

ROGER PEYRE

HISTOIRE GÉNÉRALE

DES

BEAUX-ARTS

CONTENANT PLUS DE 300 ILLUSTRATIONS

D'APRÈS LES ŒUVRES LES PLUS CÉLÈBRES



Ouvrage honoré d'une souscription
du Ministère de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts

TROISIÈME ÉDITION

PARIS

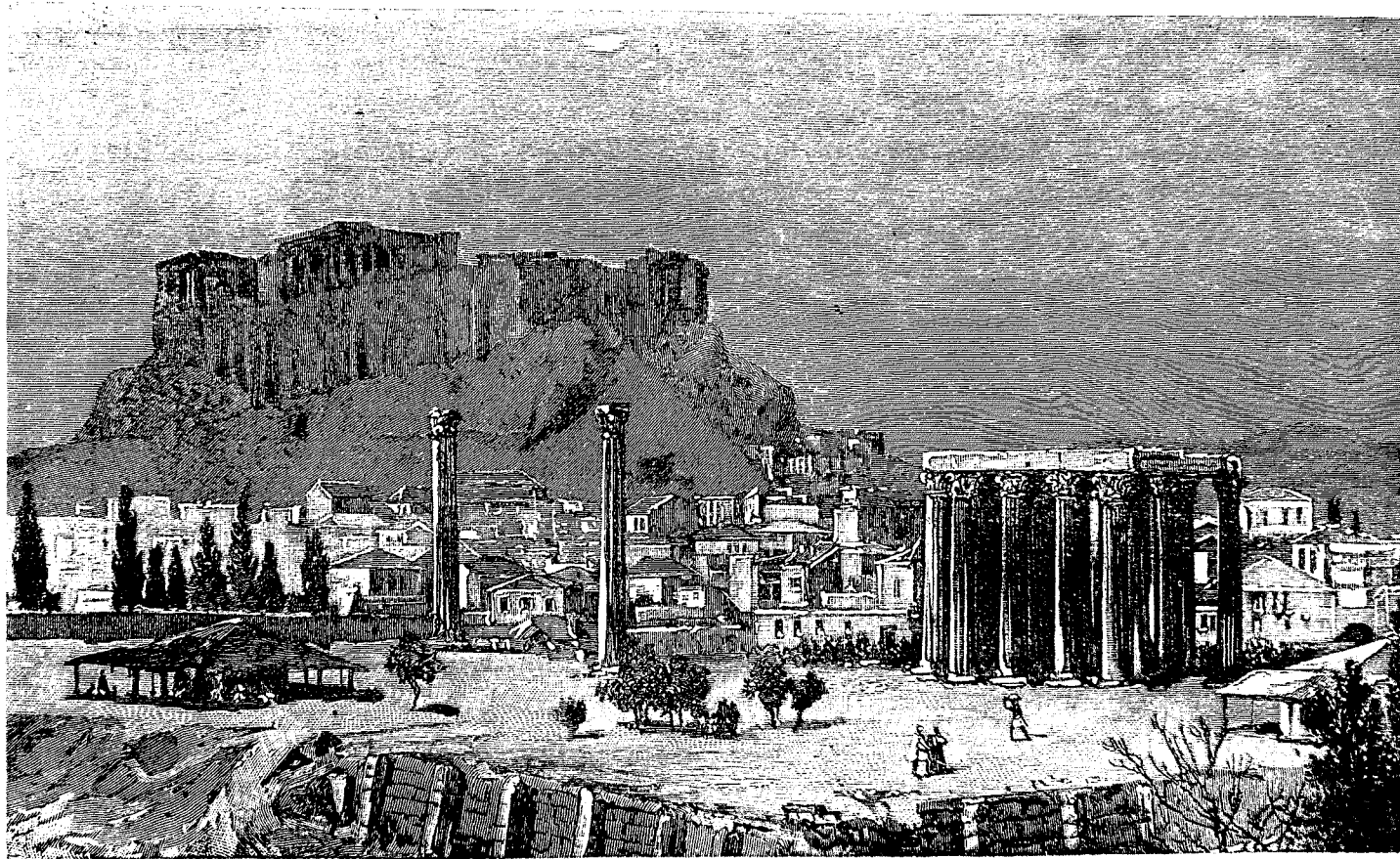
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

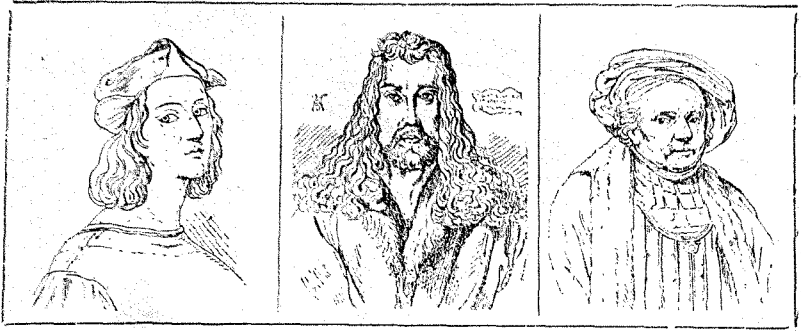
1898

HISTOIRE GÉNÉRALE

DES BEAUX-ARTS



Vue de l'Acropole d'Athènes.



Raphaël.

Albert Dürer.

Rembrandt.

AVANT-PROPOS

Un livre comme celui que nous présentons au public doit être une sorte de grammaire abrégée en même temps qu'un répertoire des mots et des faits principaux se rapportant au sujet. Une histoire générale des beaux-arts, quelque succincte qu'elle soit, doit présenter un ensemble. De là la nécessité de ne pas insister, autant qu'on l'aurait désiré, tout en leur laissant la plus grande place, sur les périodes les plus justement célèbres, pour pouvoir, en un volume, donner le cadre général d'une histoire des beaux-arts, sans tomber dans la simple énumération.

Nous choisissons nos exemples parmi les œuvres les plus connues, parmi celles dont la renommée est consacrée. Il y aurait quelque affectation à agir autrement. Mais nous nous sommes permis de renvoyer de préférence à celles que nous avons vues nous-même et sur lesquelles nous pouvions avoir une opinion personnelle. Nous avons cherché aussi, en divers passages, à donner une idée du système d'enseignement en vigueur, de la situation faite aux artistes et aux artisans. Nous aurions voulu pouvoir le faire plus souvent; du moins avons-nous indi-

qué l'importance de ces questions dans l'histoire du développement artistique.

Nous ne pouvons donner sur chaque sujet qu'une place restreinte à la bibliographie. Nous nous sommes contenté de signaler du moins les ouvrages qui la contiennent, ainsi que ceux qui nous ont particulièrement servi. Nous ne nous sommes départi de cette discrétion qu'à propos de quelque fait moins connu ou pour les publications les plus récentes.

Dans notre rapide revue, nous devons chercher des motifs d'admiration, plus que des sujets de critiques. Nous espérons avoir signalé, pour chaque période et pour chaque pays, ce qui méritait principalement de vivre dans le souvenir reconnaissant des hommes.

R. PEYRE.



Léonard de Vinci.



Poussin.



Rubens.



Socrate.

Diderot.

Lessing.

INTRODUCTION¹

Définition de l'œuvre d'art. — Origine de l'art. Les monuments mégalithiques. — Classification des arts. — L'art et la nature. Le style. Idéalisme et réalisme. — Éléments de l'œuvre d'art. — L'art et la matière. — La géologie et l'architecture. — L'art et la science. — L'inspiration et les règles. — La théorie et la pratique. — Sommaire de l'histoire de la critique artistique. — L'art et la morale. — L'art et la civilisation. — L'art et le progrès. — L'histoire de l'art. — L'art est une langue universelle.

L'ŒUVRE D'ART. — Dans sa forme la plus élémentaire et la plus générale, on peut définir une œuvre d'art : toute œuvre destinée à produire une impression désintéressée de beauté, d'agrément, ou simplement d'étonnement, indépendamment de toute utilité. L'art s'appuie sur l'admiration, et sur tous les sentiments qui s'y rattachent, aussi atténués ou raffinés qu'on les suppose.

ORIGINE DE L'ART. LES MONUMENTS MÉGALITHIQUES. — L'art est aussi vieux que l'humanité. Il a dès l'origine deux sources principales : 1^o le désir de plaire et d'embellir les détails de la vie ; 2^o le besoin intime d'honorer les morts, idée qui se

1. Nous passerons très rapidement sur cette première partie, qui, si l'on ne se bornait à un simple programme, ne serait rien moins qu'un cours d'esthétique appliquée. On trouvera d'ailleurs dans la suite du volume plus d'un passage où les idées indiquées par l'introduction seront reprises ou du moins rappelées en présence des œuvres.

lie au culte d'une force supérieure à l'humanité. Les premiers essais de l'art sont des ornements pour les objets usuels, des bijoux et des tombeaux. On a découvert, dans les gisements préhistoriques remontant aux plus vieilles origines, des cailloux troués (et avec quelle peine!) pour pouvoir former des colliers; on y a trouvé aussi des figures gravées avec une pointe de silex sur des lames d'os, et représentant, avec un sentiment parfois fort juste des formes caractéristiques du modèle, les animaux que nos ancêtres avaient sous les yeux, le renne, l'éléphant primitif. Les monuments qu'on a improprement nommés druidiques¹, et qu'il vaut mieux appeler mégalithiques, car cette dénomination vague n'engage en rien, les pierres levées (menhirs, pierrefites), les enceintes circulaires (cromlechs), les allées couvertes, les tables formées de pierres superposées (dolmens), les alignements, se rencontrent depuis la Norvège jusque sur les frontières du Sahara, et s'étendent jusqu'au Japon à travers toute l'Asie. Dans l'Inde, sur le territoire du seul petit village de Bapanapatam (collectorat de North-Arcot), on compte 600 cromlechs ou enceintes fermées. Les ancêtres des populations qui sont aujourd'hui arrivées à une civilisation avancée ne faisaient pas autre chose que ce que nous voyons faire encore aujourd'hui aux populations restées à l'état sauvage; et pour n'en citer qu'un exemple, dans le pays des Rhassyas, à l'est du Bengale, l'usage s'est conservé d'élever des menhirs comme monuments funéraires.

CLASSIFICATION DES ARTS. — Les arts peuvent être différemment classés, suivant le point de vue d'où on les considère : 1^o On peut grouper les arts d'après les sens auxquels ils se rapportent. Les arts du dessin s'adressent aux yeux, la musique et la poésie à l'oreille². 2^o Certains arts se dévelop-

1. L'origine de ces monuments n'a rien de commun avec le druidisme. Les druides ont pu les adapter partiellement à leurs cérémonies; mais ils sont bien antérieurs au druidisme, qui prit naissance dans la Grande-Bretagne au VII^e siècle, et ils se retrouvent dans des pays où le druidisme n'a jamais paru.

2. C'est en se fondant sur cette division que la parfumerie et la cuisine seraient des arts. « On croit communément, dit Platon dans le *Gorgias*, que la cuisine est un art; mais, à mon avis ce n'en est pas un. »

pent dans l'*espace* : l'architecture, la peinture, la sculpture; d'autres dans le *temps*, en agissant sur nous par impressions successives : la poésie, avec l'art secondaire annexe de la déclamation; la musique (composition musicale), avec l'art secondaire qu'on désigne aussi par le même nom et qui n'est que l'exécution musicale, analogue à ce qu'est la déclamation pour la poésie; quant à la danse, elle se développe à la fois dans le temps et dans l'espace. 3^o Si l'on s'attache à l'ordre chronologique, à l'ordre d'origine, il semble que l'architecture devra être considérée comme le plus ancien¹, avec la musique peut-être; puis viendra la sculpture, qui, à peu près partout, précède la peinture. 4^o Si l'on recherche l'ordre dans lequel ils devraient être classés d'après leur mérite, les opinions seront fort partagées, quoique, en général, on s'accorde avec Hegel pour placer au premier rang la poésie, dont l'expression la plus complète est la poésie dramatique². Dans ce qui suit on ne s'occupera que des arts du dessin, et incidemment de la musique.

L'ART ET LA NATURE. LE STYLE. IDÉALISME ET RÉALISME. — L'art a pour base l'imitation de la nature; c'est elle qui donne nécessairement à l'artiste les éléments de son œuvre et lui fournit les mots qui forment sa langue. Mais, quoique l'artiste doive l'étudier avec passion et persévérance, l'art qui ne va pas plus loin qu'elle est à peu près indigne de ce nom; il est sûr d'être vaincu dans sa lutte avec la nature; et s'il ne fait que d'elle seule son but et sa fin, il n'a plus sa raison d'être. « L'art, a dit Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature, » l'homme avec ses aspirations et ses forces morales. Aussi l'art ne peut se réduire à la nature seule. « La nature n'est que le prétexte, se plaisait à répéter le paysagiste J. Dupré. L'art est le but, en passant par l'individu. Pourquoi dit-on un Van Dyck, un Rembrandt, avant de dire ce que le tableau

1. Cependant, si l'on considère qu'il faut autre chose que l'utilité pour constituer une œuvre d'art, et que parfois, en Grèce par exemple, le temple semble n'avoir été construit que pour abriter le simulacre du dieu, la sculpture a pu précéder, en tant qu'art, l'architecture.

2. V. Victor Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*, chap. ix.

représente? C'est que le sujet disparaît, et que l'individu seul, le créateur subsiste. En veut-on un autre exemple? On dit communément « bête comme un chou » ; mais qui oserait dire bête comme un chou peint par Chardin? C'est que l'individu, l'être humain, a passé par là¹. » Le cachet personnel que l'artiste imprime à son œuvre s'appelle le style. L'on aura de même le style d'une école, d'une époque, de tout un peuple. On donnera plus spécialement le nom d'œuvres de style à celles qui auront manifesté les aspirations à la fois les plus élevées et les plus personnelles, telles que les sculptures de Michel-Ange ou de Phidias. De ce que nous venons de dire, il résulte que deux tendances se font sentir dans les œuvres d'art, le réalisme et l'idéalisme, tendances qu'on a opposées, surtout de nos jours, dans des luttes plus bruyantes que décisives. Le réalisme absolu nous paraît non seulement peu désirable, mais tout à fait impossible. D'ailleurs le réalisme et l'idéalisme sont faits pour s'entendre encore aujourd'hui, comme ils se sont entendus dans les œuvres de tous les grands maîtres. Car si le réalisme ne sert trop souvent qu'à dénigrer l'absence de goût, d'imagination et de perspicacité dans la vue de la nature, l'idéalisme n'est souvent aussi que la maladresse et l'insuffisance, parées d'un beau nom ; il est plus facile d'appliquer des formules que de représenter des formes intéressantes. N'y a-t-il pas d'ailleurs deux espèces de réalismes... au moins? Le réalisme qui fait de la platitude un principe est-il le même que le réalisme créateur d'un Vélasquez? D'autre part, où y a-t-il plus d'idéalisme? est-ce dans une œuvre qui veut avant tout la perfection des formes, ou plutôt dans celle qui recherche principalement l'expression des passions de l'âme, quitte à sacrifier la beauté des lignes?

ÉLÉMENTS DE L'ŒUVRE D'ART. — Dans toute œuvre d'art il y a à considérer trois éléments principaux auxquels se rapportent tous les jugements critiques dont elle peut être l'objet : 1^o la technique, c'est-à-dire la matière et les procédés employés ;

1. Cité par M. Chesneau dans la *Peinture anglaise*, p. 316, note. On nous pardonnera d'avoir rappelé cette boutade expressive d'un artiste justement estimé, et qui avait pleine autorité pour parler ainsi.

2^o la composition et l'expression; 3^o l'exécution ou la forme, sans laquelle l'œuvre d'un artiste, quelque bien doué qu'il soit pour la composition et l'expression, n'arrive pas à se constituer véritablement.

L'ART ET LA MATIÈRE. — LA GÉOLOGIE ET L'ARCHITECTURE. — Les arts, appelés à dompter la matière, n'en sont pas moins liés à elle dans leurs conditions d'existence, comme l'âme l'est au corps. Cuvier a fait remarquer avec raison combien grande a été sur ce point l'influence de la constitution géologique du sol dans les divers pays : « Chaque minéral, dit-il, peut trouver quelque emploi; et de sa plus ou moins grande abondance dans chaque lieu, du plus ou moins de facilité qu'on trouve à se le procurer, dépendent souvent la prospérité de chaque peuple, ses progrès dans la civilisation, tous les détails de ses habitudes. La Lombardie n'élève que des maisons de brique, à côté de la Ligurie qui se couvre de palais de marbre. Les carrières de travertin ont fait de Rome la plus belle ville du monde ancien; celles de calcaire grossier et de gypse font de Paris une des plus agréables du monde moderne. Mais Michel-Ange et Bramante n'auraient pu bâtir à Paris dans le même style qu'à Rome, parce qu'ils n'y auraient pas trouvé la même pierre. » Si cela avait été de son sujet, Cuvier aurait trouvé des exemples encore plus nets dans le caractère de l'architecture chaldéenne et l'origine de la voûte, dans les formes qui furent imposées aux sculpteurs égyptiens par les seuls matériaux qu'ils avaient à leur disposition¹, etc.

L'ART ET LA SCIENCE. — Quoi qu'il en soit, les arts plastiques, aussi bien que la poésie, sont surtout affaire d'inspiration et de talent. Mais ce n'est pas à dire que la science leur soit inutile. Un artiste de génie qui fut en même temps un grand savant, Léonard de Vinci, a défini ainsi le rôle de la science dans les arts : « D'une manière générale, dit-il, la science a pour office de distinguer ce qui est impossible de ce qui est possible; l'imagination, livrée à elle-même, s'abandonnerait à des rêves irréalisables; la science la contient en

1. Voy. ci-dessous. p. 31 et 10.

nous enseignant ce qui ne peut pas être. Il ne suit pas de là que la science renferme le principe de l'art, mais qu'on doit étudier la science ou avant l'art ou en même temps, pour apprendre dans quelle limite l'art est contraint de se renfermer. »

L'INSPIRATION ET LA RÈGLE. — Il ne faut donc pas que l'artiste ait peur de la science. Dans l'art, les règles ne nuiront pas à l'inspiration, pas plus que dans la morale elles ne détruisent la liberté, puisque, au contraire, elles en sont la condition même. Schiller a dit : « Il faut que les règles de l'art deviennent pour le poète (il aurait pu dire pour tout artiste) une seconde nature, et qu'il arrive à les appliquer comme les règles de la morale le sont naturellement par un homme bien élevé. C'est alors seulement que l'imagination, délivrée de ses liens (les plus durs et les plus nuisibles),... retrouvera toute sa puissance et toute sa liberté. » Schiller a raison. Le manque de goût le plus provoquant, le plus outrecuidant, est bien plus involontaire qu'il n'en a l'air.

LA THÉORIE ET LA PRATIQUE. — Mais dans l'art, comme dans toutes les connaissances non abstraites, la pratique a précédé la théorie, l'œuvre a nécessairement précédé la critique¹. Est-

1. C'est ce que dit Cicéron en parlant de l'éloquence; et cependant il se rattache à l'école de l'Académie : « Ce que des hommes éloquents avaient faits d'eux-mêmes, d'autres l'ont observé et l'ont imité; l'éloquence n'est pas née des règles de l'art, mais ce sont les règles de l'art qui sont nées de l'éloquence. » M. Brunetière (mais il est un peu orfèvre dans la matière) a plus d'une fois exprimé un avis différent. — Glissons ici l'indication des principaux traits de l'*Histoire de l'esthétique* ou science du beau. L'esthétique a son origine dans l'enseignement de Socrate. Elle se constitue avec Platon (V. p. 133). Aristote, sans se séparer de leurs doctrines, apporte dans cette étude plus de précision. Il est fort regrettable que son *Traité du beau* soit perdu. Les siècles suivants vivent sur les théories de ces deux grands maîtres. Cicéron touche à la théorie du beau au début de son *Orator*, et ailleurs. Pline, comme l'avait fait Juba II, nous donne, dans son *Histoire de la nature*, qui est une encyclopédie, de nombreux détails sur l'histoire des arts dans l'antiquité. Entre autres passages de Quintilien, signalons le parallèle qu'il établit (*Institution oratoire*, liv. XII, ch. x) entre les écoles oratoires et les écoles de peinture ou de sculpture. L'*Olympique* de Dion Chrysostome est le plus intéressant morceau de critique artistique de l'antiquité. Il y suppose Phidias expliquant devant ses compatriotes comment il a conçu et exécuté son Jupiter Olympien. Il y compare éloquemment la sculpture et la poésie. Ce sera le sujet du *Laocoon* de Lessing. Sans nous arrêter à Philostrate, à Lucien, nous rappellerons Longin ou l'auteur, quel qu'il soit, du *Traité du sublime*. A la même époque, le néo-platonisme de l'école d'Alexandrie vient

ce à dire que la théorie soit inutile? L'intérêt de la théorie, c'est qu'ayant la pratique pour point de départ, elle la précède, puis la développe et bientôt la précède. (Ceci est vrai surtout pour l'architecture et la musique, plus liées à la science que les autres arts.) Nous en verrons principalement la preuve dans l'histoire de la voûte. La théorie donne la possibilité d'aller à peu près à coup sûr là où l'on n'arrivait auparavant que par des tâtonnements, et de réunir sous une règle commune des applications plus ou moins isolées.

L'ART ET LA MORALE. — Vouloir confondre le beau et le bien, l'art et la morale, c'est nuire à l'un et à l'autre. Il n'y a certes pas opposition dans leurs principes, mais l'art, comme la science, comme la vertu parfaite, est désintéressé. Il est à lui-même sa propre fin. L'art a une grande action sur les âmes. Il importe donc que cette action soit salutaire; et comme, d'autre part, il n'a pas de but moral par lui-même, il faudra que l'âme de l'artiste soit élevée pour qu'il élève l'âme de ceux qui contemplent son œuvre, car « l'œuvre se

donner un nouvel essor à l'étude du beau, avec Plotin, Porphyre, etc. C'est à ces doctrines que saint Augustin se rattache. — Au moyen âge, il n'y a pas de critique artistique proprement dite. Elle reparait en Italie à la fin de la Renaissance; il nous suffira de citer Vasari. Ni les réflexions éparses dans les œuvres de Fénelon, ni l'*Essai sur le beau* du P. André, ni même l'*Esthetica* de Baumgarten, publiée de 1750 à 1759, ouvrage écrit en latin, qui eut l'honneur, peu mérité, d'imposer son nom à la science dont il s'occupe, parce qu'il fut le premier traité méthodique composé sur la matière, ne donnent vraiment ni une base ni des modèles à la critique artistique. Il faut arriver à Lessing et à Diderot. Lessing, dans son *Laocoon* (1767), traite des limites réciproques de l'art et de la poésie. Il est loin d'être d'accord avec son compatriote et contemporain Winckelmann, qui venait de publier son *Histoire de l'art chez les anciens* (1764). Les *Salons* de Diderot (1765-1767) donnent un des premiers exemples d'une critique passionnée et vivante appliquée aux œuvres d'art. De plus, l'*Encyclopédie*, nous montre Diderot faisant une place fort large pour le temps à la critique artistique, dans des articles inspirés souvent d'un ouvrage allemand fort remarquable, *la Théorie universelle des beaux-arts* de Sulzer. C'était en effet l'Allemagne qui allait donner au principe du beau dans la philosophie une place telle, qu'on peut dire qu'elle en a peut-être exagéré l'importance. Kant consacre à l'art la troisième partie de son grand système *la Critique du jugement* (1790). Schelling, dans son *Discours sur les rapports de l'art avec la nature* (1807), simple opuscule de quelques pages, nous paraît poser la base de l'esthétique moderne. Le *Traité d'esthétique*, ouvrage posthume d'Hégel, mort en 1831, sort en grande partie de là.

sent toujours des bassesses du cœur ». Diderot, malgré ses doctrines sensualistes, voudrait que le remords eût un symbole qui fût placé dans tous les ateliers. M^{me} de Staël a écrit au sujet des poètes d'éloquents paroles, qui peuvent s'appliquer à tous les artistes ; nous n'y changeons que deux mots. « Si l'on osait, dit-elle, donner des conseils au génie, dont la nature doit être le seul guide, ce ne serait pas des conseils purement artistiques qu'il faudrait lui adresser. Il faudrait dire aux artistes : « Soyez vertueux, soyez croyants, soyez « libres ; respectez ce que vous aimez ; cherchez l'immortalité « dans l'amour, et la divinité dans la nature ; enfin sanctifiez « votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées « ne dédaignera pas d'y apparaître. » C'est ainsi que l'art aura une salutaire influence. C'est ainsi « qu'il épurera nos passions », pour appliquer d'une façon plus générale la formule si souvent répétée d'Aristote au sujet de la poésie dramatique. C'est ainsi qu'il sera dans nos peines une de nos plus douces consolations, et dans toutes les difficultés ou les fatigues de la vie, une de nos distractions les plus élevées.

L'ART ET LA CIVILISATION. — Son action sur l'individu n'étant pas douteuse, l'art a eu sur l'état général des peuples une influence d'autant plus considérable que, de toutes les manifestations de l'intelligence humaine, les œuvres d'art sont les plus facilement accessibles à la foule.

« L'art, a dit Hegel, a été regardé de tout temps comme un puissant instrument de civilisation, un initiateur de la religion. Il est avec elle le premier instituteur des peuples, et c'est encore aujourd'hui un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que par le symbole et par les images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit. »

L'art reçoit à son tour l'influence de tous les éléments qui constituent l'état social au milieu duquel il se développe, conditions matérielles et économiques, organisation politique, idées religieuses, morales et littéraires¹, etc Il est une des

1. Nous aurons à signaler à diverses reprises l'action réciproque de la littérature sur l'art et de l'art sur la littérature, la poésie servant de trait d'union entre les deux. Mais, comme l'a bien montré Lessing dans son *Laocoon*,

manifestations les plus franches et les plus spontanées de la civilisation d'un peuple. La vue du Parthénon, de Notre-Dame de Paris, d'un tableau de Lebrun, contribueront plus que de nombreuses lectures à nous faire comprendre le peuple athénien, l'esprit du moyen âge ou le siècle de Louis XIV. Nous n'insistons pas sur cette idée, qui sera presque toujours présente dans les pages de ce volume.

L'ART ET LE PROGRÈS. — Mais nous avons à remarquer que l'art ne suit pas toujours les phases de la civilisation générale; nous pouvons nous demander si l'art est susceptible de progrès et, dans le cas où l'on conclurait par l'affirmative, sous quelle forme ce progrès est possible.

Cette question deviendra plus claire si on distingue nettement l'art de la science. L'humanité, comme l'a dit Pascal, est semblable à un homme toujours le même qui apprend continuellement. Mais oserait-on dire, dans un sens analogue, que l'humanité est comme un seul artiste qui travaille continuellement? L'art est essentiellement personnel, la science ne l'est pas; la science passée appartient à tous ceux qui veulent en étudier les résultats. Mais tant vaut l'artiste, tant vaut l'œuvre. Où trouver un second Homère depuis que le premier nous a si bien retracé « l'aimable simplicité d'un monde naissant »? Diderot insiste sur la nécessité de la naïveté dans l'artiste. L'art ne progresse donc pas nécessairement avec les raffinements de la civilisation.

On objectera qu'on n'a jamais vu l'art se constituer chez les peuples sauvages: fort bien; mais cela prouve seulement qu'il faut, pour que l'art puisse vivre, un certain minimum de civilisation, et les « barbares » qui ont élevé la cathédrale de Laon étaient sans doute aussi artistes que l'architecte, homme de grand talent d'ailleurs, qui a construit notre grand Opéra.

Est-ce à dire qu'en présence des chefs-d'œuvre que nous a légués le passé il faille se décourager et renoncer à tout effort? Ce serait bien mal comprendre la leçon qu'ils nous donnent. A chaque époque correspondent des conditions différentes. —

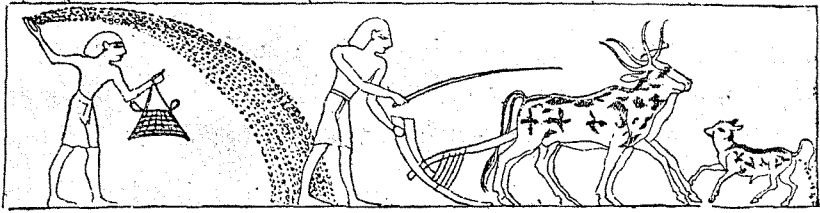
L'œuvre d'art et l'œuvre littéraire se présentent dans des conditions esthétiques souvent fort différentes.

L'art peut toujours d'ailleurs progresser par développement en s'attachant à des objets nouveaux; de même un foyer peut, sans changer d'intensité, éclairer des régions jusque-là restées dans l'ombre. Rembrandt viendra à son heure après Raphaël, l'école hollandaise après l'école florentino-romaine.

L'HISTOIRE DE L'ART. — L'ART EST UNE LANGUE UNIVERSELLE — Cette variété, aisément saisissable dans les arts des divers pays et des divers temps, est un des principaux attraits de l'histoire artistique. Remarquons enfin que cette histoire s'offre à notre étude avec des facilités particulières. Pour une œuvre d'art, un coup d'œil suffit à nous la révéler; c'est un livre ouvert à tous. L'art est une langue universelle: tandis que les littératures sont séparées par la diversité des idiomes, un monument, quelle que soit sa date, quel que soit son lieu d'origine, parle directement aux hommes de tous les pays. L'art est aussi une langue universelle dans un sens plus profond, parce qu'il s'adresse à des degrés divers à toutes les âmes, aux âmes simples comme à celles que la culture a le plus raffinées. Sur le terrain commun de l'admiration, les esprits les plus profondément séparés ailleurs par leurs convictions et leurs tendances peuvent se rencontrer et se comprendre. L'art est un conciliateur; il inspire le juste respect du passé, et par conséquent contribue à affermir comme à éclairer le patriotisme. Ce ne sont pas là les moindres titres qui recommandent son histoire à l'attention de tous.

OUVRAGES A CONSULTER

Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. — Schelling, *Discours sur les rapports des arts avec la nature* (1807). — L'Esthétique d'Hégel. — Schiller, *Lettres sur l'esthétique*. — Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*, 2^e partie. — Boutmy, *Introduction à un cours d'architecture comparée*. — Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. — Ottfried Muller, le début de son *Manuel d'archéologie*. — Taine, *De l'Idéal dans l'art*. — Ch. Lévêque, *Science du beau*. — V. Cherbuliez, *l'Art et la nature*, 1 volume in-12, 1892. — Delacroix, *les Variations du beau* (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1857). — Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*. — Joly, *Psychologie des grands hommes*. — Lessing, *Laocoon*. — David Sauvageot, *le Réalisme et le naturalisme dans l'art*. — Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*. — Ecrits artistiques de Diderot. — *Lectures philosophiques de Charles*. — Cougny, *Lectures sur l'art*. — Guyau, *l'Art au point de vue sociologique et Problèmes de l'esthétique contemporaine*.



HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

ART ÉGYPTIEN¹

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ÉGYPTIEN. — SES PLUS ANCIENS MONUMENTS.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Caractère égyptien. — Force de la tradition. — Sentiment religieux. — Respect des morts. — Les pyramides. — Le Labyrinthe.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Le premier en date des arts vraiment constitués est l'art égyptien, et c'est un étonnement toujours nouveau que celui que

1. Maspero, *Archéologie égyptienne*. — Fr. Lenormand, *Histoire ancienne*. — Pierret, *Dictionnaire archéologique de l'Égypte*. — Les catalogues du Musée égyptien du Louvre. — La *Description de l'Égypte* publiée à la suite de l'expédition de Bonaparte. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1^{er} vol., où l'on trouvera la bibliographie du sujet.

fait naître l'incroyable ancienneté de la civilisation égyptienne, attestée encore aujourd'hui par des édifices dont

La masse indestructible a fatigué le temps.

Lorsque Ménès réunit en un seul empire les divers États qui s'étaient formés antérieurement dans le bassin du Nil, des villes importantes y existaient déjà. Ayant fondé Memphis, il y éleva un grand temple au dieu Ptah et rectifia, au moyen d'une digue qui existe encore en partie, le bras occidental du fleuve. Or, entre Ménès et Périclès il y a plus de siècles qu'entre Périclès et nous, et la civilisation égyptienne devait se maintenir jusqu'à la fin du monde antique.

Le caractère égyptien : force de la tradition ; idée de la mort. — Il ne faut donc pas s'étonner, quelle qu'ait été chez les Égyptiens la puissance de la tradition, que l'art égyptien, dans cette longue suite de siècles, ait subi plus d'une révolution, comme la société elle-même ; qu'il ait présenté plus d'une période de décadence, pour se relever ensuite. L'idée qu'on se faisait de la prétendue immobilité de l'art égyptien a été justement ébranlée par les études des archéologues et des artistes modernes. Cependant l'art égyptien est toujours resté analogue à lui-même, et il est un exemple mémorable de l'influence que les idées et la constitution d'un peuple, de l'influence que la religion et les croyances surtout exercent sur les conceptions esthétiques, comme sur les formes des monuments.

Ce qui frappait surtout le voyageur dans le caractère des Égyptiens, c'était le sentiment religieux et la grande place qu'ils donnaient à l'idée de la mort. Sans doute ils n'en formaient pas moins un peuple énergique, aimable et gai, et ils ont su appliquer l'art à des édifices de toute sorte ; mais leurs plus beaux monuments furent des temples et des tombeaux. Jamais la demeure des morts n'eut plus d'importance que chez les Égyptiens. On a pu dire

que leurs nécropoles valaient leurs villes vivantes : les pyramides étaient des constructions funéraires.

Architecture de l'ancien empire : les pyramides, le Labyrinthe. — Les pyramides à degrés, telles que celle de Sakkarah, qui date de la seconde dynastie (vers 4500), sont les plus anciens monuments du monde et seraient célèbres si les trois grandes pyramides de Giseh, élevées plus tard par Kouwou, Kawra et Menkerah (entre 4200 et 3900)¹, dans la quatrième dynastie, ne les avaient fait oublier. Ces pyramides présentaient encore au temps des Romains un revêtement uni ; mais elles ont servi de carrière aux pays environnants. Ce qui fait qu'aujourd'hui elles s'élèvent par degrés, comme celles qui avaient été primitivement construites ainsi. Malgré ces pertes, la plus haute de ces pyramides, celle de Kouwou, a encore aujourd'hui 142 mètres de hauteur ; sa base a 248 mètres environ, soit la longueur de l'ancienne façade des Tuileries, entre le pavillon de Flore et le pavillon Marsan.

On ne mit que trente ans à rassembler les matériaux et à achever cet immense ouvrage. Il est vrai que 100,000 hommes, qu'on relevait tous les trois mois, étaient employés à ce travail. Des chambres sépulcrales sont ménagées à l'intérieur, mais l'accès en était rendu difficile à dessein ; on n'y arrive que par des couloirs étroits, obscurs, dont l'entrée est dissimulée. L'entrée se trouvait à 50 mètres du sol, et était fermée par une pierre qui ne se distinguait en rien de toutes celles qui l'environnaient. Dans les monuments de ce genre, bien souvent l'explorateur est engagé dans des chemins sans issue et sans but (fig. 1). Il est arrêté par de véritables herses de pierre. On cherchait à dérouter le curieux ou le voleur par des stratagèmes ingénieux qui lui opposaient des difficultés morales et intellectuelles aussi bien que matérielles, et lui présentaient de véritables énigmes. Dans la pyramide de Menkerah, on parvient après de longs et pénibles efforts à une salle d'une très grande richesse

1. Hérodote les appelle Chéops, Chéphren et Mycérinos.

d'ornementation, mais qui était restée inachevée. On voulait laisser croire que le tombeau n'avait pas été terminé et qu'il était inutile d'aller plus loin; c'était cependant au delà de cette pièce que se trouvait la salle qui contenait les momies et les trésors. Dans un autre tombeau plus moderne, on était brusquement arrêté par une ouverture béante; mais une pierre en faible saillie de l'autre côté du précipice permettait de le franchir en jetant une poutre en travers de l'ouverture.

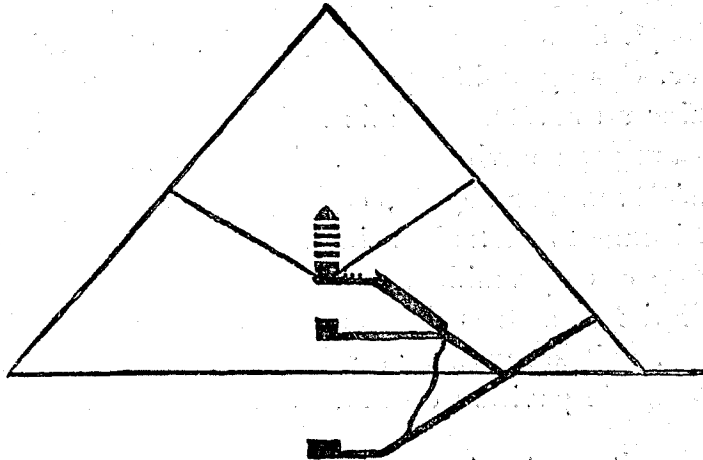


Fig. 1. — Coupe de la pyramide de Chéops, du sud au nord.

Ce qui montre mieux encore à quel point les Égyptiens ne reculaient devant aucun travail pour cacher ce qu'ils désiraient soustraire aux recherches, c'est le labyrinthe construit vers 2900 avant J.-C. par Amenhemat, à quelque distance et à l'ouest du lac Mœris et près de Crocodilopolis. Il se composait, dit-on, de 3,000 chambres, dont 1,500 souterraines. On ne pouvait parvenir aux douze grandes pièces centrales que par des chemins si tortueux, si compliqués, qu'il était impossible de ne pas s'y perdre, si l'on n'était accompagné d'un guide. C'était là que se cachaient le trésor religieux de l'Égypte, les sépultures de plusieurs rois et de plusieurs animaux sacrés.

« Les passages à travers les chambres, dit Hérodote, les détours à travers les cours, me causaient par leur variété une

admiration infinie alors que nous passions des cours dans les chambres, des chambres dans les portiques, des portiques dans les espaces couverts, et de là dans d'autres cours. » Hérodote ne put visiter la partie souterraine du monument. « Les prêtres égyptiens qui en avaient la garde ne permirent point qu'on me les montrât, parce qu'ils servaient de sépulture aux crocodiles sacrés et aux rois qui ont fait bâtir cet édifice. » Près de l'un des angles du labyrinthe s'élevait une haute pyramide, sépulture d'Amenhemat. Les Égyptiens avaient donné à ce monument le nom de Lopeno-hout, c'est-à-dire temple situé à l'entrée du lac. C'est de là que les Grecs ont fait le mot Labyrinthe, nom propre devenu nom commun et servant à désigner toute construction où se trouvent des détours nombreux et compliqués destinés à dérouter le visiteur : labyrinthes de Crète, de Lemnos, de Clusium.

Pour revenir aux py-



Fig. 2 — Statue de Chéphren.

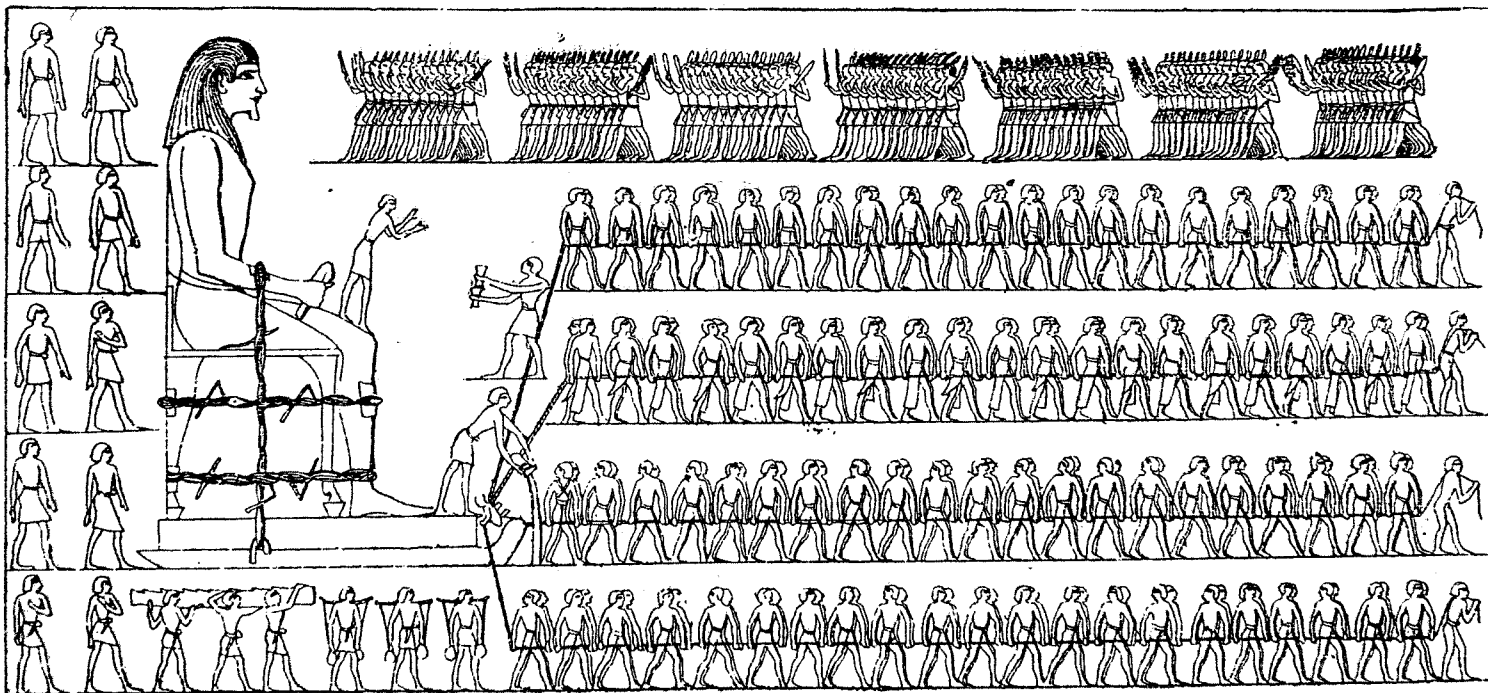


Fig. 3. — Transport d'une statue colossale, d'après une peinture d'El Berschéh. (V. Wilkinson.)

ramides, ces monuments ne sont pas seulement remarquables par leur dimension ; ils présentent aussi une admirable habileté d'appareillage, même pour les plus grandes masses. Dans les galeries intérieures, les pierres sont si bien jointes et si bien équilibrées qu'encore aujourd'hui on ne pourrait passer l'ongle dans les interstices. Les plafonds en dalles posées sur des poutres de pierre qui couvrent les chambres sépulcrales ont supporté depuis des milliers d'années le poids colossal qui les surmonte. Mais ce qui nous étonne le plus, c'est que l'on ait pu remuer ces matériaux énormes, étager ces prodigieuses constructions, dresser enfin des obélisques, lorsqu'on n'avait à sa disposition que le plan incliné, la roue et la poulie. Il faut, pour se l'expliquer, penser au respect de la discipline inné chez les Égyptiens, et au pouvoir absolu des rois qui les gouvernaient.

Un jour, raconte Maxime Ducamp¹, me trouvant dans les ruines de Thèbes, je m'écriai involontairement : « Mais comment ont-ils fait tout cela ? » Mon drogman Joseph, qui est un grand philosophe, me toucha le bras, et, me montrant un palmier qui se balançait au loin, il me dit : « Voilà avec quoi ils ont fait tout cela. Savez-vous, signor, qu'avec cent mille branches de palmier cassées sur le dos de gens qui ont toujours les épaules nues, on bâtit bien des palais, et des temples par-dessus le marché ! » C'est là une application utile peut-être, mais assurément très indirecte, du bois à l'architecture.

La Bible nous a conservé le souvenir des vexations auxquelles les corvées exposaient surtout les peuples tributaires.

Les artistes qui élevaient ces édifices gigantesques avaient déjà aussi le sentiment de l'élégance, comme le montre le petit temple de granit et d'albâtre découvert par Mariette auprès de la pyramide de Chéphren.

1. Maxime Ducamp, *le Nil*, p. 261.

CHAPITRE II

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS INDUSTRIELS

- I. LA SCULPTURE. — Le grand Sphinx. — Influence des idées et des mœurs. — Le *double* du mort. — Le réalisme égyptien. — Influence des matériaux. — *Période memphite*. — Supériorité de la sculpture de l'ancien empire. — Habileté technique. — Le Scribe du Louvre. — *Période thébaine*. — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon : un mystère expliqué. — Les colosses d'Ip-samboul. — Les statuettes. — *Période saïte*.
- II. LA PEINTURE. — Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk.
- III. LES ARTS INDUSTRIELS. — Meubles. — Céramique. — Verrerie. — Émaux. — Bijoux. — Tapisserie.

I. — LA SCULPTURE

Influence des idées et des mœurs. — Influence des matériaux. — Le réalisme égyptien. — Le Sphinx. — La sculpture est aussi vieille en Égypte que l'architecture. Dès les premiers temps, peut-être avant Ménès, était taillé dans le roc l'immense sphinx qui, à moitié enfoui dans le sable, semble encore garder la sépulture des Pharaons; le Louvre possède les statues d'un fonctionnaire nommé Lepa et de ses deux fils, à peu près contemporaines de la pyramide de Sakkarah, et qui témoignent déjà d'un art plein de vie. Dès la IV^e dynastie, la sculpture égyptienne compte des œuvres que l'on peut ranger parmi les plus remarquables qu'elle ait produites, et que les Grecs seuls sauront dépasser. C'est encore à leurs idées sur la mort que les Égyptiens doivent le caractère si personnel et les progrès si rapides de leur sculpture. Ils leur doivent aussi la variété des sujets

représentés dans leurs bas-reliefs et dans leurs peintures, qui reproduisent toutes les scènes de la vie usuelle, dans toutes les professions.

En effet, les anciens Égyptiens croyaient que le mort continuait à subsister comme une espèce d'ombre, comme un *double* de l'être vivant. Ce double avait besoin d'une forme matérielle sur laquelle il pût s'appuyer; de là le soin qu'on prenait

de donner au cadavre la plus grande durée possible, par l'embaumement; pour mieux assurer ce résultat et obvier à la disparition possible, de la momie, on plaçait dans la tombe,

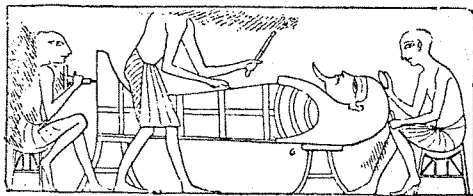


fig. 4.

Peinture et polissage d'un cercueil.

autant que le permettait la fortune de la famille, des représentations plastiques plus ou moins exactes du défunt, et des statuettes qui devaient tenir lieu des domestiques destinés à son service. C'est pour cela également que l'on voit, dans les tombes égyptiennes, tant de peintures et de bas-reliefs représentant des aliments, des scènes de la vie de chaque jour; on prononçait au moment de l'ensevelissement des incantations magiques qu'on croyait capables de donner une certaine vie à ces représentations, car le double revenait habiter la tombe et avait des besoins analogues à ceux des êtres vivants.

Aussi les sculptures égyptiennes, surtout dans les premiers temps, témoignent d'un sentiment très vif de la nature; les têtes sont variées et expressives, ce sont des portraits; les formes, quoique les détails soient volontairement éliminés, sont justes. C'est ainsi que les artistes de Memphis et de Thèbes savaient dégager avec une précision remarquable, même dans leurs bas-reliefs les plus simples, les traits caractéristiques du visage, du corps, du costume des divers peuples, de manière à rendre parfaitement reconnaissables leur race et leur pays. On peut reprocher à leurs statues l'uniformité des poses,

la raideur, la symétrie exagérée des membres; mais cela tient en partie à ce que les Égyptiens n'avaient à leur disposition que des matières ou trop tendres ou trop dures¹, sinon des instruments imparfaits; et la sculpture égyptienne nous donne ainsi un exemple frappant de l'influence des moyens d'exécution et des éléments employés sur le génie des artistes. Car ce n'était pas l'inexpérience ou l'esprit de système qui, par exemple, attachait au torse les bras de leurs statues; ce qui le prouve, c'est qu'il n'en est pas ainsi dans leurs œuvres de petites dimensions et dans les statues en bois. Mais les grands arbres sont rares en Égypte.

Période memphite. — Supériorité de la sculpture égyptienne de l'ancien empire. — Habileté technique: le Scribe du Louvre. — Ce caractère individuel de la sculpture égyptienne se montre avant même le temps des grandes pyramides, comme nous l'avons déjà dit. Bientôt elle produira des œuvres d'un art savant et plein de physionomie, comme le Pharaon Chéphren et le *Ramké* du Caire, comme le Scribe accroupi du Louvre, qui donne également une idée de la perfection où en était arrivée l'habileté technique dès le temps de la V^e ou de la VI^e dynastie.

« La figure est pour ainsi dire parlante. Ce regard qui étonne a été obtenu par une combinaison très habile. Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique; tout l'œil est enchâssé dans une feuille de bronze qui remplace les paupières et les cils. » (Catalogue du Louvre.) Ce procédé, qui a été souvent employé par les Égyptiens, donne à une figure inani-

1. Le diorite, le granit, le porphyre, l'albâtre, mais pas de marbre. Il est possible qu'ils aient même employé le diamant pour travailler le diorite. On sait par des monuments figurés que les Égyptiens ont connu le procédé de la mise au point pour la sculpture et de la mise au carreau pour la peinture.

mée une physionomie d'une vivacité extraordinaire. Mariette raconte que, dans une de ses fouilles, la lumière, pénétrant brusquement dans le souterrain qu'on venait d'ouvrir, alla frapper le visage de deux statues : leur regard eut tant d'éclat et de vie, que les ouvriers reculèrent épouvantés. Revenus de leur terreur, et croyant à quelque sortilège, ils



Fig. 5. — Le Scribe accroupi du Louvre.

voulurent détruire « ces mauvais génies », et il fallut les menacer du revolver pour les en empêcher.

Cette période de la sculpture égyptienne, qu'on peut appeler la période memphite, est la plus remarquable, quoique la plus ancienne.

Période thébaine. — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon. — La sculpture monumentale d'Ipsamboul. — Les statuettes. — Les œuvres de la période thébaine sont en général inférieures, même lors-



Fig. 6. — Le temple de Phré à Ipsamboul.

que, après l'expulsion des Hycsos, l'Égypte atteint, avec les Thoutmès, les Seti et les Ramsès, un degré de gloire et de puissance qu'elle n'avait jamais connu, et que l'art égyptien jouit d'une véritable renaissance. Les formes sont plus conventionnelles : les mêmes types, les mêmes poses sont indéfiniment reproduites ; l'art religieux semble devenir exclusivement sacerdotal et liturgique. Il y a encore cependant des têtes expressives bien personnelles dans la sculpture monumentale, qui, intimement liée à la construction, présente le plus d'intérêt. C'est à cette époque que Sési I^{er} et Sésotris (Ramsès II) couvrent les murs de Karnac de bas-reliefs accompagnés d'inscriptions qui sont comme les bulletins officiels illustrés de leurs campagnes ¹ ; qu'Amenhotep III élève devant un temple qu'il avait fait bâtir à Thèbes sa statue colossale, dite de Memnon ² ; que Sésos-

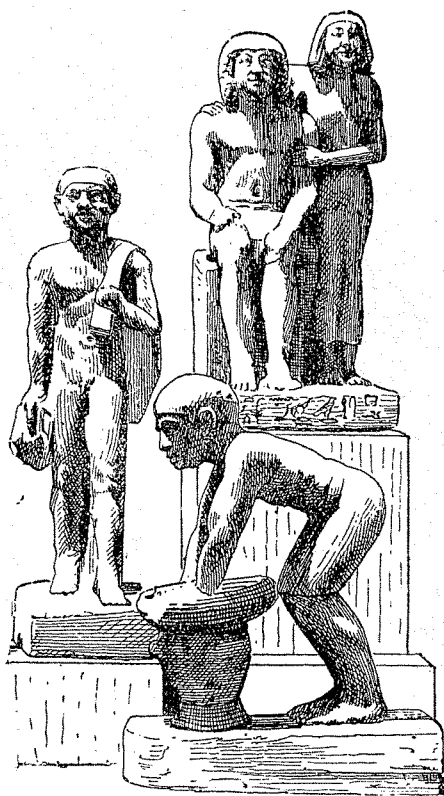


Fig. 7. — Statuettes funéraires

1. On trouve des œuvres de ce genre se rapportant aux premiers temps de l'ancienne Égypte. Snewrou fit sculpter sur les rochers d'Ouadi-Magara (presqu'île du Sinaï) un bas-relief qui existe encore, pour célébrer ses victoires sur les populations nomades de l'Asie qui menaçaient sans cesse la frontière égyptienne.

2. Les Grecs lui donnèrent le nom du fils de l'Aurore, parce qu'elle faisait entendre un son mystérieux aux premières lueurs du jour. Ce phénomène ne

tris enfin fait, entre autres, tailler dans le rocher même les colosses d'*Ipsamboul*. Ces œuvres extraordinaires présentent, en dehors de leurs dimensions mêmes, un caractère rare de majesté et de noblesse. Comme on l'a dit,

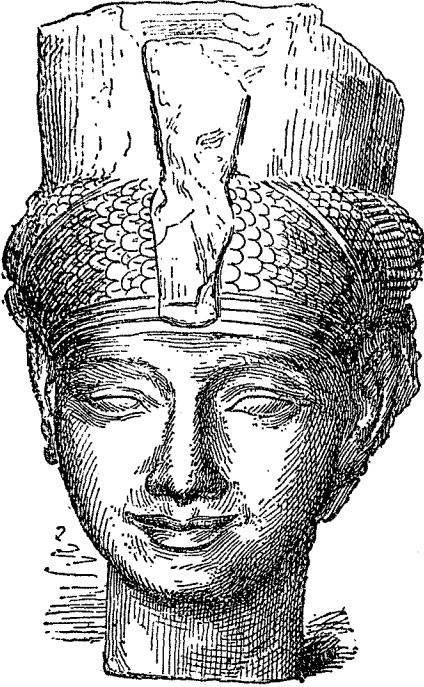


Fig. 8. — La reine Tai, mère d'Amenhotep IV (XVIII^e dynastie).

cette sculpture s'accordait admirablement avec l'architecture égyptienne, qui éveille en nous l'idée d'une stabilité absolue et d'une durée sans bornes. Il faut remarquer d'ailleurs que les statuette égyptiennes du même temps diffèrent beaucoup, et par le procédé d'exécution et par la variété des attitudes, des statues destinées à orner les édifices. Il n'y a certes pas là un sujet de blâme pour les artistes égyptiens.

Période saïte. — Dans la période saïte, l'art reste encore trop souvent conventionnel¹. — Tout en pro-

duisant des œuvres considérables, il est plus occupé de l'élégance et de la finesse : il cherche davantage à bien rendre le détail des formes. Il ne retrouve pas peut-être le sentiment grandiose qui marque les œuvres des temps

semble pas avoir été connu des anciens Égyptiens et paraît ne s'être produit que lorsque la statue était déjà fort dégradée. L'empereur Septime-Sévère, qui dans son passage en Égypte avait entendu le colosse, eut la malheureuse idée de le faire réparer : il cessa dès lors d'émettre chaque matin ces résonances, qui étaient dues aux dilatations inégales produites par les premiers rayons solaires dans les pierres mal jointes dont il était composé. Quoique assis, il a 20 mètres de haut : plus qu'une maison à cinq étages.

1. Il maintient les formes et les types donnés par les artistes de la XII^e et de la XIII^e dynastie, qui semblent avoir été en grand honneur en Égypte.

anciens. Néanmoins la révolution par laquelle les princes de Sais réunirent en une seule puissance les États morcelés de l'ancienne Égypte (656 av. J.-C.), fut, pour l'art comme pour la politique, le signal d'une renaissance nouvelle.

II. — LA PEINTURE

Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk. — L'écriture. — La peinture suivit à peu près les mêmes

fluctuations, mais ne peut avoir à nos yeux la même valeur. Les peintres égyptiens n'ont pas connu le modelé, le clair-obscur, la perspective, le raccourci. Ils joignent des yeux de face à des têtes de profil, des jambes de profil à un tronc qui se présente

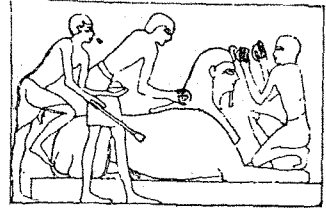


Fig. 9.
Polissage d'un sphinx.

de face et est surmonté d'un buste de trois quarts. Ils n'emploient d'autre coloration que des teintes plates. Mais on ne saurait nier la netteté, la fermeté et la simplicité de la ligne, l'habileté à savoir saisir le trait qui donnera de la

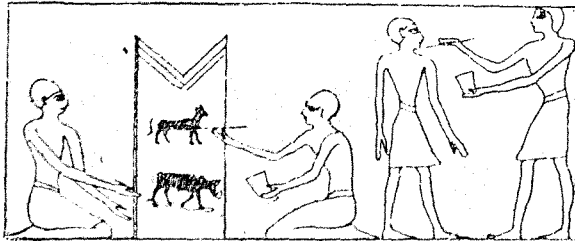


Fig. 10. — Peinture d'un tableau et coloriage d'une statue.

manière la plus sommaire la forme caractéristique, enfin une fécondité d'imagination qui a permis à des artistes qui n'avaient pas eu de prédécesseurs, de représenter, d'une manière claire et variée, tant de gestes, tant de groupes divers dans des scènes embrassant, comme nous l'avons

dit, l'ensemble de la vie humaine, scènes de la vie de famille, de la vie agricole, militaire, judiciaire, ouvrière, commerciale, représentation des procédés des divers métiers, jeux et exercices de toute sorte, fêtes religieuses, officielles et mondaines¹. Les peintures inachevées des



Fig. 11.

Une réunion mondaine, peinture du *British Museum*.

hypogées de Biban-el-Molouk, où la couleur n'est pas venue recouvrir les lignes de l'esquisse, donne particulièrement une idée juste de cette hardiesse et de cette liberté de pinceau. D'ailleurs l'écriture égyptienne même ne fut, jusqu'à la fin², qu'une peinture abrégée, même lorsque l'hiéroglyphe n'avait plus en bien des cas qu'une valeur phonétique, syllabique ou alphabétique.

1. Une peinture du Musée Britannique représente une de ces réunions de société. Des femmes parées de colliers, de bracelets, avec des fleurs à la main, assistent à des danses, écoutent de la musique; des domestiques passent des rafraîchissements, et on aperçoit dans un coin du tableau un buffet abondamment servi. — La musique a été fort cultivée sur les bords du Nil. Une vitrine du Louvre est remplie des instruments de musique de l'ancienne Égypte. Les Égyptiens connaissaient la harpe, la guitare, le tambour, la trompette, ils avaient des flûtes de diverses espèces. « Un fonctionnaire spécial, analogue à l'intendant des menus plaisirs sous l'ancien régime, portait le nom d'intendant du chant et de la récréation du roi. Toute manœuvre, toute opération pénible, était soutenue par un chant particulier. On a conservé les paroles de la chanson des Bœufs, par laquelle on accompagnait le dépiquage du blé. » (PIERRET.) Il était indispensable de régler par un rythme régulier les manœuvres par lesquelles on déplaçait les énormes pierres qui servaient à la construction des monuments.

2. Nous disons jusqu'à la fin; car toutes les écritures à l'origine ont eu ce caractère d'être une représentation figurée plus ou moins complète du mot qu'on voulait faire comprendre.

III. — LES ARTS INDUSTRIELS

Meubles, céramique, verrerie, émaux, bijoux et tapisserie. — Dans un pays riche, où la civilisation était si développée, où la femme, jouant un grand rôle, était vraiment la maîtresse de la maison et partageait les honneurs de son époux, les arts qui contribuent à embellir l'intérieur des habitations, les arts de l'ameublement et du vêtement, devaient être fort en honneur. Les échantillons qui nous en restent nous montrent en effet que les Égyptiens avaient un grand souci du luxe et de l'élégance. Ils connaissaient l'art de décorer les étoffes de figures et d'ornements, soit peints, soit brodés, soit découpés et appliqués sur la toile, soit enfin tissés dans l'étoffe même¹ ; les meubles étaient souvent fort riches, sans être alourdis par un luxe exagéré de sculpture, ni par des courbes compliquées. Il y en avait de bois précieux venus de fort loin ; ces bois étaient parfois dorés, incrustés d'ivoire et de faïences émaillées. Nos musées renferment également un grand nombre de curiosités, vases, objets de tabletterie, jouets

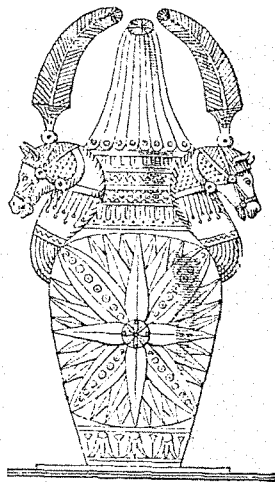


Fig. 12. — Vase émaillé

1. Voir Dupont Auberville, *l'Ornement des tissus*, explication de la première planche ; Muntz, *la Tapisserie*. Les manufactures d'étoffes, soit pour les tentures, soit pour les vêtements, étaient nombreuses en Égypte, et quelques-unes étaient fort importantes ; l'organisation des ateliers y était très avancée, et le travail y était réglé avec beaucoup d'intelligence. Les hommes et les femmes y étaient employés. Les manufactures comprenaient plusieurs ateliers distincts, sous des chefs dépendant d'un directeur général. Les chefs d'ateliers cherchaient parfois à s'enlever leurs ouvriers, comme on le voit par les réclamations d'un chef d'atelier Ahmès au directeur de sa manufacture, dans un papyrus du Louvre (vers 200 av. J.-C.).

d'enfants, etc., qui sont des chefs-d'œuvre d'exécution. Dès l'ancien empire, les Égyptiens connaissaient le verre, qu'ils savaient colorer et iriser dans la pâte: Ils connaissaient les émaux de différentes couleurs, et les incrustaient avec une grande délicatesse dans l'or et l'argent.

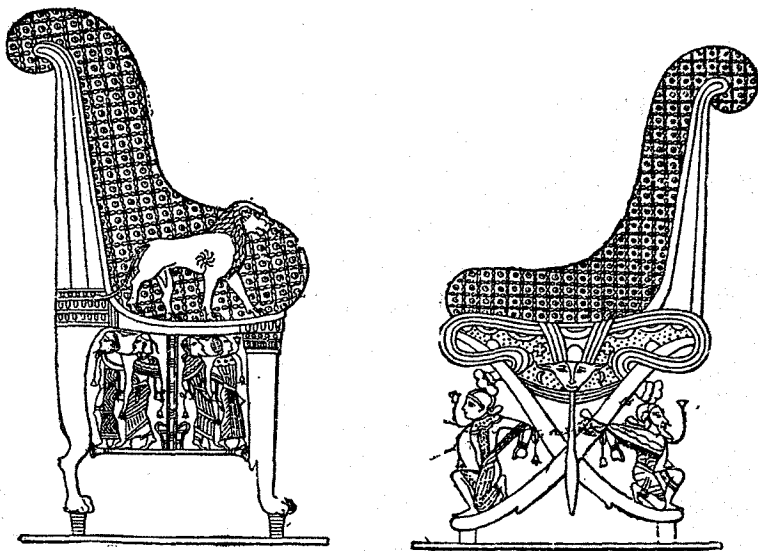


Fig. 13. — Trônes égyptiens.

Ils faisaient ainsi des objets *cloisonnés* comparables à ceux des Byzantins et des Chinois. Il se servaient aussi pour ces incrustations de pierres précieuses, comme le montrent les admirables bijoux du musée de Boulak, ayant appartenu à la reine Aahatep, ou Ahhotpou (xviii^e siècle av. J.-C.)¹.

1. La momie d'Ahhotpou avait été enlevée par une des bandes de voleurs qui exploitaient la nécropole thébaine vers la fin de la XX^e dynastie (xiii^e s.). Ils la cachèrent, en attendant qu'ils eussent le loisir de la dépouiller en sûreté, et il est probable qu'ils furent pris et mis à mort avant d'avoir pu exécuter ce beau dessein. Le secret de leur cachette périt avec eux et ne fut découvert qu'en 1860, par les fouilleurs arabes. (D'après Maspero.) On voit au Louvre les bijoux fort remarquables aussi d'un prince nommé Psar.

CHAPITRE III

DÉVELOPPEMENT DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

- I. LES ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE. — La colonne et l'architrave. — Les ordres égyptiens.
- II. LES MONUMENTS. — Le temple. Description générale. L'obélisque. — Ruines de Thèbes. La salle hypostyle. — Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égyptien. — Architecture civile : travaux publics, le canal des deux mers. — Les artistes égyptiens. Grande situation des architectes Nefer, Bakenkhonsou, etc. Le sculpteur Iretesen. — Influence grecque. Les Ptolémées. Le *Sérapéum*. — Conclusion. L'art égyptien est un art classique.

I. — LES ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

L'architecture égyptienne ; ses éléments : la colonne et l'architrave. — C'est en somme dans l'architecture que les Égyptiens ont le mieux marqué l'empreinte de leur génie. Quoique l'architecture grecque fût déjà constituée lorsque les artistes grecs auraient pu s'inspirer des monuments égyptiens¹, il y a entre les deux architectures un rapport qui frappe les moins prévenus ; toutes deux ont le caractère méthodique et raisonné, toutes deux sont *classiques* ; mais il y a là un rapport d'esprit entre les deux peuples, et non une transmission de l'un à l'autre des modèles et des procédés. Les Égyptiens ont inventé l'arcade et la voûte ; mais la ligne droite, la colonne et l'architrave qui sont les éléments dominants de leur architecture. On peut dire, en étendant le sens du mot, qu'il y a des ordres égyptiens comme il y a des ordres grecs².

1. Nous ne parlons ici que de l'architecture, et non des arts industriels, où l'influence égyptienne est certaine ; ni de la sculpture, où elle a pu aussi se faire anciennement sentir.

2. L'architecture égyptienne n'exige pas de rapports définis entre tel type de chapiteau et d'entablement d'une part et d'autre part la hauteur moyenne du fût. « L'art égyptien n'est pas un art chiffré. » (Porrot.) Il est vrai qu'on Grèce même ces rapports ne sont pas immuables.

Les ordres égyptiens. — Dans les plus anciens monuments on trouve le pilier simplement quadrangulaire, auquel s'ajoute plus tard un chapiteau fort simple, le tout couvert de peintures ou de sculptures. Puis on a abattu les quatre angles, ce qui a donné huit faces au lieu de quatre; le pilier est alors octogone; ensuite il est devenu de la même manière la colonne

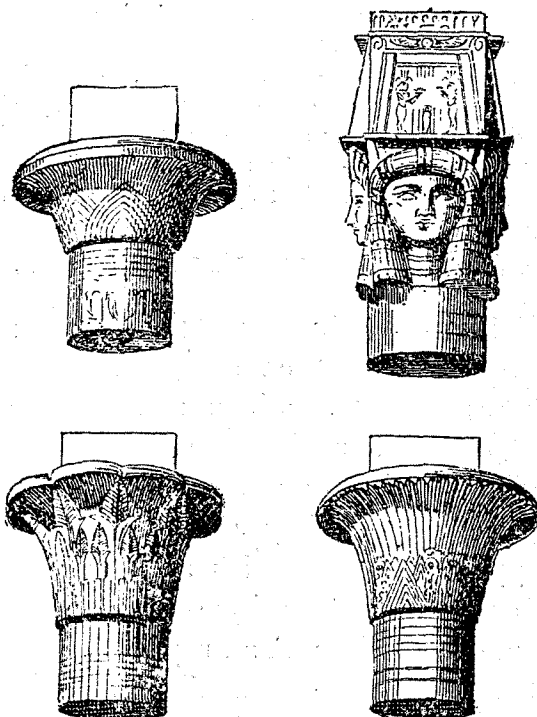


Fig. 14. — Chapiteaux égyptiens.

à seize faces que l'on voit déjà aux grottes de Beni-Hassan (XII^e dynastie, vers 3000 av. J.-C.). C'est là un dorique primitif qui a déjà l'élégance et la force.

Les Égyptiens ne s'en sont pas tenus là. Tout peuple prend les éléments de son art dans ce qu'il voit autour de lui, quitte à faire un choix plus ou moins heureux et à perfectionner avec plus ou moins de goût le type primitif.

Les Égyptiens empruntèrent leurs deux plus belles colonnes au palmier et au lotus. C'est le palmier qui donna le cha-

piteau campaniforme. Souvent les chapiteaux et plus souvent encore les fûts de colonnes furent enflés, en forme de bulbe, ce bulbe étant naturellement très allongé pour les fûts. Cette forme bulbeuse est belle, surtout lorsqu'elle est côtelée à grandes côtes et imite les faisceaux de tiges de lotus, type qui s'harmonise merveilleusement avec les larges et calmes

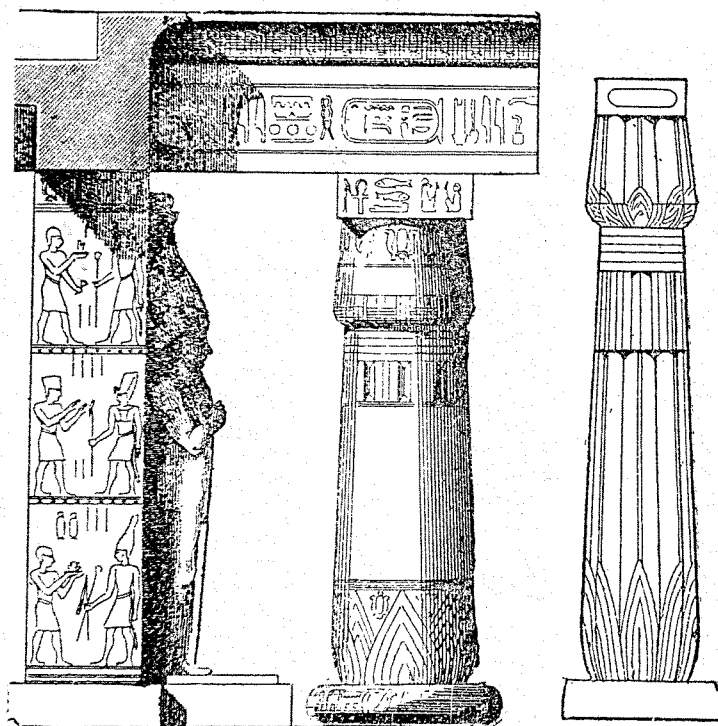


Fig. 15. — Colonnes égyptiennes.

horizons de la vallée du Nil. Parfois une statue faisant corps avec le pilier, et s'élevant jusqu'au plafond, annonce l'atlante ou la cariatide des Grecs. Parfois encore le chapiteau seul, prenant alors une dimension plus considérable que d'ordinaire, porte sur chacune de ses quatre faces une tête de déesse, généralement la déesse Hathor : de là leur nom de piliers hathoriques. A la différence des Grecs, les Égyptiens modifient à l'infini, dans le détail, ces divers types de colonnes : chapiteaux composés de bordures, de palmes droites, ou se cour-

bant sous le poids de l'abaque; chapiteaux ornés de régimes de dattes; chapiteaux en forme de lotus entr'ouverts, etc. A Edfou, à Philæ, il n'y a pas peut-être deux chapiteaux semblables.

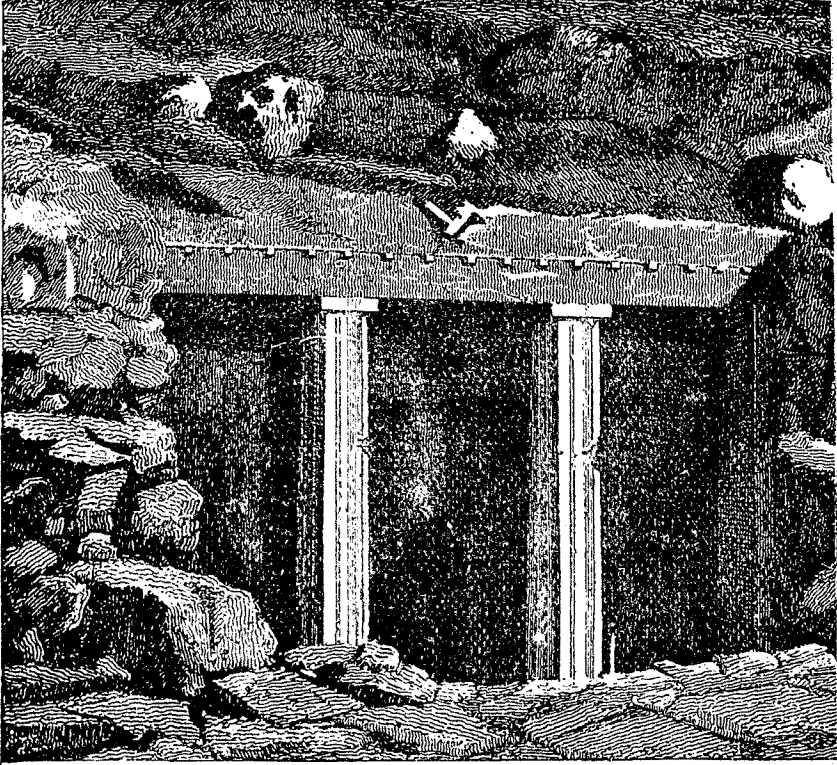


Fig. 16. — Grotte sépulcrale de Beni-Hassan.

Ce désir de variété les entraîne même à des essais peu recommandables, tels que les chapiteaux campaniformes retournés du portique de Thoutmès III à Karnac, innovation qui eut peu de succès d'ailleurs, car on n'en connaît pas d'autre exemple.

II. — LES MONUMENTS

Le temple; l'obélisque. — C'est dans les temples que les colonnes trouvaient surtout leur emploi. Le temple égyptien donne le type que nous retrouvons non seule-

ment en Assyrie, en Judée, mais encore dans la Caaba de la Mecque et les premières mosquées¹. C'est un sanctuaire de dimensions médiocres, même fort petites, accompagné d'un nombre plus ou moins grand de bâtiments accessoires, salles pour les offrandes, logement des prêtres, portiques, vastes cours, galeries de colonnes où le peuple peut se réunir.

L'enceinte sacrée est toujours entourée de murs ; parfois des passages secrets sont ménagés dans l'épaisseur même des murs, soit de l'enceinte, soit d'autres parties du temple. A l'entrée se trouvent les *pylônes*, c'est-à-dire une porte s'ouvrant en retrait entre deux massifs de maçonnerie, espèces de tours plus larges que hautes, relativement minces, en forme de pyramide tronquée. Devant ces pylônes se dressaient, à côté de mâts ou flottaient des banderoles, ces gigantesques monolithes que les Grecs ont appelés obélisques², et qui sont les plus populaires sinon les plus caractéristiques des monuments égyptiens. Aussi les peuples qui ont soumis l'Égypte ont tenu, malgré les difficultés, à en emporter comme signe de leur victoire. Assourbanipal, roi d'Assyrie, qui s'empara deux fois de Thèbes, fit placer deux obélisques devant un des palais de Ninive. On en voit encore aujourd'hui six à Rome, entre autres l'obélisque de Thoutmès III, sur la place Saint-Jean-de-Latran. C'est le plus grand obélisque connu. Il a environ 32 mètres, quoiqu'il ait été raccourci d'un mètre, lors de sa restauration. L'obélisque de Ramsès II, qu'on voit sur la place de la Concorde à Paris,

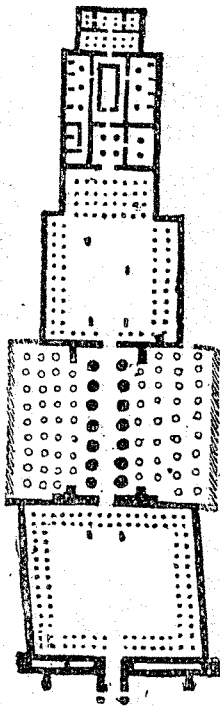


Fig. 17.
Plan du temple
de Louqsor.

1. Même dans une certaine mesure en Grèce, où le sanctuaire proprement dit n'occupe souvent qu'un petit espace dans l'*Allis* ou enceinte sacrée.

2. Mot qui signifie « aiguille ».

et qui nous a été donné par Méhémet-Ali, ne mesure que 22 mètres.

Une fois les pylônes franchis, on entrait dans l'enceinte, et l'architecte avait ménagé une gradation savante dans la série des constructions que le visiteur ou le fidèle devait parcourir : de la lumière éclatante, dans des cours à ciel ouvert, on passait à des pièces de plus en plus sombres, jusqu'au sanctuaire, qui restait dans une ombre mystérieuse. Le temple était en général précédé d'une allée bordée de sphinx colossaux.

Ruines de Thèbes : la salle hypostyle. — On peut se faire une idée de ce que devait être la puissance de cette architecture, par les ruines de Thèbes, les plus grandioses du monde. Lorsque les soldats de Desaix qui faisaient la conquête de la Haute Égypte, se trouvèrent en présence de ces merveilleuses ruines, — malgré les privations, les fatigues, les dangers de toute sorte qu'ils venaient de traverser et la pensée de ceux qui les attendaient encore, ils furent saisis d'une émotion profonde. Un grand silence se fit dans les rangs ; puis toute la petite armée éclata en applaudissements, comme si ces vestiges eussent été le but de tant de glorieux travaux et s'ils avaient complété la conquête. Là se trouve entre autres la salle hypostyle ou salle des colonnes de Karnac, une des plus grandes qui existent : rectangle de 50 mètres sur 103, dont les colonnes centrales ont 23 mètres de hauteur. Il est impossible, dit un archéologue moderne, de rendre l'impression que l'on éprouve quand on entre pour la première fois dans cette forêt de colonnes et qu'on s'y promène de rang en rang, entre ces grandes figures de dieux et de rois qui les couvrent. Ce monument, élevé par Sétî I^{er}, fut complété par son fils Ramsès II (Sésostris), qui poussa peut-être plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs la passion des grandes constructions. C'est à lui que l'on doit le temple d'Ipsamboul.

Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égypt-

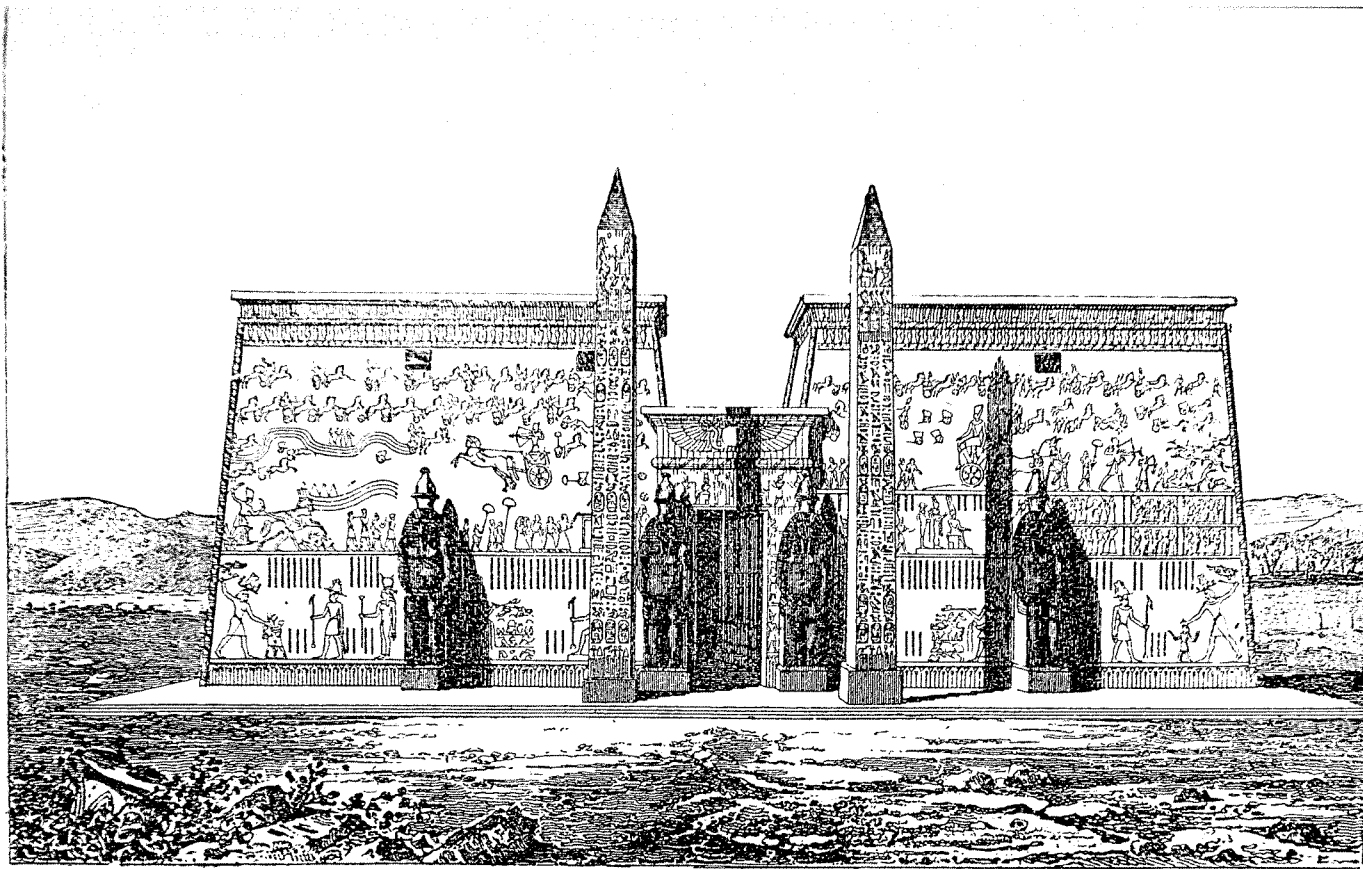


Fig. 18. — Pylônes et obélisques de Louqsor. (Restitution.)

tien. — Dans l'empire thébain, les pyramides furent remplacées pour les tombeaux par des hypogées, c'est-à-dire par des constructions souterraines, et par des grottes artificielles creusées dans le rocher (telles qu'on les voit à Siout, Beni-Hassan, Biban-el-Molouk près de Siène, etc.).

Les deux temples d'Ipsamboul présentent, comme bien d'autres temples en Égypte, une disposition analogue. Sésostris les fit tailler et creuser dans le roc à côté de la deuxième cataracte, pour célébrer ses victoires sur les Nubiens et les Éthiopiens. Les quatre salles du monument présentent une profondeur de 60 mètres. Sur la façade on a sculpté de nombreuses statues, entre autres quatre colosses assis de 20 mètres de haut¹. Environ huit siècles plus tard, les mercenaires grecs, phéniciens, syriens, du roi Psammétique, gravaient grossièrement leur nom avec la pointe de leurs armes sur la jambe d'un de ces colosses, en indiquant pourquoi ils étaient venus jusque-là.

On rencontre encore des monuments égyptiens plus loin dans le sud. Thoutmès III, qui régnait cent cinquante ans avant Sésostris, et dont on a trouvé des inscriptions à Cherchell en Algérie, porta l'art égyptien jusqu'à la troisième cataracte; son troisième successeur, Amenhotep III (Aménophis), construisit à Djebel-Barkal, près de la quatrième cataracte, un temple dont les avenues sont bordées de sphinx en forme de béliers accroupis.

Architecture civile; travaux publics; le canal des deux mers. — Nous n'avons parlé que de l'architecture funéraire et religieuse. Mais l'architecture civile, l'architecture militaire, mériteraient également l'attention, et nous y verrions les architectes et les ingénieurs égyptiens y déployer un égal talent. Aucun peuple de l'antiquité, même les Romains, n'a fait de travaux d'utilité publique plus importants. Il suffit de rappeler que dès le temps

1. L'oreille de ces statues a environ 1^m,50 de hauteur.

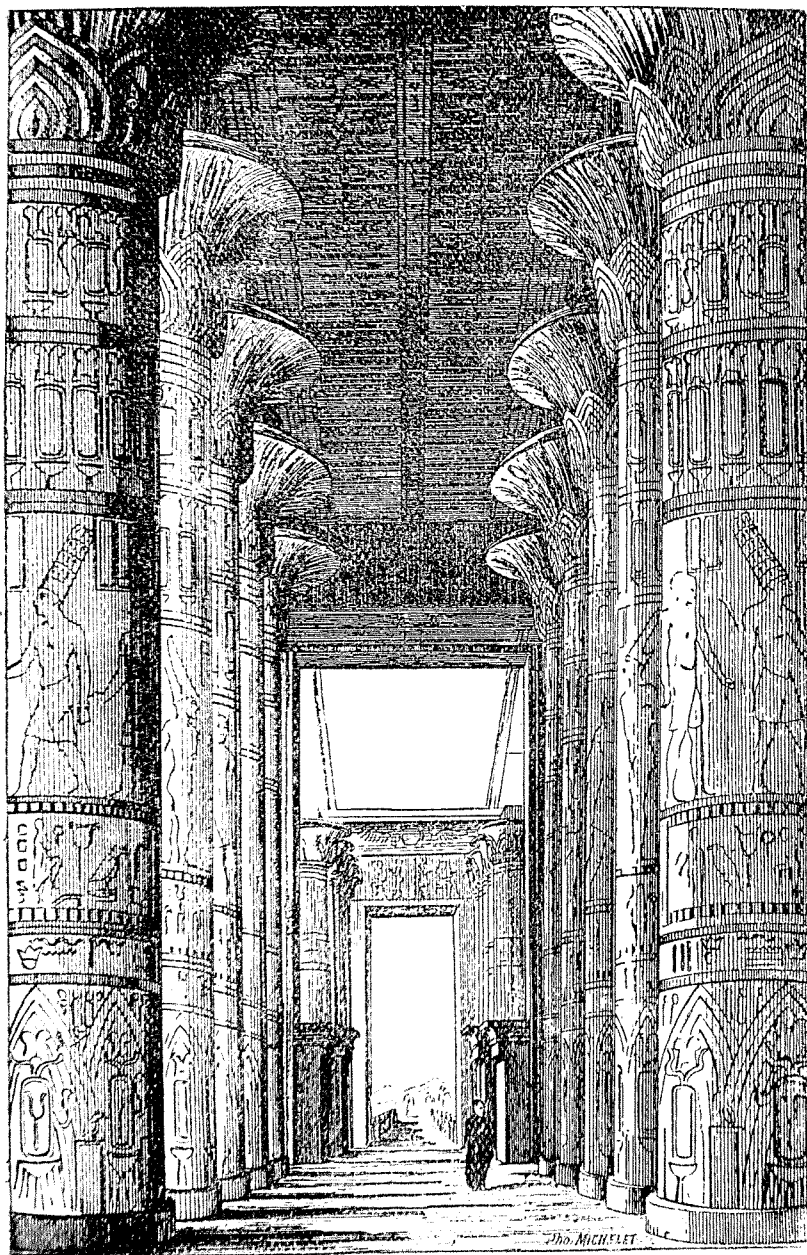


Fig. 19. — La salle hypostyle de Louqsor.

de Sétî I^{er}, au xv^e siècle avant J.-C., un canal de jonction entre la Méditerranée et la mer Rouge plus long que le canal actuel et se rattachant à la branche orientale du Delta, près de son origine, était en pleine activité¹.

Les artistes égyptiens. — Grande situation des architectes. — Nefer, Bakenkhonsou, etc. — Des travaux aussi considérables exigeaient pour leur direction des hommes d'une rare capacité, en dehors même de leur inspiration artistique. On se figure en effet quel monde de scribes, de dessinateurs, de comptables, de contremaîtres, devaient se trouver sous les ordres du personnage qui a présidé à la construction des pyramides ou du grand temple de Karnac. Aussi nous voyons que les ingénieurs et les architectes étaient grandement honorés. Ils se recrutaient souvent parmi les princes du sang royal, et plusieurs d'entre eux épousèrent des filles des Pharaons.

On connaît des centaines de noms d'architectes égyptiens depuis les premiers temps jusqu'à l'époque romaine. Nous en citerons quelques-uns, en les faisant suivre à l'occasion de leurs titres. Ces titres suffiront à jeter un jour intéressant sur l'organisation du service des bâtiments sous les Pharaons.

Nefer, dont nous possédons la statue, une des plus anciennes qui nous soient parvenues, travailla peut-être aux pyramides. On voit à Munich la statue funéraire de *Bakenkhonsou*, « premier prophète d'Ammon et principal architecte de Thèbes » sous Sétî I^{er} et Ramsès II. Avant lui, *Semirat* avait été l'architecte le plus estimé de la reine Hatasou. *Ti*, dont le riche tombeau existe encore, était « secrétaire général du roi et surintendant des bâtiments pour tout le royaume ».

Il y avait aussi des architectes sectionnaires. M. Pierret a étudié la stèle de *Suti* et de *Hor*, qui étaient architectes de Thèbes, l'un pour la direction de l'est, l'autre pour celle de l'ouest. La stèle 3 du Louvre nous fait connaître le nom de *Mesri* (XII^e dynastie), qui fut chargé par son maître d'élever

1. Sur le lac Mœris, V. Maspero, p. 39. Il en conteste l'existence.

à Osiris « un temple comportant pylônes, obélisque, salle hypostyle et canal s'embranchant au Nil ».

A la différence des architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont considérés que comme des artisans. On sait le nom du sculpteur des colosses de Memnon. Il s'appelait *Amenhotep*.

Le sculpteur *Iretesen*, qui travaillait sous Mentouhotep II (1^{er} empire thébain), se vante (stèle 14 du Louvre) « d'avoir occupé une place tout au fond du cœur du roi ». Il nous apprend aussi qu'il savait ciseler également bien la pierre, l'or, l'argent, l'ivoire et l'ébène. Mais les noms des sculpteurs qui nous sont parvenus sont rares.

Influence grecque : le Sérapéum. — Quoi qu'il en soit, on voit qu'un art aussi fortement constitué que l'art égyptien était en état de profiter des influences étrangères, sans se laisser absorber par elles. Lorsqu'une dynastie macédonienne s'établit sur le trône des Sésostris, l'art égyptien et l'art grec se juxtaposèrent sans se confondre et sans se nuire, comme on le voit au Sérapéum de Memphis¹.

Le Sérapéum élevé par les Ptolémées vint se joindre au Sérapéum qui remontait au temps de l'ancien empire, et s'harmonisa avec lui. Un temple de style égyptien était précédé d'un vestibule à colonnes de style grec ; de ce premier temple partait une grande avenue dallée de deux kilomètres de longueur, et bordée de 160 statues colossales représentant des sphinx. Cette avenue aboutissait à un portique massif précédant un petit temple placé à l'entrée de l'enceinte d'un second temple plus grand. On arrivait à ce monument par une galerie intérieure bordée des statues des dieux et des grands hommes de la Grèce : Pluton, Bacchus, Homère, Lycurgue, Platon, Solon, Pindare, qui se trouvaient ainsi associés aux divinités et aux grands hommes de l'Égypte.

Conclusion : l'art égyptien est un art classique. — L'art égyptien, qui sut ainsi se maintenir en face de l'art

1. On appelait Sérapéum un lieu de sépulture pour les bœufs Apis. Il y en avait plusieurs en Égypte. Voir B. de Presles, *Sérapéum de Memphis*.

grec, a eu une influence considérable autour de lui, en Assyrie, en Nubie, en Phénicie, en Judée, en Perse, en Grèce même; nous le retrouverons même plus tard à Rome. Aujourd'hui encore nos architectes peuvent s'en inspirer avec profit, comme l'a prouvé M. Duc dans la façade du Palais de justice sur la place Dauphine. C'est que l'architecture égyptienne est vraiment une architecture classique, formant un ensemble raisonné, clair, simple et beau. « L'Égypte visait au grand, a dit Bossuet, et voulait frapper les yeux de loin, mais toujours en les contenant par de justes proportions. Elle avait imprimé le cachet de l'immortalité sur tous ses ouvrages. »

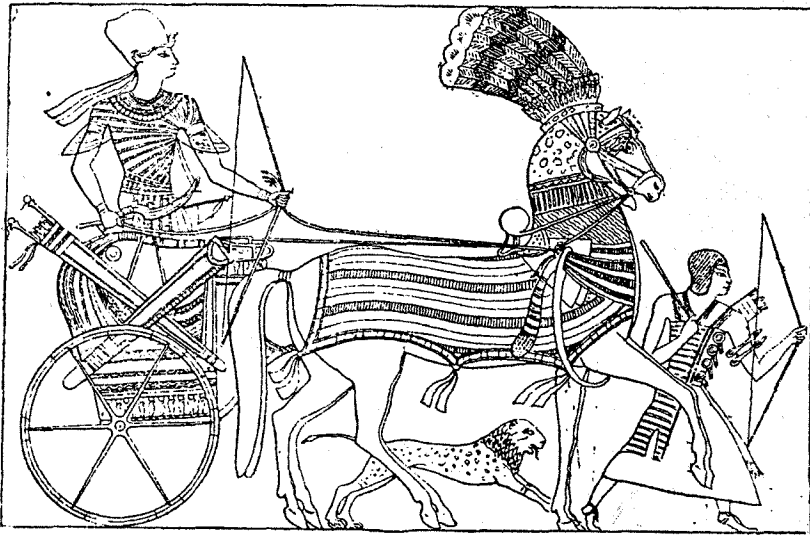
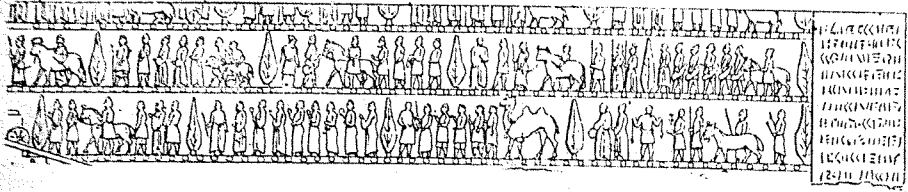


Fig. 20. — Retour triomphal de Ramsès II (Sésostris)



LIVRE II

ORIENT¹

CHAPITRE PREMIER

LA CHALDÉE ET L'ASSYRIE

- I. LA CHALDÉE. — L'architecture chaldéenne. — Les matériaux, la brique, la voûte. — Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa. — Second empire chaldéen : Nabuchodonosor. — Babylone ; les Jardins suspendus.
- II. L'ASSYRIE. — Architecture assyrienne. — La pierre et la brique. — La voûte et la coupole. — La sculpture. — Les bas-reliefs. — Les animaliers assyriens. — Architecture militaire. — Musique. — Art industriel. — Les grands ateliers. — Les tapisseries de Babylone. — Influence de l'art assyrien.

I. — LA CHALDÉE

L'architecture chaldéenne : la brique, la voûte, les matériaux. — Les Égyptiens avaient connu la voûte, mais ne l'avaient employée qu'exceptionnellement et pour couvrir des espaces médiocres. En Chaldée, au contraire, elle joua un rôle prédominant. Aussi la Chaldée occupe-t-elle, si peu qu'il reste de ses anciens édifices, une place importante dans l'histoire de l'architecture. On peut dire que les Chaldéens étaient condamnés à trouver la voûte, sous peine de n'avoir pas d'art architectural. En effet, la

1. Lenormant et Babelon, *Histoire ancienne de l'Orient*. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. II. — Les ouvrages de Ménant, Oppert, Botta, Loftus, Rawlinson, dont on trouvera l'indication dans les ouvrages précédents. — Heuzey, *Un Palais chaldéen*. — Babelon, *Manuel d'archéologie orientale*.

Chaldée manquait de bois et de pierre. Mais elle pouvait élever des constructions en petit appareil, car on trouvait partout dans son sol des gisements d'argile pour faire de la brique, et du bitume pour servir de ciment. On manquait de combustible pour cuire l'argile ; mais on avait un soleil brûlant. La brique séchée au soleil fut l'élément à peu près unique des constructions chaldéennes.

Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa. — Cependant au temps des premières dynasties égyptiennes, Babylone était déjà une ville puissante. Le roi Ourkham, qui avait placé sa résidence à Our, tout en laissant à Babylone son rôle de ville religieuse et savante, décrit avec orgueil, dans des inscriptions qui nous sont parvenues, les édifices considérables qu'il avait élevés dans toutes les grandes villes de son empire, surtout dans sa capitale d'Our, où il fit construire une grande pyramide, un temple où l'on entrait par des portes d'airain, etc. Dès l'origine, l'art chaldéen a un caractère essentiellement royal. Les monuments sont faits pour rappeler les exploits et assurer la gloire du roi. L'art assyrien devait encore accentuer ce caractère et le conserver jusqu'à la fin.

Jusqu'à ces dernières années, nous avons peu d'échantillons de l'art chaldéen, sinon des pierres gravées (en grand nombre il est vrai), des briques émaillées et des statuettes de petite dimension, lorsque les fouilles de M. de Sarzec à Sirtella ont mis à jour, au milieu des décombres du palais du roi Goudéa, neuf grandes statues taillées dans des pierres noires venues de fort loin ; la plupart représentent Goudéa lui-même, qui régnait vers le temps de la V^e dynastie égyptienne. Sur deux des huit statues de ce personnage que nous avons au Louvre, il a tenu à honneur de se faire représenter non pas avec les attributs de la puissance ou les insignes du commandement militaire, mais avec la règle et le compas de l'architecte. Dans l'une, il porte le plan d'une forteresse,

1. La brique tint lieu aussi de papier et de parchemin, et c'est de paquets de briques poinçonnées que se composaient à Ouroukh, « la ville des livres », à Ninive et dans d'autres villes, ces grandes bibliothèques dont d'importantes parties nous sont parvenues.



Fig. 21. — La statue de Goudéa en architecte

Ces statues sont d'une forme ramassée. Le style en est lourd,

mais il n'est pas primitif : il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder la manière dont sont rendus les muscles des bras.

Deuxième empire chaldéen: Nabuchodonosor. Babylone; jardins suspendus. — Mais aucun des rois de l'ancien empire chaldéen n'égala, dans la magnificence de

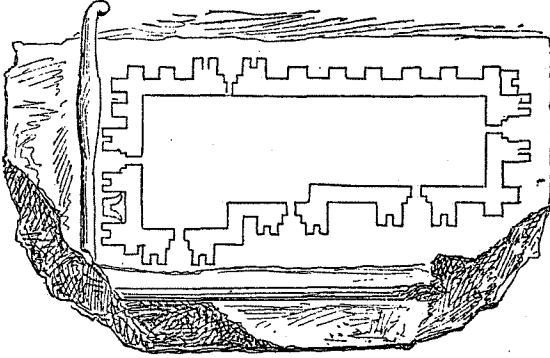


Fig. 22. — Plan que porte sur ses genoux la statue de Goudéa.

ses constructions, le second roi du second empire, Nabuchodonosor.

(606-562). Les descriptions que les anciens nous ont laissées de sa capitale Babylone dé-

fient la vraisemblance, et cepen-

dant les recherches archéologiques les ont vérifiées sur tous les points où la confirmation était possible. On a pu relever directement l'enceinte, et l'on a trouvé justement les chiffres donnés par Hérodote. On a reconnu qu'Aristote avait raison de voir dans la ville de Babylone une province entourée de murs plutôt qu'une cité.

Babylone était protégée par une double enceinte. La première enceinte, composée d'un mur de 50 coudées de hauteur et de 200 de large, enfermait un espace de 513 kilomètres carrés¹; on y pénétrait par cent portes d'airain. L'enceinte intérieure comprenait une superficie de 290 kilomètres carrés, soit une superficie plus grande que Londres et trois fois égale à celle de Paris. Entre les deux enceintes était tracé un boulevard de 60 mètres de large. Tout cet espace n'était pas couvert de constructions, mais comprenait des terres cultivées, des parcs, des jardins qui séparaient les divers quartiers et entouraient les monuments. La ville était partagée en deux

1. C'est à peu près la superficie du département de la Seine.

par l'Euphrate, dont les eaux coulaient entre des quais élevés. « Les maisons, dit Hérodote, sont à trois et quatre étages; les rues sont droites et coupées par d'autres qui aboutissent au fleuve. Au débouché de celles-ci on a pratiqué dans le mur construit le long du fleuve de petites portes de bronze par où l'on descend sur ses bords. »

Les deux monuments les plus remarquables étaient le palais du roi et l'enceinte consacrée au dieu Bel, au centre de laquelle s'élevait une tour massive présentant la forme d'un carré de 135 mètres de côté. Sur cette tour s'en élevait une autre, et ainsi de suite jusqu'à huit, formant une hauteur totale d'environ 80 mètres. Le pays où s'é-



Fig. 23. — Destruction d'une forêt. — Jardins suspendus.

tendait la ville de Babylone était peu pittoresque par lui-même, mais Nabuchodonosor y construisit les célèbres jardins suspendus. Ils étaient placés dans l'enceinte du palais, sur les bords de l'Euphrate. C'était une série de terrasses qui s'élevaient en amphithéâtre, comme celles de l'Isola Bella au lac Majeur. Sous chacune d'elles on avait pratiqué des galeries. Ces galeries renfermaient divers appartements, dont l'un contenait des machines qui servaient à puiser dans l'Euphrate les eaux nécessaires à l'irrigation. Sur ces terrasses on avait transporté une couche de terre végétale assez épaisse pour porter de grands arbres, et l'on y voyait réunies les plantes les plus variées et les plus rares¹.

Mais Babylone n'attira pas seule l'attention de Nabuchodo-

1. Il existe encore sur un monticule de la rive orientale de l'Euphrate un arbre qui semble avoir appartenu à ces jardins. Nabuchodonosor les avait fait construire pour complaire à une de ses femmes d'origine mède, qui regrettait les beaux parcs de son pays. On peut comparer à la description d'Hérodote la grande inscription dans laquelle Nabuchodonosor énumère les travaux exécutés par son ordre dans la ville qu'il avait choisie pour capitale. (V. Ménant, *Babylone et Chaldée.*)

nosor. « Il fut pour la Chaldée, dit M. Maspero, ce que Ramsès II fut pour l'Égypte. Il n'y a pas une ville de la Chaldée où il n'ait laissé des traces de sa merveilleuse activité. » De tant de splendeurs il ne reste que des monceaux de décombres. La raison en a été donnée plus haut : la pierre entraît à peine dans les constructions de la Chaldée, qui étaient faites presque exclusivement avec des briques.

II. — L'ASSYRIE

Art assyrien : la pierre et la brique, la voûte et la coupole. — L'Assyrie a reçu sa civilisation et ses arts de la Chaldée. Mais elle avait la pierre et le bois en abon-

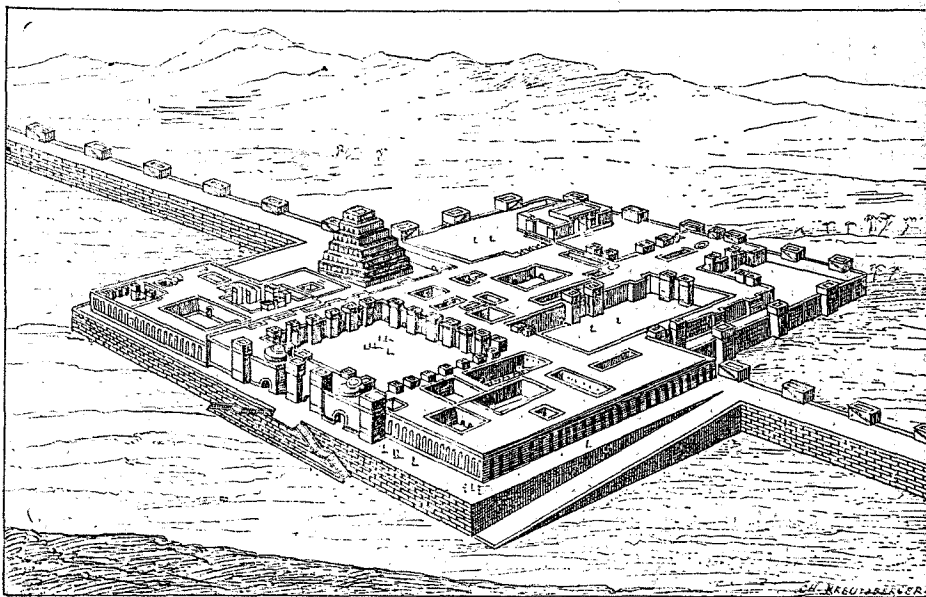


Fig. 24. — Palais de Kirsabad. (Restitution d'après V. Place et Thomas.)

dance; aussi ses constructions sont-elles plus solides. Cependant, comme il fallait chercher ces matériaux assez loin des grandes villes, on les a ménagés. Le plus souvent il n'y a que le soubassement, exposé à l'humidité, ou le revêtement extérieur qui soit en pierre; le reste

est en brique séchée. Les Assyriens ont perfectionné la voûte ; ils ont couvert leurs pièces par des voûtes en berceau circulaires ou elliptiques. Ils ont aussi construit des coupoles, même pour des édifices sans importance, et les simples maçons de Mossoul montrent encore aujourd'hui une grande habileté pour ces sortes de constructions¹. Mais la brique séchée offre peu de résistance ; de là des murs d'épaisseur énorme pour des salles étroites et peu élevées, que l'on faisait alors très longues pour compenser ce qui leur manquait d'autre part. Leurs palais, construits sur des tertres artificiels, étaient formés d'une suite de galeries, dont les toits en terrasse étaient garnis de créneaux. Mais, à la différence de la Chaldée, la pierre qui se mêlait à la brique permettait de donner à la sculpture un grand développement ; des taureaux ailés à tête humaine défendent la porte, et le long des murs courent des bas-reliefs plaqués qui, dans le palais de Sargon à Korsabad par exemple, occupaient 6,000 mètres carrés sur une longueur de deux kilomètres.

Nimroud et Korsabad ; les Sargonides. — C'est du ix^e au vii^e siècle que l'art assyrien s'est développé. Alors les grands princes de la vallée du Tigre rivalisent avec les Pharaons. Assour Nazir Habal reconstruit la ville d'El Kalakh (Nimroud).

Là, sur la vaste plate-forme artificielle qui portait la ville, s'accumulaient les palais et les temples, déployant au soleil d'Orient leurs bois précieux artistement taillés, leurs portes d'ébène et de cyprès incrustées d'or et d'ivoire, leurs lions, leurs taureaux ailés, leurs longs bas-reliefs de pierre blanche, leurs riches tentures, leurs ornements d'or et d'émail, leurs tours sacrées, leurs obélisques se dressant vers le ciel. « Le Tigre reflétait les édifices et doublait leur hauteur ; et enfin, dominant tout le reste, la pyramide à degrés du temple d'Adrar

1. Voir Choisy, *les Voûtes sans cintrage*.

servait comme de centre à cette réunion de constructions riches et grandioses. » (RAWLINSON.)

Le temps des Sargonides marque l'apogée de l'art assyrien. Le fondateur de la dynastie, Sargon, élève une ville nouvelle, Dour-Saryoukin; c'est aujourd'hui Korsabad, où Botta a découvert en 1842 les plus beaux restes de l'architecture assyrienne. Esarhaddon élève un palais à Nimroud. Mais c'est Sennakhérib qui, malgré ses longues guerres, semble avoir été le plus grand constructeur parmi les rois assyriens. Il voulut rendre à Ninive, que Sargon avait abandonnée, tout son éclat. Sans parler des temples et des palais, qui dépassaient par leur dimension et leur magnificence la plupart des autres constructions assyriennes, il rétablit ou construisit des quais, des aqueducs, des fortifications. « J'ai reconstruit, ajoute-t-il, les rues anciennes, j'ai élargi les rues étroites, et j'ai fait de la ville entière une cité resplendissante comme le soleil. »

Architecture militaire. — Les Assyriens furent un peuple essentiellement guerrier. Aussi l'architecture militaire eut-elle chez eux une grande importance.

L'art de l'attaque et de la défense des places avait atteint dès le viii^e siècle un grand développement, comme on peut en juger par les bas-reliefs du règne de Sennakhérib. Nous y voyons des fortifications qui indiquent que les ingénieurs assyriens savaient tirer parti de la forme du terrain et de la présence des eaux, disposer et orienter leurs murailles et leurs tours de manière à ce qu'elles pussent se défendre réciproquement. Nous y voyons aussi des machines de guerre formidables, par exemple des béliers protégés par des abris roulants couverts par des peaux crues, que des soldats mouillent constamment pour empêcher qu'elles ne prennent feu sous les projectiles incendiaires de l'ennemi.

Art industriel. — Mais c'est par l'art industriel sur-

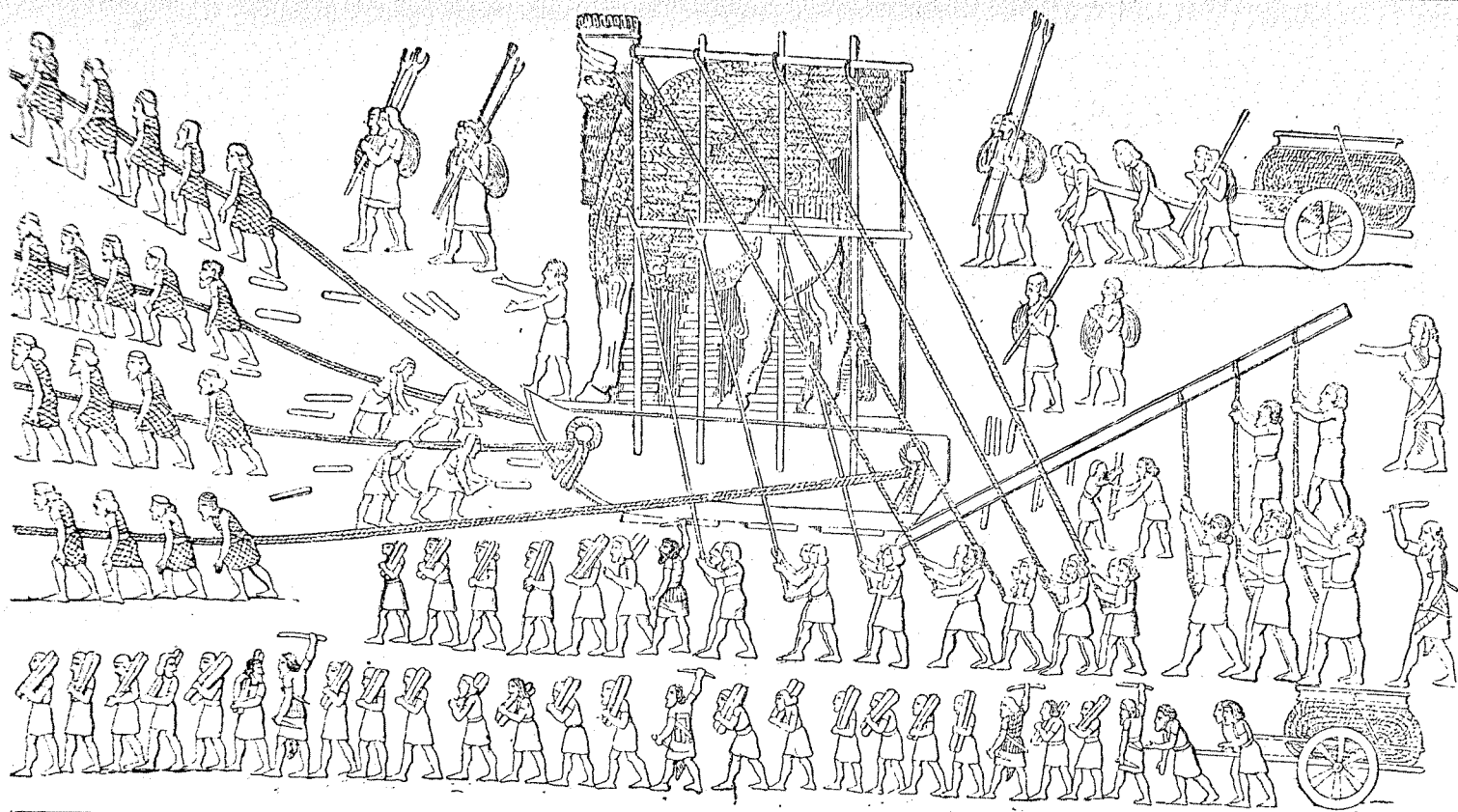


Fig. 25. — Transport d'un taureau ailé à face humaine, tel que ceux de Korsabad,

tout que brillèrent l'Assyrie et la Babylonie. Lorsque la Grèce ne connaissait encore que l'industrie exercée dans l'intérieur de chaque famille, la Babylonie et l'Assyrie avaient de vastes ateliers savamment organisés, où la tradition des meilleures méthodes se perpétuait et où tout progrès réalisé par un ouvrier profitait définitivement à l'industrie tout entière. Aussi les produits qui en sortaient, les armes, les bijoux, les pièces d'orfèvrerie, les objets d'ivoire, les poteries, les étoffes de laine ou de lin, les tapisseries surtout, étaient-ils recherchés en Égypte même, et furent-ils plus tard disputés sur les marchés de la Grèce et de Rome.

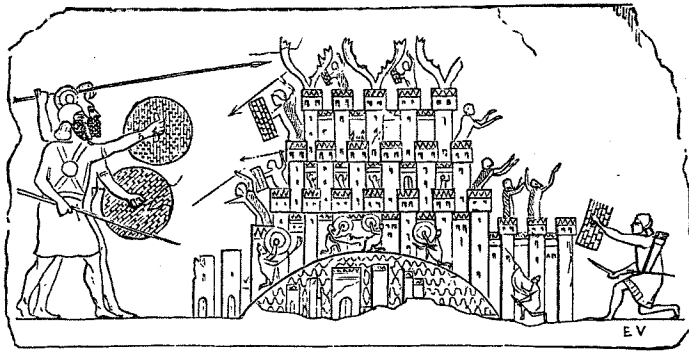


Fig. 26. — Attaque d'une forteresse.

Babylone fut la ville de l'antiquité la plus célèbre par ses tapisseries de haute lice. Au 1^{er} siècle après Jésus-Christ, on y voyait encore des tentures représentant soit des scènes de la mythologie grecque, soit les principaux faits de l'histoire des Perses, les combats de Datis, les victoires que s'attribuait Xerxès (les Thermopyles, la prise d'Athènes). Les tapisseries de Babylone atteignaient à Rome des prix exorbitants. Néron paya pour des étoffes de ce genre 840,000 francs de notre monnaie. On peut difficilement juger de l'art industriel babylonien ou ninivite par les rares échantillons qu'on voit dans nos musées, et qui proviennent, pour une bonne part, des tombeaux égyptiens. Mais les objets représentés sur les bas-reliefs en donnent une idée plus complète.

La sculpture assyrienne : les bas-reliefs ; les animaliers. — On peut affirmer que pour l'architecture l'Assyrie fut supérieure à la Chaldée. Cette supériorité s'affirme aussi pour la sculpture. Mais, même dans les plus anciens monuments, la sculpture assyrienne est déjà un art qui applique trop souvent des formes conventionnelles. Elle a parfois une grande puissance et témoigne d'une remarquable habileté ; mais elle ne semble pas avoir la préoccupation de la beauté ni s'inspirer assez de la nature. Elle semble même faire étalage d'une science affect-



Fig. 27. — Cavaliers poursuivant un Arabe monté sur un chameau.

tée ; les muscles sont indiqués comme sur un écorché, avec une exagération choquante, surtout lorsque, ce qui arrive trop souvent, les formes ne sont pas justes ; enfin les gestes et les types manquent trop souvent de variété. Cependant, surtout à partir de Sennakhérib, les artistes se plaisent davantage à représenter non plus des scènes mythologiques, mais ce qu'ils ont sous les yeux. Aussi les bas-reliefs assyriens prennent-ils alors pour l'histoire une importance égale à ceux de l'Égypte.

C'est surtout dans la représentation des animaux, soit au repos, soit en mouvement, que les Assyriens se montrent véritablement des artistes : on y reconnaît bien un

peuple qui aimait la chasse avec passion. La chasse d'Assourbanipal et la Lionne blessée du Musée Britannique sont des œuvres admirables, et l'on peut se demander, avec le peintre Bonnat¹, si le plus grand sculpteur animalier de notre siècle, Barye, n'a pas plus d'une fois puisé

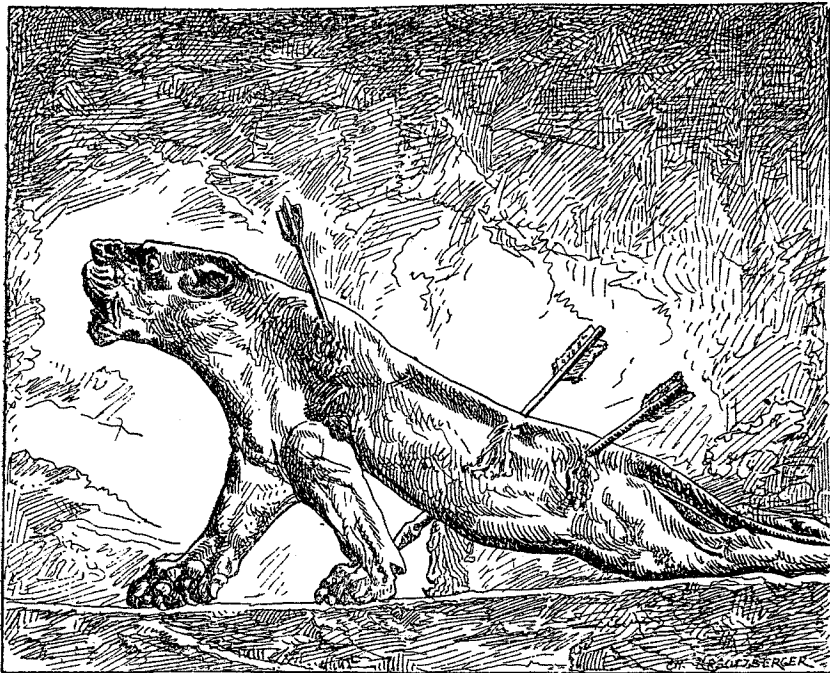


Fig. 28. — La Lionne blessée du Musée Britannique.

son inspiration dans ses antiques prédécesseurs d'Assyrie, pour lesquels il avait la plus haute estime.

En somme, l'art de l'Assyrie et de la Chaldée est bien inférieur à l'art égyptien. Leurs monuments sont moins variés, moins nobles. Leur sculpture est loin d'avoir la simplicité et en même temps la vie que l'on trouve déjà dans les belles œuvres de la vallée du Nil : elle n'a produit en général que des bas-reliefs, et les statues repré-

1. V. l'Étude sur Barye, dans la *Gazette des beaux-arts*.

sentant des hommes, rares d'ailleurs, sont le plus souvent assez maladroit¹.

Influence de l'art assyrien. — Mais, sans parler des arts industriels, on ne doit pas oublier que la sculpture de la région du Tigre et de l'Euphrate a eu son influence sur la sculpture grecque à son origine, et que son architecture a été imitée jusqu'en Chine². C'est de la coupole assyrienne, en somme, qu'est sortie une des formes maîtresses de l'art, la coupole byzantine.

CHAPITRE II

L'ASIE ANTÉRIEURE

- I. LES PHÉNICIENS. — Leur rôle dans l'histoire de l'art. — Ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens³.
 II. LES JUIFS. — Le temple de Jérusalem. — La musique.
 III. ASIE MINEURE, ARABIE. — Sana. — Hétéens ou Khetas. — His-sarlik. — Lydiens. Invention de la monnaie.

I. — LES PHÉNICIENS

Leur rôle dans l'histoire de l'art : ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens. — Les Phéni-

1. « La musique semble avoir été aussi cultivée à Babylone et à Ninive qu'à Memphis. Des flûtes variées, des instruments à cordes qu'on frappait avec un marteau, des harpes de diverses espèces, etc., sont représentés sur les bas-reliefs. » (FÉRIS, *Histoire de la musique*.)

2. Au commencement du x^e siècle avant J.-C., l'empereur Mon-Wang ayant fait un voyage dans les contrées situées à l'occident de la Chine, fut vivement frappé des monuments qu'il y vit, et en emmena des architectes et des ouvriers. (V. Pauthier, *Chine ancienne*, p. 95.)

3. Perrot et Chipiez, tome III. — Renan, *Mission en Phénicie*. — Daux, *Emporia phéniciens*. — Le grand ouvrage de Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une Nécropole royale de Sidon*, paru récemment, donne des indications précieuses sur les modifications de l'art de la Phénicie.

ciens n'ont jamais été de véritables artistes. Ils n'ont jamais produit des œuvres grandioses et vraiment originales. Mais les Phéniciens n'en ont pas moins joué un grand rôle dans l'histoire des arts, parce qu'ils ont répandu dans tout le bassin de la Méditerranée la civilisation de l'Égypte et de l'Assyrie. Ils furent de grands vulgarisateurs, et ce n'est pas un mérite à dédaigner. S'ils manquent d'invention¹, ils s'emparent heureusement des modèles que leur donnent les grands empires voisins, les perfectionnant quelquefois, et ils exportent dans tout le monde connu leurs propres produits en même temps que ceux de l'Égypte et de l'empire assyrien.

Les peuples très commerçants ont en général une industrie active ; il en fut ainsi des Phéniciens, qui avaient d'autant plus besoin d'objets manufacturés pour leurs échanges, que la monnaie était alors inconnue. Aussi leurs villes contenaient-elles de grandes et nombreuses fabriques. On recherchait dans tous les pays de la Méditerranée les poteries, les ivoires sculptés, les meubles en bois précieux, les étoffes de pourpre sortis des ateliers de la Phénicie ; mais l'habileté de ses artisans se montrait surtout dans la verrerie et diverses branches de l'industrie des métaux.

Le verre était déjà connu des Égyptiens de l'ancien empire ; mais on a souvent attribué son invention aux Phéniciens, tant cette industrie était florissante dans leur pays, surtout à Sidon. Dans l'industrie métallurgique, les Phéniciens n'eurent point de rivaux, du moins pour l'activité de la production et l'habileté professionnelle. La Bible nous a conservé le détail des grands ouvrages de bronze que le Tyrien Hiram exécuta pour le temple de Jérusalem ; les orfèvres de Sidon étaient non moins célèbres que ses verriers, et c'est aux ouvriers phéniciens que les héros d'Homère demandent leurs plus belles

1. Dans le grand plat d'argent de Curium, on retrouve à la fois l'imitation égyptienne, assyrienne et persane.

armures. Un certain nombre d'objets phéniciens sont parvenus jusqu'à nous. Les plus intéressants sont ceux qui composent les trésors découverts en 1876 à Palestrina (l'ancienne Préneste), dans l'Italie centrale, et plus récemment à Curium (île de Chypre) : on y remarque des plats d'argent doré, ciselé ou repoussé, sur lesquels on a représenté des sujets exécutés avec beaucoup d'art, qui par leur variété et leur disposition rappellent la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.

Les Phéniciens montrèrent aussi de l'habileté dans l'architecture. Ce qu'ils cherchaient surtout, c'était l'utile ; c'est ainsi qu'ils montrèrent du talent dans la fortification et dans les travaux maritimes¹, et que dès l'origine ils pavèrent les rues de Carthage et de Tyr. Des ingénieurs phéniciens dirigèrent les grands travaux accomplis pendant l'expédition de Xerxès contre la Grèce : le pont de bateaux sur l'Hellespont, le percement de l'isthme du mont Athos. Les Phéniciens ont apporté leur art partout où ils se sont longuement établis, dans la Sicile occidentale, en Sardaigne, à Malte, à Chypre surtout. Là, au contact des arts de l'Asie Mineure et de la Grèce primitive, il a pris un caractère plus intéressant, que nous ne pouvons que signaler.

II. — LES JUIFS²

Le temple de Jérusalem. — Enfin on ne doit pas oublier que ce sont des architectes phéniciens qui ont dirigé la plupart des constructions monumentales de Jérusalem. Ils aidèrent Salomon pour la construction du *Temple* dans lequel se résume à peu près tout l'art hébraïque³. Ce monument, célèbre entre tous, fut cons-

1. Le double port militaire et marchand de Carthage, le premier avec une tour centrale servant d'observatoire, est resté le type des établissements maritimes de l'antiquité. (V. Babelon, *Archéologie orientale*, p. 264.)

2. Perrot et Chipiez, tome IV. — De Vogüé, *le Temple de Jérusalem*.

3. Les Israélites ont eu cependant un art véritablement national, la *musique*. Sur la question de savoir jusqu'à quel point on peut retrouver dans les

truit sur le modèle des grands temples égyptiens; mais la religion dont il était le symbole et les règles du culte auquel il devait servir, la sobriété d'ornementation résultant de dogmes qui repoussaient la représentation de la figure humaine, lui donnèrent cependant un caractère d'originalité qu'une description détaillée ferait sentir. Détruit par Nabuchodonosor (588), rebâti après le retour de Babylone, il fut presque complètement démoli de nouveau par Hérode, qui le fit reconstruire dans des dimensions et avec une magnificence qu'il n'avait pas connues même au temps de Salomon. Les travaux, commencés en 18 avant J.-C., ne furent terminés qu'en l'an 46 de l'ère chrétienne, sous Néron. Mais, moins de six ans plus tard, Jérusalem tombait sous les coups de Titus, et le *Temple* était détruit pour ne plus se relever.

III. — ASIE MINEURE, ARABIE

Les Hétéens. — Hissarlik. — Les Lydiens; un art nouveau : les monnaies et la gravure en médailles¹.

— Nous ne ferons que citer :

1° *L'art de l'Arabie ancienne*, où la ville de Sana, dans le pays des Sabéens, fut une des plus belles villes de l'Orient; ce qu'elle est encore aujourd'hui, quoique bien déchue, à ce qu'affirment les rares voyageurs qui y sont parvenus;

2° *L'art des Hétéens*, Khetas ou Hittites, peuple qui prouva sa force par les longues luttes qu'il soutint contre les Égyptiens, et dont on commence à étudier la civilisation, à distinguer les monuments² et à déchiffrer la langue;

admirables chants des synagogues actuelles quelque chose de l'ancienne musique des Hébreux, V. Ernest David, *la Musique chez les Juifs*.

1. Perrot et Chipicz, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IV. — Schliemann, *Ilios*. — Caussin de Perceval, *l'Arabie avant l'islamisme*. — Les Mémoires de J. Halévy sur ses *Voyages en Arabie*. — Texier, *Description de l'Asie Mineure*

2. On en trouve dans toute l'Asie Mineure, du Pont Euxin à la Syrie. Les plus importants sont les bas-reliefs rupestres d'Assili-Kaïa en Cappadoce.

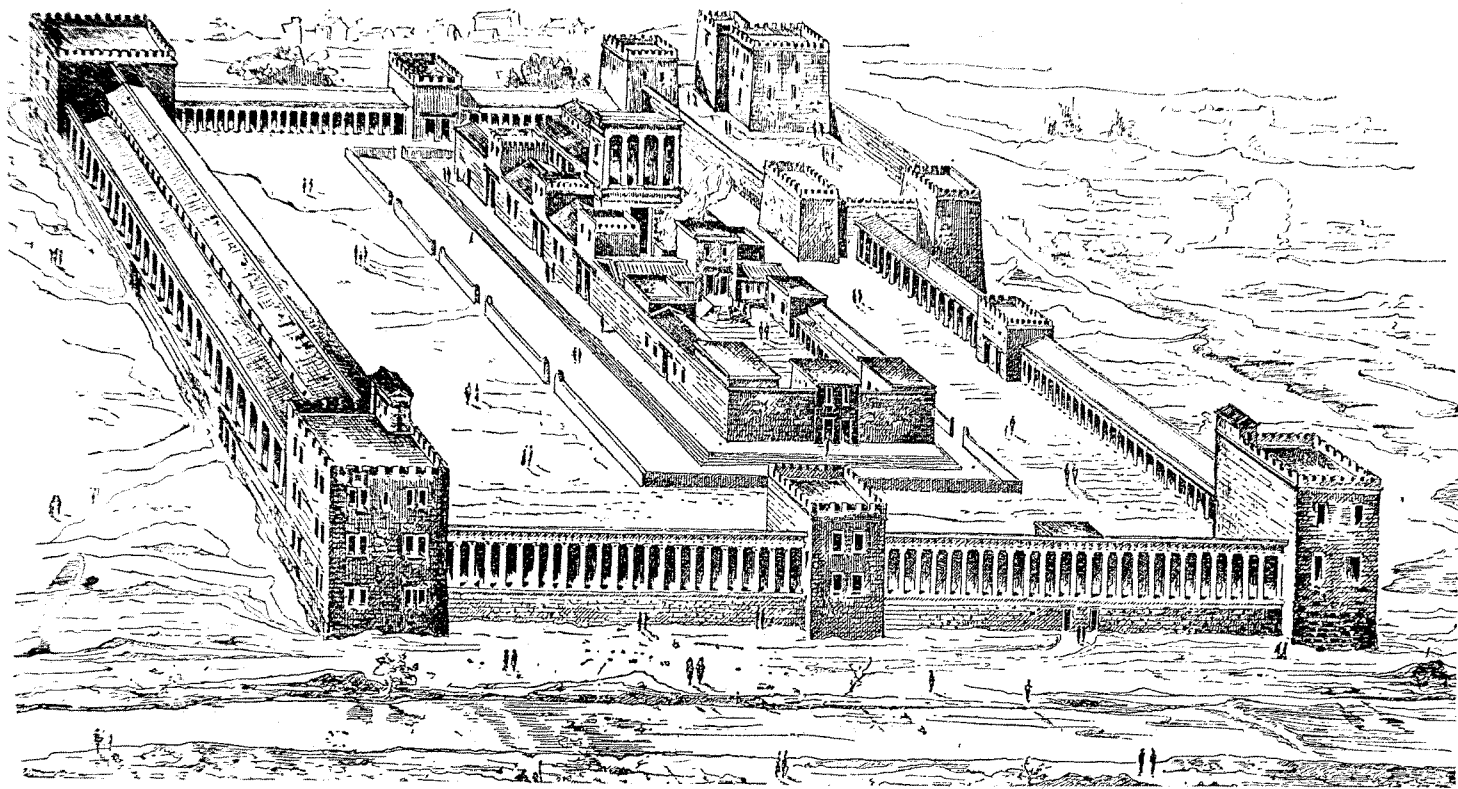


Fig. 29. -- Le temple de Jérusalem.

3° *L'art de la Troade*, que les fouilles de Schliemann à Hissarlik ont signalé au monde savant, et dont les échantillons les plus intéressants sont peut-être les poteries ;

4° *Les arts phrygien, lydien, lycien*, qui donnèrent et empruntèrent aux Grecs, mais dont l'influence se fit surtout sentir sur la Perse¹. La Lydie a l'honneur d'avoir créé un art nouveau ; c'est elle qui, très probablement avant Égine, ou au plus tard en même temps qu'elle, inventa la monnaie, vers le commencement du VII^e siècle, invention qui fut l'origine d'un art que l'antiquité devait porter à sa perfection : la gravure en médailles.

CHAPITRE III

L'IRAN. — L'ART DE LA PERSE

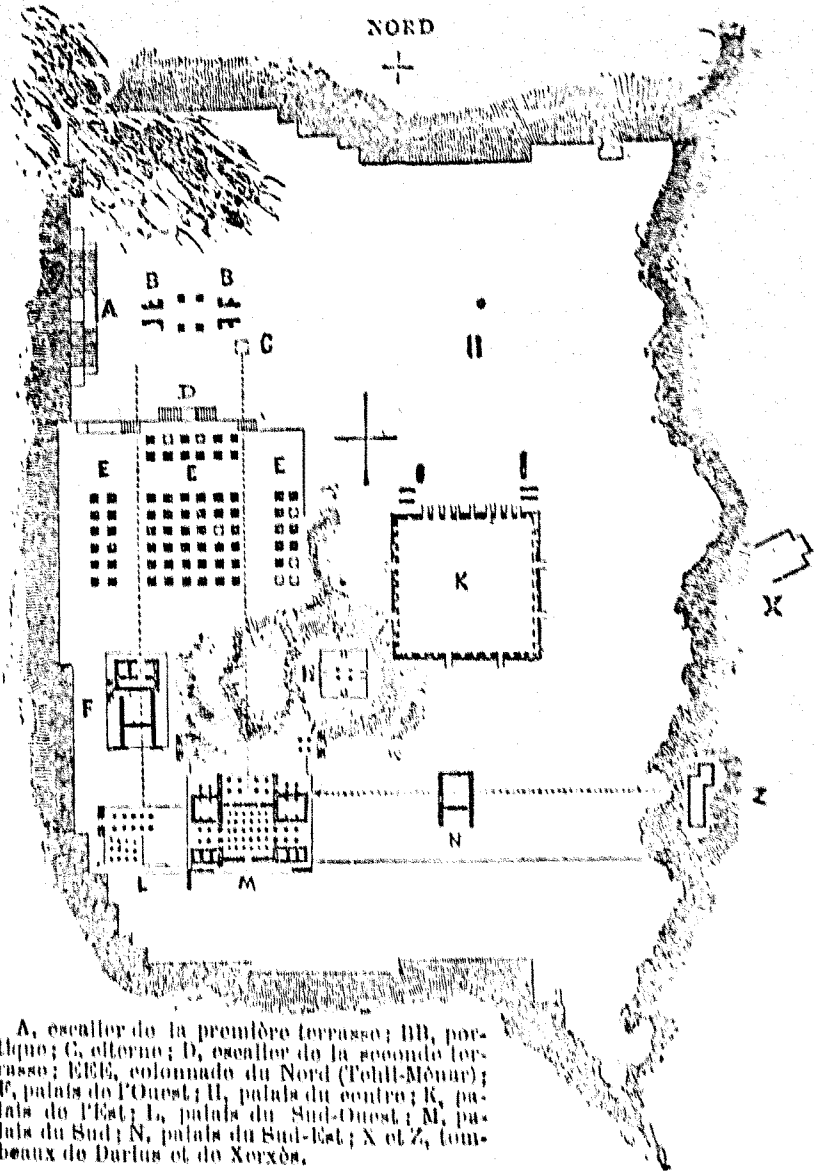
Origine de l'art perse. — Influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Pasargade, Persépolis, Suse. — La colonne persane. — Jugement sur l'art perse. — Les jardins².

Origine ; influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Les plus anciens monuments persans dont les ruines existent encore ne remontent pas plus loin que les Achéménides. Ils sont donc bien modernes relativement aux premières constructions de l'Égypte et de la Chaldée. Mais les Perses surent profiter des modèles qu'ils avaient sous les yeux, et se donner une architecture d'un style original qui se distingue par l'élégance et la pureté des formes. Les influences qui ont agi sur l'art persan sont au nombre de trois : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne.

1. Sépulcres, creusés dans le roc, de Doganlou (*tombeau de Midas*) et de Myra.

2. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*. — Flaudin et Coste, *Perse ancienne*.

Chose qu'on n'avait pas assez remarquée jusqu'à ces derniers temps, c'est l'art gréco-asiatique de l'Asie Mineure, l'art de la Lydie, de la Lycie, de l'Ionie, que les



A, escalier de la première terrasse; II, portique; C, couronne; D, escalier de la seconde terrasse; EEE, colonnade du Nord (Tehit-Ménar); F, palais de l'Ouest; H, palais du centre; K, palais de l'Est; L, palais du Sud-Ouest; M, palais du Sud; N, palais du Sud-Est; X et Z, tombeaux de Darius et de Xerxès.

Fig. 30. — Plan des ruines de Persépolis.

architectes perses imitent tout d'abord. Que cet art ne se rattache pas à des traditions iraniennes, la preuve en est donnée par M. Dieulafoy. Les arbres ont été assez

rares en Perse, même dans l'antiquité. Or, même pour ceux de ces monuments qui sont entièrement construits en pierre ou taillés directement dans le roc, les formes

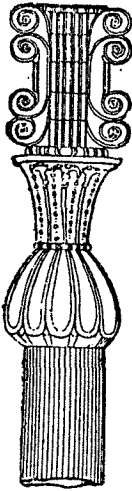


Fig. 31.

générales et plusieurs détails de la construction montrent qu'ils sont imités d'édifices où la charpente joue un rôle important. Si la sculpture de la Perse, bien inférieure à la sculpture égyptienne, et même à la sculpture assyrienne, rappelle par une certaine noblesse simple et une certaine justesse de proportion la sculpture primitive des Grecs, c'est plutôt parce que les Perses ont imité les Grecs, non parce que les Grecs ont imité les Perses¹. Le plus souvent d'ailleurs ce sont des artistes grecs qui travaillent pour le Grand Roi. En même temps que l'influence gréco-asiatique, se faisait sentir aussi l'influence assyrienne. Mais ce n'est que plus tard, après la conquête de l'Égypte en 525,

que l'influence égyptienne se manifeste, conjointement avec celles qui s'étaient déjà exercées.

Pasargade. Persépolis. Suse. La colonne persane. — Tandis qu'on n'en peut retrouver la trace dans les restes de Meched-Mourgab (Pasargade) ou dans les monuments de Poulvar-Roud, elle apparaît dans les ruines de Persépolis, où Darius (521-485) et Xerxès (485-465) rivalisèrent de magnificence².

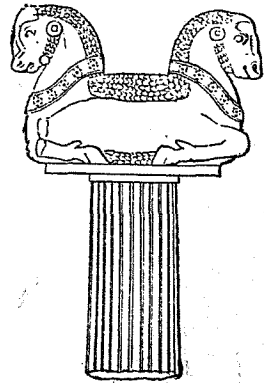


Fig. 32.

Ces ruines s'élèvent sur une vaste plateforme qui porte elle-même trois terrasses

1. Opinion de M. Dieulafoy qui n'est pas partagée par M. Chipiez. — Œuvres principales de la sculpture perse, monument de Cyrus à Mourgab, bas-relief de Darius à Behistoun, surtout tombeaux des rois à Na-ki-Roustam.

2. Diodore (I, 46), dit que Cambyse envoya en Perse des artistes et des ouvriers égyptiens, qui travaillèrent aux palais de Persépolis et de Suse.

PASARGADE. — PERSÉPOLIS. — SUSE

échelonnées en retrait, où se voient les débris de palais de diverses dates. Ces terrasses sont entourées de murs construits avec de grands blocs de marbre taillé, appareillé sans ciment avec une grande précision. Sur la terrasse intermédiaire se dressent encore une quinzaine de colonnes de marbre blanc de 50 à 60 pieds, dont plusieurs prouvent par leurs formes sveltes et leur grande hauteur qu'elles étaient destinées à supporter seulement des constructions en bois¹ : ce sont les restes du palais de Xerxès. Mais la merveille architecturale de Persépolis était le double escalier à rampes opposées et parallèles situé sur le côté occidental de la plate-forme, et par lequel seul on pouvait y arriver. Cet escalier, fort endommagé aujourd'hui, était couvert de bas-reliefs dont la plupart représentent les délégués des provinces apportant au roi le tribut annuel. Le double escalier monumental de l'Orangerie de Versailles, qui reste la partie la plus grandiose de toutes les constructions de cet immense palais,

1. La colonne persépolitaine est très originale. Elle est caractérisée par sa hauteur parfois fort grande relativement à sa base (13 fois le diamètre), par ses 48 cannelures juxtaposées, par un long col d'ornement formé de campanules et de volutes enroulées en sens inverse les unes des autres, par sa base en forme de campanule, surtout par ce chapiteau bicéphale qu'on ne trouve absolument qu'en Perse, chapiteau dans lequel deux avant-corps de taureau, tendant leur tête en partie redressée, à droite et à gauche du fût, forment un vide dans lequel vient s'engager la poutre qui porte le plafond. Cette colonne est d'ailleurs postérieure à la création de l'ordre ionique, dont elle a emprunté les volutes, mais en les disposant verticalement au lieu de les placer horizontalement (fig. 31 et 32).

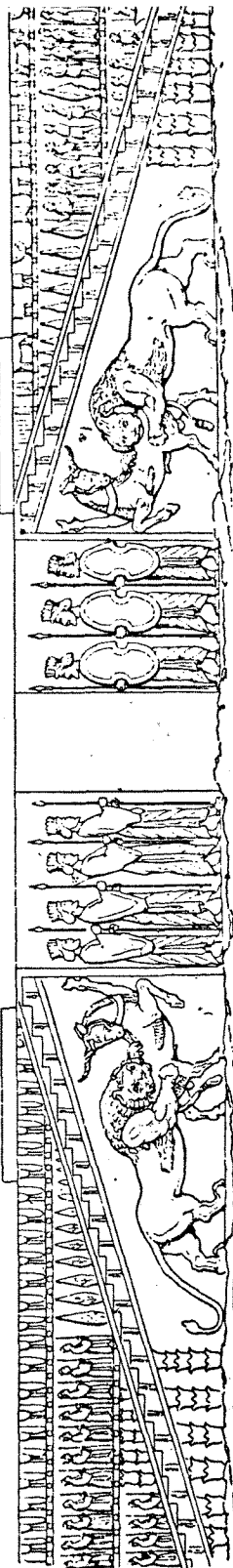


Fig. 33. — Partie centrale du grand escalier de Persépolis.

est inspiré de l'escalier de Persépolis. Le voyageur Chardin en avait rapporté des dessins qui servirent très probablement à Mansart et à Lenôtre.

Les fouilles récentes de M. et M^{me} Dieulafoy à Suse ont montré que la somptuosité de cette ville égalait celle



Fig. 34. — Fragment de la frise des Archers. (Suse.)

de Persépolis. L'Apadana ou salle d'honneur du palais d'Artaxerxès Mnémon (405-362) recouvrait sept mille mètres carrés, deux mille de plus que celui de Xerxès à Persépolis. Mais ces fouilles, déjà célèbres, nous ont fait connaître surtout le grand rôle qu'ont joué dans l'architecture les briques émaillées, — soit plates, soit estampées en relief, — pour représenter par leur assemblage des sujets divers. La frise des Lions et la frise des Archers, retrouvées à Suse, ajoutent, comme on l'a dit, un nouveau chapitre à l'histoire de l'art.

Jugement sur l'art perse. — Cependant, les ruines de Suse aussi bien que celles de Persépolis ne constituent pas en Perse un art tout à fait national. « Elles nous font connaître, a dit M. J. Darmesteter¹, un art composite, né de

la fantaisie royale, qui a réuni dans une unité artificielle et puissante comme son empire même, toutes les formes artistiques qui l'ont frappé dans ses provinces d'Assyrie, de Grèce, d'Égypte : c'est le caprice d'un dilettante tout-puissant qui a le goût du grandiose. »

1. *Coup d'œil sur l'histoire de la Perse.*

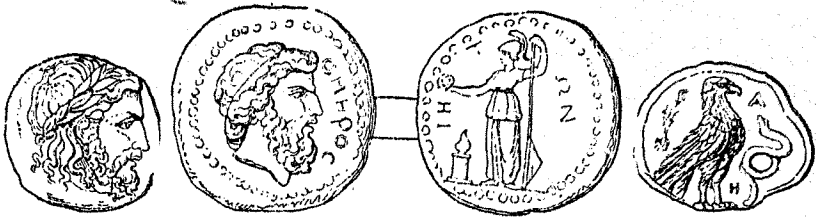
Les jardins. — Un goût analogue se montrait dans l'aménagement des terrains qui entouraient les palais. Les rois et les grands seigneurs attachaient un grand prix à avoir, autour de leurs habitations, des jardins, des parcs ombragés qui étaient d'autant plus recherchés que les arbres en général étaient plus rares en Perse et le soleil plus brûlant. Ils les appelaient des « paradis ». C'était un terrain spacieux, coupé de grandes allées, orné de pavillons et de fontaines, arrosé de clairs ruisseaux, embaumé de fleurs rares, enrichi de plants d'arbres fruitiers¹. On y acclimatait des plantes venues souvent de fort loin, telles que l'abricotier et le pêcher, originaires de la Chine.

On voit donc que lorsque la Perse se trouva en présence des petites cités de la Grèce continentale, la civilisation comme la puissance semblaient de son côté. Mais la Perse allait avoir affaire à des forces morales qu'elle n'avait pas mesurées : la passion de la liberté, le sentiment de la valeur propre du citoyen. Ces deux sentiments, qui donnèrent la victoire à la Grèce, furent aussi de ceux qui contribuèrent à assurer à l'art grec, dans l'admiration des hommes, ce rang privilégié dont aucune révolution du goût n'a pu le déposséder.

1. A. Lefèvre, *Parcs et jardins*. Le satrape Tissapherno, qui avait pris le Grec Alcibiade en grande amitié, donna le nom d'Alcibiade « à la plus belle de ses maisons de plaisance, à celle qui était la plus délicieuse par l'abondance des eaux et la fraîcheur de ses pelouses, par le charme des retraites ombragées qu'on y avait ménagées, par les embellissements de tout genre qu'on y avait prodigués avec une magnificence vraiment royale. » (PLUTARQUE.)



Fig. 35. — Monnaies persanes (darriques).



LIVRE III

LA GRÈCE

CHAPITRE PREMIER

L'ART GREC ET SES ORIGINES¹

- I. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ESPRIT ET DE L'ART GREC. — L'imagination et la méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec.
- II. ORIGINES DE L'ART EN GRÈCE. — Art primitif : les Pélasges ; Tyrinthe et Mycènes. — Période gréco-orientale : le métal et le bois ; Homère. — Période archaïque grecque ; influences orientales persistantes.
- III. LA SCULPTURE. — Pourquoi elle est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont portée à sa perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité et la religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — L'enseignement artistique. — Les familles d'artistes².

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ESPRIT ET DE L'ART GREC

L'esprit grec. — Imagination et méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec. — L'art grec, comme la civilisation grecque

1. S. Reinach, *Manuel de philologie classique*, surtout l'appendice. — Collignon, *Archéologie grecque*. — Laloux, *Architecture grecque*. — Rayet, *Monuments de l'art antique*. — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*. — Les trois Dictionnaires de Smith sur l'antiquité grecque et romaine. — O. Muller, *manuel d'archéologie*. — Les publications de l'École française d'Athènes. — Les *Monuments grecs*, publiés par l'Assoc. pour l'encouragement des études grecques. — Pausanias, *Itinéraire de la Grèce*. — Boissier, *Promenades archéologiques*. — Diehl, *Fouilles et Découvertes*. — Isambert, *Guide en Grèce*.

2. Collignon, *Archéologie grecque*. — Beulé, *l'Art grec avant Périclès*.

tout entière, a été le résultat d'éléments divers que nous nous contenterons d'énumérer : la race ; le sol et le climat ; l'influence des civilisations antérieures ; les religions, les lois et les mœurs, autrement dit la vie religieuse, publique et privée. Il faut y ajouter le génie de ses grands hommes et le libre exercice qu'ils ont fait de leurs facultés.

Il semble que le Grec ait placé l'idéal de la vie humaine dans cet équilibre des forces physiques, intellectuelles et morales qui fait que l'homme est vraiment maître de lui-même et qu'il connaît les limites de sa puissance : l'heureuse harmonie des diverses facultés du corps et de l'âme, la sagesse, la modération, la juste connaissance de soi-même¹, voilà ce que le citoyen grec cherche à réaliser dans sa vie, voilà aussi ce que l'artiste grec aussi bien que le poète poursuit dans l'exécution de son œuvre, mais en y ajoutant un caractère encore plus élevé.

L'intelligence de l'homme obéit à deux tendances qui semblent le plus souvent rivales, sinon ennemies : l'imagination et la raison, l'inspiration et la méthode ; toutes deux sont nécessaires à l'art. Les Grecs ont eu l'incomparable gloire d'avoir réuni dans une harmonie supérieure la réflexion raisonnée et l'inspiration enthousiaste, sans sacrifier en rien l'une à l'autre. Kant a pu dire que l'enthousiasme était la manifestation la plus sublime de la raison, et ce n'est pas sans motif que les Grecs ont mis Uranie parmi les Muses.

Un mot résume l'art grec : la beauté.

On reproche à l'art grec son uniformité. Mais cette uniformité est plus apparente que réelle. Dans l'éloignement du temps (et cela est vrai des arts de toutes les civilisations), nous saisissons surtout les traits communs, et sommes moins frappés des différences. Il en sera de même probablement dans plusieurs générations pour notre art actuel, qui semble cependant pousser la variété jusqu'à la

1. Εὐρυθμία. Σωφροσύνη. Μηδέν ἄγαν. Γνώθι σεαυτόν. Εὐψυχία.

confusion. N'oublions pas que l'art grec a produit à la fois la Vénus de Milo et les figurines de Tanagra, les frontons du Parthénon et la frise de Pergame; et l'on a pu dire que les œuvres d'Isogonos différaient plus de celles de Phidias que de celles de nos sculpteurs modernes.

Il est plus singulier qu'on ait pu accuser l'art grec de manquer d'originalité. C'est à force d'avoir été imité qu'il peut paraître banal. Cela revient donc à lui reprocher de s'être imposé comme un modèle. En fait, il n'en est pas de plus original. Il se distingue plus qu'aucun autre de tous les arts qui l'ont précédé. Il ne leur a pris que des procédés, ou ce qu'il pouvait trouver chez eux de conforme à son propre génie. Mais il a été tellement d'accord avec la raison et les aspirations de l'intelligence, qu'il est devenu l'art humain par excellence, et comme le patrimoine commun de l'humanité.

Quelle différence avec les arts de l'Orient! Ici rien de monstrueux, rien qui soit étonnant pour l'unique plaisir de l'être. La raison seule suffit à tout expliquer. Périclès a dit dans son *Éloge d'Athènes* : « Nous aimons le beau dans sa simplicité. » L'art grec présente en effet le caractère d'une simplicité suprême, qu'il s'agisse d'une tragédie de Sophocle ou d'une statue de Phidias. Cette simplicité convenait à une société qui était, non pas démocratique au sens moderne du mot, puisqu'elle s'appuyait sur l'esclavage, mais était formée d'une large aristocratie de citoyens tous égaux entre eux et dont la plupart étaient dans une situation médiocre; le véritable luxe des citoyens, ce sont les fêtes et les monuments de la cité. Mais cette simplicité n'est pas pauvreté, c'est harmonie.

Ce goût du simple n'excluait pas d'ailleurs les dépenses considérables pour les œuvres d'art, lorsque ces dépenses étaient jugées nécessaires, pour leur donner plus de perfection. Le Parthénon, quoiqu'il soit de dimensions médiocres et que la main-d'œuvre ne fût pas chère alors

à Athènes, a coûté des sommes énormes, et on n'a jamais dépassé la magnificence des statues colossales d'or et d'ivoire telles que le Jupiter d'Olympie ou la Pallas d'Athènes. Mais le luxe n'y est pas apprécié pour le luxe lui-même. Comme le mérite moral, l'art doit être indépendant de la richesse. Lucien nous montre, dans un spirituel récit de son *Nigrinus*, comment, au temps même des Antonins, lorsqu'on était loin des mœurs antiques, les Athéniens raillaient encore avec une aimable finesse les ridicules des gens qui voulaient se montrer « tout cousus d'or ». Les lois étaient d'accord avec les mœurs pour s'opposer aux dépenses oiseuses. Il était défendu à celui qui dirigeait un travail public quelconque de dépasser la somme fixée, voulût-il le faire à ses frais¹. Pour éviter tout imprévu, les Grecs tenaient à ce que leurs devis fussent faits avec le plus grand soin. Des inscriptions nous ont conservé les dépenses de certaines constructions. Nous y voyons que l'on entrait dans les plus petits détails pour les contrats avec les entrepreneurs; que les travaux étaient surveillés et les comptes faits avec une exactitude méticuleuse. D'autre part, les artistes grecs, qui ont trouvé toujours les procédés techniques nécessaires pour égaler leur exécution à leurs conceptions les plus hautes et les plus variées, ont dédaigné le travail puénil qui consiste à chercher la difficulté pour la difficulté même. Ils pensaient avec raison que le dernier mot de l'art consiste surtout à ne pas se montrer.

Les Grecs ont donc donné les modèles du goût sûr de lui-même, et c'est avec raison que Voltaire, lorsqu'il décrit son *Temple du Goût*, s'inspire d'un édifice grec :

Simple en était la noble architecture;
Chaque ornement à sa place arrêté

1. Il y a un rapport moral entre cette loi et la règle qui mesurait à la clepsydre le temps accordé à chaque orateur, règle qui eut certainement son influence et une influence heureuse sur l'éloquence attique.

Y semblait mis par la nécessité.
 L'art s'y cachait sous l'air de la nature;
 L'œil satisfait embrassait sa structure,
 Jamais surpris et toujours enchanté.

Mais ce serait se faire une idée bien incomplète de l'art grec que de le réduire à cette harmonieuse simplicité. Il a eu au plus haut degré l'élévation, la force et l'enthousiasme. C'est lui qui a, plus que tout autre, prouvé que « le beau était la splendeur du vrai¹ ».

Est-ce à dire qu'il faille se borner à imiter l'art hellénique, et qu'il n'existe pas en dehors de lui d'autres arts qui, sur des sommets différents, soient à la même hauteur ? Il suffit de citer Michel-Ange et la Sixtine, Robert de Luzarches et la cathédrale d'Amiens. Imiter l'art grec machinalement, par routine, ce n'est pas le prendre pour modèle, c'est le calomnier, c'est en méconnaître l'essence, c'est agir en opposition complète avec l'esprit grec, qui ne veut d'autre maître que la raison cultivée. Mais si l'art ne doit pas avoir de bornes, il a nécessairement des bases ; et ces bases, il est difficile de contester que ce soient les Grecs qui les aient établies. Également servis par leurs aptitudes naturelles et par les circonstances, unissant l'expérience de l'âge mûr à la fraîcheur d'impression de la jeunesse, ils ont eu l'inappréciable avantage de faire les premiers ce qu'ils ont fait de bien, et ceux qui sont venus après eux les ont trouvés sur leur route lorsqu'ils ont voulu bien faire eux-mêmes. On peut comprendre cependant que certains esprits, s'irritant de se heurter si souvent à ces anciens maîtres, s'associent, au moins en passant, à cette boutade de d'Aceilly :

Dis-je quelque chose assez belle,
 L'antiquité tout en cervelle

1. Ce mot de Plotin résume brillamment la doctrine de Platon, réalisée déjà par Phidias.

Répond : « Je l'ai dit avant toi. »
 C'est une plaisante donzelle.
 Que ne venait-elle après moi ?
 J'aurais dit la chose avant elle !

C'est le sentiment du paysan fatigué d'entendre toujours appeler Aristide le Juste.

II. — ORIGINES DE L'ART GREC

Art primitif. — Les Pélasges. — Tirynthe et Mycènes.
 — Les Pélasges qui occupèrent primitivement la Grèce et l'Italie y ont laissé des monuments ¹ qui témoignent encore de leur puissance. Quoique les palais mycénien-



Fig. 35. — Ruines de Tirynthe.

ou égéens aient été bâtis en terre ou en bois, plusieurs constructions contemporaines sont exclusivement en pierre. Les plus anciennes sont formées d'énormes blocs irréguliers, à peu près bruts, assemblés sans ciment; les trous sont bouchés tant bien que mal par des

¹ En Grèce on les appelle aussi monuments cyclopéens, du nom des légendaires Cyclopes, auxquels on les attribuait.

pierres plus petites. C'est ce que l'on voit dans les ruines de *Tyrinthe*, avec ses murailles de quinze mètres de largeur et ses galeries disposées dans l'épaisseur des murs. Une construction plus soignée, des blocs aussi grands, mais de forme polygonale, bien ajustés et taillés de manière à présenter une surface unie, marquent la date plus récente des murs de *Mycènes* et *Orchomène*.

Plus tard encore apparaissent des constructions en pierres à peu près rectangulaires, mais non de hauteur égale. Puis on vit des assises régulières de pierres bien taillées sur leurs faces horizontales et de même hauteur, mais les joints dans le sens de la hauteur ne sont ni verticaux ni même parallèles entre eux. Ce dernier progrès ne sera généralisé que par l'art hellénique.

Les plus célèbres monuments pélasgiques sont les deux trésors de *Mycènes*, construction composée d'assises de maçonnerie circulaires de plus en plus étroites, superposées horizontalement de manière à former une espèce de voûte, et la porte des Lions, ainsi appelée des deux lions sculptés qui la décorent et dont les têtes, aujourd'hui disparues, étaient probablement de bronze. Il fallait les illusions du patriotisme pour comparer, comme Pausanias, ces essais d'une architecture primitive aux monuments égyptiens.

Petit-Radel a légué, en 1836, à la Bibliothèque Mazarine une collection de modèles représentant les ruines des principaux monuments pélasgiques de la Grèce et de l'Italie. Les fouilles ont mis au jour aussi un grand nombre d'objets divers, poteries, armes, sarcophages, outils, appartenant à la civilisation pélasgique. Ceux qui remontent à la date la plus ancienne ont été découverts dans les îles de Santorin et de *Therasia*; ils y avaient été ensevelis par une éruption volcanique, par une de ces belles catastrophes chères aux archéologues, qui, en détruisant et recouvrant brusquement, à une date fixe, une ville, immobilisent toute une civilisation. L'événement eut lieu vers 2000 avant l'ère chrétienne, certainement avant le *xvi^e* siècle, époque à laquelle les Phéniciens vinrent

s'établir dans cette région. Il y a un air de parenté entre les objets trouvés à Santorin et ceux qu'ont mis au jour les fouilles de Schliemann, soit sur la côte asiatique à Hissarlick (l'ancienne Troie), soit à Mycènes. Par les fouilles de Mycènes, où ont été retrouvées, au milieu des ruines de l'Agora, les tombes des anciens rois, avec leurs riches sarcophages, leurs bijoux et leurs masques d'or, M. Schliemann nous a fait connaître l'existence d'un art indigène très remarquable chez les populations primitives de la Grèce. Il nous a révélé en somme cinq ou six siècles d'histoire artistique. On a parfois exagéré l'originalité, sinon l'importance, de « l'âge mycénien » ; mais cette originalité est réelle : les fouilles de Spata, de Chypre, de Rhodes, de Vaphio l'ont encore affirmée. Elle se montre notamment dans un système décoratif régulier, géométrique, et avec cela d'une attachante étrangeté, imitation simplifiée des plantes terrestres et surtout marines, des insectes, des animaux marins (sèche, nautile) que l'artiste avait sous les yeux. Plusieurs intailles et pièces d'orfèvrerie reproduisant des animaux non plus d'une façon sommaire, mais dans le détail de leur structure, sont, par le sentiment expressif de la forme et l'énergie du mouvement, des œuvres d'une inspiration supérieure, qui égale ou surpasse les bas-reliefs ninivites exécutés longtemps après. L'âge mycénien fut, comme le dit M. Perrot, une période féconde, bien différente de celle qui suivit. En effet, entre l'invasion dorienne et les premières olympiades se place une époque d'obscurité et de décadence qui rappelle les premiers siècles de notre moyen âge après l'invasion des barbares.

Période gréco-orientale. — Le métal et le bois. — Influence phénicienne. — Homère. — Entre le XII^e et le VII^e siècle, il y a dans les monuments une longue lacune, qui est comblée par les textes d'Homère. Nous voyons d'après l'*Iliade* et l'*Odyssée* que le système des constructeurs primitifs de la Grèce est complètement abandonné. C'est un autre peuple, une autre civilisation.

Le bois, le métal, la brique émaillée, sont employés concurremment avec la pierre, mais plus qu'elle. Le métal surtout joua un rôle exceptionnel : il y eut alors des temples en airain ou revêtus d'airain. L'influence orientale est partout manifeste. L'idéal de l'habitation pour le héros homérique, c'est le palais oriental. L'art des métaux est alors le plus avancé, et le dieu Héphaïstos est particulièrement honoré; mais c'est de l'Orient, de la Phénicie, ou par les Phéniciens, que les Achéens se procurent les plus belles armures; ce sont les Phéniciens qu'ils imitent : la coupe de Palestrina, les principales pièces du trésor de Curium, rappellent d'une manière frappante, comme on l'a dit plus haut, la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*. Malgré cette absence de monuments, cette période n'en a pas moins été des plus importantes dans la formation de l'art grec. C'est alors que se constitue la poésie héroïque; c'est alors que la mythologie des Hellènes se dégage des vagues conceptions des Védas et « donne à tout une âme, un esprit, un visage »; c'est alors que jaillissent les sources auxquelles viendra jusqu'à la fin puiser l'inspiration hellénique. Homère sera « le chef, le seigneur, le maître », pour les artistes comme pour les écrivains qui suivront.

Période archaïque grecque. — Influences orientales persistantes. — Les influences étrangères se feront sentir aussi pendant toute la période suivante ou période archaïque, pour laquelle nous retrouvons des monuments et nous avons des textes assez rares, il est vrai, mais suffisants pour nous donner une idée du chemin parcouru, et nous permettre de savoir comment les conceptions et les procédés s'étendent, se perfectionnent dans les familles d'artisans, comment les maçons deviennent des architectes, comment « les modestes forgerons deviennent d'habiles toreuticiens », comment enfin « l'art grec, comme le dit M. Collignon, a emprunté aux civilisations antérieures tout ce qui peut s'apprendre, pour dégager ensuite ses qualités propres par un vigoureux essor¹ »

1. Cette action fut d'ailleurs réciproque.

L'influence phénicienne maintint d'abord sa prépondérance ; l'influence égyptienne fut importante aussi, mais indirecte, et ne put s'exercer alors que par la vue des objets de dimensions médiocres que le commerce phénicien apportait en Grèce ; la Lydie, la Phrygie, la Lycie, eurent une action directe. Il en fut de même de l'Assyrie, dont l'imitation se manifeste dans les œuvres de ce temps par une anatomie affectée plutôt que savante. Dans l'*Apollon de Ténéa* (Louvre), certaines exagérations anatomiques rappellent l'Assyrie ; l'aspect général au premier abord semble égyptien ; mais on constate déjà, surtout dans le torse, des qualités toutes grecques.

Il ne faudrait pas exagérer la valeur de ces rapprochements. Les influences que les arts ont pu exercer les uns sur les autres sont d'autant plus difficiles à déterminer que ces arts sont plus primitifs. Les premiers bégayements de l'art sont à peu près partout les mêmes, et les ressemblances entre divers arts — en dehors de toute imitation — sont d'autant plus grandes que ces arts sont plus rudimentaires.

III. — LA SCULPTURE GRECQUE ; SON CARACTÈRE GÉNÉRAL

Pourquoi la sculpture est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont porté à la perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité. — La religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — Enseignement artistique. — Les familles d'artistes. — D'ailleurs, quel que soit le point de départ, c'est le but atteint qui importe surtout. Or les Grecs amenèrent la sculpture à sa perfection. Tout d'ailleurs devait contribuer, sans parler du génie naturel de leurs artistes, à donner à cet art en Grèce la place la plus haute. La sculpture aime la perfection limitée, l'expression dans le geste, plus que dans la physionomie, la vérité dans l'attitude, mais en tenant compte toujours de la clarté et de l'harmonie de la ligne générale. Plus que tout autre art, elle doit songer à la beauté plastique. Or nul peuple n'y fut plus sensible que les Grecs. Nul n'eut un sentiment plus vif et plus

désintéressé de la beauté aimée et admirée pour elle-même, et l'on peut dire qu'ils y attachaient une sorte de respect religieux.

« Hélas ! disent les vieillards troyens en voyant passer Hélène près des portes de Scées, hélas ! ce n'est point sans raison que des peuples rivaux pour une femme si belle endurent avec constance des maux affreux ! Ses traits, sa démarche, rappellent les déesses immortelles. » Ainsi ils ne songent même pas à maudire celle qui a été pour eux la cause de tant de peines. Ils se bornent à souhaiter « qu'elle parte sur les vaisseaux des Grecs et qu'elle n'amène pas leur perte et celle de leurs enfants ». Lorsque Polyxène est frappée d'un coup mortel sur le sépulcre d'Achille, elle songe, en cet instant suprême, à rectifier les plis de sa robe, pour qu'ils ne présentent rien de disgracieux au moment où elle tombera¹. Philippe de Crotona, raconte Hérodote, fut vénéré comme un demi-dieu dans un temple qu'on lui éleva à Égeste, parce qu'il avait été le plus beau de ses contemporains.

La religion tout entière servait à entretenir ce sentiment. Les divinités se personnifiaient dans un idéal suprême, mais un idéal humain bien défini dans ses formes.

La mythologie des Grecs leur permettait plus facilement qu'à d'autres de donner une figure individuelle aux idées. Mais ce n'était pas là une assimilation artificielle, métaphorique, péniblement et subtilement cherchée. Sans doute la mythologie n'était pas le fétichisme ; cependant elle n'était pas non plus dans l'esprit des Grecs un pur symbole. Il y avait même pour les plus sceptiques un fond de tradition religieuse et nationale qui faisait naître chez eux, en présence d'Apollon et de Minerve, une émotion réelle. La patrie et la religion étaient intimement unies. Le Dieu était le protecteur de la cité, et les héros auxquels

1. Le poète la compare, non pas à une statue ordinaire, mais à une statue religieuse (ἀγαλμα).

elle faisait remonter sa fondation et sa première gloire étaient eux-mêmes l'objet d'un culte. Les artistes grecs ont pu donc, tout en dépassant l'humanité dans leurs œuvres, rester réalistes en ce sens qu'ils ont toujours pris la forme concrète pour point de départ, qu'ils l'ont étudiée avec amour, comprise avec intelligence, et qu'ils ont su être naturels, même lorsqu'ils sont sublimes¹.

Les sculpteurs grecs ont reproduit la forme humaine avec une merveilleuse exactitude anatomique et physiologique; non seulement tous les muscles sont à leur place, mais leurs saillies sont différemment accentuées pour un même muscle selon la nature du mouvement². Cependant, ils n'ont jamais fait d'études anatomiques proprement dites. Le respect de la mort, si profond dans l'antiquité, interdisait la dissection aux médecins eux-mêmes. Les plus curieux en étaient réduits à disséquer des quadrupèdes, pour conclure à l'homme d'après l'analogie. Mais l'habitude générale des exercices gymnastiques dans des édifices publics familiarisait l'artiste avec l'étude précise des formes en mouvement, et lui permettait d'apprendre l'*anatomie plastique* sans avoir besoin d'étudier l'*anatomie scientifique*, qui, poussée trop loin, peut avoir ses inconvénients, quand elle entraîne le peintre ou le sculpteur, comme on l'a vu plus d'une fois, à faire étalage de sa science. Les jeux solennels qui avaient lieu dans beaucoup de villes de la Grèce, et l'usage fort ancien d'honorer d'une statue les athlètes vainqueurs, eut une influence très grande sur la direction de l'art grec et contribua à maintenir chez lui ce sentiment présent des proportions na-

1. Il y a eu en Grèce plus d'un artiste réaliste, même dans le sens étroit qu'une certaine école a obligé de donner à ce mot; il suffit de rappeler l'*Écorcheur rustique* du Louvre. Les œuvres du passé nous paraissent toujours moins réalistes que les œuvres du temps présent, aussi bien en littérature qu'en art, ne fût-ce que pour cette raison que ces œuvres, reflétant des mœurs différentes des nôtres, ont l'air plus inventées, moins « réelles » à nos yeux.

2. V. Mathias Duval, *Anatomie artistique*. Les anciens ont étudié et reproduit parfois le squelette. (Vases du trésor de Bosco-Reale au Louvre.)

turelles, même dans les statues des dieux. Les fêtes religieuses, les représentations théâtrales où les diverses tribus de la cité rivalisaient de goût dans l'ajustement et la formation des groupes, contribuaient aussi à entretenir le sentiment du beau. Il faut reconnaître qu'aucun costume ne s'accommoda mieux que le costume antique aux conditions de l'art non seulement chez les Grecs, mais aussi chez les Romains. Ce n'était pas le vêtement découpé et ajusté d'avance de nos jours : la toge ou la tunique qu'on enroulait autour de soi faisait corps avec le personnage, suivait ses mouvements; la laine souple dont elle était formée donnait de beaux plis sans sécheresse; le pied posait sur la sandale, et le lien qui l'y rattachait, séparant le gros orteil des quatre autres doigts, leur laissait leur position naturelle¹.

Enfin l'enseignement des arts n'était pas tel qu'il se donne en général aujourd'hui. On le recevait non dans les académies, mais dans les ateliers. Il ressemblait beaucoup à ce qu'il fut aussi pendant la Renaissance italienne. L'élève était un véritable apprenti, travaillant pour le maître, qui avait tout intérêt à corriger les essais que le jeune homme avait faits sous sa direction, afin de pouvoir en tirer lui-même du profit. Lucien raconte ce qu'il lui en coûta pour avoir cassé une plaque de marbre que son maître, le trouvant déjà assez habile, lui avait imprudemment donnée à dégrossir. La correction brutale qu'il reçut à l'occasion de cette maladresse le dégoûta pour toujours des beaux-arts et le décida à se livrer aux lettres. C'était dans l'atelier de son oncle que Lucien fit cette tentative malheureuse. La pratique des arts se conservait dans les mêmes familles; mais il est souvent difficile d'en établir

1. Pline remarque comme une chose exceptionnelle que la statue de Cornélie avait des chaussures sans courroies. On peut rappeler ici ce que dit Fénelon (chap. x de l'*Éducation des filles*) sur « la simplicité d'habits si noble et si gracieuse qui paraît dans les statues qui nous restent des femmes grecques et romaines et qui serait si convenable aux mœurs chrétiennes ».

la généalogie, parce qu'il n'y avait pas en général de noms de familles en Grèce, ou du moins ils n'étaient pas en usage dans la dénomination courante. On ne peut deviner que Céphissodote était le fils de Praxitèle¹.

Quoique les artistes aient été plus considérés en Grèce qu'à Rome, il ne faut pas que la haute situation que Phidias, par exemple, occupait auprès de Périclès, fasse illusion. C'est là une exception. Aux yeux des Grecs, le citoyen doit être tout à la politique, à la guerre, à la direction de ses biens; il peut consacrer ses loisirs aux arts, mais il perd quelque chose de sa dignité en en faisant sa profession et en y cherchant un moyen d'existence.

Cependant les Grecs ont compris le grand rôle que l'art devait jouer dans la société. Les hommes d'État sont d'accord sur ce point avec les philosophes. Périclès pense comme Platon. Platon considère comme un des devoirs de l'État de faire appel à des artistes capables de saisir la notion du beau et du gracieux, « afin, dit-il, que nos jeunes gens, élevés au milieu de leurs ouvrages comme dans un air pur et sain, en reçoivent sans cesse de salutaires impressions par les yeux et les oreilles, et que, dès l'enfance, tout les porte insensiblement à imiter le beau et à établir entre eux et lui un parfait accord². » Il ne faut pas oublier non plus que l'état politique de la Grèce, la multiplicité des centres de gouvernement, était favorable au développement des arts. Comme on le vit plus tard en Flandre et en Italie, chaque capitale avait besoin de ses monuments publics, et une heureuse émulation s'établissait entre ces divers petits États. Aussi le sentiment de l'art est-il partout, et nous le retrouvons jusque dans ces *graffiti* tracés au hasard par quelque promeneur dé-

1. Pas plus qu'on ne pourrait deviner d'ailleurs que Barbezieux et Courtenvaux sont les fils de Louvois, etc.

2. Platon, *République*, l. III. Qu'il nous soit permis de renvoyer sur ce point à un mémoire sur le *Rôle des beaux-arts dans l'enseignement public*, publié dans *l'Ami des monuments*, années 1883 et suiv.

sœuvré ou par quelque spectateur inattentif, sur les murs d'une maison ou les gradins d'un théâtre, *graffiti* dont quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous. Si donc les Grecs ont si bien réussi à exprimer le beau, c'est qu'ils l'ont non seulement compris, mais surtout aimé¹.

CHAPITRE II

L'ART GREC JUSQU'AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS

- I. LA SCULPTURE GRECQUE AVANT PHIDIAS. — L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort. — La sculpture précède la peinture. — Formes primitives de la sculpture grecque. — 1^o La sculpture sur bois : les *xoana* ; — 2^o Sculpture céramique et métallique. Période insulaire. Crète (Dédale?), Chio, Samos, Égine. Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte ; premières statues de pierre. — Fondation de l'école de Sicyone par Dipoinos et Scyllis. — Sculptures ioniennes contemporaines. — La polychromie. — Progrès de la sculpture chez les Doriens. École argivo-sicyonienne. Kanakhos : l'Apollon de Piombino. Agéladas. — École d'Égine. Les marbres de Munich. — École attique primitive.
- II. ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE GRECQUE. LES ORDRES. — La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. Les ordres grecs : dorique, ionique, corinthien, cariatide. — Les temples grecs. Description générale. Classification sommaire. — Puissance des colonies et des îles : Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte.

I. — LA SCULPTURE GRECQUE AVANT PHIDIAS²

L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort.
— La sculpture précède la peinture : pourquoi. — En

1. Les Grecs semblent avoir eu grand soin de leurs œuvres d'art. Le Jupiter d'Olympie était encore au temps de Pausanias (11^e siècle après J.-C.) régulièrement frotté d'huile, pour que le climat humide du pays n'altérât pas l'ivoire. A Athènes, où le climat était au contraire très sec, on se servait d'eau pour l'entretien de la statue chryséléphantine de Pallas.

2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 1^{er} vol. ; *Archéologie grecque*.

Grèce, comme dans la plupart, pour ne pas dire toutes les civilisations, les arts sont sortis de la religion et du respect mystérieux qui s'attachait à l'idée de la mort. Avec les temples et les statues des dieux, ce sont les monuments funéraires qui apparaissent les premiers.

Nous constaterons aussi en Grèce la vérification d'une loi à peu près générale : c'est que la sculpture précède dans son développement la peinture, quoiqu'il semble plus difficile de tailler le marbre que d'étendre des couleurs sur une surface plane¹. Cela s'explique cependant. En effet le sculpteur représente l'objet lui-même, tandis que le peintre a beaucoup plus à interpréter et doit penser non seulement à la forme, mais à la couleur, aux ombres, à la perspective². Aussi lorsque le sculpteur se borne, comme il arrive souvent, à faire un modèle en terre, les praticiens fort habiles qui taillent le marbre d'après ce modèle seraient la plupart du temps incapables de le copier dans un dessin même très simple. On peut constater dans les essais informes des enfants une progression analogue.

Formes primitives de la sculpture grecque. — 1° *Sculpture sur bois (xoana)*. — Les premiers essais de la sculpture furent des images grossières de dieux découpées dans une planche de bois. Puis on essaya de sculpter quelque relief dans l'épaisseur de la planche. « L'enfance de l'art, on l'a bien dit, ressemble à l'art de l'enfance. » Il ne nous reste rien de ces *xoana*, mais on a retrouvé récemment à Délos un ex-voto de marbre qui en est l'imitation évidente. Les monuments d'un art plus avancé ne firent pas oublier ces *xoana*, pas plus que les simulacres plus grossiers encore, tronc d'arbre à peine dégrossi, pierre tombée du ciel, qui avaient primitivement représenté la Divinité. Les statues *acrolithes* surent

1. Plinè remarque lui-même (xxxv, 6) qu'il n'y a dans Homère aucun passage qui puisse s'appliquer à aucun objet de l'art de peindre, tandis que la glyptique paraît déjà fort développée.

2. C'est ainsi que les anciennes peintures et les anciens bas-reliefs donnent des yeux de face à des personnages de profil. (Cf. Art égyptien, p. 15.)

concilier les conditions de l'art avec le respect inspiré par ces antiques idoles. On ajustait au *xoanon* une tête, des pieds et des mains de marbre, portés sur une sorte de carcasse bien proportionnée, le *xoanon* restant caché sous les vêtements.

2^o *Sculpture céramique et métallique.* — *Période insulaire : Crète (Dédale ?), Chio, Samos, Égine.* — *Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte.* — *Premières statues de pierre.* — Après la sculpture sur bois, avant la sculpture du marbre, parurent la sculpture céramique (plaques estampées, figures moulées) et la sculpture métallique. C'est dans les îles de la Grèce qui étaient plus facilement en relation avec l'Orient, en Crète surtout, où s'était constitué sous Minos le plus puissant des anciens États de la race hellénique, que la sculpture fit ses premiers progrès. Le légendaire *Dédale*, qu'on fait contemporain de Minos, passait pour avoir donné la vie à ses statues, c'est-à-dire probablement pour leur avoir donné le premier les apparences de la vie, en détachant les bras du corps, en donnant à leurs jambes séparées l'attitude de la marche¹. Les premières statues de métal furent faites au moyen de plaques repoussées au marteau², procédé qui put prendre une grande extension lorsque *Glaucus* de Chio eut inventé la soudure. Dans le courant du VII^e siècle, *Rhæcus* de Samos coula, pour la première fois en pays grec, des statues de bronze. Ses fils *Théodore* et *Téléclès* héritèrent de son talent, et l'école de Samos eut une telle réputation que les rois d'Orient mêmes recherchèrent les œuvres qui en sortaient. C'est à Samos que Crésus commanda le fameux cratère d'or qu'on vit plus tard à la cour de Perse, et peut-être le lion également d'or qu'il envoya à Delphes. Un contemporain de Rhæcus, *Mélas* de Chio, tailla, dit-on, pour la première fois le marbre, et ses descendants suivirent son exemple. Il y avait alors aussi des écoles ou des familles d'artistes à Chypre, Naxos, Thasos, à Égine, où *Smilis* acquit une grande renommée. Mais la Crète tient le premier rang avec les Dédalides, descendants de Dédale ou gardiens de sa tradition.

1. Comparer Pindare, *Olympiques*, VII, 95.

2. Ce procédé, négligé sinon abandonné, a repris faveur, témoin deux œuvres colossales exécutées de nos jours : le *Vercingétorix* d'A. Millet, à Alesia, la *Liberté* de Bartholdi, à New-York.

Fondation de l'école de Sicyone, par les Crétois Dipoinos et Scyllis. — Les sculpteurs ioniens contemporains. — L'établissement des deux sculpteurs crétois Dipoinos et Scyllis à Sicyone, vers 566 av. J.-C., marque une date décisive dans l'histoire de l'art grec. La supériorité de la Crète sur la Grèce propre était telle que les anciens Grecs ont rapporté à ce fait l'origine de leur sculpture. Du moins c'est à Dipoinos et à Scyllis qu'il faut attribuer la véritable fondation des écoles doriennes. Les Doriens, qui avaient Apollon pour dieu national, les Doriens, qu'il ne faudrait pas juger d'après les seuls Spartiates, précédèrent dans les arts les Ioniens, qui devaient plus tard les atteindre et les dépasser.

Nous avons encore quelques œuvres de cette époque reculée : Artémis ailée de Délos, œuvre signée des deux Chiotés *Mikkiades* et *Archerinos*, fils de Mélas, peut-être la plus ancienne (vii^e s.); métopes de Sélinonte (vi^e s.); *Apollons* d'Orchomène et de Ténéa; bas-reliefs de Thasos et d'Assos; statues des *Branchides* à Didyme, œuvre ionienne; statues archaïques, récemment découvertes à l'Acropole d'Athènes, et qui donnent dès ce temps à l'école attique une importance bien supérieure à ce qu'on avait cru jusqu'ici. Mais rien ne nous a autant appris sur cet art primitif que les fouilles de M. Homolle à Delphes¹. Elles ont mis au jour, entre autres, l'*Apollon colossal* d'Argos datant environ de 560, le *Sphinx* de Naxos (480), le *Trésor des Athéniens* dont les sculptures étalent avec une vanité naïve une science réelle dans les recherches d'une anatomie exagérée (vers 490), enfin le *Trésor de l'île de Siphnos* (510), dont la *Gigantomachie* rappelle par sa complication et ses personnages superposés les bas-reliefs de l'école d'Alexandrie ou de la renaissance florentine, analogie curieuse entre un art qui débute et un art très avancé qui subtilise.

1. Le temple d'Apollon à Delphes, construit par l'architecte *Spintharos* aux frais des Grecs et du roi d'Égypte, Amasis, fut achevé vers 495.

Polychromie. — Statues d'athlètes. — La polychromie (la chose est certaine aujourd'hui) était alors en usage dans la sculpture, comme dans l'architecture. Dût-on le regretter, elle persista même aux époques classiques pour des œuvres qui nous semblent n'avoir eu qu'à perdre à ce surcroît d'ornement. C'est pour cela que dans les statues de pierre, la prunelle, devant être peinte, n'était pas gravée au ciseau¹. M. Gérôme, dans sa statue de *Tanagra*, dans son groupe de *Pygmalion et Galathée*, nous a montré comment on pouvait colorer le marbre sans lui faire perdre son caractère. D'ailleurs la polychromie en Grèce n'a pas été toujours pratiquée de la même manière. On peut constater deux lois générales dans la méthode qui présida à son application : 1^o la coloration est en raison inverse du relief ; 2^o la polychromie tend à diminuer d'importance à mesure que la civilisation se raffine. Elle est moins fréquente au temps d'Alexandre qu'au temps de Périclès. Mais n'oublions pas que l'art grec était un art populaire. Or, il suffit d'entrer dans nos églises ou dans nos magasins d'objets de piété pour constater que la polychromie est loin d'être abandonnée : les statues peintes l'emportent peut-être par le nombre sur celles qui ne le sont pas. Mais de notre temps il est rare qu'une statue vraiment artistique soit coloriée. — C'est dans la LIX^e olympiade (544) que, pour la première fois, l'athlète vainqueur obtint l'honneur d'une statue. Ce fait montrait les progrès et les tendances nouvelles de l'art. Les jeux olympiques contribuèrent aussi à développer un autre genre de sculpture. Gélon se fit représenter avec son quadrigé. Une femme, Cynisca, fit placer dans le temple de Jupiter Olympien des chevaux de bronze.

Progrès de la sculpture chez les Doriens : école argivo-sicyonienne. — Kanakhos. — L'Apollon de

1. Dans les statues de bronze l'œil, resté d'abord vide, était rempli par de l'émail et des métaux divers. (Cf. *Art égyptien*, p. 10.) — Sculpture polychrome en Espagne : Le *St François d'Assise* et la *Tête de Christ* à larmes de verre d'Al. Cano. — Hittorf soutint le premier, au grand scandale des artistes et des archéologues, que les Grecs coloriaient leurs édifices. (*Étude des temples de Sicile* 1823. — N^{lle} éd. 1870.) V. aussi la restitution des Temples de Métaponte et de l'ancienne acropole d'Athènes, par Ch. Normand.

Piombino. — Agéladas. — A la suite de l'impulsion donnée par Dipoinos et Scyllis, des écoles puissantes s'étaient formées dans le Péloponèse. Sparte, qui avait déjà appelé *Théodore de Samos*, voyait s'établir chez elle (544) le Magnésien *Bathydes*, auteur du trône d'or et d'ivoire de l'Apollon d'Amyclée, et devait se glorifier bientôt de *Gitidias*, qui fut aussi poète et architecte.

C'est encore la sculpture métallique qui est la plus heureusement et la plus fréquemment pratiquée. Elle l'est surtout avec succès à Corinthe et à Sicyone. Corinthe, plus que toute autre ville, était par ses deux ports en relation avec les Phéniciens, et une partie de sa population était peut-être originaire de la Phénicie¹. Le coffret de Cypselos passait encore au temps de Pausanias pour une merveille de toreutique. Sicyone rivalise de luxe avec les grandes villes de l'Orient depuis que, sous les Orthagorides (670-570), les Ioniens y ont repris leur place et contrebalancé les éléments doriens. Le sculpteur *Aristoclès de Cydonie* vient y affermir, vers l'an 530, l'influence de l'art crétois. Son fils *Cleætas*, ses deux petits-fils *Aristoclès le Jeune* et *Kanakhos*, attirent des élèves nombreux de toutes les parties de la Grèce. Kanakhos passe même pour le premier sculpteur de son temps. L'Apollon de bronze du Louvre dit *Apollon de Piombino* est vraisemblablement une imitation ou une copie de son Apollon Didyméen.

Malgré l'analogie de l'attitude, cette œuvre suffit à faire voir tous les progrès réalisés depuis l'Apollon de Ténéa. C'est de l'art archaïque encore, mais les formes sont « robustes et étudiées », dit avec raison M. Collignon. La figure est bien équilibrée, le torse modelé avec justesse : la sculpture grecque est vraiment née². Il y a encore de la raideur et quelque dureté ; le procédé peut nous paraître trop sommaire, et la

1. C'est le temps de la puissance des Bacchiades et des Cypselides.

2. Les yeux de l'Apollon de Piombino étaient d'argent, les lèvres sont incrustées de cuivre rouge. — La sculpture chryséléphantine est déjà en usage.

simplification du relief poussée trop loin. Mais est-ce par impuissance ou par volonté? En regardant de près l'Apollon du Louvre, on constate que les pieds de la statue sont traités avec un souci du détail, une science des moindres muscles et des moindres os qui ferait honneur à des écoles classées comme savantes. Il semble que l'artiste ait voulu sur ce morceau, exécuté d'une manière fort différente du reste, montrer ce qu'il avait de délicatesse et d'habileté technique, tout en laissant à l'ensemble l'aspect sobre et simple que la destination de la statue et la tradition religieuse exigeaient.

Sicyone entraîne dans son mouvement l'école argienne, dont les plus grands noms sont : *Eutélidas*, *Chrysothémis* et surtout *Agéladas*. Agéladas dépassa Kanakhos, fit des œuvres colossales, comme le groupe de chevaux dédié à Delphes par les Tarentins, comme la statue de Cléosthènes, qu'il avait représenté avec son cocher et ses chevaux. Il ne nous reste rien de lui; mais il nous suffit pour sa gloire qu'il ait été le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias.

École d'Égine : les marbres de Munich. — L'influence de l'école argivo-sicyonienne est sensible dans l'école d'Égine. Si *Smilis*, son fondateur, était élève des Crétois (vers 550), *Callon* est élève des Doriens (vers 500). *Onatas* et son fils *Callitélès*, vers 455, portèrent plus haut encore le renom de l'école éginète, et ont probablement travaillé à ces frontons du temple d'Athéna à Égine qui, restaurés par Thordvaldsen, sont le trésor le plus précieux de la glyptothèque de Munich.

Cette œuvre considérable ne comprenait pas moins de 28 personnages. L'archaïsme se laisse voir encore par quelques côtés. Il se montre, avec affectation même, dans la figure de la divinité principale, de Pallas, qui est le centre du sujet : les formes en sont moins accusées, la pose est raide; le sourire béat de la physionomie rappelle les statues beaucoup plus anciennes. Il ne faut pas s'en étonner. C'est en effet dans les

figures que la tradition entoure d'un aspect religieux, que l'archaïsme semble s'imposer¹.

Dans les autres figures aussi, la froideur uniforme des physionomies, un modelé parfois trop sommaire, montrent que l'art a encore des progrès généraux à accomplir. Mais la science anatomique singulièrement sûre qui accompagne cette simplification des formes, la fermeté aisée des attitudes, la sobre énergie des gestes, font de plusieurs de ces figures de véritables chefs-d'œuvre. On les louerait davantage, si les sculpteurs de l'époque suivante ne les avaient pas dépassées.



Fig. 37. — La Pallas d'Égine.

École attique primitive. — Dès la fin du vi^e siècle, les artistes athéniens « ac-

cusent déjà les tendances que nous retrouverons deux siècles plus tard dans Praxitèle, le goût du fini, un sens très vif de la grâce, des formes allongées et élégantes, par là même un peu maigres ». (COLLIGNON.) C'est ce que permet d'affirmer par exemple le bas-relief représentant une femme montant sur un char (à l'Acropole d'Athènes).

1. On remarque une anomalie analogue dans les œuvres de la première Renaissance italienne. Le Christ en croix d'Angelico, dans la grande fresque de Saint-Marc à Florence, ou même dans la fresque placée récemment au Louvre, est d'un style plus ancien que les figures qui l'accompagnent.

Un autre aspect de l'ancienne école attique nous est donné par la copie qui se trouve à Naples du groupe d'Harmodios et Aristogiton, œuvre de *Critias* et *Nésiotès*, groupe que Xerxès avait emporté en Perse comme un trophée et qui fut rendu à Athènes par Alexandre. Critias et Nésiotès sont les contemporains de *Hégias*, le premier maître de Phidias. Ce nom nous avertit que l'art grec touche à sa perfection et qu'Athènes va occuper le premier rang dans l'histoire artistique de la Grèce. Phidias ayant résumé l'art grec dans sa généralité et ayant été à la fois l'architecte et le sculpteur en chef de ce Parthénon qui est resté le type achevé de l'art hellénique, il importe, avant de nous occuper de lui, de revenir rapidement sur les origines de l'architecture classique de la Grèce¹.

II. — ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE GRECQUE²

La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. — L'architecture grecque a pour éléments dominants la colonne et l'architrave. Elle est fondée sur les *ordres* et sur le principe des *proportions simples*. Les doctrines de Pythagore, qui se répandirent dans le monde grec dans le temps où justement se constituait l'architecture des ordres, n'ont pas été étrangères au rôle que les rapports numériques jouèrent dès lors dans les constructions. Ce principe, dont les patientes et ingénieuses recherches des artistes et des archéologues modernes ont vérifié de plus en plus l'application, même pour les constructions les plus simples, a contribué plus que tout le reste à donner à l'architecture grecque son caractère particulier, ce quelque chose de complet, d'achevé, qu'on trouve difficilement ailleurs. Chaque édifice est un

1. Dans la Grande Grèce, alors dans tout l'éclat de sa prospérité, on peut citer l'école de Rhégium avec *Pythagoras*.

2. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*. — Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*. — Chipiez, *Histoire des ordres grecs*.

ensemble dont toutes les parties se commandent et se déduisent les unes des autres; et de même que quelques fragments d'os permettent aux naturalistes de reconstituer une espèce disparue, de même il suffit de quelques débris pour reconstituer avec certitude un temple grec tout entier.

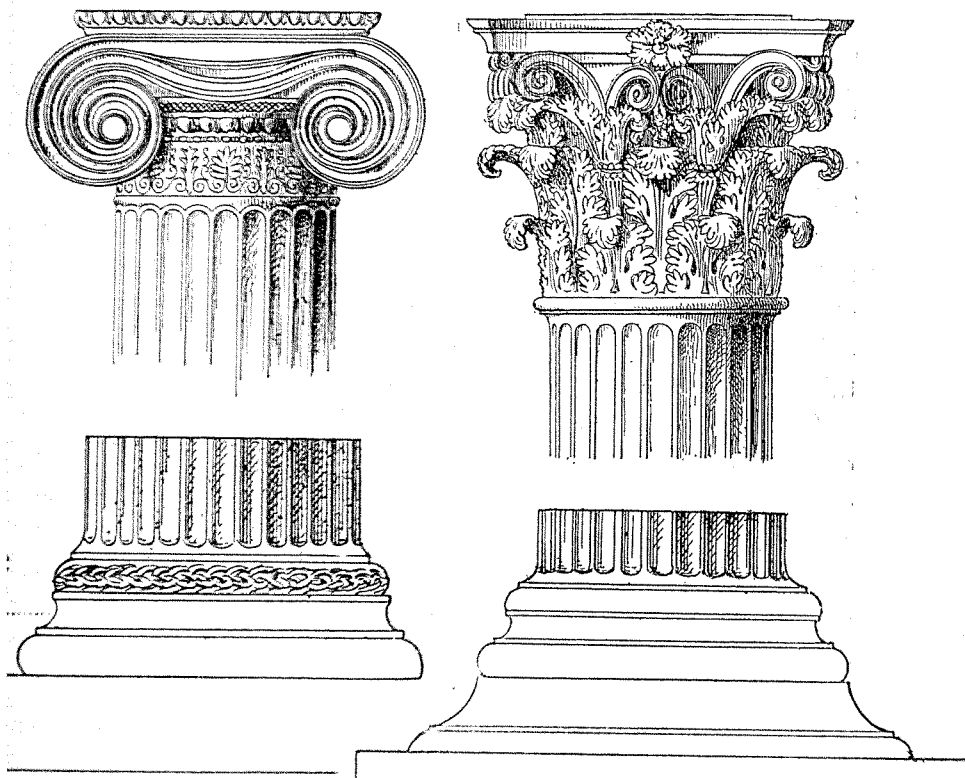


Fig. 88. — Ordre Ionique. — Ordre Corinthien.

Les ordres grecs. — Sans entrer dans la question controversée de l'origine des ordres grecs, nous constaterons qu'au moment où paraît Phidias, l'ordre dorique et l'ordre ionique ont atteint leur forme la plus parfaite, et que l'ordre corinthien va se constituer.

1^o *Ordre dorique.* — L'ordre dorique est l'ordre de la Grèce propre, de la Hellade occidentale. Le plus ancien type qu'on en possède est celui du temple de Corinthe,

antérieur probablement au VII^e siècle. Le fût de la colonne n'a pas même en hauteur quatre diamètres, et l'ordre dorique présente là un caractère de lourdeur excessive; mais il s'en dégage progressivement à Sélinonte, à Pæstum (4 diam. $1/2$), et apparaît dans toute sa beauté au Parthénon (5 diam. $1/2$), au V^e s.; il a perdu alors sa pesanteur, tout en conservant dans la fière harmonie de ses proportions son caractère de force et de simplicité. L'ordre dorique (fig. 39) n'a pas de base; le fût s'appuie directement sur le pavé du temple, portant sur des degrés (A). Ce fût est un tronc de cône très allongé, légèrement renflé. Il est couvert de cannelures (B) (20 au Parthénon) se coupant à arêtes vives et montant jusqu'au chapiteau. Le chapiteau, très simple, est composé d'une échine (C) et d'un abaque ou tailloir (D). Au-dessus du tailloir commence l'entablement.

Quand même on admettrait que les architectes grecs qui ont bâti des temples de pierre ont surtout cherché à se dégager du type de l'architecture de bois, et que le fronton semble fait, comme le dit M. Boutmy, pour atténuer et non pour affirmer l'idée du comble, il n'en est pas moins vraisemblable, sinon certain, qu'ils ont eu cette architecture pour point de départ¹. La construction en bois permet de se rendre compte des divers éléments de l'entablement dorique. Au-dessus de l'architrave, grande poutre joignant les supports (E), commence la frise. Le bout des solives reposant transversalement sur l'architrave est accusé par une saillie portant deux canaux entaillés appelés glyphes et deux demi-canaux: d'où le nom de *triglyphes* (F). Autrefois l'intervalle entre les triglyphes était vide, et c'est par là que, dans l'*Iphigénie en Tau-*

1. On sait que le temple de Junon à Olympie était primitivement de bois. La découverte de ce temple en 1876 a confirmé une fois de plus l'exactitude de Pausanias. Ses colonnes doriques diffèrent toutes entre elles, parce qu'elles ont remplacé au fur et à mesure les colonnes de bois qui pourrissaient.

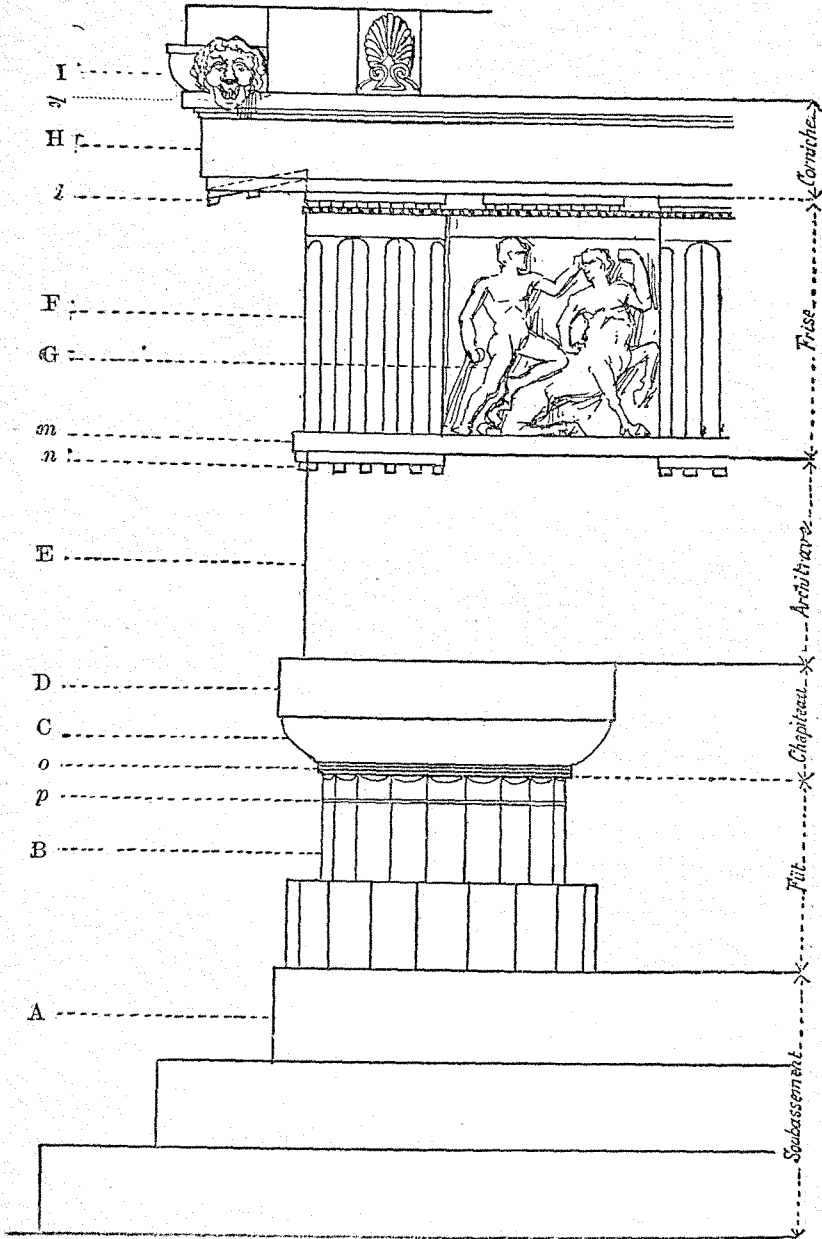


Fig. 39. — L'entablement dorique (Panthéon).

h, chéneau; *l*, mutules; *m*, bande; *n*, gouttes; *o*, annelet; *p*, gorgerin.

ride d'Euripide, Oreste et Pylade se promettent de pénétrer dans le temple d'Artémis. Le vide entre les triglyphes fut plus tard rempli par une pierre plate rectangulaire : c'est la *métope* (C). Au-dessus de la frise est placée la *corniche* (H), terminée par une moulure appelée *cimaise* (I), sur laquelle repose le toit.

2° *Ordre ionique*. — L'*ordre ionique* (fig. 38), qui domine dans les colonies de l'Asie Mineure, dans la Hellade orientale, est d'origine asiatique : on en trouve les éléments dans les monuments assyriens et phéniciens ; il est postérieur au dorique et ne se montre définitivement constitué qu'au temple d'Artémis à Ephèse, élevé vers 580. Plus élégant, plus orné que le dorique, mais sans surcharge, et susceptible de beaucoup plus de variété, il se développa bientôt à côté de lui dans la Grèce propre. Il brilla de tout son éclat aux Propylées d'Athènes. Mais il y est encore uni à l'ordre dorique, qui est employé à l'extérieur, l'ordre ionique ne l'étant qu'à l'intérieur du monument¹.

Ce qui distingue tout d'abord l'ordre ionique, c'est son chapiteau portant des *volutes* en spirale (*a*). Ces volutes sont reliées soit par des lignes droites (temple d'Apollon Didyméen et autres temples de l'Asie Mineure), soit par des lignes fléchissantes (Victoire Aptère et Érechthéion d'Athènes), soit même, mais rarement, par des lignes surélevées reliant les deux volutes d'une même face dans une courbe unique (temple d'Apollon à Bassæ)². Le fût ionique

1. Il fut ainsi employé au Parthénon dans l'opisthodomé.

2. On a voulu voir dans ces volutes une imitation de boucles de cheveux, en les rapprochant des chapiteaux hathoriques de l'Égypte, et surtout des chapiteaux cyprotes, dont on voit des échantillons au Louvre. C'est peut-être à Chypre, alors dans tout le développement de sa puissance maritime, et où l'Orient et l'Occident se rencontraient, que se constitua la première forme de l'ionique dans le chapiteau de Trapeza près Famagouste, au Louvre. La difficulté de l'ordre ionique est dans le chapiteau d'angle, qui n'est pas pareil sur ses quatre faces. On a ingénieusement paré à cet inconvénient au temple de la Victoire Aptère, où le chapiteau d'angle est disposé de manière à terminer la façade frontale, tout en commençant la façade latérale. — Comparer les colonnes du portail de Saint-Vincent-de-Paul à Paris, etc.

est en général plus élancé que le dorique (neuf diamètres environ à l'Érechthéion). Les cannelures sont plus rapprochées (au nombre de vingt-quatre en général), plus creuses, séparées par une côte et non par une arête, terminées enfin par une calotte en quart de sphère, comme une niche (*b*). Une différence fondamentale, c'est que l'ionique a une base composée au moins de deux tores (*c* et *c'*) reliés par une courbe rentrante appelée scotie (*d*) et reposant sur une plinthe (*e*). Dans l'entablement il n'y a plus de triglyphes, ce qui donne une frise unie plus favorable au développement des sculptures.

3° *Ordre corinthien*. — Vers le milieu du v^e siècle parut l'*ordre corinthien*, dont on attribuait l'invention à *Callimaque* de Corinthe (440). Le chapiteau très fouillé, en forme de feuilles d'acanthé, était d'abord métallique. Le fût en général a une hauteur de dix fois le diamètre. L'ordre corinthien ne fut employé à l'origine que pour des colonnes isolées, comme celle qu'Ictinos plaça dans le temple de Bassæ, vers 430. En 390, *Scopas* l'appliquait à la colonnade intérieure du temple d'Athéna à Tégée : ce fut seulement vers la fin du iv^e siècle que *Thargelios* l'appliqua à l'ordonnance extérieure d'un édifice important : l'Asclépiion de Tralles. Le premier exemple qui nous en soit parvenu, le petit monument choragique de Lysicrate à Athènes, est un peu antérieur (335).

4° *Ordre cariatide*. — Mais longtemps avant cette date, ce que l'on pourrait appeler l'ordre humain avait été déjà employé. Il peut se subdiviser : 1° l'ordre persique ou atlante, où la colonne est remplacée par une figure d'homme (de plus de 7 mètres de haut au temple de Zeus à Agrigente) correspond à l'ordre dorique ; 2° l'ordre cariatide, où une figure de femme tient la place de la colonne (à l'Érechthéion, fig. 48), rappelle l'ordre ionique¹.

1. Des atlantes en forme de satyres accroupis soutenaient l'avant-scène au théâtre de Dionysios à Athènes.

Les temples grecs. — Description générale. — Classification sommaire. — Le temple présente le type le

plus caractéristique de l'architecture grecque. Il est construit sur un emplacement consacré entouré d'une cour et d'une enceinte avec les demeures des prêtres. Il ne repose pas sur le sol, mais sur un soubassement de pierre à degrés. Il se compose avant tout d'un sanctuaire (*naos* ou *cella*) où se trouve le simulacre ou la statue du dieu.



Fig. 40. — Caryatide.

On distingue généralement les temples d'après le rôle que les colonnes jouent dans leur disposition. Le temple est dit à *antes*¹ quand les deux extrémités de la façade sont formées par le prolongement des murs de la *cella* et comprennent entre eux deux colonnes intermédiaires (fig. 41); *prostyle*, quand cette façade est formée d'une rangée de quatre colonnes indépendantes, distinctes de la *cella*; *amphiprostyle*, lorsque cette disposition se répète à la façade postérieure (fig. 42); *périptère* (fig. 44), lorsque la colonnade se prolonge le long des murs latéraux et fait ainsi tout le tour du temple (le temple a au moins alors 6 colonnes de façade); *diptère*, lorsqu'il est entouré d'une double rangée de colonnes (8 colonnes au moins de façade).



Fig. 41.

Plus tard, *Hermogènes*, au temps d'Alexandre, supprimait, à Téos, un des deux rangs de colonnes, tout en laissant la même distance entre la colonne extérieure et le mur du sanctuaire, le bois remplaçant la pierre dans la couverture de pourtour. Ce fut le temple *pseudodiptère*². Rarement en

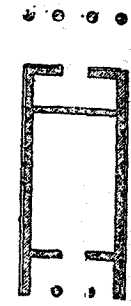


Fig. 42.

1. On appelle *antes* des piliers carrés formant l'extrémité des murs.

2. On peut supposer aussi un temple pseudodiptère à colonnes engagées.

Grèce, mais plus souvent à l'époque romaine (Maison carrée de Nîmes), les colonnes du temple périptère, au lieu d'être indépendantes des murs latéraux comme sur la façade, furent engagées dans ces murs : ce fut le temple *pseudopériptère* (fig. 43).

On peut aussi classer les temples d'après le nombre des colonnes de leur façade, depuis 4 jusqu'à 12 (tétrastyle à la Victoire Aptère d'Athènes, dodécastyle au grand temple d'Éleusis), ou d'après le plus ou moins d'écartement des colonnes (*pycnostyle* lorsque l'entre-colonnement est de trois modules, c'est-à-dire de trois fois le diamètre de la base ; *aræostyle*, plus de six modules).

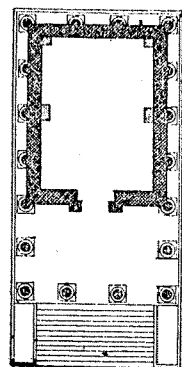


Fig. 43.

L'intérieur des temples d'une certaine importance (nous prendrons pour type le Parthénon) présentait

trois parties. 1° Un vestibule (*pronaos*) était formé par le prolongement des murs de la cella et par un mur transversal. 2° Le sanctuaire proprement dit était comme partagé en trois nefes par un double ordre de colonnes superposées, mais de telle sorte que la ligne inclinée des colonnes basses se continuait dans les colonnes supérieures ; cet ordre supérieur était parfois ionique même dans les temples doriques ; c'est là qu'était placée la statue d'Athéna ; la décoration de ce sanctuaire était des plus riches. « Qu'on se figure, dit M. Collignon, des colonnes décorées d'armes, de boucliers ; qu'on se figure des œuvres d'art, des tables votives, de somptueuses étoffes accumulées autour de la statue de la déesse... Les églises byzantines peuvent seules nous donner une idée de ce qu'était la décoration du naos grec. » 3° L'opisthodomé ou pièce postérieure con-

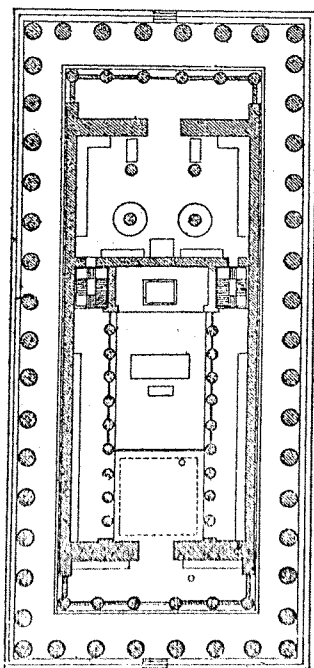


Fig. 44. — Plan du Parthénon.

tenait le trésor de la déesse et le trésor de la république; on y conservait aussi des souvenirs historiques, tels que le cimetière de Mardonius ¹.

Dans la construction, la pierre était seule employée, sauf pour la charpente du toit et pour la couverture de l'édifice; mais même là, des plaques de marbre remplaçaient souvent les tuiles. Les pierres étaient appareillées sans liaison de mortier, les architraves étaient d'un seul morceau; pour pouvoir élever plus facilement ces énormes pierres, on faisait parfois à leurs extrémités une entaille en forme d'U ou de fer à cheval, où des cordes pouvaient être engagées ².

Puissance des colonies et des îles : Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte. — Mais au moment où se constituaient les types architectoniques de l'art grec, les colonies et les îles se trouvaient encore être plus puissantes et plus civilisées que la métropole. Samos, qui sous le tyran Polycrate avait joui d'une grande prospérité, possédait un temple d'Héra qui était le plus grand du monde grec après le temple de Diane à Éphèse. Celui-ci, qui passait pour une des merveilles du monde, comptait 142 mètres sur 75; ses colonnes monolithes avaient été données par Crésus. Il avait été élevé vers le milieu du VII^e siècle par *Chersiphron* et *Métagènes*. Mais il n'en reste rien. Au contraire, la Grande Grèce et la Sicile nous présentent encore des ruines admirables, où l'on peut juger de l'art un peu fruste, mais simple, énergique, de ces premiers temps, à Pæstum, à Métaponte, à Syracuse, à Agrigente, à Tauroménium, à Ségeste, à Sélinonte. Sélinonte offre peut-être l'ensemble de ruines religieuses le plus considérable de l'Europe. On n'y compte pas moins

1. Un des problèmes qui ont le plus occupé les archéologues est celui de l'éclairage des temples. M. Chipiez l'a résolu d'une façon simple et ingénieuse dans le modèle en relief du Parthénon qu'on a vu à l'Exposition universelle de 1889, et dans les dessins qui se trouvent aujourd'hui à la Sorbonne. Pour la décoration du Parthénon, voir la restitution de Loviot. (École des beaux-arts.)

2. Cette disposition se voit dans les débris du temple de Zeus à Agrigente; l'entaille a 0^m,14 de profondeur et 0^m,05 de large

de sept temples. Le plus grand est resté inachevé, la ville ayant été détruite en 409 par Annibal Giscon. Cette interruption brusque des travaux nous donne plus d'un renseignement sur les procédés de construction des Grecs. Les colonnes étaient cannelées sur place; en effet, la plu-

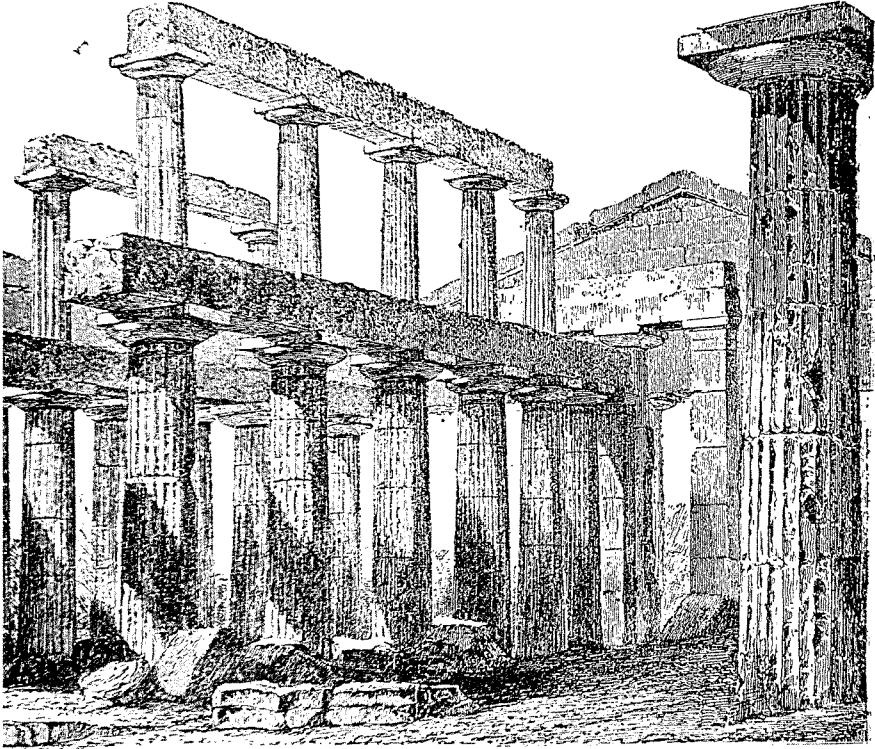


Fig. 45. — Intérieur du temple de Neptune à Paestum.

part des colonnes sont sans cannelures, et dans d'autres le travail n'est que commencé¹. Ce temple mesure 110 mètres sur 40; la Madeleine à Paris, 102 mètres sur 43^m,50

1. L'exploration des carrières voisines a été aussi intéressante à ce point de vue. Une communication de M. Geffroy à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, du 26 février 1892, signale de nouvelles découvertes à Sélinonte : l'allée principale de l'Acropole, les fortifications d'Hermocrate, et le soubassement d'un temple jusqu'ici inconnu; ce qui porterait à huit le nombre de temples aujourd'hui découverts.

CHAPITRE III

LE SIÈCLE DE PÉRICLÈS ET DE PHIDIAS

- I. ATHÈNES ET PÉRICLÈS. — L'esprit athénien au v^e siècle. — Le citoyen. — Union de l'art et de la littérature. — Périclès et les grands travaux publics. — Son discours apologétique. — Rôle de Phidias.
- II. ARCHITECTURE. — L'Acropole d'Athènes. — Phidias, Callicrates, Ictinos, Mnésiclès. — Hippodamos. Construction de villes. Rhodes. — Le Parthénon.
- III. SCULPTURE. — Les prédécesseurs de Phidias. Myron à Argos. Kalamis à Athènes. — Phidias. Ses premiers ouvrages. — Les sculptures du Parthénon. — Exil de Phidias. — Le Jupiter Olympien. — Contemporains et disciples de Phidias. — École attique : Agoracrite, Alcamènes, Pæonios. — École d'Argos. Polyclète. Le Doryphore. Le concours d'Éphèse. La Junon d'Argos. — La ciselure et la gravure sur pierres fines. Mentor.
- IV. CÉRAMIQUE. — Origines de la céramique grecque. — Corinthe. — 1^o Période primitive. — 2^o Vases à peintures noires. — 3^o Vases à peintures rouges. — Importance de la céramique grecque.
- V. PEINTURE. — École attique. — Polygnote et ses contemporains. La *Leskhé*. Le *Pœcile*. — Concours, expositions. — La peinture de chevalet. — La décoration théâtrale et le paysage. — La tapisserie. Le peplos d'Athéna.
- VI. MUSIQUE.

I. — ATHÈNES ET PÉRICLÈS

L'esprit athénien au cinquième siècle : le citoyen. — Union de l'art et de la littérature. — Mais ce n'était cependant ni en Italie ni en Asie Mineure que l'art grec allait arriver à sa perfection. C'est Athènes, dans la Hellade propre, qui allait avoir l'honneur de donner à l'art comme à la littérature hellénique son expression la plus complète, la plus caractéristique et la plus haute. Et cependant l'art et la littérature ne sont pas alors à Athènes une

passion exclusive qui se développe aux dépens des autres branches de l'activité humaine. Non, elle ne rompt en rien l'harmonie, et le vrai citoyen à Athènes est, comme l'honnête homme au xvii^e siècle, celui qui ne se pique de rien. Lorsque Eschyle meurt sur une terre étrangère, il ne fait pas même allusion sur son épitaphe aux œuvres de son génie, mais il tient à ce qu'on n'oublie pas qu'il fut citoyen d'Athènes et qu'il a su bravement combattre pour la défendre¹. La littérature et l'art sont intimement unis. Ils puisent aux mêmes sources. Ils s'inspirent des mêmes sentiments et tendent à produire sur les âmes les mêmes impressions. Une grande partie des peintures et des sculptures grecques n'est que l'illustration d'Homère, d'Hésiode et des



Fig. 46. — Périclès.

poètes des cycles héroïques. Bientôt la tragédie viendra rendre encore plus populaires les aventures des héros et des dieux. Elle sera « le cadre naturel dans lequel se présentent à l'imagination tous les souvenirs, toutes les légendes du passé. La tragédie crée aussi un besoin d'émotion dramatique² », et familiarise le public avec l'étude des passions et des caractères; de là une plus grande variété dans les sujets, une plus grande liberté, une plus grande confiance pour l'artiste, qui est sûr d'être mieux compris. De là le goût de l'expression morale; de là la place de plus en plus grande que prennent dans l'art la

1. « Ce monument couvre Eschyle, fils d'Euphorion, Athénien... Le bois si renommé de Marathon, et le Méde à la longue chevelure diront quelle fut sa valeur : ils la connaissent. »

2. P. Girard, *Peinture grecque*, p. 223.

psychologie et le pathétique. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la parenté intellectuelle qui existe en Grèce plus encore qu'ailleurs entre les poètes et les artistes. Les génies Sophocle et Phidias sont frères¹.

Périclès et les grands travaux publics. — Son Discours apologétique. — Au milieu de tant de noms célèbres qui se pressent alors en Grèce et surtout à Athènes, c'est cependant avec raison que la postérité a choisi le nom de Périclès pour résumer les gloires de ce temps et désigner un siècle qui brille entre tous. Son influence sur l'histoire de l'esprit humain, son influence sur l'art ne s'exerça pas et elle ne pouvait s'exercer comme celle d'un Léon X ou d'un Louis XIV ; mais elle n'en fut pas moins profonde, et l'on peut dire qu'elle fut meilleure, car elle ne nuisit pas à la liberté des artistes. Périclès s'efforça de faire comprendre au peuple qui dépendait de sa parole la grandeur et l'utilité qu'il y avait pour une cité à aimer les arts et à élever de beaux monuments.

Il ne manquait pas même alors de ces esprits étroits et grossiers qui se vantaient d'être pratiques et blâmaient vivement tant de dépenses frivoles. Les jalousies personnelles, les rivalités politiques, accueillèrent et répandaient avec empressement ces critiques, qui trouvaient aussi un écho dans ces hommes qui sont quand même les partisans du passé. En dehors d'Athènes, des réclamations plus vives et en apparence plus justifiées se faisaient entendre. Les membres de la confédération de Délos se plaignaient de voir ainsi employer pour la seule gloire d'Athènes l'argent du tribut qui aurait dû être consacré aux dépenses militaires et destiné à protéger

1. Il faut remarquer cependant qu'au temps de Phidias et de Sophocle la prose attique n'a pas encore atteint sa forme parfaite. Quelle que soit la parenté intellectuelle et morale qui existe entre Thucydide et le grand sculpteur, il y a dans la *Guerre du Péloponèse* quelque chose de pénible, sinon d'obscur, dont on ne retrouve pas trace dans les sculptures du Parthénon. L'aisance suprême y règne, et l'effort n'y paraît point. Phidias serait plutôt le Platon que le Thucydide de la sculpture.

la confédération contre les Perses. Mais Périclès répondait victorieusement à toutes ces attaques. Aux confédérés il disait que puisque Athènes remplissait les devoirs auxquels elle s'était engagée, que la piraterie était châtiée, que les Perses observaient les traités, puisque (et on ne pouvait le nier) la navigation de l'archipel n'avait jamais été plus sûre et plus prospère, était-il si injuste que les Athéniens, qui seuls formaient l'armée permanente de la ligue, toujours prête à combattre pour la défense des alliés et pour éloigner les Barbares de leurs frontières, « prélevassent à leur profit en temps de paix une partie du budget de la guerre » ?

Périclès affirmait donc le droit d'Athènes à disposer des contributions des alliés ; et il soutenait qu'il n'y avait rien de mieux justifié que ces dépenses qui paraissaient inutiles à ses adversaires. « La ville, abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, devait, disait-il, employer ses richesses à des ouvrages qui, une fois achevés, lui assureraient une gloire immortelle. La marine marchande prenant un développement inconnu jusqu'alors pour transporter les matériaux ; des ateliers de tout genre mis en activité ; l'emploi et la fabrication d'une immense quantité de matières alimentant l'industrie et les arts ; un mouvement général utilisant tous les bras : telles sont les ressources incalculables que ces constructions procurent aux citoyens, qui presque tous reçoivent de cette sorte des salaires du trésor public ; c'est ainsi que la ville tire d'elle-même sa subsistance et son embellissement. Ceux que leur âge et leur force appellent à la profession des armes reçoivent de l'État une solde qui suffit à leur entretien. J'ai donc voulu que la classe du peuple qui ne fait pas le service militaire et qui vit de son travail eût part aussi à cette distribution des deniers publics ; mais afin qu'elle ne devînt pas le prix de la paresse et de l'oisiveté, j'ai appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices où tous les arts trouveront à s'occuper longtemps. »

Rôle de Phidias. — Périclès put mettre à la tête de ces grands travaux le plus illustre des artistes qu'ait pro-

duits la Grèce, Phidias (498-431), qui était à peu près son contemporain. Le nom de Phidias domine cette époque aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture¹.

II. — ARCHITECTURE

L'Acropole d'Athènes. — Phidias, Callicrates, Ictinos, Mnésiclès. — A cette date, l'architecture hellénique est en possession des divers types qu'elle ne fera que varier ou développer. Sans parler des édifices religieux, le stade, l'hippodrome, le théâtre, le gymnase, la palestres, les odéons, les propylées, les portiques, les agoras, les monuments funéraires, les fortifications, ont une importance considérable. Par son mélange de constructions civiles et religieuses, l'Acropole d'Athènes et ses abords présentent comme un résumé de l'architecture grecque de la belle époque². C'est là que l'on voit que, même dans les œuvres purement utiles, nulle architecture, comme le dit M. Choisy, ne posséda à l'égal de l'art grec la double perfection du travail et de la forme.

Sous la direction de *Phidias*, *Callicrates* et *Ictinos* construisirent le temple de Minerve appelé le Parthénon, et *Mnésiclès* les *Propylées* (437-408); l'*Érechthéion* avec le portique des cariatides fut commencé l'année où l'on terminait les Propylées. Sur le flanc de l'Acropole, et creusé en partie dans le rocher même, se trouvait le théâtre de Dionysios, commencé en 496, mais qui ne fut achevé que beaucoup plus tard. A l'est de ce théâtre et contigu à lui, Périclès avait fait construire un nouvel odéon. Les odéons, à la différence des théâtres, étaient couverts d'une toiture soutenue par des colonnes. Dans l'odéon de

1. Il s'était aussi occupé de peinture. Sur Phidias, de Ronchaud, *Vie de Phidias*; Collignon, *Phidias*; Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*.

2. Sur le Parthénon de Périclès voir surtout les études de L. Magne (1895). Pour l'ancienne Acropole et l'ancien Parthénon, tels qu'ils étaient avant l'incendie de Xerxès, voir les travaux de Ch. Normand.

Périclès la toiture, de forme pointue, était décorée des mâts et des antennes des vaisseaux perses pris à Salamine et à Mycale; elle rappelait l'aspect de la tente de Xerxès.

Le v^e siècle vit aussi s'élever dans tout le monde grec un grand nombre de monuments. A Athènes même, avant le Parthénon, Cimon avait fait construire en 469 le *The-*



Fig. 47. — Vue de l'Acropole restaurée d'après Lambert.

scion; c'est un des mieux conservés des temples grecs, avec le temple d'Apollon à Bassæ, près de Phigalie, construit par Ictinos sur un plateau de onze cents mètres de haut, et qui de ses 38 colonnes en a encore 30 debout.

Hippodamos. — Construction des villes. — Rhodes.
— On éleva même des villes nouvelles; *Hippodamos* de Milet donna le plan du Pirée, de son port et de ses arsenaux. Il passait pour avoir le premier parmi les Grecs divisé les villes en quartiers réguliers. Il fut appelé en Italie pour diriger aussi la construction de Thurium, lorsque des colons athéniens allèrent s'établir sur l'emplace-

ment de Sybaris. Mais il put mieux encore déployer ses talents d'ingénieur et d'architecte lorsque les grandes cités de l'île de Rhodes, voulant avoir une capitale commune, le chargèrent de diriger la construction de la cité qui devait recevoir le même nom que l'île (408). Il la développa en forme de théâtre, avec des rues rayonnantes, et en fit une des plus belles villes du monde¹.

Le Parthénon. — Mais quelles qu'aient été l'importance de ces constructions, le Parthénon n'en est pas moins resté dans la mémoire des hommes comme le chef-d'œuvre de l'architecture grecque.

On n'y retrouve pas les dimensions colossales des monuments orientaux. La façade n'a que 36 mètres de largeur, sur une longueur d'environ 70 mètres. L'artiste n'a pas cherché à étonner l'esprit, mais à faire naître une admiration profonde et durable par le spectacle de l'harmonie et de la beauté parfaite. Ce monument avait coûté 2,000 talents, plus de 9 millions de francs. Cette somme, énorme pour le temps, s'explique par la perfection de l'exécution dans les moindres détails. Un fait montrera à quel point cet amour de la perfection était poussé. Les premiers architectes qui mesurèrent le Parthénon avec une rigoureuse précision, Pennethorne, Penrose, s'aperçurent avec étonnement que les chiffres ne concordaient pas entre eux comme ils auraient dû le faire.

1. Cet Hippodamos est une des figures les plus originales et les plus intéressantes de l'art grec. Il avait l'esprit très cultivé. Il se piquait de posséder de grandes connaissances sur toutes les choses de la nature, et il est le premier qui, sans avoir pris aucune part active à l'administration, ait entrepris d'écrire sur la meilleure forme de gouvernement. On retrouve dans son utopie politique la précision géométrique et la symétrie chères à un ingénieur : l'État est tout-puissant ; les citoyens sont divisés en trois classes : laboureurs, artisans, guerriers. La République de Platon et le gouvernement de Salente dans le *Télémaque* rappellent les doctrines d'Hippodamos. (V. ARISTOTELE, *Politique*, II, ch. v.) Hippodamos, quelle que fût sa juste gloire, ne dédaignait pas les petits moyens pour retenir l'attention publique. Il affectait de se montrer avec une longue chevelure, alors que cette mode était abandonnée depuis longtemps. Il portait, été comme hiver, les mêmes habits, qui, bien que simples en apparence, étaient d'un tissu chaud et moelleux. Il donna au peuple sa maison du Pirée, sur l'emplacement de laquelle s'éleva plus tard l'Agora dit d'Hippodamos.

Ils crurent d'abord avoir commis des erreurs. Mais, voyant

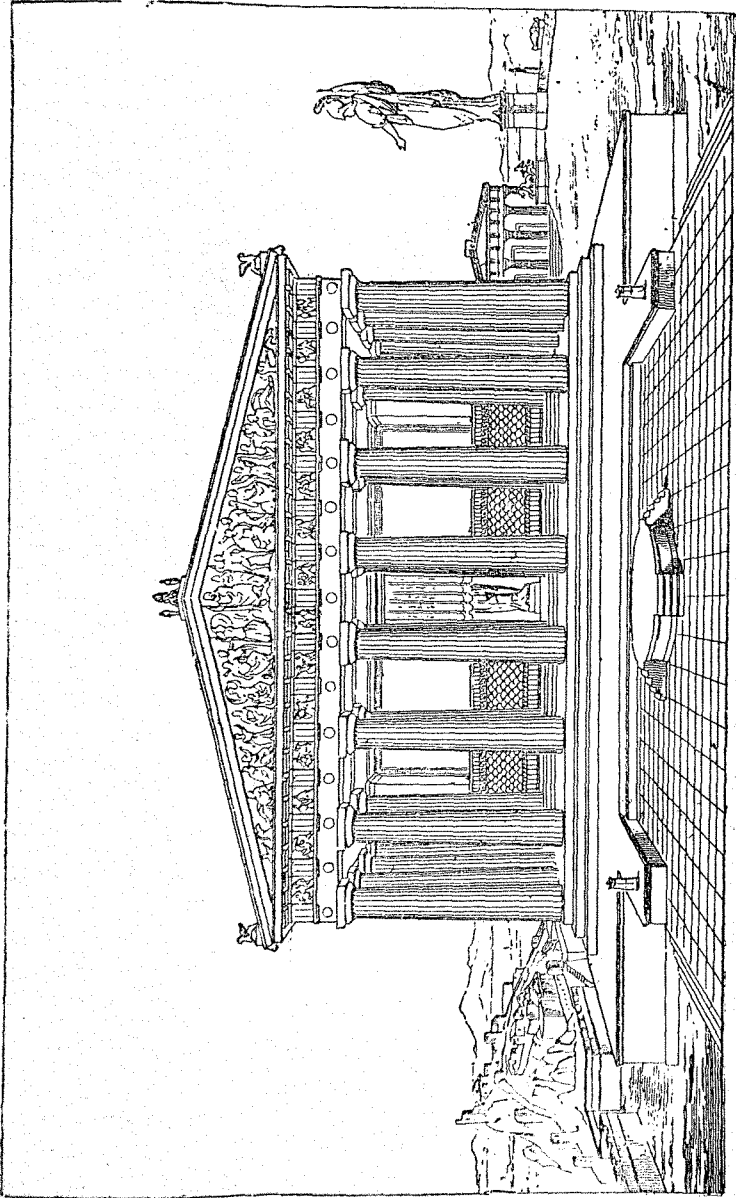


Fig. 48. — Le Parthénon.

bientôt que ces erreurs se répétaient régulièrement, ils arrivèrent à constater que le Parthénon n'était pas un paral-

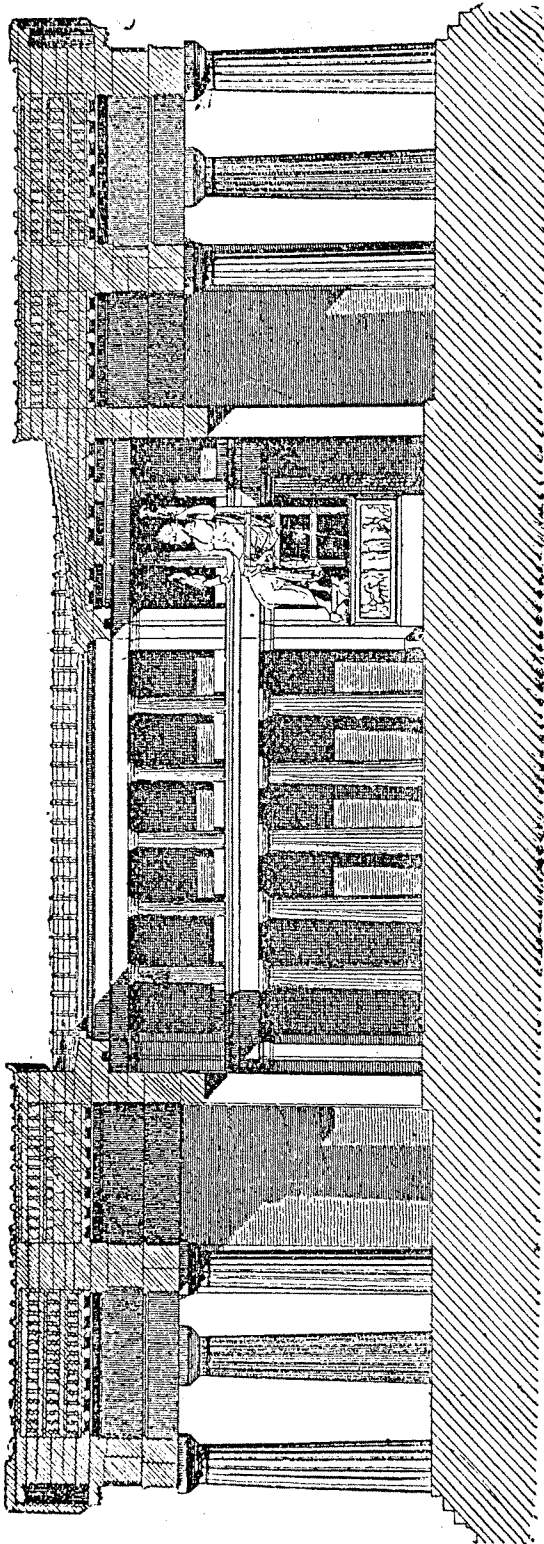


Fig. 49. — Coupe du temple de Jupiter à Olympie.

l'élépipède rectangulaire, mais une pyramide tronquée à inclinaison très faible. Tout y avait été calculé de manière que rien ne choquât les exigences les plus raffinées de la vision. Ayant reconnu que les lignes mathématiquement horizontales paraissent s'infléchir vers le sol, les Grecs les surélevèrent en leur donnant une forme légèrement curviligne dans le sous-bassement, les architraves et la corniche. Comme les lignes verticales de hauteur considérable semblent pencher en avant, ils infléchirent vers le centre le mur de la cella et des axes des colonnes. Les colonnes d'angle, plus dégagées, plus entourées de lumière que les autres, risquaient de paraître plus minces : on leur

donna des dimensions plus fortes. Les métopes eurent un peu plus de hauteur que de largeur, afin de paraître carrées pour celui qui les voyait du sol. Le Parthénon était encore à peu près intact extérieurement à la fin du xvii^e siècle. Les Turcs en avaient fait une poudrière lorsque les Vénitiens, sous la conduite de Morosini et de Kœnigsmarck, vinrent mettre le siège devant Athènes (1687). Ils n'hésitèrent pas à diriger

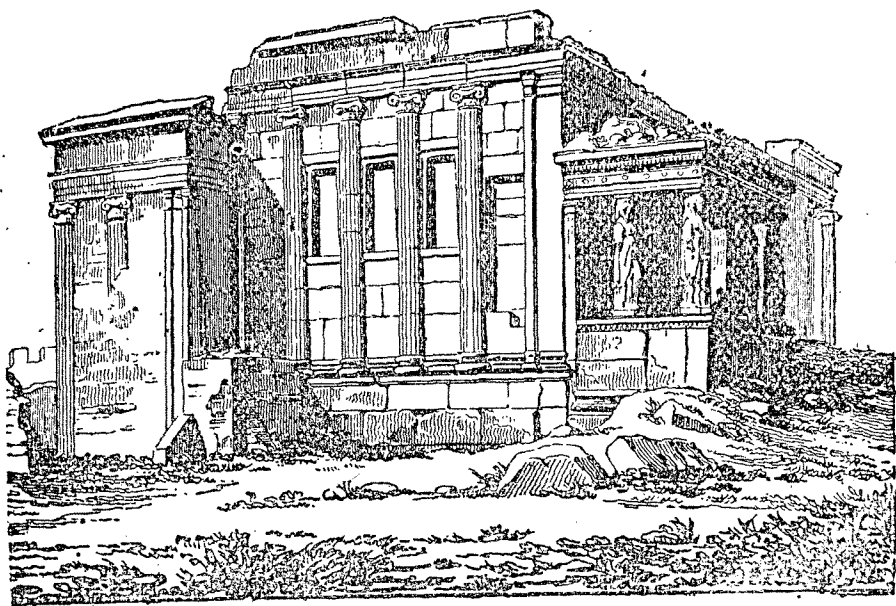


Fig. 50. — L'Érechthéion à Athènes.

leurs bombes sur ce monument, que les Barbares avaient respecté. La toiture sauta, et un grand nombre de sculptures furent détruites. Ce qu'il en reste, soit à Athènes, soit au Musée Britannique, suffit à confirmer l'opinion de l'antiquité qui plaçait les statues et bas-reliefs du Parthénon au premier rang parmi les œuvres de l'art grec.

III. — SCULPTURE

La sculpture est par excellence l'art de la Grèce, et au v^e siècle cet art, en possession de toute la science, de toute l'habileté technique qui lui est nécessaire, trouve dans le sentiment religieux et national « une grandeur et une pureté d'inspiration qui ne seront pas dépassées ».

Les prédécesseurs de Phidias: Myron à Argos, Kalamis à Athènes. — Phidias, comme on l'a vu, après avoir étudié à Athènes, avait achevé de former son talent à Argos à l'école d'Agéladas; il y rencontra *Myron*. Myron était déjà un novateur; il donnait à ses figures plus de mouvement et de liberté. Sa statue du *Discobole* parut de son temps une œuvre pleine d'audace et est restée justement célèbre. Il excellait aussi dans la représentation des animaux: « Berger, dit une poésie grecque, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer la vache de Myron, tu ne la veuilles emmener avec tes bœufs. »

Lorsque Phidias revint à Athènes, le sculpteur jouissant de la plus grande notoriété était *Kalamis*, dont les sculptures du Theseion peuvent faire comprendre le style¹. Mais Phidias allait tellement dépasser Kalamis et Myron, que ces grands artistes, qui étaient presque ses contemporains, ne tardèrent pas à paraître notablement plus anciens, et qu'on oublia les progrès qu'ils avaient réalisés.

Phidias. Ses premiers ouvrages. — Phidias, en effet, fondit ensemble les qualités attiques et doriennes en y ajoutant son propre génie, et fut la personnification de l'art hellénique tout entier, en même temps que le plus grand artiste d'Athènes. Il travaille d'abord sous l'administration de Cimon. Il fait alors le groupe de bronze consacré à Delphes avec le butin de Marathon, groupe où il représenta Miltiade en compagnie de treize héros; l'*Athéna de Lemnos*; l'*Athéna Promachos*, qui se dressait sur un piédestal isolé au sommet de l'Acropole, à quelque distance à gauche du Parthénon, et dont on voyait la lance de l'entrée du golfe Saronique.

Le Parthénon. — Mais c'est de l'administration de Périclès que datent ses œuvres les plus célèbres: les

1. Le bas-relief d'Élcusis représentant *Cérès faisant connaître le blé à Trip-tolème* n'a pas d'attribution certaine; mais c'est peut-être l'œuvre la plus remarquable qui nous reste de l'école attique immédiatement avant Phidias.

frontons, la frise, les métopes et la statue de Pallas du Parthénon. Des parties qui subsistent encore, ce qui n'est pas à Athènes est à Londres, sauf un des bas-reliefs de la frise, une métope et une tête fort endommagée que l'on voit au Louvre. Les frontons ont donné lieu à des interprétations bien diverses; mais ces œuvres mutilées, l'Illissus, le Thésée, les Kharites, le groupe de Déméter et Coré, etc., n'en ont pas moins épuisé l'admiration. « La sublimité



Fig. 51. — Parthénon : frise orientale.

de l'art grec y éclate, dit A. Tonnellé. Pourtant, comme ces mouvements sont naturels! Il semble qu'ils ne puissent être autres, et que ce soit la nature ou la réalité qui ces-



Fig. 52. — Parthénon : frise orientale.

sent d'être naturelles quand elles s'en écartent. » Nous pouvons mieux juger de la frise qui, courant tout le long de la colonnade, représente la procession des Panathénées et fait par conséquent défilier sous nos yeux toute la cité athénienne¹. Quelle variété de gestes, de groupes et

1. On peut en voir un moulage à l'École des beaux-arts. L'étude technique de ces œuvres offrirait aussi un grand intérêt; le métal y était mêlé avec discrétion au marbre : des trous dans la pierre et des traces de rouille prou-

de caractères! quelle élégance et quelle force! quelle animation dans ces cavaliers! quelle grâce dans ces canéphores! quelle noblesse dans ces vieillards, et comme tout est à la fois vivant et clair! comme tout est disposé



Fig. 53.
Parthénon : frise occidentale.

sans effort dans les conditions qui conviennent le mieux au bas-relief! C'est là une des plus grandes compositions qu'un statuaire ait jamais conçues. « Les frontons et la frise du Parthénon semblent marquer pour nous, dit M. de Ronchaud, les limites de l'art,

et ce qu'il en reste nous permet de juger du génie de Phidias, de cet artiste incomparable qui unit à un art souverain une souveraine simplicité, et dont la science profonde est toujours vivante. » Cependant les anciens leur préféreraient la statue colossale de Pallas qui était à l'intérieur du temple. C'était une de ces statues chryséléphantines où les anciens déployaient pour la matière et le travail un luxe dont nous avons peine à nous faire une idée. Pour les chairs on employait l'ivoire; pour les vêtements, l'or, qui recevait diverses teintes, brunes, rouges ou vertes, et auquel on mêlait des incrustations et des émaux¹.

Exil de Phidias. — Mais Phidias, comme tous ceux que la gloire accompagne, avait beaucoup d'ennemis; de plus, les ennemis de Périclès, ne trouvant aucune occasion ou n'ayant pas le courage d'attaquer celui qui dirigeait

vent que, par exemple, le harnachement des chevaux, qui manque actuellement sur la sculpture, était rapporté en bronze.

1. Il y a eu de notre temps quelques essais analogues : la *Pallas* de Simari exécutée pour le duc de Luynes, et tout récemment la *Bellone* de M. Gérôme. On a retrouvé en 1889 à l'Acropole d'Athènes une inscription contenant un partie des comptes de la Pallas du Parthénon.

alors les affaires de la république, s'en prenaient à ses amis, essayant de les déshonorer ou de les faire souffrir, pour déconsidérer ou attrister Périclès lui-même.

Phidias fut accusé de malversations. Mais il put facilement se justifier. De même que le gouvernement espagnol accusait naguère d'hérésie et faisait livrer à l'inquisition ceux qu'il voulait perdre plus sûrement, les ennemis de Phidias l'accusèrent d'impiété. « Sur le bouclier de la déesse, où est ciselée la *Victoire de Thésée sur les Amazones*, il s'est, disent-ils, représenté lui-même sous les traits d'un vieillard qui soulève un rocher. Le grand âge qu'il s'est attribué n'empêche pas de le reconnaître. Il ne s'en est pas tenu là. Il y a aussi placé son ami Périclès. Vainement la main levée pour lancer le javelot cache une partie de la figure. On ne peut nier que ce soit lui. » Phidias crut devoir quitter Athènes; mais cet exil profita à sa gloire.

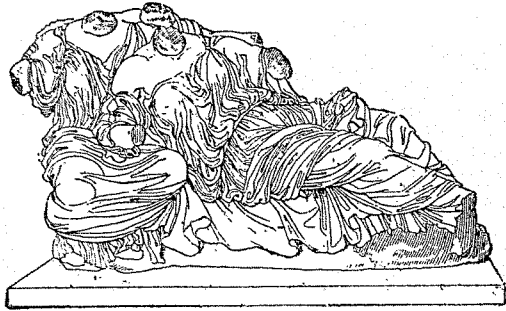


Fig. 54. — Parthénon : fronton oriental, les Kharites.

Le Jupiter Olympien. — Il se retira en Élide, et les prêtres d'Olympie lui confièrent l'exécution en or et en ivoire de ce Jupiter Olympien qui passa pour une des merveilles du monde. Le dieu, quoique assis, avait 9^m,25, son piédestal ayant déjà 3 mètres de hauteur. Il est resté le type de Jupiter, le type du dieu suprême, unissant la majesté à la douceur, la puissance à la sérénité.

Aucune œuvre n'a été entourée d'un respect plus profond et plus durable. Par la beauté de son Jupiter Olympien, disait Quintilien, Phidias a rehaussé l'idée que la religion nous donnait de cette divinité. Dion Chrysostome affirmait

que quand on l'avait vue il était impossible de se figurer la Divinité autrement. Les esprits les plus austères ne pouvaient rester insensibles à cette beauté, et c'est Épictète qui nous apprend que l'on considérait comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. Cette statue faisait comprendre aux païens quelque chose de l'unité de la puissance divine. Raul-Émile, après

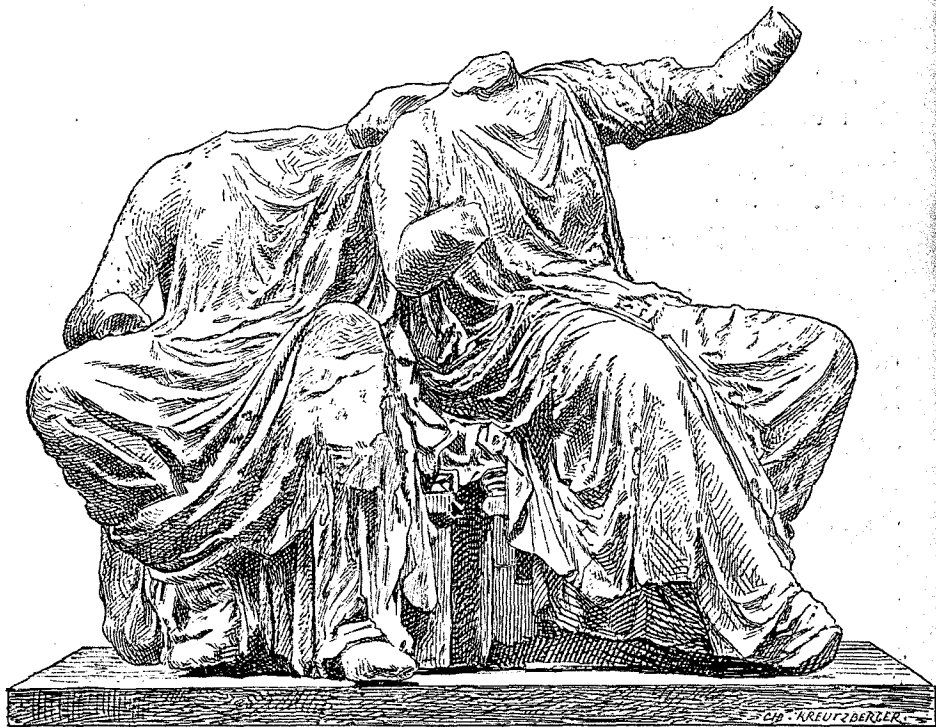


Fig. 55. — Parthénon : Déméter et Coré, fronton est.

Pydna, sacrifie au Jupiter d'Olympie, comme il aurait sacrifié au Capitole. Mummius, vainqueur de la ligue achéenne, consacra à l'extérieur du temple vingt et un boucliers dorés (146).

Ce n'est pas la nature seule qui fournit à Phidias son modèle ; mais, comme le dit Cicéron, dans son âme même résidait un certain type de beauté. C'est ce modèle intérieur qu'il contemplait ; c'est sur lui qu'il dirigeait son art et sa main. Phidias pouvait dire lui-même qu'il avait pensé à ce passage d'Homère : « Le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils ; sa chevelure s'agita sur sa tête immortelle, et le vaste Olympe

trembla. » On racontait aussi que, lorsque la statue fut achevée, Phidias, contemplant son œuvre avec une émotion profonde, se tint un instant debout devant la divinité qu'il avait pour ainsi dire évoquée, et supplia le dieu de lui faire connaître par un signe de sa puissance s'il était content de ce que son artiste avait fait. Quoique le temps fût serein, un éclair jaillit tout à coup par l'ouverture du toit, et la foudre tomba aux pieds mêmes de Phidias sans lui faire du mal. Le dieu avait répondu. L'endroit où le pavé du temple avait été frappé fut marqué par une plaque de marbre noir sur laquelle on plaça une urne d'or¹.



Fig. 50. — Jupiter (trouvé à Otricoli).

Phidias mourut quelques années plus tard (431), encore en exil, mais plus heureux que Périclès ; car il ne vit pas les malheurs de son pays, les premiers échecs

d'Athènes dans la guerre du Péloponèse, et cette terrible peste qui devait emporter, deux ans après, le grand homme d'État dont il avait été l'ami.

Contemporains et disciples de Phidias. École attique. Agoracrite, Alcamènes, Pæonios. — Autour de Phidias se pressent un grand nombre d'artistes, dont plusieurs l'aiderent dans ses travaux, et qui partout ailleurs seraient au premier rang, tels qu'*Agoracrite*, auteur de la *Némésis* de Rhamnus ; *Colotès*, *Praxias*, surtout *Alcamènes*. *Alcamènes* de Lemnos avait fait les statues colossa-

1. Les chroniques du moyen âge contiennent plus d'une légende analogue, par exemple l'anecdote qu'on raconte du moine de Saint-Gall Tutilo (ix^e s.).

les de Pallas et d'Héraclès, la déesse du bon conseil et le dieu de la force, que Thrasybule avait dédiées dans le temple d'Héraclès à Thèbes, parce que c'était de Thèbes que Thrasybule était parti avec ses compagnons, pour délivrer Athènes de la tyrannie des Trente. Pausanias lui attribue le fronton occidental d'Olympie. On a contesté cette affirmation. En tous cas, quoique l'œuvre soit puissante et fasse penser à Eschyle, les inégalités et les incorrections de certaines parties ne permettent pas d'en attribuer au rival de Phidias l'exécution complète. Nous savons au contraire avec certitude, par l'inscription du piédestal, que *Pæonios* de Mendé¹ en Thrace était l'auteur de la Victoire colossale consacrée par les Messéniens de Naupacte, et dont l'exécution se place entre 425 et 420 av. J.-C. Cette statue se distingue par la puissance et la vie plus que par la noblesse. Quel que soit son mérite, elle ne peut faire oublier les Victoires en haut-relief du temple de la Victoire Aptère, où apparaît dans toute son élégance « la tradition attique élargie par Phidias ». Ces œuvres, ainsi que les cariatides du Pandroséion, qui sont restées les chefs-d'œuvre du genre, nous montrent que Phidias avait laissé des disciples immédiats d'autant plus dignes d'un tel maître, qu'ils s'inspiraient de ses exemples, sans l'imiter servilement.

École d'Argos. — Polyclète : le « Doryphore », la Junon d'Argos; le concours d'Éphèse. — Les qualités propres à l'école d'Argos trouvent alors leur plus haute expression dans *Polyclète*, qui est à cette école particulière ce que Phidias est à l'art grec tout entier. Quelques-uns le mettaient même au-dessus de Phidias et voyaient en lui le sculpteur le plus complet, celui qui à la science la plus

1. La plupart des sculptures d'Olympie se trouvent au musée de Berlin; deux métopes sont au Louvre. Sans sortir du Péloponèse, nous rappellerons les sculptures du temple de Bassæ (Musée Britannique). Comme l'ensemble des sculptures décoratives d'Olympie, elles sont loin des œuvres attiques, et on y remarque également, comme on l'a dit, « quelque rudesse provinciale ».

parfaite des proportions du corps humain unissait l'exactitude la plus suivie dans le détail. Mais on disait aussi dans l'antiquité même : « Si Polyclète imite mieux les hommes, c'est Phidias qui est le sculpteur des dieux¹. » Polyclète s'était distingué dans les statues d'athlètes.

Il avait écrit un traité des proportions du corps humain, et, de même qu'il avait fait la théorie, il donna l'exemple dans son *Doryphore*, qui fut le *canon* ou la règle de Polyclète. « Mais, comme le remarque M. Guillaume, le canon fut un résumé d'école, et non le point de départ d'une école nouvelle. » Car après Polyclète les sculpteurs

poursuivirent la réalisation d'un autre type. Quoi qu'il en soit, la statue du *Doryphore* a été très souvent reproduite avec plus ou moins d'exactitude dans l'antiquité, mais aucune imitation fran-



Fig. 57.

Juno d'Argos. — Junon de Préneste.

chement satisfaisante n'est parvenue jusqu'à nous. Nous sommes plus heureux avec son *Diadumène*, jeune athlète levant le bras pour ceindre son front d'une bandelette. Sans parler du *Diadumène* Farnèse, on a retrouvé récemment à Voiron une statue analogue. Le Louvre l'a très malheureusement laissé échapper : elle compte aujourd'hui parmi les œuvres qui font le plus d'honneur au Musée Britannique. Nous pouvons nous faire aussi une idée, par une réplique du musée de Berlin, de cette *Amazone blessée* qui affirma aux yeux de toute la Grèce la supériorité du sculpteur d'Argos, puisque c'est par elle qu'il l'emporta dans un concours ouvert en 444 sur ce sujet par la ville d'Éphèse

1. Comparer, dans Vasari, la discussion entre Brunelleschi et Donatello, au sujet d'une statue du Christ. — Comme architecte, Polyclète a élevé le Théâtre et le Tholoz ou rotonde d'Épidaure.

entre tous les sculpteurs grecs, concours auquel Phidias avait pris part¹. Mais la statue la plus connue de Polyclète était la Junon chryseléphantine d'Argos, qui fut pour la reine de l'Olympe ce que fut le Jupiter Olympien pour « le maître des hommes et des dieux ».

La ciselure et la gravure en pierres fines : Mentor. — A cette époque l'art du sculpteur se manifestait avec une égale supériorité dans les œuvres de petite dimension. Le ciseleur *Mentor* était placé par les anciens au niveau des plus illustres sculpteurs.

Les sculpteurs qui faisaient d'ordinaire des œuvres monumentales ne dédaignaient pas ce genre de travaux : Myron, Kalamis, Phidias, Polyclète². L'usage des sceaux, des cachets et des bagues à chaton gravé donna dès les temps anciens une véritable importance à l'art des pierres gravées. C'est à Samos que cet art avait d'abord brillé : avec *Mnésarque*, père de Pythagore ; avec *Théodore*, qui grava la célèbre émeraude que Polycrate avait jetée à la mer pour conjurer la Némésis. Une loi de Solon défendait aux graveurs pour anneaux de garder chez eux une empreinte de l'anneau qu'ils avaient fabriqué et vendu à un particulier. En effet, l'empreinte aurait pu servir à donner ce qui était alors l'équivalent d'une fausse signature³. Mais cet art, comme celui de la gravure en médailles ou plutôt en monnaie, qui produisit cependant des œuvres d'une grande beauté, ne devait arriver à son apogée qu'à la période suivante.

IV. — LA CÉRAMIQUE⁴

La céramique grecque. — Ses origines. — Corinthe. — Quant à la céramique, elle avait déjà créé presque toutes

1. Pline, XXXIV, 19. Les concurrents, choisis eux-mêmes pour juges, s'étaient, disait-on, donné chacun la première place et avaient unanimement donné la seconde à Polyclète. Thémistocle avait obtenu de même le prix de la valeur après Salamine. Les autres concurrents étaient *Crésilas*, auteur d'une statue de Périclès, *Kydon*, *Phradmon*, connu surtout comme sculpteur d'animaux.

2. On attribuait à Phidias des poissons dont Martial disait : « Donnez-leur de l'eau, et ils nageront. *Adde aquam : natabunt.* »

3. On sait quelle fut l'importance des sceaux au moyen âge.

4. Collignon, *Archéologie grecque*, livre V.

ses formes, dont l'élégance n'a pas été dépassée. C'est à tort qu'à propos de la céramique antique on parlait surtout de vases étrusques. Cette erreur d'attribution vient de ce que les premiers vases ornés de l'antiquité qui attirèrent l'attention des savants au xvii^e siècle furent découverts en Étrurie ; mais une grande partie des vases trouvés en Étrurie même sont d'origine grecque, et ce sont certainement les plus remarquables. Les céramistes de la Grèce l'emportent sans comparaison, aussi bien par la beauté des lignes que par la perfection du travail, sur les potiers toscans, qui d'ailleurs s'empressèrent de les imiter. Sans parler de fragments de poteries découvertes à Santorin et dans les Cyclades (et dont quelques-uns remontent au xviii^e s. av. J.-C.), Corinthe paraît avoir été la première ville de la Grèce où se soit constituée une grande école de céramique artistique ; la tradition disait que c'est là qu'on avait inventé le tour à potier.

Période primitive. — Les plus anciennes poteries témoignent par leur décoration d'une imitation orientale décidée. Elles sont ornées de bandes d'animaux, qui bientôt alternent avec des sujets mythologiques. Les figures sont d'un brun pâle souvent relevé de violet. Dès le vii^e siècle, nous avons des œuvres vraiment remarquables, telles que le vase dit de Dodwel à Munich, représentant la *Chasse du sanglier de Calydon* ; un grand nombre de vases du Louvre, par exemple celui qui représente la *Rançon d'Hector*, et un vase du musée d'Athènes, sur lequel on lit les plus anciennes signatures de céramistes grecs que l'on connaisse : *Kharès* et *Timonidas* de Corinthe¹. Des artisans de Corinthe répandirent cette industrie des vases peints jusqu'en Toscane, où les émigrations corinthiennes sont rappelées par l'histoire de Démarate et de Tarquin. Plus tard, les potiers d'Athènes rivalisèrent avec ceux de Corinthe et, au iv^e siècle, imposèrent leur style à toute la Grèce.

Deuxième période : vases à peintures noires. — Du milieu

1. Les signatures de céramistes anciens sont d'ailleurs fort nombreuses.

du vi^e au milieu du v^e siècle, les vases sont caractérisés par des peintures noires sur fond rouge, jaune ou blanc. On distingue dans cette période



Fig. 58. — Vase de Nicosthènes.

plusieurs périodes secondaires.

1^o On peut donner pour type de la plus ancienne le vase du Louvre fait en l'honneur d'Arcésilas, roi de Cyrénaïque. — 2^o La seconde peut être appelée l'école d'*Ergotime* et de *Clitias*, et a pour type principal la coupe de Florence que, comme nous l'apprend la signature de ces artistes, Ergotime a modelée et Clitias ornée de dessins. — 3^o Vient ensuite l'école de *Nicosthènes*, dont on a plusieurs vases signés dans divers musées de l'Europe, notamment au Louvre. — 4^o Les vases tels que celui de *Timagoras* au Louvre, et surtout l'amphore du musée d'Athènes représentant l'ex-

position d'un mort, nous conduiront à la période suivante.

Troisième période : vases à peintures rouges. — Dans cette période, quoiqu'il y ait encore des peintures noires, et qu'elles se conservent même jusqu'aux temps macédoniens dans les *amphores panathénaïques*¹, pour lesquelles on respectait les traditions, les peintures sont en général rouges et se détachent sur un fond noir. Ce système est en usage à Athènes dès le temps des guerres médiques. « Les caractères généraux de ces vases, dit M. Collignon, s'opposent à ceux des

1. Les amphores panathénaïques étaient données en prix aux vainqueurs des Panathénées. Elles contenaient un peu d'huile de l'olivier sacré

vases à peinture noire; toute trace de convention a disparu. Les variétés de style y répondent aux progrès de l'art; les compositions y sont moins chargées de personnages, les sujets plus restreints, surtout dans les vases les plus soignés. » Ce qui montre une fois de plus que la simplicité n'est pas toujours signe d'ancienneté, et qu'un art barbare peut être un art compliqué. Cependant le caractère archaïque se maintient encore dans les céramistes contemporains de Phidias et de Polyclète, comme en témoignent la coupe de *Sosias* (Berlin), le cratère d'*Euphronios* (Louvre)¹.

Importance artistique de la céramique grecque. — On a recueilli plus de 40,000 vases de l'antiquité classique. Ils ont pour l'archéologie un intérêt incomparable par la variété des sujets qu'ils représentent. Ils en ont aussi un très grand pour l'art. « La peinture des vases, a dit M. Perrot, est ce qui nous représente le mieux dans les arts du dessin tout un côté du génie grec, ce qu'il a de surprise et de fantaisie. » Elle ne recule même pas devant le bizarre et le grotesque. Elle montre, pour saisir les silhouettes, une habileté singulière, qui fait penser à l'art japonais. C'est surtout grâce à elle enfin que nous pouvons nous faire quelque idée de ce qu'était l'ancienne peinture grecque, dont rien d'important ne nous est parvenu.

V. — LA PEINTURE

Cette absence de monuments qui puissent contrôler les opinions des écrivains nous fera passer très rapidement sur la peinture, quoique les anciens aient estimé leurs peintres à l'égal de leurs sculpteurs. La peinture semble d'ailleurs être sortie de la sculpture par la transition de la polychromie, et Vitruve nous dit (l. VII, ch. v) que les anciens maîtres imitèrent d'abord par la peinture les bas-reliefs de marbre décorés².

1. Nous avons indiqué (p. 70) la place de la céramique dans les origines de la sculpture. Les plaques estampées et les figures de terre cuite continuèrent à être un des produits de l'art grec.

2. Une union analogue exista entre la peinture et la sculpture au temps du moyen âge et de la Renaissance. Van Eyck, pas plus que Nicias, ne dédaigna de colorier des statues. (V. Courajod, *Mémoires de la Société des antiquaires*, 1887.)

Peinture. — École attique. — Polygnote et ses contemporains : Micon, Panænos. — La Leskhé, le Pœcile. — Concours, expositions. — Le premier grand nom de la peinture grecque est *Polygnote* de Thasos, contemporain de Phidias. Sa peinture était déjà polychrome, mais d'une coloration très sobre et de tons peu variés. Elle semble n'avoir guère pratiqué que les teintes plates, et avoir fait fort peu d'usage du modelé. Mais il y avait peut-être en cela moins de l'impuissance qu'un parti pris décoratif, et il est difficile de ne pas voir dans Polygnote un grand artiste. On admirait, même lorsque la peinture eut réalisé de grands progrès techniques, la pureté de son dessin, l'imagination et la variété de ses compositions. Il eut l'honneur de créer un grand nombre d'attitudes et d'expressions qui correspondaient si bien avec les sentiments de l'âme, qu'elles inspirèrent nécessairement les artistes qui le suivirent. Ses œuvres les plus célèbres étaient : 1° les peintures de la galerie (*Leskhé*) de Delphes, où il avait représenté la *Ruine de Troie*, et la *Vue des Enfers* avec les supplices divers qui frappent les méchants ; 2° les peintures du portique d'Athènes qui reçut justement de ces décorations le nom de *Pœcile*.

Dans cet ouvrage considérable, les souvenirs légendaires de la Grèce se mêlaient à des souvenirs récents non moins glorieux. Il refusa toute rétribution pour ces grands travaux, et reçut l'honneur envié du droit de cité athénienne. Il se fit aider par *Micon* et par *Panænos*, frère de Phidias. Au centre il représenta lui-même, comme à Delphes, la *Prise de Troie*. Des deux côtés Micon et Panænos exécutèrent la *Bataille de Marathon* et le *Combat des Athéniens contre les Amazones sur les hauteurs de Pnyx*.

Dès cette époque, l'usage des expositions périodiques publiques semble établi ; elles sont en même temps des concours, comme nos expositions modernes. Elles avaient lieu en général à Delphes et à Corinthe, à l'occasion des

jeux Pythiques et Isthmiques. Les artistes faisaient aussi des expositions particulières de leurs œuvres, chose qui redevient tout à fait à la mode de nos jours. Il y avait peut-être dès cette date, à Athènes au moins, une collection publique de tableaux. Elle se trouvait dans l'aile gauche des Propylées, qu'on a appelée pinacothèque, quoique les anciens Grecs ne semblent pas avoir connu ce mot. Enfin, ce qui prouve combien l'art de peindre était répandu, c'est qu'il était pratiqué par des femmes. *Timarète*, fille de Micon, l'aida dans ses célèbres travaux, et fit à part des œuvres qui jouirent d'une durable réputation.

La peinture de chevalet : Apollodore. — La décoration théâtrale et le paysage : Agatharcos. — A la fin de cette période, *Apollodore* d'Athènes émancipa la peinture de l'architecture en faisant des tableaux de chevalet; il perfectionna aussi le travail des ombres : on conçoit en effet que dans les œuvres de petite dimension le détail de l'exécution doit être plus soigné.

Agatharcos de Samos fut peut-être le premier qui peignit des décors de théâtre. Ce fut là l'origine de la peinture de paysage¹. Il décora aussi la maison d'Alcibiade.

La tapisserie : le peplos d'Athéna. — La tapisserie, la broderie à figures, entraient aussi pour une bonne part dans la décoration des édifices. Chaque année à Athènes des jeunes filles choisies parmi celles de plus pur sang athénien devaient tisser un *peplos* ou long voile destiné à couvrir la vieille statue d'Athéna faite avec le bois de

1. Les théâtres avaient des décorations fixes en maçonnerie ou en bois (on voit quelque chose d'analogue au Théâtre Farnèse de Parme, construit au xv^e siècle). La peinture décorative n'y occupait qu'une place secondaire. Les machines au contraire y jouaient un grand rôle. Dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, les Océanides « arrivent par le chemin des oiseaux », et l'animal monstrueux qui porte le vieil Océan « bat de l'aile en frappant le sol de sa griffe ». L'art du costumier l'emportait sur l'art du machiniste. Certaines pièces du théâtre grec supposent dans les costumes une variété et une fantaisie qui n'a pas été dépassée. Il suffit de rappeler les *Guêpes* et les *Vieilles* d'Aristophane. D'autres auteurs comiques avaient introduit sur la scène des légumes personnifiés, ou même les lettres de l'alphabet.

l'olivier sacré. Pallas était la déesse de toutes les œuvres auxquelles l'esprit comme l'habileté de main ont part; à ce titre elle présidait aux travaux des femmes. Ce peplos était porté dans une procession solennelle au temple de la déesse, le dernier jour des Panathénées. Sur ce peplos, dont le fond était couleur de soufre ou de safran, était re-tracé le combat des dieux contre les géants, combat où Athéna avait assuré la victoire aux habitants de l'Olympe. On y joignait aussi des scènes glorieuses empruntées à l'histoire de la ville chérie de la déesse¹.

VI. — MUSIQUE

C'est aussi au ve siècle que la musique grecque fut constituée dans son ensemble. La musique grecque était, au moins, par son système, beaucoup plus variée que la nôtre; elle comprenait plusieurs gammes distinctes ou modes, tandis que nous n'en avons que deux, la majeure et la mineure, que les Grecs d'ailleurs paraissent n'avoir pas connues, quoique les gammes hypophrygienne et hypodorienne s'en écartent peu.

Le système musical des Grecs dut surtout sa formation à l'école pythagoricienne. Les Grecs employaient non seulement les intervalles de ton et de demi-ton, mais des intervalles moindres, les quarts de ton par exemple. Ils étaient très sensibles à la musique et croyaient qu'elle avait la plus grande action sur les mœurs. Les philosophes et parfois les législateurs proscrivaient tel ou tel mode musical comme dangereux. La musique fut d'abord destinée à accompagner la poésie, surtout les hymnes religieux. Tout poète devait être en même temps un musicien. Le plus célèbre des lyriques grecs, *Pindare*, non seulement composait le chant qui était inséparable de ses odes, mais instruisait souvent et dirigeait quelquefois en personne les chanteurs et les instrumentistes qui allaient exécuter ses plus belles pièces dans les villes de la Hellade.

1. Un peplos analogue était tissé par les femmes d'Élis en l'honneur de Junon. On peut comparer le voile annuel apporté par les pèlerins à la Kaaba de la Mecque.

Le développement du théâtre avec ses chœurs fut l'origine de grands progrès dans la musique vocale et instrumentale. Plus tard la musique se sépara de la poésie. On éleva des odéons où eurent lieu des concours musicaux même de musique purement instrumentale, et nous avons vu que Périclès en avait fait construire un près de l'Acropole. Quoique les Grecs aient inventé une notation musicale et qu'ils aient eu l'usage d'un certain nombre d'instruments différents, soit à vent, soit à cordes, ils ont ignoré l'harmonie. « La polyphonie, dit M. Th. Reinach, existait, mais limitée à deux sons : l'accord de trois sons, fondement de notre harmonie restait inconnu. Bien plus, l'harmonie à deux parties n'était admise que dans le concert de deux instruments ou d'un instrument et d'une voix. Quand deux ou plusieurs voix chantaient ensemble, c'était invariablement à l'unisson ou à l'octave. » Nous possédions seulement quelques rares et courts fragments de ces anciennes mélodies, tels que le début de la *première Pythique* de Pindare. Aujourd'hui il est beaucoup moins difficile de se faire une idée de ce qu'était la musique grecque, grâce aux importantes découvertes de M. Homolle, à Delphes, entre autres une partie d'un hymne à Apollon ne comprenant pas moins de quatre-vingts mesures à cinq temps.

Le siècle de Périclès. — C'est surtout pour avoir contribué à ce développement intellectuel si puissant et si varié, que Périclès a obtenu une gloire impérissable. Jamais, dans aucun temps, dans aucun pays, on ne voit tant d'œuvres d'art qui aient rencontré une admiration plus durable. « Il semblait qu'à peine achevées, elles avaient un parfum d'antiquité qui les consacrait ; et aujourd'hui cependant elles ont tout l'éclat de la jeunesse, comme si elles étaient douées d'un esprit toujours vivant et d'une âme immortelle. » (PLUTARQUE.)

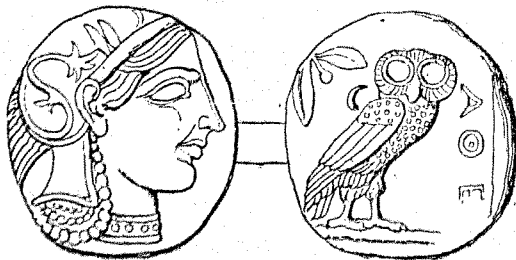


Fig. 59. — Monnaie d'Athènes au temps de Périclès.

CHAPITRE IV

L'ART GREC APRÈS PÉRICLÈS ET PHIDIAS. — ALEXANDRE

- I. L'ART GREC AU IV^e SIÈCLE.** — Ses modifications sous l'action de la philosophie et des mœurs. — Socrate, Platon, Aristote.
- II. SCULPTURE.** — Caractère des nouvelles écoles : le portrait. — Scopas et ses contemporains. — Le Mausolée. — Prédominance de l'art grec dans l'Asie méditerranéenne. — Praxitèle et ses contemporains. — Nouvelle école argivo-sicyonienne. — Lysippe et ses contemporains. — Charès. — Gravure en pierres fines. — Pyrgotèle.
- III. GRAVURE EN MÉDAILLE. — CÉRAMIQUE.** — De l'utilité de l'art dans la fabrication des monnaies. — Pourquoi elles sont souvent archaïques. — Supériorité des monnaies grecques. — Apogée de l'art monétaire en Sicile. Kimon. Évainétos. — Les successeurs d'Évainetos. Théodore de Clazomène. — Apogée de la céramique grecque. Le vase de Cumes. Les figurines de Tanagra et de Myrina.
- IV. PEINTURE.** — Zeuxis, Parrhasius et l'école ionienne. — Timanthe. — École attico-thébaine. — Aristide, Nicias, Euphranor. — École sicyonienne. — Eupompe, Pamphile. — Enseignement public du dessin. — Apogée de la peinture grecque. — Apelle. — École rhodienne. — Protogène.
- V. ARCHITECTURE.** — Fortifications. — Temple pseudodiptère. — Dinocrates. Alexandrie. Le nouveau temple d'Éphèse.
- VI. ART INDUSTRIEL. — MUSIQUE.** — Mosaïque. — Le char funèbre d'Alexandre. — Musique.

I. — L'ART GREC AU IV^e SIÈCLE

Modification de l'art grec sous l'action de la philosophie et des mœurs : Socrate, Platon, Aristote. — Les luttes acharnées qui déchirèrent la Grèce pendant la guerre du Péloponèse n'y avaient pas arrêté la pratique des arts, pas plus que celle des lettres. Il suffit de rappeler que l'Érechthéion fut élevée par Athènes après les désastres de l'expédition de Sicile. A la fin du v^e siècle, une transformation progressive s'est faite dans l'esprit grec,

et elle se résume dans Socrate. La philosophie devient surtout psychologique et s'occupe de l'homme plus que du monde, « elle descend du ciel sur la terre » Socrate, qui domine la philosophie, a aussi sa place nécessaire dans l'histoire de l'art comme de la littérature. C'est pour la Grèce un second Homère.

Platon donne à l'idée du beau dans sa philosophie une place prépondérante et crée vraiment ce qu'on appellera plus tard l'esthétique. Il met en pleine lumière les trois principes qui ne cesseront plus d'occuper les penseurs : 1° les beaux-arts procèdent de l'imitation ; 2° cependant ils ne sont rien sans une inspiration supérieure, et ils tendent plus haut qu'à reproduire la simple réalité ; 3° les beaux-arts ont une grande action sur les âmes, par conséquent sur les mœurs, et méritent à ce titre l'attention sérieuse des hommes d'État. On sait comment Platon exigeait sur ce point l'intervention active et rigoureuse des pouvoirs publics¹. Aristote, qu'on oppose trop souvent à Platon, est en somme d'accord avec lui sur ces divers points : Platon est moins idéaliste, et Aristote moins réaliste qu'on ne l'a communément dit.

Sous l'influence de Socrate et de son école, accélérant la tendance naturelle de la civilisation, les sentiments deviennent plus variés et plus délicats. On se plaît à pénétrer davantage dans l'analyse des états de l'âme ; on

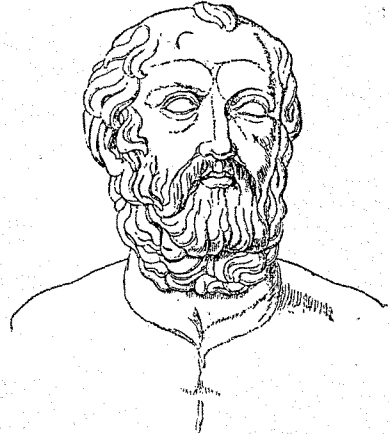


Fig. 60. — Platon.

1. E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, 3^e éd., p. 164. Voyez aussi dans les *Notions de pédagogie* de M. Joly, le chapitre sur l'éducation esthétique.

étudie les dispositions individuelles, les situations exceptionnelles. Cette tendance se montre déjà dans Euripide. Dans Aristote lui-même on retrouve ce goût des analyses morales, et son élève Théophraste écrit les *Caractères*.



Fig. 61. — Sophocle.
(Musée de Latran.)

La nouvelle comédie, avec Ménandre, abandonne les éclatantes fantaisies d'Aristophane, pour s'occuper de la peinture des caractères et du jeu des passions. L'inspiration est la même dans les arts.

II. — SCULPTURE

Caractère des nouvelles écoles : le portrait. — L'art obéit de tout point aux mêmes influences. Il recherche le mouvement, la passion, l'analyse individuelle et la précision du détail réel. Jusque-là les sculptures avaient été rarement des portraits. Mais à partir du v^e siècle les portraits se multiplient. Il suffit de rappeler les chefs-d'œuvre tels que les statues d'Euripide (Rome), de Démos-

thène (Rome, Louvre), le Ménandre assis (Capitole), qui fait un contraste si instructif avec le Sophocle debout si magnifiquement drapé du musée de Latran; l'Eschine (à Naples), l'Aristote ou plutôt l'Aristippe (voir *Helbig*, II, p. 179), qu'on admire au palais Spada à Rome.

Les œuvres d'une signification plus générale ne sont pas pour cela abandonnées. Socrate avait été sculpteur, avant de consacrer sa vie au perfectionnement moral de ses concitoyens, et l'on a la copie, sinon l'original, de son groupe des *Trois Grâces*. Il aimait à causer avec les sculp-

teurs et les peintres, comme en témoigne Xénophon; et son disciple Platon, qui avait d'ailleurs cultivé la peinture, est avant tout le philosophe du beau. Aussi l'influence de cette philosophie ne pouvait être une cause de décadence pour l'art. Sans doute, tandis que Pallas, Junon, Jupiter, sont les types préférés du temps de Périclès et de Phi-

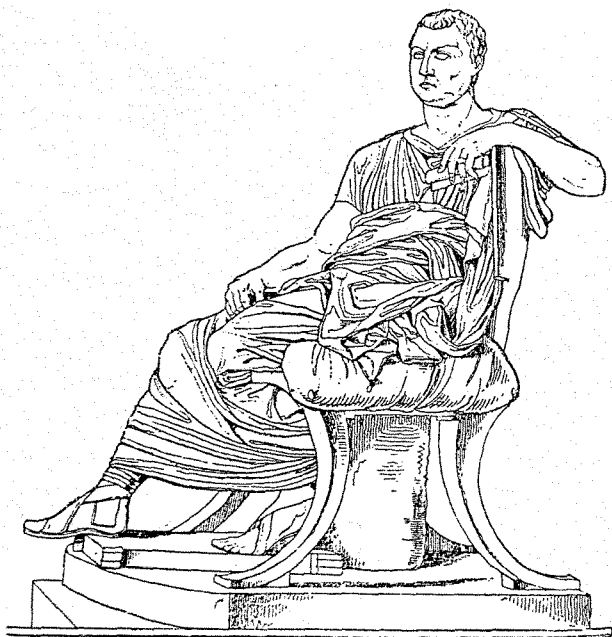


Fig. 62. — Ménandre. (Musée du Capitole.)

dias, dans la période suivante c'est Vénus, Apollon et Bacchus qui occupent surtout le ciseau ou le pinceau des artistes. Mais il faut être bien exclusif ou bien pédant pour découvrir une trace quelconque de décadence dans la *Vénus de Milo*¹ et dans la *Victoire de Samothrace*². Ces

1. « La Vénus trouvée en 1820 à Milo, dans une véritable cachette, fut payée 550 francs et revint, par suite de circonstances imprévues, au prix de 1,000 francs. » (S. REINACH, *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1890.)

2. Consacrée sans doute dans le célèbre sanctuaire des Cabires par Démétrius Poliorcète, pour sa victoire navale sur Ptolémée, remportée en face de Salamine de Chypre, en 305.

deux œuvres, qui méritent une égale admiration, nous donnent une idée de l'école de Scopas, qui appartient cependant à la génération précédente.

Scopas et ses contemporains. Le Mausolée. — Prédominance de l'art grec dans l'Asie méditerranéenne. — *Scopas* de Paros brilla de 396 à 350. Il paraît avoir surtout traité des sujets religieux. Le Vatican possède la copie de son *Apollon Musagète*, où le dieu est représenté dans une longue robe flottante, jouant de la lyre et semblant entraîner à sa suite le chœur des Muses. Il fut un des artistes qui sculptèrent des bases de colonnes à Éphèse, peut-être celle du Musée Britannique. On a d'ailleurs de lui des œuvres authentiques, car on voit dans la même collection des fragments du *Mausolée* d'Halicarnasse.

Artémise II, reine de Carie, inconsolable de la mort de son époux Mausole, mort en 355, avait résolu de lui élever le tombeau le plus magnifique qu'on eût encore vu. Elle fit appel aux plus célèbres artistes de la Grèce, entre autres à Scopas, à *Léocharès*, à *Bryaxis*, à *Timothéos*, à *Pythios*; Pythios, aidé de *Satyros*, fut également l'architecte du monument. Le Mausolée servit de type à la plupart des tombeaux somptueux qui suivirent, et, de nom propre, eut l'honneur de devenir un nom commun. Il se composait d'un soubassement élevé, supportant des colonnes doriques qui elles-mêmes supportaient une pyramide de vingt-quatre degrés, couronnée par un quadrige colossal, avec les statues de Mausole et d'Artémise. L'édifice avait 19^m,45 et 12^m,35 de côtés, avec une hauteur de 43^m,20. Il était encore intact au XII^e siècle, lorsqu'il fut détruit en partie par un tremblement de terre. A partir du XIV^e siècle, il servit de carrière aux chevaliers de Rhodes, qui possédaient encore cette partie de la côte de l'Asie Mineure et furent tout heureux de rencontrer des matériaux solides, beaux, tout taillés et tout transportés, dans le voisinage de la forteresse qu'ils élevaient à Boudroun. Aussi une partie des bas-reliefs du Mausolée s'est retrouvée encadrée dans les murs du château. Scopas a sans doute dirigé tout le travail



Fig. 63. -- La Victoire de Samothrace. (Louvre.)

des autres sculpteurs ; il travailla vraisemblablement lui-même aux statues principales d'Artémise et de Mausole¹.

L'art grec domine dans toute l'Asie méditerranéenne. A cette époque appartient le tombeau d'Harpagos, général



Fig. 64. — Niobé. (Florence.)

de Cyrus le Jeune, découvert à Xanthos (Lycie), ainsi que le sarcophage en marbre de Paros trouvé à Sidon, œuvre admirable qui présente, dit M. Th. Reinach, une analogie saisissante avec les tombeaux si justement admirés du Céramique d'Athènes.

On attribuait à Scopas dès l'antiquité le célèbre groupe des *Niobides*, dont on voit la répétition à Florence, œuvre qui ne comprenait pas

moins de dix-sept figures et qui donnait à la sculpture un pathétique qu'elle n'avait pas connu. D'autres l'attribuaient à un sculpteur un peu plus jeune, Praxitèle.

Praxitèle et ses contemporains. — *Praxitèle* semblait, mieux que Phidias, caractériser particulièrement l'école

1. Voir Bernier, *Tombeau de Mausole*, envoi de Rome. Voir au Louvre une statue du mausolée (fouilles de M. Breuvery, 1829). Timothéos fit toutes les maquettes (τύποι) des sculptures de l'Asclépieion d'Épidaure dont Théodotos fut l'architecte. (Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, Athènes, 1894.)

attique. Il était fils de *Céphiosodote*¹ l'Ancien, dont les œuvres marquent la transition entre Phidias et l'école nouvelle. Ce Céphiosodote était l'élève et peut-être le fils d'Alcamène. Praxitèle eut lui-même pour fils deux sculpteurs célèbres, *Céphiosodote le Jeune*² et *Timarque*. Praxitèle, à la différence de Polyclète et de Phidias, vise plutôt à l'élégance qu'à la force. Il aime la délicatesse ; mais cette délicatesse ne tombe pas dans l'afféterie et n'enlève rien à la fermeté et à la sûreté de son ciseau. Son œuvre la plus célèbre était la *Vénus de Cnide*, qui a fait dire que l'Olympe était privé de la déesse depuis que Praxitèle l'avait fait descendre sur la terre. La *Vénus du Capitole*, la *Vénus de Médicis*, en dérivent, mais n'en sont pas des imitations directes. L'ad-

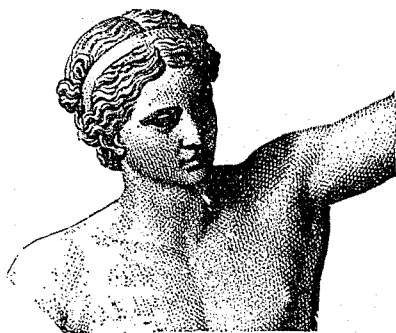


Fig. 65. — Apollon Sauroctone.
(Louvre.)

mirable tête de bronze du musée de Berlin a plus de puissance et de grâce ; elle peut mieux nous donner une idée de ce que devait être celle de la déesse telle que l'avait représentée le sculpteur athénien. Son type de faune, souvent reproduit, nous plaît mieux que son *Apollon Sauroctone*, également connu par de nombreuses répétitions, et qui nous paraît trop vanté. D'ailleurs le musée d'Athènes possède une œuvre authentique du célèbre artiste, dans le groupe d'*Hermès et Bacchus* découvert à Olympie le 8 mai 1877³. Ce groupe lui-même ne permet pas de le

1. Le groupe de Munich *Leucothée et Bacchus*, mieux appelé *Eiréné et Ploutos* (la Paix et la Richesse), est une copie de ce Céphiosodote.

2. On peut attribuer à Céphiosodote le Jeune la statue de Ménandre rappelée plus haut, qui provient du théâtre d'Athènes ; le groupe des Lutteurs de la salle de la Tribune aux Offices de Florence est sans doute une répétition, non l'original, du célèbre *Symplegma* de ce sculpteur.

3. Le Déméter de Cnide, qu'on lui attribue, rappelle Scopas par son caractère de grandeur et la beauté des draperies.

mettre aussi haut que Scopas. Un contemporain de Praxitèle, *Dédale de Sicyone*, créait le type de la Vénus accroupie (répétitions au Vatican et au Louvre) ¹. *Damophon de Messène* travaillait au sanctuaire de Lycosura.

Les monuments patriotiques. — Mais les monuments inspirés par le patriotisme ne manquent pas non plus à cette période.

En 404, les Spartiates vouèrent à Delphes, en souvenir de leur victoire d'Ægos-Potamos, 386 statues de bronze, parmi lesquelles Neptune couronnant Lysandre. Les Tégéates rappelaient en 368 par un groupe semblable une victoire remportée sur les Spartiates. Un lion colossal fut sculpté à Cnide en l'honneur de la victoire de Conon (394). Un autre lion marque la place où les 300 soldats du bataillon sacré de Thèbes étaient tombés jusqu'au dernier sans quitter leur poste, sur le champ de bataille de Chéronée (338). On n'avait pas gravé leurs noms sur la pierre, parce que la fortune les avait trahis ; mais on l'avait surmontée d'un lion, en souvenir de leur courage.

Nouvelle école argivo-sicyonienne. — **Lysippe et ses contemporains. Charès.** — A cette date la sculpture grecque se confond avec l'école athénienne. Dans la génération suivante une nouvelle école argivo-sicyonienne se forme avec *Euphranor* et surtout *Lysippe*. Lysippe recherche les formes élancées et donne à ses personnages des têtes plus petites. Cependant il aime les formes robustes et se plaît à reproduire les hommes dans la force de l'âge. Son « canon », qui succéda à celui de Polyclète, nous est connu par la copie en marbre de son célèbre *Apoxyomenos* ² de bronze. La plupart des œuvres originales de Lysippe étaient en bronze, c'est ce qui permet de com-

1. La Vénus accroupie faite au xvii^e siècle par Coysevox à l'imitation de celle du Capitole est des plus intéressantes à étudier pour comprendre comment une école affirme avec succès ses caractères, tout en suivant un modèle ancien. Des fouilles intéressantes ont été faites à Lycosura (1889-1890).

2. C'est un athlète raclant avec un *strigile* l'huile et le sable dont il s'était enduit pour la lutte.

prendre qu'il ait pu exécuter le nombre, qui n'en est pas moins prodigieux, de quinze cents statues, parmi lesquelles il y en avait de colossales, telles que le Jupiter et l'Hercule faits pour la ville de Tarente. Cette statue, l'Hercule, qui avait été transportée à Constantinople, y fut fondue par les croisés en 1204. Lysippe s'était plus d'une fois occupé d'Hercule; il avait reproduit ses *Douze Travaux* à Alysia en Acarnanie. Reconnu pour le premier sculpteur de son temps, sculpteur attitré d'Alexandre, seul il eut le droit de reproduire officiellement ses traits¹. Lysippe était aussi célèbre comme sculpteur d'animaux; il avait sculpté des chiens, des chevaux, des lions. On lui a attribué les chevaux de Saint-Marc (Venise).

Son frère *Lysistrate* imagina les moulages d'après le modèle vivant. Il coulait dans ces moules de la cire qu'il retouchait ensuite. Ce fait indique la tendance réaliste plus précise qui s'affirme alors. Parmi les sculpteurs contemporains, citons le fils de Lysippe, *Euthycratès*, *Bœthos*, originaire de Chalcédoine, auteur de l'*Enfant à l'oie*, duquel on peut rapprocher le *Tireur d'épine* de Florence, et la *Joueuse d'osselets* de Berlin; *Euthychidès*, auteur de la statue d'Antioche au Vatican, et surtout *Charès*, qui fit le *Colosse de Rhodes* et conçut le projet de tailler le mont Athos tout entier pour en faire une statue d'Alexandre. L'œuvre et les conceptions de Charès marquent bien ce goût de l'extraordinaire vers lequel Lysippe avait contribué à pousser les sculpteurs grecs. Mais n'oublions pas que la *Vénus* de Milo et la *Victoire* de Samothrace appartiennent à cette époque.

Gravure en pierres fines. — Pyrgotèle. — La gravure en pierres fines, qu'il s'agisse d'intailles ou de camées, arrive alors à son apogée avec *Pyrgotèle*. Elle

1. Il n'était pas interdit pour cela aux autres artistes de reproduire les traits du héros (statue chryséléphantine par Léocharès à Delphes, etc.; bustes au Louvre). Alexandre fit sculpter par Lysippe les statues des Macédoniens tués au Granique et les plaques à Dium.

reproduit souvent les œuvres des sculpteurs célèbres. Sur le camée d'Aspasios (Vienne) on voit sans doute la tête de la Pallas du Parthénon. En revanche, bien des sculpteurs ou des peintres modernes ont trouvé dans ces petites figurines des inspirations et souvent même des modèles pour

des œuvres d'une grande importance ; c'est à une intaille grecque qu'Ingres a pris la première idée de sa figure de *l'Iliade* pour *l'Apothéose d'Homère*.

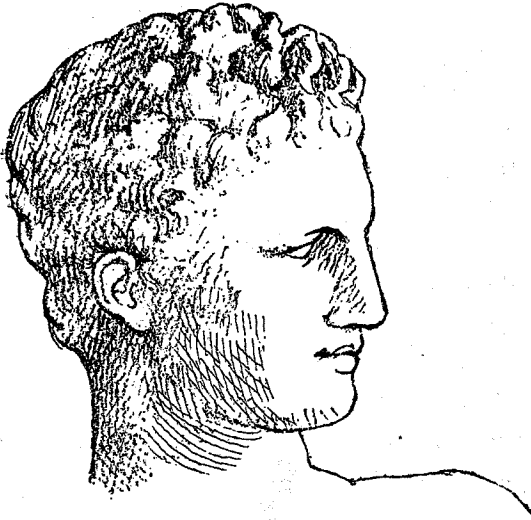


Fig. 66. — Tête de l'Hermès de Praxitèle, trouvé à Olympie. (Musée d'Athènes.)

III. — GRAVURE EN MÉDAILLE¹. — CÉRAMIQUE

De l'utilité de l'art dans la fabrication des monnaies. — Pourquoi elles sont souvent archaïques. Supériorité les monnaies grecques. — Les monnaies montrent, mieux en-

core que les intailles ou les camées, combien les Grecs savaient faire des œuvres d'art complètes, parfois même d'une véritable grandeur d'accent, dans de petites dimensions.

Plusieurs questions intéressantes se rattachent à l'histoire de la gravure en médaille. Nous remarquerons d'abord que les anciens Grecs n'ont pas connu les médailles proprement dites, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas frappé des disques métalliques dans l'intention de faire une œuvre d'art, mais seulement

1. Eckhel, *Doctrina nummorum veterum*. — Fr. Lenormant, *la Monnaie dans l'antiquité*.

pour un emploi pratique, comme la monnaie. Cependant ils n'ont pas hésité à s'adresser pour cela à des artistes du premier ordre. C'est ici que se montre un exemple remarquable de l'union intime qui existe quelquefois directement entre le beau et l'utile. On sait que ce qui constitue à proprement parler la monnaie, c'est la suppression de la nécessité de peser le lingot, par l'application sur les fragments de métal d'une empreinte connue qui, sous la garantie des pouvoirs publics, en constate le poids et la composition. Quels que soient les avantages de ce système, il facilite la fraude. Il faut empêcher le plus possible que cette empreinte ne soit imitée. Or, ce qu'on imite le plus difficilement, c'est le génie, ou, à son défaut, le talent. On rit encore du consul Mummius qui, après le sac de Corinthe, remettant à des rouliers des chefs-d'œuvre d'Apelle ou de Polyclète, leur déclarait qu'ils en étaient personnellement responsables, et que s'ils en perdaient ou en aissaient détériorer quelques-uns en chemin, ils seraient condamnés à les refaire. On comprend donc toute l'utilité pratique d'avoir des monnaies d'un grand mérite artistique. C'est ainsi qu'aujourd'hui on s'adresse de même à des artistes de grand talent pour donner le dessin des billets de banque.

Nous remarquons cependant qu'en général les monnaies ont un caractère archaïque prononcé, et que chez un même peuple les anciens types se maintiennent d'autant plus, surtout lorsqu'il s'agit des temps reculés, que ce peuple est plus commerçant et qu'il fait un plus grand usage de cet instrument universel des échanges. Cela tient à ce que la monnaie a surtout une valeur d'opinion, et qu'il y a intérêt à lui conserver un aspect bien connu à l'étranger, qui lui donne un cours plus assuré. C'est ainsi qu'on frappe encore, pour le commerce avec certaines peuplades, des florins à l'effigie de Marie-Thérèse d'Autriche. C'est ainsi que, malgré la dépréciation du papier-monnaie italien et quand les espèces françaises faisaient prime, elles n'en étaient pas moins refusées dans bien des villages, même du bassin du Pô.

Les monnaies athéniennes du temps de Périclès (fig. 59) semblent d'une génération au moins antérieure à Phidias. Elles n'en sont pas moins fort belles. Si les Grecs ont eu des égaux dans les autres arts, on peut affirmer que dans la gravure

des monnaies ils sont restés incomparables. Cela tient non seulement au génie de leurs artistes, mais à leurs procédés de fabrication. Ce n'était pas à l'aide d'une machine, c'était au marteau que les monnaies étaient frappées, et on sent dans la frappe même la main de l'ouvrier.

Apogée de l'art monétaire en Sicile. Kimon; Évainétos. — C'est en Sicile que l'art monétaire arriva le plus tôt à son apogée. C'est là qu'il se débarrassa le plus promptement de toute trace d'archaïsme. Est-ce à dire qu'il avait pu s'y perfectionner plus tôt parce qu'il y aurait été plus anciennement pratiqué? Au contraire; c'est parce que la monnaie n'y avait été importée que par les colons grecs de la seconde période de colonisation, qu'il n'y eut pas les mêmes traditions et les mêmes habitudes commerciales à ménager. Sans doute les Phéniciens s'étaient établis fort anciennement en Sicile; mais comme ils commerçaient avec des peuples barbares, qu'ils procédaient par échange, et qu'ils allaient justement chercher dans leurs lointains voyages des métaux précieux, ils n'avaient pas un intérêt immédiat à se servir de la monnaie, ni à en répandre l'usage. Aussi n'eurent-ils une monnaie qu'à l'imitation de celle des colonies grecques de l'île.

On peut affirmer que les plus belles monnaies du monde ont été frappées à Syracuse. Déjà, dans le courant du v^e siècle, *Euménos* et *Sosion* s'étaient placés au premier rang des graveurs de leur temps; mais ils furent dépassés dès la fin du siècle par *Kimon* et *Evainétos*, qui travaillaient pour Denys l'Ancien. Dans aucun temps, dans aucun pays on n'a fait de monnaies plus belles que les *pentecontalitra* de Kimon et d'Évainétos. S'il fallait choisir entre ces deux noms, Évainétos devrait être mis au premier rang: c'est le plus grand des graveurs en médaille de tous les temps et de tous les pays. On peut distinguer chez lui deux manières. A ses débuts (fin du v^e siècle), son style et son faire participent de ceux d'Eu-

ménos; il a encore quelque raideur, quelque dureté. « C'est Raphaël dans sa première manière, encore sous l'influence du Pérugin. Peu à peu sa manière s'assouplit; il gagne de la douceur et de la liberté, mais en gardant toujours un accent de grandeur simple et de sévérité jusque dans la grâce, qui atteint au sublime. » (LENORMANT.) Les médailleurs siciliens se rattachent à l'école doriennne, à la précision et à la science du modelé de Polyclète. Syracuse et les plus importantes des colonies de Sicile



Fig. 67. — Monnaie de Syracuse, gravée par Évainétos.

étaient d'origine doriennne, et la lutte acharnée que Syracuse et ses alliées avaient soutenue contre Athènes au 5^e siècle s'était opposée à ce que l'art attique y répandît comme ailleurs son influence.

Les successeurs d'Évainétos. Théodotos de Clazomène. — Dans la génération suivante, on représentait souvent sur les monnaies des têtes de face, chose qu'Évainétos et ses contemporains ne s'étaient permis qu'exceptionnellement. C'était une conséquence des progrès analogues de la peinture. C'est ce que l'on voit sur les œuvres de Théodotos de Clazomène (vers 353). Théodotos subit certainement l'influence de l'école de Scopas, qui justement sculptait non loin de là le Mausolée. Mal-

gré la beauté de ces œuvres, les Grecs comprirent que c'était surtout le profil qui convenait à la gravure en monnaie. Là encore l'art et l'utilité pratique étaient d'accord. Car les têtes de face devaient présenter un plus haut relief, ce qui amenait une usure et une perte par le frottement plus rapide et plus considérable¹.



Fig. 68. — Vase de Darius. (Naples.)

Apogée de la céramique : les vases à reliefs; le vase de Cumes². — Un art qui pour la composition a plus d'un rapport avec la gravure en médaille, la céramique, qui recherche aussi la simplicité des formes et des sujets, comme la netteté de la ligne, arrive également alors à son apogée, et c'est le style attique qui tend à prédominer dans toute la Grèce « Alors, dit M. Collignon, les formes robustes font place aux formes juvéniles, les poses sont charmantes de simplicité et de naturel... Les artistes ne dédaignent pas d'orner de

fort petits vases servant de jouet aux enfants, et ils les décorent de compositions dont les jeux de l'enfance forment les motifs. » Après une période de transition pour laquelle nous signalerons le vase de *Brygos*, représentant

1. Les Grecs ont aussi fait d'admirables gravures au burin sur bronze comme on le voit par les miroirs qui nous sont parvenus.

2. Collignon, *Archéologie grecque*, p. 294 et suiv.

la dernière nuit de Troie (Naples), et le vase du Louvre, où l'on voit Linos donnant une leçon à Musée, nous arrivons aux vases attiques d'une élégance parfaite, tels que le vase où l'on voit Darius méditant la conquête de la Grèce (Naples), et ces lécythes blancs ayant un sens funéraire dont la fabrication semble avoir été spéciale à l'Attique (déposition funèbre du musée d'Athènes).

La céramique ne s'en tient pas à la peinture. On ajoute aussi des ornements dorés et des reliefs rehaussés eux-même d'or. Le vase trouvé à Cumes (aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Pétersbourg) est l'œuvre la plus considérable de la céramique grecque. Il n'est pas signé. Mais un vase analogue trouvé à Kertch et qui date environ de 380 porte la signature : *Xenophantos Athénien*.

Les figurines de terre cuite. Tanagra. — C'est au iv^e siècle que se place la période la plus parfaite pour les figurines de terre cuite, d'usage en général funéraire, qu'on retrouve dans les divers pays grecs, mais dont les échantillons les plus remarquables proviennent de Tanagra en Béotie et de Myrina en Asie Mineure.

A côté d'œuvres de *caractère archaïque* ou d'un style sévère appartenant aux périodes précédentes ou reproduites traditionnellement¹, nous voyons apparaître des figurines d'un art moins religieux et plus raffiné, d'une variété et d'une élégance qui ont fait dire que sans elle l'idée que nous nous faisons du génie grec était incomplète. Les coroplastes du v^e siècle, dans cette fabrication qui est d'un caractère industriel et courant, se servent sans doute de moules dont ils reproduisent en grand nombre les empreintes². Mais avec les mêmes moules ils savent produire des œuvres sensiblement différentes. Une figurine est souvent composée de plusieurs parties moulées séparément, qu'on ajuste dans des attitudes

1. Certaines de ces petites œuvres ont un grand caractère de majesté religieuse (buste estampé du Déméter. L. Heuzey, *Monuments grecs*, 1873).

2. « Vous fabriquez vos généraux, comme les mouleurs d'argile leurs statuettes, pour la place publique, non pour la guerre. » (Démosthènes, 1^{re} Phil., 26.)

diverses. De plus, les coroplastes reprennent après coup à la pointe telle ou telle partie pour lui donner un caractère particulier. Ils trouvent moyen de faire preuve d'une imagination



Fig. 69. — Figurine de Tanagra.

inépuisable, et leur génie inventif est servi par une rare habileté de main. Aux temps des guerres médiques, on plaçait à côté du mort des figurines de dieux avec des bijoux et des armes; plus tard on persiste par tradition à placer dans le tombeau des figurines; mais ces figurines seront destinées « à lui rappeler dans l'autre vie les compagnons de son existence mortelle¹ ». Ces figurines nous donnent les renseignements les plus précieux sur la vie grecque, et nous font mieux connaître que tous autres monuments les attitudes, les manières d'être des Hellènes. Rien ne montre davantage à quel point l'art avait partout pénétré que la

découverte de quelqu'une de ces œuvres exquises dans les tombes les plus modestes.

IV. — PEINTURE

Zeuxis et Parrhasius. — L'école ionienne. — Timanthe. — Lorsque Apollodore d'Athènes, qui depuis la mort de Polygnote passait pour le premier peintre de son temps, vit les œuvres du jeune Zeuxis, il dit généreusement : « Zeuxis m'a dérobé l'art; il l'a emporté avec lui. » Zeuxis

1. Comparer l'Égypte (p. 9 et 13). Dans les temps primitifs, on tuait sur le tombeau du guerrier des esclaves et des chevaux, pour qu'il n'arrivât pas seul dans l'*Hadès*. Au Japon (29 av. J.-C.), un décret substitua aux victimes

perfectionna le coloris et les ombres. Il acquit d'immenses richesses, et il finit, dit-on, par donner ses tableaux, ne trouvant pas de prix qui en fût digne. Il fut appelé dans toutes les parties du monde grec : à Crotone, où il peignit une *Hélène* qu'il exposa moyennant un prix d'entrée, avant qu'elle fût placée dans le temple de Junon Lacinia; en Macédoine, où il décora le palais du roi Archélaüs, qui régna de 429 à 405. On vantait aussi sa *Famille de Centaures* et son *Jupiter entouré des dieux*, sujet repris par Raphaël à la Farnésine, etc. Il cherchait l'illusion de la réalité. Il avait fait un enfant portant des raisins que des oiseaux, dit-on, vinrent becqueter. Ce n'était là qu'un succès que Zeuxis appréciait lui-même à sa valeur. Il aurait répondu à ceux qui le félicitaient : « Si l'enfant avait été mieux peint, les oiseaux en auraient eu peur. » Mais Pétrone, quatre siècles plus tard, disait : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. » Cela vaut mieux.

Un seul de ses contemporains peut lui être opposé, Parrhasius. Il avait fait un tableau allégorique du *Peuple athénien*; un *Bacchus* qui avait donné lieu à ce proverbe : « Qu'est-ce que cela auprès de Bacchus? » un *Coureur armé*, sur le corps duquel on voyait couler la sueur. Parrhasius, complétant l'œuvre d'Apollodore et de Zeuxis, paraît avoir accompli définitivement la grande révolution qui fit succéder le modelé à la teinte plate¹. Quelle que fût la renommée de Parrhasius, il fut vaincu par *Timanthe* dans un concours précisément sur le sujet d'*Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille*. Timanthe est surtout connu pour son *Sacrifice d'Iphigénie*, avec cette figure voilée d'Agamemnon qui a donné lieu à tant d'hyperboles².

(hommes, femmes, animaux) qu'on immolait sur la tombe des empereurs, des statuettes de terre.

1. Girard, *Peinture antique*, p. 74.

2. Il avait fait aussi des *Satyres mesurant avec leurs thyrses le pouce de Polyphème endormi*. Comp. *Ulysse et Polyphème* de Wiertz (Bruxelles).

École attico-thébaine : Aristide, Nicias, Euphranor.
 — Jusqu'à la seconde moitié du v^e siècle, Athènes avait été seule à avoir une grande école de peinture. L'école ionienne de Zeuxis et Parrhasius n'est en somme qu'une forme élargie de l'école attique. Cependant les peintres d'Athènes gardent un cachet particulier. Vers le même temps Thèbes avec Épaminondas joue un grand rôle dans l'histoire de la Grèce, et, comme il arrive presque toujours, un mouvement intellectuel accompagne ce réveil de la puissance politique. Ce mouvement se manifesta surtout dans la peinture. Le plus illustre des peintres thébains fut *Aristide*, fils de *Nicomaque*, qui était lui-même un peintre distingué. Aristide excellait dans le pathétique. Sa *Mère mourante* était célèbre dans toute la Grèce; le roi de Pergame Attale payait son *Malade* 600,000 francs. Les peintres thébains, qui suivaient l'impulsion des peintres athéniens, formèrent avec eux l'école thébano-attique. Parmi les peintres de cette école, outre Aristide, il faut citer *Nicias* d'Athènes, célèbre comme peintre de batailles et auteur d'une *Nekuya*, ou Ulysse évoquant les morts, dont Ptolémée lui proposa 60 talents. Le peintre répondit que puisque son ouvrage avait un pareil prix et que par ses offres le roi lui avait montré qu'il avait fait un chef-d'œuvre, il comptait en faire don à sa patrie. Le rival de Nicias comme peintre de batailles était *Euphranor*, qui fit une *Bataille de Mantinée*. Le peintre Euphranor était le même que le sculpteur que nous avons cité. A cette époque, comme dans la plupart des grandes époques de l'art, les deux arts n'étaient pas séparés.

École sicyonienne : Eupompe, Pamphile. — Introduction de l'enseignement public du dessin dans les écoles.
 — *Timanthe*, dont nous avons parlé plus haut, était originaire de Sicyone; mais c'est *Eupompe* qui fonda le premier dans cette ville une véritable école. Cette école, avec son élève *Pamphile*, devait se mettre, sinon par le génie de ses

artistes, du moins par son influence, à la tête de la peinture grecque. Pamphile était Macédonien d'origine. Ce peintre, qui avait un esprit très cultivé et s'était occupé de philosophie, de lettres et de sciences, ne se contenta point de former des artistes. Il profita de l'influence qu'il s'était acquise, non moins par son caractère que par ses talents, sur l'esprit des Sicyoniens, pour introduire l'enseignement public du dessin dans les écoles de la ville de Sicyone, exemple qui fut bientôt suivi par plusieurs autres cités grecques. Cet enseignement fut bientôt même rendu obligatoire pour les hommes libres, en même temps qu'il était interdit de le donner aux esclaves. Les études dans l'atelier de Pamphile duraient douze ans et coûtaient un talent. Il prétendait que sans des connaissances scientifiques, sans les mathématiques et la géométrie, on ne pouvait être un artiste complet.

Parmi les autres peintres de cette école on cite *Pausias*, qui peignit à l'encaustique des scènes de genre, principalement des scènes enfantines. Cette peinture se développa de plus en plus à côté de la peinture de style, comme nous voyons fleurir à la même époque une délicieuse sculpture de genre, que les figurines de Tanagra nous ont fait connaître. Quoique Parrhasius ait été un grand dessinateur, on peut dire que l'école ionienne cherchait surtout la couleur et l'illusion. L'école thébano-attique brillait par des qualités de facilité, de variété d'expression. Sicyone se distingua par la correction académique et la science (progrès dans le clair-obscur et les raccourcis). C'est d'elle que sortit Apelle, élève de Pamphile.

Apogée de la peinture grecque. Apelle. — Apelle, qui réunit les traits principaux des deux écoles ionienne et sicyonienne, accomplit pour la peinture ce que Phidias avait fait pour la sculpture, ce que Raphaël devait faire dans une certaine mesure pour les écoles italiennes. Il fut le plus grand peintre de l'antiquité.

Apelle, originaire de Colophon¹, fut le peintre attitré d'Alexandre, et on peut dire qu'il en devint l'ami, aussi bien par son esprit délicat et son cœur généreux, qu'à cause de l'admiration que le conquérant avait pour son génie. Il reproduisit plusieurs fois le roi de Macédoine, notamment à cheval, car il excellait aussi dans la peinture des chevaux. Il ne paraît pas avoir fait de grandes peintures décoratives à nombreux personnages, mais son talent n'en était pas moins varié, et il peignait l'allégorie aussi bien que le portrait. Il avait représenté la *Calomnie* dans un tableau que le Florentin Sandro Botticelli a essayé de reconstituer d'après les descriptions de Lucien. Son chef-d'œuvre était la *Vénus Anadyomène*. Tout maître du monde qu'il était, Auguste n'osa l'enlever à la ville de Cos qu'en lui remettant pour cent talents d'impôts. Le talent d'Apelle était resté proverbial et populaire. Il ne pouvait être discuté. Hérodas, dans un de ses mimes, faisant dialoguer deux femmes qui visitent à Cos le temple d'Esculape où Apelle avait fait des peintures, fait dire à l'une d'elles : « Oui, ma chère, les mains de l'Éphésien Apelle sont infailibles, quelque sujet qu'il traite en ses tableaux. En voilà un dont on ne peut dire que la nature lui a donné certains talents, et lui en a refusé d'autres. Ah! celui qui peut voir cet homme et ses ouvrages sans en frémir d'admiration, celui-là est digne d'être pendu la tête en bas dans la boutique d'un foulon. »

École rhodienne. Protogène. — Les sentiments d'Apelle étaient dignes de son talent. C'est lui qui mit en lumière le mérite de Protogène, que les Rhodiens n'appréciaient pas à sa valeur, en payant plus qu'il ne leur demandait quelques-unes de ses œuvres et en répandant le bruit qu'il les achetait pour les faire passer pour des œuvres d'Apelle. Cette conduite généreuse atteignit sc

1. Comme pour Homère, plusieurs villes se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître. A Sicyone, Apelle eut pour rival *Mélanthos*.

but, et lorsque, quelques années plus tard, Démétrius vint mettre le siège devant Rhodes, il put dire qu'il renonçait à son entreprise, de peur de détruire l'*Ialyse*¹ de Protogène, qui se trouvait dans le quartier de la ville par lequel il pouvait diriger son attaque avec chance de succès.

Hélène. — **La bataille d'Issus.** — Il ne nous reste rien de la peinture du v^e siècle², pas plus que de celle du iv^e. Ce qui peut le mieux nous en donner une idée, c'est la mosaïque de Pompéï représentant la bataille d'Issus. Elle a été faite très probablement d'après la peinture d'une femme nommée *Hélène*, fille du peintre *Timon*. De tous les tableaux que les femmes ont peints dans les temps modernes, il n'en est aucun de cette importance. On aura une idée de la puissance de la composition, en remarquant que Lebrun a disposé les groupes de la même manière³. (Sur *Hélène*, v. la *Bibl. de Photius*, p. 248.)

V. — ARCHITECTURE

Les fortifications. — **Le temple pseudodiptère.** — **Dinocrates.** **Alexandrie.** **Le nouveau temple d'Éphèse.** — Dans l'architecture de cette époque, nous signalerons dès avant Alexandre: 1^o le développement de l'art de la fortification, comme le montrent les restes des villes fondées sous l'impulsion d'Épaminondas, Messène et Mégalopolis; 2^o le développement de l'ordre corinthien; 3^o la création du temple pseudodiptère. Au temps d'Alexandre, les plus grands architectes et ingénieurs furent *Hermogènes*, *Thargélios* (V. p. 81 et 82) et surtout *Dinocrates*, qui fut aussi un grand ingénieur.

1. *Ialyse* était un des héros de l'histoire légendaire de l'île.

2. Sauf peut-être un fragment trouvé dans un tumulus de la Crimée. Des peintures plus anciennes de Pœstum qui existaient encore au xvi^e siècle, ne nous sont plus connues que par des gravures.

3. Au même temps appartenaient *Piraïcos*, qui peignait des scènes de boutique, et sans doute *Acéion*, auteur des *Noces d'Alexandre et de Roxane*, tableau décrit par Lucien, dont le sujet a été repris par Bazzi à la Farnésine.

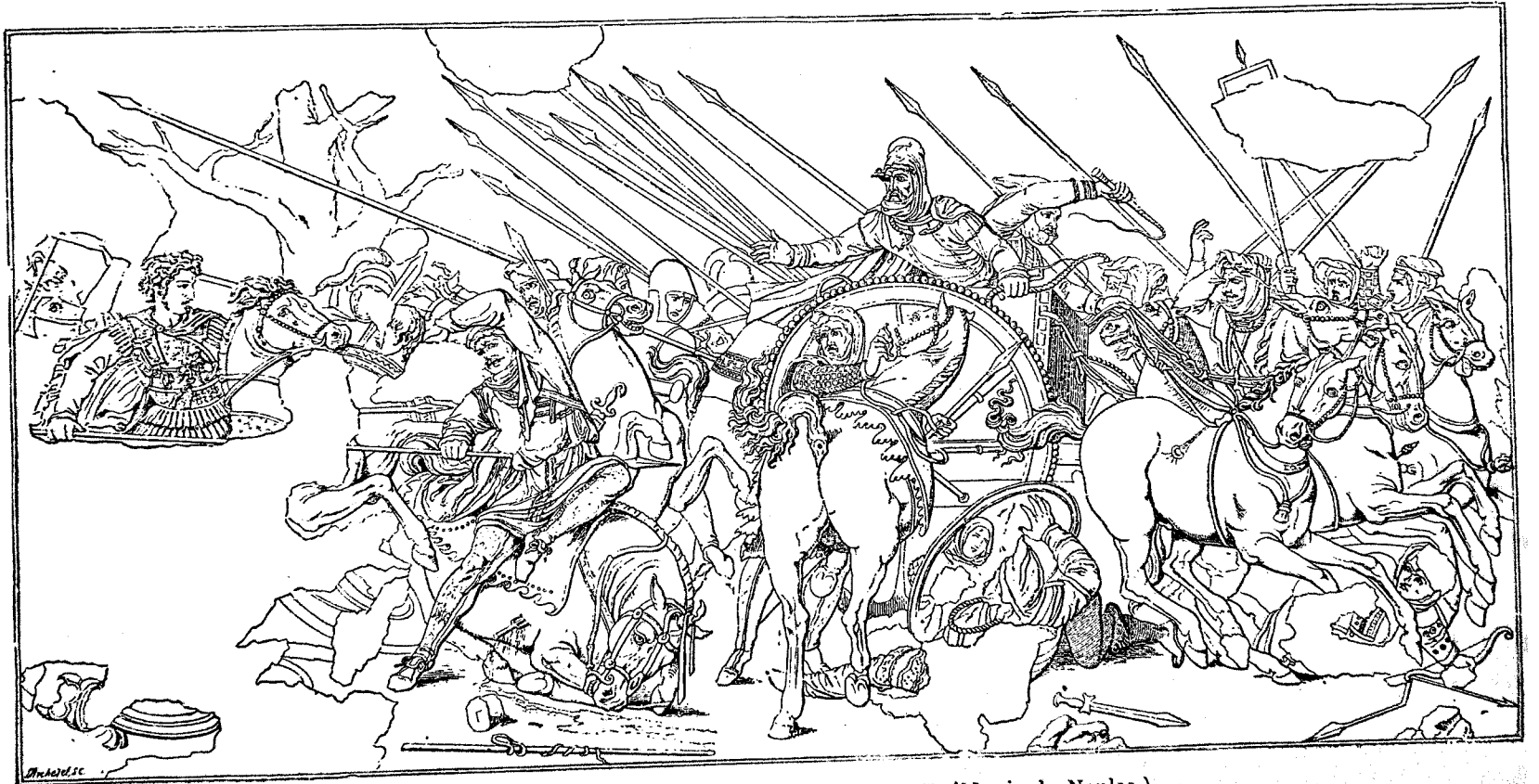


Fig. 70 — La Bataille d'Issus, mosaïque de Pompéi. (Musée de Naples.)

Dinocratès donna le plan de la ville d'Alexandrie, dont il sut orienter les rues de manière à mettre la ville à l'abri des vents du désert et à donner largement accès aux vents du large. Il commença plusieurs des monuments de cette ville. Il était déjà célèbre à cause de la reconstruction du temple d'Éphèse, brûlé vers le temps de la naissance d'Alexandre, par Érostrate. Dans la Grèce propre on éleva peu de monuments importants. Les architectes sont le plus souvent occupés aux constructions privées, qui deviennent, à l'imitation de l'Asie, de plus en plus somptueuses, et Démosthène se plaint, dans un de ses discours, que plusieurs d'entre elles surpassent en importance et en richesse les édifices publics.

VI. — ART INDUSTRIEL. — MUSIQUE

Art industriel. — Mosaïque. — Le char funèbre d'Alexandre. — Le développement du luxe favorise les arts industriels chez les Grecs, et les expéditions d'Alexandre allaient leur donner une grande impulsion, en faisant mieux connaître les ateliers de Babylone et de Tyr. Déjà l'ailleurs, quoi qu'on en ait dit, la mosaïque était pratiquée en Grèce; des découvertes faites à Olympie ne semblent pas laisser de doute sur ce point.

Le goût des tapisseries et des tentures s'y était aussi tout fait répandu : Plutarque cite parmi les officiers d'Alexandre le gardien ou intendant des tapisseries du roi Proxénos. Pour donner une idée du développement qu'avaient acquis les divers arts industriels chez les Grecs par l'influence de l'Asie, nous rappellerons la tente élevée pour le mariage du roi macédonien et de Roxane, les folies du bûcher d'Éphestion, qui coûta environ 60 millions, et surtout le char monumental construit pour transporter en Égypte les restes d'Alexandre, véritable monument mobile que Diodore nous décrit avec ses tentures, ses mosaïques, ses tableaux militaires, ses Victoires

d'or, ses guirlandes (probablement de métal émaillé) imitant les couleurs naturelles des feuilles et des fleurs. Il fallait 64 mulets choisis parmi les plus vigoureux pour traîner cette grande masse, qui, par la manière dont elle était équilibrée et par ses dispositions intérieures, passait, aux yeux des anciens, pour un chef-d'œuvre de mécanique¹.

Ce magnifique développement artistique allait se maintenir et s'étendre, malgré les troubles sanglants qui suivirent la mort d'Alexandre, et cela grâce à l'impulsion qu'Alexandre lui-même avait donnée.

Musique. — La musique avait subi depuis Périclès une transformation. Déjà Aristophane se plaignait qu'elle se fût amollie en même temps que les mœurs. Les maîtres n'apprenaient plus à chanter aux jeunes Athéniens : « La terrible Pallas qui renverse les cités », ou « Une clameur retentit au loin ». La musique était devenue moins austère et plus expressive, comme les autres arts. Elle reçut encore de grands développements de *Timothée*, de *Polydrias* et du disciple d'Aristote *Aristoxène*. Dans les concerts historiques que *Mnésiclès de Téos* avait organisés plus tard à Gnosse en Crète, où il avait été envoyé comme ambassadeur, il avait fait exécuter des chants des deux premiers de ces musiciens².

1. Diodore, XVIII, 26-28. — Quatremère de Quincy, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, IV.

2. Egger, *Traité publiés dans l'antiquité*, p. 74 (édit. in-4°).



Fig. 71. — Partie centrale du groupe des Niobides. (Florence.)

CHAPITRE V

LA PÉRIODE ALEXANDRINE. — L'ART HELLÉNISTIQUE

- I. RÉSULTATS DES CONQUÊTES D'ALEXANDRE; L'HELLÉNISME. — Extension de l'influence grecque. — Éthiopie, Parthes, Scythes. — Inde, extrême Orient.
- II. GRÈCE. — La sculpture. — L'Apollon du Belvédère.
- III. ÉGYPTE. — Alexandrie. — Le Phare. — La Bibliothèque. — Le Sérapéum. — Le Musée. — Art industriel. — Gravure en pierres fines. — Peinture. — Sculpture.
- IV. ASIE. — Rhodes. — Peinture. — Sculpture. — Le *Colosse*. — Le *Laocoon*. — Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Atale. — L'autel d'Eumène. — Isogonos. — École de Tralles. — Le *Taureau Farnèse*. — La mosaïque : Pergame, Sosos. — Gravure en médaille : le statère d'Eucratidas, roi de Bactriane. — Conclusion : l'art grec dans le monde romain et en Occident.

I. — RÉSULTATS DES CONQUÊTES D'ALEXANDRE; L'HELLÉNISME

Étendue de l'influence grecque. — Éthiopie. — Inde. — Extrême Orient. — Parthie. — Scythie. — Les conquêtes d'Alexandre marquent une grande date dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire politique. Partout où le héros macédonien put étendre son action, il répandit la civilisation hellénique; or c'était, on le comprend, sous la forme de l'art qu'elle pouvait le plus facilement se répandre. Il chercha même à réunir la civilisation hellénique et les civilisations orientales. A supposer que l'hellénisme y perdit, l'humanité y gagnait.



Fig. 72. — Alexandre.
(Monnaie de Lysimaque.)

L'œuvre politique d'Alexandre, comme celle de Charlema-

gne, et pour des raisons en partie analogues, devait disparaître après lui. Mais la diffusion de l'esprit grec, surtout sous la forme de l'art, resta un des signes les plus nets et les plus durables de l'action qu'il avait exercée sur le monde. Il y eut des royaumes grecs à Axoum en Éthiopie; à Méroé, au delà des cataractes du Nil; et l'on y parlait grec encore au III^e siècle après Jésus-Christ¹. Les rois grecs de Bactriane étendirent leurs conquêtes jusqu'au bassin du Gange, s'emparèrent de Pâtaliputra (Palibothra, Patna) et du royaume d'Oude². Des établissements du vaillant peuple « yavana » sont attestés par les écrivains indiens, dans l'Orissa, le Bengale, aux confins

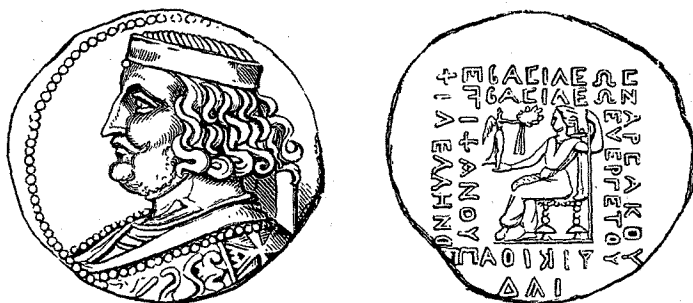


Fig. 73. — Tétradrachme du roi des Parthes Arsace XVI Orodès.

du Thibet, même en Birmanie; le roi grec de la Bactriane, Ménandre, fut un des saints du bouddhisme, et la terre yavana passa, aux yeux des Hindous, pour la mère patrie des beaux-arts. Les monnaies des rois bactriens sont alors bilingues (indiennes et grecques). Une monnaie d'Hermaios, le dernier d'entre eux, porte même au revers des caractères chinois. Si l'on en croit M. Sylvain Levy, auquel nous avons emprunté les détails qui précèdent, « la sculpture a produit dans l'Inde des chefs-d'œuvre originaux sous une inspiration nouvelle. La côte occidentale et même l'Orissa ont le droit de revendiquer une part dans l'histoire générale de la sculpture grecque. L'architecture grecque a fait aussi école dans l'Inde :

1. On a trouvé à Méroé une longue inscription grecque très importante se rapportant au règne de Commode.

2. Les rois grecs-bactriens dominèrent dans le bassin du Gange près d'un siècle.

es trois grands genres y ont même chacun leur domaine propre : l'ionique à Taxile, le corinthien dans le Gandhara,¹ le dorique à Cachemir. Les arts de la Grèce subsistèrent longtemps après que toute autre influence hellénique avait à peu près disparu. On saisit jusque dans l'art chinois et dans l'art japonais un reflet de l'art grec, par exemple dans le Bouddha le Nara²; il y aurait été apporté par l'art bouddhique, qui se constituait dans l'Inde au moment où justement l'influence grecque s'y faisait le plus sentir.

L'empire des Parthes, plus voisin de la Méditerranée, devait, à plus forte raison, garder l'empreinte hellénique. Les Arsaces et les Orodès se plaisent aux tragédies d'Euripide et prennent sur leurs monnaies le titre de Philhellène.

Vers le nord, les colonies grecques qui s'étaient établies sur les rives septentrionales de la mer Noire, jusqu'en Crimée, exerçaient déjà depuis longtemps leur influence sur les peuplades scythiques avant l'établissement de principautés telles que le royaume du Bosphore Cimmérien. Les tumulus des chefs scythes nous ont livré des objets grecs de la plus grande antiquité, entre autres une des plus anciennes peintures grecques que l'on connaisse.

II. — GRÈCE

La sculpture. — L'Apollon du Belvédère. — Après Alexandre, les principaux foyers de la civilisation hellénique ne vont plus briller dans la Grèce propre. L'art national grec par excellence, la sculpture, s'y maintient encore fort haut, il est vrai, pendant deux ou



Fig. 74. — Apollon du Belvédère.
(Vatican.)

1. Sylvain Lévy, *Quid de Graecis veterum Indorum monumenta tradiderint*, Paris 1890; et *Revue des Études grecques*, t. IV (1891), p. 24.

2. Colosse de bronze du VIII^e siècle de notre ère.

trois générations : il suffit de citer des œuvres telles que



Fig. 75.—Diane de Gabies. (Louvre.)

la *Diane de Gabies* (Louvre) et l'*Apollon du Belvédère* (Vatican)¹, œuvre trop vantée par Winckelmann, mais qui suffirait à l'honneur d'une école. Cependant les grands foyers de l'hellénisme pour les arts, comme pour les lettres et les sciences, sont Alexandrie, Rhodes, Pergame.

III. — ÉGYPTE

Alexandrie. Le Phare; la Bibliothèque; le Sérapéum; le Musée. — Nous avons vu comment l'art grec se répandit en Égypte sans absorber l'art national, et les temples de Philæ, par exemple, qui datent de cette période, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture égyptienne. Alexandrie, sous les Ptolémées, fut le centre d'une activité matérielle et intellectuelle vraiment extraordinaire. On voit s'y élever des édifices qui n'avaient pas encore leur modèle. *Sostrate* de Cnide fut chargé par Ptolémée Phila-

1. Le marbre du Vatican est sans doute de l'époque romaine. Mais on suppose avec raison que le type original était en bronze et représentait Apollon portant l'égide et repoussant les Gaulois de son sanctuaire de Delphes (allusion aux événements de l'année 279).

delphe de réunir au continent, par une chaussée de 1,300 mètres l'îlot rocheux de *Pharos*, qui était en avant du port d'Alexandrie, et d'y élever une tour de 135 mètres de haut, destinée à porter des feux pour servir de signaux aux navigateurs. L'on appela bientôt phares les constructions analogues. Ptolémée Philadelphie réalisa également le conseil donné par Démétrius de Phalère à Ptolémée I^{er} Soter, en fondant les deux bibliothèques d'Alexandrie. L'une de ces bibliothèques occupait une partie du *Sérapéum*, dont on a parlé plus haut, et qui

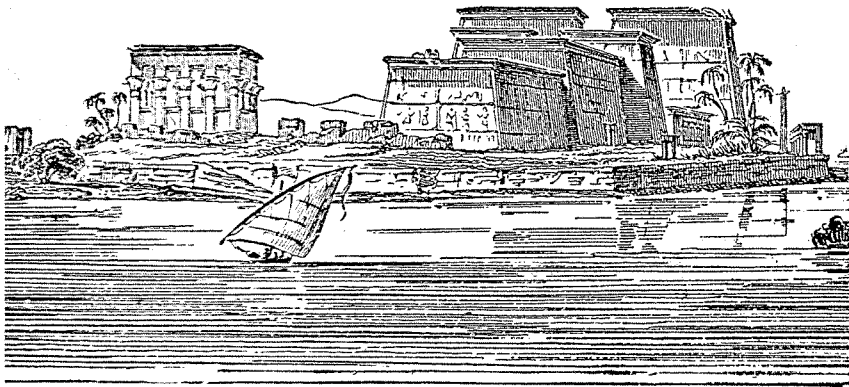


Fig. 76. — Les temples de l'île de Philæ.

est le monument le plus caractéristique de l'Égypte grecque (V. p. 29). La bibliothèque du Sérapéum finit par comprendre 400,000 volumes. Les autres volumes, que les rois égyptiens firent rassembler au nombre de 300,000, formaient la bibliothèque du *Muséum*. Le Muséum comprenait, outre la bibliothèque, des salles pour l'étude; d'autres salles servaient pour des cours soit de science, soit de littérature; car ce fut une des nouveautés de cette institution, que de réunir ainsi les deux principales branches du savoir humain. On y entretenait aux frais du trésor royal des hommes distingués, que l'on y attirait souvent de fort loin, savants, poètes, érudits,

critiques. Le musée est le premier type de ces grands établissements scientifiques qu'on a élevés dans les temps modernes en Europe et aux États-Unis, mais sans jamais l'égalier, à ce qu'il semble.

Art industriel. — L'industrie n'était pas moins développée chez les Alexandrins que la science. « Ce que ce peuple a su faire dans le domaine de l'industrie, dit Ebers, est vraiment étonnant. Sans parler des inventions mécaniques d'un Ctésibios



Fig. 77. — Coupe des Ptolémées.
(Paris, Bibliothèque nationale.)

ou d'un Héron, qui construisaient dans la paix du Musée des automates, des clepsydres, des pompes foulantes, des orgues hydrauliques, et découvraient la puissance de la vapeur, les tissus alexandrins, depuis la grossière couverture de cheval jusqu'au tapis fin artistement brodé en couleurs, depuis l'étoffe de laine blanche jusqu'aux pièces de soie teinte, n'étaient-ils pas célèbres dans le monde entier? L'art des constructions navales était porté à sa perfection ; les voitures de luxe dont les riches citadins se servaient pour parader dans la rue n'étaient pas moins renommées que les produits de la tabletterie. Les tables en bois de thuya à pieds d'ivoire qu'on fabriquait là coûtaient jusqu'à 237,500 francs. »

La gravure sur pierres fines, l'orfèvrerie, la joaillerie, y produisaient des chefs-d'œuvre. Le *Camée Gonzaga* (aujourd'hui en Russie), représentant Arsinoé et Ptolémée ; la *Coupe des Ptolémées* (Bibliothèque nationale) ; la *Tazza Farnèse*, sardonx d'un pied de diamètre (musée de Naples), comptent parmi les plus belles œuvres de glyptique que l'on connaisse. Les pierres gravées prennent alors des dimensions considérables et cessent d'être de simples cachets. On a retenu entr

ou d'un Héron, qui construisaient dans la paix du Musée des automates, des clepsydres, des pompes foulantes, des orgues hydrauliques, et découvraient la puissance de la vapeur, les tissus alexandrins, depuis la grossière couverture de cheval jusqu'au tapis fin artistement brodé en couleurs, depuis l'étoffe de laine blanche jusqu'aux pièces de soie teinte, n'étaient-ils pas célèbres dans le monde entier? L'art des constructions navales était porté à sa perfection ; les voitures de

autres le nom du graveur *Satyreios*, qui vivait sous Ptolémée II. Les manufactures d'armes d'Alexandrie n'avaient pas de rivales. On réussissait mieux encore à souffler le verre, et c'est des Alexandrins que l'art de la verrerie passa aux Italiens. Les verres de vitres et les mosaïques de verre multicolore, déjà connus des anciens Égyptiens, venaient d'eux.

Le culte des divinités égyptiennes se répandait aussi en Occident, et contribuait à y répandre en même temps l'art égyptien. Le musée de Naples contient une statue de Sérapis et une statue d'Isis provenant de temples spécialement consacrés à ces divinités, l'un à Pouzzoles, l'autre à Pompéi.

Peinture. — Sculpture. — La peinture fut très cultivée à Alexandrie. Le style de cette école et ses sujets habituels ne tardèrent pas à s'imposer à presque tous les pays de la Méditerranée. La peinture de paysage y fut préférée bientôt à toute autre pour la décoration des appartements, comme nous le montrent les peintures de Pompéi. On peut se faire une idée de ce que la sculpture grecque fut en Égypte, par la belle statue du Nil du musée du Vatican, dont la copie est au jardin des Tuileries. Mais, à cet égard, Alexandrie dut le céder à Rhodes et à Pergame.



Fig. 78. — Le Nil du Vatican.

IV. — ASIE

Rhodes : peinture, sculpture ; le Colosse ; le Laocoon. — A Rhodes, où la peinture se maintenait avec l'école de Protogène, s'était formée une grande école de sculpture, dont l'œuvre la plus célèbre fut le *Colosse de Rhodes*, statue en bronze d'Apollon, haute de trente-deux mètres,

classée parmi les merveilles du monde. Le colosse, qui coûta douze ans de travail au sculpteur *Charès*, fut achevé en 280. Mais cinquante-six ans après il était renversé par un tremblement de terre. Nous pouvons cependant juger du talent des sculpteurs rhodiens par le groupe représentant *Laocoon* et ses deux fils étouffés par les serpents.



Fig. 79. — Tête de Laocoon. (Vatican.)

Pline disait qu'*Agésandre*, *Athénodore* et *Polydore* avaient exécuté là un morceau supérieur à tout ce qu'avaient produit la peinture et la sculpture, et il remarque que c'est un des rares exemples d'un chef-d'œuvre fait en collaboration (*ex consilii sententia*). Mais cette œuvre, éminente d'ailleurs à bien des égards, a beaucoup perdu de la réputation qu'elle

avait au temps de Lessing et de Winckelmann, depuis qu'on a plus connu et mieux compris l'art des périodes précédentes. Elle paraît aujourd'hui trop académique, et pas assez sincèrement émue. Cette réputation a reçu une nouvelle atteinte des découvertes récentes de Pergame, qui ont montré que le *Laocoon* était bien moins original qu'on ne le croyait.

École de Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Attale. — Les rois de Pergame, qui régnaient à peu près sur les anciennes possessions des rois de Lydie, jouissaient comme eux d'une richesse devenue proverbiale, et l'art fut un de leurs luxes préférés. L'Acropole de Pergame rivalisa bientôt, du moins par le nombre de ses monuments, avec l'Acropole d'Athènes. L'école de Per-

game doit nous intéresser particulièrement, car ses artistes ont souvent employé leur talent à célébrer directement ou indirectement les victoires des Attale et des Eumène sur les Gaulois, et ils se sont plu à honorer le courage des vaincus. Les plus célèbres artistes qui travaillèrent pour les rois pergamiens furent *Isogonos*, *Phyromakhos*, *Stratonikos*, *Antigonos* et *Nikeratos*.

On a encore dans divers musées, principalement à Naples, des parties importantes du monument de cinquante figures environ qu'Attale I^{er} offrit à Athènes, comme au soldat de la civilisation, après sa victoire sur les Gaulois. C'était la répétition d'un nonument élevé à Pergame. Il comprenait quatre groupes, rappelant les victoires de la civilisation sur la barbarie : le combat des dieux con-



Fig. 80. — Le Gaulois blessé.

tre les géants, la victoire des Athéniens sur les Amazones, la bataille de Marathon, et la victoire d'Attale lui-même sur les Gaulois (241). Le socle de ce monument, retrouvé contre le mur sud de l'Acropole, ne mesure pas moins de quinze mètres de longueur et cinq en largeur. Le *Gladiateur mourant* du Capitole représente en réalité un Gaulois succombant à ses blessures. Le type n'a rien de grec; avec son nez accentué, ses cheveux courts et droits, ses rudes moustaches, il a quelque chose d'un soldat français moderne. L'expression et l'attitude sont à la fois énergiques et émouvantes. Un groupe de la villa Louvisi nous montre un Gaulois qui, pour échapper à la érvitude, se perce de son épée après avoir tué sa femme.

L'autel d'Eumène : Isogonos. — Les fouilles faites depuis 1878 à Bergama ont mis au jour des sculptures les importantes encore, aujourd'hui à Berlin¹. Elles sont

¹ Cogordan, *les Fouilles de Pergame*. E. Michel, *Musée de Berlin*. Pontremoli, *Acropole de Pergame* (envoi de Rome, 1896).

probablement d'Isogonos, et décoraient l'autel gigantesque consacré à Zeus et à Athéna par le roi Eumène II (197-159), qui éleva aussi un portique à Athènes.

L'autel était porté sur un immense soubassement à peu près quadrangulaire : « Un escalier conduisant à la plate-forme entamait profondément une des faces du soubassement, sur le haut duquel courait une colonnade ionique doublée d'un mur. L'autel était aussi entouré de trois côtés par une en-



Fig. 81. — Athéna et les géants (frise de Pergame).

ceinte à ciel ouvert, formant comme une vaste salle. Outre les statues posées sur la colonnade, deux frises composaient la décoration sculpturale : l'une se développait le long du mur de la colonnade, près de l'autel, l'autre, tout extérieure, décorait le soubassement. » La première, la plus petite et la plus endommagée, représentait le mythe de Téléphos, le héros national des Pergamiens. Le sujet de la grande frise, qui mesure 2^m,30 de haut sur un développement de 140 mètres, est la *Gigantomachie*. Deux morceaux surtout, *Zeus*, et plus encore *Athéna aux prises avec les géants*, sont d'un art admirable.

L'école de Pergame nous révèle surtout dans ces ouvrages récemment découverts un style nouveau dans l'histoire de la sculpture grecque. « C'est un art violent, fougueux, très savant et très personnel, qui a déjà un caractère moderne et qui est servi d'ailleurs par une merveilleuse habileté d'exécution. » (COLLIGNON.)

École de Tralles. Le Taureau Farnèse. — L'école de Tralles, qui paraît avoir été alors la plus importante de l'Asie Mineure après Pergame et l'emporte même sur Éphèse, témoigne de la même recherche du mouvement. Le groupe représentant le *Supplice de Dirce*, et connu sous le nom de Taureau Farnèse (Naples), œuvre d'*Apollonios* et de *Tauriscos*, comme nous l'apprend Pline, est un des plus grands morceaux de sculpture qui existent. Plusieurs des critiques adressées à ce groupe s'appliquent, non à l'original, mais à la restauration trop compliquée qui en fut faite au xvi^e siècle.

Dans tous les pays où les Grecs s'établissaient, la sculpture devenait ainsi un art national. Le nombre d'œuvres que la sculpture grecque a produites est vraiment incroyable. Au temps de Pline l'Ancien (1^{er} siècle ap. J.-C.), Athènes, malgré les destructions et les spoliations dont elle avait été victime, ne possédait pas moins de 3,000 statues, et ce nombre devait s'accroître au siècle suivant. On en comptait à peu près autant à Delphes et à Olympie.

La mosaïque. Pergame; Sosos. — Pergame est également célèbre par ses mosaïques. Une école de mosaïque y fut fondée au III^e

siècle par *Sosos*; elle resta la plus célèbre du monde grec, et les sujets que *Sosos* avait tracés, tels que le

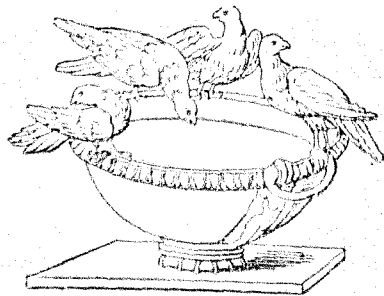


Fig. 82. — Les colombes de Sosos.

*Plancher non balayé*¹, étaient encore imités au temps des Antonins.

Gravure en médaille. Le statère d'Eucratidas. —

La gravure en médaille continue heureusement les traditions d'Évainétos et de Théodotos, comme le montrent les magnifiques monnaies des rois de Macédoine, des rois d'Épire et même de la ligue étolienne, quoique les Étoliens fussent regardés comme les moins civilisés des Grecs. A cette époque appartient l'œuvre la plus considérable de la numismatique ancienne, le statère d'or, exécuté bien loin de la Grèce, dans le voisinage de l'Indus, pour Eucratidas, roi



Fig. 83.—Monnaie de Philippe V.

de Bactriane; on peut le voir à la Bibliothèque nationale. Sans parler de la curiosité qui s'attache à cette pièce, à cause de sa dimension inusitée et des particularités de sa fabrication, elle est d'une grande beauté.

Conclusion. — Ainsi, partout où la domination hellénique s'établissait, elle apportait l'art avec elle. L'art grec s'était répandu par la conquête avec Alexandre. Il allait se répandre par la défaite même. Déjà les rois perses avaient emprunté une partie de leurs arts aux villes grecques de l'Asie qu'ils avaient réunies à leur empire. Lorsque Rome se trouva en présence de la Grèce vaincue, elle subit à son tour l'ascendant de sa civilisation, et l'art de la Grèce soumise se répandit dans le monde, à mesure que s'étendit la puissance de Rome elle-même. C'est en traitant de l'art romain que nous aurons à indiquer les dernières phases de l'histoire de l'art grec.

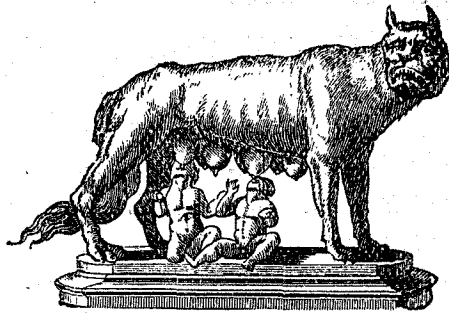
1. On y voit les restes d'un repas répandus sur le sol, et des colombes qui boivent dans une coupe. Les Attalides avaient formé à Pergame, une grande collection d'œuvres d'art, un musée, dans le sens moderne du mot.

Tous les esprits élevés de Rome comprirent ce que leur patrie devait à la Grèce, « où la civilisation, les lettres, l'agriculture même, dit-on, ont pris naissance ». Ils respectaient sa vieille gloire et rendaient honneur à ses exploits extraordinaires. Ces sentiments, malgré tant de progrès réalisés depuis, doivent encore être les nôtres. Qu'on retranche de l'histoire je ne dis pas toute la Grèce, mais la seule ville d'Athènes, et la civilisation du monde sera changée, l'art plus que tout le reste. Car c'est surtout par l'art que la Grèce antique est comme vivante encore pour nous, et le poète a dit avec raison :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir ;
Nous pouvons oublier le nom de tes montagnes ;
Mais qu'en fouillant le sein de tes blondes campagnes,
Nos regards tout à coup viennent à découvrir
Quelque dieu de tes bois, quelque Vénus perdue,
La langue que parlait le cœur de Phidias
Sera toujours vivante et toujours entendue :
Les marbres l'ont apprise, et ne l'oublieront pas.



Fig. 84. — La joueuse d'osselets. (Musée de Berlin.)



LIVRE IV

L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN¹

CHAPITRE PREMIER

ART ITALIEN PRIMITIF. — ART ÉTRUSQUE

Situation de l'Italie. — Premiers monuments. — Les Pélasges. — Art étrusque. — Architecture. — Le temple. — La voûte. — Les tombeaux. — La peinture. — La sculpture. — La céramique.

Situation de l'Italie. — Par sa forme et son orientation, l'Italie semble destinée à servir de trait d'union entre les diverses régions du monde méditerranéen ; et lorsque Rome lui eut imposé l'unité de sa domination, la plus belle partie de son rôle historique a été peut-être de répandre la civilisation hellénique dans tout le monde ancien et de la transmettre au monde moderne.

Monuments primitifs ; les Pélasges. — Mais si, surtout dans les arts, l'action de la Grèce fut prépondérante à Rome, elle ne fut pas la seule. Les Pélasges ont laissé en Italie, à Soria, à Signia, à Norba, etc., des ruines plus nom-

1. Martha, *Archéologie étrusque et romaine*. Noël des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques*. Piranèse. *Antiquités de Rome*. Boissier, *Promenades archéologiques*. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*. Helbig, *Musées arch. de Rome*.

breuses et aussi importantes qu'en Grèce. Il y a eu aussi, notamment dans le Latium, un art italoite *primitif*¹.

L'art étrusque. — Architecture; le temple, la voûte. — Enfin l'art étrusque a eu sur l'art romain une influence bien antérieure à l'art grec et a imprimé du moins à son architecture un caractère ineffaçable. Nous connaissons mieux l'art de l'Étrurie que son histoire.

Sans entrer dans l'étude de cet art, nous ferons cependant à son sujet quelques remarques : 1° l'art étrusque

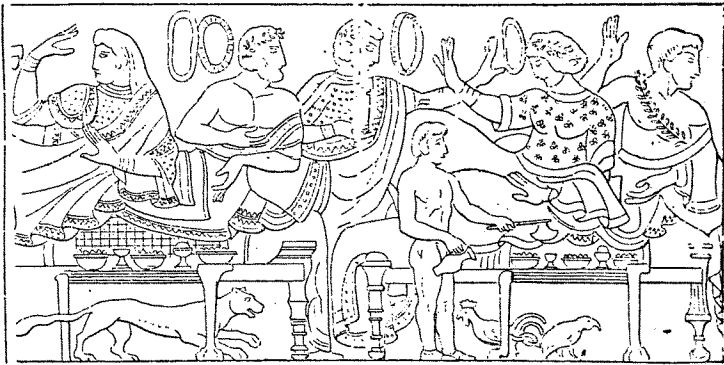


Fig. 85. — Peinture étrusque : repas funébre.

n'a pas été remplacé par l'art romain, mais s'est développé longtemps parallèlement à lui : la plupart des œuvres étrusques parvenues jusqu'à nous sont relativement modernes² ; 2° l'influence de la civilisation grecque, sensible déjà dès le v^e siècle, est devenue considérable au iv^e, et ce n'est qu'à son contact que l'art étrusque a produit ses œuvres les plus remarquables ; 3° donc les Étrusques, en répandant leurs arts à Rome, y introduisaient en même temps une bonne partie de l'art grec : c'est ainsi qu'à la Renaissance nous avons connu l'art grec par l'art romain ; 4° l'art étrusque n'en reste pas moins un art ori-

1. Fernique, *Préneste*. — Miceli, *Histoire des anciens peuples de l'Italie*.

2. La langue étrusque était encore une langue vivante au temps de Dony d'Halicarnasse.

ginal. Si le temple des Étrusques n'est en somme qu'un temple grec plus ou moins altéré¹; si l'*ordre toscan* n'est qu'un dorique dégénéré, l'architecture étrusque n'en est pas moins fort différente de l'architecture grecque, surtout en ce qu'elle emploie couramment dans plusieurs de ses constructions (portes de villes, ponts, etc.) la voûte et

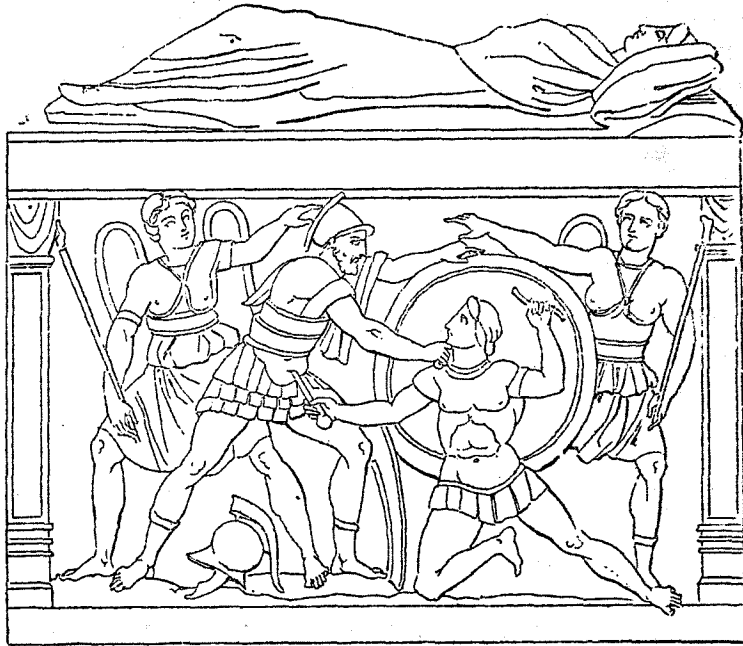


Fig. 86. — Sarcophage étrusque.

l'arcade, empruntées probablement à l'Orient. Son originalité se montre surtout dans les constructions funéraires.

Tombeaux. Peinture. Sculpture. Céramique. — Les tombeaux tantôt étaient taillés dans le roc, tantôt formaient des monticules de terre appuyés sur un socle cylindrique en maçonnerie. Une galerie creusée dans la pierre ou formée par des murs conduisait à une ou à

1. Il comprenait deux parties : une *cella* triple fermée de trois côtés par un mur plein et s'ouvrant par le quatrième côté sur un *portique* à plusieurs rangées de colonnes.

plusieurs chambres, souvent très richement décorées, contenant des lits funéraires taillés au fond d'espèces d'alcôves, et des ustensiles de toute sorte, soit réels, soit figurés. Pour l'importance de ses nécropoles, l'Étrurie est presque comparable à l'Égypte.

Aux environs de Corneto (l'ancienne Tarquinies) on connaît déjà plus de deux mille chambres funéraires. Plusieurs d'entre elles sont ornées de peintures murales. On en trouve aussi de très intéressantes dans les ruines de Véies, Clusium (Chiusi), Vulsinies (Bolsena) et surtout de Vulci ¹. La peinture étrusque procède de la peinture grecque, et on n'en a pas d'exemple antérieur au ^v^e siècle. Elle a pour nous le grand intérêt de nous donner quelque idée de ce qu'était justement la peinture grecque proprement dite, dont il ne nous est à peu près rien resté. Mais par l'inspiration les artistes étrusques se distinguent nettement de leurs modèles, dont ils sont loin d'ailleurs d'atteindre l'élégance et la pureté. Ils ont le soin du détail, le goût du bizarre, la recherche des gestes énergiques, des expressions violentes. Ils se plaisent à la représentation des scènes tragiques : combats, sacrifices, supplices. Cette même recherche du mouvement et de l'énergie fut un des traits dominants de la grande école florentine, qui, de longs siècles plus tard, devait se constituer sur le même sol et trouver dans Michel-Ange son plus illustre représentant.

La sculpture en pierre est moins intéressante, quoiqu'on puisse citer la statue de Florence connue sous le nom de l'*Orateur étrusque*, œuvre d'une précision un peu sèche, mais correcte et bien caractérisée. Un certain nombre de bronzes témoignent de l'habileté des anciens Toscans pour le travail des métaux. Mais ils se sont distingués surtout dans un genre où ils ont eu peu de rivaux, nous voulons parler de la sculpture monumentale en terre cuite. Des artistes étrusques appelés

1. Les peintures de Vulci représentent les *Aventures de Cælebs Vibenna et de son fidèle compagnon Mastarna*, qui fut depuis roi de Rome sous le nom de Servius Tullius. On y voit aussi *Achille égorgeant des Troyens sur le tombeau de Patrocle*. A Corneto et ailleurs nous voyons des scènes des Enfers avec des monstres effroyables et grotesques, qui font penser aux conceptions de Dante, d'Orcagna et de Michel-Ange.

à Rome par les Tarquins exécutèrent plusieurs statues et même des quadriges en terre cuite pour les frontons du temple de Jupiter Capitolin. C'était également en terre cuite qu'était la statue du dieu placée dans le sanctuaire. Ces œuvres sont perdues, mais nous avons conservé des centaines de couvercles de sarcophage de la même matière, représentant des personnages couchés sur un lit. Un des plus curieux se trouve aujourd'hui au Louvre. Il est probablement contemporain du temple de Jupiter Capitolin, et provient de la nécropole de Cervetri (Cæré). Le grand développement de la sculpture céramique en Étrurie s'explique par la nature de son sol, où l'argile est partout répandue. Lorsque, au commencement des temps modernes, on vit reflourir cette forme de l'art, ce fut encore dans la même région. Il suffit de rappeler les Della Robbia et la frise de l'hôpital de Pistoie¹. On a retrouvé sur le territoire toscan plusieurs milliers de poteries de moindre importance. Les plus importantes fabriques de poteries étrusques se trouvaient à Clusium (Chiusi) en pleine Toscane, à Arretium (Arezzo) et à Calènes (Calvi) dans la Campanie. Mais ce sont les Grecs qui introduisirent chez eux les vases peints (V. p. 105).

La céramique n'était pas d'ailleurs le seul produit artistique des fabriques étrusques qui fût recherché à l'étranger. Tous les travaux de la métallurgie, l'orfèvrerie, la bijouterie, la fabrication des étoffes, etc., y occupaient un grand nombre d'ouvriers, dont la renommée s'étendait au loin. L'exportation des produits de l'industrie étrusque était considérable. Les œuvres d'orfèvrerie et les bronzes étrusques étaient recherchés à Athènes même au siècle de Périclès². La plus importante peut-être de leurs villes industrielles était Populonia, où l'on mettait en œuvre les inépuisables minerais de fer de l'île d'Elbe. C'était là que se frappaient la plus grande partie de leurs monnaies.

1. Il y a des exemples de sculpture analogue en Espagne (cathédrale de Séville) et dans l'Inde. M. Rousselet (*l'Inde des Rajahs*) reproduit des éléphants et des statues équestres de ce genre.

2. Le Louvre possède un grand nombre de bijoux étrusques qui justifient amplement la grande réputation des orfèvres de l'ancienne Toscane.

CHAPITRE II

L'ART ROMAIN. — CARACTÈRE GÉNÉRAL. — L'ART MONUMENTAL A LA FIN DE LA RÉPUBLIQUE. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE.

- I. CARACTÈRE GÉNÉRAL ET ORIGINE DE L'ART ROMAIN. — L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — Caractères de l'architecture romaine. L'arcade, la voûte, la coupole sur plan circulaire. — L'art romain est aristocratique. Statues honorifiques. Principaux types créés par l'architecture romaine pendant la République. — La colonne juxtaposée à l'arcade. — Procédés de construction : Vitruve. Tendance à l'utile.
- II. LE SIÈCLE D'AUGUSTE. — Principaux monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. — Le Panthéon d'Agrippa. — Valérius d'Ostie. — Les voies romaines. — Les aqueducs. — Les monuments dans les provinces. — L'art des jardins. — Sculpture grecque. — Nouvelle école attique. — Écoles d'Asie. — Sculpture romaine; ses caractères, allégorie et portrait. — Monnaies. — Un discours d'Agrippa. — Rôle secondaire de la religion et de la littérature. — Valeur de l'art romain.

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ROMAIN

L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — L'art romain, qui avait déjà été à l'école des Étrusques, n'atteignit son complet développement que lorsqu'il eut profité des modèles grecs. Mais il n'avait pas eu besoin de la Grèce pour naître. Sans doute l'art romain par excellence, c'est le gouvernement, c'est-à-dire la politique, l'administration, la guerre. « Souviens-toi, Romain, lui dit le poète, que tu es fait pour commander aux nations, épargner les soumis et dompter les superbes. » Mais le peuple romain, *sublimis et acer*, tendait naturellement au grand en toute chose, et il était

doué d'une volonté dont la persévérance et l'énergie n'ont jamais été dépassées. Il fit la conquête de l'art comme il aurait fait celle d'une nouvelle région. Sans doute la Grèce vint lui donner une impulsion décisive. Mais si, au point

1. Roche Tarpéienne. — Citadelle. — Tabularium (Archives). — Capitole et temple de Jupiter. — II. Basilique Julia. — Arc d'Auguste. — Temples de Saturne. Jupiter tonnant, Concorde, Foi. — Prison.



Fig. 87. — Le Forum romain, vu de l'est à l'ouest.

I. Temple du divin Jules. — Rostres. — Arcs de Janus. — Arc de Fabius. — Basilique Æmilia. — II. Extrémité du Palatin. — Temple et bois de Vesta. — Tribunal du préteur. — Vole Sacrée. — Curia Julia.

de vue intellectuel, la Grèce captive s'empara de son farouche vainqueur, elle ne le réduisit pas en esclavage. Dans la sculpture même, Rome garda ou imposa aux artistes étrangers qui travaillèrent pour elle des formes et des caractères particuliers. La sculpture romaine est au moins comme une nouvelle école de l'art grec; quant à

on architecture, elle était déjà si bien constituée « qu'elle arda, comme le dit M. S. Reinach, son originalité propre et son génie tout différent du génie grec ».

Caractères de l'architecture romaine. — L'arcade. — a voûte. — La coupole sur plan circulaire. — Au point de vue architectonique, tandis que les Grecs emploient surtout l'architrave supportée par des colonnes, l'architecture romaine a pour éléments principaux l'arc et la voûte. Elle développe et varie singulièrement l'indication que l'Étrurie lui a donnée sur ce point. Toutes ses constructions voûtées se ramènent à l'arc de cercle, au plein cintre; mais elle a connu non seulement la voûte en berceau, mais la voûte d'arête, la voûte en arc de cloître, la coupole hémisphérique sur plan circulaire. Le Panthéon d'Agrippa a même donné le plus bel exemple peut-être de ce genre de coupole. La forme circulaire et demi-circulaire a été très souvent pratiquée par les architectes romains.

Au point de vue esthétique, la Grèce cherche avant tout l'harmonie des proportions et la perfection de l'œuvre; Rome veut la grandeur réelle et la puissance de l'effet. La Grèce veut surtout produire l'impression du charme de la beauté pure; Rome veut surtout étonner et dominer. Elle n'a jamais été dépassée dans les grands travaux d'utilité publique, parce que, malgré son esprit pratique, même dans ses aqueducs, ses ponts, etc., elle ne se déintéresse jamais de l'art et veut réunir le beau à l'utile. Le système architectural des Romains avait aussi l'avantage de laisser à l'architecte une liberté indéfinie pour varier ses plans. Le système de la plate-bande impose le plan rectangulaire, et l'espace resté libre entre les supports est nécessairement limité. Les architectes romains peuvent, au contraire, répondre aux exigences des programmes les plus compliqués, et ils le font avec une admirable sagesse. « Suivant les nécessités des services à pourvoir,

dit M. Martha, ils savent enchevêtrer une multitude de salles, et des superficies de hauteur et de niveau différents. » Ils montrent une habileté rare pour approprier un terrain à une construction déterminée, et surtout pour approprier cette construction à l'usage auquel on la destine. Ils ne perdent rien. « Ils utilisent tous les vides pour la convenance, en y distribuant les petits services ; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contreforts. » (CH. BLANC.)

L'art romain est aristocratique. — Statues honorifiques. — Un autre caractère de l'art romain, et par lequel il diffère également de l'art grec, surtout de l'art athénien c'est d'être aristocratique. Même lorsque l'égalité civile et politique semblait régner complètement dans la constitution et les lois, le peuple romain, qui avait été bouleversé par tant de révolutions et qui avait vu exiler ou massacrer tant de grands personnages, n'en conservait pas moins un respect naturel pour les grandes familles et les vieilles institutions¹. Partout où il y a une aristocratie puissante, le portrait est en honneur. Il le fut à Rome, comme il devait l'être à Venise et en Angleterre.

Sans parler du *jus imaginum* qui en faisait d'ailleurs une sorte d'obligation, le nombre des statues honorifiques de l'Italie était tel dès le ^{II}e siècle avant J.-C., que la Grèce de la décadence fut dépassée sur ce point. Caton, dans un discours qu'il prononça pendant sa censure, témoigne officiellement son indignation à ce sujet. Il s'irrite surtout de ce qu'on ait élevé dans les provinces des statues même à des femmes romaines².

En 157 avant J.-C., les censeurs firent enlever du forum, qui en était encombré, toutes les statues de magistrats qui s'y trouvaient, excepté celles qui avaient été élevées en vertu d'un

1. *Stupet in titulis et imaginibus.* (HORACE.)

2. La statue de Cornélie se voyait au temps de Pline dans le portique d'Octavie.

décret du sénat. Ces sévérités ne décourageaient personne. Chaque ville n'en continuait pas moins à élever des statues à ses bienfaiteurs, ou à ses célébrités, plus ou moins connues ailleurs. Il est vrai que cette marque de reconnaissance ne coûtait pas toujours fort cher à la municipalité qui la décrétait. Celui qui était l'objet d'une pareille faveur se chargeait souvent de la dépense; et lorsqu'il s'agissait d'honorer une célébrité nouvelle à bon compte, on se contentait de changer la tête d'une statue déjà faite. Parfois la légèreté avec laquelle cet honneur était décerné dépassait toute mesure. Pline le Jeune, dans son gouvernement de Bithynie, eut à s'occuper de l'affaire d'un certain philosophe Archippus, auquel on avait élevé plusieurs statues, et qu'on reconnut bientôt après avoir été condamné aux mines comme faussaire.

Principaux types de construction créés par les Romains. — L'art romain nous apparaît comme complètement constitué et arrivé à son apogée au siècle d'Auguste: il possède les formes caractéristiques de son architecture: l'aqueduc à arcades, la route dallée, la basilique, le cirque, l'amphithéâtre, l'arc de triomphe, les thermes, la colonne monumentale et les divers types de ses monuments funéraires.

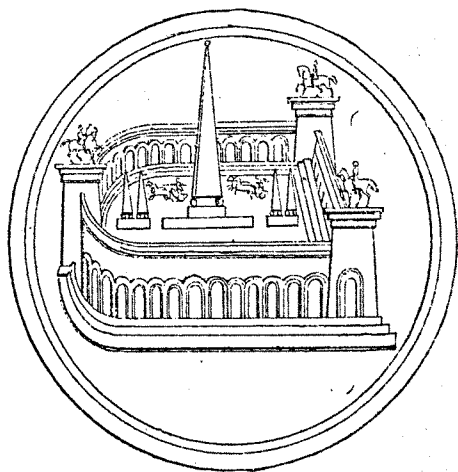


Fig. 88. — Cirque.

Appius Claudius, qui a joué un grand rôle dans l'histoire politique, constitutionnelle et littéraire de son pays, occupe une place plus importante encore dans son histoire monumentale. Pendant sa censure (313 av. J.-C.), il donnait à Rome son premier aqueduc à arcades et faisait paver la voie qui prit le nom de voie Appienne. Marcus Porcius Cato (Caton l'Ancien) fit construire en 185 la première basilique ro-

maine¹; Stertinius, en 196, les deux premiers arcs de triomphe. Si les amphithéâtres furent en bois jusqu'à celui de Statilius Taurus (30 av. J.-C.), si le cirque Maxime n'eut probablement des gradins de pierre qu'au

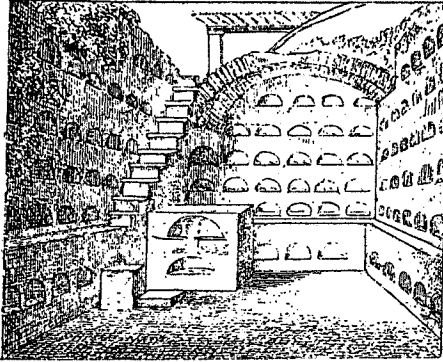


Fig. 89. — Columbarium.

temps de César, dès l'année 230 av. J.-C. Flaminius avait fait construire un cirque tout entier en maçonnerie. La première colonne monumentale dont on ait gardé le souvenir est la colonne rostrale élevée en l'honneur de Duilius (260 av. J. C.). Les Grecs n'avaient

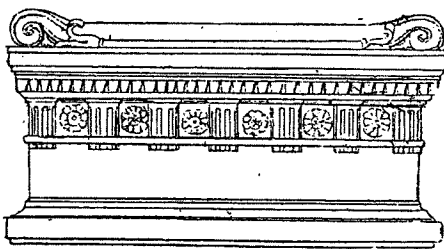


Fig. 90. — Sarcophage de Scipion Barbatus.

connu que des piliers isolés sur lesquels on plaçait la statue d'un dieu, pour qu'elle fût plus facilement aperçue de la foule. Les thermes publics étaient nombreux dès la fin de la république. L'architecture funéraire présentait la forme soit de *columbarium*, pièces carrées dont les murs contenaient des cases pour les urnes, soit de constructions circulaires à base carrée et généralement surmontées d'une pyramide (tombeau de Cécilia Métella, veuve du triumvir Crassus, sur la voie Appienne), ou de terrasses plantées d'arbres toujours verts (mausolée d'Auguste). Le sarcophage de Scipion Barbatus (Vatican), mort en 298, témoigne par la pureté de son dessin que le sentiment du goût ne faisait pas défaut aux Romains de l'an-

1. Les basiliques étaient un lieu de rendez-vous pour les négociants, les gens d'affaires et aussi les oisifs. Elles servirent plus tard aux tribunaux.

ancien temps. D'ailleurs la curieuse inscription qui y est gravée rappelle non seulement les hauts faits et les vertus, mais la beauté du défunt. Rome s'était aussi assimilée, à la fin de la République, les différents types de l'architecture grecque, le théâtre¹, le temple à frontons et à colonnes, le portique.

La colonne juxtaposée à l'arcade. — Mais, par un défaut de logique qui aurait choqué les Grecs, l'architecture romaine applique la colonne de chaque côté de l'arcade pour lui faire porter une fausse

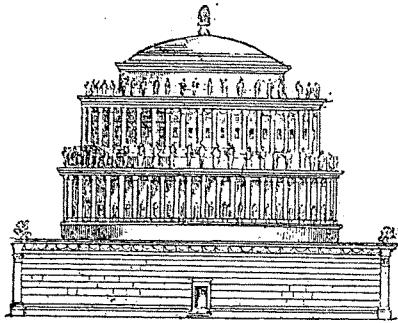


Fig. 91. — Mausolée d'Hadrien.

architrave engagée déjà dans le mur, et fait d'un élément de support un simple motif de décoration; elle tire souvent, il est vrai, d'heureux effets de cette disposition. Elle n'hésite pas non plus à superposer les ordres de colonnes et à employer à chaque étage d'un édifice des ordres différents : toscan à l'étage inférieur, puis ionique, enfin corinthien. Le corinthien a été l'ordre favori des Romains; ils l'ont heureusement varié en substituant aux feuilles d'acanthé à peu près droites soit d'autres feuilles l'acanthé plus longues et plus flexibles, soit des feuilles l'olivier, comme au Panthéon et à la Maison carrée de Nîmes. Plus tard, ils créeront l'*ordre composite*, qui superpose les volutes d'ioniques au feuillage corinthien.

Procédés de construction, tendance à l'utile. — L'habileté pratique que nous signalions plus haut dans les conceptions architecturales des Romains s'affirme plus nettement encore dans la manière dont ils conduisaient

¹ Sur les différences des théâtres grec et romain, V. Martha, p. 154. Le premier théâtre permanent en pierre de Rome fut celui que Pompée fit construire à son retour d'Orient, à l'imitation du théâtre de Mitylène

leurs travaux¹. Même dans la construction des voûtes, qui présente souvent de grandes difficultés techniques, ils surent employer des moyens d'exécution : 1° plus faciles, c'est-à-dire exigeant des travailleurs moins de connaissances professionnelles ou moins d'efforts ; 2° plus économiques ; 3° plus rapides.

Jamais le soldat ne devait rester oisif, et on l'occupait même pendant la paix, depuis qu'il y avait des armées permanentes à des travaux publics quelquefois inutiles ou superflus. On chercha des procédés de construction assez simples pour qu'ils pussent être appliqués par les premiers venus, des esclaves, des condamnés. Dans les provinces on appelait par une sorte de levée en masse les hommes libres même les plus étrangers à l'art de bâtir. Les Romains n'abandonnèrent jamais tout à fait, du moins pour les revêtements, l'appareil grandiose des grandes pierres de taille appareillées sans ciment, surtout lorsqu'on avait des carrières à proximité comme en témoignent les blocs énormes des Arènes de Nîmes et du pont du Gard. Mais presque partout, hors de Rome la plus grande partie des constructions était faite en petits matériaux réunis au mortier, en briques, en maçonnerie concrète, ce qui n'exigeait aucune éducation spéciale. On profitait même du terrain autant qu'on le pouvait, comme le montrent les amphithéâtres de Fréjus et de Saintes, découpés en partie dans des élévations naturelles du sol. Si l'architecte manquait de cailloux ou de terre à brique, il faisait du moellon avec du mortier durci. S'agissait-il même d'une voûte, les chefs d'atelier élevaient en certains points calculés d'avance des arcades de briques qui servaient à diriger le travail des manœuvres. Mais malgré l'aspect grandiose de ses monuments, et les progrès pratiques de ses procédés de construction, l'architecture romaine reste inférieure à la grecque. *Vitruve*² et même *Valérius d'Ostie*, l'architecte du Panthéon, n'égalent pas Phidias. C'est qu'à Athènes l'artiste recherchait avant tout la

1. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*.

2. Vitruve, d'abord ingénieur militaire dans l'armée de César, est le plus connu des architectes romains, à cause de son *Traité d'architecture*, qui a eu une grande influence sur l'art moderne à partir de la Renaissance.

beauté, et l'ouvrier la perfection de l'exécution. L'ouvrier était d'ailleurs le plus souvent un homme libre ayant une grande habileté professionnelle. Ce fut en somme un malheur pour l'art moderne que les architectes à l'époque de la Renaissance n'aient connu l'art antique, pour lequel ils se passionnaient, que par les monuments romains ou le *Traité d'architecture* de Vitruve, et non par les monuments grecs. Ils prirent ainsi souvent pour modèles des imitations déjà fort altérées.

II. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE

Monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. —

Mais ces restrictions, qui portent surtout sur les conceptions esthétiques des Romains, ne doivent pas nous empêcher d'admirer leurs monuments et de reconnaître tous les progrès qu'ils ont réalisés, ne fût-ce que pour la variété, lorsque les formes architectoniques des Grecs commençaient à s'épuiser. Les monuments de l'époque impériale méritent l'admiration dont ils ont été l'objet. La construction d'un grand nombre de temples, entre autres celui d'Apollon Palatin, destiné à servir de bibliothèque publique; le théâtre de Marcellus; un nouveau forum qui semblait consacré à toutes les gloires nationales et où se voyaient, à côté des statues des rois, celles des grands hommes de la République; le mausolée élevé au champ de Mars pour la sépulture de l'empereur et de sa famille, près d'un obélisque venu d'Héliopolis, attestent le soin qu'Auguste prenait de l'embellissement de Rome et les grands personnages de l'empire dépensaient de même



Fig. 92. — Auguste. (Vatican.)

une partie de leurs richesses au profit du public. Mécène, dont le nom est devenu proverbial, s'associait à tout ce que l'empereur faisait pour les arts comme pour les lettres.



Fig. 93. — Mécène.

La sœur d'Auguste, Octavie, élevait un portique contenant un temple, une bibliothèque et une école¹. Asinius Polion plaçait dans l'atrium du temple de la Liberté qu'il venait de construire une bibliothèque ornée des bustes de grands hommes « dont la voix éloquente résonnait encore en ces lieux » et un *auditorium*, salle de conférence où les écrivains venaient lire leurs œuvres récentes. Agrippa, sans parler d'un temple à Neptune et d'une vaste salle destinée à dépouillement des votes des comices populaires², bâtit dans le champ de Mars un ensemble de construction grandioses, parmi lesquelles se trouvait le Panthéon.

Le Panthéon. Valérius d'Ostie. — Ce temple, élevé à tous les dieux, consacré en 27 avant J.-C. est peut-être le plus parfait des monuments romains, et place son auteur, *Valérius d'Ostie*, parmi les plus grands architectes.

La forme est circulaire, et il est couvert d'une voûte hémisphérique de 43^m,50 de diamètre, mesure qui est aussi celle de la hauteur de l'édifice. Cette coupole, qui est un chef-d'œuvre de construction, n'a pas bougé depuis près de deux mille ans, et fait encore l'admiration des architectes³. Le

1. Elle choisit pour architectes deux Grecs, *Batrachos* et *Saura*.

2. Les assemblées du peuple ne furent supprimées que sous Tibère. Cette salle ne fut achevée qu'en l'an 7 avant J.-C., cinq ans après la mort d'Agrippa. Sa toiture, qui passait pour une merveille d'habileté technique, fut détruit par un incendie sous Titus et ne fut pas rétablie.

3. La coupole du Panthéon de Paris a 23^m,77 de diamètre. Voir dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc la description des artifices de construction employés. M. Chedanne y a découvert tout récemment des perfectionnements non encore signalés. Il semble résulter des signes marqués sur les briques qu'une partie au moins de cette coupole a été reconstruite sous Hadrien.

façade se compose d'un portique d'aspect tout à fait grec. Il a 35^m,50 de développement sur 15 mètres de profondeur. Il est formé de 16 colonnes corinthiennes en granit gris de 14 mètres de hauteur, surmontées d'un fronton. Une des particularités de l'architecture du Panthéon, c'était l'adjonction du métal à la maçonnerie, pour les chapiteaux et pour les rosaces des caissons de la voûte ; mais il en reste peu de chose.

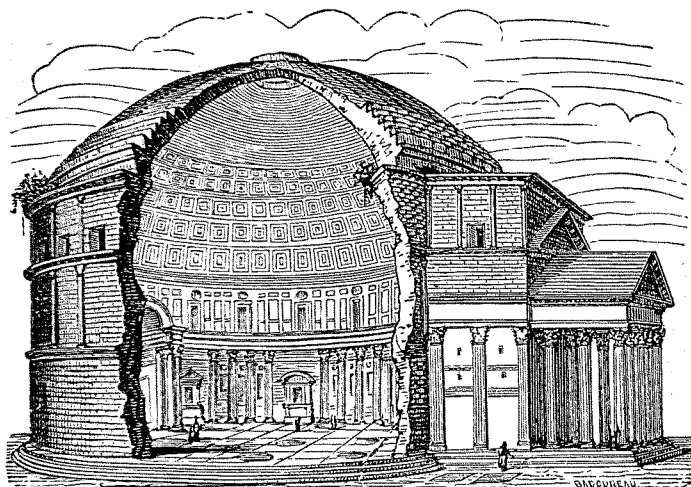


Fig. 94. — Panthéon d'Agrippa.

Les travaux publics : les routes et ponts. — Les travaux publics ont une importance telle dans l'architecture romaine, qu'on ne peut se dispenser de les rappeler dans une histoire de l'art.

Les routes étaient de véritables constructions. On creusait jusqu'à ce que l'on eût trouvé un sol suffisamment résistant. Puis on superposait dans cette excavation d'abord jusqu'à trois couches de matériaux : 1^o des petits cailloux (*statumen*) ; 2^o des pierres concassées unies par du ciment (*nudus*) ; 3^o un mélange de ciment¹, de briques et de poteries (*nucleus*). Ensuite

1. Les Romains ont su fabriquer des ciments, et même des ciments hydrauliques d'une qualité exceptionnelle. Ce n'est que de nos jours que l'ingénieur Vicat a fait la théorie du ciment romain et a permis de le reproduire avec régularité et certitude.

on couvrait le tout d'un pavement en pierres plates très dures, rectangulaires ou polygonales. C'est ainsi qu'était construite la voie Appienne, et que furent construites depuis ces grandes voies qui furent pour Rome un de ses principaux moyens de gouvernement (*instrumenta regni*). La construction de ces belles routes devait naturellement amener la construction de ponts plus ou moins nombreux. Les Romains rendirent justement un grand service à la civilisation en perfectionnant l'art des ponts par l'application de la voûte. Parmi les ponts construits sous Auguste il faut citer le pont de Rimini et le pont jeté sur la Nera, près de Narni¹. On avait aussi recours quelquefois aux tunnels. L'ingénieur Coccéius Auctus perça le tunnel qui existe encore sous le Pausilippe, près de Pouzoles, et la voie souterraine entre Cumès et le lac Arverne.

Aqueducs. — Distribution des eaux². — Mais quelle qu'ait été l'importance que les Romains ont attachée aux voûtes, ils se sont occupés davantage encore des constructions destinées à apporter et à distribuer les eaux dans les villes. Des centres de population de second ordre furent mieux dotés sous ce rapport que bien des grandes villes modernes.

Agrippa, dont l'intelligente activité suffisait à tout, organisa pour le service des eaux une corporation spéciale d'ouvriers, *familia aquaria publica*. Rome possédait déjà trois aqueducs, l'eau Appia, l'ancien Anio, et l'eau Marcia, qui depuis les environs du lac Fucin présente un développement de canaux, de souterrains et d'arcades de 10 kilomètres³. Agrippa y ajouta l'eau Julia et l'eau Virgo. L'eau *Alsietina*, la seule qui ne vienne pas de la vallée de l'Anio, servit à alimenter un vaste bassin creusé au pied du Janicule, sur une longueur de 1,800 pieds et une largeur de 1,200. L'empereur y donna le spectacle d'une *naumachie* ou combat naval, où combattirent 30 trirèmes et birèmes garnies de leurs éperons, sans compter un plus grand nombre de bâtiments moindres. Les eaux de

1. Il en existe encore trois arches, dont la plus élevée a 38 mètres de haut.

2. Frontin, *de Aquæductibus Urbis Romæ*.

3. Cet aqueduc, réparé par Auguste, a été restauré en 1869.

es diverses provenances furent distribuées dans 700 bassins, 65 fontaines jaillissantes, 170 bains gratuits.

Les monuments dans les provinces. — L'exemple de Rome donnait dans les provinces une vive impulsion à tous les travaux beaux ou utiles. Les temples d'Auguste à Ancyre (Cappadoce), à Pola (Istrie), à Vienne (Gaule), etc. ; la célèbre Maison carrée de Nîmes, consacrée par ses petits-fils d'Auguste, Caius et Lucius¹, et tant d'autres monuments retrouvés, malgré tant de ravages, même dans les petites villes et dans les parties les plus reculées de l'Empire, nous étonnent encore par leur nombre et leur importance.

Art des jardins. — Un art qui a avec l'architecture des liens étroits, l'art des jardins, eut chez les Romains beaucoup plus d'importance qu'il n'en avait eu en Grèce. Les beaux jardins avaient été dès le II^e siècle avant J.-C. un des luxes les plus appréciés des riches Romains, qui y déployèrent une magnificence au moins égale à celle des jardins royaux de l'Orient. Les jardins de Lucullus, de Salluste, de César, étaient les plus célèbres de la fin de la République. Ceux de Mécène ne leur cédèrent en rien. La description que Pliny le Jeune nous fait de sa villa de Toscane et les peintures de Pompéi nous montrent que ces jardins se rattachaient au genre que l'on appelle aujourd'hui classique ou français. Le plus célèbre de ce temps fut le chevalier *C. Matius*, ami de César et de Cicéron, qui inventa ou perfectionna l'art de tailler les arbres de manière à leur donner des formes régulières même géométriques.

Sculpture. — Sculpture grecque. Nouvelle école italienne. Écoles d'Asie. — La décadence politique d'A-

¹ Certains antiquaires attribuent au temps d'Auguste le mausolée qu'on voit près de Saint-Remy, sur l'emplacement de l'ancienne *Glanum Livii* est un des monuments funéraires les plus parfaits de l'antiquité. Il a quatre colonnes surmontées d'une petite coupole. Aux environs de *Glanum* se trouvent les carrières qui ont fourni la pierre de la plupart des monuments antiques de la Provence.

thènes depuis le iv^e siècle n'avait pas tardé à s'étendr

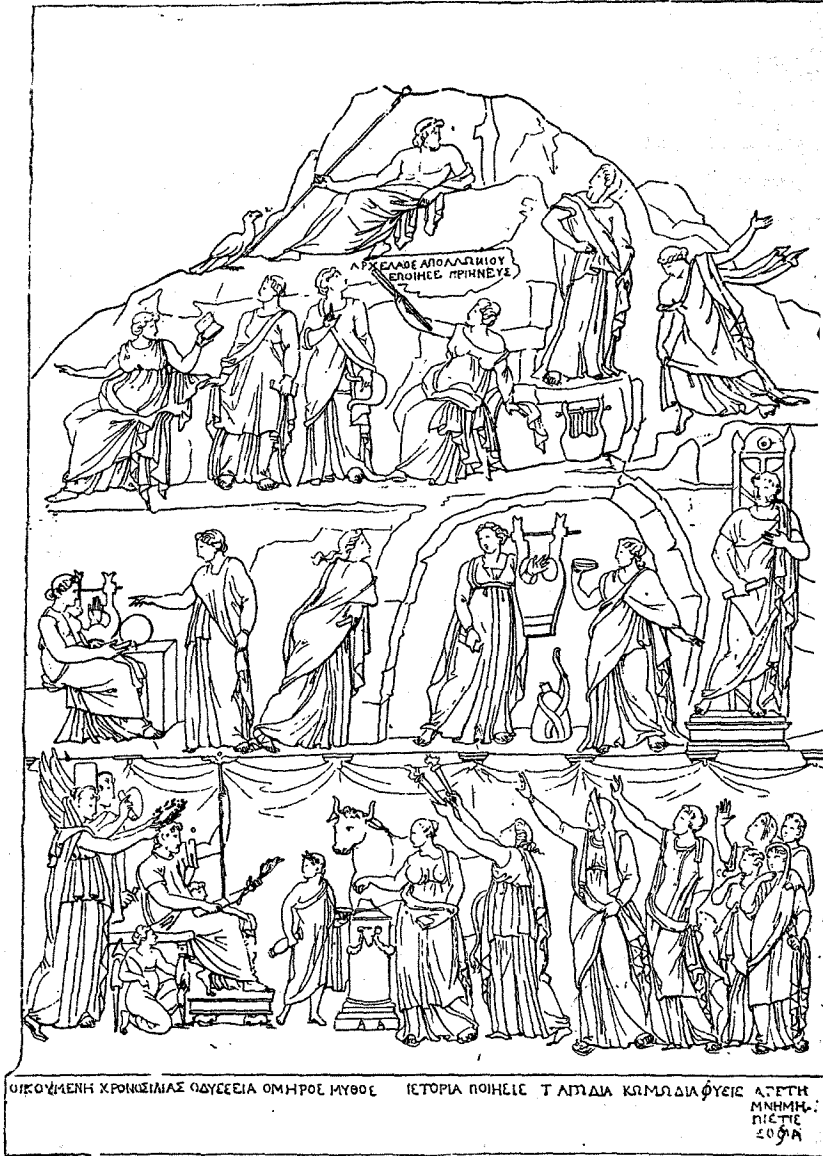


Fig. 95. — L'Apothéose d'Homère, par Archélaos de Priène.

aux beaux-arts ; mais un siècle et demi plus tard, vers temps de la conquête romaine, elle avait vu sa puissance renaître ; Délos lui avait été donné et était redevenu

des plus grands marchés de la Méditerranée. La monnaie athénienne s'était répandue de nouveau dans tout l'Orient, et, fait curieux de l'histoire de l'art monétaire, ses types avaient été imités jusque dans l'Arabie. Le réveil de l'art ne pouvait manquer de suivre le renouvellement de la puissance politique dans un pays où il était si aimé.

A partir de l'an 480, nous voyons se former avec *Antée*, *Callistrate*, *Dionysios*, *Polyclès*, *Phythias*, *Timoclès*, une nouvelle école attique, que les fouilles récentes de Délos nous ont fait mieux connaître. On y a trouvé entre autres une statue colossale d'un Romain, Caius Ofellus, signée Dionysios et Polyclès. Comme on le voit par cet exemple, et les faits de ce genre abondent, les artistes grecs travaillaient déjà beaucoup pour les Romains. Lorsque Paul-Émile eut vaincu Persée, il fit venir avec lui en Italie un artiste grec, *Métrodore*, pour régler la décoration de son triomphe. Rome allait devenir le principal centre en Europe de l'art hellénique, et réunir les plus belles œuvres de la nouvelle école attique. A cette école appartiennent *Hlycon* (l'*Hercule Farnèse*, à Naples); *Apollonios* (le célèbre orse d'Hercule, dit *Torse du Belvédère*, au Vatican); *Néomène*, auteur de la *Vénus de Médicis*¹; *Cléomène* le fils, auteur de la célèbre statue du Louvre longtemps appelée le *Germanicus*, mais qui représente probablement un orateur romain d'une époque antérieure (Flaminius? César?); *Antiochus d'Athènes*, la *Pallas* de la villa Ludovisi, à Rome; *Salpion* (vase de marbre de Naples), etc. Au 1^{er} siècle avant J.-C., *Pasitélès* fonda à Athènes une école qui se distingua par un penchant marqué vers l'arabisme, tendance qu'on retrouve souvent dans les civilisations très avancées où les formes artistiques semblent avoir été épuisées. Il ne nous est rien resté de lui; mais l'élève de son élève *Stéphanos* (villa Ludovisi), le groupe dit

¹ Cette statue a été aussi attribuée à *Philiscos de Rhodes*, qui accompagna à Rome Métellus le Macédonique.

Oreste et Electre, de *Menelaos*, élève de *Stéphanos* (Naples et villa Ludovisi), le groupe d'*Oreste et Pylade* (Louvre), confirment ce que les écrivains de l'antiquité

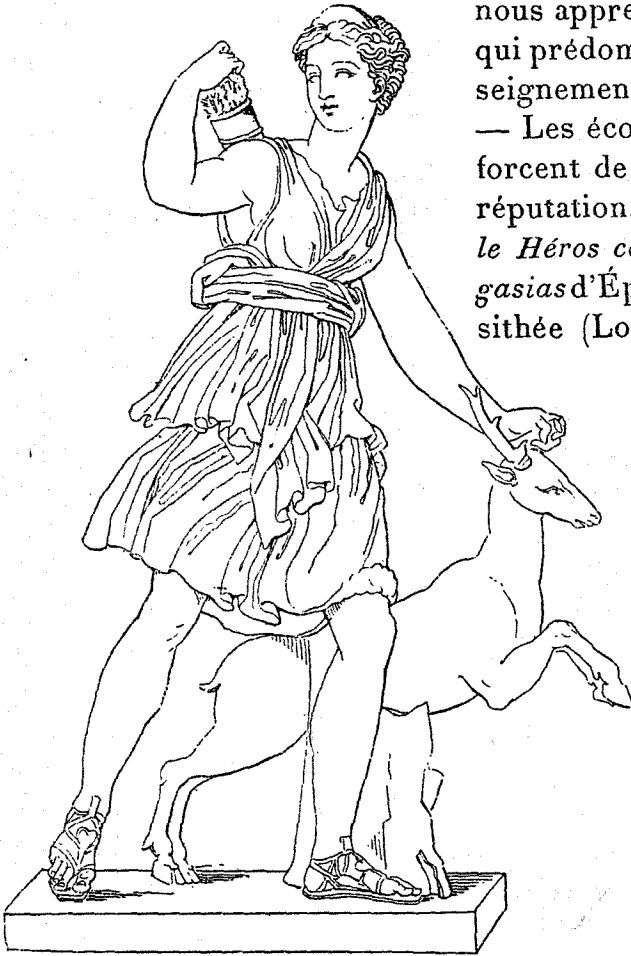


Fig. 96. — Diane à la biche.

nous apprennent du style qui prédominait dans l'enseignement de *Pasitélès* — Les écoles d'Asie s'efforcent de maintenir leur réputation. La statue dit le *Héros combattant*, d'*Agasias* d'Éphèse, fils de *Dosithee* (Louvre), le héros

luttant, un genre en terre de son cousin *Agasias*, fils de *Ménophis* (Délès), qui toutes deux pour le style et le caractère des formes semblent de reproduction en marbre d'origine en bronze, bien d'autres nous montre

que ces efforts n'ont pas été stériles. Signalons aussi l'*Apothéose d'Homère* d'*Archélaos* de Priène, bas-relief intéressant, parce qu'il est un fragment de ces *tables illustrées* de l'enseignement d'alors¹.

1. V. Fabretti, *Opusculi*, à la suite de son *Syntagma de columna Trajana* Rome, 1683; Otto Jahn et Michaelis, *Græchische Bildechroniker*: Bonn, 1

Sans doute un bon nombre des œuvres qui nous sont parvenues de ce temps ne sont que des imitations plus ou moins modifiées d'originaux célèbres des périodes précédentes, ce qui pourrait nous faire exagérer leur mérite propre. Cependant ce défaut d'originalité assez général n'empêche pas que des statues qui comptent parmi les plus célèbres de l'antiquité, *la Diane à la biche* du Louvre, par exemple, n'appartiennent à cette époque.

Sculpture romaine. — Allégorie et portrait. — A côté de cette sculpture, qui reste hellénique par ses traditions et ses sujets, il y a aussi une sculpture vraiment romaine,



Fig. 97. — Agrippine.

« sinon par ses procédés, au moins, comme le dit M. Martha, par son esprit et son style ». Elle excelle surtout dans les portraits et sait admirablement saisir, sans tomber dans la vulgarité, le caractère propre d'un personnage. On a vu plus haut jusqu'à quel point le goût de la statue-portrait et du buste était poussé dans le monde romain. Aussi, malgré tout ce qui a été détruit, nous avons encore l'image de la plupart des personnages romains¹ depuis le

1. La statue assise d'Agrippine, représentée ci-dessus, fig. 97, est un des modèles les plus complets de l'art de ce temps.

dernier siècle de la République, Pompée, César, Cicéron, Brutus, Auguste, Agrippa, Livie, Agrippine, etc. Les statues romaines se distinguent aussi des statues grecques par le soin avec lequel sont traitées les draperies. Ce talent se montre principalement dans les statues allégoriques. Malgré leur souci de la réalité, les Romains aimaient à représenter par des statues les abstractions morales qu'ils divinisaient. Nous citerons, par exemple, la statue de la Pudeur (Vatican), de la Fortune (Naples). Cette double tendance trouvait à se satisfaire à la fois dans les statues représentant les diverses nations que Rome avait soumises, et où l'artiste s'attachait à rendre avec exactitude les caractères ethnographiques de chacune d'elles. Ce genre de sculpture tire probablement son origine de la solennité du triomphe, où l'on portait les statues symboliques des villes et des nations vaincues. Pompée avait fait élever près de son théâtre le Portique des Nations (*Porticus ad Nationes*), où des statues rappelaient les nations qu'il avait soumises. Sur l'autel d'Auguste, à Lyon, on avait sculpté les soixante tribus gauloises. On peut voir encore à Naples, sur la base d'une statue de Tibère, la représentation de quatorze villes d'Asie.

Monnaies. — Cette union de la réalité et du symbole trouva à s'appliquer aussi heureusement à la gravure en médaille. Le temps de César marque le commencement de la belle époque de cet art chez les Romains. Il devait s'y maintenir avec succès jusqu'à la fin des Antonins. Les magistrats monétaires tiennent à honneur d'avoir des coins bien composés et gravés avec élégance.

Un discours d'Agrippa. — Les hommes d'État de ce temps comprennent qu'un des soins les plus élevés qu'incombent à un gouvernement est de mettre le plus possible sous les yeux du peuple le spectacle des belles choses. Agrippa prononça même à ce sujet une harangue pleine de noblesse et bien digne du premier citoyen.

Rome, « sur l'utilité de rendre publics les tableaux et les statues, au lieu de les tenir comme relégués dans les jardins et les villas des particuliers ». Ces paroles étaient d'autant plus remarquables qu'elles sortaient de la bouche d'un soldat qui avait vieilli dans les camps et sur les flottes romaines, et qui semblait devoir attacher peu de prix aux délicatesses de la civilisation.

Rôle secondaire de la religion et de la littérature. — Malgré ces efforts, et bien que l'art entrât plus alors qu'aujourd'hui dans la vie du citoyen, il ne joua pas dans le monde romain le même rôle que dans le monde grec. Tandis qu'en Grèce la littérature et la religion s'unissent intimement à l'art, influent sur lui et



Fig. 98. — Agrippa.

reçoivent son influence d'une manière si suivie et si profonde qu'il est souvent difficile de distinguer quelle est la part d'action de chacun, à Rome la religion détermine bien les symboles, mais elle ne les pénètre pas, ne les vivifie pas. Quant à la littérature, elle a pu inspirer, elle a inspiré certainement plus d'une œuvre individuelle; l'accord que les esprits cultivés établissent entre les œuvres des poètes et les œuvres des peintres ou des sculpteurs est attestée par plus d'un passage d'Horace, de Cicéron, de Quintilien, de Quintilien surtout, qui institue dans son livre XII une comparaison en forme entre les diverses écoles de peinture et les diverses écoles d'éloquence. Mais il n'y a pas là non plus d'union intime et populaire. Au lieu des tragédies, qui lui rappelleraient sans cesse le fonds commun où puisent les artistes et les poètes, le peuple romain ne se plaît qu'aux jeux du cirque.

Valeur de l'art romain. — En somme, après avoir joui

d'une admiration exagérée, l'art du siècle d'Auguste et du siècle suivant a été trop déprécié de nos jours. Pour la sculpture même, l'art gréco-romain, suite de l'art hellénistique, présente un grand intérêt. S'il n'a pas la naïveté primesautière des époques qu'on pourrait appeler d'inspiration directe, il ne manqua ni de talent ni d'idées. C'est, comme le dit M. Reinach, l'école des Carraches après les grands maîtres de la Renaissance.

CHAPITRE III

L'ART SOUS LES SUCCESSEURS D'AUGUSTE. — LE SIÈCLE DES ANTONINS

- I. LES CÉSARS. — Les successeurs d'Auguste. — Claude. Protection des anciens édifices. Le S. C. Hosidien. — Néron. Incendie de Rome. La Maison Dorée. Sévère et Céler. — Le sculpteur Zénodore. — Vespasien. Le Colisée. — Titus. L'ordre composite. Pompéi.
- II. LES ANTONINS. — Extension de l'art romain. — L'érudition. Le cosmopolitisme. — Goût général pour les arts. La critique. *L'Olympe* de Dion Chrysostome. — La basilique et les thermes. — Trajan. Apollodore de Damas. Le Forum. La colonne Trajane. Le port du Danube. Julius Lacer. — Hadrien. Grands travaux militaires et civils. — Hérode Atticus. — Monuments élevés en Europe. — Afrique : Égypte, Algérie, Tunisie, Sufetula, Leptis. — Asie Balbek. Petra, Antioche et Daphné, Mousmieh. — Sculpture Archaïsme. Imitation égyptienne. — Sculpture grecque. — Sculpture romaine. — Les statues équestres. — La colonne Trajane. — Les sarcophages. — La villa d'Hadrien.

I. — LES CÉSARS

Les successeurs d'Auguste. — Tous les successeurs d'Auguste, même les plus tristes princes, ont fait beaucoup pour l'embellissement de Rome et de l'empire, et la Grèce

He-même allait voir s'élever sur son sol des monuments vraiment romains. Nous indiquerons dans leur ordre chronologique les faits les plus importants.

Claude. Protection des anciens édifices. Sénatus-consulte Hosidien. — Claude, dont on connaît le goût pour l'archéologie et les arts, non seulement fait des travaux considérables, le nouveau port d'Ostie, le dessèchement du lac Fucin, l'*Aqua Claudia*, dont il reste encore quelques kilomètres d'arcades, et l'aqueduc du nouvel Arno, long de 15 kilomètres, mais fait promulguer le s. c. Hosidien, qui interdit sous des peines sévères « cette horrible espèce d'affaires » qui consiste à acheter des édifices pour les détruire et en vendre les matériaux. Le sénatus-consulte Neronien, quelques années plus tard (56 ap. J.-C.), confirme le sénatus-consulte Hosidien. C'est, comme on le voit, une loi analogue à notre loi de 1832 — complétée par la loi de 1874 — sur les monuments historiques, et à la loi de 1887 sur la protection des monuments et objets d'art.

Néron. Incendie de Rome. Maison Dorée. Sévère et Alexandre. — Sous Néron, l'effroyable incendie de Rome permit du moins de rebâtir les vieux quartiers de la ville, principalement atteints par le fléau, sur un meilleur plan, avec des voies larges, des maisons plus belles et de nombreux portiques. Partout où on le put on substitua des couvertures en maçonnerie aux charpentes¹.

Sur les ruines d'une partie des quartiers incendiés, Néron fit construire une habitation nouvelle, qui dépassait le luxe des souverains d'Orient. On l'appela « la Maison d'or », et on peut juger par ce qu'on en sait de la richesse que les Romains employaient dans la décoration de leurs édifices. Elle s'étendait du Palatin à l'Esquilin, et occupait avec ses laes, ses jardins, ses parcs, ses bains d'eau de mer, ses bains d'eau sulfureuse et une des environs de Tibur, une superficie de plus de 120 hectares. La nacre, l'or, l'ivoire, les pierreries même, étaient prodigués dans l'ornementation intérieure. Les plafonds des salles

¹ Comparez ce qui est dit plus loin sur l'art roman.

de festins étaient plaqués d'ivoire, et disposés mécaniquement de manière à s'ouvrir pour laisser tomber une pluie de fleurs ou de parfums sur les convives. Une de ces salles était ronde et tournait jour et nuit, accomplissant sa révolution en une journée, pour imiter le mouvement du monde. Une statue colossale de l'empereur, haute de 33 mètres, s'élevait devant le vestibule. Pour satisfaire à ces dépenses, une souscription fut ouverte dans l'Empire. Les architectes de la Maison Dorée furent *Sévérus* et *Céler*.

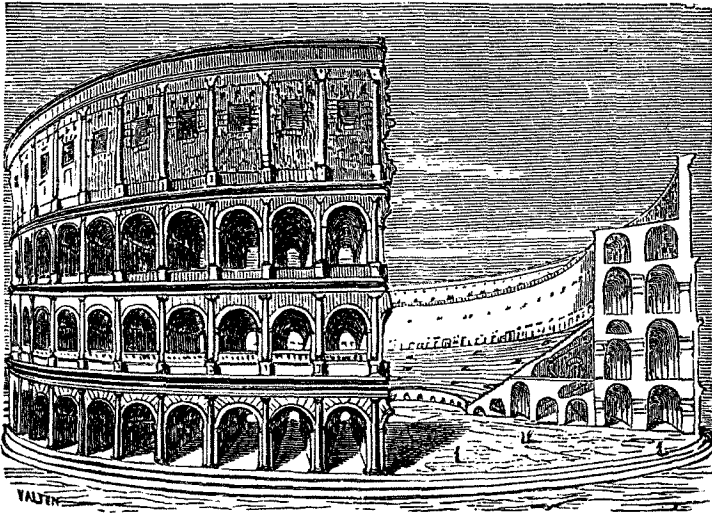


Fig. 99. — Le Colisée.

Le sculpteur Zénodore. — L'auteur du colosse de Néron, Zénodore, le plus célèbre sculpteur de son temps, était Arverne d'origine. Il avait été déjà chargé par ses compatriotes de faire pour un temple du Puy de Dôme¹ une statue de Mercure qui dépassât tous les colosses qu'on avait vus jusqu'alors ; il y travailla dix ans et reçut 400,000 sesterces par an. Certaines pièces du trésor de Bernay (Bibl. nationale) sont sans doute de sa main.

Vespasien : le Colisée. — Le nouvel incendie de Rome

¹. Les fouilles qui ont été faites, il y a une quinzaine d'années, pour établir les fondations de l'observatoire météorologique du Puy de Dôme, ont mis au jour des restes importants de ce temple.

ni détruisit le Capitole pendant les troubles dont fut
 accompagnée la chute de Néron, donna à Vespasien,
 l'on accusait de parcimonie, l'occasion de montrer qu'il
 avait toujours de l'argent à dépenser pour les choses
 utiles. Il fit reconstruire le Capitole. Il bâtit le temple
 de la Paix, où furent placées les dépouilles les plus pré-
 cieuses du temple de
 Jérusalem. Il com-
 mença le plus vaste
 monument que Rome
 ait jamais construit,
 l'amphithéâtre Flavi-
 en, appelé plus gé-
 néralement le Col-
 osée ou Colossée.
 Le Colisée tira peut-
 être son nom du voi-
 sage du Colosse de
 Néron, qui ne fut
 pas détruit, mais à
 la fin on donna les
 débris d'Apollon.
 C'est un des monu-
 ments les mieux con-
 servés de l'antiquité.
 Il s'élève sur l'em-
 placement où était le

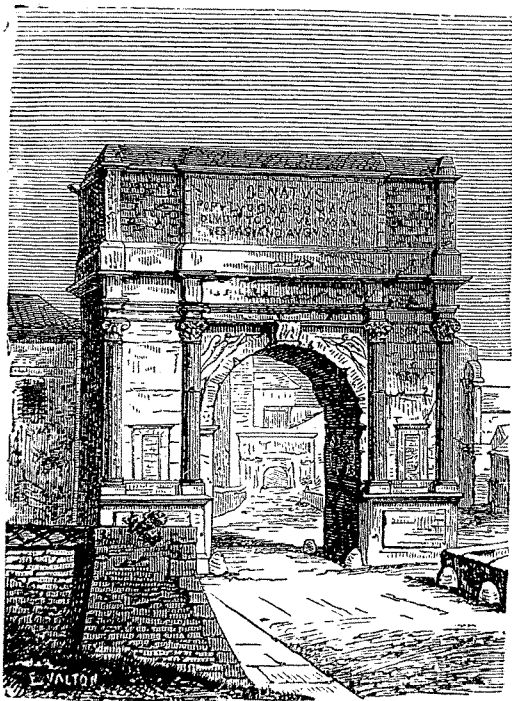


Fig. 109. — Arc de Titus.

artificiel de la Maison Dorée. Il a la forme d'une ellipse
 de 190 mètres sur 157. Sa hauteur est de 49 mètres. Il
 pouvait contenir facilement 187,000 spectateurs.

Titus. L'ordre composite. Pompéi. — Son fils Titus
 réparait le Colisée, construisait des thermes, élevait un
 arc de triomphe où apparaît pour la première fois, mais
 dans une forme très simple, plus simple même que la plu-
 part des chapiteaux corinthiens, le chapiteau composite

Mais ce qui fait pour nous du règne de Titus une époque encore plus considérable de l'histoire de l'art romain c'est que le Vésuve nous a conservé, en l'ensevelissant (79), toute une ville antique qui semble abandonnée d'hier. Pompéï est dans son ensemble le plus curieux, le plus important des monuments romains. Herculaneum aurait été bien plus intéressante encore, et les morceaux remarquables que des fouilles isolées et peu nombreuses en ont déjà révélés, nous font comprendre combien on y aurait trouvé plus qu'à Pompéï. Mais les conditions dans lesquelles s'est passée la catastrophe et les villes nouvelles qui se sont construites au-dessus de la ville disparue ne permettent pas de la rendre au jour.

II. — LE SIÈCLE DES ANTONINS

Extension de l'art romain. — L'érudition. Le cosmopolitisme. — L'art romain prend, dans la période des Antonins, sa plus grande extension, depuis le golfe de Portugal jusqu'au Sahara, depuis l'Atlantique jusqu'à l'Euphrate, et peut-être au golfe du Bengale¹. Il perd de sa pureté, devient érudit et cosmopolite, parfois archaïque. La décoration se surcharge. On compose des chapiteaux avec des trophées, des ornements fantastiques, des êtres animés, des chevaux ailés et des figures humaines, telles que des Victoires². Il faudrait être bien rigoureux pour condamner l'usage de pareilles formes, qui proviennent du juste désir de la variété. D'ailleurs on voit de ces chapiteaux historiés dans les édifices grecs de l'époque classique appliqués, il est vrai, à des piliers d'antes, par exemple à Milet; mais on sent quel abus peut en faire un artiste médiocre.

1. Si l'on en croit M. Sylvain Lévy, l'influence artistique de l'Occident fit sentir dans l'Inde pendant l'empire romain plus encore que pendant la période grecque. On y verrait des sculptures romano-bouddhiques qui semblent faire pendant aux sculptures romano-chrétiennes des catacombes.

2. Il y a des chapiteaux formés de dauphins à la villa d'Hadrien.

Goût général pour les arts. — La critique. L'« Olympique » de Dion Chrysostome. — Le public s'intéresse de plus en plus à l'art et à son histoire. C'est ce que suffirait prouver la part qui leur a été faite par Pline dans son encyclopédie, qui porte le nom d'*Histoire naturelle*¹. On trouve plus d'une page de critique d'art dans Quintilien et dans Lucien. Nous avons surtout l'*Olympique* de Dion Chrysostome, qui est un des meilleurs ouvrages qui aient été écrits sur les beaux-arts, et qui nous montre que la critique, telle que la comprennent les modernes, s'était constituée dans l'antiquité. Dans ce discours, rempli d'a-

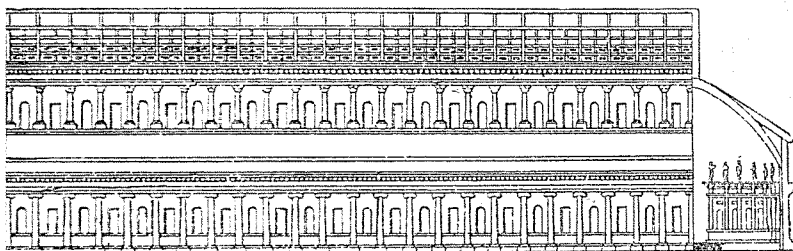


Fig. 101. — Coupe d'une basilique romaine.

rchers ingénieux et respirant un vif enthousiasme pour le beau, l'auteur suppose que le plus grand artiste de la Grèce, Phidias, est appelé à expliquer devant ses compatriotes assemblés comment il a conçu et exécuté son Jupiter Olympien. Une éloquente comparaison entre la sculpture et la poésie est la partie capitale de l'ouvrage. Lorsque, au milieu du XVIII^e siècle, la critique artistique forma un genre littéraire distinct, Lessing ne fit que développer dans son célèbre *Laocoon* les idées qui se trouvaient en germe dans l'*Olympique* de Dion Chrysostome. **La basilique. Les thermes.** — L'architecture, l'art véritablement romain, n'a rien à envier à la période pré-

¹ On sait, par quelques fragments, que le roi de Mauritanie Juba II leur consacrait également une bonne partie de l'ouvrage analogue qu'il avait écrit, en grec, au commencement du siècle.

cédente. C'est alors que l'arc de triomphe, la colonne monumentale, la basilique et les thermes présentent l'ensemble le plus riche et le plus complet. La basilique est une grande salle plus longue que large, séparée généralement en trois parties ou nefs par deux rangées parallèles de

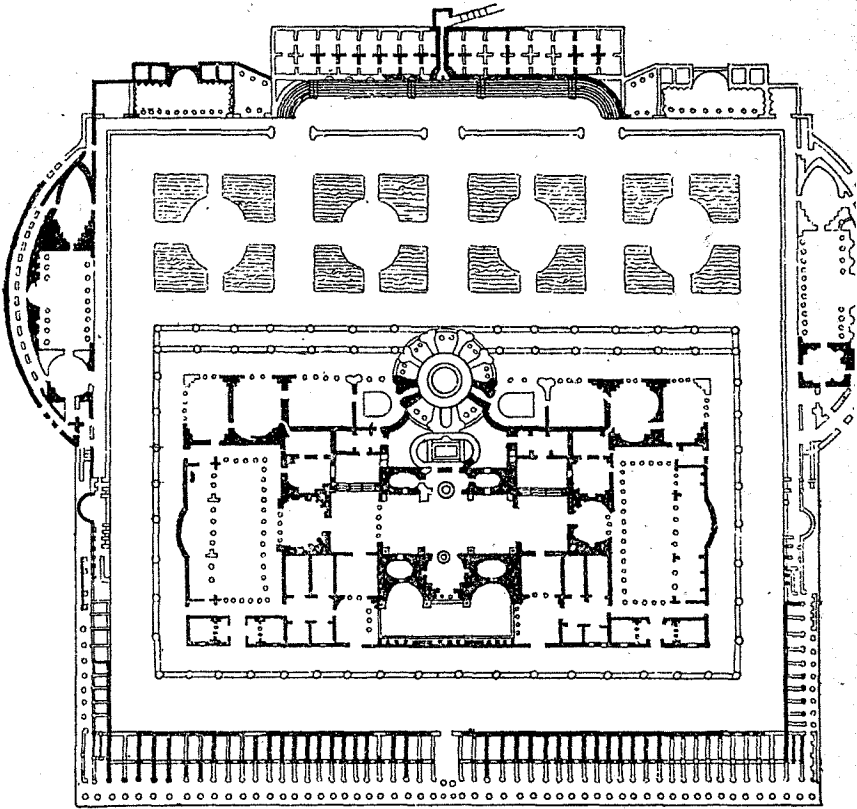


Fig. 102. — Plan des Thermes de Caracalla.

colonnes. Les deux parties latérales, plus étroites et moins hautes, sont surmontées d'un second étage de galeries. À l'extrémité de la nef centrale, le mur du fond forme un hémicycle appelé abside, où siège le tribunal. Il y avait des basiliques de construction plus riche et plus compliquée. La basilique Ulpia avait cinq nefs, peut-être séparées. Mais la magnificence des basiliques est encore dépassée

de à cette époque par celle des thermes. Les thermes ont eu la plus grande influence sur les développements de l'art monumental, car la coupole s'y associait à l'architecture en plate-bande. A côté des diverses salles destinées aux bains de vapeur et aux bains d'eau tiède, se trouvaient de vastes piscines d'eau froide, des salles pour les ablutions d'huile, des gymnases, des stades, des palestres, des jeux de balles (*sphæristerium*). Les thermes étaient devenus des rendez-vous publics aussi fréquentés que les basiliques. Aussi avait-on annexé des bibliothèques, des exèdres pour s'asseoir, des bibliothèques et même des galeries de tableaux.

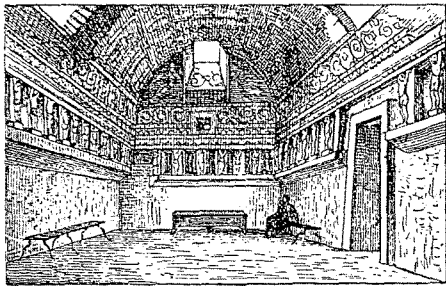


Fig. 103. — Thermes de Pompéi.

Trajan. Apollodore de Damas. Le forum. La colonne Trajane. Le

mont du Danube. — C. J. Lacer. — Le plus grand architecte comme le plus grand ingénieur de ce temps est Apollodore de Damas¹, originaire de Syrie, comme son nom l'indique; mais Damas était tout à fait devenue une ville grecque. Apollodore de Damas écrit un traité de poliorcétique, perfectionne les machines de guerre, construit une route et le pont du Danube, et élève, à partir de l'an 106, entre le Capitolin et le Quirinal, l'ensemble de monuments qui forma le forum de Trajan. Ce fut la merveille de Rome et le dernier mot de l'architecture romaine. Là se trouvaient la statue équestre de Trajan qui fut transportée à Constantinople, la basilique et la bibliothèque Ulpiennes, l'arc de triomphe que Constantin dé-

¹ Mort en 130. La tradition d'après laquelle l'empereur Hadrien, jaloux de ses talents, l'aurait impliqué dans des complots imaginaires et l'aurait décapité, paraît suspecte.

molit. Là furent réunies par Trajan et par ses successeurs les statues des hommes qui se rendaient célèbres, aussi bien dans le droit et les lettres que dans la guerre. Cette habitude persista jusqu'aux derniers jours de l'empire car l'on y plaça alors Claudien et Sidoine Apollinaire. Septime Sévère, obéissant à un sentiment vraiment noble, y avait dressé deux siècles auparavant la statue d'Anniba. Là enfin se voit encore la colonne Trajane, où la statue de saint Pierre a remplacé celle de l'empereur. Conservé jusqu'au ix^e siècle, le forum de Trajan fut depuis lors peu à peu détruit. Les fouilles n'y commencèrent qu'en 181 pendant l'occupation française; elles ont amené des découvertes importantes.

Le nom de Trajan, pour ne citer que quelques exemples, s'attache aussi aux arcs de triomphe de Bénévent et d'Ancône, aux ports d'Ostie et de Centum Cellæ (Civita-Vecchia), à l'aqueduc qui alimente encore la fontaine Pauline, au pont d'Alcantara construit par *C. Julius Iulianus*, le rival d'Apollodore de Damas. Le *Mur de Trajan* s'étendit du Rhin au Danube et limita les Champs Décumates. En Roumanie, l'ancienne Dacie, où le souvenir du conquérant romain est resté populaire, on a trouvé récemment de nouveaux monuments à sa gloire².

Hadrien. Grands travaux militaires et civils. Hadrien l'emporte peut-être sur Trajan comme constructeur. Les ouvrages de fortifications du *Vallum Hadriani* s'étendirent du golfe de Solway à l'embouchure de la Tyne, sur la mer du Nord. Plus qu'aucun autre, Hadrien s'occupa d'élever aux divers points de la frontière des camps retranchés qui formèrent de véritables villes militaires, avec théâtres, forums, portiques. Le camp de Troesmis, près d'Iglitza, fort bien étudié par A. Baudouin

1. V. la restitution des monuments d'Ostie, par V. André; la restitution du Forum de Trajan, par Guadet (École des beaux-arts).

2. V. Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions, juillet 1881.

nous donne une idée très nette de ce qu'étaient les *castra stativa*. Partout où Hadrien passa dans ses nombreux voyages, qui s'étendirent à tout l'empire, il s'occupa de faire restaurer les anciens monuments et d'en ordonner de nouveaux. Il était d'ailleurs architecte lui-même et s'amusait à peindre, comme à faire des vers. Athènes fut surtout l'objet de ses soins. Il y fit tant de constructions, que tout un quartier nouveau, s'étendant le long de l'Ilissus, prit le nom d'Hadrianopolis¹. Un arc qui existe encore porte d'un côté : « C'est ici la ville de Thésée ; » et sur l'autre face : « Ici la ville d'Hadrien. »

Hérode Atticus. — De simples particuliers rivalisaient avec les empereurs. Le rhéteur Hérode Atticus, ayant acquis par son talent une immense fortune, l'employait à embellir les plus célèbres villes de la Grèce : pavage en marbre du stade panathénaique et du stade de Delphes, théâtre à Corinthe, temple de la Fortune et théâtre à Athènes².

Monuments d'Europe. — Jamais, en aucun temps, en aucun pays, on n'a élevé plus de monuments qu'à l'époque des Antonins. Les villes avaient conservé leur autonomie municipale, la tranquillité régnait partout, et le luxe public comme le luxe privé pouvaient se donner carrière.

En Europe, nous rappellerons parmi les édifices les plus célèbres : les amphithéâtres de Nîmes, d'Arles, de Trèves, de Pola, de Lillebonne, d'Arènes (près de Vendôme), les théâtres d'Arles, d'Orange³, de Nérès (Allier) ;

1. Ce fut aussi le nom d'une ville nouvelle fondée au centre du bassin de l'Hébre : aujourd'hui Andrinople.

2. Ce monument reçut le nom de théâtre du Régilla, en souvenir de l'épouse d'Hérode Atticus. V. Vidal-Lablache, *Hérode Atticus*.

3. Le théâtre d'Orange est un des monuments les plus imposants que nous ait laissés l'antiquité, avec sa longue façade de 104 mètres, formée d'une muraille de 36 mètres de haut. C'est avec un véritable étonnement que l'on constate combien ces grands théâtres, quoique à ciel ouvert, étaient dans de bonnes conditions acoustiques. Les anciens en avaient d'ailleurs grand souci, et Vitruve parle de vases d'airain rendant un son déterminé que l'on plaçait comme résonateurs près de la scène.

parmi les aqueducs, celui de Ségovie et le *pont du Gard*, qui termine son troisième rang d'arcades à 49 mètres au-dessus du niveau de la rivière, sur une largeur de près de 300 mètres¹; le temple d'Antonin et de Faustine, et le temple de Vénus à Rome, le plus grand des temples romains (110 mètres sur 53), avec une rotonde à coupole comme le Panthéon; les temples circulaires de Sérapis

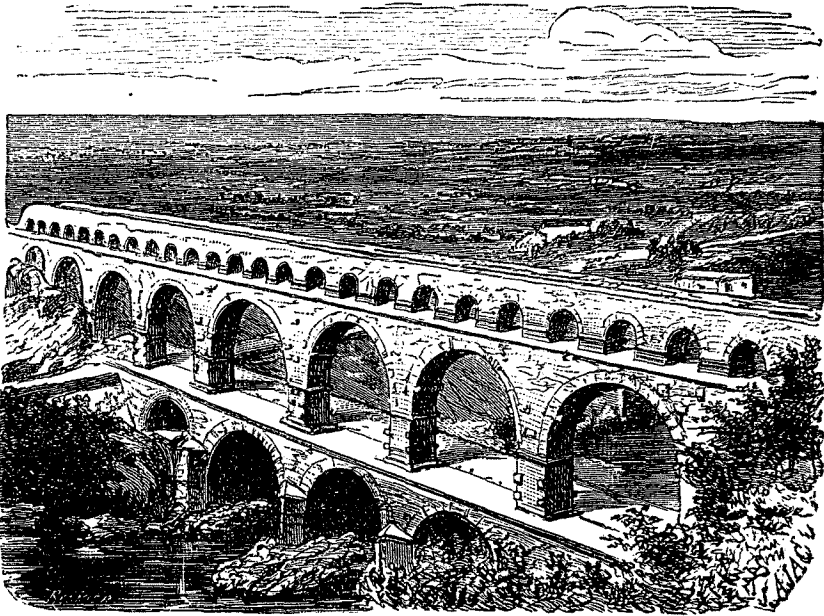


Fig. 104. — Le Pont du Gard.

à Pouzzoles, de Vesta à Rome et à Tivoli², le mausolée également circulaire qu'Hadrien s'y fit élever sur la droite du Tibre, et dont le soubassement forme le château Saint-Ange; la porte de Trèves et la porte d'Aroux à Autun nous montrent que, même dans les fortifications, les Romains tenaient à l'aspect monumental.

1. L'aqueduc de Ségovie n'a que 34 m. de haut, mais il a 872 m. de long. Comme le pont du Gard, il est formé de pierres appareillées sans ciment.

2. Les temples circulaires sont généralement attribués à Vesta. Certains antiquaires pensent qu'ils doivent être attribués à Hercule.

Égypte. — Tunisie. Algérie. Sufetula. Leptis. — En Égypte, la ville d'Antinoëua ou d'Antinoopolis, de style grec, avec des portiques et des colonnes corinthiennes, fut élevée par Hadrien près de l'endroit où son favori Antinoüs s'était noyé dans le Nil. Dans la Tripolitaine, le village de Lebda semble perdu au milieu des ruines de Leptis-la-Grande, qui compta 100,000 habitants et dont les magnifiques monuments sont à moitié enfouis

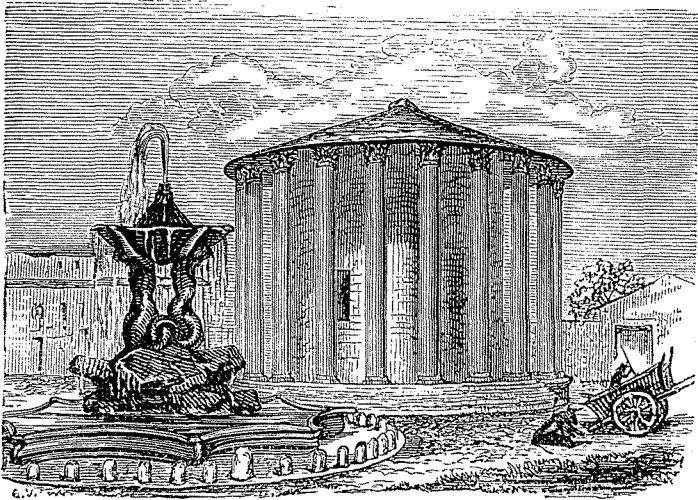


Fig. 105. — Le Temple de Vesta (Rome).

dans les sables¹. Leptis fut surtout embellie par Septime-Sévère, qui en était originaire. Mais les troupes françaises ont rencontré en Algérie, jusque sur la frontière du désert, des ruines sans rapport, par leur importance et leur beauté, avec l'état actuel du pays, à Guelma, à Lambessa, à Theveste, à Djimilah². En Tunisie il y a mieux encore ·

1. Quelques-unes des plus belles colonnes de Leptis ont été transportées en France et en Angleterre. On en voit à la grande galerie du Louvre, qui avaient d'abord été placées à Saint-Germain des Prés.

2. On trouve par exemple à Djimilah, qui n'est qu'une bourgade, les ruines d'un arc de triomphe, d'un théâtre, d'un temple. Les officiers français apportèrent un précieux concours aux savants qui accompagnaient les

il suffit de citer l'amphithéâtre de Thysdrus, le temple de Dougga, l'aqueduc de Tunis et surtout les restes imposants de Sufetula (aujourd'hui Sbeitla, 200 kil. de Tunis). Cette ville, située dans l'intérieur des terres, au milieu d'une région autrefois très peuplée, nous montre des temples, des colonnades, des arcs, des tours, des tombeaux, des remparts. « C'est la Baalbek de l'Afrique. »

Asie. — Baalbek¹. Pétra. Daphné. Mousmieh. — Mais Baalbek n'en reste pas moins un ensemble architectural sans rival, et l'œuvre la plus considérable de ce temps. On y trouve réunies les formes classiques de l'hellénisme et les dimensions colossales des constructions de Ninive et de Babylone.

« Les proportions colossales des monuments de Baalbek, qui ferment l'horizon, dit M. E. Melchior de Vogüé², nous trompent sur la distance qui nous en sépare : il semble qu'on le touche, et en réalité il faut quatre ou cinq heures pour le atteindre. Nous entrons enfin dans l'îlot de verdure que la ville doit à sa petite rivière, nous tournons quelques minutes entre les ruines des murs romains, et nous nous engageons dans un des vastes et ténébreux souterrains, entrée actuelle de l'Acropole, pour déboucher sur la plate-forme des temples, éblouis, stupéfaits des merveilles qui nous entourent. Le tertre sur lequel s'élèvent ces merveilleuses constructions est artificiel et contient de vastes substructions voûtées. Il a 4 kilomètres de pourtour. Les architectes avaient à triompher de cette difficulté : élever des monuments dans une plaine et placés entre deux chaînes de montagnes, sans

expéditions. Les premières fouilles de Djimilah furent faites, au début de l'occupation, par M. A. Peyre, alors lieutenant d'état-major du génie, avec « un savoir et un zèle » que signale *l'Exploration scientifique de l'Algérie (Beaux-arts)*, par A. Ravoisier, 2 vol. in-folio, 1846 et suiv.). Sur les monuments de la Tunisie, voir les travaux de M. Saladin et l'ouvrage de Cagnat et E. Bœswilwald, *Timgad, une cité africaine sous l'Empire romain*, 1894 et suiv.

1. Pres des sources de l'Oronte, dans la région du grand Hermon (Syrie).
2. *La Syrie*. V. aussi : Volney, *les Ruines*; Lortet, *Tour du Monde*, 1882, 2^e vol.; les restaurations de Joyau et Redon (*École des beaux-arts*) ; H. Frauberger, *l'Acropole de Baalbek*, in-f^o, Francfort-sur-le-Mein, 1892.

que l'effet fût diminué par ce redoutable voisinage. Ils y ont si bien réussi que les montagnes entrevues à travers les colonnades apparaissent rapetissées et que, de quelque côté qu'il regarde, le spectateur aperçoit toujours le ciel entre les frises et le plafond. »

Les propylées qui se trouvent au sommet d'un escalier monumental donnent entrée dans une vaste cour hexagonale précédant le forum des marchands, au fond duquel se trouve le

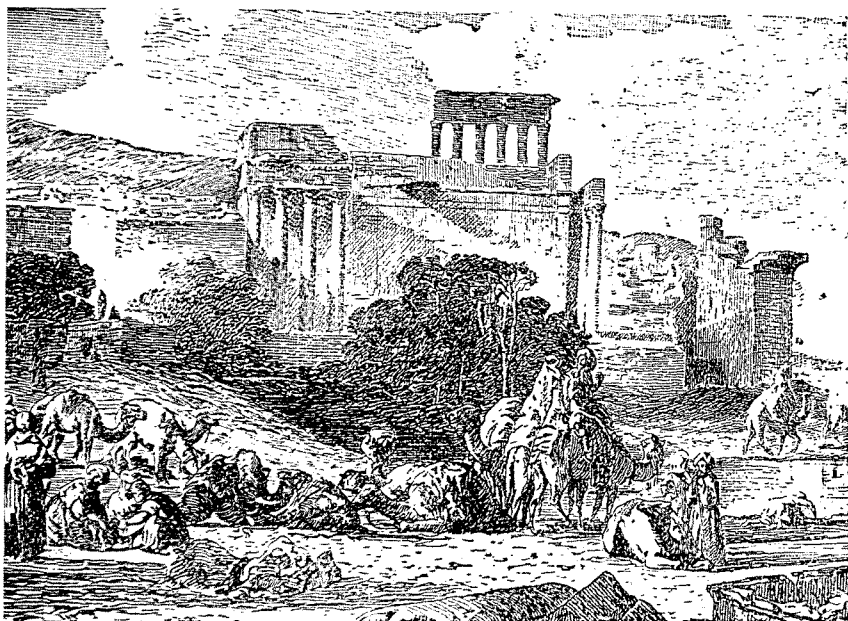


Fig. 106. — Ruines de Baalbek, d'après Marilhat.

temple du dieu du jour, Baal ou Hélios, d'où les deux noms de la ville : Baalbek et Héliopolis. Les colonnes du grand temple ont, entablement compris, une hauteur de 23 mètres. Le temple de Jupiter, ou petit temple, est un des mieux conservés ; il a 227 mètres de longueur sur 117 de large. La hauteur des colonnes avec base et chapiteau est de 19^m,81 ; le diamètre, 1^m,90. La terrasse sur laquelle il est placé est formée de pierres taillées, de dimensions énormes, d'environ 20 mètres de long sur 5 de large et de haut. Rien de plus parfait que la coupe de ces pierres énormes, dont trois suffi-

sent au fût d'une colonne. Elles ne sont jointes par aucun ciment, et cependant la lame d'un couteau n'entre pas dans les interstices. Ces trois pierres sont reliées entre elles par une pièce de fer carrée fichée en creux dans leur centre et scellée avec du plomb. Ces axes remplissent si bien leur objet que plusieurs colonnes ne se sont pas disjointes dans leur chute que cette chute soit le fait de tremblements de terre qui ont plus d'une fois éprouvé la contrée, notamment en 1759, ou bien que les Arabes les aient renversées pour en retirer le métaux. En dehors de l'enceinte, au milieu des jardins, s'élève entre autres un temple circulaire, mais dont la corniche forme des arcs de cercle rentrants, supportés par des colonnes corinthiennes monolithes. Les inscriptions des propylées de Baalbek sont en l'honneur d'adrien.

A la même période se rapportent le grand tombeau à deux étages de Petra, les grands travaux faits à Smyrne et à Pergame (aux amphithéâtres), ainsi qu'une bonne partie des immenses constructions exécutées à Antioche dont le faubourg de Daphné a mérité d'être appelé par M. S. Reinach l'Olympie de l'époque impériale. Un édifice de dimension médiocre, le prétoire de Phæna (Mousmieh, au sud de Damas), ne saurait être non plus oublié. Élevé par les soldats des légions III^e Gallique et VI^e Flavienne, sous la direction du centurion *Egnatius Fuscus*, pendant l'administration d'Avidius Cassius, il présente une première idée du pendentif.

Sculpture. — Imitation égyptienne. Archaïsme. — Le goût du cosmopolitisme, joint au goût de l'archaïsme se montre mieux dans la sculpture ; les tendances de l'école de Pasitélès se manifestent, par exemple, dans l'*Espérance* du Louvre. On imite quelquefois les sculptures assyriennes. On imite surtout l'Égypte pharaonique¹, qui fut alors l'objet d'un véritable engouement, comme on le vit en

1. La pyramide de Caius Cestius, à Rome, date des derniers temps de la République. Les empereurs firent transporter à Rome plusieurs obélisques six sont encore debout.

France, mais pour quelques années seulement, après l'expédition de Bonaparte. On l'imite même pour la forme des

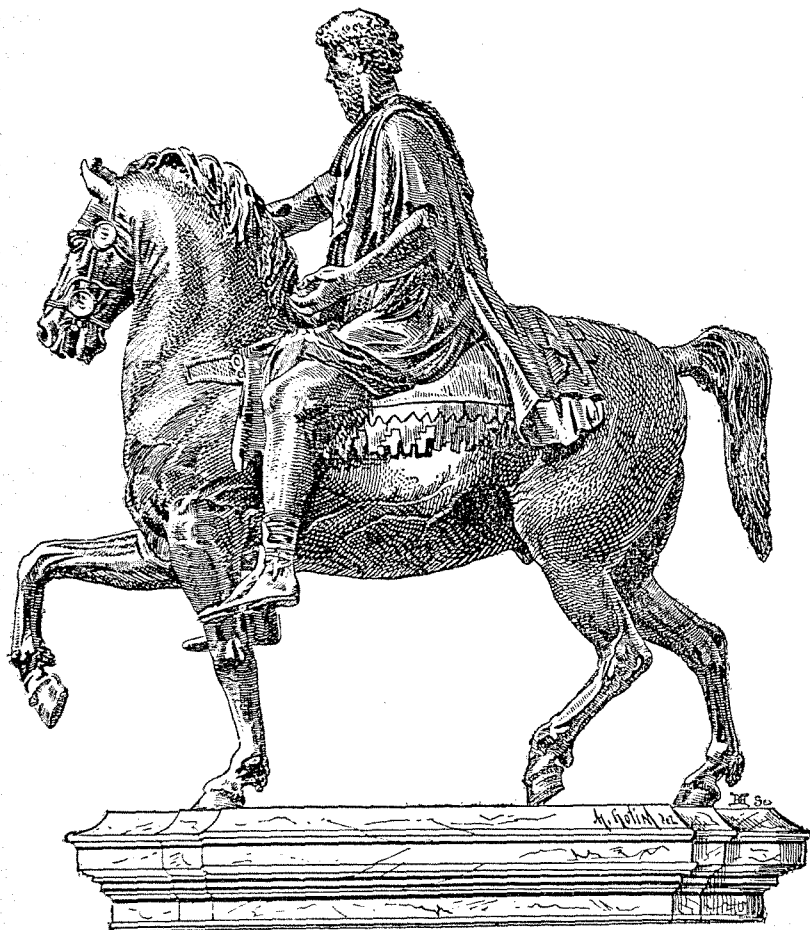


Fig. 107. — Statue antique de Marc-Aurèle à Rome.

meubles et des objets usuels. D'ailleurs le culte de Sérapis se répandait de plus en plus dans la Méditerranée centrale

Sculpture grecque. — En dehors de ces préoccupations artificielles, la sculpture grecque continue à produire des œuvres qui méritent une haute estime : telles que les bustes ou statues d'Antinoüs, les deux centaures en

marbre noir d'*Aristias* et *Pappias*, trouvés dans la ville d'Hadrien (Capitole). On se plaît aux statues colossales (le *Nit* au Capitole, la *Pallas* de Velletri et le *Tibre* qui sont au Louvre, l'*Apollon* de Lillebonne). On exécute même des colosses chrysléphantins, par exemple le *Neptune* donné



Fig. 108. — La Pallas de Velletri. (Louvre.)

par Hérode Atticus au temple qui était consacré à ce dieu dans l'isthme de Corinthe.

Sculpture romaine

— Les statues équestres. — La colonne Trajane. — Les sarcophages. — La sculpture romaine excellait alors à représenter les chevaux. Les arcs de triomphe étaient souvent surmontés d'un quadrigé. Les célèbres chevaux de Saint-Marc à Venise où l'on a pu voir des originaux de Lysippe ont été considérés par d'autres critiques comme une œuvre de la fin du 1^{er} siècle après

J.-C. Nous n'avons plus les statues équestres de Domitien et de Trajan ; mais celle de Marc-Aurèle se voit au sommet de l'escalier du Capitole ; c'est une œuvre de premier ordre¹.

1. Rappelons aussi les deux statues équestres qui font partie du curie monument de la famille de Nonius Balbus à Naples. Ce monument comprend aussi les statues-portraits des sept filles de Balbus.

L'art du bas-relief se développe sur les arcs de triomphe et les colonnes monumentales avec une magnificence qui n'a pas été dépassée. La colonne Trajane comprend cent sujets et plus de deux mille cinq cents figures.

Les figures, au lieu d'être disposées comme au Parthénon, sans grand relief, le plus souvent de profil, de manière à valoir par elles-mêmes, sont accumulées, superposées comme dans des peintures. Mais les détails caractéristiques de la fonction ou de la nationalité du personnage, les types, les costumes, les armures, la disposition des groupes, la nature des sujets, font de ce monument un document historique à peu près unique, et l'on a pu dire que la colonne Trajane était pour la vie militaire des anciens Romains ce que Pompéi est pour leur vie civile¹.

1. Il ne reste que peu de chose de la colonne élevée à Antonin le Pieux. La colonne Antonine, élevée par Marc-Aurèle (Marcus Aurelius Antoninus) se dresse encore à peu près intacte sur la place Colonna à Rome; mais il suffit de la comparer à la colonne Trajane pour voir combien la décadence a été rapide.

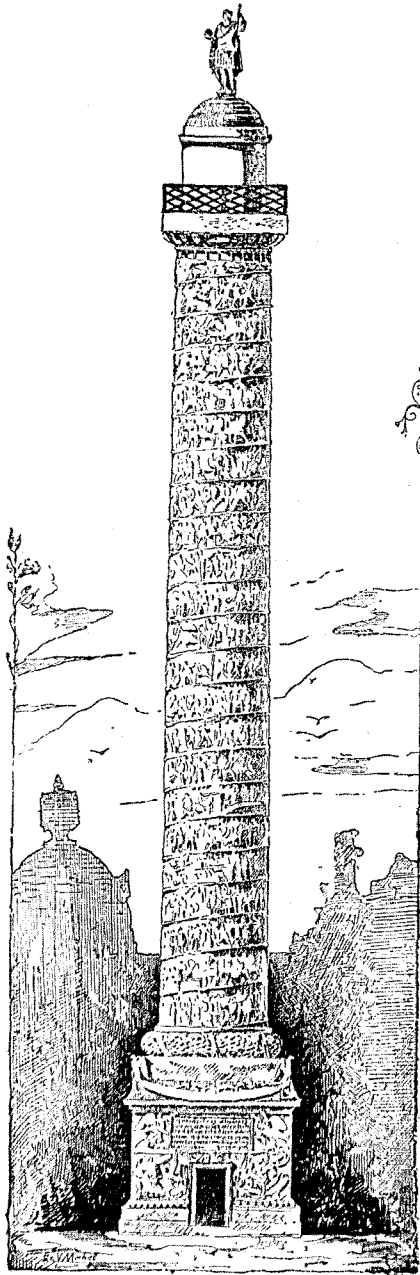


Fig. 109. — La colonne Trajane.

Les sarcophages à reliefs deviennent surtout en usage à partir des Antonins ; ces reliefs représentent le plus souvent des scènes allégoriques ou mythologiques. Mais on y voit aussi des scènes de la vie usuelle, comme dans les tombeaux égyptiens et parfois les tombeaux étrusques. Tel est par exemple le sarcophage du musée des Offices à Florence, représentant la vie d'un jeune Romain. Cette tendance réaliste, qui rappelle l'art assyrien du temps de Sennakhérib, se montre mieux encore, par le choix même du sujet, dans des œuvres plus modestes, telles que le tombeau d'un boulanger où sont représentés les travaux de sa profession.

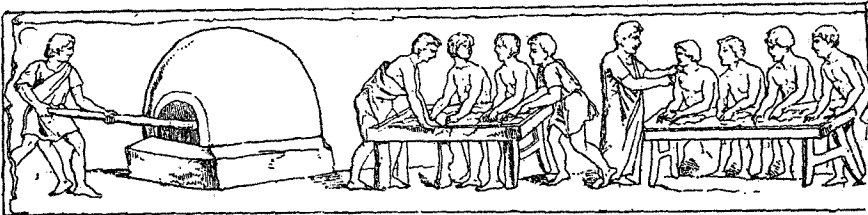


Fig. 110. — Bas-relief du tombeau d'un boulanger.

La villa d'Hadrien. — Mais le monument peut-être le plus caractéristique du temps est la villa d'Hadrien à Tibur (Tivoli)¹.

C'est là que l'on voit le mieux appliquées à l'art les recherches d'éclectisme et de curiosité érudite dont témoignent la littérature et la philosophie de cette période. Hadrien, qui avait au plus haut degré ces deux traits de l'esprit de ses contemporains, voulut réunir dans un même espace les constructions qui convenaient le mieux à ses goûts, avec la reproduction réduite des monuments et même des sites qui l'avaient le plus frappé dans ses nombreux voyages.

On y voyait deux bibliothèques, l'une grecque, l'autre latine, un théâtre grec, un théâtre latin, des thermes. Là, c'était le Lycée, plus loin l'Académie, ensuite le Pœcile d'Athènes avec les copies des peintures qui en couvraient les murs. Des

¹. Dessins de Nibby ; envois de Rome de M. Daumet et de M. Esquié.

les et des régions entières y étaient représentées comme miniature : Canope avec son canal et son temple de Sérapis, la vallée de Tempé avec un petit ruisseau qui reçut le nom de Pénée. Le monde réel n'avait pas même suffi, et un monde imaginaire avait été disposé de manière à figurer les Enfers, tels qu'ils étaient décrits dans les épopées. — Ainsi la villa Hadrienne était non seulement un remarquable ensemble de



Fig. 111. - Bas-relief de la colonne Trajane.

structions, mais le dernier mot de l'art des jardins dans l'antiquité, mélange ingénieux de ce que nous appelons aujourd'hui le jardin classique et le jardin anglais. Hadrien imita même les jardiniers paysagistes modernes. En cherchant les analogies naturelles qui existaient entre telle ou telle partie de son domaine, et les sites qu'il voulait reproduire, il a suivi la nature plus qu'il ne l'a transformée ; il a consulté le génie du lieu¹ ».

Expression de Charles Blanc dans la *Grammaire des arts du dessin*.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE. — LES ARTS INDUSTRIELS. — LA MUSIQUE

- I. PEINTURE ET MOSAÏQUE. — Les débuts de la peinture à Rome. Tableaux militaires. — Les collections d'œuvres d'art. — La fresque. Pompéï. — Autres peintures romaines. — Portraits funéraires. — Mosaïque. Son importance à Rome. La *Bataille d'Issus*. Tapisserie.
- II. ARTS INDUSTRIELS. — Gravure en pierres fines. Camée de la Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Orfèvrerie : trésors de Berna et d'Hildesheim. — Verrerie. Le vase de Portland. — Céramique.
- III. MUSIQUE.

I. — PEINTURE ET MOSAÏQUE

Les débuts de la peinture à Rome. Tableaux militaires. — Le goût de la peinture remonte assez loin dans l'histoire romaine. En 493, deux Grecs décoraient à Rome le temple de Cérès et bientôt après un patricien, Fabius, surnommé à cette occasion Pictor, ne dédaignait pas de donner le premier aux citoyens romains l'exemple de la pratique de cet art. Au début de la première guerre punique, Valérius Maximus, surnommé Messana ou Messala, à cause de la prise de Messine, fit faire un tableau qui représentait cet événement et l'exposa publiquement à Rome (262). Cet exemple fut suivi par Sempronius Gracchus, après sa victoire de Bénévent (216). De même Mancinus, monté le premier à l'assaut de Carthage, avait fait reproduire une vue d'ensemble de la ville avec les travaux de défense et d'attaque, sans oublier le personnage de Mancinus mis en bonne place. Il exposa ce tableau sur le forum, l'expliquant à ceux qui s'arrêtaient pour le regarder. Cela lui valut le consulat pour l'année suivante. Ces œuvres militaires étaient des sortes de panoramas topographiques, genre pratiqué encore de nos jours, comme on le voit dans la galerie des tableaux plans, de Versailles¹.

1. Comparer certaines planches de Callot et de Beaulieu, ainsi que la galerie des « Grandes Actions de M. le Prince », à Chantilly, etc.

Collections d'œuvres d'art. — Un grand nombre d'œuvres d'art de toute sorte et particulièrement de peintures, levées aux pays grecs, s'accumulèrent bientôt à Rome. Dans le dernier siècle de la République, des particuliers avaient formé à grands frais des collections de tableaux : celle de Scipion était une des plus célèbres. On plaçait les peintures dans de magnifiques galeries ou pinacothèques, qu'on avait soin d'exposer au nord, tandis qu'on exposait les bibliothèques au levant¹. Ce goût ne fit que s'accroître sous l'Empire. Il y eut des pinacothèques impériales, dont la surveillance fut confiée à des fonctionnaires spéciaux, du moins depuis les Antonins². L'épigramme du naturaliste se plaint de ce que les œuvres d'art qui s'entassaient dans les maisons romaines prenaient la place non seulement des archives de la famille, mais encore des images des ancêtres et des dépouilles des nations vaincues, témoignages toujours présents de leurs exploits.

La fresque. Pompéi. — Vers le temps d'Auguste, la fresque se substitua généralement à la détrempe et à l'encaustique, qui avaient été employées jusque-là presque toujours, même pour les peintures murales³. Ce procédé exécutif put contribuer alors, contrairement à ce que l'on vit



Fig. 112.
Fragment du *Tèlèphe* retrouvé,
peinture d'Herculaneum.

1. Virgile, VI, 5 et 18. — 2. Orelli, n° 2417.

3. Dans la *détrempe*, les couleurs sont broyées dans de l'eau additionnée soit de colle de peaux, soit de gomme ou de blanc d'œuf. Dans l'*encaustique*, elles sont mélangées dans de la cire fondue, la peinture terminée est vernie et passée au feu. La *fresque* s'exécute sur un enduit frais étendu sur le mur. — Parmi les collectionneurs, citons Silius Italicus (Plin., *Lettres*, III, 7).

au xv^e et au xvi^e siècle, à la décadence de l'art. Nous pouvons juger de sa popularité par les peintures de Pompéi.

Ce n'est pas d'après la décoration d'une ville de province, élégante et mondaine sans doute, mais de peu d'importance, que nous pouvons mesurer le talent des peintres de ce temps. Mais nous pouvons en comprendre le caractère. Les peintres



Fig. 113. — Femme peintre. (Pompéi.)

de Pompéi et d'Herculanum reproduisent, avec plus ou moins d'habileté, les motifs de la peinture rhodienne, et surtout de la peinture alexandrine. On y trouve cependant une grande variété : des sujets historiques et mythologiques, tels que le sacrifice d'Iphigénie, Thésée délivrant ses compagnons, et Téléphe retrouvé; des paysages, des natures mortes, des fleurs, des fantaisies décoratives; des tableaux de genre, par exemple la punition infligée à un élève dans une école; des caricatures, comme la fuite d'Énée, où les personnages ont des têtes de

chien, ou comme la parodie du jugement de Salomon, peinture qui paraît être l'imitation en grotesque de compositions sérieuses sur le même sujet. Quelles que soient les restrictions à faire sur la valeur de ces peintures, elles sont en général élégantes, et leur grand nombre montre combien l'art avait pénétré profondément dans l'intimité de la vie antique.

Autres peintures romaines. — Les peintures de Pompéi ne valent pas les peintures de la villa de Livie, ni celles du palais de César au Palatin, ni les *Noces Aldobrandines*¹, du musée du Vatican. Parmi les peintres qui se distinguèrent alors, nous citerons : une femme², *Laïa* de Lyzique, qui se plaça au premier rang parmi les peintres



Fig. 114.
Peinture funéraire.
(Égypte.)

de portraits ; et *Luaius*, le plus original des paysagistes de son temps. Les paysages historiés prennent de plus en plus d'importance dans le siècle suivant, comme en témoignent les cinq grandes scènes de l'*Odyssée* trouvées sur



Fig. 115.
Peinture funéraire.
(Égypte.)

Esquilin. Malheureusement les peintures des thermes de Titus, qui inspirèrent Raphaël dans sa décoration du Vatican, celles des thermes de Trajan, les grandes scènes mythologiques de la villa d'Hadrien et d'autres œuvres analogues qui existaient au temps de la Renaissance, sont aujourd'hui perdues.

Portraits funéraires. — Nous avons encore un assez grand nombre de portraits funéraires de l'Égypte exécutés entre le 1^{er} et le 7^e siècle de notre ère. M. Graf en a

1. Ce tableau, trouvé dans le sol des jardins de Mécène, appartient d'abord aux *dobrandini*. Il représente le mariage de deux personnages mythologiques. L'œuvre possède quelques peintures pompéiennes. Des fresques importantes découvertes à Pompéi, dans la maison des *Vettii*, déc. 1895.

2. Deux fresques de Pompéi représentent des femmes occupées à peindre.

recueilli une collection importante, qui a été exposée quelque temps à Paris dans les salons de la Société pour l'encouragement des sciences. Cette exposition a appelé l'attention sur les œuvres analogues qui existaient dans les musées. On peut voir au Louvre les portraits de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes au temps d'Hadrien. Ces portraits funéraires sont naturellement de valeur fort inégale ; mais ils sont en général remarquables par une expression de vie, par un caractère de personnalité, un cachet certain de ressemblance qui nous fait connaître un aspect vraiment nouveau de la peinture antique¹. Quoiqu'il en soit, nous ne possédons aucune œuvre célèbre qui nous permette d'adopter les jugements des critiques de l'antiquité, qui expriment la même admiration pour leurs grands peintres que pour leurs grands sculpteurs, et l'on peut admettre que la peinture moderne l'emporte par l'éclat, la variété, la puissance et l'expression, sur la peinture antique.

Mosaïque. Son importance à Rome. — Tapisserie. —

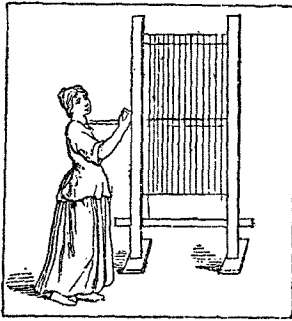


Fig. 116. — Peinture de Pompéi.

Peut-être le jugement des anciens nous paraîtra-t-il moins difficile à justifier en présence de la mosaïque de Pompéi la *Bataille d'Issus* (V p. 133 et suiv.). La mosaïque a été celui de tous les arts que les Romains ont le plus pratiqué, et il en ont fait pour l'ornement de leur habitations un aussi grand usage des étoffes. Partout où ils ont étendu leur pouvoir, même dans

les pays les plus retirés, loin des grandes villes, même au milieu des montagnes², on trouve des mosaïques parfo

1. Ce caractère se montre mieux encore dans les bustes funéraires en gypse peints originaires d'El Kargeh et qu'on vient de placer au Louvre (1892). Comparer ci-dessus, p. 8 et suiv., l'*Égypte pharaonique*.

2. Par exemple dans les Pyrénées, à Bielle, à Pont-d'Oly, à Lescar. La mosaïque de Lescar découverte il y a quelques années, n'a pas été conservée.

considérables. On en trouve en Algérie, en Tunisie, comme en Angleterre et en Transylvanie. Les mosaïstes romains procèdent de l'école de Pergame. On connaît trois répétitions romaines du *Plancher non balayé* de Josos, trouvées dans la villa d'Hadrien, sur l'Aventin, et en Algérie.

Parmi les mosaïques les plus intéressantes, citons les *Quatre Saisons* à Lambessa, les bustes de philosophes et le poètes à Cologne, le *Combat d'animaux* de la villa d'Hadrien, les *Scènes de chasse* de Lillebonne (8^m,56 sur 6^m,60), le *Jugement de Pâris*, et *Priam dans la tente d'Achille*, à Varhély, et surtout le *Nil de Palestrina* (6 m. sur 5). Cette mosaïque représente un paysage égyptien au moment de l'inondation du Nil. On y voit des nègres, des barques, des bêtes féroces, des palmiers, une ville moitié inondée, etc. Il est probable que c'est l'imitation d'une tapisserie alexandrine. Les fabriques de tapisseries d'Alexandrie et de l'Asie Mineure n'avaient pas de rivales sérieuses en Occident, quoiqu'il y eût en Campanie des ateliers assez renommés.

II. — ARTS INDUSTRIELS

Les arts industriels, soutenus par le luxe privé dont les empereurs donnent de plus en plus l'exemple, résistèrent longtemps à la décadence.

Gravure en pierres fines. Camée de la Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Le camée dit de la Sainte-Chapelle (*Apothéose d'Auguste*, à la Bibliothèque nationale), les camées de Vienne (*Auguste et sa famille*¹), de Hollande (*Triomphe de Claude*), de Nancy (*Apothéose d'Antonin*),

1. Ce camée faisait autrefois partie du trésor des rois de France; mais à la fin du xvii^e siècle il était déjà dans la capitale de l'Autriche. Il est probable qu'il avait été donné à quelque chef de bande allemande venu au secours des protestants, pour le payer de ses services, et revendu par lui à l'empereur. — Le camée de la Sainte-Chapelle fut donné à saint Louis par l'empereur de Constantinople Baudouin II; il mesure 0^m,30 sur 0^m,26!

nous montrent à quel degré de luxe et d'habileté l'art de la gravure en pierres fines fut poussé pendant l'empire. Le nom le plus illustre alors dans cet art est *Dioscuride* qui grava la figure d'Auguste sur un cachet qui servit de sceau à ses successeurs. On trouve dans les collections quelques intailles signées Dioscuride. Les pierres d'



Fig. 117. — Camée de Vienne : Auguste et sa famille.

siècle suivant sont plus nombreuses. Elles nous font connaître, entre autres, le nom d'*Evodos*, auteur d'un camée de Julie, fille de Titus (Bibliothèque nationale), et nous apprennent que les trois fils de Dioscuride avaient heureusement suivi les traces de leur père.

Orfèvrerie. — Trésors de Bernay et d'Hildesheim.
L'orfèvrerie atteignit aussi chez les Romains une importance qui a été rarement dépassée. Nous pouvons no

en faire une idée par les trésors découverts à Berthouville, près de Bernay, en 1830, et à Hildesheim le 17 octobre 1868. Ils contiennent l'un et l'autre une série de pièces depuis le temps d'Auguste jusque vers la fin de l'empire.



Fig. 118. — Vase du trésor d'Hildesheim.

Le trésor de Bernay, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, est composé en grande partie d'ex-voto, et contient entre autres un magnifique vase en argent repoussé représentant un dieu vainqueur accompagné des divinités qui l'ont protégé



Fig. 119. — La Rançon d'Hector, bas-relief développé du grand vase de Bernay. (Bibliothèque nationale.)

dans la lutte. Un autre vase presque aussi considérable nous montre, dans un bas-relief, le paiement de la rançon d'Hector. Le trésor d'Hildesheim, qui est au musée de Berlin, mais dont on peut voir une reproduction galvanoplastique au musée de Cluny, est formé d'une série de coupes dont plusieurs sont signées, et nous font connaître entre autres le nom de l'orfèvre *Lucius Malleus Bocchus*. Le trésor découvert à Chaource, près Montcornet (Aisne), en 1883, ne tardera pas sans doute à jouir d'une réputation égale. Il se compose de 32 vases d'argent massif, de six vases de bronze plaqués d'argent, et d'une statue de la Fortune. Il paraît avoir formé un service de table.

N'oublions pas enfin l'admirable patère découverte à Rennes en 1774, et qui se voit aujourd'hui à la Bibliothèque nationale; elle est en or massif. Un sujet central, le *Combat d'Hercule et de Bacchus*, est

entouré d'une bordure composée de médaillons d'empereurs d'Hadrien à Géta.

Verrerie. — Le vase de Portland. — Céramique. — Les Romains attachaient aussi un grand prix aux belles verreries. Les fabriques de Phénicie et d'Égypte, Alexandrie, Sidon, Tyr, qui maintenaient leur vieille réputation, trouvaient presque des rivales en Italie même, à Rome, à Sorrente; sans parler de l'emploi des émaux de couleur variée et de la gravure en creux, l'antiquité romaine nous a donné des vases à décors en relief, ciselés dans la masse même, qui semblent le dernier mot de l'art du verrier. Telle est l'amphore de Pompéi composée de deux couches de verre de couleur différente, où sur un fond bleu foncé s'enlèvent en relief, comme dans un camée, des scènes de vendanges en verre blanc opaque. Tel est le *Vase de Portland*, œuvre du III^e siècle, de fabrication analogue, et qui est peut-être le plus beau spécimen de ce genre de tous les temps et de tous les pays ¹. On a vu à l'exposition de 1878, dans la section anglaise, un vase en verre du style et de l'importance du vase de Portland; il avait déjà coûté 75,000 francs, et l'on comptait qu'il exigeait encore trois ans de travail. Pour la céramique, à partir du II^e siècle on préfère aux vases peints les patères à reliefs dont les produits d'Arezzo sont le type; on en conserve de nombreux échantillons, par exemple des fragments récemment découverts à Vichy, portant des sujets relatifs à Trajan.

III. — MUSIQUE

Malgré la passion avec laquelle les nobles et les riches romains recherchaient les œuvres artistiques, il ne paraît pas qu'ils aient eu une très grande considération pour les peintres ou les sculpteurs, ni qu'ils se soient exercés souvent eux-mêmes à pratiquer leur art. Il n'en est pas de même de la musique, qui devint au I^{er} siècle avant J.-C. un des passe-temps favoris de l'aristocratie romaine. Sylla entre

1. Ce vase, aujourd'hui au Musée Britannique, fut découvert rempli de cendres dans le tombeau d'Alexandre Sévère, sous le pontificat d'Urbain VIII. Il est très probable qu'il contenait les restes de cet empereur.

autres était un bon chanteur. On sait quelles furent les prétentions de Néron sur ce point. Hadrien lui-même se vantait de son habileté à chanter et à jouer de la cithare. On ne pouvait se rappeler alors sans étonnement que, vers le temps de la prise de Corinthe, un préteur romain, voulant rendre un concert qu'il donnait le plus beau et le plus varié possible, avait eu l'ingénieuse idée de réunir dans un théâtre les plus célèbres musiciens de la Grèce et de leur ordonner de jouer en même temps un air différent ! La période romaine marqua même pour la musique grecque, qui était en décadence au début de l'ère chrétienne, une véritable renaissance.

La musique prit alors une plus grande part aux fêtes publiques, et, comme nous l'apprend Plutarque (*la Musique*, 27), tous ceux qui s'occupaient de musique se tournaient de préférence vers le théâtre. Déjà Sénèque dit que de son temps, dans les chœurs de théâtre, on comptait plus de musiciens qu'il n'y avait de spectateurs dans le temps passé. L'art des instrumentistes se perfectionnait, et c'est alors que se généralisa l'usage de l'orgue hydraulique inventé par le mécanicien Ctésibios d'Alexandrie, vers 130 avant J.-C. Dans les jeux Capitolins, il y eut des prix pour ceux qui chantent en s'accompagnant de la cithare et pour les joueurs de flûte. L'audition du concours avait lieu dans un théâtre circulaire, l'Odéon, que Domitien avait fait construire pour cela et qui pouvait contenir 10,000 personnes.

La musique n'a pas moins de succès dans les réunions privées, et pour ce que nous appellerions la musique de chambre. La musique instrumentale et vocale entre dans l'éducation des jeunes gens. Elle entre même pour une part importante dans l'éducation des jeunes filles, qui jusque-là ne faisaient que se joindre aux chœurs religieux, et dorénavant « purent donner un nouvel attrait aux réunions de famille¹ ». Le poète Stace vante le talent de sa fille Claudia, et nous savons que l'épouse de Pline chantait les vers de son mari en s'accompagnant de la lyre. Quelques femmes allaient plus loin, et joignaient au mérite de l'exécution celui de l'invention. Une inscription d'Aphrodisias en Carie décerne des honneurs à Gaia,

1. De la Berge, *Trajan*, p. 271.

prêtresse de la déesse Héré, qui a deux fois rempli les fonctions de prêtresse des Empereurs, etc. Parmi les causes qui lui ont valu la reconnaissance de la cité se trouve mentionné le fait qu'elle a la première introduit une musique si nouvelle et si attrayante dans les jeux que célébrait la ville, que toutes les cités voisines se sont décidées à y prendre part. (C. I. G. 2820).

Nous possédons trois morceaux de cette époque : deux hymnes de *Denis* à Calliope, un hymne de *Mésomède* à Némésis très inférieurs aux hymnes découverts à Delphes (1893) par l'École française d'Athènes; d'ailleurs, notre oreille, habituée à un système musical différent, a peine à se faire aux mélodies des modes grecs. Il nous reste des ouvrages théoriques considérables. Sans parler de Plutarque et de bien d'autres, le célèbre savant Ptolémée composait aussi huit livres d'*Harmoniques* sur la théorie mathématique des sons, et son contemporain Aristide Quintilien nous a laissé dans son *Traité* une véritable encyclopédie musicale. Mais ces ouvrages, écrits au point de vue philosophique et scientifique, traitent seulement de la nature et de l'influence morale de la musique ou de la constitution des sons et de leurs rapports numériques. Ils sont pour nous difficilement intelligibles. Malgré ces travaux, il ne paraît pas que la musique soit encore arrivée à tirer un vrai parti de la simultanéité de sons différents et à créer l'harmonie, au sens moderne du mot.

CHAPITRE V

A DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART ROMAIN. — PREMIÈRE PÉRIODE DE L'ART CHRÉTIEN

DES ANTONINS A CONSTANTIN. — Signes de décadence; tentatives nouvelles. — Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Encinte de Rome. — Zénobie. Palmyre. — Dioclétien. Quatre nouvelles capitales. Le palais de Salone.

II. CONSTANTIN. — FIN DE L'ART PAÏEN. — DÉBUTS DE L'ART CHRÉTIEN LATIN ET DE L'ART BYZANTIN. — Triomphe du christianisme. Fondation de Constantinople. — Origines de l'art chrétien. — Les catacombes; peinture, sculpture. — Architecture chrétienne latine. La basilique. Saint-Pierre. — Commencement de l'art byzantin. — Mosaïque. — Architecture civile. — Musique : Arius, saint Ambroise.

I. — DES ANTONINS A CONSTANTIN

Signes de décadence; tentatives nouvelles. — A partir des Antonins, l'art gréco-romain entre en décadence. Cette décadence progressive se fait bien moins sentir dans l'architecture que dans la sculpture; mais là encore nous



Fig. 120.
Caracalla.

avons, au début du III^e siècle, des œuvres pleines de caractère, comme les bustes de Septime Sévère et de Caracalla.

Pour l'architecture, la pureté du style s'altère par l'oubli trop fréquent des principes logiques dans l'emploi des éléments architectoniques, par l'absence de proportion des diverses parties, par l'abus d'une ornementation tourmentée et lourde. Très souvent, les édifices de cette période présentent des colonnes appliquées sans emploi contre les murs ou surmontées de corniches interrompues ou portant des consoles saillantes. Ils ont même des colonnes torsées. Pourtant on élève encore des œuvres grandioses et qui témoignent d'un effort intéressant pour créer les formes nouvelles.

Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Enceinte de Rome. — Au règne de Septime-Sévère se rapporte le temple du Soleil à Baalbek, l'arc de triomphe qu'on voit encore sur la voie Sacrée ou Triomphale, le splendide palais bâti sur des substructions immenses égalisant la pente S.-O. du Palatin. Les thermes de Caracalla, un des plus beaux exemples du génie romain, dit M. Corroyer, devaient avoir une longue influence sur les archi-

tectes des siècles suivants. Aurélien donnait à Rome une nouvelle enceinte qui comprenait, outre les sept collines, le champ de Mars, la colline des Jardins, et sur la rive droite le Janicule; il y élevait aussi le temple du Soleil.

Zénobie. Palmyre. — Mais c'est dans le désert syrien, au delà de Baalbek, à Palmyre, que s'éleva l'ensemble monumental le plus magnifique du III^e siècle. Les débris qui en subsistent nous montrent que Zénobie ne se flattait pas outre mesure lorsqu'elle se vantait de faire de sa capitale la rivale de Rome.

Dans l'espace qui couvrait l'ancienne Palmyre, dit Volney, on voit tantôt un palais dont il ne reste que les cours et les

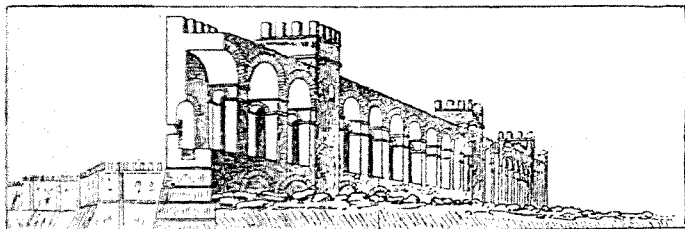


Fig. 121. — Muraille de Rome.

murailles, tantôt un portique, une galerie, un arc de triomphe. Ici les colonnes forment des groupes dont la symétrie est détruite par la chute de plusieurs d'entre elles; là, elles sont rangées en files tellement prolongées que, semblables à des rangs d'arbres, elles fuient sous l'œil dans le lointain et ne paraissent plus que des lignes accolées. De toute part la terre est hérissée de larges pierres à demi enterriées, d'entablements brisés, de chapiteaux écornés, de frises mutilées, de reliefs défigurés, de sculptures effacées, de tombeaux violés, d'autels couverts de poussière. » La grande colonnade de Palmyre avait plus de 2 kilomètres et demi de longueur. Quinze cents colonnes corinthiennes, interrompues à intervalles réguliers par des arcades, formaient la grande avenue : cent cinquante sont encore debout. Ces colonnes portent, engagées dans leur fût, des consoles saillantes destinées à servir de pié-

destaux à des bustes ou à des statues et à porter des inscriptions honorifiques. Palmyre, conquise par Aurélien, fut livrée aux flammes à la suite d'une révolte. Elle ne disparut point cependant, et l'on sait que Dioclétien fit travailler à ses monuments. Mais au *xvi^e* siècle, Aboul-Féda n'en parle que comme d'une très petite ville au milieu de grandes ruines.



Fig. 122. — Ruines de Palmyre.

Dioclétien. — Quatre nouvelles capitales. — Palais de Salone. — Dioclétien, réorganisant l'empire et créant avec sa tétrarchie quatre nouvelles capitales, Nicomédie, Milan, Trèves, Sirmium, marque une date importante dans l'histoire de l'art monumental. Il voulut que Nicomédie, sa résidence officielle, fût digne de rivaliser avec Rome. Antioche, Édesse, Carthage, reçurent de grands embellissements. Rome ne fut pas oubliée : on y voit encore les restes des thermes de Dioclétien, plus vastes

et plus somptueux que ceux même de Caracalla : il y avait place pour trois mille baigneurs¹. Mais c'est dans le palais que Dioclétien se fit élever à Salone, lorsqu'il eut abdiqué l'empire, qu'on peut le mieux juger l'art de ce temps².

La ville moderne de Spalato est en grande partie construite au milieu de ses ruines et avec ses matériaux. De grandes avenues bordées de portiques conduisaient à une sorte de forum placé au centre. Il y avait dans son enceinte quatre temples. Mais l'intérêt particulier que présente cet ensemble architectural, c'est de nous indiquer quelques-uns des caractères qui se dégageront dans l'art byzantin. Sous l'influence de l'Orient, des formes nouvelles dans l'art occidental commencent à apparaître. On y voit des colonnes supportant directement des arcades au lieu d'architraves. Le temple de Jupiter, devenu la cathédrale de la ville, avec sa forme octogone, ses deux étages de colonnes, ses niches voûtées, et la coupole qui le couvre, annonce Saint-Vital de Ravenne.

II. — CONSTANTIN. — FIN DE L'ART PAÏEN. — DÉBUTS DE L'ART CHRÉTIEN LATIN ET DE L'ART BYZANTIN

Constantin. Triomphe du christianisme. Constantinople. — Le triomphe du christianisme et la fondation de Constantinople font du règne de Constantin une des grandes époques de l'histoire politique. Ces deux faits ne sont pas moins importants pour l'histoire de l'art. A l'un se rattache la constitution d'un art chrétien latin qui apparaît dans la basilique de Saint-Pierre ; à l'autre, les débuts de l'art chrétien grec ou art byzantin.

Origines de l'art chrétien : les catacombes³ ; peinture,

1. M. Paulin en a exposé la restauration (1882 et 1886).

2. V. Robert Adam et François Clérissseau, *Description des ruines du palais de Dioclétien* ; Londres, 1764. Dioclétien s'occupait aussi de Diocléa ou plutôt Docléa, sa ville natale, que M. Nicod a explorée en 1892.

3. *Roma sotterranea* et les autres travaux de J. B. de Rossi, puis les études de M. Müntz ; Gaston Boissier, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1883 ; André Pératé, *Archéologie chrétienne*. Il y a des catacombes ou hypogées chrétiennes dans plusieurs

sculpture. — L'art chrétien se forma d'abord dans les catacombes, œuvre gigantesque de patience et de foi. Elles ont peut-être 900 kilomètres de développement et contiennent environ six millions de morts : on utilisa bien quelques anciennes carrières, mais en petit nombre. Dans les deux premiers siècles, les chrétiens n'ont pas cherché d'une manière continue à dissimuler l'existence de leurs cimetières; et s'ils ont creusé des catacombes, c'était moins pour se soustraire aux recherches du pouvoir que pour se conformer à la tradition suivie par les Juifs dans leurs sépultures et imiter le saint sépulcre. Le cimetière de Domitilla, par exemple, a une porte d'entrée monumentale. Il n'en fut plus de même lorsque les persécutions devinrent plus générales et plus cruelles.

Quelles que soient les idées nouvelles qu'une religion apporte dans le monde, elle n'échappe pas à son temps. Les peintures des catacombes rappellent les peintures de Pompéi et celles des thermes de Titus; on y voit des oiseaux, des fleurs, des scènes champêtres, des petits génies. Les artistes chrétiens prennent, dans les sujets et les symboles païens, ce qui peut le mieux s'appliquer allégoriquement aux idées chrétiennes. Plus d'une fois Mercure y apparaît comme conducteur des âmes. Ceci est vrai surtout de la sculpture, car les sculpteurs devaient nécessairement travailler presque toujours sous les yeux des païens. Sur un admirable sarcophage chrétien de Rome, on trouve, parmi les sujets qui le décorent, l'Amour et Psyché, les forges de Vulcain, Prométhée formant le premier homme, le génie de la Mort abaissant sa torche sur un jeune homme étendu mort, tandis qu'Hermès emporte son âme aux Enfers; Prométhée délivré par Hercule; et l'on voit à côté de ces sujets mythologiques Adam et Ève, Élie montant au ciel, etc. Ce mélange des souvenirs pro-

viles de l'Italie. Les catacombes de Naples et de Syracuse l'emportent même, pour l'importance architectonique, sur celles de Rome.

anes et sacrés se rencontre d'ailleurs dans plus d'une œuvre d'art de la Renaissance (campanile de Florence, peintures de Signorelli à Orvieto) et même du moyen âge¹. Les fresques, quoique les peintres fussent plus libres que les sculpteurs, puisqu'ils exécutaient leur travail sur place, représentent souvent aussi des sujets païens, Orphée, Ulysse et les Sirènes. La figure du Bon Pasteur rappelait le Mercure Criophore, sujet plus d'une

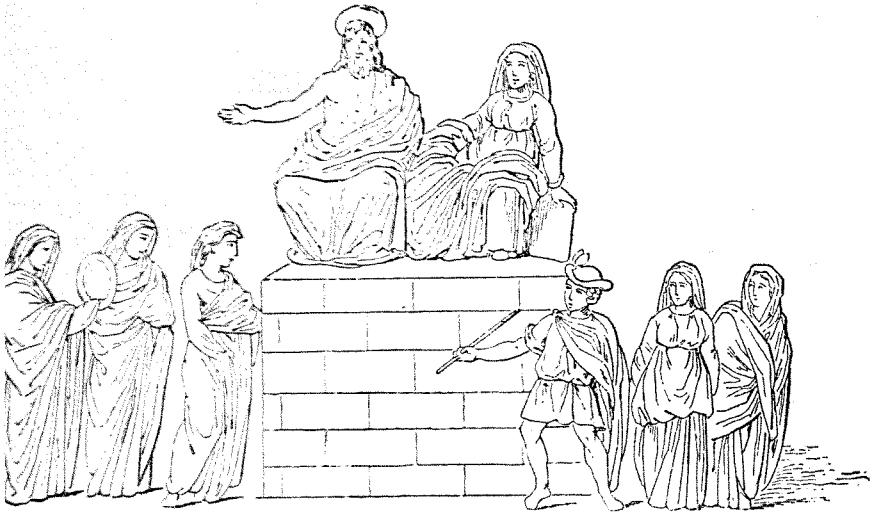


Fig. 123. — Mercure amenant les âmes devant le Christ (peinture du cimetière de Saint-Calixte, aux Catacombes de Rome).

fois traité par les artistes païens. Mais le sentiment est bien différent, et d'ailleurs on y trouve dès l'origine plusieurs scènes purement chrétiennes, telles que la vierge Marie de la catacombe de Priscilla, qui remonte au II^e siècle, la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, le Jésus et la Samaritaine de la catacombe de Saint-Prétextat, mais, chose bien remarquable, on n'y retrace jamais les scènes de la Passion ou les supplices des martyrs.

1. Le musée de Latran et le musée d'Arles contiennent un grand nombre de sarcophages chrétiens. On vient d'ouvrir au Louvre une salle d'antiquités chrétiennes (1892).

Cet art chrétien primitif a un mérite éminent qui a été trop dédaigné avant notre siècle. « Entre la façon de comprendre la figure humaine qui fut celle des naïfs ouvriers des catacombes, et la façon de l'exprimer qui appartient aux artistes savants de la Renaissance, la similitude est profonde et frappe les yeux les moins clairvoyants. C'est la même simplicité, la même grandeur de formes embel-

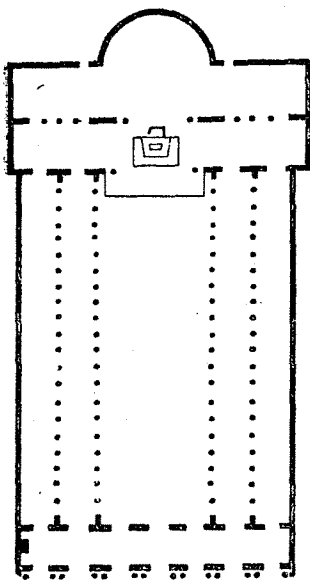


Fig. 124.— Plan de Saint-Paul hors des Murs.

lies par le souvenir de la beauté hellénique en même temps qu'ennoblies par l'exaltation de la foi chrétienne. Dans ces souterrains abandonnés dorment les vrais ancêtres de Giotto, de Masaccio, de fra Angelico, de Raphaël¹. »

Architecture chrétienne latine.

— La basilique. — Saint-Pierre.

— Dans l'intervalle des persécutions, les chrétiens avaient élevé des constructions apparentes ; mais elles étaient naturellement peu considérables, et bien peu sont arrivées jusqu'à nous. Mais lorsque

Christianisme eut permis au culte chrétien de s'exercer partout en plein jour, on put élever à loisir de vastes édifices consacrés à la nouvelle religion, et c'est alors que commence vraiment l'architecture chrétienne. Le premier type de temple chrétien fut emprunté à la basilique païenne et porta le même nom.

« Les basiliques, par leur disposition, rappelaient à la fois les basiliques profanes, les maisons romaines et l'architecture des catacombes. Après avoir franchi un premier portique, on pénétrait dans une cour, *atrium*, à ciel ouvert, bordée

¹. G. Lafenestre, *Peinture italienne*, I p. 23.

le portiques sur les quatre côtés; un vestibule parfois double, le *narthex*, faisait communiquer l'*atrium* avec l'église même, qu'une double colonnade séparait en trois nefs; deux *imbons* ou chaires étaient destinés à la lecture de l'épître et le l'évangile; derrière l'autel, de dimensions encore restreintes, au fond de l'abside, était le siège, souvent en pierre, la

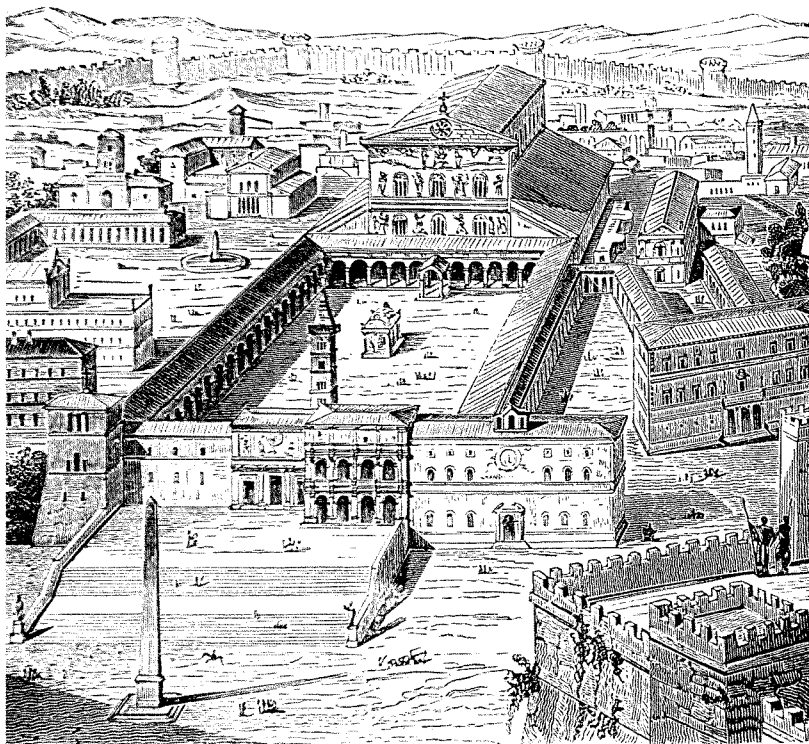


Fig. 125. — Ancienne basilique de Saint-Pierre.

cathedra de l'officiant. L'église était recouverte d'un plafond que surmontait un toit en double pente; tout près était généralement placé le baptistère, édifice de forme circulaire ou polygonale. Tel est le type, modifié de siècle en siècle, dont on retrouve les traces jusque dans nos églises modernes¹. »

1. Bayet, *Précis de l'histoire de l'art*, p. 114. Bientôt, en deçà de l'abside, on disposa généralement une aile transversale, le *transept*. Devant l'autel, et séparé du reste de l'église par des barrières, était le lieu réservé au clergé, le *chœur*.

La plus belle de toutes les basiliques était l'ancienne église de Saint-Pierre. Il est triste de penser qu'un tel édifice n'a pas disparu par suite de quelque catastrophe, mais a été volontairement démoli dans les temps modernes. « Quelle douleur, dit Ingres, que ce beau monument ait été détruit pour satisfaire l'ambition des architectes successivement chargés de refaire un autre Saint-Pierre ! Sans juger ce nouveau monument, n'est-il pas à déplorer qu'on ne l'ait pas construit ailleurs ? » Parmi les basiliques existant encore à Rome, nous citerons comme les plus célèbres, malgré leur transformation ou même leur reconstruction totale, Saint-Paul hors des Murs, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean de Latran, Saint-Clément.

Commencement de l'art byzantin. — En Orient, l'architecture se montre déjà plus originale, même dans l'exécution des basiliques (église de Tourmanin) ; de plus, le style byzantin commence à se constituer en profitant de modèles de l'architecture des Sassanides et même de l'ancienne architecture assyrienne. Les traces de la coupole sur pendentif que nous avons constatées au prétoire de Mousmieh sont bien mieux marquées dans un petit édifice d'Omm-es-Zeitoun en Syrie, qui date de 282.

Mosaïque. — En Orient comme en Occident, la mosaïque devient dès le iv^e siècle la décoration par excellence ; elle ne sert plus seulement à orner les planchers ; elle décore les murs et même les plafonds et les coupoles, comme on le voyait surtout à Saint-Pierre, et à Saint-Paul hors des Murs, commencé en 388 par Valentinien et Théodose, comme on le voit encore à Sainte-Constance et à Sainte-Pudentienne. La mosaïque de l'abside de Sainte-Pudentienne (le Christ entouré de onze personnages), qui était l'objet de l'admiration du Pousin, est le monument le plus parfait de l'art chrétien naissant, pour la composition de l'ensemble comme pour

1. Henri Delaborde, *Ingres*, p. 361.

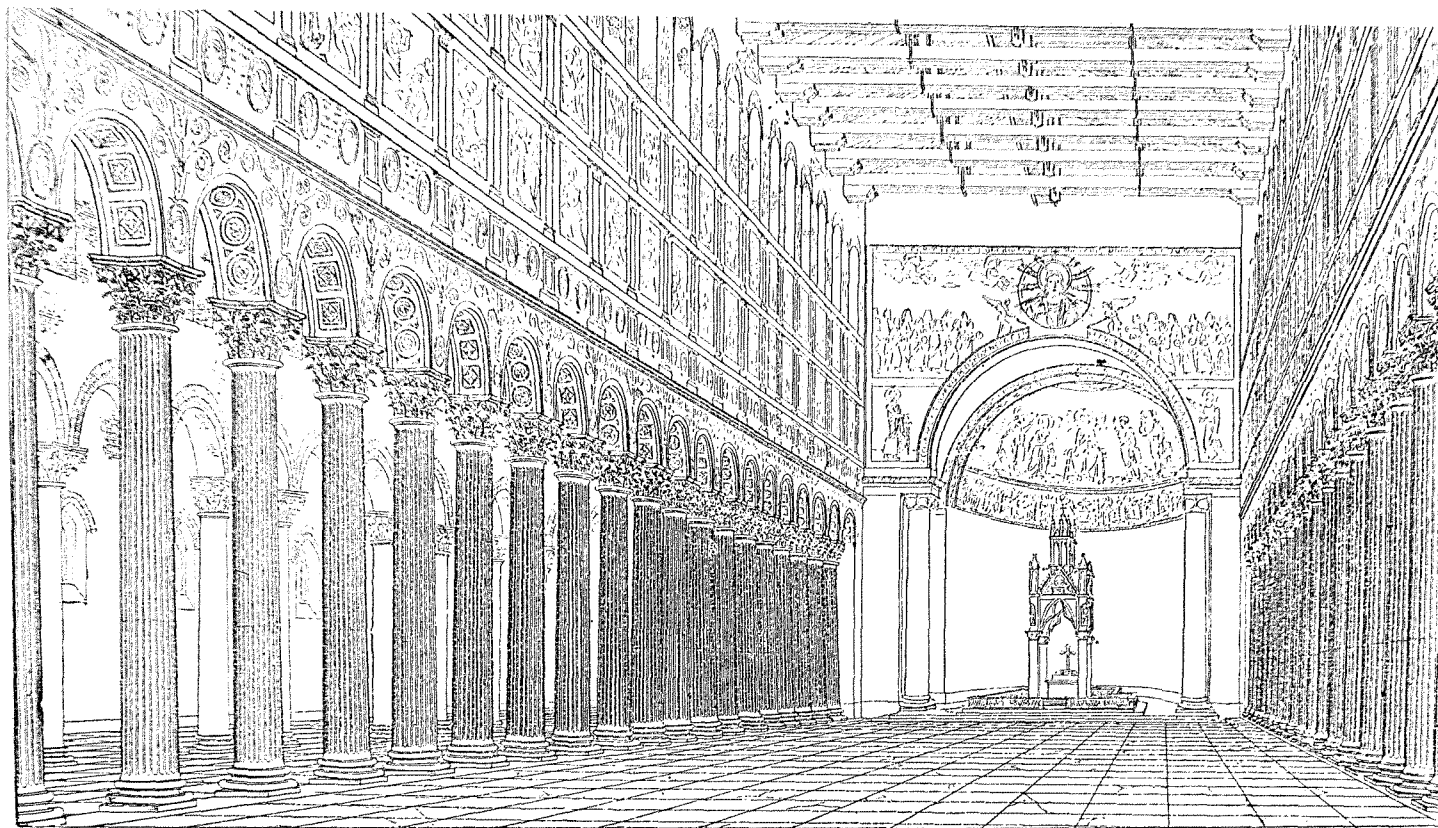


Fig. 126. — Intérieur de la basilique de Saint-Paul hors des Murs (Rome).

l'expression des personnages. Ainsi se montraient les premières lueurs d'un art qui, après les splendeurs de l'art grec, promettait au monde des beautés nouvelles.

Architecture civile. — La décadence actuelle de l'art romain n'en est pas moins certaine. Sans doute les magnifiques restes de la basilique de Constantin, près du Colisée, nous montrent des voûtes dignes des thermes de Caracalla. Mais en sculpture les artistes de ce temps ne savaient même plus copier ce qu'ils avaient sous les yeux. Lorsque Constantin voulut construire un arc de triomphe en son honneur, il emprunta la plus grande partie des matériaux à l'arc érigé par Trajan à l'entrée du Forum. Il y appliqua même les sculptures représentant des scènes de la guerre des Daces, qui pouvaient, tant bien que mal, s'appliquer à ses propres exploits. Mais, comme pour mieux marquer l'impuissance des sculpteurs de son temps, il y fit ajouter d'autres sculptures grossières et sans goût, qui font le plus misérable contraste.

Musique : Arius, saint Ambroise. — Si la musique se soutient, c'est qu'elle trouve à se développer avec le nouveau culte. L'apôtre saint Paul parle déjà de psaumes et de cantiques spirituels. La musique religieuse s'était surtout développée en Orient. Pline fait allusion à des chœurs alternatifs, chantés par les chrétiens. A l'exemple de l'hérésiarque du II^e siècle *Valentin, Arius*, qui était musicien et poète, avait composé des hymnes qui contribuèrent beaucoup à répandre sa doctrine dans le peuple. Saint Basile, comme avait déjà commencé à le faire saint Ignace d'Antioche, fit jouer un rôle plus important à la musique dans les cérémonies. Au IV^e siècle, le pape Sylvestre fondait une école de chant. On sait qu'*Hilaire de Poitiers* composa des hymnes. *Saint Ambroise* institua, le premier en Occident, dans son église de Milan un système de chant qui devait dominer dans les cérémonies chrétiennes jusqu'à la réforme du pape *Grégoire le Grand* (542-604). Grégoire le Grand ajouta aux quatre tons *authentiques* de saint Ambroise quatre tons correspondants, qui furent appelés *plagaux*.

Conclusion. — C'est à dessein que nous avons exposé les débuts de l'art chrétien en même temps que la fin de l'art romain proprement dit. On ne doit pas oublier en effet que l'art chrétien était déjà constitué et s'était affirmé par des monuments complets, qui devaient longtemps servir de type aux générations suivantes, au moment où l'empire d'Occident s'écroula sous des attaques répétées qui le pressaient de toutes parts. L'invasion des Barbares vint arrêter la renaissance qui s'annonçait dans l'art comme dans la littérature, sous l'influence des idées nouvelles. Sans doute ils apportèrent eux-mêmes des éléments nouveaux, mais qui devaient se développer plus tard et seraient chèrement achetés. D'ailleurs la civilisation romaine avait imprimé dans tout l'Occident des traces profondes, ineffaçables, qu'on devait retrouver sous toutes les ruines. Aux expositions universelles de 1878 et 1889, quand on parcourait les parties occupées par les puissances européennes, on se plaisait à remarquer les caractères particuliers des produits de chacun de ces peuples, on était frappé de leurs différences. Mais si on les revoyait en venant de visiter les expositions de l'extrême Orient, du Japon ou de la Chine, ces différences disparaissaient presque à nos yeux, et nous trouvions à tous les produits européens comme un air de famille. Une des principales causes en est dans l'enseignement commun que tous les peuples de l'Europe ont reçu des Grecs et des Romains.

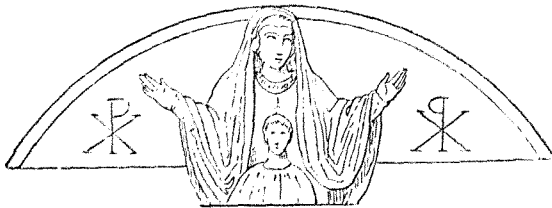


Fig. 127. - La Vierge du cimetière de Sainte-Agnès.
(Catacombes de Rome.)

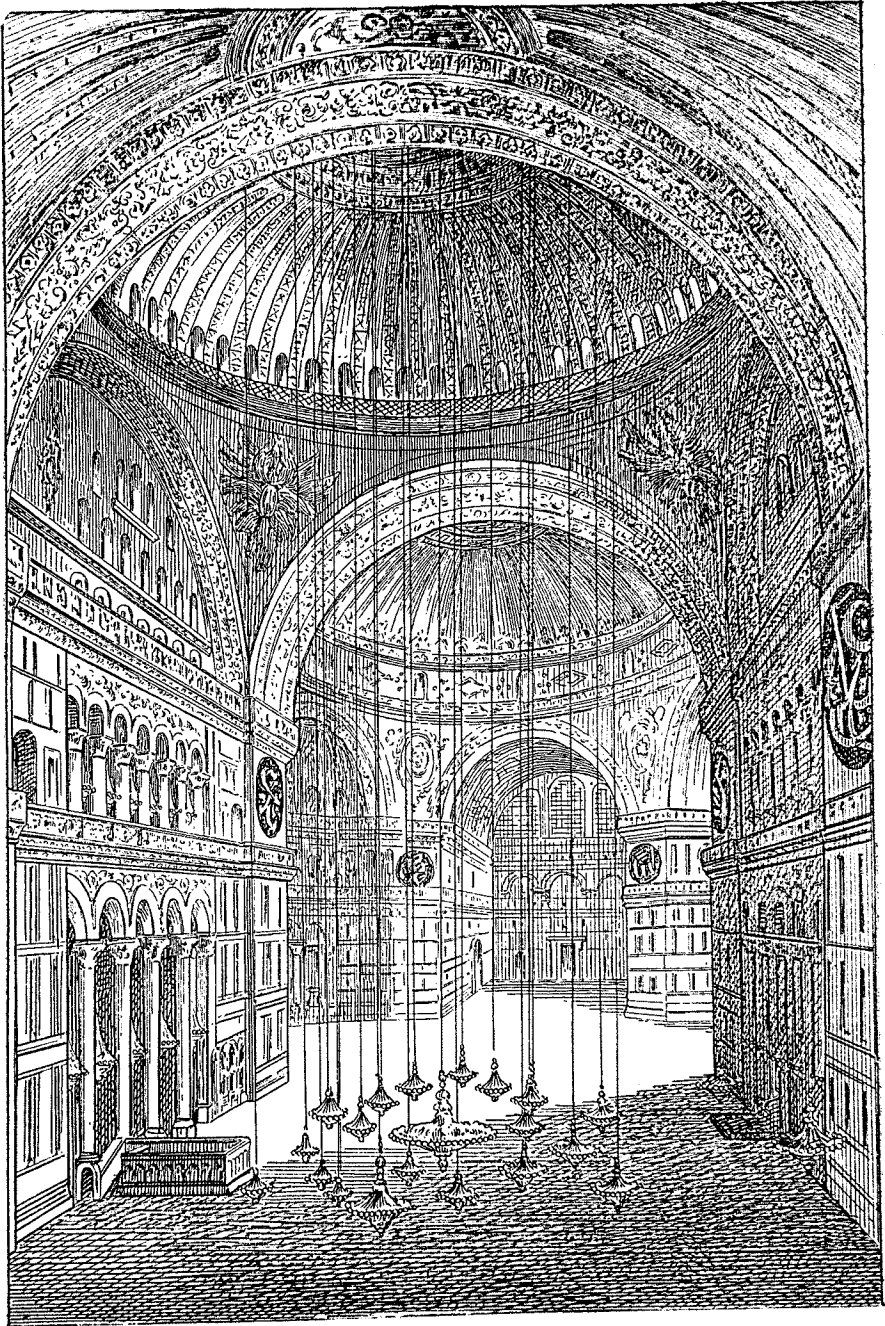


Fig. 128. — Vue intérieure de Sainte-Sophie de Constantinople.



MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

L'ART BYZANTIN¹

CHAPITRE PREMIER

L'ART BYZANTIN OU NÉO-HELLÉNIQUE

- I. CARACTÈRE ET ÉLÉMENTS DE L'ART BYZANTIN. — La civilisation byzantine. — Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade placée sur la colonne ; — 2° la coupole sur pendentif ; — 3° la croix grecque ; — 4° nouveaux chapiteaux ; — 5° grand rôle de la mosaïque.
- II. APOGÉE DE L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN. — Sainte-Sophie de Constantinople. — Anthémios de Tralles et Isidore de Milet. — Isidore le Jeune. — Plan général. La coupole. — La décoration intérieure. — Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire *in Classe*. — Saint-Apollinaire le Nouveau.
- III. L'ART BYZANTIN APRÈS JUSTINIEN. — La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. — Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Le palais impérial. — Le palais des Blachernes.
- IV. SCULPTURE, ART INDUSTRIEL, PEINTURE. — La tapisserie et les étoffes historiées. — Le costume. — Décadence malgré les Paléologues et les Comnènes. — La tradition de la peinture byzantine conservée au mont Athos.

1. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, ouvrage très remarquable pour son temps et que nous signalons ici pour toute la période du moyen âge. — Bayet, *l'Art byzantin*. — Labarthe, *le Palais de Constantinople et ses abords*. — Choisy, *les Procédés de l'art byzantin*.

I. — CARACTÈRE ET ÉLÉMENTS DE L'ART BYZANTIN

La civilisation byzantine. — Au milieu de la décadence qui se manifeste dans les œuvres d'art de la fin de l'empire romain, nous avons vu qu'un mouvement de rénovation se préparait plus ou moins obscurément, et qu'aux idées nouvelles qui se répandaient alors dans le monde, cherchait à répondre un art nouveau. Ce n'est pas dans l'Occident, bouleversé par les invasions des Germains, des Huns, des Arabes, puis encore, après la courte période de gloire de Charlemagne, par les Sarrasins, les Hongrois, les Normands; ce n'est pas en Occident que cet art nouveau, que l'art chrétien allait tout d'abord se développer le plus complètement et le plus librement.

L'empire d'Orient, qui put se maintenir pendant plus de mille ans, sut, malgré de grands dangers et de grandes difficultés, jouir de plus de tranquillité et même conserver les traditions de la civilisation antique. C'est une erreur trop répandue encore aujourd'hui que de ne voir dans le Bas-Empire qu'une décadence continue. Cet empire qui, dès ses débuts, serait déjà, dit-on, sur le penchant de la ruine, a duré, au milieu de terribles épreuves, plus de mille ans, c'est-à-dire à peu près le double de la République romaine. Sans fermer les yeux sur les vices et les crimes, si on compare dans son ensemble l'administration de Justinien et de ses successeurs à la monarchie féodale de l'Occident, le parallèle ne sera pas toujours défavorable au byzantinisme. Quoi qu'il en soit, la fondation de Constantinople, coïncidant avec le triomphe officiel du christianisme, marque une grande date non seulement dans l'histoire politique et morale, mais dans l'histoire artistique (V. p. 209). C'est là, dans une situation unique au monde, regardant à la fois l'Orient et l'Occident, qu'allait se constituer une des maîtresses formes de l'art, l'art

dit byzantin, qu'il serait plus juste d'appeler, comme le veut M. Bayet, l'art grec du moyen âge, ou l'art néo-hellénique. Cet art semble avoir apparu d'abord en Asie Mineure. Il procède à la fois de l'art romain, de l'art grec et de l'art persan tel que l'avait pratiqué la puissante dynastie des Sassanides, rivale des empereurs d'Orient. Car, dans l'art comme dans la nature, les révolutions sans transition sont rares, et toute nouveauté se rattache par quelque point au passé; mais l'ensemble et la conception définitive n'en sont pas moins originaux.

Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade sur la colonne. — Ce qui caractérise principalement l'art byzantin, quelles que soient les tentatives isolées qui aient été faites avant lui dans le même sens, c'est la combinaison intime de la colonne avec l'arcade comme éléments principaux de la construction. Les Romains, appréciant l'utilité de l'arcade et la beauté de la colonne, n'avaient su que les juxtaposer et n'avaient fait le plus souvent de la colonne qu'un ornement encadrant l'arcade, longeant les pieds-droits et allant se joindre à une petite plate-forme surmontant cette arcade. Mais lorsqu'un nouvel art grec se forma, l'esprit logique des Hellènes répugna à cette espèce de contresens qui réduisait un élément de force et de support à n'être presque plus qu'un simple motif de décoration. Ils imaginèrent de faire porter les deux extrémités de l'arcade sur les chapiteaux de deux colonnes voisines, lui donnant ainsi le rôle que jouait l'architrave dans l'architecture grecque classique. Cela suffisait à constituer un art nouveau.

2° La coupole sur pendentifs. — On ne s'en tint pas là. Les Romains avaient connu la coupole portant sur une maçonnerie cylindrique, et le Panthéon d'Agrippa est, pour la majesté, l'élégance et l'admirable habileté technique de l'exécution, un modèle qui n'a pas été dépassé. Les Byzantins, s'inspirant ici des procédés qui remontent

peut-être à l'ancien art assyrien, et qui n'avaient jamais été abandonnés en Orient¹, mais leur donnant une importance inattendue et une physionomie nouvelle, créèrent la coupole sur pendentifs dans sa forme définitive; ce qui leur permit de couvrir avec une calotte hémisphérique (à base circulaire par conséquent) une surface polygonale et principalement, ce qui était la grande difficulté, une surface carrée. C'est de la coupole sur pendentifs qu'est sortie en grande partie l'architecture du moyen âge et même l'architecture moderne.

Tâchons de donner en quelques mots une idée du pendentif. Une coupole hémisphérique pourra s'appuyer sur les murailles de la construction carrée en quatre points; mais il y aura quatre triangles à base curviligne à remplir. Pour cela on détermine sur chaque face de la construction une arcade. Dans les angles curvilignes formés par ces arcades perpendiculaires entre elles, on construit une voûte triangulaire en encorbellement appuyée sur les deux arcades et continuée jusqu'à leur sommet; l'on rachète ainsi les quatre angles du carré. (V. fig. 128.) Les voûtes qui s'avancent en porte-à-faux au-dessus du sol portent le nom significatif de pendentifs.

3° Nouveau chapiteau. — 4° La croix grecque. — 5° Importance de la mosaïque. — A la coupole sur pendentifs, à l'arcade sur colonnes, ajoutons aussi :

1° Les nouvelles formes de chapiteaux à ornementation variée, empruntée au règne animal comme au règne végétal et présentant souvent une forme cubique ou l'apparence d'une pyramide tronquée et renversée.

2° Le plan de la croix grecque, c'est-à-dire à branches égales, adoptée pour la plupart des églises, du moins pour l'aspect général intérieur; car pour l'extérieur il arrive souvent que le plan présente un carré à peu près

1. V. p. 37, 43 et 214. Le palais de Sarvistan, est peut-être du iv^e siècle avant Jésus-Christ. — Église d'Oum-es-Zeitoun, date de 282 ap. J.-C.

régulier, les rentrants de la croix étant occupés par des constructions accessoires.

3° L'emploi de la mosaïque comme système préféré d'ornementation. Les Romains en avaient fait un grand usage; mais, en général, sauf à la fin de l'empire et dans les monuments chrétiens, elle ornait exclusivement les parquets; la mosaïque chez eux est horizontale. Les Byzantins lui donnent un rôle plus conforme à son objet: placée verticalement, elle décore les murs, et tient la place de bas-reliefs et de peintures. L'église byzantine diffère aussi dans sa technique de la basilique latine, en ce que la voûte en maçonnerie est employée partout pour couvrir les diverses parties du monument.

II. — APOGÉE DE L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN

L'art byzantin s'est constitué dans une première période qui va de Constantin à Justinien du (iv^e au vi^e siècle). Il arrive à son apogée sous Justinien.

Sainte-Sophie, sa construction. — Anthémios de Tralles et Isidore de Milet. — On peut prendre pour type de ce qu'il a produit de plus parfait et de plus caractéristique *Sainte-Sophie* de Constantinople, dont on peut encore juger, malgré les mutilations qu'elle a subies lorsque le temple élevé à la sainte Sagesse, à la Sagesse de Dieu, est devenu une mosquée des sultans turcs.

Constantin avait déjà élevé sur le grand forum de la ville qu'il avait fondée une église consacrée à la Sagesse divine; brûlée dans une émeute en 404, reconstruite sous Théodose, elle avait été de nouveau détruite par les flammes dans la terrible sédition Nika (532), qui faillit coûter le trône et la vie à Justinien. Maître de l'insurrection, l'empereur résolut de construire à la même place une église qui dépassât par la splendeur tous les édifices connus, tout ce qu'on racontait même du temple de Salomon. Il ne fallut pas plus de vingt

ans pour construire cet admirable édifice, et la rapidité avec laquelle il fut terminé explique comment, entre tous les édifices aussi importants, il se distingue par une parfaite unité de style. On y employa dix mille ouvriers, divisés en équipes

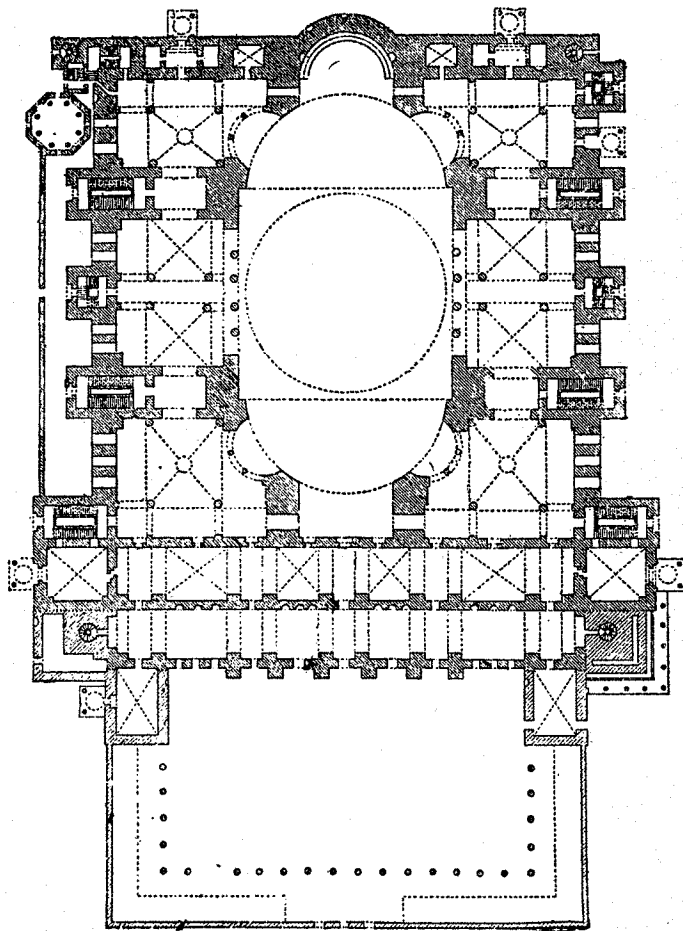


Fig. 129. — Plan de Sainte-Sophie de Constantinople.

de cent hommes commandées chacune par un chef de chantier. Pour gagner du temps, on n'hésita pas à prendre dans les monuments antiques des matériaux tout ouvrés. L'empereur écrivit dans ce sens aux gouverneurs de province. On lui envoya d'Éphèse huit colonnes en vert antique ; d'Égypte, des colonnes de granit et de porphyre, etc. La grande diversité

des matériaux de toute couleur, mais employés avec goût, ne fit qu'ajouter à l'effet d'ensemble et se maria parfaitement avec la richesse déployée dans la décoration. Les principaux architectes de Sainte-Sophie furent deux Grecs d'Asie Mineure, *Anthémius de Tralles* et *Isidore de Milet*.

Le plan général. — La coupole. — Isidore le Jeune. — Si l'on excepte l'abside orientale, le monument est compris dans un espace à peu près carré (77 m. sur 76^m,70). Il est précédé d'un



Fig. 130. — Vue extérieure de Sainte-Sophie de Constantinople état actuel avec les minarets ajoutés par les musulmans.

atrium et d'un double narthex. Le second narthex communique par neuf portes avec l'intérieur. Dès l'entrée on saisit l'ensemble de l'édifice dans la grandiose harmonie de lignes droites et de courbes magistralement unies. Au centre s'élève une coupole de 35 mètres de diamètre s'appuyant sur quatre arcs de même diamètre; les deux arcs perpendiculaires à la nef reposent sur deux demi-coupoles, les deux autres sont fermés par les murs ajourés des colonnades. La construction de la coupole attira surtout l'attention des architectes. On l'appuya sur des piliers massifs construits avec le plus grand soin, et pour en alléger le poids énorme, on se servit de tuiles blanches spongieuses fabriquées à Rhodes, et qui, à dimension

égale, pesaient cinq fois moins qu'une tuile ordinaire. Toutes ces précautions furent inutiles : la coupole avait résisté en 553 à un tremblement de terre qui dura quarante jours ; mais en 557 un nouveau tremblement de terre qui renversa une partie de la ville l'ébranla à tel point, qu'elle s'écroula bientôt après (7 mai 558). Les premiers architectes étaient morts, mais le neveu d'Isidore de Milet, Isidore le Jeune, osa reprendre la construction en lui donnant même plus d'élévation ; mais, au lieu d'employer la forme sphérique, il fit porter la coupole sur un tambour peu élevé percé de vingt-quatre fenêtres et lui donna une forme surbaissée et elliptique qui ajoute à l'effet de grandeur et presque d'effroi qui frappe le spectateur au centre du monument.

Décoration intérieure. — Un luxe inouï avait été prodigué dans l'ornementation ; l'or et les pierres précieuses s'y mêlaient aux marbres les plus beaux. L'ambon seul coûta les revenus d'une année de la riche province d'Égypte. La mosaïque était partout répandue. Quel spectacle admirable, lorsque les six mille candélabres dorés, qu'on allumait aux jours de fêtes, illuminaient la clôture d'argent massif du sanctuaire, — faisaient scintiller l'autel d'or, étincelant de gemmes et d'émaux, sous son dôme soutenu par quatre colonnes d'argent et d'or, — et semblaient se refléter dans les yeux des grandes figures en mosaïque du Christ, de la Vierge, des anges, des apôtres, des prophètes, gardiens et hôtes éternels de l'enceinte sacrée !

Malgré les iconoclastes, malgré les Turcs, qui ont fait couvrir à la chaux les figures humaines qu'un bon musulman ne saurait souffrir dans un temple, l'effet d'ensemble reste encore incomparable, et le regard va chercher au fond du sanctuaire, sous le badigeon qui les cache, les lignes confuses d'une figure colossale, image de la Sagesse divine, qui, sous ce voile demi-transparent, assiste impassible aux cérémonies d'un culte étranger. L'extérieur a été plus défiguré, non pas tant par les quatre minarets qui se dressent aux quatre angles, que par les constructions parasites, tombeaux, écoles, boutiques, échoppes même, qui ont déparé Sainte-Sophie, comme tant d'autres monuments restés chrétiens. Sainte-Sophie n'en est pas moins le Parthénon de l'art byzantin.

Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire « in Classe ». — **Saint-Apollinaire le Nouveau.** — Sans aller jusqu'en Orient, on trouve à Ravenne des monuments byzantins du plus haut intérêt. Cette ville, avant que Justinien l'eût reconquise sur les Barbares (552), avait déjà été un centre artistique important, lorsqu'elle était en fait la capitale de l'empire d'Occident et la résidence habituelle de l'empereur. Galla Placidia l'avait particulièrement embellie. Mais après la chute de l'Exarchat (752) elle perdit en quelques générations sa gloire, sa puissance, presque toute sa population. Elle est aujourd'hui une sorte de Pompeï du VI^e siècle. Comme Pompeï elle-même, comme Tolède, Carcassonne, Avignon, Sienne, elle est une de ces villes qui restent dans notre souvenir comme l'évocation d'une époque et d'une civilisation disparue.

En partant du groupe d'habitations seul reste de l'ancienne capitale des derniers empereurs d'Occident, des rois goths et des exarques, si l'on se dirige vers le sud-est, on parvient, après avoir traversé pendant cinq kilomètres une plaine déserte et aride, où les brouillards malsains s'élèvent du sol, à une grande église qui se dresse morne et isolée, semblable à un accident de terrain. C'est Saint-Apollinaire *in Classe*. C'est là ce temple qui dominait le port militaire et le port marchand, près duquel se pressaient les vaisseaux et la foule affairée des matelots et des commerçants se mêlant aux oisifs et aux soldats. Aujourd'hui tout est mort : il n'y a plus trace du port comblé par les alluvions, la mer est trop loin pour qu'on puisse l'apercevoir, ou en entendre le bruit. Mais la vieille église atteste encore, par ses magnifiques mosaïques, l'importance du quartier qui l'environnait. Ses mosaïques ne valent pourtant pas celles de Saint-Apollinaire *Nuovo*, avec ses processions de saintes où semble être resté un souffle de l'art grec et des théories du Parthénon, ni surtout les mosaïques de Saint-Vital, qui, en

nous représentant d'un côté Théodora entourée de ses femmes, de l'autre Justinien au milieu de ses dignitaires, tous dans des poses d'une solennelle uniformité et dans des costumes d'une splendeur inouïe, semblent faire renaître sous nos yeux une société qui n'est plus



Fig. 131. — Théodora et sa suite, mosaïque de l'église Saint-Vital.
(Ravenne.)

III. — L'ART BYZANTIN APRÈS JUSTINIEN

La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. —
Si l'on trouve encore tant de mosaïques dans les églises de Ravenne, c'est que cette ville fut à l'abri des violences des iconoclastes ou briseurs d'images qui, au VIII^e siècle et surtout au IX^e, dégradèrent les monuments religieux de la plupart des provinces de l'empire grec. Cette discussion théologique, qui cachait aussi une querelle poli-

tique, trouvait une excuse ou un prétexte dans les abus qui avaient fait des images sacrées une superstition encouragée souvent par ceux mêmes qui auraient dû la modérer. Mais était-ce une raison pour commettre tant de violences? Fallait-il pour cela proscrire en principe la vénération des images sacrées et interdire ainsi à l'art son inspiration la plus haute, la plus populaire, comme nous le prouve l'histoire à toutes les époques¹? Cette querelle eut un double résultat fâcheux, d'abord par les destructions irréparables qu'elle amena, statues brisées, mosaïques couvertes de chaux, peintures grattées ou badigeonnées; ensuite, comme il arrive trop souvent, par une réaction qui entoura alors d'une admiration sans choix, sans goût, sans mesure, des images quelconques, souvent les plus grossières, que leur ancienneté seule, par exemple, recommandait aux fidèles, et que l'on prit souvent pour modèle.

Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Cependant il faut reconnaître que lorsque les esprits se furent calmés, les arts se trouvèrent moins affaiblis qu'on aurait pu le craindre. L'école monastique avait été excitée plutôt qu'intimidée par la persécution, et n'avait fait que travailler avec plus d'obstination; d'autre part, il s'était formé à côté d'elle une école indépendante qui s'inspirait davantage de l'antiquité classique, et ce retour vers l'antiquité, de plus en plus marqué, allait avoir la plus heureuse influence sur l'art byzantin. Justement l'empire d'Orient fut alors gouverné par la dynastie dite macédonienne, fondée par Basile I^{er} en 867. Cette période, où il

1. Édits de l'empereur Léon l'Isaurien contre les images (726 et 728). — Émeutes en Grèce et en Italie. — Concile iconoclaste (754), sous Constantin V. Persécution générale. — Rétablissement du culte des images par l'impératrice Irène (787). — Les iconoclastes triomphent de nouveau avec Léon l'Arménien (813-826) et Théophile (829-842). — La veuve de Théophile, Théodora, régente au nom de son fils, revient à l'orthodoxie; aussi les noms des deux impératrices Irène et Théodora furent-ils particulièrement glorifiés.

retrouva sa prospérité et sa gloire, est marquée aussi par une véritable renaissance intellectuelle.

Le palais impérial. — C'est alors que fut terminé ce merveilleux palais impérial qui semble une création fantastique des *Mille et une nuits*. Nous pouvons nous en faire une idée par les détails que nous en donne l'empereur Constantin VII Porphyrogénète (911-959).

Ce prince non seulement protégeait les savants et les artistes, mais était savant et artiste lui-même. Il a laissé la description des édifices auxquels on avait travaillé sous son règne. La *Chalcé* était la partie du palais la plus accessible au public ; elle contenait le grand consistoire ou salle de réception, dans laquelle on entrait par trois portes d'ivoire, puis le *grand triclinium*, où se donnaient les festins d'apparat avec de la vaisselle non d'argent, mais d'or. Au dessert parurent, dit Luitprand, les fruits apportés dans trois vases d'or si lourds qu'ils avaient été placés sur des chariots couverts de pourpre. Le quartier de *Daphné*, composé encore de salles officielles contenait aussi trois oratoires et était mis en communication avec l'hippodrome. Enfin l'on arrivait au *Palais sacré*, demeure de l'empereur, véritable dieu terrestre. A l'entrée se trouvait un *atrium* formé de deux hémicycles dont l'un était couvert d'une abside. Au milieu se voyait un bassin de bronze à bords d'argent, au centre duquel s'élevait un vase d'or. Partout le porphyre, l'onyx, les mosaïques, les émaux, des pièces d'orfèvrerie, des tentures d'or et de soie, s'étalent aux regards ; la poudre d'or est répandue en guise de sable sur le parquet de certaines pièces. A l'atrium succède le *Sigma*, péristyle en forme d'arc avec un dôme central soutenu par quatre colonnes de marbre vert. Le *Chrysotriclinium* ou triclinium d'or, qui servait aux réceptions les plus solennelles, ressemble à une église. La salle est octogone et couverte d'une coupole à seize fenêtres sur les faces s'ouvrent huit absides profondes communiquant entre elles par des arcades. Dans le *Triclinium de Magnaur* où l'on recevait les ambassadeurs, le trône était tout en or avec des incrustations de pierres précieuses ; au bas des marches deux lions mécaniques se dressaient sur leurs pattes et pou-

saient des rugissements. Dans le voisinage, des arbres d'or portaient des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant des oiseaux réels qu'ils représentaient.

Cet extraordinaire palais n'en fut pas moins abandonné pour le palais des Blachernes, mieux à l'abri des émeutes. La nouvelle habitation, devenue dès le XIII^e siècle la demeure habituelle des empereurs, fut bientôt comparable à l'ancienne. Le palais délaissé servit de carrière, et il n'en restait presque plus rien quand les Turcs s'emparèrent de la ville. La passion pour le luxe, qui de la cour de Byzance se répandait dans toute la classe riche, donna aux arts industriels un développement dont la sommaire description que nous venons de faire est la preuve.

IV. — SCULPTURE. — ARTS INDUSTRIELS. — PEINTURE

Sculpture; orfèvrerie. — La grande sculpture ne semble pas avoir été favorisée à l'égal des autres arts; elle fut supplantée par la mosaïque, dont on a parlé plus haut. L'art des modelleurs byzantins se retrouve, il est vrai, dans les œuvres d'orfèvrerie. Mais nous ne pouvons en juger complètement par les pièces conservées dans les trésors des églises de l'Occident; car la *Pala d'Oro* de Saint-Marc de Venise elle-même est bien loin des merveilles que nous rappelions à propos du palais impérial¹. Dès le VI^e s. les Byzantins fabriquaient les émaux cloisonnés.

Les tapisseries; le costume. — Les riches tentures, les tapisseries, ont toujours été un des luxes de l'Orient. L'usage des étoffes précieuses et historiées a été favorisé par l'introduction dans l'empire du mûrier et du ver à soie, principalement autour de Constantinople, en Thessalie et dans la Grèce propre.

1. Dans l'église du Mont-Cassin, les vantaux de bronze de la principale porte sont incrustés d'inscriptions en argent. C'est la nomenclature des propriétés de l'abbaye en 1066, année où l'abbé Didier, depuis pape sous le nom de Victor III, fit exécuter cette porte à Constantinople.

L'abandon de plus en plus général des costumes simples de l'ancienne Rome donna une grande extension à ces fabrications. La toge de tel sénateur chrétien contenait jusqu'à six cents figures représentant les faits de la vie du Christ. « Lorsque des hommes ainsi vêtus, dit Astérius, évêque d'Amasie (et ce témoignage remonte au iv^e siècle), paraissent dans la rue, les passants les regardent comme des murailles peintes. Leurs habits sont des tableaux que les petits enfants se montrent avec le doigt; il y a des lions, des panthères, des ours, des rochers, des bois, des chasseurs. » Les mosaïques sont là pour attester la vérité de ces descriptions. La bordure de la robe de Théodora à Ravenne porte la représentation de l'adoration des Mages. Le trésor de Saint-Pierre de Rome conserve une magnifique dalmatique à figures sortie des fabriques byzantines. Mais les pièces les plus belles ne pouvaient que rarement se répandre en Occident, car une loi empêchait l'exportation des œuvres des ateliers impériaux, sauf sur l'autorisation formelle de l'empereur. Tous ces arts, toutes ces industries ont disparu.

Décadence générale après la dynastie macédonienne.

— Les troubles qui suivirent la chute de la dynastie macédonienne, les destructions sauvages qui accompagnèrent la prise de Constantinople par les croisés en 1204, portèrent à l'art byzantin aussi bien qu'à l'empire des atteintes dont il ne devait pas se relever, malgré les efforts des Comnènes et des Paléologues.

La peinture byzantine conservée au mont Athos. — Cependant la peinture byzantine s'est maintenue dans les couvents du mont Athos; on y glorifie encore le fameux Michel Pansélinos de Salonique, qui y travailla, peut-être au xii^e siècle, et on y applique les principes de l'ouvrage de son admirateur Denys : *Guide de la peinture*.

La peinture byzantine est essentiellement décorative. C'est comme une mosaïque plus simplement exécutée. Les formes consacrées semblent faire partie de la liturgie, et les Grecs les ont imposées même aux artistes étrangers et modernes

qui ont contribué à la décoration de leurs temples. On montre à Saint-Georges des Grecs, à Venise, un saint Jean-Baptiste à mi-corps attribué au Titien et qui est notoirement d'un peintre vénitien du xv^e siècle. Le saint Jean se découpe de profil sur fond d'or, sans raccourci, mais est d'un modelé assez puissant pour attester sa date et son origine.

CHAPITRE II

INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — ART RUSSE. — ART PERSE SASSANIDE.

- I. INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — Relations de Constantinople et de l'Occident. — Influence sur l'art italien. — Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc, la mosaïque, la peinture. — Germanie : Charlemagne, Aix-la-Chapelle, Cologne. — France : Saint-Front de Périgueux. — Scandinavie. — Flandre : tapisserie. — Influence sur la Chine, sur l'Arménie et sur l'art musulman des deux califats.
- II. ART RUSSE. — Son origine. — Influence prépondérante de Byzance. — Influence occidentale. — Originalité propre : 1^{re} période, splendeur de Kiev. 2^e période, Moscou : le Kremlin et l'église Saint-Basile; orfèvrerie. 3^e période, Saint-Pétersbourg; art russe moderne : Pierre le Grand, style Louis XIV; Péterhof; l'art russe au xix^e siècle.
- III. ART PERSAN SASSANIDE. — Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — Le bas-relief de Schâpour. — Le palais de Chosroès. — Orfèvrerie, tapisserie.

I. — INFLUENCE BYZANTINE EN OCCIDENT ET EN ORIENT

Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — L'art byzantin a eu une influence considérable. C'est à la coupole byzantine que se rattachent plus ou moins toutes les architectures qui ont suivi. C'est l'art

byzantin qui inspire Brunelleschi à Sainte-Marie des Fleurs, Michel-Ange à Saint-Pierre, et de nos jours encore il guide les architectes de la cathédrale de Marseille, de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre. Cet art n'a pas dit son dernier mot¹.

Ce n'est pas à dire que les arts de l'Occident soient sortis de l'art byzantin et n'en soient que le développement. L'art roman en particulier est un art original, et l'influence de l'art de Constantinople sur lui n'a été ni générale ni indispensable. Mais on ne peut nier que les Occidentaux, qui, par le commerce, les pèlerinages, les croisades, avaient des relations multiples avec l'Orient chrétien, en aient tiré parti pour leurs constructions comme pour leurs arts industriels, sans parler des artistes grecs qui vinrent chercher fortune en Occident² et qui s'y répandirent surtout lorsque la querelle des iconoclastes les força à fuir leur pays.

Italie : Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc. — Mosaïque. — Quoiqu'on ait singulièrement exagéré, à la suite de Vasari, l'influence byzantine sur la peinture italienne, il faut reconnaître qu'elle s'est fait sentir dans diverses régions, et l'histoire en donne les raisons. Sans revenir sur Ravenne, l'Italie méridionale servit particulièrement de refuge aux partisans des images, lors de la querelle des iconoclastes, et, même après la conquête normande, l'art néo-grec persista dans ces pays, dont la population était en partie devenue grecque. On le vit en Sicile à côté de l'art arabe. On le vit aussi à Venise, qui dès son origine fut soumise à l'influence grecque. Il suffit de citer l'église Saint-Marc³ (976-1085), et de rappeler le succès persistant de la mosaïque dans le

1. Voir Gosset, *les Coupôles d'Orient et d'Occident*; les *Mémoires* de Félix de Vernheil et de Didron.

2. « En France, à l'époque mérovingienne, existaient dans le centre, à Orléans, de petites colonies syriennes. » (BAYET.)

3. Cependant les églises élevées vers le même temps et non loin de là à Grado, à Murano, ont conservé la forme latine.

Dogat. D'ailleurs partout où la mosaïque s'est développée, elle a emprunté ou ses procédés ou ses modèles aux Byzantins. Les artistes grecs établis à Venise au XI^e siècle étaient assez nombreux pour y former une corporation.

Germanie. — Charlemagne à Aix-la-Chapelle. — Cologne. — On sait quelles furent les relations de Charlemagne avec l'impératrice Irène; la ressemblance de la chapelle du palais d'Aix-la-Chapelle avec les églises de Constantinople et avec Saint-Vital de Ravenne est trop frappante pour qu'il n'y ait là qu'une simple coïncidence. De plus, à la fin du siècle suivant, Théophano, la fille de l'empereur grec Romain II, épousait le fils d'Othon le Grand, le prince Othon, qui régna lui-même de 973 à 983. Après sa mort elle s'établissait à Cologne, où elle s'entourait d'artistes et de littérateurs. Les nombreuses églises à coupole de cette région témoignent, là aussi, de même que les pièces d'orfèvrerie, telles que l'autel en or de l'empereur Henri II (aujourd'hui au musée de Cluny), de l'imitation des modèles grecs.

France : Saint-Front. — En France, l'église Saint-Front de Périgueux — qui dans ses procédés de construction, dans la coupe des pierres, la disposition des matériaux, est une œuvre vraiment originale et de plus grand talent que Saint-Marc — est, dans ses dispositions générales, une église byzantine. J. Quicherat pense qu'elle n'est pas une imitation de l'église vénitienne, et que les rapports qu'on remarque entre ces deux basiliques viennent de ce que leurs architectes avaient un même modèle : l'église des Saints-Apôtres, élevée à Constantinople par Justinien¹. Le sanctuaire vénéré entre tous du Saint-Sépulcre devait être aussi l'objet, on le comprend, d'imitations nombreuses dans tout le monde chrétien.

Scandinavie. — On retrouve les formes byzantines jus-

1. J. Quicherat. *Procopé, de Edificiis Justiniani.*

que dans les pays scandinaves, où l'église de Ryben, en Danemark, reconstruite au XII^e siècle, semble faite sur le même modèle que Saint-Front; en Norvège, où l'église de Drontheim présente les coupes renflées à l'orientale. Les Scandinaves avaient alors des relations directes avec l'Orient plus importantes qu'on ne pourrait le supposer; ils ont joué un grand rôle dans les croisades¹.

Flandre. — Si l'architecture des Byzantins était ainsi imitée dans des pays si éloignés, à plus forte raison devait-il en être de même pour les procédés de leurs arts industriels, dont les œuvres étaient faciles à transporter. L'élévation au trône de Constantinople du comte de Flandre Baudoin IX, en 1204, eut aussi une action sur l'industrie des villes flamandes et contribua peut-être au développement que prennent justement à cette époque leurs ateliers de tapisserie de haute lice. Ce procédé, qui n'avait jamais été abandonné en Orient, nous en était revenu vers le XII^e siècle.

Chine. — Arménie. — L'art musulman des deux califats. — Malgré ces faits et bien d'autres, ce n'est pas en Occident, mais en Orient, que l'art néo-hellénique devait s'imposer. Il est curieux de constater son influence jusque dans l'extrémité orientale de l'Asie, s'il est vrai, comme la chose semble prouvée aujourd'hui², que les Chinois ont emprunté à l'Europe, aux fabriques de Constantinople, le procédé des émaux cloisonnés que l'Europe a été récemment reprendre chez eux. Nous parlerons plus loin de ce que lui doit l'art musulman, qui, en se répandant lui-même jusqu'en Espagne, fit atteindre à l'influence byzantine le point le plus occidental où elle pût s'exercer³. Mais l'empreinte byzantine s'est fait sentir surtout et se fait sentir encore de préférence dans les pays

1. Voir l'ouvrage de M. Léon Riant sur les croisades scandinaves.

2. Voir Michel Paléologue, *Art chinois*, p. 229 et suiv.

3. Les Byzantins avaient déjà occupé le sud de l'Espagne de 552 à 612.

chez lesquels le christianisme est venu de Constantinople, en Géorgie et en Arménie, à Etchmiadzin, à Kutaïs, à Ani, et surtout en Russie.

II. — ART RUSSE¹

Origine de l'art russe. — Influence prépondérante de Constantinople, influences occidentales. — Originalité propre. 1^o Splendeur de Kiev. — C'est l'art byzantin qui a créé l'art russe. L'art a eu successivement trois centres, correspondant aux trois principales phases de son histoire politique : Kiev, Moscou, Pétersbourg.

La Russie ne possédait que des constructions en bois², lorsque Olga fit jeter les fondements d'une église de pierre à Kiev. Saint Vladimir, puis Iaroslaf, donnèrent bientôt à cette ville, qui contient jusqu'à quatre cents églises, une splendeur telle, qu'un voyageur d'Occident, Adam de Brème, disait qu'elle était l'émule de Constantinople et l'honneur des *pays grecs*. On admirait surtout une nouvelle Sainte-Sophie, dont les fresques, accompagnées d'inscriptions non pas slavones, mais grecques, sont encore conservées et restaurées avec soin. Mais l'art russe ne borne pas ses emprunts à Byzance; il s'adresse aussi à l'Asie centrale, à la Perse; de là lui viennent ces coupes bulbeuses, qu'il fait porter sur des tambours plus ou moins élevés, tambours qui portent eux-mêmes sur une série d'arcs superposés, pour passer sans pendentifs

1. Viollet-le-Duc, *l'Art russe*. — Rambaud, *Histoire de Russie*. — Théophile Gautier, *Voyage en Russie*. — Léger, *la Russie et l'exposition de 1878*. — Normand, *Guide à Moscou*.

2. L'architecture en bois peut cependant arriver à produire des monuments non seulement intéressants, mais considérables. Le Japon est le pays par excellence de ce mode de construction. Sans sortir de l'Occident, qu'il nous suffise de signaler les très curieuses églises de la Scandinavie, telles que celles de Hitterdal ou de Borgun, construites sur le plan général des autres églises occidentales, avec grande nef, transept, abside, rangées de petites chapelles surmontées chacune de leur toit, le tout dominé par cinq ou six tourelles pointues de hauteurs inégales.

du plan carré au plan circulaire. D'autre part, dès le XII^e siècle, les princes de la Russie ont eu recours aux arts occidentaux. Grâce à ces éléments divers, à l'emploi du métal et des émaux dans l'ornementation extérieure, l'architecture russe a une originalité puissante que l'on ne retrouve pas dans les autres arts du grand pays slave.

2^o Moscou. — Le Kremlin. — L'église Saint-Basile.
— La splendeur de Kiev n'avait guère plus duré que celle

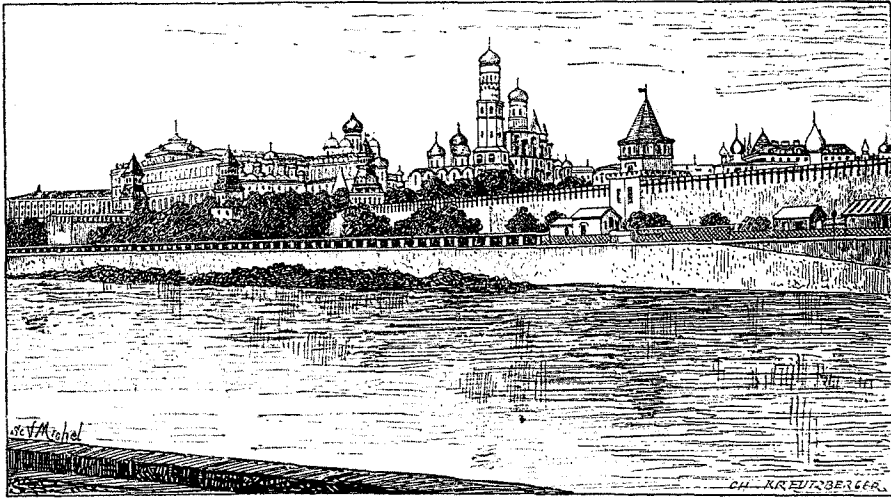


Fig. 132. — Vue générale du Kremlin, d'après une photographie de M. Normand.

d'Aix-la-Chapelle. Lorsque, après la défaite des Mogols, Moscou devint le centre religieux et politique de l'empire, c'est aux artistes italiens de la Renaissance que les grands princes eurent recours, et, chose remarquable, ces étrangers furent si vivement frappés du style national qu'ils trouvaient en Russie, qu'ils s'efforcèrent, non de le remplacer, mais de le perfectionner, et lui firent justement produire ses œuvres les plus caractéristiques et les plus originales. D'ailleurs, si Brunelleschi n'avait pas appliqué le premier la coupole en Occident, il lui avait du moins rendu une nouvelle importance qui devait porter ses

imitateurs à comprendre et à admirer les monuments russes.

Le Kremlin, avec ses fortifications, ses palais, ses églises, est, pour l'art russe, ce que l'Acropole d'Athènes est pour l'art grec¹. Ce mélange d'un luxe et d'un désordre barbares avec les éléments empruntés aux civilisations voisines, mélange d'où se dégage cependant une originalité propre, est bien l'image de la Russie d'alors.

« Au-dessus de la muraille à créneaux échancrés, entre les tours à toits ouvragés, semblent monter et descendre, comme des bulles d'or étincelantes, des milliers de coupoles, de clochetons bulbeux aux reflets métalliques, aux brusques rehauts de lumière. La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserme ce bouquet de fleurs dorées et donne la sensation d'une ville féerique telle qu'en produit l'imagination des conteurs. Ce n'est pas grec, ni byzantin, ni gothique, ni arabe, ni chinois : c'est russe. » (TH. GAUTHIER.) Et cependant ces constructions sont dues à des Italiens : c'est le Milanais *Pierre Solario* qui a créé la tour du Souvenir ; le Bolognais *Aristote Fioravanti* qui a fait l'église de l'Assomption, où, depuis le xv^e siècle, on couronne les tzars ; *Pietro* et *Antonio* ont construit le palais dit à *facettes* ; les autres palais sont l'œuvre du Milanais *Alesio*.

L'édifice le plus original peut-être de l'architecture russe se trouve en dehors du Kremlin : c'est l'église Saint-Basile, sur la place Rouge.

Ivan le Terrible la fit construire en 1554, en mémoire de la conquête de Kazan, qui lui avait coûté tant de peine. C'est encore l'œuvre d'un Italien. L'ouvrage terminé, on raconte que le tzar fit venir l'architecte, lui donna une somme considérable et lui demanda si, pour une somme double, il pourrait élever un ouvrage deux fois plus beau. L'artiste ayant répondu

1. Il n'y aurait guère à lui comparer pour l'importance que le monastère fortifié de Troitza.

affirmativement, Ivan déclara qu'il l'avait trompé, puisqu'il lui avait promis de construire un monument où il mettrait tout son art et qu'il ne pourrait lui-même dépasser; puis il lui fit crever les yeux, pour être plus sûr que la promesse serait tenue et qu'il n'y aurait nulle part de monument comparable à l'église du bienheureux Vasili. Le désir de l'impitoyable tzar a été réalisé. Qu'on se figure une église surmontée de dix-sept coupoles bulbeuses dont pas une n'a la même hauteur ni la même forme, « les unes martelées à facettes, les autres côtelées, celles-ci taillées en pointes de diamants comme des ananas », ou en côtes bombées comme des melons, celles-ci rayées de stries ou spirales, « d'autres enfin imbriquées d'écaillés comme des pommes de pin, ou losangées et gaufrées en gâteaux d'abeilles. La lumière se concentre aux points saillants en une étoile qui brille comme une lampe ». La variété des métaux, or, argent, étain, cuivre battu, ajoute encore à cet aspect extraordinaire. On pourrait, comme on l'a dit, prendre ce monstre polychrome pour un immense dragon aux écaillés brillantes, accroupi et dormant.

Le métal; l'orfèvrerie. — Le rôle que le métal joue dans l'architecture suffirait à nous indiquer que la métallurgie était déjà fort avancée en Russie. La reine des cloches, la *Tzar-kolokol*, fondue sous Boris Godounof (1598-1605), qui pèse 492,200 livres, mesure 7 mètres de haut sur 8^m,50 de diamètre, et auprès de laquelle le bourdon de Notre-Dame de Paris (26,000 livres) ne serait qu'une grande sonnette, repose sur un piédestal en maçonnerie dans la cour du Kremlin; aucun clocher n'a pu la contenir, aucun échafaudage la porter.

L'orfèvrerie russe a continué les traditions de l'empire d'Orient, et la salle d'armes du palais neuf du Kremlin, construit sous Nicolas I^{er}, contient un amoncellement inouï de pièces rares de provenances diverses, parmi lesquelles les œuvres russes sont particulièrement remarquées.

3° Pétersbourg. L'art russe moderne. — Pierre le Grand. — Style Louis XIV. — Péterhof. — L'art russe au dix-neuvième siècle. — Le mouvement qui a poussé la Russie vers l'Occident, à partir de Pierre le Grand, a



Fig. 133. -- Église Saint-Basile à Moscou.

porté atteinte à son originalité nationale. La fondation de Pétersbourg donna à l'architecture russe une forme complètement européenne. Il y a eu cependant de beaux monuments élevés en général par des artistes français : au

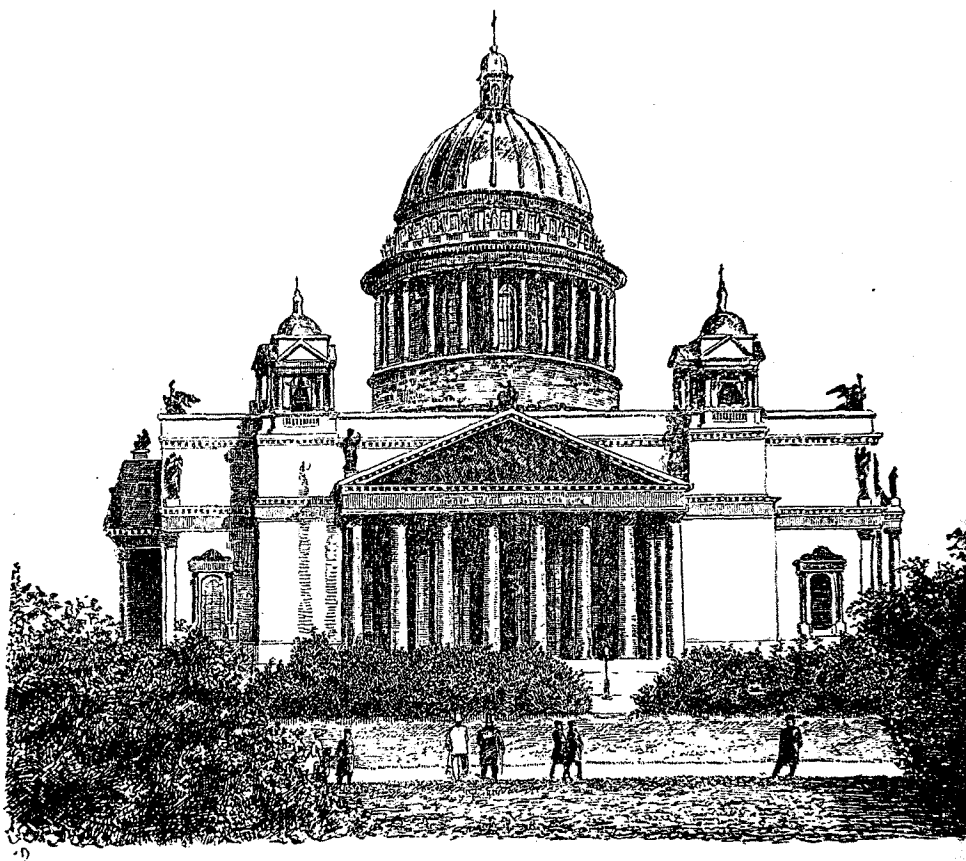


Fig. 134. — Église Saint-Isaac à Pétersbourg.

xviii^e siècle Péterhof¹, Oranienbaum, Tzarkoé-Selo, les palais de Pétersbourg, plus tard la Bourse de Pétersbourg par *Thomon* (1804-1811), l'église de Saint-Isaac,

1. Péterhof, œuvre du Français *Leblond* (1720), est une des plus belles résidences princières de l'Europe ; elle l'emporte sur Versailles par l'abondance de ses eaux, qui, après avoir formé des jets variés et de magnifiques cascades, gagnent la mer voisine en de véritables rivières.

aussi à Pétersbourg, par *Montferrand*; mais ces édifices appellent trop le Panthéon ou le château de Versailles.

La peinture et la sculpture ont conservé pour la décoration des églises leurs règles traditionnelles, et se sont contentées d'enlever quelque raideur aux figures en leur donnant un dessin plus correct. Cependant il s'est formé aussi sous l'influence française une école de peinture et de sculpture dont l'originalité n'est pas encore bien dégagée, mais qui a produit déjà des œuvres recommandables et semble participer depuis quelques années au grand mouvement qui entraîne la littérature russe. Rappelons les peintures d'Oscar *Gué*, Français d'origine (le *Jugement dernier*); de *Bogoluboff*, de *Smieradski* (les *Torches vivantes*), d'*Aivasovski*, *Chelmonski*, *Mokovski*, *Vereschagin*, *Bruni*, les sculptures d'*Antokolski*, de *Tourgueneff*. L'école de mosaïque fondée par Nicolas I^{er} a produit des œuvres fort habiles, mais on y suit trop les errements de la fabrique pontificale de Rome, où les artistes russes ont été se former, au lieu d'avoir repris les grandes traditions décoratives de Byzance.

III. — ART PERSAN SASSANIDE

Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — L'ancien art des Sassanides a eu peut-être plus de rapports encore avec l'art byzantin que l'art russe lui-même. En tous cas, ces rapports sont plus anciens. Mais ici les emprunts ont été réciproques; et si les souverains de Ctésiphon ont eu recours souvent aux artistes grecs, on sait que, d'autre part, Justinien lui-même a fait venir à Constantinople des artistes persans, du moins pour la décoration de quelques-uns de ses édifices.

Les bas-reliefs de Schâpour. — Nous avons de la sculpture sassanide un monument considérable et d'un grand intérêt historique. Ce sont dix bas-reliefs à figures

colossales sculptés sur le flanc d'une montagne, dans un lieu que l'on appelle aujourd'hui encore Schâpour, et dont le plus important représente, à n'en pas douter, l'empereur Valérien aux pieds de Schâpour (Sapor). Malgré la gravité de l'expression et la justesse du geste, cette sculpture ne se distingue guère des œuvres de la déca-



Fig. 135. — Valérien aux pieds de Sapor.

dence latine du temps de Constantin. Mais l'architecture a un beaucoup plus grand mérite.

Architecture. — Le palais de Chosroès à Ctésiphon. — Il y eut là un art puissant, majestueux et caractérisé, dont malheureusement les échantillons sont fort rares et peu connus. Le palais que Chosroès Nuschirwan fit bâtir à Ctésiphon est encore en partie debout au milieu des ruines à peu près informes de l'ancienne capitale des Parthes.

Le Tak-Kesra (arcade de Chosroès) a résisté non seulement au temps, mais aux hommes; et, si l'on en croit la tradition,

le calife Abou-Djafar Almanzor aurait vainement tenté de l'abattre. On n'y voit plus les tours sur lesquelles brûlait le feu sacré de Zoroastre; mais la façade de 83 mètres présente deux ordres de hautes colonnes engagées et superposées, séparées par une corniche. Ces deux grands étages sont subdivisés chacun en deux étages plus petits. Au rez-de-chaussée s'ouvrent de larges portes à plein cintre surmontées de triples fenêtres qui se répètent au troisième étage. Un cinquième étage, composé de petits édicules, couronne l'édifice. Au milieu de la construction s'élance un arc immense, allant du bas en haut du palais sur une hauteur de 28 mètres, sur une largeur de 22, et y pénétrant sur une profondeur intérieure de 35 mètres qu'il couvrait autrefois de sa large voûte. Sur l'immense pièce ainsi formée s'ouvraient des fenêtres correspondant aux divers étages. C'était la salle du trône. L'effet de cette ouverture d'un seul jet et couronnée d'un arc brisé que décore un feston est tout à fait grandiose.

Orfèvrerie. — Tapisserie. — Les arts industriels n'avaient pas dégénéré non plus sous les Sassanides et maintenaient la vieille réputation des orfèvres et des tapissiers de la Babylonie. La coupe de Chosroès I^{er} (531-579), à la Bibliothèque nationale, est composée de plaques d'or découpées en compartiments, dans lesquels on a fixé des médaillons de cristal de roche et de verres colorés imitant les pierres précieuses. Au centre, un médaillon plus grand, également en cristal de roche, représente en gravure Chosroès sur son trône. Les conquérants arabes trouvèrent à Ctésiphon (637), entre une multitude d'autres pièces, un immense tapis de soixante aunes de tour, fait par ordre du même Chosroès. Il représentait un jardin orné de statues, sillonné de cours d'eau, avec des arbres et des fleurs. Des pierres rares et des verres colorés figuraient les fleurs; des fils d'or représentaient les tons jaunâtres du sol. — Cet art puissant ne fut pas détruit par l'invasion arabe, et nous le retrouverons.



LIVRE II

L'ART MUSULMAN ET LES ARTS DE L'ASIE

CHAPITRE PREMIER

L'ART ARABE

- I. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ARABE. — Origine de l'art arabe. — Influence byzantine. — Originalité. — La mosquée procède de la Kaaba. — Le minaret. — Le palais. — Procédé de construction. — La décoration. — L'écriture koufique.
- II. LES MONUMENTS ARABES ET MAURESQUES. — L'art musulman en Égypte et à Constantinople. Les mosquées du Caire. La Suleimanieh. Sinan. — L'art musulman en Espagne. Ségovie. — L'art arabe. Mosquée de Cordoue. Histoire. Description. Abdérame. — L'art mauresque. L'Alhambra. — L'Alcazar de Séville. — Tolède. — Al Zohra. Abdallah-Younas. — Jardins. Le Généralife.
- III. EXTENSION DE L'INFLUENCE ARABE DANS L'ART. — Influence de l'art arabe en pays chrétien. — L'architecture sarrasino-normande en Sicile. Monréale. — L'art arabe en Asie. — L'art musulman persan. Son originalité. Il unit l'art arabe et l'art sassanide. — La peinture. — Influences occidentales. — Ispahan et Samarcande. — Le Rhighistan¹.

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ARABE

Influence byzantine. — Originalité propre. — L'art arabe semble apparaître tout à coup sur la scène du

1. P. Coste, *Monuments du Caire*. — Prise d'Avesnes, *l'Art arabe d'après les monuments du Caire*. — Lebon, *la Civilisation des Arabes*. — Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne et en Sicile*. — G. Perez de Villa Amil, *España artistica y monumental*. — Gayet, *Art arabe*.

monde, comme le peuple arabe lui-même. Cependant ce n'est pas dans son pays d'origine qu'il s'est développé; c'est en Espagne, là où les musulmans se sont le plus mêlés aux chrétiens, que l'art arabe a produit ses chefs-œuvre, et c'est au contact de l'art byzantin et d'après ses modèles qu'il s'est constitué. Il était naturel qu'il en fût ainsi. Les musulmans s'attaquèrent d'abord à l'empire d'Orient, et, après la victoire, ils prennent pour les consacrer à la religion nouvelle les édifices du culte chrétien¹. Ces édifices étaient bien plus beaux à tous égards que ceux qu'ils avaient vus jusque-là; ils étaient bien plus dignes d'Allah et de son prophète. Il ne faut donc pas s'étonner que les musulmans les aient reproduits et que la mosquée arabe soit sortie de l'église byzantine. Mais remarquons : 1° que les Arabes montrèrent dans les premiers siècles de l'Hégire une vivacité intellectuelle que le Coran ne devait pas tarder à éteindre; 2° que, sans parler des constructions considérables élevées dès une haute antiquité dans l'Yémen, et dont les ruines, voisines de la grande ville de Sana, attestent encore l'importance, il y avait déjà dans l'Hedjaz des monuments de quelque valeur, tels que la Kaaba de la Mecque, qui les mettaient à l'état d'apprécier les œuvres plus belles; 3° que le Coran², ou du moins le souvenir des entretiens traditionnels de Mahomet, défendant les représentations de la figure humaine, et cette interdiction étant devenue de plus en plus formelle et rigoureuse, les Arabes furent amenés à un système de décoration particulier, d'où ils tirèrent un art merveilleux; 4° que les modèles byzantins imités

¹. A Damas, Omar partagea en deux l'église Saint-Jean, laissant la partie occidentale aux chrétiens et réservant la partie orientale aux musulmans.

². Nous ne pouvons que rappeler ici les controverses relatives à la peinture musulmane. Mais, quoique Makrizi ait écrit une biographie des peintres, il ne semble pas que la peinture ni même la sculpture non ornemaniste aient eu chez les Arabes une véritable importance. Il y a cependant d'intéressantes figures dans la salle du Jugement à l'Alhambra, et la figure humaine se trouve assez souvent dans les tapisseries musulmanes.

par les Arabes devaient correspondre à d'autres idées, s'appliquer à d'autres mœurs et par conséquent créer des formes nouvelles. Cette dernière raison seule suffirait à expliquer l'originalité de l'art arabe; elle se résume dans la mosquée et le palais.

La mosquée : elle procède de la Kaaba. — Le minaret.
— La Kaaba était et est restée, malgré la restauration

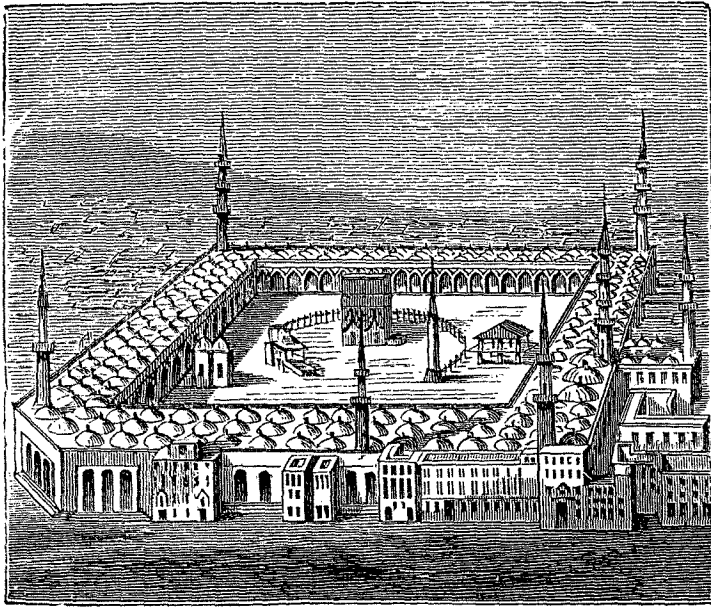


Fig. 136. — La Caaba.

totale de 1625, un petit sanctuaire entouré d'un grand carré de galeries à colonnes. La mosquée, quoique devenue la maison de la prière où les croyants peuvent se réunir en nombre, garde quelque chose de ce plan. Toutes les mosquées ont une forme rectangulaire. Au milieu de l'une des façades est établie une niche appelée *Mihrab*, qui indique la direction de la Mecque et vers laquelle on doit se tourner pour prier. A droite, le siège du scheik; à gauche, la tribune du muezzin; vers l'intérieur, la *member*, chaire du prédicateur. Les mosquée

ressemblent d'autant plus à la Kaaba qu'elles sont plus anciennes. La mosquée d'Amrou, au Caire, construite dès les premières années de la conquête arabe, présente un sanctuaire couvert de dimension médiocre, s'ouvrant dans le mur d'une vaste cour carrée en face de la porte d'entrée. Les croyants peuvent entrer avec leur cheval dans cette cour et y prier, la face tournée vers le sanctuaire. Autour de la mosquée, et le plus souvent dans une cour carrée, se trouvent des piscines et des fontaines pour les ablutions. On y voit aussi une salle de lecture. A côté de la mosquée se dressent les *minarets* (lieux de lumière). Ces grêles tours rondes qui vont en s'amincissant et se terminent en pointe aiguë sont divisées en étages et ceintes de balcons en saillie d'où le *muezzin* se tourne vers tous les points de l'horizon pour appeler les fidèles à la prière.

Le palais. — Le palais, qui doit préserver ses hôtes des ardeurs du soleil et des regards étrangers, présente au dehors des murs droits à peu près nus, avec de rares ouvertures, et terminés en terrasse ; c'est à peu près le même caractère extérieur que pour les mosquées.

Procédé de construction. — D'ailleurs les Arabes ont peu employé la pierre de taille et le moellon. Leur procédé habituel consistait à fabriquer un mortier auquel ils mêlaient du gravier ou de gros cailloux ronds. Entre deux planches écartées de la largeur dont on voulait le mur, était placé le mélange, et quand il était solidifié on retirait les planches et on recouvrait le mur d'un stuc. Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments musulmans présentent rarement à l'extérieur un profil remarquable.

La décoration. — **L'écriture koufique.** — Mais dans la décoration intérieure se déploie une merveilleuse imagination pour ces agencements de lignes qui ont reçu le nom d'*arabesques*. Elle se montre aussi bien dans les dessins posés à plat sur les murs que dans les reliefs de stuc, de bois et de pierres taillées, qui, semblables à des

crystallisations ou à des stalactites, varient les surfaces. L'arcade, portée sur de minces colonnes, affecte toutes les formes : l'arc de plein cintre, simple, surbaissé ou sur-

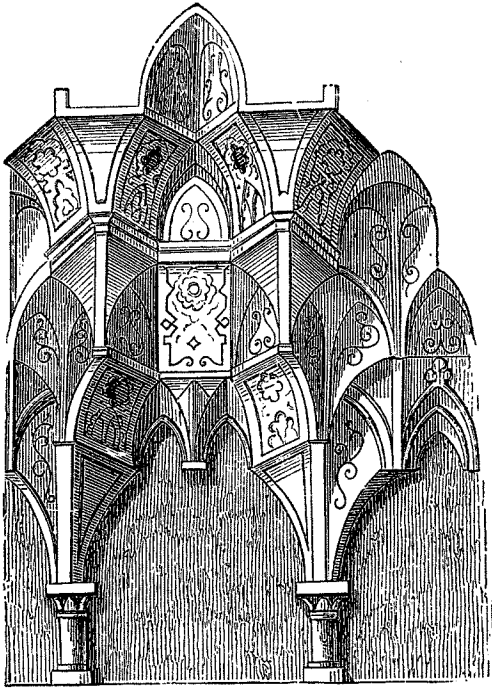


Fig. 137. — Reunion de petites coupoles en pendentifs (medias naranjas).

haussé; l'arc en fer à cheval; l'arc brisé plus ou moins ouvert et même outre-passé; l'arc en accolade, l'arc trilobé ou festonné. Les pendentifs eux-mêmes sont taillés, découpés, gaufrés, et ces formes envahissent souvent la coupole elle-même¹. Il n'est pas jusqu'aux versets du Coran qui ne servent de motif à une ornementation des plus agréables. Les lettres arabes, surtout les caractères koufiques²,

sont d'un grand effet décoratif, et aucune écriture, pas même l'écriture syrienne, dont l'écriture koufique est pourtant issue, n'offre les mêmes ressources.

1. Les Arabes et les Maures d'Espagne, grâce à la simplicité de ces éléments de décoration, grâce au talent et au goût avec lesquels ils les employèrent, ont pu donner le cachet arabe à des constructions wisigothiques, et tromper plus d'une fois la postérité sur ce point, par exemple pour une bonne partie des murs de Tolède et de l'Alcazar de Ségovie. Cet alcazar, avec sa grande tour carrée élargie à sa partie supérieure par de petites tours rondes qui sont suspendues à ses flancs comme de gros tuyaux d'orgue, et dominent, du cercle étroit de leurs créneaux, les créneaux rectilignes de leur grande compagne, est un des châteaux forts les plus originaux de l'Europe. L'architecture des Wisigoths, les plus civilisés des Barbares qui envahirent l'empire romain, méritait au moins un souvenir.

2. L'écriture koufique tire son nom de la ville de Koufa. Koufa, l'ancienne Borsippa des Chaldéens (140 kil. sud de Bagdad, à droite de l'Euphrate), fut avant Bagdad la résidence de plusieurs califes. — V. un exemple p. 246.

II. — LES MONUMENTS ARABES ET MAURESQUES

L'art musulman en Égypte et à Constantinople. —
 Les mosquées du Caire. — Le Suleimanieh. Sinan. —
 Les régions où l'on trouve aujourd'hui les modèles les

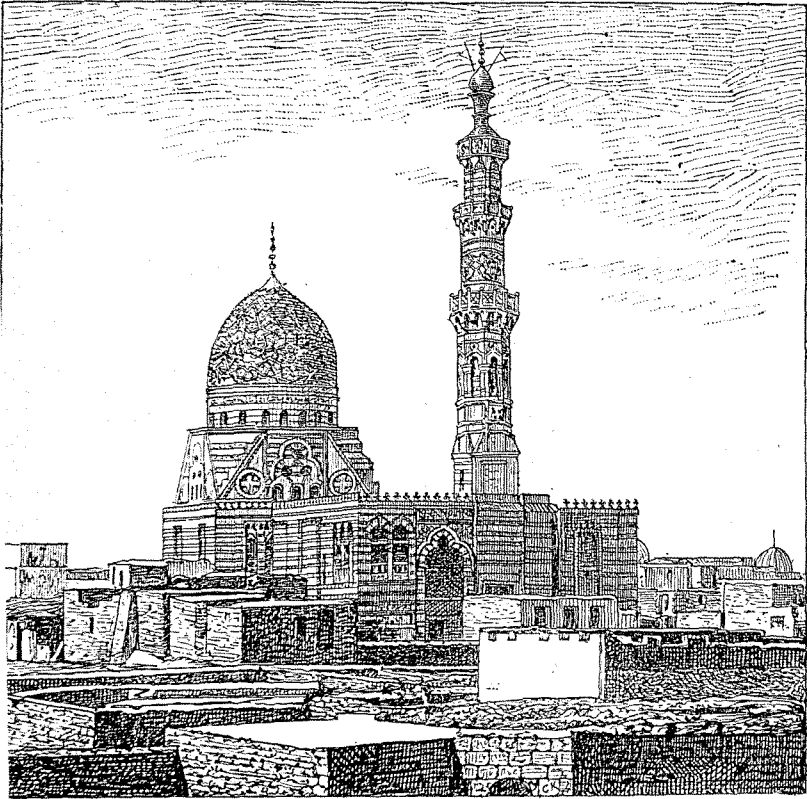


Fig. 133. — Mosquée du sultan Gât-Bay au Caire.

plus remarquables de l'art musulman proprement dit sont : 1° l'Égypte ; 2° l'Espagne ; 3° Constantinople et les régions voisines, soit en Europe, soit en Asie. En Égypte se trouvent les types les plus anciens ou les plus caractéristiques, tels que la mosquée en partie ruinée d'Amrou (VII^e siècle), le premier en date peut-être des grands monuments musulmans ; les mosquées d'Ebn-Touloun, dont

le minaret est célèbre (ix^e s.); d'Hassan (xiv^e s.); de Gâit-Bay (xv^e s.). Au même style se rattachent les mosquées de la Syrie. Nous insistons plus loin sur l'Espagne. Les Turcs Ottomans, maîtres de l'Asie Mineure dès le commencement du xiv^e siècle, élevèrent, notamment à Brousse, leur capitale, des mosquées fort remarquables. Parmi les monuments élevés à Constantinople depuis la conquête turque, on admire surtout la Mahmoudjé (mosquée de Mahomet II), construite de 1463 à 1469 par l'architecte byzantin *Christopoulos*; la Suleimanieh (mosquée de Soliman le Magnifique), élevée de 1550 à 1566 par *Sinan*, le plus célèbre des architectes turcs, et la mosquée d'Achmet (xvii^e siècle). La mosquée de Sélim II à Andrinople est aussi une des plus pittoresques de l'Orient.

L'art musulman arabe en Espagne. — Mosquée de Cordoue. Abdérame I^{er}. — Mais c'est en Espagne que se trouvent, malgré les mutilations et les transformations subies, les plus beaux monuments arabes. La mosquée de Cordoue est encore la plus belle des mosquées. Elle ouvrait autrefois dix-neuf portes sur la grande cour plantée d'orangers et de bananiers, entourée de colonnades et ornée de fontaines jaillissantes, qui la précède encore aujourd'hui. Presque toutes ces portes ont été bouchées; ce qui, en modifiant l'éclairage, a dû changer singulièrement l'aspect intérieur et l'effet décoratif. La hauteur du monument est médiocre : cinq mètres pour le fût des colonnes, neuf mètres en tout jusqu'aux voûtes qui, au xviii^e siècle, ont maladroitement remplacé les charpentes. L'aspect n'en est pas moins unique.

Qu'on se figure, dans un rectangle de 118 mètres de largeur sur 112 de profondeur, une véritable forêt de colonnes disposées en quinconces et présentant dans quelque sens que l'on regarde des lignes de fûts parallèles reliés par des arcs souvent doubles qui ressemblent à des guirlandes. Ces colonnes forment dix-neuf nefs dans un sens et trente-six dans l'au-

tre. Il y en avait autrefois quatorze cent dix-neuf. Mais, au xvi^e siècle, le chapitre de la cathédrale en abattit un grand nombre pour placer au centre du monument une construction en gothique flamboyant, un de ces insupportables *coros* qui, en dépit de leur propre valeur, n'en déparent pas moins les plus belles églises d'Espagne. Charles-Quint ne connaissait pas la mosquée de Cordoue quand il donna son autorisation à cet arrangement. Lorsqu'il la visita peu de temps après, il

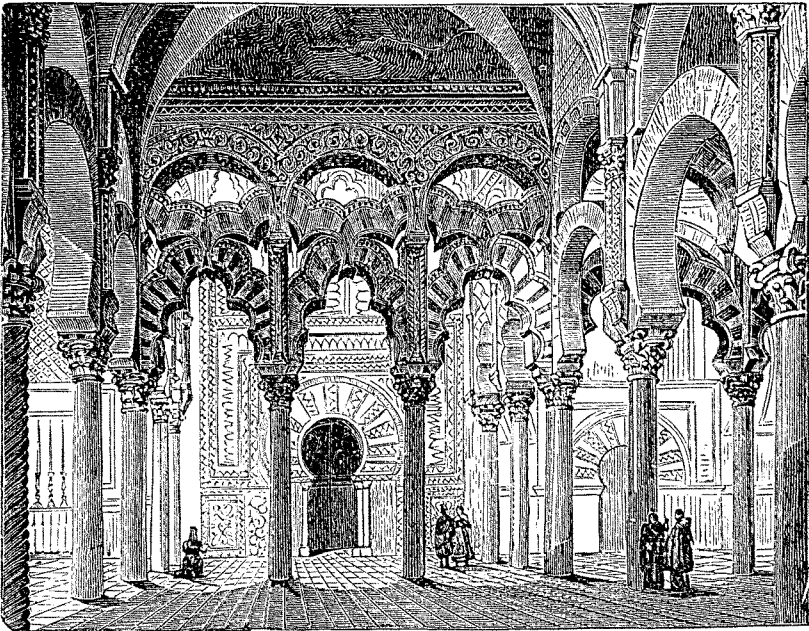


Fig. 139. — Vue intérieure de la mosquée de Cordoue.

ne put, quelque maître qu'il fût de lui-même, dissimuler une colère qui lui fait honneur : « Je ne savais pas de quoi il s'agissait, s'écria-t-il avec vivacité : autrement je n'aurais pas permis que l'on touchât à l'œuvre ; car vous faites ce qu'on peut faire partout, et vous avez défait ce qui était unique au monde. » Que de fois la parole de Charles-Quint serait d'application ! La mosquée de Cordoue a perdu son minaret de 80 mètres de haut avec ses deux escaliers tournant l'un dans l'autre ; il fut démolé en 1593 et remplacé par une tour sans caractère. Elle a perdu la plus grande partie de son ornementation. Elle

a perdu ses quatre mille sept cents lampes qui étaient allumées chaque nuit. Mais elle a conservé son Mihrab octogone de marbre blanc.

La construction du monument remonte aux premiers temps de la dynastie occidentale des Ommiades. *Abdérâme I^{er}* en traça lui-même le plan en 780 et y travailla, dit-on, de ses mains une heure par jour pendant toute la durée de son règne. Elle fut continuée par Hescham I^{er}, son fils, terminée par Abdérâme II, agrandie en 988 par Almanzor. On employa des colonnes de toute provenance, ajoutant des chapiteaux démesurés à celles qui étaient trop basses et raccourcissant celles qui étaient trop hautes. On s'adressa aux empereurs de Byzance pour ajouter à la splendeur de l'œuvre. L'arcade qui donne entrée dans le Mihrab est surmontée d'une mosaïque représentant l'empereur Romain II. Les relations entre les empereurs d'Orient et les califes d'Occident furent en général amicales. Ils avaient en effet un ennemi commun, irréconciliable, le calife d'Orient de la famille des Abassides, dont le fondateur avait ordonné le massacre des Ommiades. Pour le calife de Bagdad, le calife d'Occident était non seulement un rival, mais un hérétique.

L'Art mauresque; l'Alhambra. — L'Alhambra de Grenade est beaucoup plus moderne que la mosquée de Cordoue et appartient à la décadence de la puissance musulmane. Déjà les Maures d'Afrique (Almoravides, Almohades) ont renversé la puissance des Arabes. Les Moghrabins (hommes de l'Ouest) dominent là où avaient dominé les Sarrasins (hommes de l'Est). Commencé en 1231, l'Alhambra ne fut achevé qu'en 1338. Il est un modèle de l'art mauresque proprement dit, moins sévère et plus varié que l'art arabe.

Dans son ensemble il ne paraît être qu'une forteresse entourant tout un quartier, mais derrière ses tours massives et l'uniformité rougeâtre de ses murs se cachent des merveilles. C'est une succession de cours, de pavillons, de terrasses de différentes hauteurs et de niveaux divers qui se suivent comme les caprices d'un songe. C'est un mélange d'arcades, de por-

tes, de fenêtres, d'ouvertures de toutes grandeurs, de toutes formes, s'encadrant les unes dans les autres ; on y voit des toits avancés et des corniches de marbre blanc ; des cyprès verts et

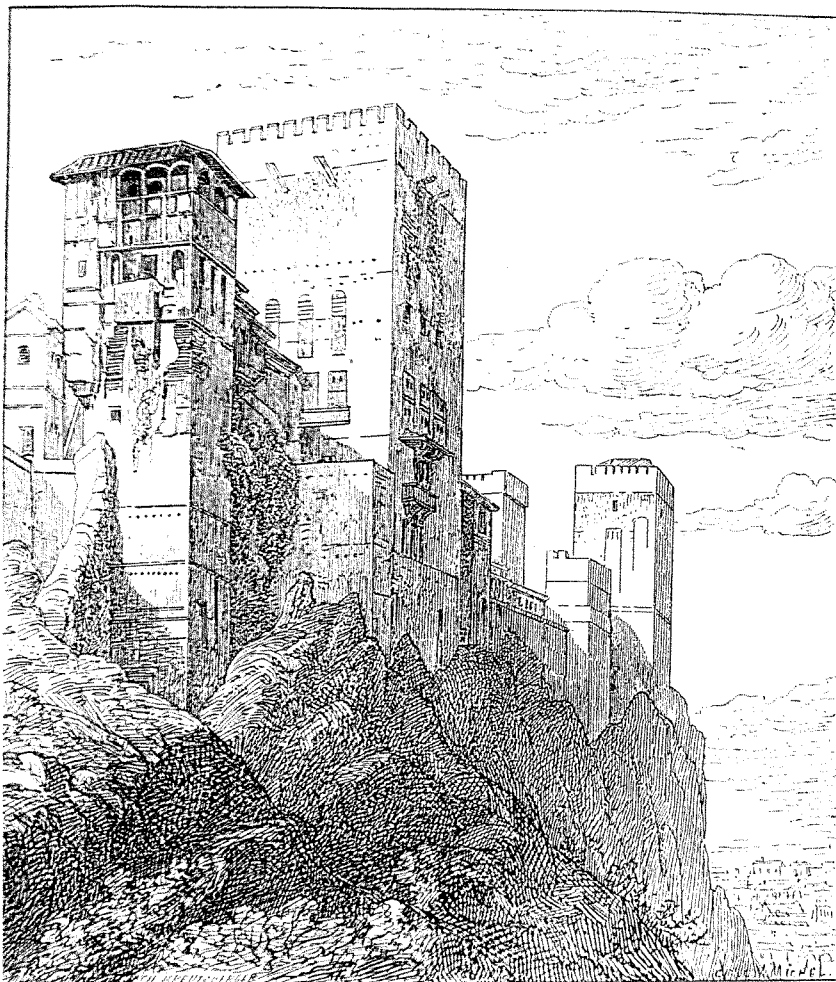


Fig. 140. — Alhambra (partie nord)

des colonnes d'où s'élèvent en arc comme des cristallisations de stuc qui semblent le produit des colonnes elles-mêmes ; des fontaines jaillissantes ou des bassins immobiles comme des miroirs dans leurs cadres de pierre ; des plafonds en bois pré-

cieux incrustés d'ivoire, de nacre, d'émaux bleus, d'émaux argentés, d'émaux dorés, s'appuyant sur des bordures de pierre brodées à jour. Par toutes les échappées, par les ouvertures des murs ou des plafonds, comme par les échancru-

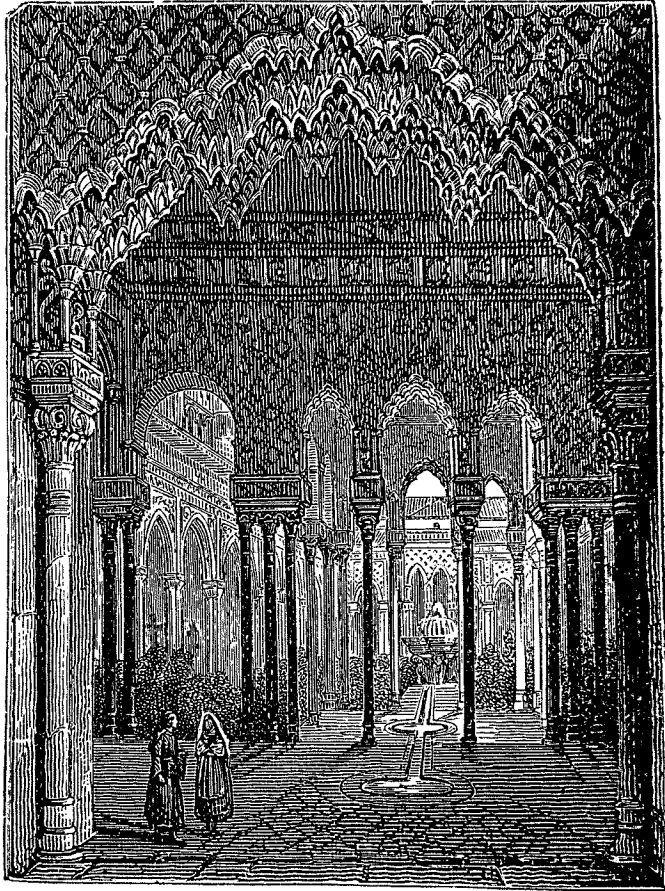


Fig. 141. — Alhambra : cour des Lions.

res des créneaux, apparaît le ciel bleu découpé par des dentelures. Toutes ces fantaisies se succèdent sans confusion, sans que l'œil y rencontre rien de démesuré ou de choquant. C'est l'élégance suprême. La salle des Deux-Sœurs, la salle des Abencerrages, la salle des Ambassadeurs, la cour des Lions, n'ont rien à craindre de leur renommée. Malgré les ravages du temps et des hommes, l'Alhambra sera toujours

un de ces mots qui ont le privilège de frapper entre tous l'imagination.

Alhambra ! Alhambra ! palais que les génies
 Ont bâti comme un rêve et rempli d'harmonies ;
 Citadelle aux créneaux festonnés ou croulants,
 Où l'on entend, le soir, de magiques syllabes
 Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
 Sème les murs de trèfles blancs.

L'Alcazar de Séville. — L'Alcazar de Séville serait, s'il n'y avait pas l'Alhambra, le plus séduisant des monuments arabes. Dans ses parties anciennes il se rapporte nécessairement à une période antérieure¹, où l'art mauresque, à son origine, a plus d'unité et de régularité. Le sous-sol, éclairé par des soupiraux, était occupé par les bains. Des arcades basses en ogives, partant directement du sol, sans l'intermédiaire de piliers, s'allongent en galeries pleines de fraîcheur et de mystère. Le style de l'Alcazar de Séville est comme la transition entre la mosquée de Cordoue et l'Alhambra.

Tolède. — On trouverait quelques exemples d'un art plus ancien et plus sévère à Tolède. L'intérieur de la ville a conservé peu de constructions du temps des califes, et celles qui existent encore se dissimulent sous un badigeon de plâtre qui les modernise. Cependant Tolède, dans son paysage dénudé, d'aspect rigide, se dressant au-dessus du Tage qui coule à une grande profondeur ; Tolède avec ses deux ponts à donjons, sa *puerta del Sol*, sa double enceinte découpée de créneaux et couronnée de tours sous la protection desquelles s'étagent sa cathédrale gothique, ses mosquées transformées en églises de rite romain ou mosarabe, sa synagogue, son Alcazar reconstruit par Charles-Quint, son cloître de *San-Juan*

1. Séville fut prise par le roi Ferdinand III le 23 novembre 1248. L'Alcazar est contemporain de la célèbre tour de *la Giralda* qui, complétée par des constructions chrétiennes, sert de clocher à la cathédrale de Séville.

de los Reyes qui porte encore pendantes à l'extérieur les chaînes des captifs chrétiens délivrés par Ferdinand et Isabelle ; Tolède avec ses rues étroites et tortueuses, où les toits se touchent presque, au-dessus de la tête du passant, où les fenêtres s'avancent en balcons garnis de solides barreaux de fer, Tolède la gothique, l'arabe, la castillane, offre un de ces spectacles uniques qu'on n'oublie pas et qui, dans un seul aspect, concentrent toute une période historique, et résumant toute une civilisation.

Al Zohra. — **Abdallah-Younas.** — L'Alcazar de Tolède, bâti par Charles-Quint sur l'emplacement d'un alcazar arabe, a été dévasté récemment par un incendie. Il n'a plus guère que ses murs extérieurs. Il ne reste rien de l'Alcazar de Médina al Zohra, qui dépassait toutes les autres constructions musulmanes analogues par son étendue et sa magnificence. Le calife Abdérame III le fit commencer en 936, sous la direction de l'architecte *Abdallah-Younas*. Parmi ses deux mille sept cents colonnes, dix-neuf venaient de Rome, cent quarante avaient été envoyées par l'empereur Constantin IX. On y voyait aussi des échantillons de choix de l'orfèvrerie byzantine ; le luxe employé dans l'ornementation du jardin n'était pas moins grand. On y remarquait entre autres un jet de vif-argent retombant dans une grande vasque de porphyre.

Les jardins. — **Le Généralife.** — Nous pouvons nous figurer ce qu'était un jardin mauresque, non pas tant par le jardin de l'Alcazar de Séville, trop remanié, mais par celui du Généralife à Grenade. Ces jardins sont moins des lieux de promenades que des lieux de repos. « Les Orientaux aiment peu la promenade, a dit Napoléon dans sa *Description de l'Égypte*. Marcher quand on peut être assis leur paraissait un contresens qu'ils n'expliquaient que par la pêtulance du caractère français. » Il ne faut donc pas s'étonner que les dimensions de leurs jardins soient médiocres et que les allées y soient rares. De plus, ils forment en général comme la continuation du harem, et par

conséquent ils sont entourés de murs élevés. Mais la tranquillité qui y règne, les jets d'eau et les cascades qui entretiennent partout la fraîcheur, le choix des plantations, les points de vue habilement ménagés à travers les clôtures sur la nature extérieure, leur donnent un charme particulier.

III. — EXTENSION DE L'ART ARABE

Influence de l'art arabe en pays chrétien. — L'architecture sarrasine-normande en Sicile¹ : Monreale. — L'influence de cet art séduisant devait se faire sentir au loin, même dans les pays chrétiens. On en trouverait des traces jusque dans la France méridionale. En Sicile, un certain nombre de monuments de style arabe ont été construits, postérieurement à l'expulsion des musulmans (la chose est hors de doute aujourd'hui), par les princes normands : le palais de *la Ziza*, par exemple, pour Guillaume I^{er} (1154-66). Il s'y est même formé une école *sarrasine-normande*. Son chef-d'œuvre, une des plus admirables constructions du moyen âge, est non pas un palais, mais un ensemble d'édifices religieux fondés en 1174 à Monreale, près de Palerme, par Guillaume le Bon. La cathédrale de Monreale, avec le couvent de Bénédictins qui l'avoisine, a bien mérité d'être surnommée l'Alhambra de la Sicile.

L'art arabe en Asie. — Il est plus naturel de voir l'art arabe se répandre avec l'islamisme lui-même ; mais en se répandant il se diversifie, suivant les pays et les races auxquels il s'impose. On peut distinguer deux écoles principales, constituant deux arts distincts : l'art musulman persan, l'art musulman hindou.

L'art musulman persan ; son originalité. — Il unit l'art arabe à l'art sassanide². — La peinture. — Influen-

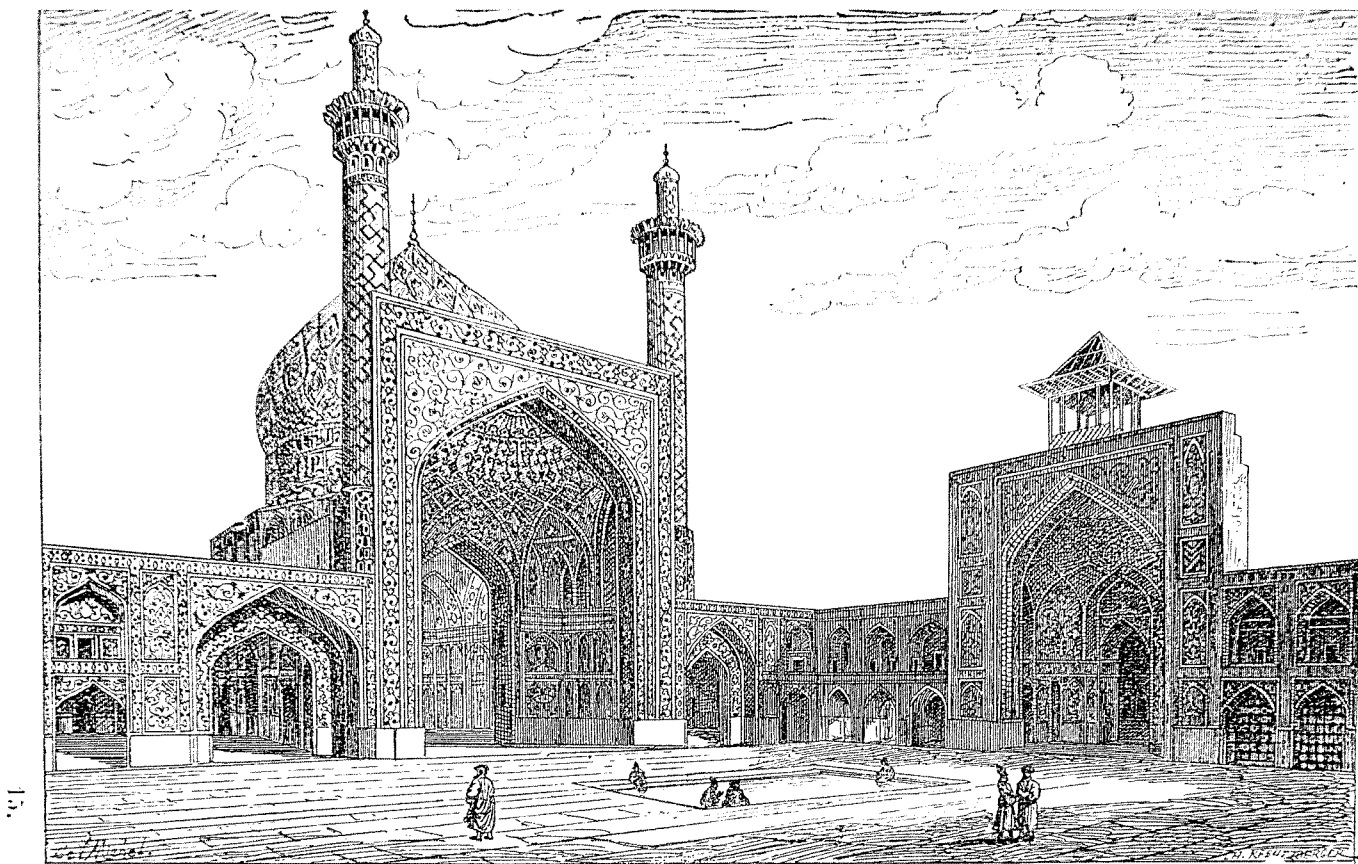
1. Hittorf et Zanthe, *Monuments modernes de la Sicile*.

2. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*. — Les tableaux de Pasini. — Les tableaux et lithographies de J. Laurens. — Gayet, *Art persan*, 2^e partie.

ces occidentales. — A l'art musulman persan il faut rattacher tout l'art musulman de l'Asie centrale, avec le développement prodigieux par le nombre et la richesse des mosquées et des palais aujourd'hui en grande partie ruinés de *Bokara*, de *Meched*, de *Samarcande*, qui compta jusqu'à quatre cents mosquées accompagnées de bibliothèques, écoles et hospices.

Dans l'art, les Persans, quoique soumis à la loi du prophète, ont conservé, comme dans la littérature, comme dans la religion elle-même, des traits qui les distinguent profondément des autres musulmans. Ils ont persisté à représenter la figure humaine lorsque les Sonnites l'avaient absolument proscrite de leurs décorations. Tamerlan avait formé, dit-on, un musée à Samarcande, où l'on admirait surtout les œuvres du peintre Adalhy de Bagdad. Le rigorisme des vrais croyants prenait parfois sa revanche. Chardin raconte qu'il a vu en Perse beaucoup de portraits auxquels on avait enlevé l'œil gauche : on pensait respecter ainsi la loi, car on ne conservait que des images inexactes de la réalité. Néanmoins dans le moyen âge, comme dans les temps modernes, les Persans se sont montrés bien moins rebelles à l'influence des peuples européens. Ils se rattachent comme eux à la race aryenne et ont conservé à travers les siècles la fierté de cette origine, telle que l'exprimait Darius lui-même dans ses inscriptions. On trouve en Perse, à partir du xvi^e siècle, des œuvres qui dénotent, à n'en pas douter, l'influence italienne. Deux siècles plus tard on y imitait le style Pompadour. D'autre part, comme la montre M. Mély, la céramique persane, au xiii^e siècle, a eu une influence marquée sur la fabrication des majoliques italiennes.

Les Persans aiment plus que les autres musulmans la simplicité, les grandes lignes, la logique. L'on reconnaît dans leurs mosquées les éléments de l'architecture sassanide : plus d'élévation générale que dans les mosquées arabes, — un beaucoup plus grand souci du profil extérieur, — des étages superposés, — un plus fréquent usage



15.

Fig. 142. — Cour de la mosquée Mesjid-Shah ou Mosquée royale, à Ispahan, d'après Coste.

des formes carrées et des lignes droites, — des coupoles de formes variées, hémisphériques ou elliptiques, écrasées, surhaussées ou renflées, habilement construites ; — de longs minarets presque unis flanquant symétriquement l'entrée et encadrant la coupole ; — enfin ces grandes arcades ogivales du palais de Ctésiphon qu'on retrouve au milieu de la façade des constructions les plus importantes. Ils aiment à dégager leurs monuments ; les rues larges, les belles avenues ne sont pas rares dans les grandes villes de l'Asie centrale. A tout cela se joint la décoration somptueuse chère aux Orientaux et les couleurs éclatantes des briques émaillées.

Ispahan et Samarcande. — Si l'on voulait choisir des modèles au milieu d'un grand nombre d'œuvres, nous prendrions les monuments d'Ispahan et de Samarcande. A Ispahan, nous signalerions la mosquée de la Congrégation, construite vers le xi^e siècle ; la mosquée royale, construite sous Abbas le Grand (xv^e siècle) ; le palais royal, le pont de Djulfa. Malheureusement depuis qu'Ispahan a dû céder à Téhéran le rang de capitale de la Perse, tout cela tombe en ruine. A Samarcande, la plus belle mosquée est le Shah Scindah. Mais l'ensemble le plus monumental de la ville est le Rhigistan, place bordée de trois côtés par trois magnifiques mosquées ou medressés. « Cette place, dit M. Ney (*En Asie centrale à la vapeur*), présente un aspect majestueux que je n'ai rencontré nulle autre part dans le monde musulman. » — Pour la magnificence inouïe et la disposition intérieure des palais persans, qui rappellent ce que les historiens nous apprennent de l'empire byzantin, nous renvoyons, par exemple, à la description de la *Salle du paradis*, par Chardin.

CHAPITRE II

L'ART INDIEN¹

- I. LES ORIGINES. — L'ART BRAHMANIQUE ET L'ART BOUDDHIQUE. — Les anciennes constructions. — Architecture en bois. — Architecture en pierre. — Influence grecque. — 1° Édifices creusés dans la pierre; Eléphanta; Salsette; — 2° Édifices taillés dans la pierre: Ellora; le Kailasa; sculpture; — 3° Édifices en matériaux rapportés; la pagode; Djaggernaut; Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — Indo-Chine. Les Khmers. Angkor.
- II. L'ART MUSULMAN DANS L'INDE. — Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde. — Son caractère. — Apogée sous Akbar et Shah Djeham (xvi^e et xvii^e siècles). — Delhi et Agrah. Le *Tadj-Mahal*. Concours artistique. Isa Mohamed. — Les jardins de Kachmir (Srinagar).

I. — ART BRAHMANIQUE ET BOUDDHIQUE

Les plus anciennes constructions. — Architecture en bois. — Cependant, quelque grandioses et élégants à la fois que soient les monuments de l'art iranien, c'est peut-être dans l'Inde que l'art musulman a donné son dernier mot. D'ailleurs une partie du mérite de ces monuments peut être rapportée à l'influence persane elle-même, car, en dehors de leur aspect qui le prouve absolument, c'est lorsque la domination des Afghans, puis des Mongols, descendants de Tamerlan, s'est établie dans l'Inde, que cet art s'y est développé (fin du xvi^e et xvii^e siècle). Ce sont les plus beaux monuments de la presqu'île.

Les plus anciens qu'on y rencontre sont d'une date moins reculée qu'on ne l'a cru longtemps; ils ne remontent pas plus loin que le iii^e siècle av. J.-C. Il y en a eu d'anté-

1. Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan*. — Rousselet, *l'Inde des Rajahs*. — Lebon, *les Civilisations de l'Inde*.

rieurs, mais qui ne devaient être ni très importants ni très nombreux. Mégasthenes, ambassadeur de Séleucus auprès de Sandrocottus (Tchandra Goupta), le plus puissant des



Fig. 143. — Pagode de Soubramanyer (Tandjour).

rois qui régnaient sur le bassin du Gange, décrivant Palibothra, la capitale de ce prince, auprès duquel il avait séjourné quelque temps, vante la richesse et la puissance de la ville, mais affirme qu'elle était toute en bois, y compris son enceinte fortifiée.

Architecture en pierre. — Influence grecque. — On peut fixer cependant au temps de Sandrocottus lui-même ou du célèbre Asoka et un saint du bouddhisme (vers 250

avant J.-C.), les débuts de l'architecture de pierre. Ces débuts correspondent au temps où le bouddhisme s'est substitué pour quelques siècles au brahmanisme comme religion prépondérante. C'est aussi le temps où l'influence grecque se fait surtout sentir par l'extension de l'empire grec de Bactriane (V. p. 139 et 179). On trouve dans l'architecture indienne trois types distincts de constructions, correspondant à trois époques de l'art.

1° Édifices creusés dans le roc. — Éléphanta. — Salsette. — Les temples, couvents ou habitations sont d'abord creusés dans le roc, et soutenus par des piliers réservés dans la masse du rocher, tels que les temples d'Éléphanta, près de Bombay, et de Salsette¹.

1. On peut voir une construction de ce genre sans sortir de France : l'église souterraine à trois nefs de Saint-Emilion. Il est probable qu'à une époque où la poudre était inconnue, on eut recours pour creuser la pierre au moyen suivant, dans un trou rectangulaire du roc on faisait entrer à frottement très dur une pièce de bois, que l'on mouillait lentement et qui en gonflant par l'humidité faisait éclater le roc dans un rayon assez grand autour du madrier.

2° Edifices taillés dans la pierre. — Ellora; le Kaïlasa. — Sculpture. — Puis on ne se contente plus de pratiquer des galeries dans la montagne : on la découpe, et dans les blocs détachés et isolés on taille, on cisèle, on creuse, comme on le ferait d'une pièce de bois ou d'un morceau d'ivoire. C'est à Ellora qu'on trouve le plus remarquable exemple de cette architecture extraordinaire.

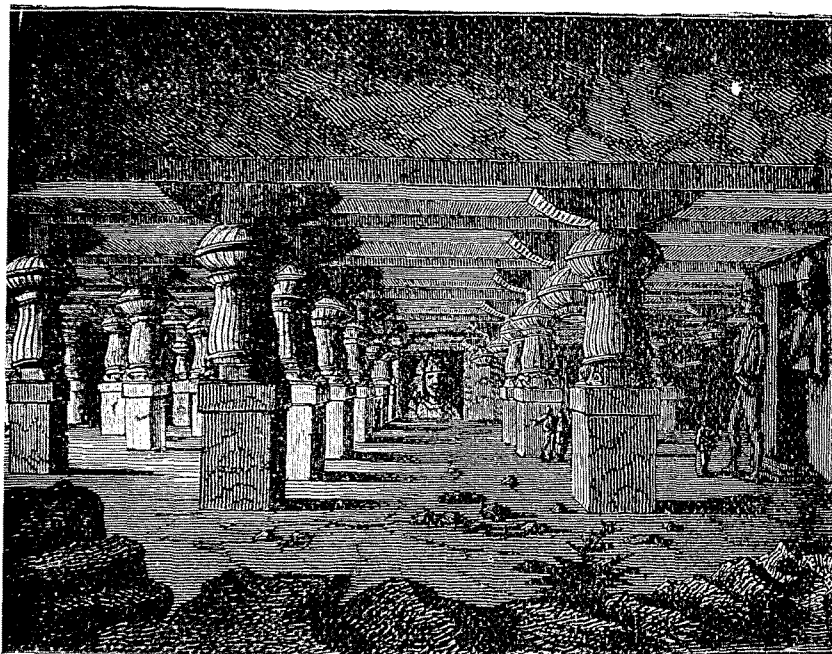


Fig. 144. — Temple souterrain d'Eléphantia.

Une montagne de granit rouge en forme de fer à cheval a été creusée ou taillée en temples nombreux sur une longueur de 8 kilomètres; tous les dieux indiens y ont leurs temples. Les galeries souterraines n'ont pas moins de deux lieues d'étendue, sans parler des monuments distincts, et comprennent entre autres une salle de 60 mètres sur 50, soutenue par vingt-huit colonnes. Mais on y admire surtout un des vingt temples de Siva, le Kaïlasa ou Paradis, qui est, comme on l'a dit, un véritable bijou de pierre, mais un bijou plus

grand que la Madeleine (123 m. sur 60). Il est du XI^e ou du XII^e siècle. Le monument a deux étages et par conséquent des escaliers; il a des colonnades, des portiques à balcon, deux obélisques de 12 mètres, une tour haute de 20. Ce temple s'élève au milieu d'une cour fermée par une enceinte de pierres placée à une dizaine de mètres de l'édifice. La cour et son enceinte ont été creusées dans le même rocher que les autres constructions et ne forment qu'une seule pierre avec elles. Partout la sculpture est répandue, mais désordonnée, monstrueuse; une imagination sans frein, quoique sans grande puissance, se développe en se répétant, comme dans les interminables épopées du Mahabarata ou du Ramayana. C'est un entassement obscur où l'on voit, au milieu de fleurs, de plantes bizarres, et de bêtes non moins bizarres qu'elles, fourmiller des personnages fantastiques portant plusieurs têtes, armés de plusieurs paires de bras et de jambes, réunissant une figure humaine à un corps d'animal, ou une figure d'animal à un corps humain. Tout cela superposé, enchevêtré, sans proportion. On dirait du produit de quelque force inconsciente, de créations parasites qui rongent, enserrant, étouffent l'édifice qu'elles devaient orner.

Partout, sur les parvis du morne monument,
 Quelque chose d'affreux rampe confusément.
 Et celui qui parcourt ce dédale difforme,
 Comme s'il était pris par un polype énorme,
 Sur son front effaré, sous son pied hasardeux,
 Sent vivre et remuer l'édifice hideux¹.

3° Édifices en matériaux rapportés. — Stoupas, pagodes. — Djaggernaut. — Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — La sculpture conserve ce même caractère dans les édifices qui dominent dans la troisième époque, dans ceux qui sont construits avec des

1. Nous parlons ici en général, et l'on rencontre plus d'une fois dans la sculpture indienne des figures assez bien proportionnées pleines de grâce, de mélancolie et de langueur, notamment au Kailasa. — L'Abyssinie possède aussi des églises formées d'un seul bloc de rocher découpé dans la montagne voisine et travaillé extérieurement de manière à simuler les pierres d'un mur. (V. Ach. Raffray, *les Églises monolithes de Lalibéla.*)

matériaux rapportés. Les plus anciens monuments de ce genre dans l'Inde sont les stoupas ou topes, espèces de tumulus circulaires portant sur une terrasse, surmontés d'un dôme et destinés à contenir des reliques de Bouddha. Asoka en aurait, dit-on, fait élever 84,000 (!). Ils sont contemporains des *hypogées* dont nous parlons plus haut. Plus tard, à côté des stoupas on éleva des pagodes dont le type s'est répandu, avec la religion brahmanique ou bouddhique, dans le Thibet, l'Afghanistan, la Chine, l'Indo-Chine, jusque dans les îles de l'Océanie.

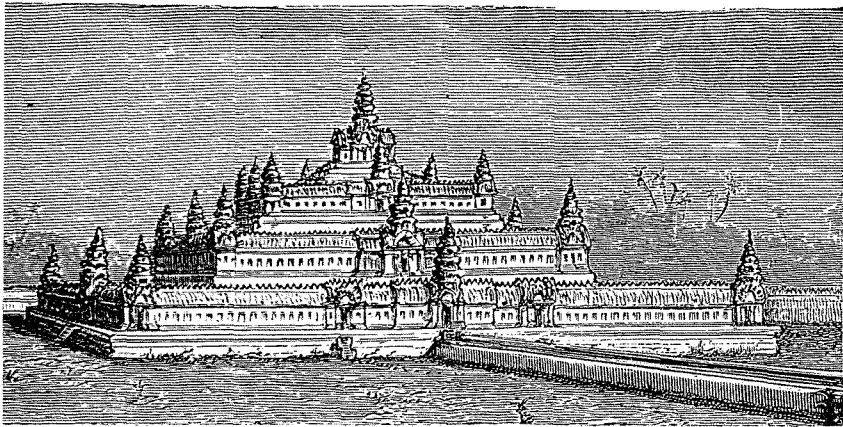


Fig. 145. — Pagode d'Angkor, d'après M. Delaporte.

Les pagodes sont des ensembles de constructions entourées d'une ou plusieurs enceintes. Elles contiennent, comme les mosquées, des bassins pour les cérémonies du culte; mais, à leur différence, elles renferment plusieurs sanctuaires. La forme pyramidale y domine même pour le couronnement des portes, et est restée caractéristique de ce genre de monuments, par exemple à Djagger-naut, à Tandjour, à Tirouvalour, au mont Abou (dans le Maissour), à Bengalore, etc. A Chillambaran on dirait qu'une influence classique s'est fait sentir; la forme pyramidale, quoiqu'elle y domine, est moins employée. Le

temple dit *les Mille colonnes*, par exemple, est composé de piliers réunis par des dalles et rappelle par ses formes générales un temple grec ou égyptien¹. Outre les pagodes les constructions les plus importantes de l'Inde sont les réservoirs pour le service des eaux des villes, et les forteresses, sortes d'acropoles au milieu desquelles se trouvent les bâtiments divers de la demeure des souverains.

A Ceylan nous trouvons les gigantesques ruines d'Anuradiona, l'Anuragraumon de Ptolémée, et de Pollanarona comparables par leur étendue à Babylone. A Anaradjon (détruite au XIII^e siècle de notre ère), il reste 1,600 colonnes carrées, sur une seule face de la ville. Des stoupa formant des monticules de briques avec des escaliers et colonnades à la base ont près de 70 mètres de hauteur et de 1,000 mètres de circuit.

Indo-Chine. — Les Khmers. — Angkor. — Les établissements français de l'Indo-Chine ont appelé l'attention de l'Europe sur les immenses ruines de la capitale de Khmers, de la ville d'Angkor, dont l'enceinte n'a pas moins de 14 kilomètres et demi. Cette enceinte s'ouvre par cinq portes précédées d'autant de ponts monumentaux; elle enferme les débris de plusieurs édifices considérables, parmi lesquels une grande pagode dont l'enceinte mesure cinq kilomètres et demi de tour².

II. — L'ART MUSULMAN DE L'INDE

Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde; son caractère. — Son apogée sous Akbar et Shah Djeham (seizième et dix-septième siècles). — Delhi et Agra.

1. Le contre-amiral Paris, qui a décrit Chillambaran dans le *Tour du monde* du 2 septembre 1867, a compté dans ce quinconce de monolithes 162 colonnes, à part des piliers extérieurs, au nombre de 36 ou 40. Le temple de Djaggernaut, le plus célèbre pèlerinage de l'Inde, a été fondé en 1198; celui du mont Abou en 1032.

2. Voir Delaporte, *Voyage au Cambodge*; le Musée du Trocadéro et le Musée de Compiègne; Fournereau et Porcher, *Étude artistique et historique sur les monuments khmers du Cambodge siamois*.

— Mais s'il est vrai que le mérite d'une œuvre architecturale ne se mesure pas à la quantité de pierres mises en œuvre et à la difficulté du travail, Angkor, Chilambaran, Ellora même, ne sont pas comparables aux monuments élevés par la dynastie musulmane des grands Mogols. Là, en effet, à la solidité de la masse, aux grands effets de puissance des anciens monuments de l'architecture nationale des Hindous, le style arabe est venu joindre sa précision délicate et son élégance variée, en perdant ce qu'il avait de trop grêle, et de cette réunion sont sorties des œuvres rares qui, autant qu'on en peut juger par des descriptions et des gravures, doivent se placer parmi les types les plus complets de l'art. Cette architecture s'est appliquée avec un égal succès aux mosquées et aux palais aussi bien qu'aux forteresses¹. Elle a eu son apogée dans la seconde moitié du xvi^e siècle, sous Akbar, et mieux encore dans les deux premiers tiers du xvii^e siècle, sous Shah Djeham et sous son fils Aureng Zeyb, qui le détrôna en 1656. Au palais de Lahore, à la forteresse de Goualior, aux nombreux monuments justement célèbres de Delhi, tels que le collège d'Akbar, la Djumma Mosjed, etc., aux merveilleux palais d'Ajmir et d'Alvour, nous préférons encore les édifices d'Agrah, qui nous semblent d'un style plus pur et non moins riche. C'est là que se trouve la forteresse d'Akbar, la mosquée des Perles, et surtout Tadj, chef-d'œuvre de l'Inde.

1. Les forteresses sont loin en effet d'être dégagées de tout contact avec l'art. Sans parler des châteaux forts du moyen âge, on peut rappeler que Giotto, Brunelleschi, Léonard de Vinci, ont été des ingénieurs militaires; que même depuis la transformation complète de la fortification à la suite de l'invention de la poudre, Sammicheli, comme en témoignent les remparts de Vérone, mérita sa réputation de grand artiste moins par ses églises et ses palais, que par ses travaux militaires. Jules Romain élevait à Mantoue le palais fortifié du T. Certaines œuvres de Vauban témoignent d'un souci de la ligne qui n'enlève rien à la solidité de l'œuvre. F. Blondel (1618-1686), l'architecte de la porte Saint-Denis, avait mérité le grade de maréchal de camp dans les armées du roi, par ses travaux théoriques et pratiques pour l'attaque et la défense des places.

Le Tadj-Mahal. Les jardins de Kachmir. — L'impératrice Tadj-Mahal, femme célèbre par ses talents et sa beauté, avait inspiré un si grand amour à Shah Djeham, que lorsqu'elle mourut, en pleine jeunesse, l'empereur résolut d'élever à sa mémoire le plus beau monument que l'homme eût jamais conçu. A la suite d'un concours où furent appelés tous les architectes de l'Orient, les projets d'Isa Mohamed (Jésus Mahomet) furent adoptés. Commencé en 1630, le mausolée fut terminé en 1647. Il est vrai qu'on y employa vingt mille ouvriers. Les matériaux du gros œuvre, le grès rose et le marbre blanc, furent fournis par le Radjepoutana; toutes les provinces furent mises à contribution pour les pierres précieuses qui devaient servir aux ornements : onyx de Perse, corail d'Arabie, grenats de Bundelcund, turquoises du Thibet, agates d'Yemen, saphirs de Columbo, lapis-lazuli de Ceylan, diamants de Pounah.

Le Tadj se dresse sur les bords de la Djamna, élevant son croissant à 80 mètres environ au-dessus du niveau du fleuve. Le jardin qui le précède est entouré par une enceinte de hautes murailles crénelées, avec des pavillons aux angles. L'entrée principale forme un portail monumental en arc brisé; elle est couronnée d'un cordon de kiosques. Cette façade en grès rose est rehaussée par des bandes de marbre blanc. Des mosaïques d'onyx et d'agates ornent la porte centrale. Franchissant le portail, on aperçoit le mausolée lui-même dans son éclatante blancheur, à l'extrémité d'une large allée, pavée et bordée de hauts cyprès. Le mausolée s'élève au centre d'une plate-forme de grès rouge de 320 mètres de long sur 110 de large, dont un des côtés baigne dans la Djamna. Une superbe terrasse de marbre blanc haute de 5 mètres et mesurant 95 mètres de côté lui sert de piédestal. De chaque angle de la terrasse s'élance un minaret de marbre blanc, à trois galeries en balcon, dont la dernière porte une légère coupole.

Le monument est sur le plan d'un octogone irrégulier, mais symétrique; le sommet en terrasse porte quatre pavillons, au milieu desquels s'élève un grand dôme légèrement renflé, de la courbe la plus élégante. L'édifice tout entier est en marbre blanc, incrusté de bandes de mosaïques qui se répandent partout en inscriptions, en arabesques, en ornements de toutes sortes, sauf sur la calotte du dôme. L'intérieur est

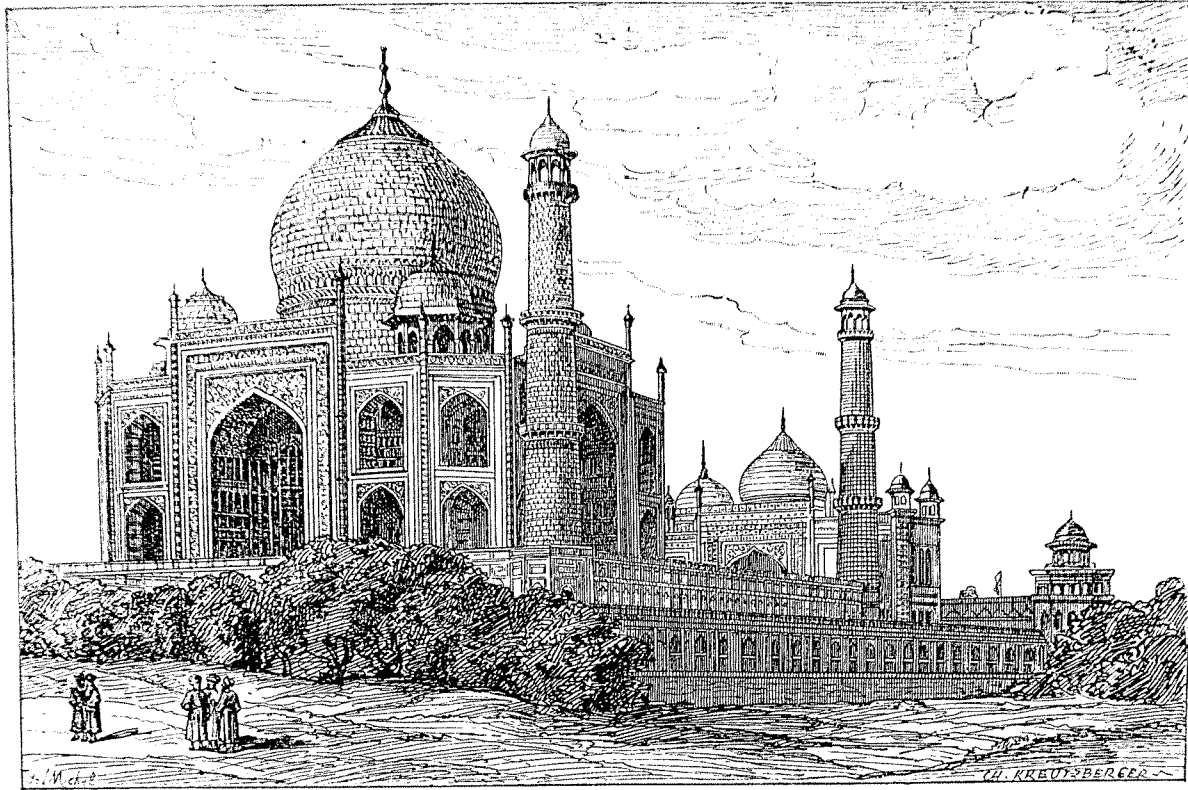


Fig. 140. — Le Tadj-Mahal.

encore plus magnifiquement orné ; partout des bouquets, des fruits, des oiseaux en pierres rares. Les tombeaux de l'impératrice et de Shah Djeham sont au centre, entourés d'une balustrade de marbre finement découpée. Une douce lumière pénètre à travers les fenêtres fermées par des grillages de pierre. A l'extrémité occidentale de la plate-forme, s'élève une magnifique mosquée de grès rouge, à laquelle correspond à l'est une construction semblable. La couleur et les proportions de ces deux édifices font encore mieux ressortir les formes et la blancheur du monument principal¹.

1. Isa Mahomed rêvait d'élever un second Tadj faisant pendant au premier sur l'autre rive de la Djamna et lui étant relié par un pont magnifié. Malgré les soixante millions qu'avait coûtés la première entreprise, Shah Djeham accueillait le projet gigantesque de son architecte, quand il fut détrôné par son fils. — N'oublions pas enfin que les jardins de Kachmir (Srinagar) doivent compter parmi les plus beaux du monde. La vallée de Kachmir est toujours, comme au xvii^e siècle, au temps où Bernier la décrivait, le plus grand et peut-être le plus beau des jardins paysagers. L'eau courante et les lacs y sont partout répandus. Dans le voisinage de la capitale s'étagent les parcs en terrasse des empereurs mogols, avec pavillons, avenues, canaux, cascades et bassins, installés dans les sites les plus remarquables par la beauté des points de vue et l'abondance des eaux. On y distingue le *Jardin des Brises*, le *Jardin d'Allégresse* et le *Jardin du Roi*. (Voy. Ernouf, d'après Drav, *Kachmir et Thibet.*)



Fig. 147.
Une mere.



CROQUIS JAPONAIS.
Fig. 148. — Une chaumière.



Fig. 149.
La pluie.

CHAPITRE III

LES ARTS DE L'EXTRÊME ORIENT. — LES ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

- I. EXTRÊME ORIENT. — Le Népaul. — Le Thibet. — La Chine. — Le Japon. — Relations avec l'Occident. — La grande muraille. — La tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels : le *bibelot*. — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara. — La porcelaine, invention chinoise. — Découverte de sa composition en Europe au XVIII^e siècle.
- II. ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS. — Céramique. Le tombeau de Mahomet à Médine. Le vase de l'Alhambra. — La verrerie. — Les armes : Tolède, Damas. — La tapisserie : Tokat, Chiraz. Le voile de la Kaaba.

I. — EXTRÊME ORIENT

Népaul, Chine, Japon. — Relations avec l'Occident. — Les jardins. — La grande muraille, la tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels, le *bibelot*. — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara¹. — L'art bouddhique du Népaul et du Thibet marque par ses formes la transition entre l'art brahmanique de l'Inde et l'art chinois. L'art chinois avec les arts qui en dérivent, art coréen et art japonais, a étendu son influence sur une superficie et une population supérieures à celles de l'Europe entière. Mais il s'est développé d'une façon assez indépendante pour que nous puissions nous borner ici, quoique à regret, à le signaler par quelques mots.

1. Paléologue, *l'Art chinois*. — Pautier, *la Chine*. — Gonse, *l'Art japonais*, 2 vol. in-4^o résumés dans un vol. in-8^o. — Stanislas Julien, *Histoire de la porcelaine chinoise*. — Félix Régamey, *le Japon pratique*. — E. de Goncourt, *Hou-Kou-Saï*.

Remarquons d'abord que, quelque fermée qu'ait été la Chine aux influences extérieures, elle a fait cependant, à diverses reprises, plus d'un emprunt autour d'elle. Elle imita anciennement l'art assyrien et ses tours à étages; plus tard elle imita l'art bouddhique dans ses pagodes, auxquelles elle ajouta ses toits à bords relevés, trait caractéristique de l'architecture chinoise, et qui rappellent la forme des tentes, demeure des peuples nomades. Les émaux cloisonnés lui viennent de l'empire byzantin. Enfin, tandis que les Européens imitaient la variété ingénieuse des jardins chinois, dans les jardins dits anglais,

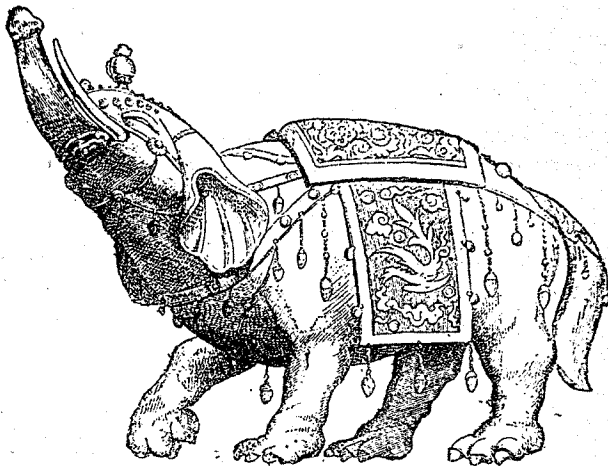


Fig. 150. — Éléphant orné de pierreries (Japon).

le Fils du Ciel faisait tracer par les jésuites français, alors très en faveur auprès de lui, des parcs classiques dans le style de Versailles. Il reste peu de chose des anciens monuments chinois : cela tient à leur mode de construction. Nous rappellerons cependant la *Grande Muraille*, commencée en 275 av. J.-C., qui, sur une longueur de près de six cents lieues, protège la frontière du pays contre les Tartares; le grand pont de pierre, construit sur « le Pulésanghin » (Hohen-ho), que décrit Marco Polo, et la *Tour de porcelaine*, de Nankin, construction en brique émaillée, détruite en 1861 par les Taïpings.

Mais où les Chinois se placent au premier rang, c'est dans les arts industriels, dans l'art ornemental, dans tous ces petits objets qu'on appelle des bibelots, en donnant à ce mot toute

l'extension dont il est susceptible. « Une fleur, un oiseau, un insecte étudié avec amour dans ses moindres détails, devient sous leur main une œuvre complète, un vrai chef-d'œuvre. » Les Japonais ont dépassé les Chinois sur ce point. S'il y a une

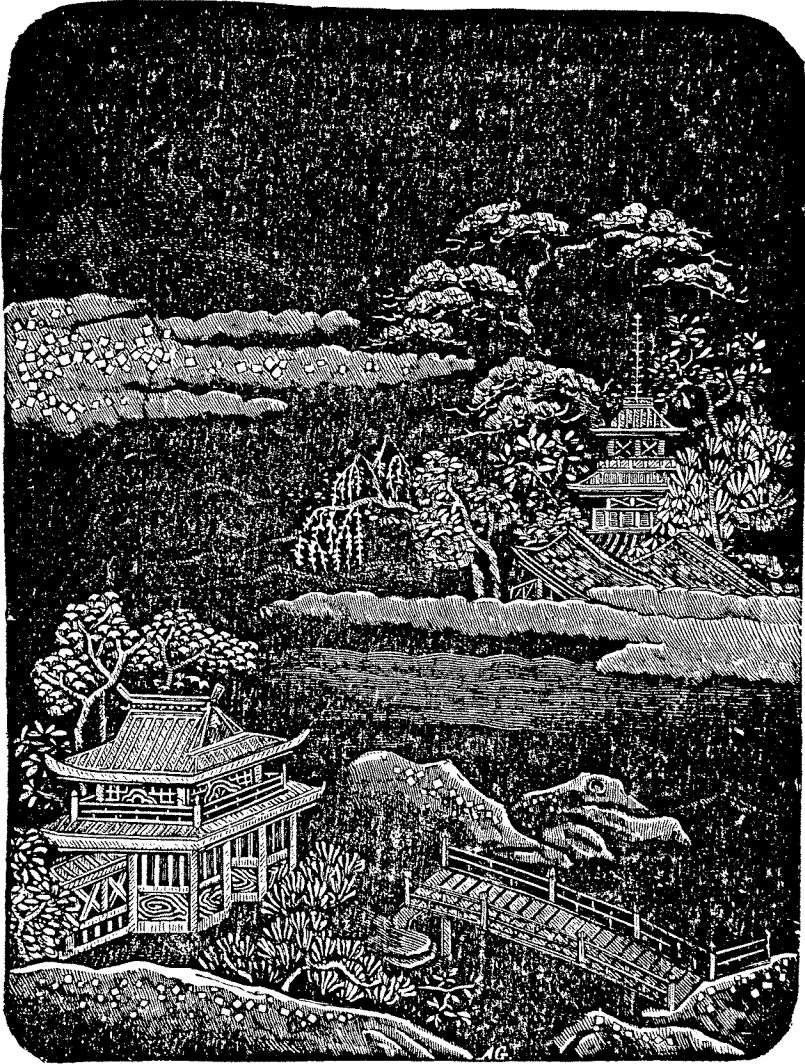


Fig. 151. — Laque noir (Chine).

exagération singulière à comparer leur *Hou-Kou Sai* (1760-1849), qui n'est qu'un *croquiste*, merveilleux il est vrai, à nos grands chefs d'école, et à rapprocher un kakemono de la chapelle Sixtine, il est certain que l'art a profondément pénétré ce peuple intelligent. Leurs laques, leurs bronzes, leurs faïences,

etc., ont été bientôt et sont restés très supérieurs aux ouvrages de leurs maîtres. On y voit, comme on l'a dit, un mélange rare de tous les caprices de l'imagination avec l'observation la plus pénétrante des formes. Leur architecture, où le bois domine, l'emporte également par l'ingéniosité du détail et l'élégance.

La porcelaine, invention chinoise. Ses procédés découverts en Europe au dix-huitième siècle. — Les Chinois ne

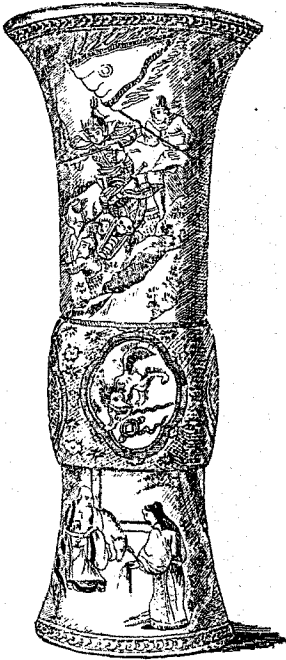


Fig. 152. — Porcelaine chinoise.

gardent quelque supériorité que dans la porcelaine, invention réalisée par les potiers du Taï, qui, à la suite de progrès poursuivis de l'an 180 après Jésus-Christ à la moitié du ix^e siècle de notre ère, sont arrivés à fabriquer des pièces à la fois solides et gracieuses, « de couleur blanche et rendant un son clair ». Les Japonais n'ont connu la porcelaine qu'au xvi^e siècle, et le secret de sa fabrication n'a été découvert en Europe qu'au commencement du xviii^e siècle, vers 1709, par Bottiger ou Böttcher, alchimiste au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, Auguste II. Il trouva en Saxe des gisements de kaolin et en devina l'usage. Les procédés de cette fabrication furent gardés comme un secret d'État dans la fabrique de Meissen. Sèvres fut fondée en 1756 ;

mais les vieux Sèvres ne sont pas des porcelaines ; ce sont des faïences très fines de pâte et très blanches. On ne fit de la porcelaine dure à Sèvres qu'en 1770, après la découverte à Saint-Yrieix, en 1768, de gisements de kaolin.

1. Les Japonais ont su faire à l'occasion des œuvres de grandes dimensions qui ne manquent pas de beauté. Le bouddha assis qu'on voit encore à Nara, ancienne capitale du Japon, œuvre du viii^e siècle de notre ère, est peut-être la plus grande statue de bronze fondu qui existe. Elle a 26 mètres de hauteur, 30 avec les rayons qui entourent la tête. La tête seule a 6 mètres de haut. La figure debout aurait 42 mètres ; la fleur de lotus qui la porte a la dimension d'un cirque (112 mètres de tour). Les proportions sont justes. L'expression est pleine de douceur et de majesté. On a pu voir à une exposition des Champs Élysées un bouddha de bronze déjà colossal, qui n'était que la réduction du bouddha de Nara (collection Cernuschi).

II. — ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

Céramique. — L'ignorance où reste l'Orient musulman lui-même des procédés de la porcelaine n'empêche pas la céramique d'y faire de grands progrès. Les grands vases persans et les plaques destinées à couvrir les murs se distinguent par la noblesse de la ligne comme par l'harmonie sobre des couleurs. Elles ont, avec raison, trouvé de nos jours une grande faveur et ont été imitées avec succès. Le tombeau de Mahomet à Médine (707 ap. J.-C.) est couvert de plaques céramiques ; l'une d'entre elles se trouve au musée de Sèvres. Les musulmans eurent des fabriques de faïence célèbres dans l'Asie Mineure, à Damas, à Rhodes. Mais les faïences hispano-moresques sont surtout renommées. Leurs principaux centres de fabrication étaient : 1° Malaga, qui florissait au XIV^e siècle, et d'où est sorti le vase de l'Alhambra ; 2° le royaume de Valence, y compris Majorque. Cette industrie y était si importante que lorsque Jayme d'Aragon s'empara en 1239, il promulgua une charte pour protéger les potiers sarrasins de Xativa.

La verrerie¹. — La verrerie arabe, plus encore que la céramique, fut essentiellement artistique. Les produits des fabriques d'Alep, de Damas, du Caire, leurs verres gra-

1. Gerspach, *la Verrerie*.

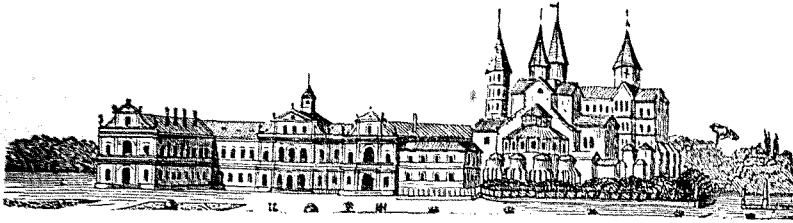


Fig. 153. — Lampe de mosquée en verre émaillé.

vés et dorés, surtout ces verres émaillés qu'on imite avec succès aujourd'hui dans les fabriques européennes, étaient fort recherchés pendant le moyen âge même en Occident. Mais, comme presque pour tous les arts musulmans, la décadence fut prompte, et dès le xvi^e siècle les musulmans en étaient réduits à faire venir de Venise jusqu'à leurs lampes de mosquées, pour lesquelles leurs verriers rivalisaient autrefois d'élégance et d'habileté. Les Vénitiens même essayèrent d'aller fonder en Orient (notamment à Chiraz, en 1590) des fabriques de verre.

Les armes, Damas, Tolède. — La décadence fut moins prompte pour les armes. Damas, restée musulmane, aussi bien que Tolède, devenue chrétienne dès le xi^e siècle, méritèrent longtemps leur renommée proverbiale pour la trempe de leurs lames et leur talent de *damasquinure*.

Tapiserie : Tokat, Chiraz, Kairoan; le voile de la Kaaba. — L'habileté des ouvriers musulmans se maintint surtout pour les tapisseries. Viollet-le-Duc remarque avec raison que l'art textile devait tenir une place considérable chez un peuple habitué à vivre sous la tente. Il y avait des fabriques célèbres à Dabik, Damas, Tokat; à Chiraz, en Perse, etc. Mœz-li-din-Allah faisait exécuter en 964 à Kairoan, près du Sahara, une tapisserie représentant la terre avec ses montagnes, ses mers, fleuves, routes, villes, spécialement Médine et la Mecque, et chaque localité était accompagnée de son nom en fils de soie, d'argent et d'or. Chaque année encore un immense voile est porté à la Mecque pour couvrir le sanctuaire tout entier de la Kaaba et remplacer l'ancien voile, dont les pèlerins se disputent les débris comme une relique. Malgré la supériorité des produits anciens, les fabriques d'Asie et d'Afrique nous envoient encore des tapis où s'affirme ce sentiment de la décoration qui fit la plus grande partie peut-être de la gloire artistique des Arabes.



LIVRE III

L'ART ROMAN

CHAPITRE PREMIER

L'ART EN OCCIDENT JUSQU'AU XI^e SIÈCLE

- I. AVANT CHARLEMAGNE. — Le christianisme et les Germains. — La barbarie. — La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. Théodoric : Ravenne, Rome. — La Gaule : saint Éloi.
- II. CHARLEMAGNE. — Première Renaissance. — Aix-la-Chapelle. — Ingelheim. — Nouvelle barbarie.

I. — AVANT CHARLEMAGNE

Le christianisme et le germanisme. — La barbarie. — Tandis que la civilisation se maintenait en Orient et s'affirmait particulièrement par des œuvres d'art justement célèbres, la civilisation occidentale semblait ne pouvoir se relever des coups qui lui avaient été portés, et l'empire romain paraissait l'avoir entraînée dans sa chute. L'invasion¹ des Barbares avait bouleversé la société avant de la transformer. Nous n'avons pas à nous occuper des modifications profondes que les Germains introduisirent dans la politique et l'organisation sociale, mais nous devons rappeler qu'ils apportèrent à la civilisation euro-

1. Ce n'est pas le lieu de déterminer ici dans quelle mesure il y eut « infiltration » ou invasion proprement dite.

péenne quelques éléments nouveaux ou renouvelés, qui directement ou indirectement devaient avoir une action sur la poésie et l'art : un goût (obscur, il est vrai) de la nature dans sa simplicité et sa grandeur, un sentiment plus vif (et plus brutal aussi) de la personnalité, une forme différente de l'honneur et de la loyauté, du dévouement, tendances qui contribueront à constituer la chevalerie. Peut-être, malgré leur mythologie odinique, ont-ils aussi un sentiment plus abstrait de la Divinité. Sans doute beaucoup de ces nouveautés étaient de vieilles choses, et les Germains paraissaient surtout différents des Romains parce que les Germains étaient encore dans un état de civilisation que le monde antique avait traversé et dépassé. Mais, que cela tint à la race ou à l'état social, le germanisme n'en allait pas moins avoir sur l'esprit humain une influence réelle, bien qu'elle ait été parfois bien exagérée. Quoi qu'il en soit, en attendant que sous l'action du christianisme et de l'Église, principale héritière de Rome, ces forces se fussent disciplinées, les Barbares apportaient surtout avec eux la barbarie. L'art véritablement digne de ce nom faillit disparaître presque complètement. Ce n'est pas que les Barbares germains cherchent à abolir de parti pris la civilisation gréco-romaine ; ils l'admirent au contraire ; ils préfèrent les constructions solides qu'ils rencontrent, aux chaumières de bois et de terre qu'ils avaient en Germanie ; mais ils admirent plutôt qu'ils n'imitent, et quoiqu'ils respectent les églises, puisqu'ils sont chrétiens, de combien de désastres et de ruines ne sont-ils pas cause ! D'ailleurs le dégoût du présent, l'insécurité de l'avenir, la violence qui règne partout « lorsque se déchaînait la férocité des peuples et s'aiguillait la fureur des rois ¹ », laissent peu de place à ce qui n'intéresse pas la défense de la vie de chaque jour.

1. *Feritas gentium desæviret, regum furor acueretur.* (GRÉG. DE TOURS.)

« Malheur à notre temps, dit Grégoire de Tours, parce que les études libérales ont disparu d'au milieu de nous ! »

La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. — Théodoric. — Ravenne. Rome. — Deux pays font dans une certaine mesure exception à ce triste tableau. L'Italie et la Grande-Bretagne.

En Italie la civilisation antique a naturellement mieux résisté ; d'ailleurs les Byzantins devaient, dès la fin du vi^e siècle et dans les deux siècles suivants, y raffermir les traditions classiques. Le roi des Ostrogoths, Théodoric, non seulement élève des monuments nouveaux, mais répare les anciens et les protège par des lois. Quoique arien, il respecte en général les églises catholiques et en construit de nouvelles pour son culte national. Il embellit surtout Vérone et Ravenne, ses capitales. Ravenne n'a presque rien conservé du palais qu'il s'y fit construire. Déjà, au viii^e siècle, Charlemagne l'avait fait en partie détruire pour en employer les matériaux à ses constructions d'Aix-la-Chapelle. Mais on y voit encore les anciennes églises ariennes, San-Spirito, Santa-Maria in Cosmedin, et surtout la cathédrale arienne Saint-Apollinaire le Neuf, avec de magnifiques mosaïques, dont l'une nous donne une idée de ce qu'était le palais de Théodoric dans sa splendeur. On y voit aussi le tombeau que fit élever au grand Barbare la reine Amalasonthe, sa fille. Il a une rotonde couverte d'une coupole plate creusée dans une seule pierre de onze mètres de diamètre. Nous avons parlé plus haut de la Ravenne byzantine. A Rome on travaille à Sainte-Marie Majeure, à la basilique Saint-Laurent, à Sainte-Agnès, à Sainte-Constance, à Saint-Pierre, etc. ; on les décore de mosaïques.

Les îles Britanniques avaient été la partie de l'empire la première détachée de Rome, et elles avaient passé aussi par de terribles épreuves. Mais dès la fin du vi^e siècle, les Anglo-Saxons, maîtres incontestés du pays, avaient été

évangélisés, et les missionnaires, avec la religion chrétienne, leur avaient apporté les premiers principes des arts : peinture, architecture, musique. La population allait jouir jusqu'aux invasions danoises d'une tranquillité inconnue sur le continent ; si bien qu'au v^e siècle et jusqu'au ix^e, les îles Britanniques furent le centre intellectuel le plus important de l'Occident. L'école d'Armagh, en Irlande, avait plus de 7,000 écoliers qui y venaient de toute l'Europe. C'est le Breton Alcuin que Charlemagne met à la tête de l'école du Palais.

La Gaule. Saint Éloi. — Le règne de Charlemagne marque une première renaissance pour les arts comme pour la civilisation tout entière, surtout en Gaule. Ce n'est pas à dire qu'on n'eût rien construit dans notre pays pendant la période précédente. C'est dans l'architecture que la tradition s'était le mieux conservée, et c'est là que la décadence avait été le plus lente à venir. Les villas des rois francs, bien différentes des habitations royales qui suivirent, présentent un aspect nouveau, quoiqu'elles aient des rapports avec les habitations rurales des grands personnages romains de la fin de l'empire. Dans les églises, le style latin présente encore quelques œuvres importantes. Mais, même sans parler de la beauté, les procédés de construction se perdent, et ces édifices sans élégance manquent aussi de solidité. Citons cependant la basilique Saint-Martin de Tours, l'ancienne cathédrale de Clermont au v^e siècle ; au vi^e siècle, l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, devenue Sainte-Geneviève, et la basilique de Notre-Dame de Paris. Au vii^e siècle, saint Géry, mort en 655 évêque de Cahors, avait une grande renommée comme constructeur ; mais l'honneur qu'on lui fait d'avoir retrouvé l'ancien système d'appareil en grosses pierres de taille montre que les traditions se perdaient. Saint Éloi a contribué à la construction de l'église de Saint-Denis, et fondé Solignac ; mais il est plus célèbre comme orfèvre

que comme architecte. L'orfèvrerie était la principale forme du luxe et presque la seule forme d'art connue des Germains lorsqu'ils étaient au delà du Rhin ; les seigneurs francs en avaient conservé le goût. Mais, depuis Dagobert, la décadence devient profonde¹.

II. — CHARLEMAGNE

Charlemagne. — Première renaissance des arts. — Aix-la-Chapelle. — Charlemagne s'efforça de renouer la tradition en art comme en politique. Il y eut un retour vers l'antiquité qui amena une renaissance, comme on devait le voir plus tard au xv^e siècle. Pour répandre la civilisation romaine en Germanie, où elle ne s'était jamais établie, il plaça sa capitale près du Rhin, à Aix-la-Chapelle, qui fut appelée par les contemporains « la nouvelle Rome ». Il ne reste rien du palais impérial, mais la cathédrale qui couvre le tombeau de l'empereur a conservé, malgré les additions et les remaniements nombreux, le plan général sur lequel elle fut construite de 796 à 804. C'est une œuvre considérable, de forme circulaire avec coupole, dans le genre de Saint-Vital de Ravenne. Cette imitation byzantine n'est pas générale dans les monuments carlovingiens; le système latin fut aussi en honneur. Sous l'impulsion de Charlemagne, de nombreuses constructions s'élèvent au delà comme en deçà du Rhin, aussi bien des palais que des églises.

Le palais d'Ingelheim. — Ermold le Noir nous a conservé la curieuse description du palais d'Ingelheim (Hesse-Darmstadt), construit par Charlemagne de 768 à 774 et qui fut une des demeures préférées de Louis le Pieux.

1. C'est de Gaule cependant que Bède (673-735) ramène en Angleterre des maçons « capables de construire une église en pierre à la manière des Romains ». Il reste peu de chose des monuments mérovingiens. Citons deux baptistères : le temple Saint-Jean de Poitiers et le Panthéon de Riez, l'église de Savenières, la crypte de Jouarre et la chapelle de la Trinité (île Saint-Honorat) où l'on voit la coupole la plus ancienne de notre région.

Il n'en reste que des débris informes. On est étonné du rôle considérable que la peinture jouait dans l'ornementation de cet ensemble d'édifices. « Sur un des côtés de l'église, une suite ininterrompue de tableaux retraçait dans leur ordre tous les faits de l'Ancien Testament, depuis la création de l'homme; sur le côté opposé étaient représentés tous les détails de la vie terrestre du Christ. » La décoration du palais montrait quelle était la puissance des souvenirs antiques : on y voyait l'histoire de Ninus, Cyrus, Phalaris, les conquêtes d'Alexandre, l'histoire d'Annibal, les conquêtes des Romains. « Dans une autre partie de l'édifice, on admire, dit Ermold, les hauts faits de nos pères et les œuvres éclatantes d'une piété fidèle, à une époque plus rapprochée de nous; les exploits de César, qui unissait les Francs à la glorieuse Rome; les principaux faits de guerre de Constantin et de Théodose; les grandes actions du premier Charles (Charles-Martel), de Pépin et de Charlemagne lui-même. Ces faits mémorables et d'autres encore décorent ce palais; on s'en repait les yeux, et c'est un plaisir de les contempler. »

Les constructions subsistant encore de l'époque de Charlemagne sont fort rares; signalons, sur les bords de la Loire, Saint-Philbert de Grandlieu, l'église Germiny des Prés, reconstruite récemment dans sa forme primitive ou à peu près, et la petite église de Suèvres, qui a été plus respectée.

Miniature. — Charlemagne avait aussi beaucoup encouragé l'art de la miniature; nous avons entre autres, pour le ix^e siècle, l'évangélaire de Charlemagne, œuvre de Gondescalp, et la Bible de Charles le Chauve.

Nouvelle barbarie. — L'œuvre de Charlemagne ne devait pas durer; l'Occident allait être replongé dans un état plus déplorable encore qu'au v^e et au vi^e siècle par les guerres civiles et par l'invasion des Hongrois, des Sarrasins et surtout des Normands, peuples plus destructeurs encore que les premiers Barbares, parce qu'ils voulaient moins conquérir que piller pour emporter, parce qu'ils ravageaient pour le plaisir, et parce que, infidèles ou païens, ils aimaient surtout à détruire les églises.

CHAPITRE II

RENAISSANCE DU XI^e SIÈCLE. — ORIGINE, FORMATION, CARACTÈRE DE L'ART ROMAN¹.

Le xi^e siècle. — La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Architecture. Supériorité de la France. — L'art roman. — Plan général d'une église romane. — Problème de la voûte. — Les incendies des Normands. La voûte appliquée au plan basilical. Contreforts, arcs-doubleaux. — Les bas côtés. Éclairage des nefs. — Influence byzantine. Coupole. Saint-Front de Périgueux. Imitation du Saint-Sépulcre. — Les clochers. Variété de l'art roman. Richesse de l'ornementation. La querelle de saint Bernard et de Suger. — Construction des monuments romans. La foi. L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. Cluny. Le Mont-Cassin. Importance donnée à l'étude de l'architecture. Les pèlerinages. Les ouvriers et les directeurs de travaux.

Le onzième siècle. La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Avec le xi^e siècle commence une nouvelle renaissance. A cette date, un monde nouveau s'est constitué. Les invasions sont enfin terminées. La féodalité est complètement établie; elle a formé entre toutes les classes de la société des liens étroits et l'a enfermée dans un cadre régulier qui résiste dans son ensemble aux violences particulières dont cette époque est encore trop pleine. Au pied de l'habitation seigneuriale qui s'agrandit et devient

1. Viollet-le-Duc, *Dictionn. de l'arch. franç. du xi^e au xvi^e siècle*; *Dictionnaire du Mobilier français*; *Histoire d'une cathédrale, d'un hôtel de ville, d'un château*. — Quicherat, *Mélanges d'archéologie du moyen âge*. — Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*. — Darcel, *le Mouvement archéologique relatif au moyen âge* (*Saz. des beaux-arts*, 1873). — Lubke, *Hist. des beaux-arts*. — Corroyer, *Architecture romane*. — Baron Taylor, *Voyage pittoresque dans l'ancienne France*. — Roy, *L'An mille*. — De Caumont, *Cours d'antiquités monumentales*. — Révoil, *Architecture romane du midi de la France*. — Alb. Lenoir, *Architecture monastique*. — Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*. — Batissier, *Art monumental*.

moins exclusivement une forteresse; autour de l'ancien sanctuaire réparé ou reconstruit, se sont groupées des populations qui commencent à respirer après tant d'épreuves. L'Église chrétienne, qui est restée debout au milieu de ces révolutions, a vu son influence grandir dans les malheurs mêmes. Elle a été la consolation et le refuge. Malgré une organisation sociale essentiellement morcelée et où tout dépend de l'hérédité, elle garde toujours le goût de l'unité et de la centralisation. Ses plus hautes dignités sont ouvertes à tous; elle continue sur ce point la tradition romaine. La chevalerie, qui joint bientôt un caractère religieux à son caractère féodal et militaire, est aussi une institution indépendante du territoire et s'étendant à toute la chrétienté. Elle sera comme l'Église, et d'une manière différente, un instrument d'union morale entre les diverses parties de la société: elle adoucira les mœurs, comme elle élèvera les sentiments, et, en répandant le goût de l'élégance et de la délicatesse, elle aura sur l'art une action qui ne tardera pas à se faire sentir, moins grande, sans doute, que sur la poésie, mais cependant très appréciable. Plus tard à ces diverses forces: Église, chevalerie, seigneurie féodale, s'ajoutera le grand mouvement communal, qui contribuera aussi, pour une bonne part, à ce développement artistique. Rien ne peut mieux faire comprendre le moyen âge que la vue d'une cathédrale et d'une abbaye, d'un château et d'un hôtel de ville.

Architecture. — Supériorité de la France. — Les panégyristes de ce temps encore si discuté ont fait tort à leur cause en demandant la même admiration pour toutes ses manifestations intellectuelles. Ce n'est pas dans ses poèmes chevaleresques, quelque mérite qu'ils aient d'ailleurs, que le moyen âge a donné sa mesure. La *Chanson de Roland* est bien loin de l'*Iliade*; mais nos cathédrales n'ont à redouter aucune comparaison. Ces poèmes de pierre, grandioses et

familiers à la fois, simples dans les lignes générales et merveilleux dans le détail de leur agencement ou de leur ornementation, ces grandes masses si légères et si imposantes où les pierres semblent vivre encore après tant de siècles, sont la véritable épopée du moyen âge. C'est là qu'il a fait passer véritablement son âme. Entre les chansons de la Table-Ronde et Notre-Dame de Paris, qui est cependant du même temps, on dirait qu'il y a, non seulement pour la conception du beau, mais pour l'habileté professionnelle, une distance de plusieurs générations. A cette époque la France ne tarde pas à devenir le centre de la civilisation occidentale. C'est chez elle que l'on voit les chevaliers les plus courtois et les plus braves, les trouvères ou les troubadours les plus harmonieux et les plus habiles, les théologiens et philosophes les plus profonds et les plus subtils; c'est chez elle que l'on vient chercher de toute la chrétienté les maîtres les plus autorisés. Cette supériorité reconnue de notre pays se montre dans les arts. C'est par là que s'affirme surtout la puissance et l'originalité de son génie. C'est sur notre sol que se sont constituées et développées les diverses formes architecturales qui ont servi de modèle à toute la chrétienté romaine. Résumer l'histoire de l'art français au moyen âge, c'est résumer l'histoire de l'art occidental tout entier. Mais avant d'arriver à se constituer pleinement, l'architecture que l'on a appelée romane allait encore passer par une période de tâtonnements et d'essais.

Art roman¹. — Après les terribles épreuves que l'Occident avait traversées, il y eut, dès la fin du x^e et surtout au début du xi^e siècle, comme un réveil de vie dont les arts sont les premiers à profiter. « Aux environs de l'an

1. La dénomination d'art roman ne date que de notre siècle. Cette dénomination, proposée par de Gerville à la Société des Antiquaires de Normandie, fut adoptée par de Caumont dans ses *Essais sur l'architecture religieuse au moyen âge* (1825), et depuis généralement acceptée.

1000, dit le contemporain Raoul Glaber, dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, on se mit à reconstruire les églises, bien que pour la plupart ce ne fût pas nécessaire; mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises¹. » Alors apparaît l'art roman proprement dit. Il succède au style latin, parcourt une période de formation (*roman primitif*), et prépare le style gothique, qui paraîtra vers le milieu du XII^e siècle.

Plan général d'une église romane. — L'église romane a pour point de départ la basilique; mais elle la développe et en modifie le plan. Nous prendrons pour exemple l'église abbatiale de Cluny, quoiqu'il n'en reste que des débris, parce qu'elle fut peut-être la plus complète des constructions romanes et qu'on y trouve réunis les éléments qui manquent souvent ou sont séparés ailleurs. Les indications que nous donnerons à cette occasion conviendront également pour le style gothique, qui sur ce point n'a pas sensiblement innové.

En général, les églises romanes présentent le plan d'une croix latine. — Elles se composent d'une nef centrale (CC), accompagnée le plus souvent de deux nefs collatérales ou bas côtés (PP). Quelquefois le nombre total des nefs est porté à cinq (MM), comme à Cluny et à Notre-Dame de Paris, à sept comme à Notre-Dame d'Anvers. L'église est encore élargie par les chapelles qui s'ouvrent sur les collatéraux. Les nefs aboutissent à un transept (DD) qui marque le petit bras de la croix. On appelle *croisée* la partie de l'église où le transept coupe la nef. Il y avait parfois, comme à Cluny, un second transept (EE). Au delà du transept commence le chœur (F). Parfois les bas côtés s'arrêtent au transept, mais le plus souvent ils se prolongent dans le chœur. Derrière le sanctuaire (K) se trouve un hémicycle ou abside (OO), dans lequel

1. Les fidèles rebâtissent en les améliorant non pas seulement les basiliques épiscopales et les monastères, mais même les petits oratoires.

s'ouvrent souvent des chapelles dites absidales. L'abside n'est pas nécessairement circulaire; elle présente fort souvent un plan polygonal. Les bas côtés, les transepts, peuvent avoir leurs absides distinctes. A Cluny, à Saint-Benoît-sur-Loire, etc., l'église est précédée d'un narthex B. Le narthex de Cluny s'ouvre sur un parvis à degrés (A), par un portail flanqué de deux grandes tours carrées crénelées et surmontées de toits en pyramide. L'église avait quatre autres clochers en D, L, D, S. Trois au grand transept, un sur la croisée du petit. Les trois premiers étaient portés sur les coupoles, en pendentif. — Toutes les églises du moyen âge sont orientées de manière à présenter le chœur à l'orient, par conséquent la façade à l'occident, le flanc gauche au nord et le flanc droit au midi.

Problème de la voûte. — Les incendies des Normands. — La voûte appliquée au

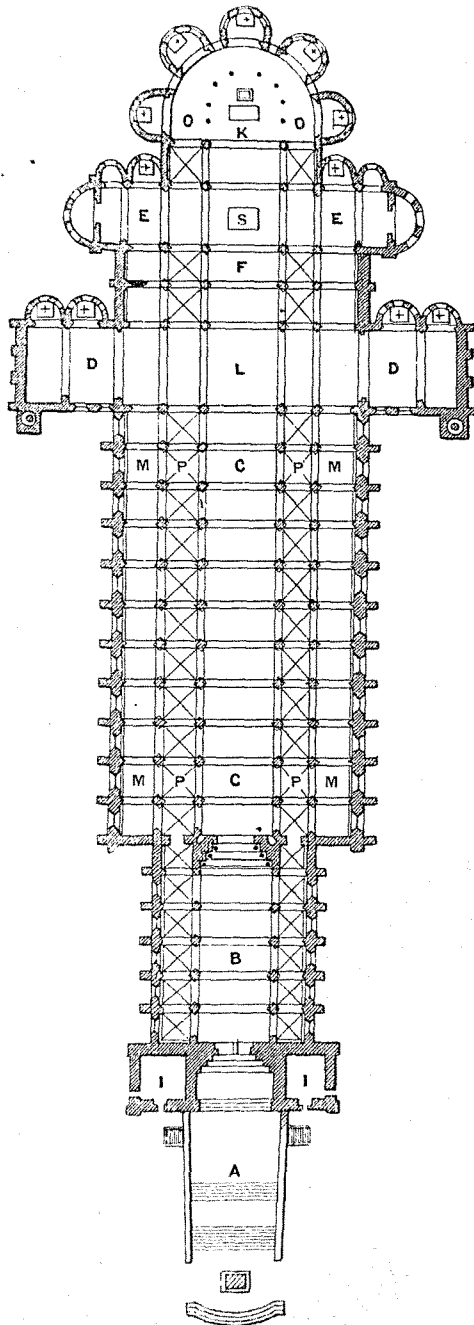


Fig. 154. — Plan de l'église de Cluny.

plan basilical. — Mais ce qui caractérise surtout l'architecture romane, c'est la voûte : la voûte employée d'une manière générale à la couverture des nefs et l'abandon successif et finalement complet des couvertures en charpente qui dominaient dans les basiliques ¹. Sans doute le

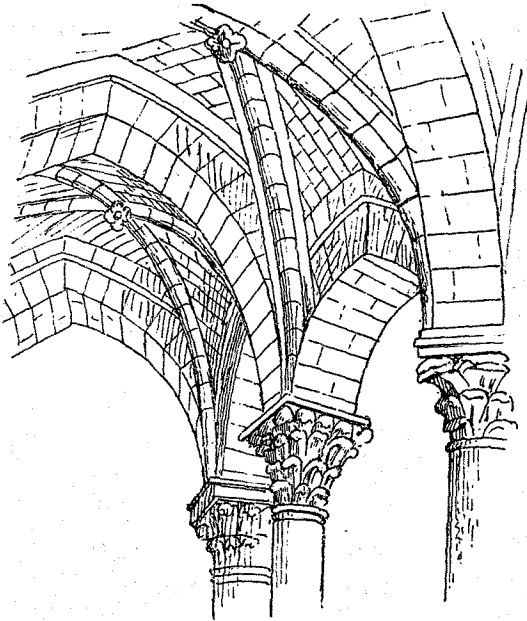


Fig. 155. — Voûte d'arête ogivale (deux travées).

style latin avait connu et pratiqué l'arcade et la voûte; mais ce qui sépare le style roman du style latin, c'est le changement du principe de construction; c'est, comme on l'a dit, la substitution désormais systématique et constante de l'arc à l'entablement, des piliers assez forts et convenablement espacés aux colonnades, et surtout de la voûte aux plafonds

toutes les fois que la chose paraît possible. Fut-ce là simplement une question d'art? Ce fut aussi une conséquence des incendies allumés par les Normands. Les Normands avaient montré combien les anciennes églises

1. Quelle que soit la forme de l'arc qui engendre la voûte, circulaire, elliptique, ogivale, etc., on distingue, sans parler des coupôles et des formes qui s'y rattachent, trois espèces principales de voûtes : 1° La *voûte en berceau* est celle dont les naissances portent sur deux murs parallèles et perpendiculaires (fig. 156). 2° La *voûte d'arête* est formée par l'intersection de deux voûtes en berceau, se coupant de manière à former des angles saillants sur l'intrados ou surface intérieure de la voûte (fig. 155 et 165). 3° La voûte est *en arc de cloître* lorsque l'intersection forme des angles rentrants sur l'intrados. La voûte constitue alors une sorte de calotte composée de quatre triangles curvilignes se réunissant en un même point. La clef de voûte, qui est en croix dans la voûte d'arête, est carrée dans la voûte en arc de cloître.

étaient faciles à détruire : ils entassaient de la paille et des fagots sur le sol, la flamme montait, gagnait le plafond de bois, qui s'écroulait bientôt, entraînant avec lui une bonne partie de l'édifice. On voulut éviter à l'avenir de pareils désastres et substituer partout la pierre au bois. Le problème fondamental, dit M. A. Saint-Paul, résumant la théorie de Quicherat¹, était de réunir deux éléments qui paraissaient d'abord irréconciliables : le plan basilical et la voûte. Ce problème peut se formuler ainsi : « Étant donnée une église de forme basilicale à trois nefs ou même davantage, la voûter entièrement par le procédé le plus simple, le plus solide, le plus franc, le plus universel, sans rien retrancher ou réduire de l'édifice, en introduisant au contraire ou en admettant des amplifications. »

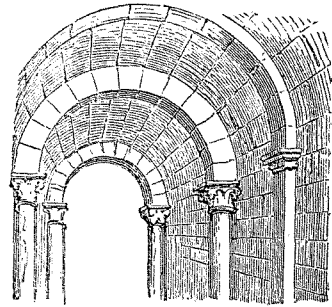


Fig. 156.

Voûte en berceau cylindrique avec arcs-doubleaux.

C'est autour de ce problème de la voûte qu'on peut grouper presque toute l'histoire de l'architecture du moyen âge et même des temps modernes. Il suffit de rappeler les noms de Brunelleschi et de Michel-Ange, de Sainte-Marie des Fleurs et de Saint-Pierre. Même aujourd'hui dans nos grands travaux publics : ponts, viaducs, tunnels, halles, gares, n'est-ce pas toujours au fond le même problème qui s'impose pour satisfaire à des besoins nouveaux ? Le développement récent pris par l'architecture métallique n'en est-il pas une solution nouvelle ? Cette solution avait déjà attiré l'attention par des succès importants, quand le dôme central et la galerie des machines de l'Exposition

¹ Cette théorie était absolument neuve lorsque M. Quicherat l'exposa, et elle est aujourd'hui tellement passée dans le domaine public qu'on ne pense même plus à lui en faire honneur. Elle est cependant la base de l'archéologie monumentale du moyen âge. Mais c'est dans son cours qu'il la fit connaître.

de 1889 sont venus lui donner une grande popularité. Rien ne montre mieux, que l'étude de la voûte à travers les âges, les rapports intimes qui lient la théorie à la pratique, et comment elles se prêtent un mutuel appui.

Contreforts. Arcs-doubleaux. — Les architectes du moyen âge ne réussirent pas du premier coup à trouver la solution qu'ils cherchaient. Nous voyons en effet les constructeurs du x^e et même du xi^e siècle faire des essais divers. La plupart des monuments de ce temps se sont d'abord écroulés. Alors on multiplie les précautions : on ne voûte qu'une partie de l'église, le chœur par exemple, la croisée du transept, ou seulement les bas côtés. La difficulté vient surtout de ce que, à la différence des constructions en plate-bande qui pèsent perpendiculairement sur leurs supports, la voûte exerce une poussée latérale considérable sur les murs qui la soutiennent, tend à les écarter et à les renverser en s'effondrant elle-même. On a recours alors à des murs très épais, présentant de rares ouvertures, et fortifiés de contreforts ou piliers extérieurs engagés dans les murs, là où l'on pense que la poussée sera la plus forte (fig. 157). On soutient la voûte par des *arcs-doubleaux*, cordons de maçonnerie qui *doublent* la voûte sur certains points et viennent porter sur des piliers (fig. 156). Pour mieux équilibrer encore la poussée, on a recours, pour chaque travée¹, à des voûtes d'arêtes au lieu de voûtes en berceau, et l'on fait porter ces voûtes sur des arcs-doubleaux qui se croisent en diagonales (fig. 155). « La voûte se déploya sur ces arcs diagonaux, construits en matériaux de choix, comme la toile d'une tente sur les baguettes qui la supportent. » La poussée augmente avec la largeur : on resserra les nefs.

1. La voûte d'arête fut d'abord surtout employée pour la croisée du transept. On appelle *travée* la partie de la nef comprise entre deux piliers consécutifs. La travée d'une voûte sera la partie de cette voûte portant sur deux piliers voisins et sur les deux piliers qui leur font face (fig. 155).

Les bas côtés. — Éclairage des nefs. — C'était un problème particulièrement délicat d'ajouter des bas côtés à une église dont la grande nef était voûtée. Car en ce cas la poussée portera justement sur des murs en grande partie évidés, puisqu'il faudra bien établir des communications continues entre la grande nef et les nefs latérales. Alors, comme à Saint-Savin (xi^e siècle), on élève les arcs de ces bas côtés jusqu'à la naissance du berceau de la voûte centrale, de manière que les voûtes d'arêtes qu'on a employées de préférence pour couvrir les bas côtés viennent contre-buter le berceau central. Pour plus de solidité, l'église s'éclaire seulement par le transept et l'abside. Pour les nefs proprement dites on n'ose d'abord donner du jour que par les fenêtres des bas côtés; il n'y en a pas dans la nef centrale. Mais dès la fin du xi^e siècle, à Saint-Paul d'Issoire par exemple, on imagine de placer au-dessus des bas côtés proprement dits une seconde galerie formant un second étage. La galerie basse est couverte par des voûtes d'arêtes fortement soutenues d'arcs-doubleaux latéraux et transversaux. La galerie haute s'ouvre sur la nef par des arcatures reposant sur des colonnettes et éclairées par des jours ménagés dans le mur extérieur qui continue en élévation les murs des bas côtés. Cette galerie est couverte en demi-berceaux soutenant la voûte centrale et s'élevant presque aussi haut qu'elle. Ces demi-berceaux sont comme un arc-boutant continu (V. p. 321).

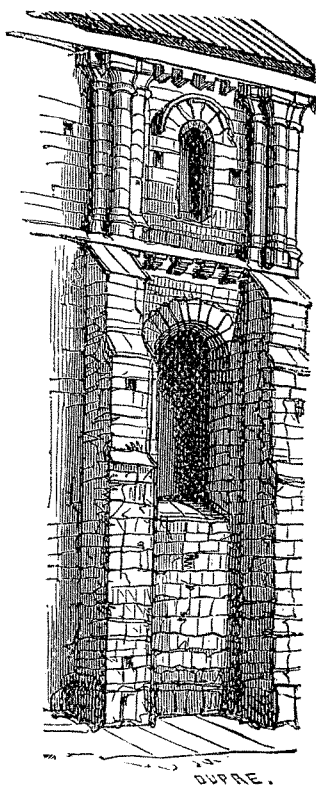


Fig. 157. — Contrelorts romans.

Influence byzantine; la coupole. — Saint-Front de Périgueux. — Imitation du Saint-Sépulcre. — Les architectes de l'époque romane trouvèrent une nouvelle occasion de perfectionner leurs procédés et de varier leurs formes dans l'imitation des monuments de l'Orient. Saint-Front de Périgueux, qui réunit le plan byzantin aux procédés de construction de l'Aquitaine, en est

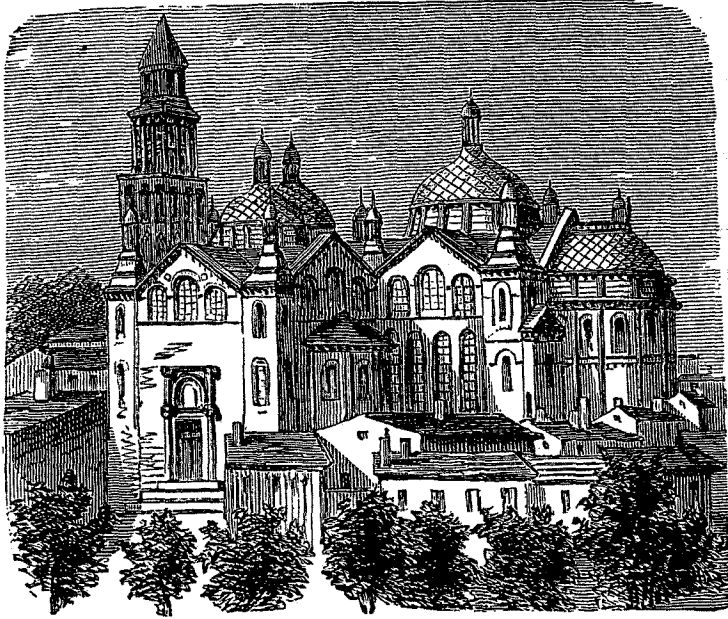


Fig. 158. — Saint-Front de Périgueux.

l'exemple le plus célèbre. Les relations de la Gaule avec la capitale de l'Orient chrétien n'avaient jamais été interrompues, comme le prouvent, par exemple, l'envoi des ornements de patrice fait par l'empereur Anastase à Clovis, et l'histoire de Gondowald.

L'influence de Saint-Front se fit sentir dans toute la région (V. p. 306). D'ailleurs Jérusalem attirait vers l'Orient un nombre croissant de pèlerins, qui revenaient l'esprit d'autant plus frappé des monuments qu'ils avaient vus, qu'ils y attachaient de plus précieux souvenirs. Le

Saint-Sépulcre a été imité dans tout l'Occident, à Neuvy (Cher), à Rieux-Mérinville (Aude), à Cambridge, etc. Les Templiers, par les nombreuses églises qu'ils élèvent, contribuent à répandre ces imitations. On en voyait la preuve encore, il y a cent ans, au Temple de Paris, dont la chapelle, comme nous l'apprend M. de Curzon dans son livre sur *la Maison du Temple*, fut vendue en 1795 à un perruquier nommé Carlet, à condition qu'elle serait démolie.

Les clochers. — Un autre élément de variété pour l'art roman fut l'importance donnée aux clochers, conséquence du développement de l'usage des cloches. On les plaçait soit tout près, mais séparés, de l'église, comme on le fit longtemps encore dans le Midi; en Italie (Florence, Pise), en Aquitaine (Saint-Michel et le Peyberland de Bordeaux); soit des deux côtés de la façade, soit sur la croisée du transept; et dès le XI^e siècle on vit jusqu'à trois tours dans les grandes églises. La confiance des architectes croît de génération en génération; leurs églises deviennent de plus en plus majestueuses, tout en étant plus élégantes et moins sombres; les fenêtres sont ornées de colonnettes et de moulures, et nous arrivons à un roman qu'on a pu appeler le roman fleuri. Cette richesse de décoration se développe surtout librement dans les portes, qui sont, comme on l'a dit, les véritables bijoux des églises romanes.

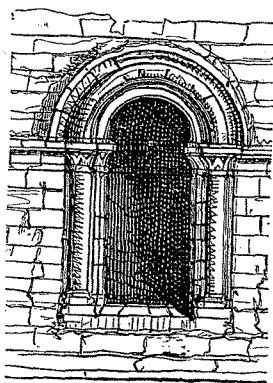


Fig. 159.
Fenêtre romane.

Variété de l'art roman. — Richesse de l'ornementation. — Querelle de saint Bernard et de Suger. — Tous les plans que réalisera l'art gothique et d'autres qu'il dédaignera ont été exécutés par les architectes antérieurs. Forme basilicale, croix grecque, croix latine, croix archiépiscopale, précédées ou non de porches et de narthex,

— églises circulaires (plus ou moins imitées du Saint-Sépulcre), polygonales (Ottmarsheim), triangulaires même (Planès, dans les Pyrénées-Orientales), — voûtes de divers modèles appliquées à la couverture des nefs, — coupoles (comme à Angoulême, à Solignac) ou pyramides aveugles (comme à Saint-Ours de Loches) couvrant chaque travée de la voûte centrale, etc., etc. Cette imagination se montre également dans les clochers et les tours, qui s'élèvent déjà à des hauteurs considérables, dans les piliers octogones,

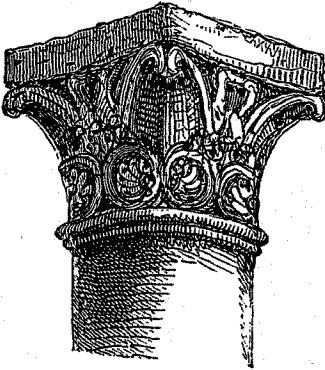


Fig. 160.
Chapiteau roman.

cylindriques ou carrés, avec des colonnettes engagées au sommet desquelles s'épanouissent les nervures des arcs-doubleaux, dans les chapiteaux qui empruntent leurs ornements aux divers règnes de la nature, comme aux formes géométriques les plus diverses. Elle se montre mieux encore, quoique d'une façon un peu barbare, dans la richesse de la décoration; car les églises romanes

se prêtent plus aisément, avec leurs larges surfaces de pierre, à la peinture et à la sculpture, que ne le feront souvent les églises gothiques. Le luxe devient tel qu'il soulève une controverse à la fois religieuse et artistique qui est un épisode intéressant et imprévu dans l'histoire du moyen âge. La plus grande autorité morale de l'Église se fait entendre pour blâmer ces prodigalités frivoles. Saint Bernard s'inquiète et s'indigne.

La verve de l'illustre orateur se donne carrière dans une lettre datée de 1125¹. « A quoi bon, devant des frères qui lisent, ces monstres ridicules et ces étonnantes difformités? Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces cen-

¹ Il est inutile de faire remarquer l'intérêt de ce passage comme description de l'ornementation des églises romanes. La 2^e croisade est de 1147.

taures, ces tigres tachetés, ces chasseurs sonnant du cor? Vous pouvez voir plusieurs corps se réunir sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps, un quadrupède à queue de serpent à côté d'un serpent à tête de quadrupède, un monstre cheval par devant et chien par derrière, un animal à cornes trainant le corps d'un cheval; enfin de toutes parts une variété de formes si étonnantes qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres. Grand Dieu! si l'on n'est pas honteux de tant de futilité, comment du moins ne regrette-t-on pas tant de dépenses? » Saint Bernard s'élève aussi contre le luxe de l'orfèvrerie; mais il ne s'en tient pas là; il condamne la hauteur immense des églises, leur longueur extraordinaire, l'inutile ampleur de leurs nefs, la richesse des matériaux polis, les peintures qui attirent le regard. « O vanité des vanités; mais encore plus insensée que vaine! L'église brille dans ses murailles, elle est nue dans ses membres. Elle couvre d'or ses pierres, et laisse ses fils sans vêtements. » On le voit, les questions posées par saint Bernard étaient graves, et, pour nous en tenir aux arts, les Chartreux, allant plus loin que les moines de Clairvaux, détruisirent plus d'une fois dans leurs églises les décorations déjà faites.

Cependant un autre personnage dont l'autorité était considérable aussi dans l'Église, mais qui était aussi un homme d'État et par conséquent un esprit moins exclusif, Suger, abbé de Saint-Denis et ministre de Louis le Gros, n'hésite pas à se mettre en opposition sur ce point avec celui qui était alors le grand maître des âmes. Il y a quelque chose de piquant dans le spectacle de ces deux hommes éminents montrant en matière d'architecture cette même divergence de point de vue qui amène, vingt ans plus tard, leur désaccord, autrement

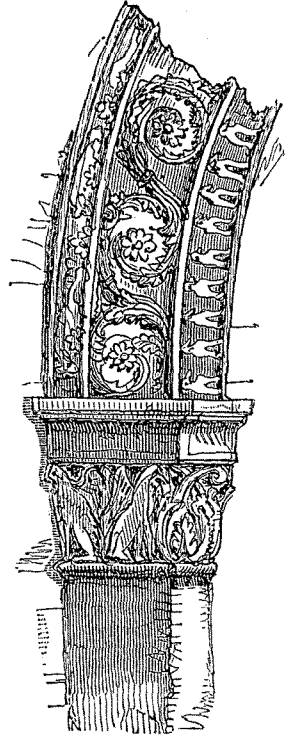


Fig. 161. — Archivolte romane.

célèbre, sur la grande question des croisades. Suger ne dogmatise pas, il n'impose pas son avis, il ne condamne pas l'avis contraire : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui semble ; quant à moi, j'avoue me complaire dans cette opinion que plus les choses ont de prix, plus il y a d'obligation à les consacrer au service du Seigneur¹. »

Construction des monuments romans. La foi. — Quoi qu'il en soit, le nombre, la beauté des monuments romans, la rapidité relative de leur construction dans un temps où les territoires politiques étaient morcelés, et par conséquent les budgets peu considérables, où les transports rencontraient tant d'obstacles, où le talent pouvait plus difficilement se former, où l'on manquait des machines qui rendent plus aisés les travaux publics, méritent une double admiration. Le soin le plus remarquable est en général apporté dans l'exécution des travaux, comme dans le choix des matériaux, qu'on va chercher à de grandes distances s'ils y sont meilleurs. A cet égard les édifices gothiques seront peut-être inférieurs. Si tant de difficultés ont été surmontées et de pareils résultats obtenus, c'est que l'activité et l'intelligence étaient soutenues, chez les hommes de cette époque si voisine de la barbarie, par une foi vive, par la confiance que Dieu leur savait gré des efforts qu'ils faisaient pour honorer son nom.

L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. — Cluny. — Le Mont-Cassin. — Importance donnée à l'étude de l'architecture. — Les pèlerinages. — Les ouvriers et les directeurs de travaux. — Les constructions les plus importantes de l'époque romane sont des abbayes, et non des cathédrales². L'art est alors monasti-

1. Les mêmes questions s'agitaient au temps de la Renaissance sous une autre forme. Il suffit de rappeler les noms de Savonarole et de Léon X. Ce fut le pape Jules II qui décida Raphaël à faire sa première peinture profane, et cette peinture fut l'*École d'Athènes*.

2. Il faut faire une exception pour la région du Rhin, où déjà les villes libres étaient puissantes et où les évêques avaient de plus grands territoires et de plus grandes richesses qu'ailleurs.

que. Pendant la période des invasions, l'art s'était réfugié dans les cloîtres avec les lettres, les sciences et presque toute la civilisation aussi bien intellectuelle que morale. C'est là seulement qu'on avait pu trouver des hommes assez énergiques et assez patients pour arrêter les progrès de la barbarie, mettre quelque ordre dans le chaos que présentait l'Europe. Jamais d'ailleurs le goût des choses de l'esprit n'y avait été abandonné. Un chroniqueur nous apprend, par exemple, que le moine de Saint-Gall *Tutilo* était éloquent, avait une belle voix, était ciseleur, peintre, musicien, orfèvre, architecte et poète. Malheureusement il n'est rien resté de ce Léonard de Vinci du ix^e siècle. Si, même en Italie, le monastère du Mont-Cassin a eu une grande influence, on peut juger de ce que fut au delà du Rhin, dans des pays encore barbares, l'action des monastères fondés ou développés par les Carolingiens : Fulde, Lorch, Corvey, Hildesheim, Saint-Gall, Ratisbonne, Mayence. Ils ont civilisé la Germanie. Ils n'égalent point cependant en général les monastères français, nombreux dès le temps des Mérovingiens : Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Riquier, Fontenelle, Corbie, Cîteaux, Clairvaux, Saint-Germain des Prés de Paris, et surtout Cluny, etc.

Cluny avec ses deux mille maisons répandues dans toute l'Europe et jusqu'en Orient a été un foyer incomparable. Cluny (et c'est l'opinion de Viollet-le-Duc) a joué un rôle non moins grand dans l'histoire de l'art que dans la politique, dans la religion et dans la science. Puisque la règle de saint Benoît imposait le travail manuel à ses disciples, nulle occupation ne pouvait leur convenir davantage que d'élever de beaux monuments à la gloire de Dieu. « Les moines travaillaient, dit Montalembert, en chantant des psaumes, et ne quittaient leurs outils que pour aller au sanctuaire ou au chœur. Les supérieurs ne se bornaient pas à tracer des plans et à surveiller les travaux ; ils donnaient l'exemple du courage et de l'humilité et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef, les abbés ou

les religieux appartenant à des maisons princières se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. Mais ils ne s'en remettent pas seulement à Dieu du soin de guider leur main. »

Parmi toutes les études auxquelles ils peuvent et doivent se livrer, l'architecture est réputée sainte par excellence : c'est elle qui élève la maison du Seigneur. Un des premiers devoirs de l'abbé, du prieur, du doyen d'une communauté, c'est de savoir tracer le plan d'une église et de pouvoir en diriger la construction. On voit des moines entreprendre de longs voyages, aller jusqu'à Constantinople pour se fortifier dans cette étude. Et ce n'est pas seulement dans le clergé régulier que cette science est d'obligation : il faut que les évêques président aux travaux de leur cathédrale, comme les moindres prêtres à ceux de leur église. Mais si presque tous les directeurs de travaux et les dessinateurs des plans sont des moines ou des prêtres, cet art n'est pas pour cela réservé à une caste ; les populations des villes comme celles des campagnes, les nobles et les roturiers, les riches et les pauvres, concourent à l'exécution des édifices sacrés avec un admirable empressement.

Sans parler de Rome ni de Jérusalem, plusieurs monastères devaient leur célébrité aux pèlerinages dont ils étaient le but, et attiraient la chrétienté tout entière, comme Saint-Michel en Normandie, Saint-Jacques-de Compostelle en Galice, le tombeau de saint Benoît au Mont-Cassin. Grâce aux dons des pieux voyageurs, bien des églises qui se trouvaient loin des grandes villes purent prendre un développement considérable et recevoir un luxe de décoration qui n'étonne pas, puisque de nos jours il y a des faits analogues.

Le sentiment religieux explique, aussi bien que l'injuste négligence des contemporains, pourquoi si peu de noms des grands artistes de ce temps sont parvenus jusqu'à nous. Ces artistes, en effet, ne cherchaient pas la gloire ;

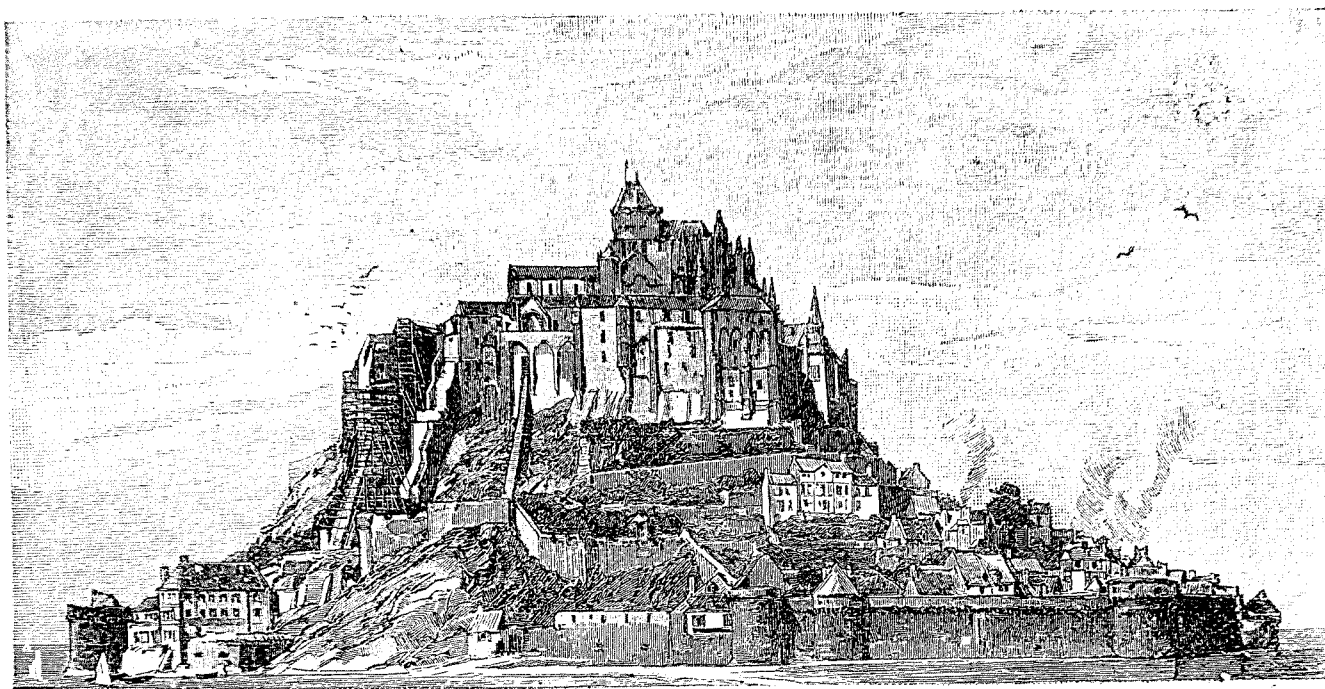


Fig. 162. — Le Mont Saint-Michel au Péril de la mer.

ils travaillaient pour Dieu seul : ils auraient dit, comme les Templiers : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam*. Les règles monastiques leur imposaient entre toutes la vertu d'humilité. « Si quelqu'un des médecins, écrivains ou autres artistes, appartenant à nos monastères, s'enorgueillit à cause de son habileté ou bien à cause des profits qu'il aura procurés à la maison, que l'exercice de son art lui soit interdit jusqu'à ce qu'on le voie suffisamment humble. » D'ailleurs, l'anonymat de l'art et de la poésie est un trait des civilisations naissantes, comme on le voit pour la Grèce homérique.

Parmi les rares noms connus de ces artistes, citons : *Jean de Vendôme*, architecte de la première cathédrale du Mans; *Osbern*, abbé d'Ouche, et *Vulgrin*, abbé de Saint-Serge d'Angers, morts tous deux en 1065; *Raymond Gayraud*, à qui l'on attribue le chœur de Saint-Sernin de Toulouse; *Guinamand*, architecte et sculpteur, qui vivait à la Chaise-Dieu en 1077; *Gondulphe*, mort en 1107 évêque de Rochester, qui dirigea probablement les travaux de la première église du Bec et de Saint-Étienne de Caen; enfin l'abbé *Hugues*, qui, aidé du moine *Gauzon*, puis d'*Hedelon*, chanoine de Liège, donne le plan de l'église de Cluny. Commencée vers 1089, elle fut terminée sous l'abbé *Pierre de Montboissier* en 1131, et complétée en 1220 par l'addition d'un narthex gothique. Elle avait 172 mètres de longueur totale, dont 36 pour le narthex, deux transepts de 67 et de 32 mètres, une voûte de 33 mètres de haut, plus élevée que celle de bien des églises gothiques célèbres, cinq nefs (trois au narthex), six clochers, un parvis à degrés, et l'emportait même sur les grandes cathédrales romanes des bords du Rhin, Worms et Spire¹.

1. Longueur totale de Notre-Dame d'Amiens, 138 m. Hauteur de la voûte de la grande nef à Notre-Dame de Paris, 33^m,80; de la grande nef à Rouen, 28 m.; longueur de la cathédrale de Worms, 157 m., de Spire, 158 m.

CHA PITRE

DÉVELOPPEMENT DE L'ART ROMAN

LES DIVERSES ÉCOLES DE L'ART ROMAN. — Prépondérance de l'architecture française. — Écoles de Bourgogne (Cluny), d'Auvergne (Notre-Dame du Port, à Clermont), d'Aquitaine (Saint-Sernin de Toulouse), de Provence (Saint-Trophime d'Arles), du Poitou (Saint-Hilaire de Poitiers), du Périgord (Saint-Front de Périgueux), du Limousin (Solignac), de l'Angoumois (cathédrale d'Angoulême), de la Loire (Saint-Martin de Tours, Saint-Benoit). — L'art roman au nord de la Loire; Normandie (Caen, Mont-Saint-Michel). — Extension de l'influence française, Angleterre (Norwich), Scandinavie (Røskild), Orient (Saint-Sépulcre), Espagne (Saint-Jacques-de-Compostelle), Belgique (Tournai). — École rhénane (Worms, Spire). — Italie : Pise, Florence, Vérone, Milan. Les baptistères, les cimetières. — Sculpture. Peinture, fresques, vitraux. — Conclusions sur l'art roman.

Les diverses écoles de l'art roman. — Prépondérance de l'architecture française¹. — L'architecture française occupe, dès la période romane, le premier rang, qu'elle conserve pendant tout le moyen âge, moins encore par la beauté et le nombre des monuments élevés que parce que c'est sur notre sol, en y joignant la rive gauche du Rhin, que l'art roman s'est principalement constitué, a marqué les phases de son développement et accompli ses progrès décisifs. C'est en France qu'ont été créés les types les plus variés; c'est en France que se sont constitués, à partir de la fin du XI^e siècle, la plus grande partie des écoles architecturales qui devaient se continuer, en changeant,

1. Nous renverrons sur ce point à l'excellent ouvrage de M. Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, qui n'a que le tort (et on ne doit pas sans doute l'imputer à l'auteur) de ne pas indiquer les sources. — Pour l'architecture civile et les arts industriels, voir le livre suivant, chapitres III et IV.

il est vrai, d'importance relative, pendant la période ogivale. Ces écoles se reconnaissent à la différence non seulement du style de leurs monuments, mais à la nature de leurs matériaux et de leur système d'ornementation.

À leur tête se placent l'école bourguignonne, l'école d'Auvergne et, en dehors de France, l'école rhénane.

École de Bourgogne. — Cluny. — L'école bourguignonne a pour centre Cluny. Par l'influence qu'elle a exercée et par celles qu'elle a acceptées (écoles lombarde et rhénane), tout en gardant son originalité, elle résume mieux que d'autres les principaux caractères de l'art roman. Elle se distingue par la hauteur de ses voûtes, l'importance et le nombre de ses tours octogonales à nombreux étages, par sa hardiesse à s'affranchir de la tradition, en sachant aussi bien que d'autres profiter des souvenirs de l'antiquité. C'est ce que montrent Notre-Dame de Beaune, la cathédrale d'Autun, la Madeleine de Vézelay et Saint-Philibert de Tournus ¹.

Dans la dernière période de l'art roman on peut distinguer dans l'école bourguignonne deux tendances différentes. L'école de Cîteaux (Cistercienne), à l'appel de saint Bernard, revient à plus de sévérité, de simplicité, tandis que Cluny continue à développer son luxe.

École d'Auvergne. — Clermont. — L'école d'Auvergne, qui s'étend jusqu'à l'école provençale à l'est, se distingue par la multiplicité de ses chapelles rayonnantes autour de l'abside, ses clochers octogonaux à deux étages placés sur la croisée du transept, l'emploi fréquent de demi-berceaux pour couvrir les bas côtés, les colonnes engagées servant de contrefort. Elle a su profiter des ressources que lui offrait le sol et tire d'heureux effets de l'emploi de pierres de diverses couleurs. Le trachyte et le basalte, pierres dures d'un gris sombre, donne un aspect particulièrement imposant à certaines églises de l'Auvergne. Clermont est le centre de cette école. So

1. Dans cette église, chaque travée de la grande nef est couverte par un berceau dont l'axe est perpendiculaire à l'axe de la nef elle-même, procédé de construction dont on ne connaît pas d'autre exemple, du moins pour les grandes nefs, car à Lescar et ailleurs il est employé pour les bas côtés.

église de Notre-Dame du Port est le point de départ des églises de Saint-Paul d'Issoire, de Saint-Nectaire, d'Orcival. Notre-Dame du Puy elle-même, quelque originale qu'elle soit,

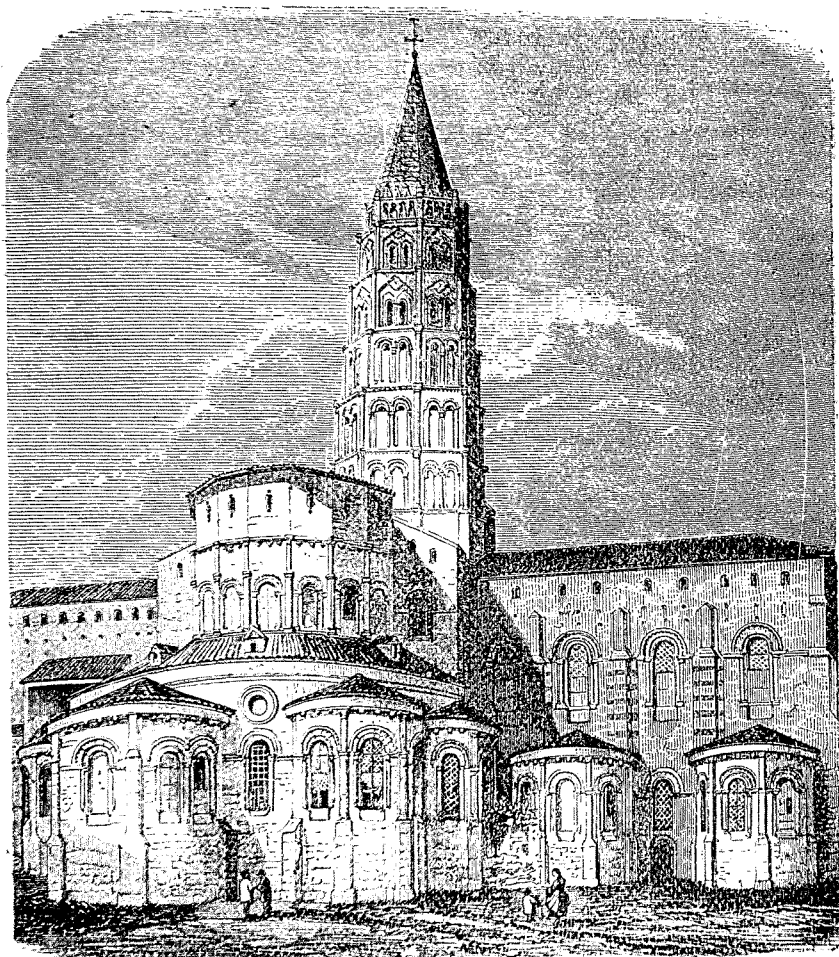


Fig. 163. — Saint-Sernin de Toulouse (vue de l'abside).

s'y rattache par plus d'un point. L'école d'Auvergne, qui a déjà une aire très étendue, fait sentir son action bien au delà des limites de son empire propre.

École d'Aquitaine et de Provence. Toulouse. Arles. — L'école toulousaine, dans ses œuvres les plus complètes, telles

que l'église de Conques et surtout la magnifique église à cinq nefs de Saint-Sernin, à Toulouse, dénote l'imitation de l'école d'Auvergne, à côté de l'influence provençale qui contribue à fortifier chez elle les souvenirs antiques. La Provence devait se montrer, plus que l'Aquitaine encore, fidèle aux formes de l'art romain, dont elle avait les modèles sous les yeux. Elle aime les lignes simples, la voûte en berceau, les colonnes cannelées avec chapiteaux souvent corinthiens et composites; elle emploie aussi les pilastres. Saint-Trophime d'Arles et l'église de Saint-Gilles en sont les types les plus remarquables. D'ailleurs le style roman devait se maintenir beaucoup plus longtemps au sud de la France, où le gothique n'arrive à dominer complètement que lorsque sa décadence a déjà commencé au nord.

École du Poitou. — Le luxe d'ornementation, la prodigalité de la sculpture, font le principal mérite de l'école poitevine : c'est là que l'on voit d'ordinaire sur les façades des statues équestres en haut-relief, c'est là que, pour la première fois peut-être, « on rencontre, dès le ^{xr}e siècle, dit M. A. Saint-Paul, de grandes statues en plein relief, complètement indépendantes des murs auxquels elles sont adossées ». Mais son architecture est hésitante, sans aisance et sans hardiesse. Elle adopte en général le plan à trois nefs, mais ces nefs sont étroites et assez peu élevées. Notre-Dame la Grande, par sa façade surtout, est la plus célèbre des églises de Poitiers; mais nous lui préférons Saint-Hilaire, avec son chœur s'élevant par des gradins au-dessus d'une crypte, et ses sept nefs de largeurs inégales. Elle était surmontée de six dômes, dont il ne reste qu'un. C'était là une imitation de l'école périgourdine.

École du Périgord (Saint-Front)¹. — L'école périgourdine, en effet, se distingue nettement par l'imitation byzantine et par l'emploi de coupoles sur une nef unique dépourvue de bas côtés. Les coupoles n'empêchent pas d'ailleurs l'adjonction de clochers souvent très importants et à plusieurs étages. Saint-Front de Périgueux, consacré peut-être dès 1047, en est le modèle achevé, et une des églises types de notre sol.

École limousine. — L'influence de l'école du Périgord s'est fait sentir dans l'école secondaire du Limousin, école de tran-

1. Félix de Vernheil, *l'Architecture byzantine en France*.

sition géographique qui tient aussi des écoles poitevine et auvergnate. A Solignac, la coupole est employée même sur l'un des bras du transept. Mais le plus souvent les églises de cette région ont deux clochers, l'un carré sur le portail, l'autre octogonal sur la croisée. Beaulieu (Corrèze), Cahors et Moissac comptent, avec Solignac, parmi les plus beaux modèles du style limousin¹.

École de l'Angoumois. — On retrouve mieux encore l'influence de Saint-Front dans plusieurs églises à coupoles de l'école de l'Angoumois. Cette école s'étend jusqu'à Bordeaux (église Sainte-Croix). Son chef-d'œuvre, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture européenne, est la cathédrale d'Angoulême. Par la richesse de ses sculptures, elle rappelle l'école poitevine, comme par sa nef unique, ses coupoles, ses trois clochers, elle rappelle l'école périgourdine.

École de la Loire. Tours. Saint-Benoît. — L'école des bords de la Loire, sans être aussi caractérisée, nous présente peut-être mieux l'ensemble du style roman dans sa simplicité. Il ne reste que quelques débris de Saint-Martin de Tours, des églises de Déols et de Beaulieu (près Loches); mais l'église de Saint-Benoît, malgré tout ce qu'elle a souffert au xvi^e siècle, est un des monuments les plus justement renommés de notre pays. Fontevrault (1102-1119) est une imitation d'Angoulême.

L'art roman au nord de la Loire : Normandie. Caen. Mont-Saint-Michel. — L'art roman n'a pas été aussi heureux au nord de la Loire, sauf en Normandie. Et encore en Normandie on s'est décidé assez tard à substituer la voûte à la charpente dans la nef centrale. Les églises de cette région se distinguent par la clarté de l'ordonnance, la précision des formes, les belles proportions du plan, la simplicité — poussée quelquefois jusqu'à la pauvreté — de la sculpture, la grande hauteur et l'importance donnée aux tours; on les surmonte de toits en pyramide, qui s'allongeront bientôt pour former les

1. La présence d'une colonie d'ouvriers vénitiens à Limoges, peut avoir contribué à l'emploi de la coupole dans cette partie de la France, mais elle n'est pas nécessaire pour l'expliquer (V. p. 234 et suiv.). On pourrait remarquer aussi que le doge Orseolo, au x^e siècle, se retira au monastère de Saint-Michel de Cuxa, près de Prades. — On peut rattacher à l'école limousine l'école du Bourbonnais, dont le chef-d'œuvre est l'église de Souvigny.

flèches, qui vont paraître en Normandie plus qu'ailleurs dès la fin de l'école romane. Caen est, plus que Rouen, le centre de l'architecture romane de Normandie, comme en témoignent ses églises de Saint-Étienne et de la Sainte-Trinité. A côté de ces deux monuments, types les plus complets du style normand, citons : les ruines de Jumièges et surtout les constructions anciennes du Mont-Saint-Michel. Là, « au péril de la mer », sur les flancs d'un rocher qu'on a dû élargir souvent par des terrasses faites de main d'homme, s'étagent et s'accumulent une variété unique de constructions civiles, militaires et religieuses que couronne l'église de l'abbaye. Cet ensemble se détache sur le ciel, entre les vagues et les nuages, et a été bien nommé une des merveilles de l'Occident.

Ile-de-France. Champagne. — Quant à l'architecture de l'Ile-de-France et de la Champagne, qui doit occuper un rang si élevé dans l'histoire de l'art ogival, elle se rattache à la fois à la Normandie et à la Loire et n'a rien produit de bien original ni de bien important. Les plus beaux monuments : Saint-Germain des Prés, Saint-Remy de Reims, appartiennent à la période de transition entre les deux styles.

Influence française : Angleterre, Scandinavie, Orient, Espagne, Belgique. — C'est de la France que l'Angleterre reçut l'art roman. On sait que les Normands y exercèrent une influence prépondérante, même avant la conquête, sous le règne d'Édouard le Confesseur. Les cathédrales d'Exeter, de Norwich, de Durham, en partie celles de Rochester et de Canterbury, sont franchement des églises normandes. Cependant l'ornementation y garde un certain caractère national. C'est aussi par des architectes français que l'art roman prévaut aux deux extrémités de la république chrétienne, en Scandinavie, où les cathédrales de Lund, de Linkæping, de Rœskild¹, s'élèvent par les soins ou sous l'influence de nos artistes; en Orient, où le Saint-Sépulcre est en partie reconstruit dans le nou-

1. L'évêque de Rœskild Absalon avait étudié à l'université de Paris.

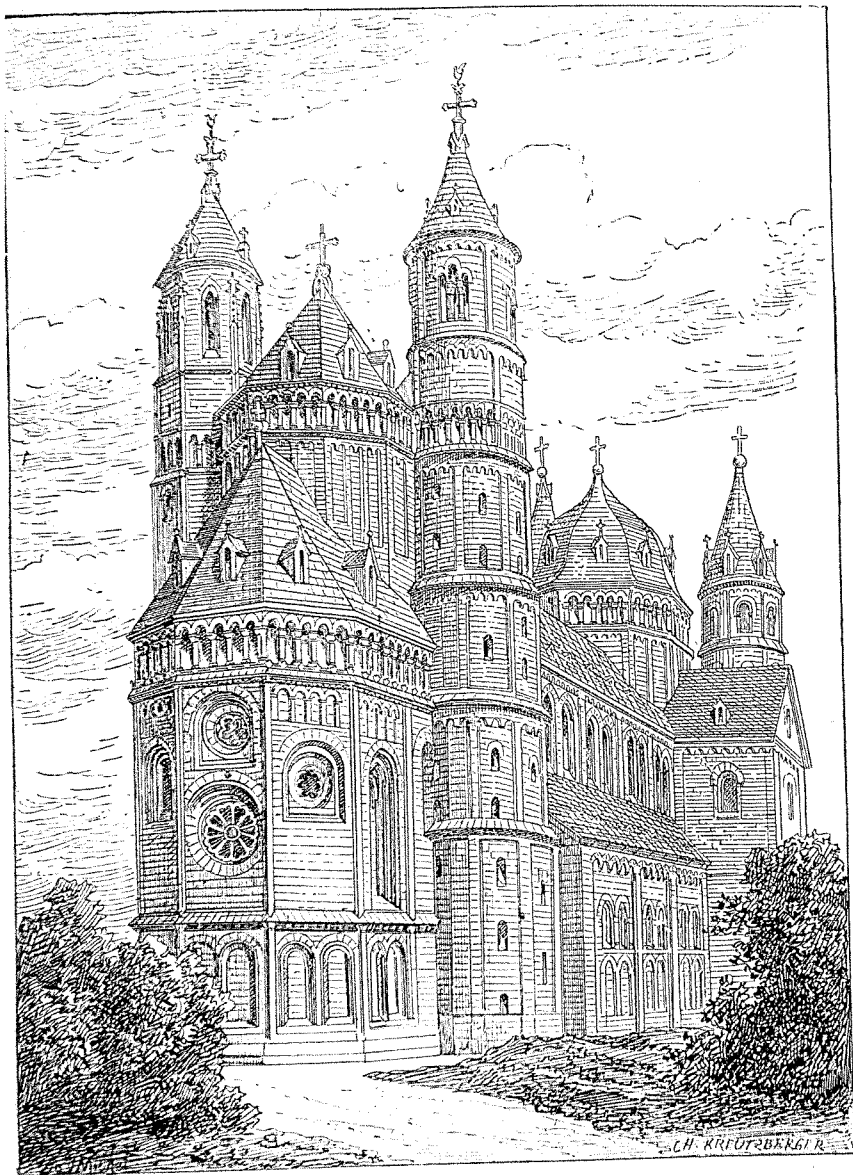


Fig. 164. — Cathédrale de Worms.

veau style. L'art occidental eut donc à cette époque une influence certaine sur l'art de l'Orient, mais qui a été

moins étudiée que l'influence inverse. L'influence française devait s'exercer aussi dans le nord de l'Espagne, où toute la chrétienté allait visiter le sanctuaire de Santiago (Saint-Jacques-de-Compostelle¹), et plus largement encore dans les Pays-Bas. Les monuments de Belgique les plus remarquables de cette époque sont le cloître de Tongres et surtout la cathédrale de Tournay, qui présente le plan, assez rare en Occident, de la croix grecque, et est surmontée de cinq clochers. Elle a été terminée par un magnifique chœur gothique. Mais en Belgique l'influence française ne domina pas seule. L'influence allemande s'y fit également sentir.

École rhénane : Worms, Spire. — L'école rhénane pouvait marcher de pair avec les plus célèbres de nos écoles. Le roman devait s'y maintenir lorsque le nouveau style était déjà généralement employé au nord de la Loire. C'est aujourd'hui sur les bords du Rhin que se trouvent les églises romanes les plus complètes et les plus importantes. Elles présentent souvent ce caractère particulier d'avoir deux chœurs et deux absides, ce qui ne permet que des façades latérales². Elles ont aussi parfois deux transepts; mais ces transepts ne donnent pas à l'église la forme d'une croix archiépiscopale, car ils sont placés à peu près symétriquement et coupent la grande nef à l'entrée des deux chœurs, ce qui donne au plan de ces églises l'aspect de deux croix réunies par leur grand bras. Le plan complet comporte au moins quatre clochers aux extrémités ou aux rentrants des deux transepts. Les

1. L'église actuelle de Santiago, commencée en 1086, est une imitation de Saint-Sernin. Parmi les autres monuments romans de l'Espagne, citons Saint-Isidore de Léon (1145), le clocher de Salamanque, et surtout les églises de Ségovie, qui est le véritable centre de l'art roman en Espagne. Le XI^e siècle marque aussi une véritable renaissance de l'art chrétien au delà des Pyrénées. Car c'est alors que les Arabes furent définitivement expulsés du nord de la péninsule.

2. En France, la cathédrale d'Albi, qui n'a que des entrées latérales, présente, à l'intérieur du moins, un aspect analogue.

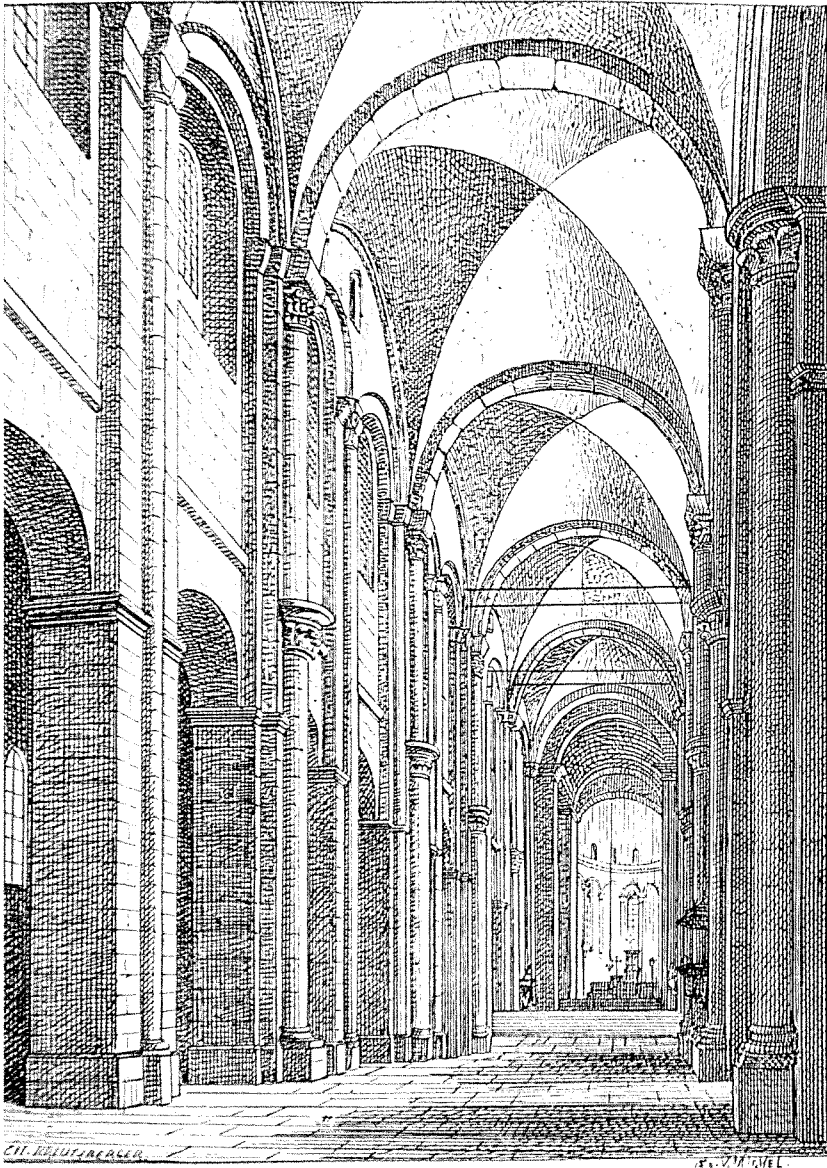


Fig. 165. — Intérieur de la cathédrale de Spire.

formes des églises rhénanes sont simples et élégantes, malgré leurs grandes dimensions; elles joignent à leurs

voûtes d'arête des coupôles variées et heureusement construites, forme architectonique qui ne fut jamais abandonnée dans le pays depuis Charlemagne. L'église impériale d'Aix-la-Chapelle, l'église des Apôtres de Cologne, les cathédrales de Mayence et de Trèves, celles surtout de Worms et de Spire, sont des monuments de premier ordre. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les architectes allemands comme les architectes français aient été recherchés et appréciés en Italie. Plus d'un nom d'architecte célèbre au delà des Alpes cache mal sous une forme italienne son origine française ou allemande.

Italie, Pise, Florence, Vérone, Milan. — Les baptistères, les cimetières. — En Italie cependant l'art roman est moins caractérisé. Tandis qu'en France et en Allemagne le développement de la voûte est la première préoccupation des architectes, en Italie il y a peu d'idées nouvelles, peu de hardiesse dans la construction, moins de force et de variété. On peut dire d'une manière générale que l'Italie est alors inférieure à ses deux voisines. Mais le sentiment des proportions, la sobriété élégante de la décoration, laissent dans ses monuments quelque chose de classique. Il suffit d'un coup d'œil sur le plus célèbre monument de cette époque, la cathédrale de Pise, construite par *Buschetto* et *Rainaldo* de 1063 à 1118, pour reconnaître l'aspect d'une basilique, malgré l'importance donnée au transept. La ligne horizontale y domine : au-dessus des portails, l'ornementation de la façade consiste en quatre rangées de colonnettes superposées et diminuant graduellement. L'intérieur est soutenu par des colonnes antiques, que la marine pisane, alors la plus puissante peut-être de la Méditerranée, allait chercher jusqu'en Afrique. La beauté des matériaux vient ajouter encore dans les monuments de l'Italie péninsulaire, à la pureté et à la fermeté des lignes. La cathédrale de Pise est en marbre blanc avec des ornements de marbre d'autres co-

leurs. *San-Miniato a Monte* de Florence, qui est en marbre blanc et noir disposé en assises régulières, présente aussi la forme générale de la basilique. L'Italie a conservé plus longtemps que les autres pays chrétiens l'habitude d'avoir des baptistères séparés de l'église. Tels sont les célèbres baptistères à coupole de Florence (xi^e siècle) et de Pise (commencé par *Diotti Salvi* en 1153). Les cimetières y sont en général limités par des murs avec colonnades formant galerie, disposition qu'on retrouve alors en France aussi bien qu'en Italie¹, et qui rappelle les portiques d'Athènes et de Rome. Le *Campo Santo* de Pise (1188-1200) est le plus célèbre. Les belles églises élevées alors dans la Lombardie se rapprochent beaucoup plus du style roman tel qu'on le comprenait en Allemagne et en France. Tels sont la cathédrale de Modène, commencée en 1099 sur les ordres de la comtesse Mathilde; — San-Zeno, de Vérone, qui, commencé en 1139, fut terminé seulement au xiii^e siècle, — et surtout Saint-Ambroise de Milan (xii^e siècle). Mais l'église de Saint-Ambroise elle-même est précédée d'un bel atrium à arcades de la même époque, qui atteste encore ici la tradition latine. En revanche, lorsque le style gothique commençait à remplacer ailleurs le style roman, le plein cintre se maintenait en Italie, comme le montre, entre autres à Pise, le baptistère terminé seulement en 1278², ainsi que la célèbre Tour penchée, commencée en 1174 par *Guillaume d'Inspruck* et *Ramond le Pise* et terminée seulement en 1350.

Sculpture. — Lorsque l'architecture romane produisait tant d'œuvres dignes des plus brillantes périodes de l'art, la sculpture restait encore barbare par bien des côtés. Accorder à toutes deux la même estime, c'est abaisser l'architecture. Il est bon cependant de distinguer la sculpture

1. Charnier des Innocents à Paris; cimetière actuel de Montfort-Pâmaury.

2. Les ornements gothiques sont un placage postérieur du xiv^e siècle. Il en est de même au Campo Santo.

d'ornement de la sculpture proprement dite. Par l'heureux agencement des lignes courbes, brisées et variées à l'infini, par la délicatesse de ses moulures, la sculpture d'ornement était remarquable ; son mérite devient supérieur, surtout à partir du moment où les sculpteurs empruntent moins à Rome et à l'Orient, cherchent leurs inspirations dans les objets usuels qu'ils ont sous les yeux dans la flore ou même dans les animaux de leurs pays. Ils se plaisent aussi à reproduire des monstres tels que les décrivent les recueils fort populaires alors appelé *Bestiaires*. Dans ces divers sujets, la maladresse est visible, mais elle est moins choquante que dans la figure humaine et les scènes empruntées à l'histoire sacrée ou à la vie profane. Cependant il faut reconnaître, et nos remarques s'appliqueront surtout à la France, 1° que même lorsque les figures sont disproportionnées et sans expression la sculpture est souvent très bien conçue pour son rôle décoratif, ce qui est alors la seule chose qu'on lui demande ; 2° que les artistes du XI^e et du XII^e siècle ont témoigné d'une grande imagination dans la variété comme dans la disposition des sujets, et d'une véritable habileté pour la distribution des scènes ; 3° qu'elle est, du moins en France, originale, et qu'elle prépare les œuvres remarquables du XIII^e siècle ; 4° que déjà les Français montrent un goût particulier pour la sculpture ; qu'une tradition s'est établie et qu'on peut faire remonter à cette époque la formation d'une école qui est la première des temps modernes. L'école bourguignonne (Vézelay) est peut-être la plus riche, la plus originale. Elle l'emporte sur le Poitou et l'Angoumois ; mais à la fin de la période qui nous occupe, l'Ile-de-France va se mettre au premier rang (Chartres, etc.)

Peinture : fresques, vitraux. — La peinture, qui trouvait à s'appliquer à l'ornementation des manuscrits comme à la décoration des églises, est encore en retard, comme cela est général, sur la sculpture. Les célèbres fresques de

Saint-Savin, la seule décoration peinte à cette période¹ qui nous soit parvenue à peu près complète, offrent sans doute un très grand intérêt, mais surtout un intérêt de curiosité. Le procédé presque unique de ce temps est la fresque. L'architecture ogivale allait laisser dans ses constructions peu de surfaces où le pinceau pût s'exercer, mais elle devait, par contre, ouvrir à la peinture sur verre un champ considérable. Il ne faut pas oublier que cet art s'était constitué dans la période précédente. C'est peut-être à partir du IX^e siècle que les verriers reproduisirent des scènes à personnages; pourtant les plus anciens vitraux que nous possédions sont du XII^e siècle: à Saint-Maurice d'Angers, à Saint-Denis, à Chartres, à Bourges, etc. A cette époque les verriers anglais étaient les plus renommés.

Conclusion sur l'art roman. — Quoi qu'il en soit, l'art roman, au moment où l'art ogival le remplaça, était non seulement arrivé à constituer des monuments parfaits en leur genre, mais encore était en possession des moyens de décoration qui lui étaient nécessaires. Loin de nous l'idée de mettre l'art roman au-dessus de l'art ogival; nous remarquerons seulement que l'art roman est plus simple, moins coûteux, se prête plus à l'imitation, sans qu'on ait à craindre le pastiche, et que l'impression religieuse qu'il produit est différente, mais presque aussi profonde. N'est-ce pas à une construction romane plutôt qu'ogivale que semble penser Montaigne lorsqu'il dit: « Il n'est aame si revesche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises. Ceulx même qui y entrent avec mépris sentent quelque frisson dans le cœur. » Un art nouveau allait cependant sortir de l'art roman, beaucoup plus brillant, beaucoup plus vivant que lui, parce qu'il fut plus populaire.

1. Rappelons aussi les peintures de Saint-Michel d'Hildesheim, de la cathédrale de Brunswick, et de l'église de Schwarzhendorf, près de Bonn, de la basse église d'Assise, de Sant'Angelo in Formis près Capoue (XI^e siècle).

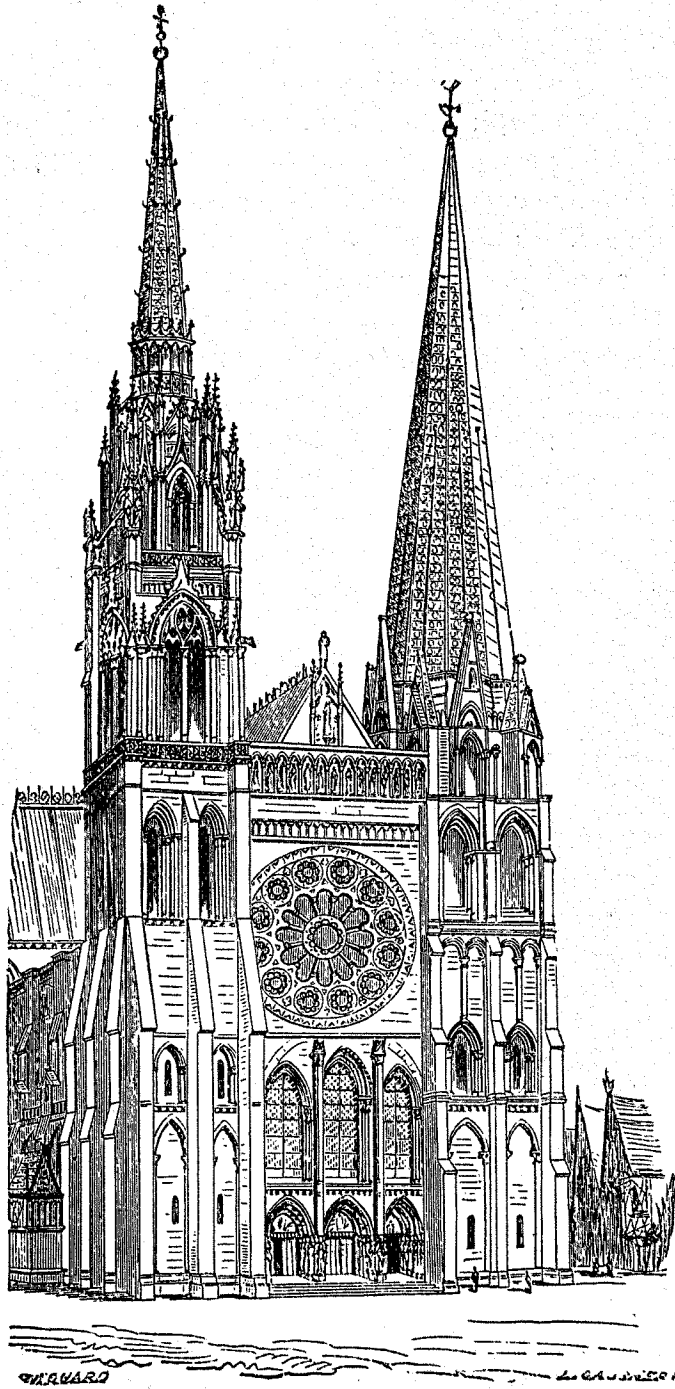
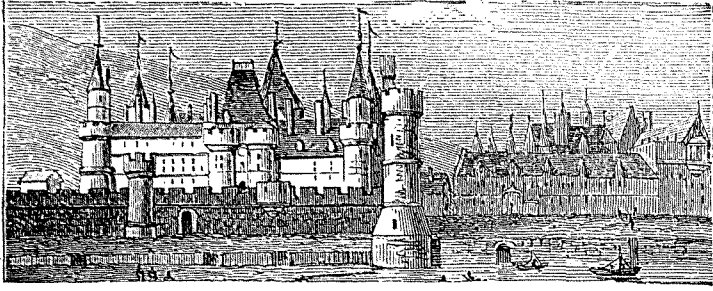


Fig. 166. — Cathédrale de Chartres.



LIVRE IV

ART GOTHIQUE OU OGIVAL

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE, CARACTÈRES, ÉLÉMENTS DE L'ART GOTHIQUE

- I. DE L'ART GOTHIQUE EN GÉNÉRAL. — Du nom d'art gothique. — Art ogival. — Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style : 1° l'arc brisé; 2° l'arc-boutant. — L'art ogival est un art français.
- II. CAUSES DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART OGIVAL. — 1° Il n'est plus un art spécialement monastique: L'église séculière. — Les architectes laïques. — 2° Transformations de la société aux XII^e et XIII^e siècles. — Croisades. — Royauté. — Communes. — 3° Religion et patriotisme municipal. — L'église est le domicile du peuple. — 4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires. Tutbury. Chartres. — 5° Les concours artistiques. Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. Cathédrale de Florence : Arnolfo del Cambio. — 6° Émulation des villes. Amiens et Metz. Beauvais et Saint-Pierre de Rome. — Aspect d'une église gothique. — Nombre prodigieux des monuments élevés au XIII^e siècle. — 7° Organisation du travail. — Les corporations soumises au *maître de l'œuvre*. — Audace et habileté des architectes. Variété des arcs-boutants. Emploi des métaux. Les tours de Laon.

I. — DE L'ART GOTHIQUE EN GÉNÉRAL

Du nom de l'art gothique. — Art ogival. — Le style architectural qui succède au style roman a été appelé

style gothique. Cette dénomination est probablement d'origine italienne et fut mise en usage par les architectes de la fin de la Renaissance, Palladio et ses contemporains, qui qualifièrent de tudesque et de gothique une architecture qu'ils considéraient comme barbare, sinon comme dénuée de tout mérite. Ce préjugé, que nous avons peine à comprendre, devait longtemps persister et être poussé jusqu'au fanatisme. A la fin du XVIII^e siècle un érudit distingué d'ailleurs, et l'exemple n'en est que plus caractéristique,

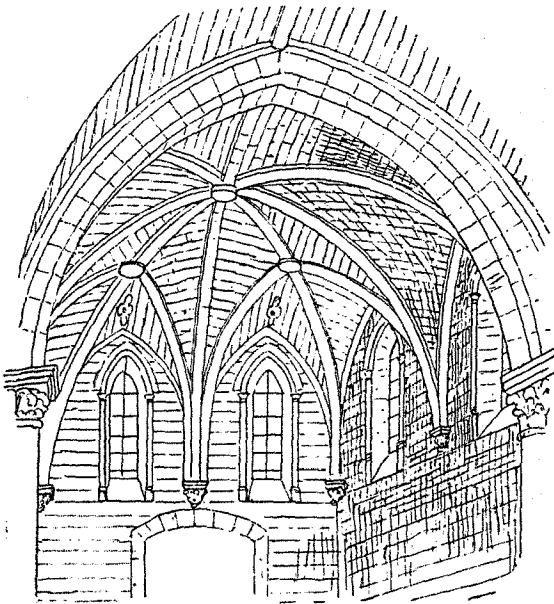


Fig. 167. — Voûte gothique.

Petit-Radel, étudie les moyens de détruire rapidement et sans trop de frais ces œuvres vraiment gothiques qui, à ses yeux, déshonorent notre sol. Le procédé qu'il indique dans un mémoire *ad hoc* était en effet des plus pratiques, simple, ingénieux et bon marché; il suppose des re-

cherches aussi attentives que suivies, et les envahisseurs normands pourraient regretter de ne l'avoir pas connu. Il est inutile de le décrire ici; mais, quelle que soit l'opinion que l'on ait sur l'art dit gothique, il est à peine besoin de dire que les Goths n'ont rien à y voir.

On a donné aussi à l'art gothique le nom d'art ogival. Ce titre manque également d'exactitude, car les ogives sont proprement les nervures saillantes qui vont de l'angle d'une travée de voûte à l'angle opposé et qui, se

croisant diagonalement, forment dans cette travée des compartiments angulaires. Les auteurs du moyen âge appellent *crux augiva* (peut-être d'*augere*, augmenter, renforcer) les croisées-nervures qui renforcent les voûtes. Or ce procédé n'est pas absolument un trait distinctif du style ogival; il existait anciennement dans le roman, et son usage s'y était généralisé. Nous préférons cependant le mot *ogival* au mot *gothique*, parce que si ce mot fait contresens, ce contresens porte sur un mot technique peu connu, auquel on peut donner un sens inexact tout en lui faisant représenter une idée juste; tandis que le mot *gothique* apporte avec lui un contresens complet, direct et qui donne simplement une idée fausse¹. D'ailleurs, *ogival* est aujourd'hui employé presque aussi usuellement que le mot *gothique*, et l'on en est arrivé à donner au mot *ogive* la signification d'arc brisé formé de deux arcs de cercle qui se coupent, et de l'opposer au mot *plein cintre*. Il n'y a donc plus là une idée fausse, mais un nom mal donné qui ne préjuge rien sur l'origine.

L'arc brisé n'est pas l'élément unique du nouveau style, nous le verrons plus loin; mais, quoi qu'on en ait dit, il en est l'élément le plus apparent, le plus frappant; il y domine, tandis qu'ailleurs il n'est que plus ou moins accidentel. Aussi s'explique-t-on que les Anglais aient donné au style ogival le nom de style pointu (*pointed style*). Mais indiquons d'abord comment l'art ogival a succédé à l'art roman, en résumant sur ce point la doctrine de Quicherat.

Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style; l'arc brisé. — Nous avons vu que dès la fin du x^e siècle les architectes se préoccupaient de construire des voûtes larges, élevées autant que solides. Or, plus la voûte est élevée et plus elle est large, plus les chances d'éroulement sont grandes. Les constructeurs avaient remarqué que, par suite de la poussée des maté-

1. L'opinion contraire est soutenue par Quicherat.

riaux, les voûtes en plein cintre se rompaient ou tendaient à se rompre en trois points, toujours les mêmes : 1^o à la clef, c'est-à-dire au voussoir du sommet de l'arc ; 2^o aux deux reins de l'arc, c'est-à-dire à l'extrémité de chaque quart de cercle, à gauche et à droite de la clef. Pour empêcher la clef de s'abaisser, on songea à la surélever ; pour que les arcs de cercle ne se brisassent pas aux reins, on songea à les redresser, ce qui était d'ailleurs la conséquence de la première transformation, et l'on eut ainsi une voûte formée non d'une courbe unique, mais de deux arcs de cercle se coupant à son sommet, à la clef. De ce perfectionnement de construction le génie imaginaire des artistes tira d'admirables développements esthétiques.

Cependant on voit que l'art ogival a non seulement succédé à l'art roman, mais est sorti de lui. Cela est facile à saisir par l'aspect que prend successivement l'ogive. Dans les premiers monuments élevés d'après le nouveau style, le plein cintre est à peine brisé. L'ogive (on se sert de ce mot faute d'autre) est obtuse ou mousse (xii^e siècle, style de transition), et ce n'est que par gradation qu'elle prend sa forme élancée.

Il ne faut pas croire cependant que l'arc brisé soit exclusif au style gothique ni qu'il suffise à le constituer. Il y a des exemples d'arc brisé dans l'art sassanide. Il y en a dans l'art arabe même avant les croisades, par conséquent avant que les musulmans aient pu l'emprunter aux Occidentaux. Il est bon de faire cette remarque. Car les monuments élevés par le royaume de Jérusalem et les principautés chrétiennes de Syrie ont eu certainement leur action sur l'art arabe. Mais dans l'art arabe l'ogive n'est guère qu'une variété ornementale. On trouve enfin l'ogive dans les monuments romans eux-mêmes, et elle y est bien employée, non comme un ornement, mais comme un procédé de construction. D'autre part on trouve le plein cintre dans les monuments gothiques, monuments de la première période sans doute, mais déjà complètement gothiques.

L'arc-boutant. — Il y avait un second problème dont les architectes recherchaient depuis longtemps la solution : c'était de pouvoir éclairer largement et directement la grande nef en allégeant les murs qui en soutenaient la voûte. C'est ce qui conduisit à l'invention de l'arc-boutant, dont on trouverait des exemples dans les monuments romans les plus récents (Cluny), et qui avait été préparée par l'emploi des demi-berceaux pour couvrir les galeries supérieures des bas côtés, comme on le voit à Saint-Paul

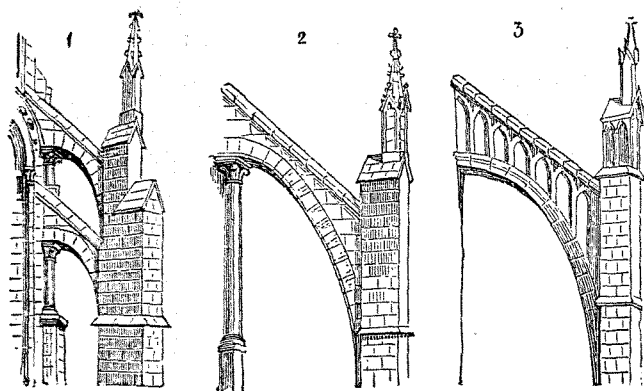


Fig. 168. — Arcs-boutants.

d'Issoire. Les contreforts appuyant le mur extérieur de l'édifice, et placés en général aux points correspondant aux divisions des travées, furent prolongés en exhaussement au-dessus du mur et furent reliés à la naissance de la voûte centrale par des arcs en maçonnerie qui vinrent contre-buturer cette voûte et recevoir sa poussée. Dès lors on peut donner à cette voûte encore plus d'ampleur et d'élévation, on peut surtout diminuer l'épaisseur des murs qui la soutiennent, les percer de larges ouvertures. Tout l'aspect de l'édifice est changé; il prend une admirable hardiesse, se remplit de lumière, s'élançe dans les airs¹.

1. Remarquons cependant que l'arc-boutant n'est pas indispensable à un monument ogival. Il n'y trouve sa place que lorsque l'édifice a plusieurs

L'art ogival est un art français. — Ainsi était créée une forme architecturale qui, sans parler de ses chefs-d'œuvre dans l'architecture civile, donna à l'art religieux l'expression la plus haute qu'il ait jamais présentée dans aucun temps, dans aucun culte. Or cette gloire est particulièrement française, et le véritable nom qu'on devrait donner à l'art ogival, c'est celui d'art français. Sans nier la part des influences étrangères, on ne discute plus sérieusement la question. Ce n'est ni d'Orient, ni d'Allemagne que l'art ogival est venu chez nous, c'est nous qui l'y avons porté. C'est en France qu'il est né, autour de Paris et en Normandie¹; cela suffirait à placer la France dans l'histoire de l'art au premier rang. Toutes les églises ogivales de l'étranger sont postérieures aux premières églises ogivales françaises; le plus souvent elles ont été élevées par des artistes français ou à l'imitation d'églises françaises. Nous avons sur ce point le témoignage des contemporains en Allemagne même. Ce nouveau système de construction y est appelé système français (*opus francigenum*). Les Anglais ont pu avec plus de vraisemblance nous disputer la priorité. Il est certain qu'ils ont eu des églises gothiques presque en même temps que nous. Mais l'Angleterre était alors gouvernée par une dynastie française, et la civilisation y était française. Le gouvernement anglais n'était en somme qu'une colonie de Normands et d'Angevins. Il est certain que ce sont des architectes de la Normandie, de l'Ile-de-France ou de l'Anjou qui, sous la direction d'abbés pour la plupart normands, ont élevé les premières églises gothiques de la Grande-Bretagne.

En Angleterre, comme en France et en Allemagne, l'art gothique se distingue de l'art roman non seulement

nefs. Des chefs-d'œuvre en sont dépourvus. Il suffit de rappeler la Sainte-Chapelle. Les arcs-boutants n'y avaient pas leur raison d'être, puisqu'il n'y a qu'une seule nef. A Coutances ils ont été dissimulés dans les chapelles latérales.

1. Quelques architectes, entre autres M. Corroyer, lui donnent pour berceau les bords de la Loire, et principalement l'Anjou.

par ses formes architectoniques, mais aussi par l'esprit qui préside à ses constructions.

I. — CAUSES DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART OGIVAL

1° L'art n'est plus spécialement monastique; l'église séculière; les architectes laïques. — Pendant la première partie du moyen âge, les artistes appartiennent presque exclusivement au clergé régulier. Le clergé séculier même ne joue dans l'art qu'un rôle secondaire. Bientôt l'église séculière prend plus d'importance, et la cathédrale l'emporte sur l'abbaye. A partir du XIII^e siècle, à la suite d'un mouvement très marqué déjà vers la fin du XII^e, nous voyons que les architectes sont des laïques. Il ne faudrait pas exagérer cependant : il y avait eu des architectes laïques avant cette date, et il y eut ensuite des architectes ecclésiastiques. Il faudrait se garder surtout de voir dans ce fait une réaction contre l'Église; d'ailleurs les ordres monastiques se montrent très favorables au nouveau système, et les Bénédictins notamment contribuèrent beaucoup à le répandre. Mais ce qui était la règle devint l'exception, et nous voyons bientôt les monastères eux-mêmes avoir recours à des architectes laïques pour leurs constructions.

2° Transformation de la société aux douzième et treizième siècles. — Croisades, royauté, communes. — Plusieurs événements préparent le rôle que les laïques vont jouer dans les arts. Les croisades amènent non plus des groupes de pèlerins, mais des populations entières en face des civilisations de l'Orient, et agissent puissamment sur toutes les imaginations. Les progrès du pouvoir des rois font régner autour d'eux un ordre meilleur; l'ordre favorise les progrès du tiers état, c'est-à-dire de tous ceux qui demandent leur vie au travail régulier. L'instruction se répand de plus en plus hors des cloîtres,

grâce aux moines eux-mêmes, qui en ont conservé les éléments; la tranquillité croissante laissant plus de loisirs aux laïques pour cultiver leur esprit. Enfin, plus que tout peut-être, le grand mouvement communal ou simplement municipal (en France, en Allemagne, en Flandre, en Italie, et même en Angleterre et en Espagne) vient, quels que soient ses causes, ses aspects divers et ses violences, donner à la société une puissante impulsion.

3° Religion et patriotisme municipal¹. — **L'église est le domicile du peuple.** — On peut remarquer que les villes qui ont revendiqué les premières leurs franchises communales sont aussi les premières, en général, à élever des monuments gothiques. Le patriotisme et l'orgueil municipal se joignent au sentiment religieux pour amener de plus grands efforts. L'émulation des villes entre elles est plus puissante que l'émulation des ordres religieux. Elles aiment dans leur église la majesté et le mystère, mais elles la veulent aussi brillante, fastueuse, et splendide; elles entendent que leur église soit non seulement le témoignage de leur foi, mais encore le signe de la puissance de la cité.

C'est que, comme l'a dit Michelet, « l'église est alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable mesure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait droit d'asile; c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière. L'homme y priait, la commune y délibérait, la cloche était la voix de la cité. Elle appelait aux travaux des champs, aux affaires civiles, quelquefois aux batailles de la liberté. En Italie, c'est à Saint-Marc que les députés de l'Europe vinrent demander une flotte pour la quatrième croisade. » C'est souvent dans les églises que les rois réunissent les barons ou les bourgeois qu'ils veulent consulter. C'est à Notre-Dame de

1. Comparer ce qui est dit plus haut, p. 63 et suiv., sur l'art en Grèce.

Paris que se réunirent les premiers états généraux (10 avril 1302). C'est encore dans l'église Saint-Louis, à Versailles, que s'est constituée l'Assemblée nationale, origine de la France moderne. Viollet-le-Duc a pu voir dans l'apparition des grandes cathédrales une protestation confuse en faveur de la nationalité française contre le morcellement féodal

4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires: Tutbury, Chartres. — Les dévouements que nous avons vus se manifester pour les églises romanes se montrent ici avec bien plus de force. Dans une lettre écrite aux religieux de Tutbury en Angleterre, Hannon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, disait déjà en 1145 :

« C'est un prodige inouï que de voir ces hommes puissants, fiers de leur naissance et de leur richesse, accoutumés à une vie voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et vouturer pierres, chaux, bois, tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable. Et cependant il règne un si grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec larmes et prières. Alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes, et s'il se trouve quelqu'un d'assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

Souvent même, non seulement par esprit de foi, mais par un touchant sentiment de fraternité, par amour du prochain comme par amour de Dieu, les provinces voisines s'unissent pour que l'œuvre soit plus belle. Les maçons de la haute et de la basse Normandie, par exemple, se rendent solennellement à Chartres pour prendre part à la construction de la cathédrale, ne demandant d'autre salaire que leur entretien journalier; hommes, femmes, enfants, y

travaillent suivant leur habileté et leur force; la nuit, les travaux se continuent à la lueur des torches, et ces exemples ne sont pas rares¹.

5° Les concours artistiques. — Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. — Cathédrale de Florence. Arnolfo del Cambio. — Pour mieux assurer la beauté de l'édifice, on ouvrit plus d'une fois des concours artistiques comme il y en avait dans l'antiquité, et il ne faut pas croire que ce soit la Renaissance italienne qui ait renouvelé cette heureuse institution. Malgré le peu de détails qui nous sont parvenus sur les édifices du moyen âge en dehors de l'Italie, nous savons que l'on convoqua un grand concours d'architectes pour fournir les plans de la cathédrale de Canterbury, et que ce fut un Français, Guillaume de Sens, qui l'emporta. La cathédrale de Strasbourg a conservé dans ses archives les dessins de plusieurs maîtres qui concoururent pour l'exécution du grand portail. Le jubé de l'église Saint-Urbain de Troyes fut donné au concours à un architecte parisien en 1332. On ne recule devant aucun effort, devant aucune dépense, pour une œuvre où l'honneur de la cité est engagé². Ce sentiment est exprimé avec une singulière grandeur dans le décret rendu par le gouvernement de Florence pour la construction de la cathédrale qui devait s'appeler Sainte-Marie des Fleurs (1294).

« La haute sagesse d'un peuple d'illustre origine exigeant qu'il procède dans les choses concernant son administration de manière que la prudence et la magnanimité de ses vues éclatent dans les ouvrages qu'il fait exécuter, il est ordonné à Arnolfo, *chef-maître* de notre commune, de tracer un modèle ou dessin pour la restauration de Santa-Reparata, lequel

1. Comparer ce que raconte Suger dans son livre de *Consecratione ecclesie Sancti-Dyonisii*. — Non seulement les rois de France, mais les rois d'Angleterre et de Danemark, ainsi que plusieurs seigneurs, contribuèrent par leurs libéralités à la construction de Notre-Dame de Chartres.

2. On a calculé que Notre-Dame d'Amiens représenterait aujourd'hui une dépense d'au moins cent millions en valeur de nos jours, l'argent valant alors environ trente fois plus qu'aujourd'hui.

porte l'empreinte d'une pompe et d'une magnificence telles, que l'art et la puissance des hommes ne puissent rien imaginer de plus beau ; et cela d'après la résolution prise en conseil privé et public par les personnages les plus habiles de cette ville, de n'entreprendre pour la commune aucun ouvrage dont l'exécution ne doive répondre à des sentiments d'autant plus grands et plus généreux, qu'ils sont le résultat des délibérations d'une réunion de citoyens dont les intentions ne forment, sous ce rapport, qu'une seule et même volonté. »

6° **Émulation des villes : Amiens et Metz, Beauvais et Saint-Pierre de Rome.** — Aspect d'une église gothique. — Non seulement les villes d'une même région rivalisent entre elles, mais l'émulation gagne des pays politiquement distincts. Les habitants de Metz construisent en 1332 une nouvelle cathédrale qui prétend l'emporter sur celle d'Amiens. La voûte dépasse en effet d'un ou deux pieds la voûte d'Amiens, qui était jusque-là la plus haute de la chrétienté. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, l'architecte Chambiche voudra rivaliser à Beauvais avec le dôme de Saint-Pierre; malheureusement son œuvre s'écroulera peu après son achèvement.

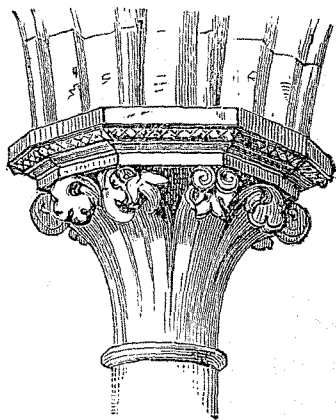


Fig. 169. — Chapiteau gothique (1^{re} époque).

Mais les fatigues, les dépenses, les déceptions mêmes, qui ont puni quelquefois les entreprises trop audacieuses, tout était oublié lorsque le monument admiré, et d'autant plus aimé qu'il a coûté plus d'efforts, apparaissait dans toute sa gloire. C'est surtout les jours de fête qu'il convient de voir la cathédrale. Sur la façade déjà peinte et dorée flottent de longues bannières. A l'intérieur, les lumières partout répandues remplissent les sombres nefs

d'étoiles mêlant leurs points brillants aux rayons atténués du soleil qui passent en se colorant à travers les vitraux, où parfois les reflets semblent attacher des pierres précieuses. Quel spectacle lorsque, le long des arcades, sous ces voûtes qui s'élancent vers le ciel soutenues par des faisceaux de colonnettes partant du sol comme des fusées, passait la longue procession du clergé avec ses riches costumes, au milieu de l'encens, des cierges et des chants auxquels le peuple répondait !

Nombre prodigieux des monuments élevés au treizième siècle. — Le nouveau style excita un enthousiasme

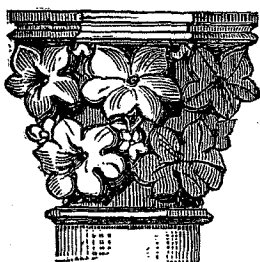


Fig. 170.

extraordinaire, mais les avantages de cet enthousiasme furent, à certains points de vue, chèrement payés. Une passion vive est trop souvent excessive

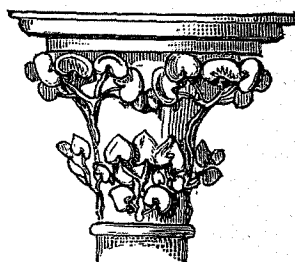


Fig. 170 bis.

et intolérante. On ne se contenta pas d'élever des monuments nouveaux, on détruisit un grand nombre de monuments romans pour faire place à des constructions à la nouvelle mode. Le vandalisme artistique, le vandalisme qui s'appuie sur l'amour exclusif d'une certaine forme de l'art, est souvent plus dangereux pour les œuvres du passé que le vandalisme barbare, parce qu'il détruit méthodiquement, et que les nouveaux monuments ne laissent plus trace des anciens qu'ils remplacent. Cette passion alla si loin, au commencement du XIII^e siècle, qu'on modifia, sans autre raison que l'amour de la nouveauté, la plupart des édifices qui venaient d'être rebâties pendant le XII^e siècle (cathédrales de Paris, Laon, Rouen, Chartres, le Mans ¹).

1. L'exemple le plus mémorable peut-être est celui de la cathédrale du Mans. Heureusement on n'a démoli l'ancienne église qu'au fur et à mesure de

« Bref, la passion de bâtir des églises fut telle, dans la première moitié du XIII^e siècle, au nord de la Loire, que l'on s'explique difficilement, dit M. Lassus¹, comment il se trouva pendant un espace de cinquante années à peine assez d'ouvriers de bâtiments : sculpteurs, statuaires, peintres, verriers, et, pourrait-on ajouter, assez de ressources sur un territoire qui ne comprend à peu près qu'un tiers de la France actuelle, pour exécuter un nombre aussi prodigieux d'édifices. »

7^o Organisation du travail. — Les corporations soumises au maître de l'œuvre. — Il est vrai que les ouvriers se sont groupés en corporations et que, parmi les plus puissantes et les mieux organisées, comptent les métiers du bâtiment : maçons, imagiers, peintres, charpentiers, forgerons. Ces divers corps d'armée travaillent sous la direction du « maître de l'œuvre ». Ce maître de l'œuvre est un grand personnage, et tant qu'il aura une grande autorité, tant qu'il saura imposer l'unité de vue à ses divers chefs d'ateliers et empêcher que chacun ne cherche à briller aux dépens de l'ensemble, l'art ogival produira des chefs-d'œuvre. L'art est moins anonyme alors que dans l'époque précédente. Celui qu'on appellera plus tard l'architecte² a généralement l'honneur d'être enterré dans le monument qu'il a élevé, et la place de sa tombe est marquée par une dalle funéraire où il est représenté avec ses attributs : le compas, la règle, etc. Malheureusement bon nombre de ces pierres ont été effacées ou détruites, et, plus encore que les historiens poli-

la construction gothique qu'on voulait lui substituer. Puis, lorsque le zèle ou l'argent ont fait défaut, on a raccordé comme on a pu les deux constructions. L'ensemble n'en est pas moins fort beau, et il est particulièrement intéressant de voir ainsi côte à côte dans le même monument les deux styles nettement tranchés.

1. Introduction à l'*Album* de Villard de Honnecourt.

2. Ce titre ne devient habituel que dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, et même au XVII^e le constructeur de la digue de la Rochelle, Tiriote, prend encore le simple titre de « maître maçon de Paris ».

tiques ou les auteurs de mémoires de nos jours, les écrivains d'alors dédaignent de nous faire connaître les architectes, même des édifices qu'ils citent et qu'ils admirent. Cependant plusieurs noms nous ont été conservés.

Audace et habileté des architectes. — Variété des arcs-boutants. — Emploi des métaux. — Les tours de Laon. — Le nouveau style, qui s'élance jusqu'aux limites de l'équilibre, exige une grande habileté et une grande science, au moins pratique.

Elle se montre particulièrement dans la disposition des arcs-boutants. Ils sont souvent, comme à Reims, disposés en deux volées et à deux étages, appuyant tous deux la grande nef. Les arcs-boutants qui contre-butent la voûte s'appuient sur une première série de piles correspondant aux piliers qui séparent la première nef latérale de la seconde, et ces piles elles-mêmes sont appuyées par d'autres arcs-boutants, qui sont soutenus à leur tour par une seconde série de piles plus fortes prolongeant les contreforts des murs extérieurs. D'autres fois, comme à Notre-Dame de Paris, et par un système peut-être meilleur, les arcs-boutants sont aussi à deux étages, mais d'une seule volée, le contrefort le plus bas et le plus court appuyant non la haute nef, mais la première nef latérale. A Chartres, comme à Beauvais, on voit des arcs-boutants à trois étages, mais d'un caractère bien différent. Les arcs-boutants servent aussi à l'écoulement des eaux, leurs piles portent des gargouilles; ces piles, en général, sont terminées par un pinacle et portent souvent des niches avec des statues (Chartres). Un édifice voûté est presque un édifice vibrant; comme le disent les constructeurs, une voûte travaille toujours. Pour donner une certaine élasticité à la construction, élasticité sans laquelle la stabilité serait compromise, le dernier claveau des arcs-boutants, comme l'a remarqué Viollet-le-Duc, n'est pas engagé dans la pile s'appuyant à la nef, « et reste libre de glisser un peu dans le cas où la voûte ferait un mouvement par suite du tassement des points d'appui verticaux. Grâce à cet ingénieux procédé, il peut y avoir un certain déplacement, soit dans la pile, soit dans le contrefort, sans que l'arc-

boutant se brise. « Et la preuve, ajoute-t-il, que ces précautions n'étaient pas inutiles, c'est que leur oubli a presque toujours produit des effets fâcheux. »

On parle beaucoup, depuis quelque temps, de l'emploi des métaux en architecture. Les architectes du moyen âge en étaient aussi vivement préoccupés. Les nombreux sinistres qui avaient suivi la construction des grands monuments voûtés, avaient inspiré aux architectes des XII^e et XIII^e siècles une grande défiance ; de là l'emploi d'une quantité de chaînes, de crampons, quelquefois de barres de fer, dans les constructions de ce temps. S'ils n'en ont pas fait un usage plus fréquent, il ne faut l'attribuer qu'au manque de ressources¹. Quand ils n'étaient pas retenus par l'économie, ils le prodiguaient, comme on peut le voir à la Sainte-Chapelle.

Les tours de Laon présentent un exemple admirable du parti que le génie d'un architecte peut tirer d'une difficulté de construction. On voulait des tours élevées et grandioses. D'autre part, l'église est bâtie sur la partie élevée de la ville, isolée, exposée à des vents très violents. Ces vents n'auraient pas tardé à ébranler ou à renverser des murs de maçonnerie trop compacte. L'artiste s'ingénia à leur laisser un passage à travers la construction même, par l'emploi de colonnettes détachées de l'ensemble. On comprend qu'un célèbre architecte du XIII^e siècle, Villard de Honnecourt, dans le curieux *Album* qui nous a été conservé, ait pu dire : « J'ai été en beaucoup de pays, comme on peut le reconnaître par ce livre ; jamais, en aucun lieu, je ne vis tour pareille à celle de Laon. » (A cette époque les tours de Laon étaient surmontées de flèches disparues aujourd'hui.) Les tours de Bamberg, Reims, Lausanne, Saint-Père-sous-Vezelay, etc., procèdent de Laon.

Ainsi, on le voit, quelque hardie que fût la conception de ces édifices, tout était, dans l'exécution, ordonné, logi-

1. Sur l'emploi du fer ainsi que sur la polychromie à Notre-Dame de Paris, voir l'*Itinéraire-guide de Paris* de Ch. Normand.

que, méthodique, précis. Le prudence et le bon sens pratique s'y unissaient, quoi qu'on en ait dit, au génie le plus audacieux. « Prenez garde à votre affaire, dit Villard de Honnecourt, et vous ferez ce que homme sage et entendu doit faire¹. » Sans doute un monument a d'autant plus besoin d'entretien qu'il est plus important et de formes plus variées; mais lorsqu'il est bâti avec soin comme Reims, Fribourg, etc., la solidité est une qualité qui n'a pas fait défaut à l'architecture ogivale.

CHAPITRE II

LES PÉRIODES DE L'ART GOTHIQUE.

LE XIII^e SIÈCLE.

- I. TRANSFORMATION DE L'ART GOTHIQUE. — Variétés successives de l'ogive. — Les périodes du gothique. — Styles de transition. — Gothique à lancette. — Flèches. — Gothique rayonnant. — Gothique flamboyant.
- II. L'ART MONUMENTAL AU XIII^e SIÈCLE. — Grandeur du XIII^e siècle. — Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les franc-maçons. — Architectes célèbres : Pierre de Montereau, Libergier, Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — Les artistes français en Europe et en Orient. — Art ogival en Angleterre : cathédrales de Lincoln, Salisbury, etc. — En Allemagne : Cologne, Strasbourg; Erwin de Steinbach, etc. — Italie : Sienne Orvieto. — Sicile. Influence sarrasine. Monreale. — Espagne : Tolède, Burgos. — Hongrie : Villard de Honnecourt. — Scandinavie : Pierre de Bonneuil à Upsal. — Orient : Chypre.

(I. — TRANSFORMATION DE L'ART GOTHIQUE

Un art si intimement mêlé à la société et pratiqué avec tant d'amour et d'ingéniosité ne devait pas rester sta-

1. « Prendes gard en vostre affaire. Si ferez que sages et que courtois.

tionnaire et, quitte même à déchoir, il devait se modifier. Loin de se complaire dans la tradition et la routine, l'art, au moyen âge, aime le changement. C'est là même un de ses traits les mieux marqués. Ce même désir de nouveauté qui avait adopté avec passion la substitution du style ogival au style roman, allait amener les transformations successives du style ogival lui-même.

Variétés successives de l'ogive. — Ces modifications sont nettement sensibles dans la forme de l'ogive¹.

L'ogive est formée de deux arcs de cercle de rayons égaux qui ont leurs deux centres sur la ligne horizontale qui joint ses points d'appui. L'ogive est d'autant plus aiguë que le rayon est plus grand et que, par conséquent, les centres sont pris plus loin de ces points d'appui². Les rayons de l'ogive doivent être plus grands que la demi-distance de la retombée des voûtes. S'ils étaient égaux à la demi-distance, les deux centres se confondraient, et on reviendrait au plein cintre. L'ogive se rapproche d'autant plus du plein cintre que ces centres sont moins éloignés. A l'origine, comme nous l'avons dit, elle s'en distingue fort peu.

1. Il est clair que les modifications ne se sont pas produites partout en même temps, et que les dates qui vont suivre ne se rapportent qu'aux pays où le gothique a eu son développement normal et complet.

2. Qu'il s'agisse de deux arcs qui doivent former l'ogive ou de l'arc de plein cintre, si l'on prend les centres au-dessous de cette ligne horizontale, on a une courbe surbaissée dans laquelle les tangentes aux extrémités de l'arc ne se confond plus avec la direction des piliers d'appui. Lorsqu'on prend le centre au-dessus de cette ligne, on a une courbe outre-passée. L'ogive outre-passée se rencontre dans les monuments gothiques sur lesquels l'influence orientale s'est fait sentir. Elle a été heureusement employée de nos jours dans la nouvelle église Saint-Martin de Pau.

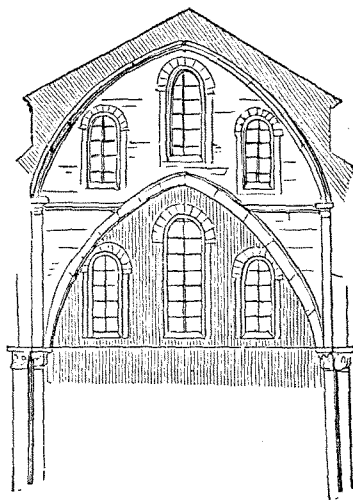


Fig. 171.
Style de transition.

Au XIII^e siècle nous trouvons l'ogive à lancette, ogive pointue formée de deux arcs de cercle dont les centres sont pris à l'extérieur des retombées des voûtes (ou points d'appui), et

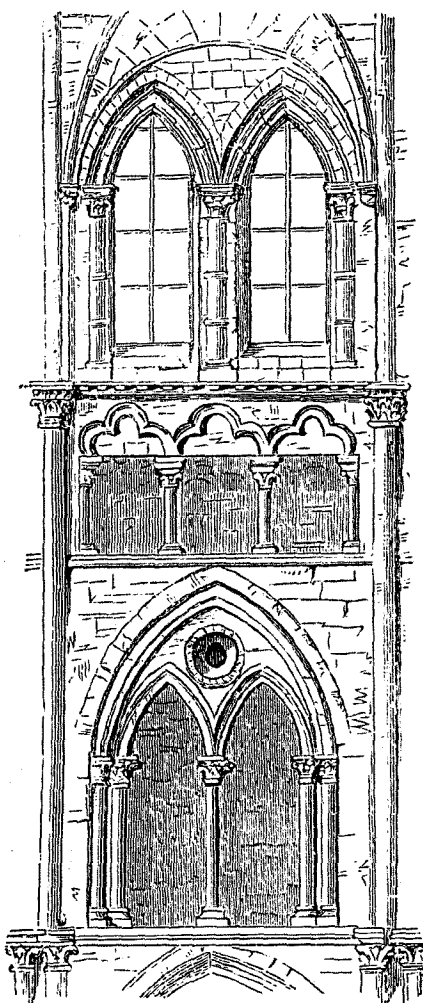


Fig. 172.

Gothique à lancettes.

dont les rayons ont par conséquent une longueur supérieure à la distance des deux retombées. A partir du XIV^e siècle l'ogive tend à devenir moins aiguë. On emploie de préférence l'ogive ou arcade *en tiers-point* formée de deux arcs qui ont chacun leur centre à la naissance de la retombée et sont décrits avec un rayon égal à l'ouverture de l'arcade. Cette ogive est appelée équilatérale; il est facile, en effet, de voir que les lignes joignant le sommet de la voûte aux deux retombées forment un triangle dont les trois côtés sont égaux comme rayons de cercles égaux. Au XV^e siècle l'ogive redevient obtuse, les centres des arcs étant pris entre les points d'appui; mais elle se complique d'ornements rentrants et tend à se rapprocher même de la ligne droite par des arcs en accolade ou en anse de panier.

Les périodes du gothique.

— En se fondant sur les formes diverses de l'ogive et sur d'autres éléments, on a distingué quatre périodes : style de transition, — style ogival, à lancette, — style rayonnant, — style flamboyant.

Style de transition. — Dans un style de transition

nous trouvons comme types principaux certaines parties de Chartres, Noyon, Saint-Remi de Reims, Saint-Germain des Prés, Saint-Denis surtout, qui nous rappelle qu'à l'origine du style ogival l'influence du grand ministre Suger, dont le génie embrasse toutes les choses de son temps, joua un rôle important dans notre histoire architecturale. Ces monuments conservent les formes rondes quand l'ogive n'est pas nécessaire à la construction, par exemple dans les arcades qui joignent les piliers de la nef centrale et même dans les voûtes des bas côtés : Noyon, Saint-Germain des Prés, église de Bagnaux. Les éléments des rosaces sont formés (à Chartres et à Saint-Denis) de lignes circulaires (fin du XII^e s.). Le style n'en est pas moins ogival, parce que l'arc brisé est toujours employé dans les grandes voûtes.

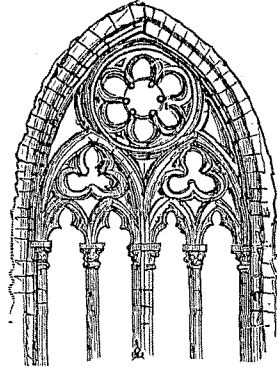


Fig. 173.
Gothique rayonnant.

Gothique à lancette. — On retrouve encore les formes circulaires, mais à l'état d'exception, dans le gothique à lancette. Il est caractérisé par l'emploi de l'ogive aiguë. Les lignes y sont pures, l'ornementation y est sobre; car à l'origine le gothique a été, à certains égards, une réaction de simplicité contre le roman fleuri de la dernière époque. Le plus souvent il n'y a de chapelles qu'autour de l'abside et du chœur, fort rarement le long des collatéraux. On y trouve encore de gros piliers monocylindriques, avec d'importants chapiteaux (Paris, Laon). Lorsque les colonnes se groupent autour des piliers, elles ont encore un diamètre assez important; mais les trois quarts de leur fût restent

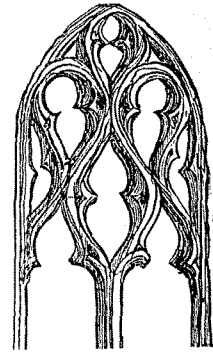
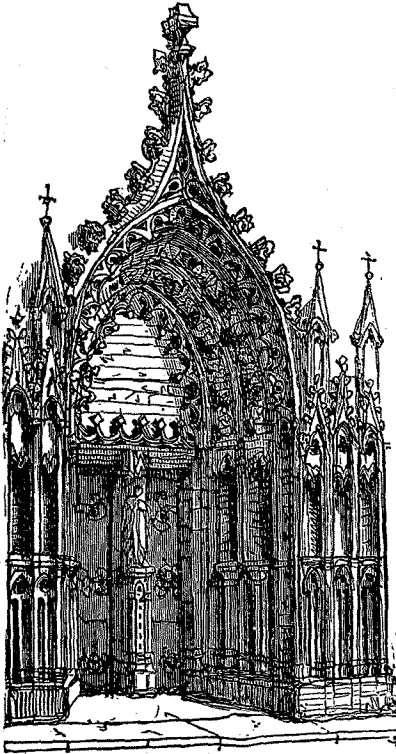


Fig. 174. — Gothic flamboyant.

apparents. Elles sont même parfois détachées du pilier qu'elles accompagnent; par exemple à Laon et à Cantorbéry. A Laon, quatre des piliers de la grande nef sont formés d'une colonne centrale et de six colonnes plus étroites, séparées et isolées dans toute la longueur de

leur fût. Des galeries, réduites quelquefois à la largeur de simples passages, sont pratiquées au-dessus des collatéraux.



Gothique flamboyant.

Flèches. — Dès cette période les tours sont construites de manière à recevoir des flèches, mais ces flèches ne sont souvent ajoutées qu'à la période suivante; souvent même on s'est découragé de les élever. Les flèches de la fin du XII^e et du XIII^e siècle sont simples et grandioses, en général d'une seule venue, sans étages. La flèche septentrionale de Chartres, terminée dès 1145 et s'élevant jusqu'à 112 mètres, est un chef-d'œuvre justement célèbre,

que les constructions plus riches des siècles suivants n'ont pu faire oublier.

Style rayonnant. — Le style rayonnant (XIV^e siècle et début du XV^e) a en général l'ogive moins pointue, les piliers plus minces; les fenêtres deviennent de plus en plus grandes, avec des *meneaux* et des divisions plus nombreuses. Parmi les découpures en maçonnerie qui les forment on trouve non seulement le trèfle, mais des figures rayonnantes à quatre et à cinq feuilles, etc., ornement qui rem-

place également la forme trilobée dans les arcatures. Les rosaces des portails, où se montre surtout le caractère rayonnant, présentent un plus grand diamètre et de plus nombreux compartiments. Les contreforts sont terminés par des clochets plus légers et plus évidés.

Style flamboyant. — Le style flamboyant, qui apparaît dans le second tiers du xv^e siècle et se prolonge dans les édifices religieux jusque vers 1560, est caractérisé par l'excès d'une décoration surchargée et contournée de manière à former des espèces de flammes, chose particulièrement sensible dans les séparations de pierre formant les compartiments des fenêtres et rosaces. Alors l'ogive s'abaisse et devient obtuse; mais les sommets des ogives et des pignons sont couronnés de bouquets épanouis réunissant deux moulures qui dessinent des arcs rentrants tangents aux deux côtés de l'ogive (fig. 175). Les nervures des voûtes se croisent suivant des dessins très variés, et à chaque point d'intersection sont ajoutées des figures en relief, emblèmes, armoiries, etc. Quelquefois la clef de voûte s'allonge en ciselure de pierre et forme un pendentif¹. Cependant ce style, où le luxe de la décoration est poussé jusqu'à l'excès, présente à certains points de vue une simplification. Le plus souvent les chapiteaux sont supprimés; les piliers sont formés à l'extérieur de colonnettes de diverses dimensions, engagées, amalgamées et se continuant dans les nervures de la voûte. La naissance de

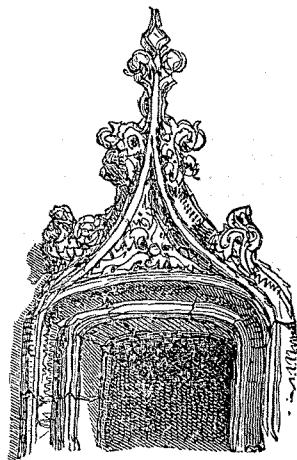


Fig. 176.
Arc en accolade.

1. Chapelle de Henri VII à Westminster, chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard. — Il ne faut pas confondre ces pendentifs avec les pendentifs de la coupole byzantine; il n'y a là qu'une similitude malheureuse de nom.

l'arcade n'est signalée, et encore pas toujours, que par un léger rebord (Saint-Gervais, cathédrale de Séville, etc.). Les flèches sont la partie la plus belle peut-être des monuments de cette époque (flèche nord de Chartres, flèche d'Anvers, couronnement de la flèche de Strasbourg).

II. — L'ART MONUMENTAL AU TREIZIÈME SIÈCLE

Grandeur du treizième siècle. — Mais quel que soit l'aspect brillant des constructions de cette époque, la belle période gothique est le XIII^e siècle, ce XIII^e siècle qui est le plus beau du moyen âge et un des plus beaux de l'histoire de la civilisation.

En Allemagne, c'est la période des Hohenstaufen et des Minnesinger; en Angleterre, c'est le temps de Roger Bacon et de la Grande Charte; en Espagne, les Maures sont définitivement vaincus, sinon chassés; en Italie, le siècle, qui s'ouvre par saint François d'Assise, se termine par Dante et Giotto. Mais malgré les grands noms et les grands faits que présente l'histoire des autres peuples de la chrétienté, c'est alors la France qui est le centre de la civilisation. C'est l'université de Paris qui est reine et maîtresse des sciences, et saint Thomas d'Aquin, *l'Ange de l'école*, appartient aussi bien à la France qu'à son pays d'origine. C'est Philippe-Auguste, c'est surtout saint Louis qui présente à toutes les nations le modèle des souverains. Ce sont nos trouvères qui inspirent partout les poètes. Les écrivains étrangers, les Italiens mêmes, considèrent la langue française comme la langue la plus répandue et « la plus délectable à ouïr ». C'est enfin la France qui est le centre de l'art. « Comme un écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur », la France entière s'enlumine d'abbayes et d'églises. L'art et la langue française se répandent ou se maintiennent en même temps que notre influence politique : en Italie, avec les dynasties normandes, puis avec la maison d'Anjou; en Castille et en Portugal, où règnent des princes issus de la maison capétienne; en Hongrie, où régnera bientôt aussi une dynastie angevine; sur le Bosphore et en Grèce, avec l'empire latin de Constan-

tinople ; en Syrie, où les principautés franques se maintiendront jusqu'à la fin du siècle ; à Rhodes, à Chypre, que les Lusignans posséderont jusqu'au xv^e siècle ; en Angleterre enfin, où règne une dynastie qui a une double origine française, angevine et normande.

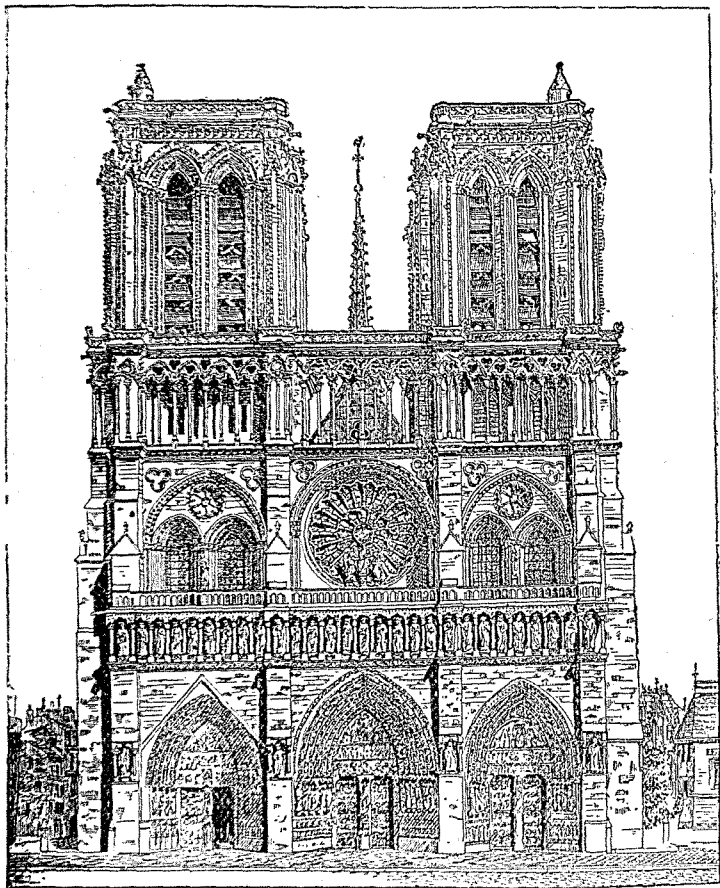


Fig. 177. — Notre-Dame de Paris.

Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les francs-maçons. — Le style de cette époque doit son unité et la conformité de ses procédés, au milieu d'une admirable variété d'inspiration, à la puissante organisation des ouvriers du bâtiment, dont les diverses corporations

s'unissaient, dans une association plus vaste, aux ouvriers similaires des autres pays. L'institution des corporations municipales et celle du compagnonnage, souvent hostiles entre elles, semblent ici s'être réunies. Cette société de francs-maçons est née peut-être dans la haute Italie au VIII^e siècle. En Angleterre on en retrouve une charte constitutive datant de 926, et elle y était assez puissante pour que de grands personnages comme Edwin, frère du roi Athelstan, tinsent à s'y affilier. Ces associations furent surtout importantes en Allemagne, où le morcellement politique les rendait particulièrement utiles. Elles durent beaucoup à Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, et reçurent des privilèges de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, du pape Nicolas III et de plusieurs de leurs successeurs. Les francs-maçons étaient affranchis des impôts, des corvées et des statuts locaux (de là leur nom de francs). Ils ne dépendaient que de Rome.

Architectes célèbres. — Pierre de Montereau. — Libergier. — Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — On a conservé ou retrouvé les noms des architectes de plusieurs monuments de cette époque mémorable. Il n'est que juste de rappeler ces noms, dont la plupart ne sont pas arrivés à la gloire, tandis que des monuments bien inférieurs, mais plus récents, ont assuré à leurs auteurs une grande et durable renommée. Les Français ont été particulièrement dédaigneux de leur gloire artistique et ont été les premiers à se placer au-dessous des étrangers. Il est donc naturel que les étrangers aient propagé cette opinion. D'ailleurs bien des œuvres sont restées anonymes. Dans la période de transition, *Mathieu de Loudun* et *Normand de Dax* élèvent la cathédrale d'Angers. De *Pierre de Montereau*, ou plutôt de Montreuil (m. en 1266), nous n'avons plus que la Sainte-Chapelle du Palais. — *Hugues Libergier* (m. en 1265) construisit Saint-Nicaise de Reims, continuée par *Robert de Coucy* (m. en 1311). Cette

église, qui passait pour une merveille d'ingéniosité technique et que les architectes de la seconde partie du moyen âge allaient étudier comme un chef-d'œuvre de construction et de taille de pierre, fut détruite en 1796. Le nom de

Robert de Coucy est mieux protégé contre l'oubli par la cathédrale de Reims.

Mais il n'en fut pas, comme on l'a répété, le principal architecte. Il résulte d'une note communiquée par M. L. Demaison, architecte de la ville de Reims, que celui qui dressa les plans complets de cette œuvre admirable fut *Jean d'Orbais*, qui en commença l'exécution en 1211, mais mourut en

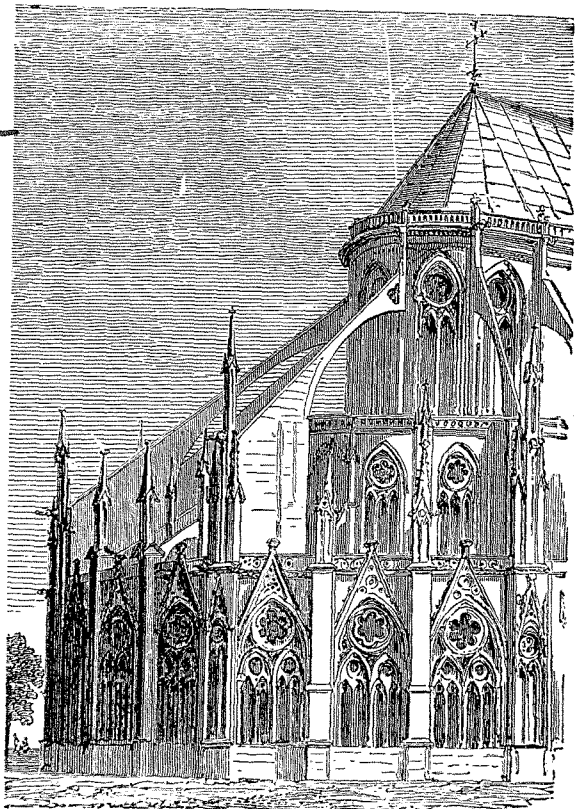


Fig. 178. — Chevet de Notre-Dame de Paris.

1238, n'ayant terminé que le chevet. A Jean d'Orbais succèdent *Jean Loup* ou *Leloup* (1231-1247), *Gaucher de Reims* (1247-1255), *Bernard de Soissons* (1255-1290). Au commencement du xiv^e siècle nous trouvons *maître Adam*, qui eut pour successeur Robert de Coucy jusqu'en 1311. Après Robert de Coucy, les travaux sont dirigés par *Collard* (1311-1328), *Gilles* (1328-1352). Nous trouvons

enfin les noms de *Jean de Dijon* (1389-1416), et de *Colard de Givry*, qui meurt en 1481, après avoir été pendant trente-six ans l'architecte de la cathédrale. Malheureusement cette cathédrale, si belle qu'elle soit, n'a pas été exécutée sur le plan primitif, qui était beaucoup plus grandiose; les transepts, et surtout le chœur, très écourtés, ne sont pas en rapport avec la grande nef. *Jean Deschamps* est l'auteur de la cathédrale de Clermont; *Enguerrand* ou Ingelram dirige la construction de l'église de Bec (1215 à 1220). Il a pour successeur *Gautier de Meulan* (1248), lorsqu'il va prendre la direction des travaux de la cathédrale de Rouen.

On ignore quels furent les premiers architectes de Notre-Dame de Paris; mais *Jean de Chelles* signait en 1257 le portail méridional. *Étienne de Mortagne* (m. en 1293) est l'architecte de la cathédrale de Tours. *Robert de Luzarches* donnait le plan de Notre-Dame d'Amiens, dont la première pierre fut posée en 1220 et qui fut continuée après sa mort par *Thomas de Cormon*, puis par *Renault de Cormon*, son fils. Cette cathédrale, complètement terminée dans son ensemble en 1288, est peut-être le chef-d'œuvre de l'art gothique. Elle a servi de modèle à bien d'autres monuments en France et à l'étranger.

D'autres noms d'artistes nous ont été conservés sans que nous puissions les juger par leurs œuvres. Tels sont *Villard de Honnecourt*, dont nous avons rappelé le curieux *Album*; *Pierre de Corbie*, que Villard de Honnecourt cite comme un des premiers architectes de son temps; *Eudes de Montreuil*, qui accompagna saint Louis à la croisade et éleva les fortifications de Saint-Jean-d'Acre¹.

1. L. Gonse, *l'Art gothique*. — Corroyer, *Architecture gothique*. — Vitet, *Études sur les beaux-arts* (surtout le mémoire sur la cathédrale de Noyon). — Lecoy de la Marche, *le Treizième Siècle*. — De Lassus, *Monographie de la cathédrale de Chartres* (*Archives des monuments historiques*). — De Lassus et Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris*. — Mérimée, *Études sur les beaux-arts*.

Les écoles. — On pourrait distinguer plusieurs écoles dans le gothique français : les écoles picarde, angevine, champenoise, l'école de Guyenné. Mais la grande école qui domine est l'école franco-normande. C'est le gothique normand qui étendit son influence le plus loin, par suite

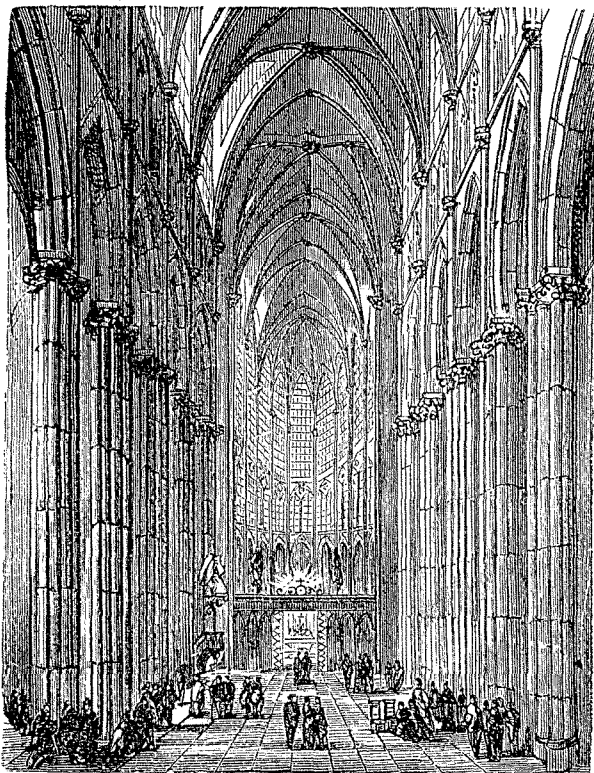


Fig. 179. — Intérieur de Notre-Dame d'Amiens.

du grand rôle politique et militaire que jouèrent alors les Normands. C'est au style normand qu'appartiennent d'abord les constructions ogivales de l'Angleterre.

L'art ogival en Angleterre. — Lincoln, Salisbury, Lichfield, etc. — En 1174, *Guillaume de Sens* l'emporta justement sur ses concurrents pour la direction des travaux de la cathédrale de Cantorbéry, parce que son pro-

jet était conçu dans le style gothique. Ce sont des évêques français d'origine, et surtout le chartreux *Hugues le Bourguignon*, qui ont dirigé la construction de la cathédrale de Lincoln. Cette église, avec son clocher de 100 mètres de haut, son double transept, sa longueur de 170 mètres, est un des plus beaux édifices de l'Occident. Cependant, reconstruite en 1186 à la suite d'un tremblement de terre et terminée seulement au xiv^e siècle, elle a moins d'unité et reste inférieure d'ensemble à la cathédrale de Salisbury (1220-1260), qui passe pour la plus parfaite construction ogivale de l'Angleterre; mais elle égale au moins York (1172-fin du xiv^e s.), Wells (1^{re} moitié du xii^e s.-1465), Lichfield (xiii^e et xiv^e s.). L'abbaye de Westminster, devenue le Panthéon anglais, fut construite de 1220 à 1285. L'art gothique, pratiqué avec passion en Angleterre, n'avait pas tardé à y former une école particulière. Cette école se distingue : 1^o par la hauteur des larges fenêtres centrales, qui remplacent souvent les roses et dont les meneaux vont perpendiculairement jusqu'à l'arcade qui les limite; 2^o par l'aspect nettement rectangulaire des façades; 3^o par le caractère perpendiculaire général, augmenté souvent par de grandes arcades, profondes, — analogues à celles du palais de Chosroès, — qui coupent la façade jusqu'au sommet, en passant par-dessus la porte centrale et la grande fenêtre qui la surmonte; 4^o par la forme carrée donnée souvent à l'abside.

Belgique. — L'art ogival en Belgique est comme un prolongement de l'art français. Il y devait surtout briller au siècle suivant. Citons cependant, pour le xiii^e siècle, la cathédrale d'Ypres (Saint-Martin), la plus grande partie de Sainte-Gudule à Bruxelles, de Notre-Dame à Oudenarde.

L'art ogival en Allemagne : Cologne, Strasbourg. — **Erwin de Steinbach.** — En Allemagne on ne voit pas l'ogive apparaître avant 1220, et c'est un Wallon, un architecte du pays de Liège, par conséquent Français de race,

qui commença la cathédrale de Cologne, dont la première pierre fut posée en 1248. D'ailleurs la cathédrale de Co-

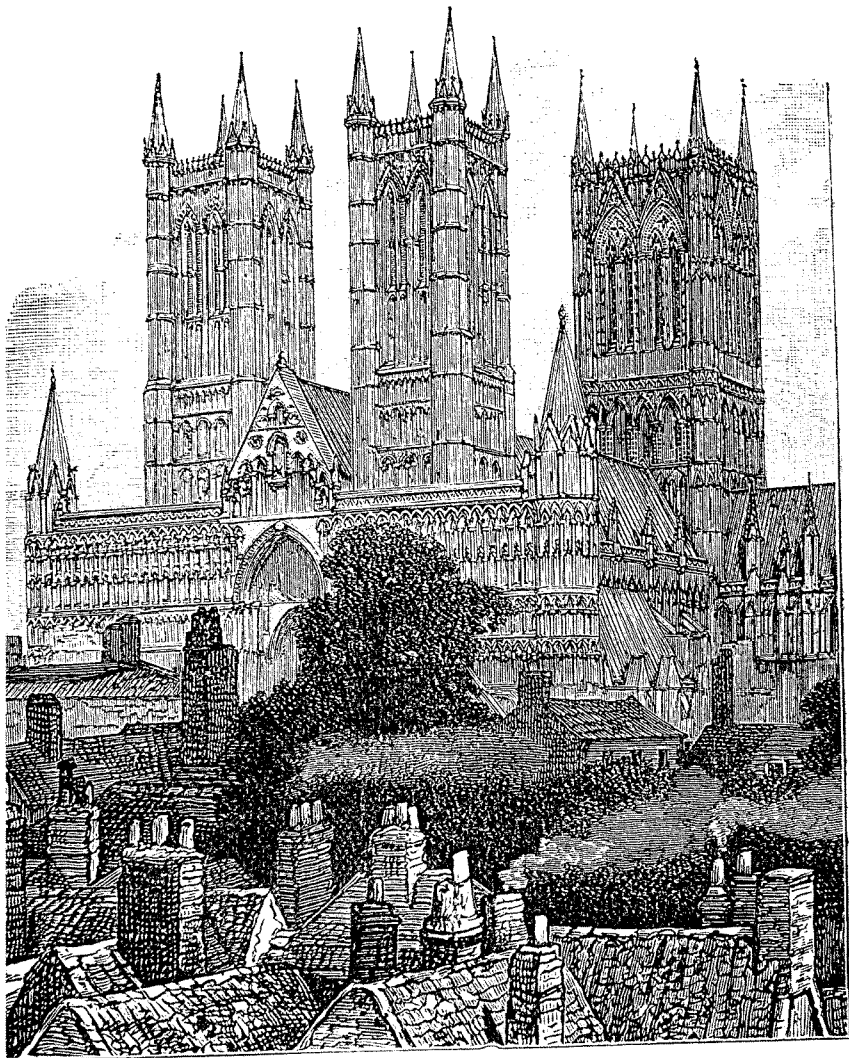


Fig. 180. — Cathédrale de Lincoln.

logne procède de la cathédrale d'Amiens, comme Lubke le reconnaît. Plus tard encore le doyen de la collégiale de Wimpfen charge un architecte arrivé « de Paris, en pays

de France », de lui construire une église « d'après le système français », *opere francigeno*. Mais l'art gothique devait produire en Allemagne, entre les mains d'architectes allemands, des œuvres qui ne craignent aucune rivalité. En 1227, *Erwin de Steinbach* commençait la cathédrale de Strasbourg, qui ne fut terminée qu'au xv^e siècle. La cathédrale de Cologne, si souvent interrompue, devait exercer jusqu'à notre siècle le talent des architectes allemands. Elle est aujourd'hui le plus considérable, même le plus complet des monuments gothiques ; elle couvre une superficie de 6,166 mètres carrés. Au xiii^e siècle appartiennent également pour la première période, dans une forme simple, un peu nue, les cathédrales de Meissen, Magdebourg, Marbourg ; puis, dans un style plus élégant, sans parler de Strasbourg et de Cologne, on commence les cathédrales de Fribourg, de Vienne, de Goslar, de Bamberg, de Nuremberg (Saint-Laurent), l'église de Thann.

Italie : Sienne, Orvieto. — Sicile : influence sarra-
sine. — Monreale. — Les architectes allemands eurent assez de réputation pour être appelés plus d'une fois en Italie. D'ailleurs en Italie le style gothique n'était pas sorti du roman, comme en Allemagne et en France. Il y fut introduit tout formé de l'étranger, probablement, comme le dit M. Enlart, par les moines cisterciens de Bourgogne. Les églises superposées d'Assise, construites de 1238 à 1253, sont l'œuvre d'un Allemand, maître *Jacob*. Mais déjà depuis un siècle le gothique avait été introduit dans le midi de la Péninsule et en Sicile par les dynasties françaises. Là il se mêle aux souvenirs byzantins et arabes pour produire des œuvres rares. Nous avons parlé de Monreale (V. p. 259) ; nous en rapprocherons la chapelle palatine de Palerme, construite en 1132, sous Roger II, dans le style gothique normand, et toute ornée de riches mosaïques dans le goût byzantin. Dans l'Italie centrale le gothique se modifia pour se conformer aux anciennes

habitudes et aux goûts du pays. De là sortit le gothique qu'on a appelé florentin, dont les types sont Sainte-Marie des Fleurs à Florence, commencée en 1294 par *Arnolfo di Cambio*, et dans la même ville Santa-Croce. Parmi les édifices se rattachant à ce style on ne peut oublier deux monuments presque aussi célèbres : la cathédrale d'Orvieto, commencée en 1290 par *Lorenzo Martoni*, et la cathédrale de Sienne, dont la première pierre fut posée au commencement du siècle et qui aurait pu rivaliser avec les plus belles cathédrales de France, d'Angleterre ou d'Allemagne, si on avait exécuté le projet conçu en 1322 de faire de l'église actuelle (89 m. de longueur) le transept d'une nouvelle cathédrale.

Espagne : Tolède, Burgos. — En Espagne, le gothique s'acclimata mieux ; mais il y est certainement d'importation française, et cette influence est sensible dans les plus beaux édifices de ce style élevés au delà des Pyrénées. C'est un Français, *Gauthier*, qui bâtit l'abbaye cistercienne du Val de Dios. *Maurice*, qui fit commencer la cathédrale de Burgos, et *Rodrigue Ximénès*, qui entreprit en 1227 celle de Tolède, étaient d'anciens étudiants de l'Université de Paris. Il faut reconnaître qu'ils surent tirer un admirable profit de l'enseignement qu'ils avaient reçu. Citons aussi les cathédrales de Barcelone et de Léon. A plus forte raison les pays où la civilisation est plus récente, demanderont-ils à la France ses leçons et ses artistes.

Hongrie. Villard de Honnecourt. — Villard de Honnecourt raconte qu'il fut appelé en Hongrie pour construire une église importante, probablement celle de Kaschau ; ce fut un Français, *Martin Ravège*, qui fit bâtir la cathédrale de Kolocza, où il fut enterré.

Scandinavie. Pierre de Bonneuil à Upsal. — Un autre Français, Pierre de Bonneuil, sur la demande des étudiants suédois de l'Université de Paris et avec l'autorisation

donnée par une ordonnance royale du 20 août 1287¹, partit avec dix compagnons pour aller élever la cathédrale d'Upsal.

Orient, Chypre. — Dans les pays de l'Orient qui étaient devenus terres françaises, l'art gothique se substitua, comme en Occident, à l'art roman, qui y avait déjà élevé d'importants édifices. L'art gothique s'y mêla, comme l'art roman l'avait fait, d'éléments byzantins, et même, en Syrie, d'éléments arabes, qui lui donnent une physionomie particulière que nous pouvons seulement signaler ici. Nous rappellerons cependant les belles églises de l'île de Chypre, à Famagouste, à Nicosie, etc., où la dynastie des Lusignan, puis les Vénitiens, maintinrent le style gothique jusqu'au temps où il disparut de l'Occident.

CHAPITRE III

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

Le château féodal. — Description générale. — Le donjon. — Grands seigneurs architectes. — Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. — Tour de Londres. — Coucy. — Le Krak des Hospitaliers en Syrie. — Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Les républiques italiennes. — Les palais forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — La place de la Seigneurie à Florence. — Rhodes. — Les hôtels de ville du Nord. — Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). — Les ponts : Avignon, Pont Saint-Esprit, etc. — Architecture privée. — Constructions de nombreuses villes aux XIII^e et XIV^e siècles. — Les *bastides*, villeneuves, etc.

1. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. — Philippe le Bel, dont la politique embrassait toute l'Europe, songeait alors aux États scandinaves. En 1290, il signait un traité avec Eric, roi de Norvège.

Le château féodal. — Description générale. Le donjon. — Depuis la mort de Charlemagne, toutes les hauteurs se couvraient de postes fortifiés, et s'il n'y avait pas d'élévation naturelle dans le pays, on formait une terrasse artificielle, une *motte*, pour soutenir la construction. Il y eut là de tels abus, que dans la seconde moitié du ix^e siècle, par l'édit de Pistes (864), Charles le Chauve ordonna « la démolition de tous les postes qui avaient été récemment construits sans son assentiment, attendu que les habitants des environs ont à souffrir beaucoup de gêne et de déprédation ». Cette mesure ne devait être réalisée que par Richelieu. Ces postes fortifiés, qui n'avaient d'abord été formés que d'un fossé entouré de palissades avec quelques bâtiments intérieurs d'habitation ou de service et une tour presque toujours de bois, devinrent bientôt beaucoup plus importants. La pierre fut substituée au bois, et le midi de la France donna l'exemple. A la fin du xii^e siècle la véritable forteresse féodale est constituée

En avant du fossé apparaît la *barbacane*¹, ouvrage avancé qui défend l'approche du château. Derrière elle se trouve le pont-levis, puis une palissade, et enfin les murs de l'enceinte, très épais et couronnés de créneaux. Les créneaux sont souvent remplacés par des *hourds*, constructions en encorbellement d'abord en bois, puis en pierre, dont le plancher est percé de fentes par lesquelles on peut jeter des projectiles sur l'assaillant qui est déjà parvenu au pied du mur. Le long des murs de la terrasse court un chemin de ronde. L'enceinte des châteaux est flanquée de tours rondes ou carrées qui la divisent en courtines. Le château a souvent une seconde enceinte et même une troisième. C'est dans la dernière enceinte que se trouve le donjon, demeure personnelle du seigneur et son dernier refuge². Le donjon a souvent des dimensions énormes.

1. La Cité de Carcassonne possédait encore au commencement de ce siècle une barbacane très importante. On en voit encore une au château de Chalusset (Limousin).

2. Il n'en est pas toujours ainsi : le donjon, notamment dans la région pyrénéenne, n'est souvent qu'un observatoire.

Le donjon circulaire de Coucy mesurait, lorsqu'il était intact, 64 mètres de haut, à peu de chose près la hauteur des tours de Notre-Dame de Paris, et 30 mètres de diamètre, soit 100 mètres environ de circonférence. Ses murs ont 7 mètres d'épaisseur. Les châteaux sont très remarquables par la variété de leur plan et les détails de leur construction. Il y avait un grand intérêt militaire à ce que les fortifications, surtout dans les donjons, derniers réduits de défense, fussent d'un système différent, afin que les assaillants ne sussent pas d'avance les dif-

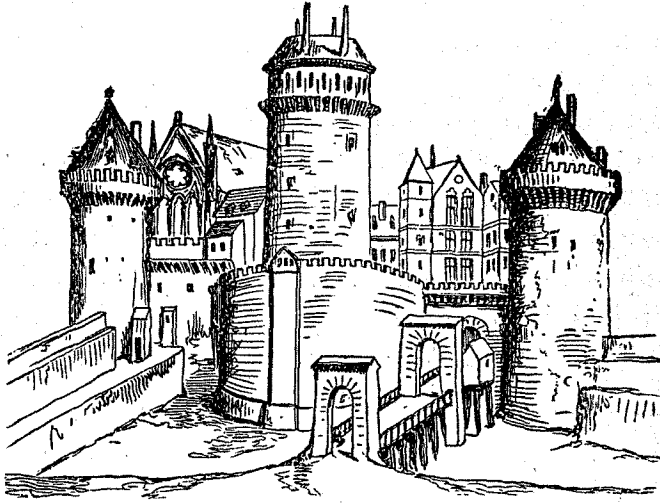


Fig. 131. — Château de Coucy.

ficultés qui les attendaient. Aussi les architectes du moyen âge ont-ils dépensé la plus grande ingéniosité à multiplier les pièges et désorienter l'ennemi. On ne reculait pas devant les travaux les plus considérables : chemins sinueux, fausses entrées donnant brusquement sur des pièces sans issues, portes étroites ou basses où l'assaillant pouvait se briser la tête¹, passages ménagés dans l'épaisseur des murs, comme on peut le voir encore à Loches. Le désir d'assurer sa sécurité pouvait pousser jusqu'au crime. *Lanfroi*, à la fin du x^e siècle, ayant construit à Ivry un donjon d'une construction des plus habiles, Alberade, comtesse de Bayeux, le fit mettre à mort, pou-

1. C'est ainsi que mourut le roi Charles VIII à Amboise.

que le secret de son château fût gardé et qu'on ne bâtît nulle part une tour semblable¹.

Grands seigneurs architectes. Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. Tour de Londres. Le krak des Hospitaliers en Syrie. Château de Coucy. — On a conservé le nom de *Roger de Bellesme*, qui bâtit le château

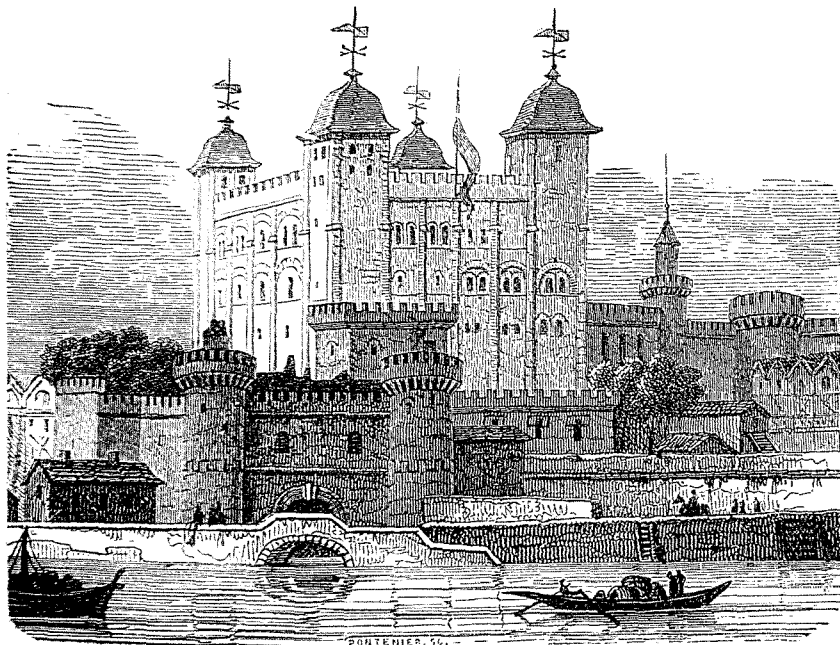


Fig. 182. — La Tour de Londres.

de Gisors pour Guillaume le Roux et Henri I^{er}, rois d'Angleterre. De même que les évêques ou les abbés avaient voulu être capables de diriger la construction de leurs églises, de même les seigneurs et les rois s'occupèrent de perfectionner l'art de la fortification. Tels furent *Enguerrand III de Coucy*, *Philippe-Auguste*, *Richard Cœur de lion*. Ce dernier dirigea lui-même la construction de Château-Gaillard, qui devait défendre la vallée de la Seine

¹ Comparer ce qui se passa pour la sépulture d'Alaric.

et l'entrée de la Normandie. Il le fit, dit Viollet-le-Duc, avec une sagacité rare. Il suivait en cela l'exemple du chef de sa dynastie. Guillaume le Conquérant surveilla plus d'une fois les travaux de ce château de Windsor qui, tant de fois remanié et accru, est comme le résumé de l'histoire de la royauté anglaise, ainsi que ceux de la Tour de Londres, ensemble de constructions qui n'embrassent pas moins de cinq hectares. Philippe-Auguste agrandit le château de Gisors. Mais, chose curieuse, les plus importantes forteresses féodales se trouvent en Syrie, comme l'attestent les imposantes ruines du *krak* des Chevaliers Hospitaliers¹ commandant la route de Tortose à Homs (Emese), et qui résista jusqu'en 1271. Le *krak* présentait un ensemble de bâtisse double de celui de Coucy. Enguerrand fut l'architecte de ce château de Coucy, qui, quoique démantelé par Mazarin, ébranlé par un tremblement de terre, donne bien l'idée de ces repaires formidables où un seigneur arrogant pouvait braver la puissance royale.

Roi ne suis, ni prince aussi;
Je suis le sire de Coucy.

Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Nous avons conservé l'ensemble des fortifications de certaines villes. Sans parler des enceintes gallo-romaines de Senlis et de Saint-Lizier, qui n'intéressent que les antiquaires, il nous reste encore Provins; il nous reste Aigues-Mortes, dont les fortifications ont été commencées sous saint Louis par le Génois *Boccanegra* et terminées sous Philippe le Hardi. Il nous reste surtout la Cité de Carcassonne, qui, sur sa colline dénudée, avec son église garnie de créneaux, avec ses constructions des XIII^e et XIV^e siècles, s'appuyant à des maçon-

1. Rey, *Études sur les monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*. On peut distinguer, d'après le plan et les procédés de construction, les forteresses élevées par les divers ordres militaires : Hospitaliers, Templiers, Chevaliers Teutoniques.

neries wisigothiques ou romanes, est une évocation unique du moyen âge militaire et n'a d'autre rivale en ce genre que les fortifications du Mont-Saint-Michel. Car les monastères, les églises mêmes, se fortifiaient alors. C'est ainsi que le Mont-Saint-Michel put résister aux Anglais maîtres de toute la Normandie continentale, et nous conserver,

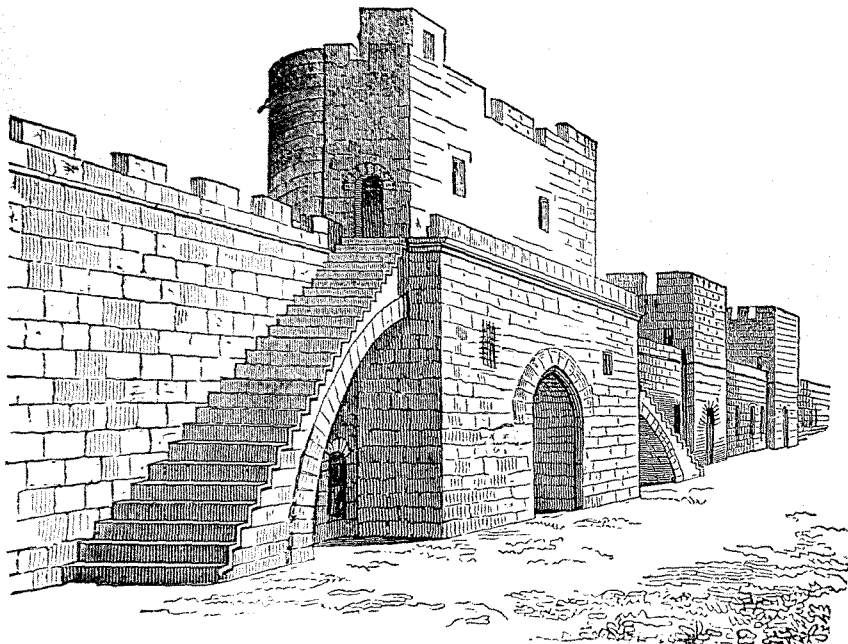


Fig. 133. — Fortifications d'Aigues-Mortes.

même au milieu de nos plus grands désastres, une petite Normandie française.

Les républiques italiennes. — Les palais-forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — Florence. — Rhodes. — Dans les villes de commune, dans les villes italiennes surtout, où les luttes entre les partis étaient si vives et les haines si tenaces, il y a comme des fortifications intérieures; chaque palais, chaque demeure d'un personnage influent est comme une petite forteresse¹ construité de fa-

1. Comparez les archevêchés fortifiés de Narbonne et d'Albi.

çon à mettre ses habitants à l'abri d'un coup de main. Ils étaient même souvent surmontés de tours, comme à San-

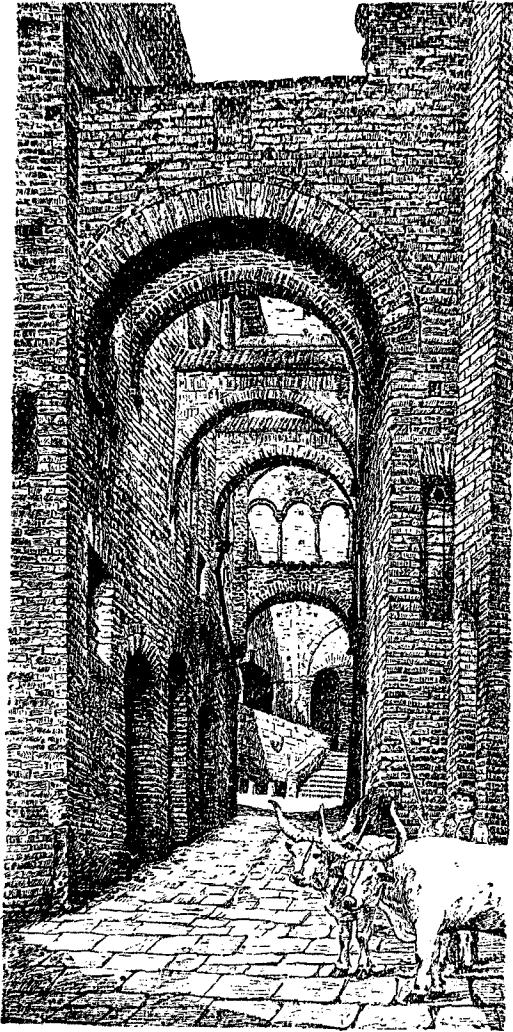


Fig. 184. — Une rue de Siéne dans le voisinage de la Piazza del Campo.

Geminiano, où tant de maisons les ont encore aujourd'hui. Les palais du gouvernement sont placés de manière à être mis en état de défense. On n'y parvient que par des arcades passant sous les maisons qui entourent d'une ceinture continue la place où ils sont bâtis. Siéne entre toutes les villes de ce genre, présente dans sa *Piazza del Campo*¹ un aspect saisissant (fin du XIII^e et début du XIV^e siècle).

Cette place, située au centre de la ville, là où se réunissent les trois collines sur lesquelles Siéne est bâtie, est semi-circulaire ; elle s'abaisse vers le milieu comme un théâtre, et l'on s'y figure volon-

tiers le peuple assemblé pour entendre quelque communication grave sur ses guerres avec Florence ou ses révolutions

1. Disposition analogue à Milan, Vérone, etc., et même dans les plus petites villes : Villefranche-de-Confient, qui ne compte que quelques cen-

intérieures. Tout cet hémicycle est entouré de palais à plusieurs étages et à créneaux qui, malgré les remaniements postérieurs, conservent encore leur physionomie primitive. Au bout de toutes les arcades qui ménagent, en passant sous ces palais, l'accès de la place, l'œil rencontre sous des angles différents l'imposant, l'effrayant aspect du palais public, grand bloc rougeâtre de briques couronné de créneaux et gardé par une tour de même appareil, qui prolonge sa ligne droite sans le moindre ornement jusqu'à 80 mètres du sol. Mais cette sévérité, cet effet d'intimidation que l'architecte a si bien réussi à produire, n'exclut pas le souci de la beauté ; sans parler de l'harmonie des proportions, les fenêtres gothiques en marbre insérées dans le monument, ainsi que le porche et le couronnement de la tour, font à l'élégance sa part, accentuent même par le contraste cette sévérité générale que l'artiste a voulu donner à son œuvre, et indiquent une civilisation délicate et avancée, quoique guerrière.

Nous préférons même la *Piazza del Campo* de Sienne à la place de la Seigneurie à Florence, malgré son *Palais Vieux*¹, construction du même style que le palais public de Sienne, commencé en 1298 par Arnolfo del Cambio, l'architecte de Sainte-Marie des Fleurs².

Hôtels de ville du Nord : Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin. — Les hôtels de ville que l'on élevait dans le Nord à la même époque sont moins simples, mais ils gardent cependant un cachet de solidité et de gravité qu'ils perdront plus tard. Ils sont surmontés ou accompagnés d'un

taines d'habitants, avait encore il y a quelques années une tour placée au-dessus d'une arcade, sous laquelle s'ouvrait la seule communication qui existât entre les deux rues parallèles de la ville.

1. Rohault de Fleury, *la Toscane au moyen âge*.

2. « Rhodes a conservé aussi un aspect de ville militaire du moyen âge qui a frappé tous les voyageurs. Chaque maison porte sculpté sur sa façade le blason et même le nom français de son dernier possesseur : on s'attend, au moment du réveil, quand s'ouvriront ces portes armoriées, à voir sortir tous ces chevaliers pour se réunir une dernière fois sous la bannière de saint Jean » (De Vouillé.)

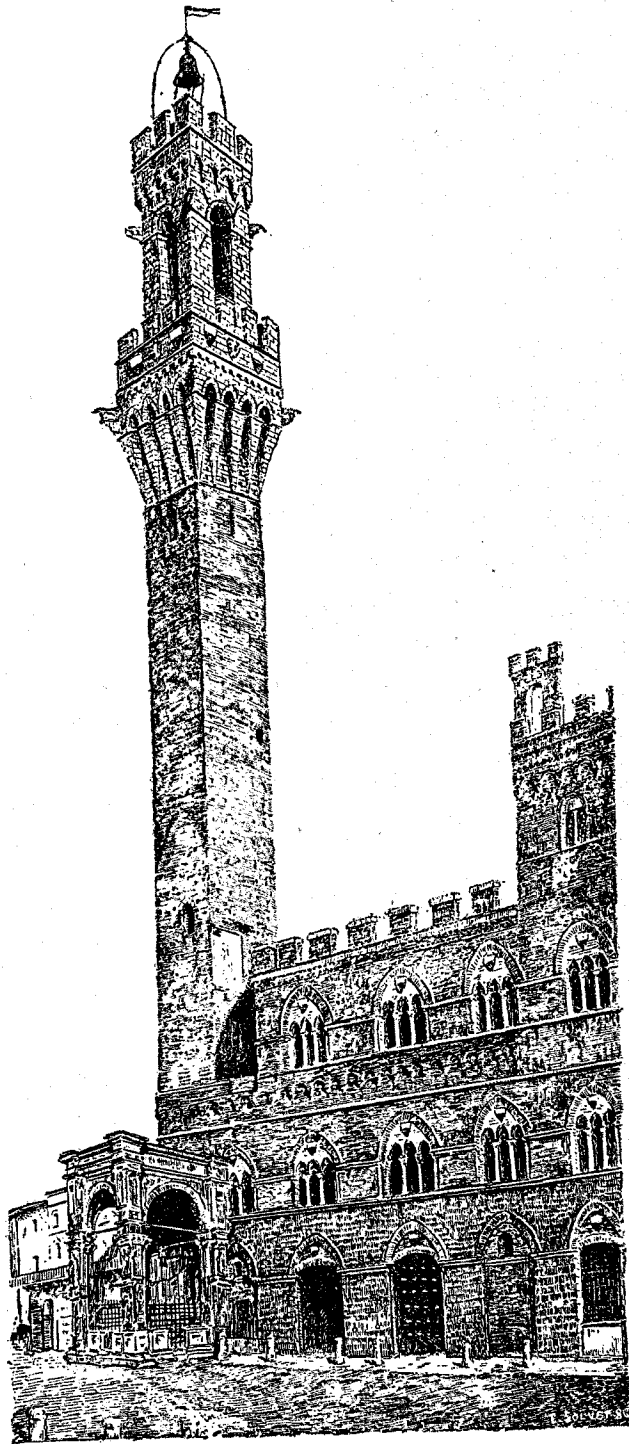


Fig. 185. — Le palais public à Siene.

beffroi qui est à ces constructions ce qu'est le clocher pour les églises. Telle est la halle aux drapiers élevée à Ypres au XIII^e siècle, et dont une partie est l'hôtel de ville actuel. Ce monument atteste la puissance de cette ville, aujourd'hui déchuë, et qui comptait deux cent mille habitants. La première pierre fut posée en 1201 par le comte Baudoin, qui trois ans plus tard était empereur de Constantinople. Au premier étage se trouve une des plus grandes salles gothiques que l'on connaisse. Elle ne vaut pas cependant la *salle des Chevaliers* et le réfectoire du Mont-Saint-Michel, formant la partie intermédiaire d'une construction de trois étages dont l'inférieur est composé de vastes cryptes et le supérieur contient le cloître, de plain-pied avec l'église. Le luxe des édifices publics se glissait jusque dans les centres de population peu importants : ainsi à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), qui possède le plus ancien hôtel de ville de France¹.

Les ponts. — Avignon, Pont Saint-Esprit. — Un genre de construction moins brillant, mais non moins important, les ponts, présentait alors des dangers et des difficultés d'exécution technique aussi bien que financière qui n'arrêtaient pas les architectes du moyen âge.

Même lorsqu'il s'agissait de jeter un pont sur les fleuves les plus larges et les plus impétueux, les architectes n'hésitaient pas, voyant là non seulement une œuvre d'intérêt matériel, mais encore une œuvre pie, une œuvre de charité. Une association religieuse de *frères pontifes* se forma sous la direction d'un jeune berger du Vivarais, *Benezet*, qui de pâtre devint constructeur de ponts (*pastor et pontifex*) et fut canonisé. Il éleva, de 1177 à 1185, le célèbre pont d'Avignon « où tout le monde passe ». Il n'en reste plus que quatre arches. Mais le pont Saint-Esprit, commencé en 1265 sous saint Louis et achevé quarante-quatre ans plus tard sous Philippe le Bel, est encore complètement debout. Long de plus de 818 mètres et s'é-

1. Voir l'*Ami des monuments*, 1^{re} année, p. 38 et suiv.

levant de 16 mètres au-dessus des eaux moyennes du fleuve. Il brave depuis près de six cents ans les efforts du Rhône, très-rapide en cet endroit. Quoique chacune de ses grandes arches ait 31 mètres d'ouverture, au-dessus de chaque pile, à la naissance des arcs, s'ouvre une petite arcade destinée à augmenter le débouché des eaux en cas de crues extraordinaires¹. De plus, le pont forme un coude en amont, de manière à présenter plus de résistance au courant. La plupart des pont

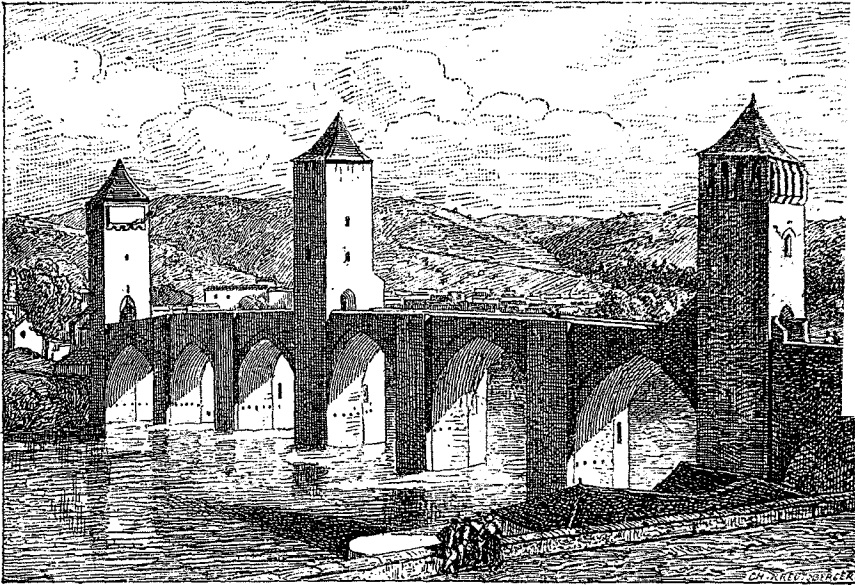


Fig. 186. — Pont de Valentré, à Cahors.

du moyen âge étaient fortifiés, comme le montrent le pont Saint-Esprit lui-même, le pont d'Orthez, le pont de Valentré à Cahors, le vieux pont d'Albi, etc.

Architecture privée. — Fondation de nombreuses villes aux treizième et quatorzième siècles. — L'architecture privée suit les progrès de l'architecture publique. Il reste encore des maisons bourgeoises du XII^e et du XIII^e siècle construites en belle maçonnerie, bien aménagées et distribuées pour les habitudes du temps, remarquables en outre par un judicieux emploi des matériaux.

1. Cette disposition était déjà connue des Romains.

Les ouvertures sur la rue sont rares en général, les murs épais, parce qu'on songe à la défensive.

Un des faits les plus considérables de l'histoire de la civilisation fut le grand mouvement social qui amena, au XIII^e et au XIV^e siècle, la fondation de tant de villes à chartes. Elles prenaient souvent un nom qui indiquait leur origine et leurs droits : Villefranche, Villeneuve, la Bastide, Sauvetterre, la Salvetat, etc. Parfois elles n'hésitaient pas à emprunter celui de quelque ville célèbre : Cadix (Tarn), Fleurance pour Florence (Gers), Cordes pour Cordoue (Tarn)¹, etc.

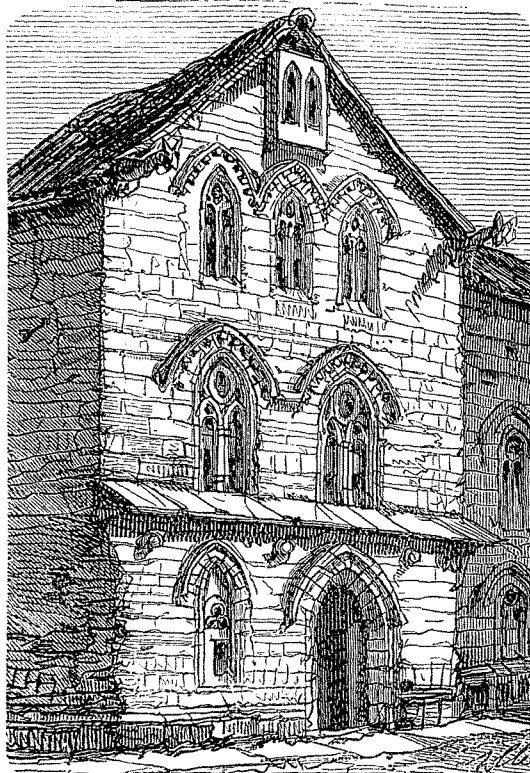


Fig. 187. — Maison des Templiers à Louviers.

Le fait ne pouvait manquer d'avoir la plus grande action sur le développement de l'architecture privée.

On a trop dit que le moyen âge n'avait aucun souci de l'hygiène. Une ville qui a une longue tradition historique, où les constructions se sont accumulées de générations en générations, est difficilement régulière et bien percée, mais les

1. XII^e siècle : Cluny ; XIII^e siècle : Cluny, Saint-Antoine Provins ; XIV^e siècle : Cordes, Louviers, etc. F. L. Magne, *l'Art dans l'habitation moderne*.

groupes urbains bâtis à date fixe, aux XIII^e et XIV^e siècles, occupent des emplacements choisis avec soin, sur un plan général régulier, avec des rues tirées au cordeau, bien orientées et se coupant le plus souvent à angle droit, les voies principales venant aboutir à la grande place, où se trouve l'hôtel de ville, comme le montrent encore aujourd'hui la ville basse de Carcassonne (1247), Aigues-Mortes (1248), Libourne, etc. Elles rappellent les villes princières du XVII^e siècle, telles que Versailles ou Carlsruhe, ou ce que nous savons des villes construites dans le monde grec sous la direction d'Hippodamos : le Pirée, Rhodes. Une ville moins régulière, Montpazier, a conservé, plus peut-être que toute autre en France, l'aspect général des Bastides de ce temps. Mais Cordes, fondée par Raymond VII, comte de Toulouse, au sommet d'une colline élevée, renferme derrière sa double enceinte un plus grand nombre de constructions intéressantes. Ce petit bourg est certainement un des plus pittoresques et des plus curieux de France. Les hommes du moyen âge s'intéressaient plus qu'on ne l'a dit à mettre dans un bel aspect les monuments qu'ils construisaient. Le plus souvent, c'est par une succession d'abus que nos magnifiques cathédrales ont été encombrées d'une foule de constructions parasites. D'ailleurs, le cloître ajouté de la plupart des églises en écartait forcément les constructions vulgaires. Nous savons que l'évêque Maurice de Sully, le fondateur de Notre-Dame de Paris (et c'était cependant au XIII^e siècle), acheta d'avance de nombreuses maisons pour assurer le percement d'une belle rue devant la façade de la future cathédrale.

Le luxe des constructions publiques ou seigneuriales s'étend aux maisons de simples particuliers, qui sont souvent ornée de riches sculptures, comme on le voit à Cordes (maison dite des musiciens, maison du grand veneur), à Reims (maison des musiciens), etc.

CHAPITRE IV

SCULPTURE. — PEINTURE. — VITRAUX
ARTS INDUSTRIELS¹.

La sculpture au XIII^e siècle. — Italie et France. — Nicolas de Pise. — Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Campanile de Florence. — Chartres. — Le « beau Christ d'Amiens » et l'école d'Égine. — Allemagne. — Sabine de Steinbach. — Sculpture ornementale. — Les monnaies. Saint Louis. Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — *Orfèvrerie*. — Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne. — Allemagne. Ateliers de Nuremberg, de Ratisbonne. — France. Le vase de Suger. — Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — Les orfèvres parisiens du XIII^e siècle. Bonnard. Raoul. — Les reliquaires et les chasses. — *Le travail du fer. Le meuble. La tapisserie*. Bayeux. — *Peinture*. — Giunta de Pise. — Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — *Les vitraux* sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique. — *La verrerie*. Venise. — *La mosaïque* : son éclat au XIII^e siècle : Rome, Venise, Palerme. Son influence sur la peinture, Torriti. — Grandeur de l'art ogival.

La sculpture au treizième siècle. — Italie. — Nicolas et Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Le campanile de Florence, les sculptures de Chartres, le beau Christ d'Amiens et l'école d'Égine. — Les sculptures avaient passé des formes courtes et trapues aux formes démesurément allongées. Les efforts souvent maladroits des sculpteurs du XI^e et du XII^e siècle aboutissent enfin, au XIII^e, à des œuvres qui, malgré ce qui leur manque encore, n'ont pas besoin, pour être favorablement jugées, qu'on songe à leur date. Les gestes sont variés et expressifs, les physionomies, les attitudes parfois nobles et élégantes, les draperies traitées avec une largeur et une préci-

1. Labarte, *les Arts industriels au moyen âge*; du Sommerard, *l'Art au moyen âge*; les musées du Trocadéro et de Cluny; les publications de Paul Lacroix; Lanteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*; Ottin, *le Vitrail*.

sion qui rappellent l'antique, comme on le voit dans les fragments du jubé de Chartres; le corps se sent sous les vêtements, et lorsque, ce qui arrive rarement il est vrai l'artiste a représenté du nu, il montre sinon de la science au moins le souci et l'observation de la forme¹. Ce qui frappe surtout dans l'art de ce temps, c'est une expression de bonté et de tendresse dont le passé ne donna



Fig. 188. — Bas-relief de la chaire de Nicolas de Pise, à Pise.

pas d'exemple. Les progrès du culte de la Vierge au XII^e siècle exercent dès lors sur l'art une influence qui devait s'étendre bien au delà du moyen âge. L'Italie possède à cette époque deux sculpteurs de génie, *Nicolas de Pise* (1204-1280) et *Jean de Pise* (1245-1321). La *chaire du baptistère de Pise*, le *tombeau de saint Dominique* à Bologne, ont assuré à leur auteur une célébrité que personne ne conteste : N. de Pise, s'inspirant des sarcophages romains du Campo-Santo a retrouvé le premier l'intelli

1. Par exemple, le Christ en croix, bas-relief de Saint-Germer (Oise).

gence de l'antiquité ; mais il nous semble qu'à Chartres, à Amiens, à Paris, à Reims (à la cathédrale comme à la mai-

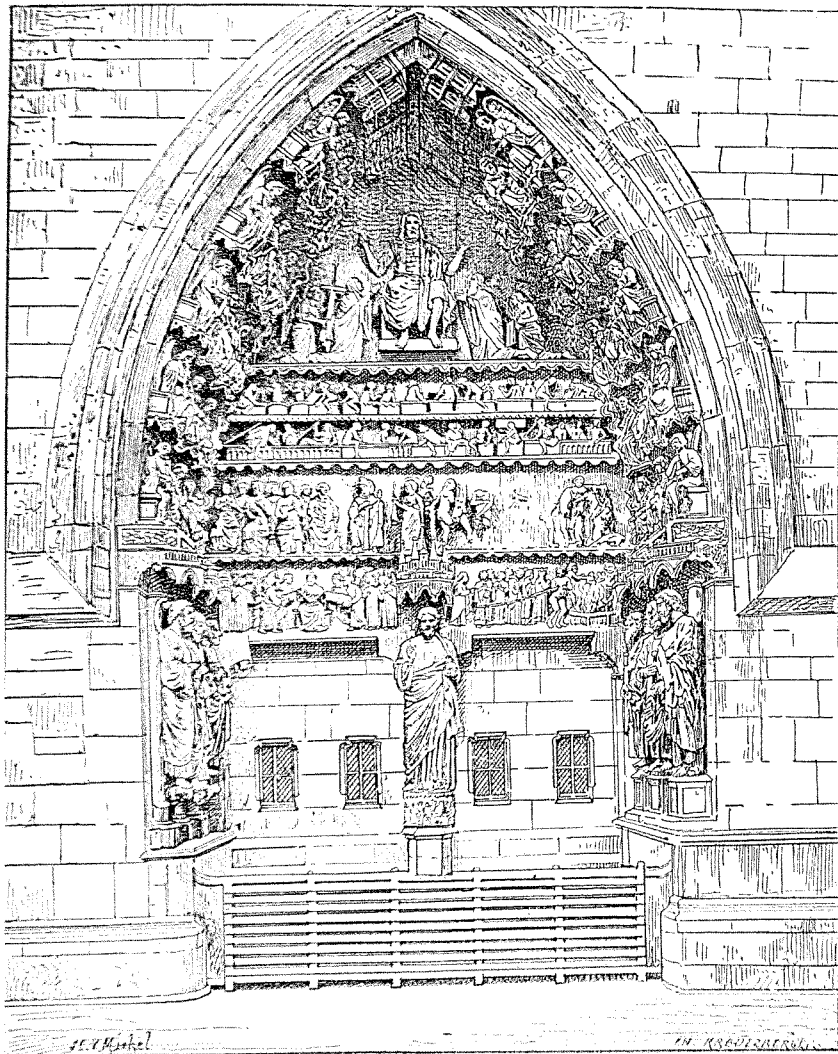


Fig. 189. — Portail nord de la cathédrale de Reims.

son des Musiciens), il y a des œuvres équivalentes à celles de l'Italie, et qu'on retrouve aussi bien chez nous et même en Allemagne cette largeur de vue que dénotent les œuvres sculpturales exécutées au delà des Alpes.

C'est un des signes bien remarquables de l'état des intelligences au XIII^e siècle que ce désir d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines. Le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, comme le *Trésor* de Brunetto Latini, sont des encyclopédies. Le même esprit anime les sculpteurs. Sur le campanile de Florence seront représentés les débuts du travail humain (la première maison, le cheval dompté, etc.) et le développement de la science profane (Aristote, Euclide, Phidias, etc.), à côté de sujets religieux. A Chartres, un premier ensemble de trente-six compositions et de soixante-quinze statues représente la création et les origines du monde jusqu'à l'expulsion du Paradis terrestre. L'homme doit désormais gagner son pain à la sueur de son front : trois séries de sujets (cent trois figures) représenteront les travaux de la campagne, les travaux industriels, les arts libéraux (un géomètre, un musicien, un philosophe, etc.). Plus loin se développe ce qu'on appelait alors le miroir moral, les personifications des vertus et des vices qui leur sont opposés, en cent quarante-huit statues. Les vertus théologiques et les vertus politiques sont placées en dehors, tandis que les vertus domestiques s'abritent sous le porche. Puis vient, en quatorze cent quatre-vingt-dix-huit statues, toute l'histoire religieuse, depuis l'expulsion du Paradis terrestre jusqu'au jugement dernier. Lorsque Kaulbach et d'autres artistes nourris des vastes systèmes philosophiques de l'Allemagne moderne prétendaient reproduire dans une puissante synthèse l'histoire totale de l'humanité, songeaient-ils qu'ils avaient été devancés dans cette voie par les anonymes imagiers du moyen âge¹?

Sans parler des monuments funéraires, à Saint-Denis, à Fontevrault, rois et seigneurs, sont nombreux dans la décoration extérieure des églises (série des rois de France à N.-D. de Paris). Les statues équestres ne sont pas rares : statue de Philippe IV ou Philippe VI au portail de Notre-Dame. On peut remarquer cependant (et cela est aussi vrai des plus célèbres sculpteurs italiens que des sculp-

1. On a retenu le nom de deux des sculpteurs de Notre-Dame de Paris *Jean Ravi* et *Jean de Bonneuil*.

teurs français) que les artistes de ce temps réussissent moins bien dans la figure de grandeur naturelle, quoiqu'ils ne reculent pas devant les œuvres colossales, comme le montrent tant de statues de saint Christophe, saint particulièrement populaire alors. Parmi les plus remarquables statues de grandes dimensions on peut citer les Apôtres de la sainte Chapelle de Paris, le « beau Christ » d'Amiens, et plusieurs personnages de la cathédrale de Chartres. On trouve notamment dans la tête du Christ d'Amiens une simplicité de modelé, une pureté de contours,

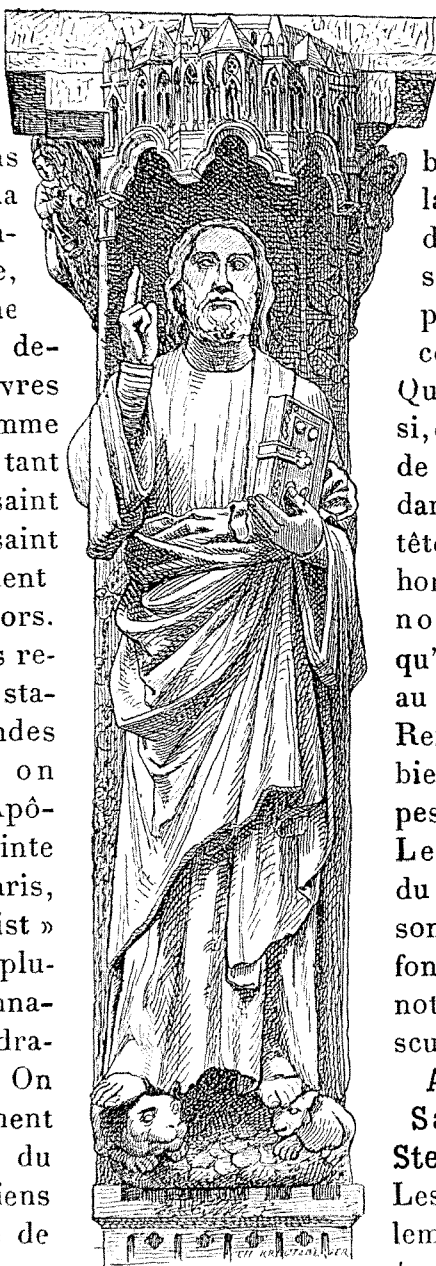


Fig. 190.

Le beau Christ d'Amiens.

une exécution large et fine à la fois qui rappelle bien, malgré la différence de l'expression, les sculptures de l'école d'Égine. Que de vie aussi, quelle finesse de physionomie dans ces deux têtes de gentilhomme et de noble dame qu'on peut voir au portail de Reims ! Ce sont bien là des types français. Les imagiers du XIII^e siècle sont bien les fondateurs de notre école de sculpture.

Allemagne.

Sabine de Steinbach. — Les artistes allemands de cette époque sont en général moins

élégants, mais les œuvres qu'ils ont produites à Saint-Laurent de Nuremberg, à Sainte-Élisabeth de Marbourg, à Notre-Dame de Strasbourg surtout, où les sculptures de Sabine de Steinbach (*les Vierges sages et les Vierges folles, la Synagogue découronnée et l'Église triomphante*) comptent parmi les œuvres remarquables du XIII^e siècle, attestent, avec bien d'autres encore, la vitalité des écoles du Rhin (Alsace et Franconie).



Fig. 191. — Cathédrale de Reims.

La Renaissance apportera en général plus de discrétion, mais ne dépassera pas l'élégance de la frise sculptée du portail de Notre-Dame de Paris et de bien d'autres motifs, à Reims, à Bourges, à Chartres, etc.

Le même sentiment de l'art se montre aussi dans tous les genres secondaires qui se rattachent à la sculpture.

Monnaies. — Saint Louis, Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — Les réformes de saint Louis marquent une date aussi importante dans l'histoire artistique que dans l'histoire économique de la monnaie. « Les nouvelles pièces frappées alors en France, dit avec raison F. Lenormant, sont d'un style simple et grandiose. » Il est vrai que la figure humaine en est généralement absente. Au contraire, l'empereur d'Allemagne

Sculpture ornementale. — La sculpture purement ornementale est relativement supérieure aux figures, pleine de détails amusants et spirituels, tirant le parti le plus heureux des objets usuels, des plantes et des animaux du pays même. L'album de Villard de Honecourt renferme un escargot et un homard admirablement reproduits. La Renaissance ap-

Frédéric II, imitant dans ses augustales d'or les empereurs romains, faisait placer d'un côté la tête du souverain, de l'autre un aigle. Ces monnaies font le plus grand honneur aux graveurs anonymes d'Amalfi qui en ont gravé les coins.

L'art du graveur peut se manifester d'une façon plus complète dans les sceaux, qui jouent

alors un grand rôle. C'est même dans les sceaux plus que dans les monnaies qu'il faut chercher les progrès de la glyptique. Car la monnaie, pour des raisons que nous avons indiquées plus haut (p. 122 et suiv.), tend à l'archaïsme. On retrouve dans les sceaux du XIII^e siècle le style sobre et noble, les lignes simples, l'ornementation élégante des monnaies du temps, mais avec une puissance et surtout une variété que ces monnaies n'ont point. Cela s'explique. Les rois, les seigneurs, les prélats, les villes, les corps de métiers, de simples particuliers même, voulaient avoir leur sceau, et

le sujet que le sceau représente devait être en rapport avec son possesseur. C'est une manifestation des plus intéressantes de l'art du moyen âge¹, et fertile en indications précieuses pour l'histoire et les mœurs, particulièrement pour le costume. L'Allemagne se distingue autant que la France en cette branche de l'art.

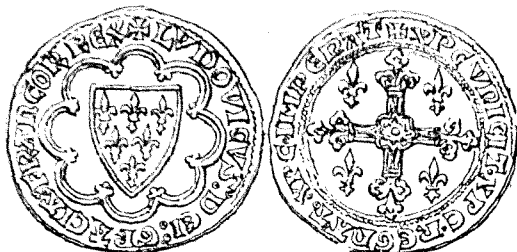


Fig. 192. — Monnaie de saint Louis.



Fig. 193.
Augustale de Frédéric II.

1. Ne pouvant traiter ce sujet même sommairement ici, nous renvoyons aux *Inventaires des sceaux de France* de M. Demay, et au volume de M. Lesoy de la Marche, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*.

Orfèvrerie. Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne.
 — Cette habileté à travailler le métal trouvait encore un champ plus vaste dans l'orfèvrerie, dont le goût ne s'était jamais perdu même pendant la période franque¹. (V. p. 330.)

Le talent d'orfèvre de saint Éloi est resté légendaire. Il ne semble pas qu'il ait employé d'autres ornements que les pier-



Fig. 194. — Seeau de saint Louis.

res précieuses serties, les arabesques en filigrane, les plaquettes d'or estampées au marteau et décorées de dessins géométriques. Mais on peut se rendre compte des beaux effets que l'on obtenait ainsi par la célèbre couronne du musée de Cluny, ayant appartenu au roi wisigoth Receswinthe, mort en 672. Le règne de Charlemagne marque une date importante dans l'histoire de l'orfèvrerie, non seulement parce que les

1. Outre les indications données p. 361, V. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*; le même, *Orfèvrerie*; de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*.

Capitulaires ordonnent la création de nombreux ateliers d'orfèvres, mais parce que la représentation des êtres animés prend place dans l'ornementation. On substitua aux cabochons des camées antiques, des plaques d'ivoire sculpté, des émaux soit originaux soit venus de Byzance. (Voir par exemple le piédestal carolingien de la coupe dite des Ptolémées, au Cabinet des médailles, et surtout les vingt-quatre reliquaires ayant la forme des lettres de l'alphabet que le grand empereur avait distribués aux principales abbayes de son empire¹.)

Allemagne : Ratisbonne, Nuremberg. — L'orfèvrerie brilla d'abord en Allemagne plus qu'en France. Au x^e siècle les ateliers de Ratisbonne étaient déjà célèbres. Au xii^e, c'est Cologne qui l'emporte, comme le montre la châsse des rois mages et la châsse des grands reliquaires de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. La réputation des orfèvres allemands devait se maintenir dans les siècles suivants et même pendant la Renaissance, lorsque Nuremberg eut hérité en partie de Cologne.

France : le vase de Suger. — Mais pendant tout le moyen âge la réputation des orfèvres français, surtout des orfèvres parisiens, fut aussi fort grande, et nous devons rappeler encore ici le nom de Suger, qui dirigea l'exécution des pièces qui formèrent le trésor de son abbaye de Saint-Denis.



Fig. 195. — Couronne de Receswinthe.

Sans doute l'introduction de la figure humaine n'a pas toujours été heureuse, et l'orfèvrerie des xi^e et xii^e siècles parti-

1. L'A de Charlemagne est encore conservé à l'église de Conques (Aveyron).

cipe aux défauts si graves de la sculpture de ce temps ; mais les deux vases de Suger conservés à la galerie d'Apollon, au Louvre, montrent quelle noblesse et quelle élégance on obtenait déjà lorsqu'on n'abusait pas de formes dont l'art n'avait pas encore su se rendre maître. D'ailleurs ces tentatives pré-

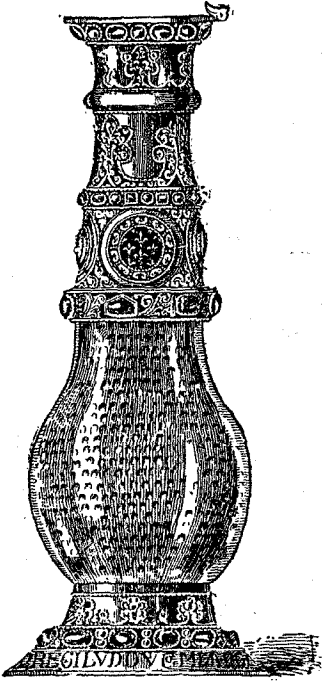


Fig. 196. — Vase de Suger.

paraient le magnifique essor qui allait assurer, dans l'orfèvrerie comme dans tant d'autres points, une place éminente au XIII^e siècle.

Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — L'orfèvrerie est alors le grand luxe des rois, des seigneurs et des églises. C'est l'emploi ordinaire des métaux précieux ; c'est le placement des souverains, leur réserve aussi, la garantie qu'ils offrent à leurs créanciers¹. Si le besoin s'en présentait, on n'hésitait pas à renvoyer au creuset les objets d'art d'or et d'argent, après s'en être fait honneur.

Les orfèvres parisiens au treizième siècle : Bonnard, Raoul. — Au XIII^e siècle les orfèvres de Paris, qui passent pour les premiers de l'Occident, ont bien des rivaux, mais pas de maîtres. Pour les procédés ils possèdent déjà tous ceux qui seront développés plus tard, et tirent, par exemple, grand parti du nielle. Pour la composition ils montrent la même fertilité d'imagination que les sculpteurs leurs contemporains, et la témoignent non seulement par la fantaisie des sujets, mais par l'agencement des diverses matières employées,

1. V. Bapst, *les Diamants de la couronne*. Les pièces d'orfèvrerie, comme les pierres précieuses, ont été souvent engagées par les rois pour contracter un emprunt. (V. ci-dessus p. 199, à la note.)

soit qu'ils représentent des scènes de mœurs dans les surtout de table, soit que, dans les châsses des saints, ils dépassent en délicatesses les fines sculptures des cathé-

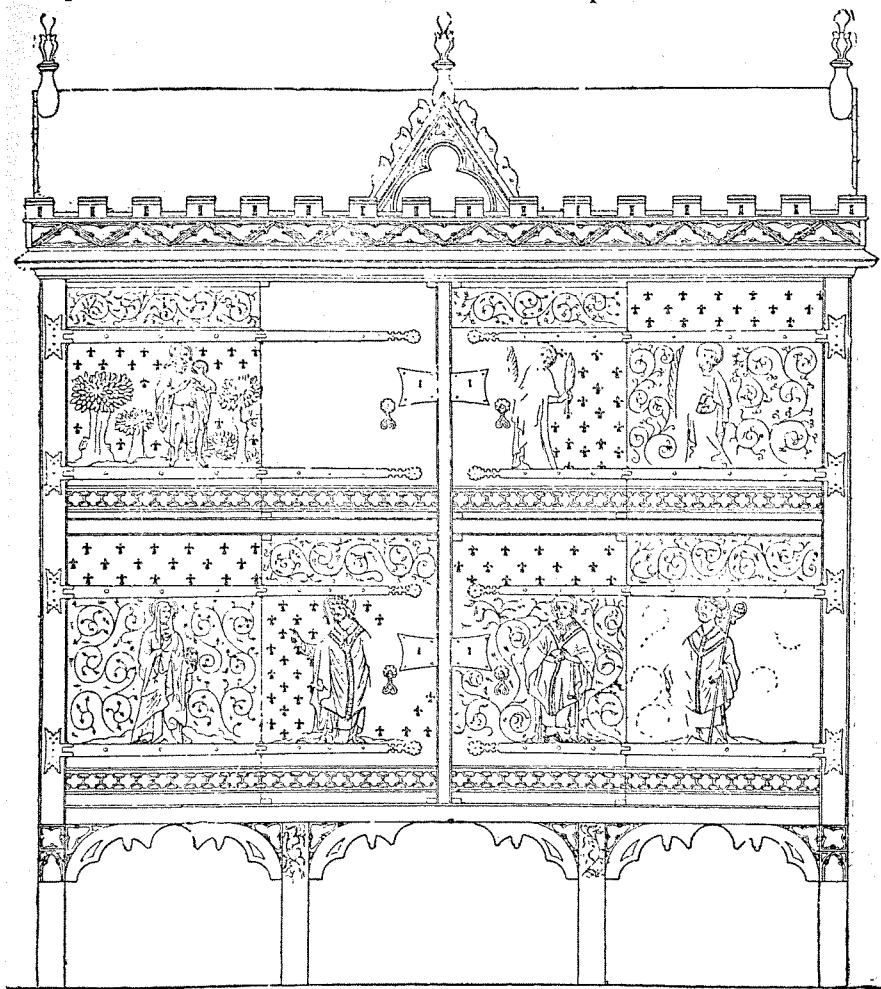


Fig. 197. — Armoire de la cathédrale de Noyon.

drales. On a conservé les noms de *Bonnard*, qui fit en 1212 la châsse de sainte Geneviève ; de *Raoul*, l'orfèvre favori de Louis IX et de Philippe III.

Les reliquaires, les châsses. — C'est principalement

dans les reliquaires et les châsses que les orfèvres déployaient tous leurs talents et ne se refusaient aucun luxe. Nous ne comprenons pas bien aujourd'hui les sentiments que les populations d'alors attachaient à ces souvenirs. Ce n'était pas la seule piété, mais aussi le patriotisme local qui donnait du prix à de pareils restes. On était fier de les posséder. C'était souvent aussi le souvenir toujours présent d'hommes qui avaient consolé et civilisé les ancêtres mêmes de ceux qui gardaient leur dépouille. Dans un temps où les pays étaient morcelés et désolés par les guerres privées, les saints groupaient autour de leur nom, dans une pensée commune d'admiration et de reconnaissance, des associations humaines bien plus étendues que celles qu'avait formées la politique. Quels souverains, quels conquérants ont eu sur leur temps l'influence d'un saint François d'Assise et d'un saint Bernard !

Le travail du fer. Le meuble. — C'est aussi pour les églises que les forgerons, qui par le talent étaient souvent de véritables orfèvres, employaient le meilleur de leurs efforts ; il en est de même des ouvriers qu'on appela plus tard des ébénistes ; c'est bien plus pour les stalles et les retables des églises que pour les bahuts ou les coffres qu'ils déployaient leur imagination et leur habileté. Le luxe de l'ameublement ne devait se développer qu'au siècle suivant. Mais l'armoire à peintures de Noyon, le coffre avec ornements en fer du musée Carnavalet, les stalles de Saint-Andoche de Chaulieu, les stalles de l'église de Xanten (duché de Clèves), nous montrent que les ébénistes du XIII^e siècle, soit allemands, soit français n'étaient pas indignes des autres ouvriers d'art de leur temps

Tapiserie. — La tenture de Bayeux. — La tapisserie, dès le XII^e siècle, avait produit des œuvres importantes comme les tentures d'Halberstadt et la fameuse tenture de Bayeux, œuvre très intéressante, mais encore barbare où, sous la direction de la reine Mathilde, fut représenté en broderie la conquête de l'Angleterre par son épou

Guillaume de Normandie. La tapisserie joue dans l'ameublement au XIII^e siècle un rôle de plus en plus grand. Saint Louis envoie au khan des Tartares une tente historiée, contenant l'*Adoration des mages* et des scènes de la Passion. Vers 1200, Agnès, abbesse de Quedlimbourg, exécute, avec l'aide de ses religieuses, la décoration du chœur de son église. Elle prit pour sujet le mariage de Mercure et de la Philologie, sujet qu'avait déjà brodé pour l'abbaye de Saint-Gall une abbesse de Souabe nommée Hedwige. La tapisserie était un art populaire, car aux jours de fêtes (et ils étaient bien plus nombreux autrefois) on les déployait non seulement dans l'intérieur des palais et des églises, mais dans les rues où les cortèges devaient passer.

Peinture. — Italie : Giunta de Pise, Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — La peinture proprement dite joue alors un rôle peu important dans la décoration des églises. Les églises gothiques, offrant peu de surfaces non interrompues, se prêtent médiocrement à la peinture murale. Il semble qu'elle n'ait été florissante qu'en Italie, principalement à Sienne avec *Guido*, à Pise avec *Giunta*, et à Florence avec *Cimabue*, dont nous pouvons voir au Louvre la *Vierge aux anges*. Ce n'est pas que le talent fasse défaut en dehors de l'Italie, et il se donne carrière dans les miniatures qui ornent les manuscrits flamands, anglais¹, allemands², français. Les enlumineurs français passent même en Italie pour les plus remarquables de tous. Le psautier de saint Louis, par exemple, justifie cette opinion. On y trouve une habileté et une variété d'inspiration puisée dans l'observation de la nature qui rappelle les sculptures contemporaines.

1. L'école de miniature anglo-irlandaise est remarquable par son originalité. C'est une des plus anciennes écoles de l'Europe, et cela s'explique; car dès les premiers siècles de l'ère chrétienne des monastères puissants s'étaient formés en Irlande et en Grande-Bretagne. (V. ci-dessus p. 180.)

2. A Saint-Gall surtout.

Les vitraux sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique¹. — Les vitraux sont la plus belle décoration

qui pût convenir aux édifices du temps, avec leurs immenses fenêtres qui descendaient souvent au bas du monument, comme on le voit à la sainte Chapelle de Paris, comme on le voyait à Saint-Maximin (Var) avant les adjonctions des XIV^e et XV^e siècles.

On dirait que les murs « ont été construits avec de la lumière ». Les plus belles verrières, si l'on s'en tient à l'effet décoratif et à l'harmonie des couleurs, sont celles du XIII^e siècle : la sainte Chapelle de Paris et une partie des vitraux des cathédrales de Bourges, Chartres, Rouen, Tours, Angers, Notre-Dame de Paris, dont la rosace du transept méridional offre quatre-vingt-cinq médaillons à sujets. Aux petits sujets représentés dans des médaillons de formes rondes, carrées, trilobées, se détachant sur des fonds de couleurs variées, encadrées d'arabesques élégantes qui témoignent d'un réel progrès pour la composition, le dessin et la couleur, viennent s'ajouter de grandes et longues figures de saints et de saintes, de prophètes et de patriarches. Ces verrières coûtaient des prix énormes.



Fig. 198.
Vitrail
de Bourges.

mais étaient des dons soit de riches particuliers dont les portraits étaient placés dans la rose formant le couronnement de la fenêtre, soit de corporations dont le vitrail même atteste la générosité en représentant sur quelques

uns de ses panneaux des scènes caractéristiques de leur métier. Les morceaux de verre découpés et réunis par des plombs à doubles rainures n'étaient pas de la même épaisseur, ce qui rendait l'assemblage beaucoup plus dif-



Fig. 199. — Vitrail de Chartres.

ficile, mais augmentait la vivacité et l'harmonie des feux par des colorations plus variées.

La verrerie. — Venise. — L'œuvre des peintres verriers est facilitée par les progrès de la fabrication du verre en Occident; les verriers français avaient de la réputation; mais à partir du XIII^e siècle, à la suite de la quatrième croisade, Venise attira chez elle des ouvriers de l'Orient, où cette industrie était encore en pleine prospé-

rité, et la verrerie y prit un tel développement que, par crainte d'incendie, une ordonnance du 8 mars 1291 reléguait toutes les fabriques à Murano. Une ordonnance du



Fig. 200. — Châsse de saint Valère et de saint Martial, à émaux de Limoges (de la collection Basilewski.)

11 août 1292 permit cependant d'établir à Venise des fours de petites dimensions.

La mosaïque, son éclat au treizième siècle. — Rome. — Venise. — Sicile. — Les progrès dans la verrerie favorisèrent aussi l'art des mosaïstes, qui n'avait jamais été abandonné en Occident, mais qui eut, dès le xiv^e siècle,

une véritable renaissance. La mosaïque que le pape Innocent II (1120-1155) fit exécuter à Santa-Maria da Trastevere à Rome, dans une ville où, depuis le ix^e siècle, aucun travail de ce genre n'avait été fait, ouvrit, dit M. Gerspach, l'ère la plus mémorable de l'histoire de la mosaïque. La mosaïque prend aussi en Sicile un essor remarquable (églises de Monreale, de Sainte-Marie-de-l'Amiral, à Palerme). Les mosaïstes vénitiens ne veulent pas rester en arrière; ils exécutent la grande mosaïque de Torcello et continuent avec plus d'activité les travaux de Saint-Marc, commencés dès le x^e siècle. Au xiii^e siècle le progrès continuait à s'affirmer comme le montrent également les mosaïques de Saint-Marc et surtout les mosaïques romaines que le pape Innocent III fait exécuter à Saint-Pierre, ainsi que Nicolas V à Saint-Jean de Latran par *Jacopo Torriti*, véritable maître en ce genre. Les progrès de la mosaïque ont préparé ceux de la peinture; *Jacopo Torriti*, plus que Cimabue, annonce Giotto, premier fondateur de l'art moderne.

Grandeur de l'art ogival. — C'est sur le nom de ce grand génie que nous aimons à terminer la revue trop sommaire des gloires artistiques d'un siècle qui n'a peut-être pas eu la place qu'il mérite dans l'admiration des hommes. « En portant l'art ogival à son apogée, le xiii^e siècle, dit H. Martin, a donné à la pensée religieuse la forme la plus solennelle qu'elle ait jamais revêtue depuis l'origine des cultes. Il a embelli la surface de la terre par des créations qui éveilleront le sentiment de l'idéal et les plus saintes émotions dans l'âme de nos derniers neveux. Une église gothique constitue un ensemble de poésie et l'art incomparable. » Tandis que dans l'architecture grecque tout était exact, parfait même dans les chefs-œuvre, mais limité, « le plus pauvre monument français du moyen âge éveille la pensée de l'infini, et, comme le lit Viollet-le-Duc, fait rêver même un ignorant ».





Fig. 202. — Bas-relief de Nanni di Banco. (Florence.)

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER

DE GIOTTO A VINCI

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE LA RENAISSANCE, PRINCIPALEMENT EN ITALIE

LA RENAISSANCE DES ARTS. — Son caractère, ses lacunes. — Ses bienfaits. — L'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance de la peinture. — Mœurs nouvelles. — La Renaissance en Italie. — L'enseignement. — Les cités italiennes. — L'art dans la vie privée. — Les orfèvres. — Finiguerra. — Les protecteurs des arts. — L'art reste populaire. — Religion et patriotisme. — Florence. — Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. — Rôle des papes.

La Renaissance des arts; — son caractère; — ses lacunes; — ses bienfaits : l'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance de la peinture. — Sans étudier dans son ensemble le

mouvement qui a pris le nom de Renaissance, disons que, dans les arts surtout, on entend par ce mot le retour vers les traditions retrouvées et admirées de l'antiquité¹.

Ce n'est pas à dire que les rapports avec ces traditions eussent été complètement rompus; mais ils étaient isolés et n'avaient rien de général. L'art du moyen âge s'était développé



Fig. 203. — Giotto.

d'une manière indépendante et avait produit des chefs-d'œuvre originaux qui n'empruntaient rien directement à l'art antique. Quoiqu'il commençât à épuiser ses formes caractéristiques et à tomber dans une complication qui était plutôt un premier signe de faiblesse que le témoignage d'une énergie exubérante, il était encore plein de force et de vie, lorsqu'il se trouva en face de l'art antique. S'il se tourmentait pour ne pas se répéter il prenait par là même plus de sou-

plesse, et ces diverses tentatives le mettaient mieux en état de comprendre cette civilisation gréco-romaine que l'érudition passionnée des humanistes cherchait à ressusciter. Supposons que cette civilisation se fût présentée plus tôt à l'imitation des artistes, ils n'auraient pas su profiter de ces modèles.

Mais le moment était venu. Un problème se posa dès lors dont la solution fut souvent longue et difficile et qui, en

1. Il est bon de remarquer que le problème de la Renaissance ne fut pas tout à fait le même pour les lettres que pour l'art. Tout le moyen âge philosophique se rattachait ou prétendait se rattacher à Platon ou à Aristote, qui étaient presque devenus des autorités théologiques. On les étudia sans doute avec un autre esprit; mais, pendant la période de la Renaissance proprement dite, il est difficile de soutenir qu'ils aient été mieux compris. On soutiendrait plus difficilement encore que cette période marque un progrès philosophique. Au xv^e siècle, lorsque l'influence antique avait en Italie, pour la peinture et la sculpture, un si heureux effet, il n'en était pas de même pour la littérature: cette influence poussée à l'excès faillit anéantir au profit du latin la littérature nationale, et cela après Dante, après Pétrarque. Nous renvoyons principalement à l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Lafenestre, et aux ouvrages de M. Müntz sur la Renaissance où l'on trouvera la bibliographie.

Flandre par exemple, ne devait être résolu qu'au xvii^e siècle par Rubens : que deviendrait l'art du moyen âge en présence de l'art nouveau ? L'un des deux disparaîtrait-il complètement devant l'autre, ou finiraient-ils tous les deux par s'accorder et se réunir ? Quoiqu'on puisse regretter qu'en architecture, du moins, les artistes aient suivi la voie nouvelle d'une manière trop exclusive, en dépit d'engouements excessifs, de dédains injustifiés, d'abandons volontaires de richesses acquises, véritables pertes dont l'art souffre encore, la Renaissance n'a pas été une révolution violente : elle a absorbé l'art antérieur plus qu'elle ne l'a détruit. Elle n'a pas substitué à l'étude de la nature des modèles servilement copiés et l'autorité de formules toutes faites ; elle a ajouté l'antiquité à l'étude de la nature ; elle a montré comment la nature pourrait être étudiée différemment qu'on ne l'avait fait jusque-là, elle en a fait mieux comprendre de nouveau la véritable beauté.

Cependant on peut se demander si, à tout prendre, ce retour à l'antiquité ne fut pas nuisible à l'architecture. Sans doute l'art ogival, au moment du triomphe définitif des principes nouveaux, était en décadence : sans doute encore il ne faut pas rendre responsables les éminents architectes qui ont été les initiateurs du mouvement, depuis Brunellesco jusqu'à Palladio lui-même, des erreurs qui ont suivi. Mais ni Saint-Ouen ni le portail de Reims n'ont été égalés. Au contraire, pour la sculpture, pour la peinture, il faut avoir l'esprit singulièrement prévenu par des préjugés historiques, philosophiques ou religieux, pour préférer les statues de Chartres au tombeau des Médicis, et les vitraux de Notre-Dame à la Sixtine. Sur ce point la supériorité est éclatante, et les beaux jours d'Athènes sont revenus, avec une richesse d'inspiration plus grande. Ce qui est vrai, c'est que l'intervention d'un enseignement nouveau, quoiqu'il eût pour mot d'ordre l'imitation de l'antiquité, devait apporter un élément de liberté et d'émancipation qui aurait pour résultat le triomphe de l'individualité de l'artiste beaucoup plus nettement même qu'on ne l'avait vu dans l'antiquité. Aussi est-ce celui de tous les arts qui manifeste cette individualité de la manière la plus sensible et la plus variée ; aussi est-ce la peinture qui devait recevoir de la Renaissance son plus vif éclat. Dans les temps modernes, à tort ou à raison,

ce n'est plus l'architecture, ni même la sculpture, qui occupent le premier rang dans l'opinion. Ce sont les progrès de la peinture qui mesurent le progrès de l'art; ce sont eux qui font la principale gloire des écoles.

Mœurs nouvelles. — Au temps où nous sommes parvenus, la vie devient moins rude et moins uniforme.

Les châteaux perdent peu à peu leur caractère de forteresses et deviennent simplement les maisons de campagne des seigneurs, comme les hôtels sont leurs habitations de ville. La rapière fait place à l'épée; les vieux divertissements, la chasse, les fêtes à grand spectacle, continuent, mais on préfère l'élégance et l'adresse à la force, et les plus éclairés parmi les nobles se mettent à lire, à collectionner des tableaux et des objets d'art, à entretenir des musiciens. La *politesse* vient se joindre à la *courtoisie*. Les guerriers les moins aimables donnent souvent l'exemple d'une protection généreuse et intelligente des arts. Tel est en France Montmorency au milieu du xvi^e siècle. Mais en Italie, dès le début de ce siècle, Balthasar Castiglione, dans son portrait de l'homme de cour accompli veut non seulement que son parfait cavalier soit habile à tous les exercices du corps, « qu'il soit exercé à écrire en vers et en prose », mais « qu'il sache jouer de divers instruments, et qu'il ne néglige nullement le talent de dessiner et la connaissance de la peinture ».

La Renaissance en Italie¹. — C'était en Italie que le problème de la Renaissance se présentait dans les conditions les plus favorables. En effet, les souvenirs de l'antiquité s'y étaient naturellement mieux conservés qu'ailleurs. De plus, quand, dès le xiv^e siècle, l'art se compliquait partout, en Italie il tendait à la simplicité, et cette tendance le rapprochait de l'art classique. Enfin d'autres causes diverses que nous allons indiquer y favorisaient puissamment le développement des arts.

L'enseignement. — Les cités italiennes. — Jusqu'aux pre-

1. Burckhardt, *la Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. — Perrens, *Histoire de Florence*. — Gebhardt, *les Origines de la Renaissance en Italie*. — Mézières, *Pétrarque*. — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne* (en anglais et en italien).

mières années du xvi^e siècle, jusqu'à l'époque de Raphaël, l'élève peintre était un véritable apprenti ; sa famille signait avec le maître un contrat qui l'obligeait à payer pendant tant d'années une certaine somme pour son enseignement. Plus tard l'enseignement devait être gratuit, l'élève étant devenu assez habile pour payer le maître par son travail. Plus tard enfin, devenu compagnon, l'élève était rétribué à son tour. Quelquefois les dispositions naturelles de l'élève étaient telles que le maître n'hésitait pas à le payer dès le début : lorsque Michel-Ange entra, à l'âge de quatorze ans, dans l'atelier de Ghirlandajo, celui-ci s'engagea, par un contrat du 1^{er} mai 1489, à payer à ses parents 24 florins d'or pour une durée de trois années. Les artistes, à cette époque, pratiquaient eux-mêmes les métiers ayant trait à leur art, et dans le talent d'un grand sculpteur entraient en ligne de compte son habileté comme tailleur de pierre, comme mouleur, comme fondeur, etc. Le bas-relief de *Nanni di Banco* à Or San-Michele, représentant un atelier de sculpteur, et le tableau de l'atelier d'Horace Vernet qui parut à l'Exposition de 1855, montrent d'une façon piquante la différence de l'enseignement de l'art aux temps de la Renaissance et de nos jours. — Les grandes villes italiennes, quels que soient leurs gouvernements, jouissent d'une prospérité et d'un éclat inconnu au reste de l'Europe. Un commerce actif les mettait incessamment en rapport avec l'Orient comme avec l'Occident, avec le Midi comme avec le Nord. Elles avaient presque le monopole des relations avec Constantinople, qui était restée, malgré sa décadence, le centre d'une civilisation raffinée. De tous côtés l'Italie recevait les éléments les plus divers dont tiraient parti les imaginations vives de son peuple.

L'art dans la vie privée. Les orfèvres : Finiguerra. — L'art a sa place dans la vie des familles même les plus modestes par les *cassoni* ou coffres de mariage, que les plus grands peintres ne dédaignent pas de décorer, et par les bijoux, dont l'usage se répand de plus en plus. Les orfèvres ont joué dans la Renaissance un rôle des plus importants. Ils contribuèrent pour une grande part à cette union des arts du dessin qui fut une des forces et un trait caractéristique de ce temps privilégié. L'orfèvre, en effet, devait être architecte, pour faire les plans de son œuvre ; il devait être dessinateur, sculpteur,

peintre aussi, pour l'emploi des nielles et des émaux, qui non seulement jouaient un rôle décoratif, mais souvent représentaient des scènes variées et importantes. Plusieurs des grands peintres ou sculpteurs de la Renaissance ont été orfèvres et ont commencé à se distinguer comme tels : Ghiberti, Donatello, Francia, Verrocchio, Ghirlandajo et Pollajuolo. D'autres, comme Michel-Ange, Vinci, André del Sarto, furent élèves d'artistes qui avaient été orfèvres ou exerçaient encore cette profession; d'autres enfin, en se consacrant exclusivement à l'orfèvrerie, ont acquis une renommée égale à celle des plus grands artistes, comme *Maso Finiguerra*, auquel on attribue (1460) l'invention de la gravure.

Les protecteurs des arts. L'art reste populaire. La religion et le patriotisme. Florence. — Si l'art s'introduit dans la vie privée des simples citoyens, à plus forte raison les autorités sociales, les prélats, les riches bourgeois, les seigneurs, s'honorent-ils de protéger les artistes. Ceux-ci, sûrs de trouver en eux des juges non seulement bienveillants, mais éclairés, redoublent d'efforts pour satisfaire ce public d'élite. La postérité, à la fois trop dédaigneuse et trop indulgente, oublie les mérites politiques ou les crimes des Visconti, des Sforza, des Della Scala à Vérone, des Bentivoglio à Bologne, des d'Este à Ferrare, des princes angevins ou aragonais à Naples, des Gonzague à Mantoue, des Malatesta à Rimini, des Montefeltro à Urbino, des Médicis à Florence, etc., pour ne se souvenir que des services qu'ils ont rendus à l'art¹.

Mais la protection des grandes familles ou des souverains n'enlève rien à l'art de son caractère populaire. L'émulation existe entre les villes comme entre les princes, entre les corporations comme entre les artistes, qui saura le mieux embellir sa patrie. Les concours contribuent à entretenir cette heureuse rivalité.

1. Ces services ont été souvent trop vantés, comme le remarque Rio, *chrétien* (voir par exemple ce qu'il dit de l'école ferraraise).

La séparation entre les classes de la société est moins marquée en Italie que dans les autres pays de l'Europe, où la féo-

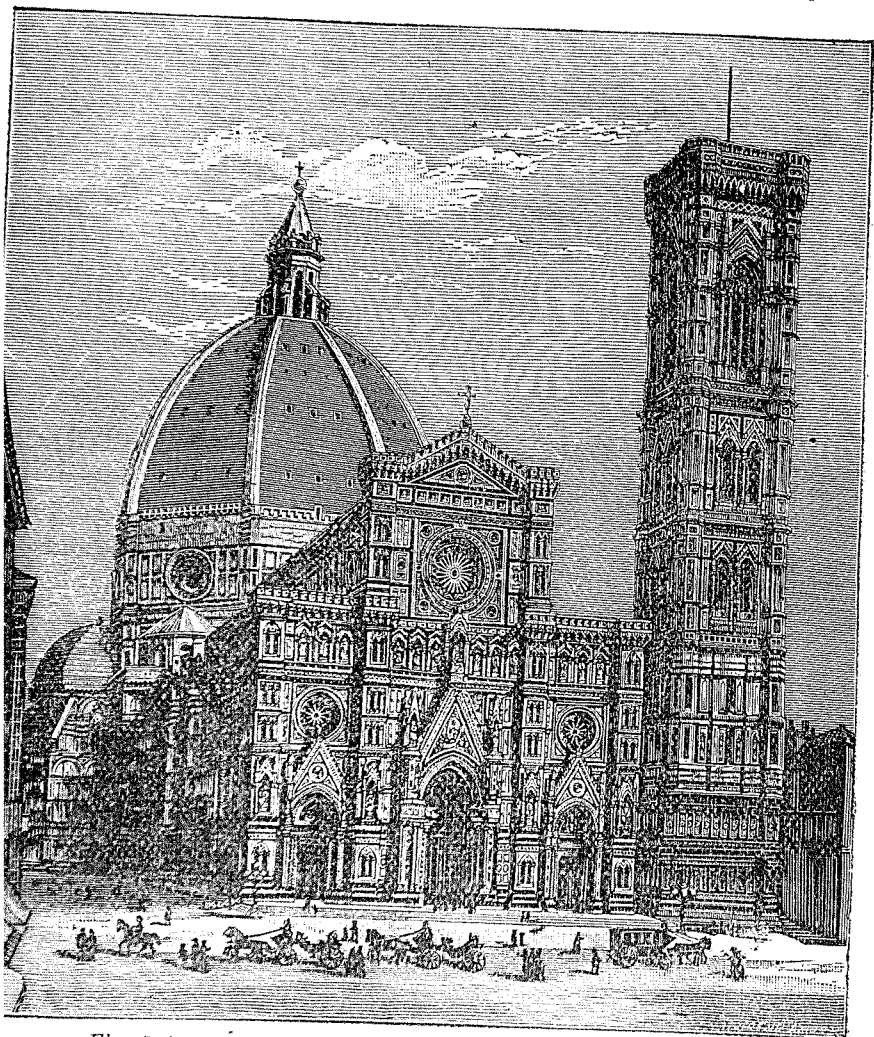


Fig. 204. — Église de Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, avec la nouvelle façade et le campanile.

dalité domine davantage et persiste plus longtemps. D'ailleurs cette inégalité, que consacre l'organisation politique, n'empêche pas que, même à la fin du moyen âge, il n'y ait entre nobles et roturiers, pour les mœurs, les goûts et les idées, moins de dif-

férence peut-être que n'en met aujourd'hui l'éducation entre les citoyens jouissant des mêmes droits. L'art est considéré comme un des grands intérêts de l'État, non seulement par les chefs des gouvernements, mais par la cité tout entière. Ces sentiments se montrent surtout à Florence, où l'art accomplir ses progrès décisifs et marquera ses principales époques. C'est surtout à Florence que l'apparition d'une œuvre d'art est considérée comme un événement social. Lorsque André de Pisane eut achevé la première porte du Baptistère, la seigneurie alla la visiter en grande pompe, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages considérables de la République. L'art est de toutes les fêtes, et l'on sait comme elles étaient nombreuses et aimées chez ce peuple libre, gai, organisé en corporation et vivant sous un beau climat. L'art est chargé de consacrer les grands événements de la cité. Lorsque Gauthier de Brienne, duc d'Athènes, le même qui devint connétable de France et fut tué à Poitiers, eut été chassé par les Florentins irrités de sa tyrannie, Tomaso, surnommé *Giottino*, fut chargé de perpétuer par un tableau satirique le souvenir de ses crimes et de sa défaite (1343). Ce tableau qui se trouvait encore au xviii^e siècle au Palais Vieux, a disparu ; mais on voit à Florence, via Ghibellina, n^o 83, oubliée sur un vieux mur, une fresque fort détériorée, représentant l'expulsion du duc d'Athènes. Le centre du tableau est occupé par la figure de la Vierge, à la protection de laquelle les Florentins attribuent le prompt succès de leur insurrection. Opposez l'infériorité morale de l'Italie à sa supériorité intellectuelle, c'est un lieu commun dont M. Müntz semble avoir fait justice du moins pour la période de la Renaissance proprement dite et jusqu'aux premières années du xvii^e siècle. Le xiv^e et le xv^e siècle valent peut-être mieux au point de vue moral en Italie qu'ailleurs. Il suffit de rappeler les violences de la guerre de Cent ans et de la guerre des Deux-Roses, les guerres civiles de l'Allemagne, la lutte de Louis XI et de Charles le Téméraire. Il ne semble pas plus exact de représenter l'Italie du xv^e siècle comme dominée par le scepticisme, et d'opposer son irrégion aux sentiments de foi conservés dans les pays voisins. « Pour s'être réconciliée avec les joies de la vie, l'Italie n'a pas entendu renoncer à des aspirations plus hautes. »

Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. Rôle des papes. — Même lorsqu'il eut complètement rompu avec les formes hiératiques, l'art fut considéré comme le moyen essentiellement populaire d'édification et d'instruction morale. Au moment où Giotto paraît, l'Italie est toute occupée encore des deux grands noms qui ont rempli l'histoire de l'Église au début du siècle : saint Dominique et saint François d'Assise. L'impulsion qu'ils ont donnée est loin d'être arrivée à son terme, et leur souvenir est toujours vivant.

Or « les deux ordres qu'ils fondèrent, les Prêcheurs et les Mendians, se montrèrent également résolus à employer les arts comme moyen d'enseignement et de moralisation. Leur action sur les peintres fut des plus puissantes. Les Dominicains en leur imposant ces compositions encyclopédiques et savantes, les Franciscains en leur demandant des scènes émouvantes et familières, les aidèrent puissamment à briser un formalisme vieilli, qui ne suffisait plus aux nouvelles ardeurs des âmes. Ils préparèrent ainsi l'imagination italienne à cette double évolution qui devait aboutir, après de longs efforts, aux compositions à la fois savamment méditées et poétiquement expressives de la grande Renaissance. » (LAFENESTRE.) Mais l'esprit des Dominicains devait plus d'une fois lutter contre les tendances nouvelles : on le verra avec Savonarole. Il n'en est pas de même de saint François d'Assise, et c'est avec raison qu'on a pu reconnaître en lui un initiateur inconscient, mais des plus efficaces, du mouvement qui se préparait. Sans lui, sans l'impression durable qu'il fit sur les âmes, la Renaissance aurait été tout autre. Sa foi profonde n'ôte rien à la liberté de son esprit et de son cœur. Malgré l'ascétisme de sa vie, il répand sur toute la nature extérieure les sentiments d'une âme ardente, à qui la charité pour le prochain ne suffit pas et dont la tendresse déborde sur toutes les œuvres de Dieu, même sur les plus humbles. Il prêche les oiseaux des bois ; malgré sa misère, il rachète des tourterelles pour leur rendre la liberté. Il réconcilie, dans les âmes de ses contemporains, Dieu et la nature. Or c'est de l'union des hautes idées morales

avec l'amour de la nature que sortiront les plus célèbres chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. La piété, aussi bien que le patriotisme reste encore, au xv^e siècle, surtout Florence, l'inspiration maîtresse des artistes. Aussi, sauf de rares exceptions, le clergé et surtout les papes ne cesseront d'encourager le mouvement de la Renaissance. On verra Jules II, faisant taire les scrupules de Raphaël, l'obliger à traiter pour la première fois un sujet profane dans de grandes dimensions, et cette intervention impérieuse nous vaudra l'*École d'Athènes*. Ce sera plus tard seulement, lorsque le véritable sentiment artistique se perdait, lorsque l'on eut reproché violemment à la papauté comme une préoccupation trop profane le goût du beau, que, rompant avec les traditions patronnées par l'esprit large de leurs brillants prédécesseurs, des papes au caractère rigide, comme Paul IV, Pie IV, Pie V, combattront tout ensemble la Réforme et la Renaissance, « ces deux mouvements pourtant si profondément distincts l'un de l'autre » et si difficilement conciliables. Remarquons enfin que, malgré l'influence du paganisme antique, l'art de la Renaissance est, sur bien des points, moins réaliste que l'art du moyen âge.

CHAPITRE II

RENAISSANCE ITALIENNE. — LES PRÉCURSEURS GIOTTO MASACCIO.

Les périodes de la Renaissance. — Giotto. — Contemporains et successeurs de Giotto. — Les Orcagna. — Les Lorenzetti. — Sainte-Marie-Nouvelle. — Campo-Santo de Pise. — Influence de la littérature. — Passion croissante pour l'antiquité. — Sculpture. — André de Pise. — Ghiberti, Donatello et leurs contemporains. — Les della Robbia. — Architecture. — Brunellesco. — Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs. — Les palais de Florence. — La chartreuse de Pavie. — Peinture. — Masaccio. — Ses contemporains et ses successeurs. — Fra Angelico. — Filippo Lippi. — Antonello de Messine.

Les périodes de la Renaissance. — Indiquons nettement d'abord les périodes de la Renaissance, périodes qu'on est trop souvent exposé à confondre : 1^{re} période, époque de Nicolas de Pise (la *Chaire du baptistère*); 2^e période, époque de Giotto (les *Fresques de la Madonna dell' Arena*); 3^e période, époque de Masaccio (la *Chapelle des Brancacci*), Donatello, Brunellesco; 4^e période, époque de Léonard de Vinci (la *Cène de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan*); 5^e période, époque de Michel-Ange et de Raphael (la *Sixtine*, les *Chambres*); 6^e période, décadence qui se fait sentir également dans le reste de l'Europe; 7^e période, fin du xvi^e siècle et commencement du xvii^e, nouvelle Renaissance, les Carrache et l'école Bolognese. On dit communément que la Renaissance italienne eut lieu au xvi^e siècle. La belle période commence à la fin du xv^e siècle et comprend la première partie seulement du xvi^e siècle. Au milieu de ce siècle nous trouvons au contraire une décadence relative, mais marquée.



Fig. 205. — Masaccio.

Giotto. — Après avoir distingué les diverses périodes de la Renaissance il nous faut revenir à l'homme qui, malgré toute la valeur de N. de Pise, fut la première véritable personnification de ce mouvement. *Giotto*¹ (1266-1334) est

1. Le véritable nom de Giotto est Ambrogio di Bondone. Giotto est le diminutif de son prénom (Ambrogiotto, Giotto). Les noms sous lesquels sont connus les artistes italiens ont l'origine la plus diverse. Parfois on leur laisse leur nom de famille, mais le plus souvent on a recours à d'autres désignations. On les distingue par leur prénom : Raphaël; par le diminutif de ce prénom : Giorgione; par un péjoratif même : Masaccio pour Tomaso; — par le lieu de leur naissance : Correggio, Caravaggio; — par un adjectif indiquant leur nationalité : Véronèse; — par le nom de leur protecteur ou de leur maître : Pietro di Cosimo; — par la profession de leur père : Andrea del Sarto, c'est-à-dire du tailleur; Tintoretto, le teinturier; — par le sujet habituel de leurs peintures : Mario dei Fiori; — par un surnom rappelant soit une infirmité (Guercino, le louche), soit un de leurs goûts (Paolo Ucello ou dei Ucelli, ainsi nommé à cause de son amour pour les oiseaux), soit le caractère de leur talent (fra Angelico), soit les fonctions qu'ils occupèrent (Baccio della Porta, Sebastiano del Piombo). Remarquer que *di* indique la filiation naturelle ou morale : Ambrogio *di* Bondone; et *da* indique le pays : Cima *da* Conegliano.

certainement un génie comparable aux plus grands, et s'il avait paru deux siècles plus tard, il aurait égalé Michel-Ange et Raphaël. Il fut non seulement un artiste inspiré, mais un des hommes les plus savants, un des esprits les



Fig. 206. — Giotto. — Ensevelissement du Christ.
(Église dell' Arena, Padoue.)

plus profonds de son temps, comme suffiraient à le montrer ses allégories de l'Arena. Son génie eut ce caractère d'universalité qu'on retrouvera dans les plus illustres représentants de l'art italien. Il fut peintre; il fut sculpteur; architecte (*le Campanile de Florence*); il fut même ingénieur militaire et poète. Cependant son origine ne semblait pas le préparer à ce grand rôle. Il gardait dans son enfance le

troupeaux de son père, lorsque Cimabue le rencontra dessinant une de ses brebis sur une pierre, et, frappé de ses heureuses dispositions, demanda à son père de le prendre avec lui¹. Il dépassa bientôt son maître : « Cimabue avait cru tenir le champ dans la peinture, dit Dante (*Purgatoire*, ch. XI) ; mais aujourd'hui c'est Giotto qui a la vogue, et il obscurcit sa renommée. » Il fut en effet le créateur de la peinture moderne par la variété qu'il donna à la composition et à l'expression, par le sentiment de la nature et de la vie qu'il introduisit dans ses figures. Il se rattache par là, comme on l'a justement remarqué, aux imagiers français qui avaient, un siècle auparavant, accompli pour la sculpture une évolution analogue.

Il a ordonné avec tant de justesse et de puissance les grandes scènes de la vie du Christ et des saints, que cette ordonnance s'est presque imposée, malgré l'inexpérience de l'artiste, à la plupart des peintres qui ont suivi. Les formes sont encore bien sommaires, les figures ont un type trop uniforme, et l'expression y grimace quelquefois ; mais elles vivent, elles ont une âme, et, comme le remarque Vasari, il a su y mettre la bonté. Chacun de leurs mouvements est vrai, et le seul geste indique avec une précision frappante leurs sentiments les plus intimes comme les plus violents. Le Louvre possède un Giotto représentant *saint François d'Assise recevant les stigmates*. Mais un tableau ne permet pas de juger la valeur du peintre : son génie ne se développe librement que dans la peinture monumentale. A l'église supérieure d'Assise, il représente vingt-huit sujets de la *vie de saint François*. Dans ces scènes presque contemporaines et restées si vivantes dans les souvenirs, aucune tradition ne s'imposait, il peut donner carrière à son libre génie (1296-1303). Revenant plus tard à Assise, vers 1314, il peint sur la voûte de l'église inférieure de grandes compositions allégoriques qui indiquent le goût littéraire du temps et représentent les vertus du saint : *la Pauvreté, l'Obéis-*

1. Crowe et Cavalcaselle adoptent une autre tradition, mais peu différente de celle qui est généralement admise.

sance. A Santa-Croce de Florence il retrace les *vies de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste, et encore la vie de saint François*. Mais il se montre peut-être supérieur à *Santa-Maria dell' Arena* de Padoue (1303-1306), où l'on voit



Fig. 207. — Giotto. — La Justice (Église dell' Arena.)

le jugement dernier, le Sauveur dans sa gloire; puis, sur les mur latéraux, trois séries de peintures superposées; au bas, en grisaille, quatorze figures allégoriques des vertus et des vices; au milieu la vie du Christ; au dessus la vie de la Vierge. Ces fresques de l'Arena marquent une époque de l'histoire de l'art. « Toute la peinture de l'aveny est pressentie et préparée, » dit M. Lafenestre; et il ajoute, en présentant peut-être un peu trop comme déjà réalisé ce qui parfois n'apparaît qu'à l'état de tentative: « Plus on regarde ces scènes si touchantes dans leur tristesse et dans leur grâce, plus l'on se confond de la ha-

diessse et du bonheur avec lesquels le sagace Florentin, rompant avec toutes les routines antérieures, y a su retrouver par une étude intime de la nature¹ et une intelligence émi-

1. Giotto a su profiter de son humble origine. Les animaux qu'il introduit dans ses œuvres sont toujours traités avec un juste sentiment de leur force.

de l'art antique, cette vive et simple éloquence des attitudes, des visages et des draperies. » Elles sont restées une source d'inspiration et d'étude jusqu'à nos jours, comme en témoignent Overbeck et Flandrin. Giotto a le premier substitué au fond d'or le ciel bleu et le paysage; un des premiers aussi il a fait de véritables portraits; on peut voir à demi effacées sur les murs du palais du Podestat de Florence les figures de *Charles de Valois*, de *Corso Donati*, de *Brunetto Latini*, de *Dante* et de *Giotto* lui-même.

Contemporains et successeurs de Giotto. Les Lorenzetti; les Orcagna. — Sainte-Marie-Nouvelle. Campo-Santo de Pise. — Influence de la littérature. — La supériorité de Giotto était telle que, malgré la passion et le talent avec lesquels la peinture est cultivée, il faut attendre un siècle pour constater un nouveau progrès vraiment décisif.

Ce n'est pas à dire que les œuvres considérables et intéressantes, que les noms dignes d'être rappelés, manquent à cette période. Citons *Taddeo Gaddi*, qui négligea trop la peinture pour le commerce et la banque; *Stefano*, petit-fils de Giotto; et *Giottino*, fils de Stefano; les deux frères *Andrea* et *Bernardo Orcagna* (env. 1308-1368), à qui on attribue le *Paradis* et l'*Enfer* de Sainte-Marie-Nouvelle. Sienne a aussi alors des artistes remarquables. *Simone di Martino* (1285-1344) fut célébré par Pétrarque et fut appelé par le pape pour exécuter à Avignon de grands travaux, dont une bien petite partie seulement a échappé à l'incurie et au vandalisme. Les deux frères *Pietro* et *Ambrogio Lorenzetti* ont surtout travaillé dans leur patrie. Ambrogio a peint (1337-1343), dans le palais public de Sienne, les allégories représentant la *Commune de Sienne*, le *Bon* et le *Mauvais Gouvernement*. Mais les œuvres les plus considérables de ce temps sont la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie-Nouvelle, œuvre anonyme et la première série des peintures du Campo-Santo de Pise. On y voit les

que n'auront pas toujours les artistes de la grande Renaissance, notamment Raphaël et Corrège.

Pères du désert de *Pietro Lorenzetti*, la *Vie de saint Ranieri* d'*Antonio Veneziano*, l'*Histoire de Job* de *Francesco da Volterra*, les épisodes de la *Vie de saint Pothin et de saint Éphèse* de *Spinello Spinelli* (1318-1410); et surtout les œuvres attribuées soit aux frères *Orcagna*, soit aux *Lorenzetti*; le *Triomphe de la mort*, où les scènes les plus gracieuses se mêlent aux effets tragiques; le *Jugement dernier*, composition d'une originalité puissante, qui s'imposera à l'imitation de Michel-Ange lui-même. Les peintures du Campo-Santo nous montrent combien les artistes italiens étaient pénétrés des idées et des passions de leur temps; nous y constatons l'union intime d'inspiration qui reliait alors les arts à la littérature; nous y saisissons l'influence de Dante, de Pétrarque et même des brillants conteurs leurs contemporains. Sans parler des scènes infernales qui rappellent la *Divine Comédie*, le *Triomphe de la mort* est le sujet d'un poème de Pétrarque¹. C'est là une ressemblance de plus entre l'Italie de la Renaissance et la Grèce de Périclès. Dante, qui par l'inspiration sinon par le style regarde plus souvent du côté du moyen âge que vers les temps nouveaux, fera sentir son action jusque sur Michel-Ange. Il a été probablement le collaborateur de Giotto dans la composition des allégories de l'*Arena*. C'est au Campo-Santo qu'on peut le mieux suivre les acquisitions que fait la peinture italienne au xiv^e siècle dans la voie ouverte par Giotto, ainsi que les dangers qui la menacent à la fin de cette période.

L'école giottesque, malgré l'imagination qu'elle avait déployée, et en raison de cela même s'abandonnant trop à sa facilité, produisant trop et trop vite, commençait à s'épuiser dans la répétition banale des mêmes formes, lorsque parut un groupe d'artistes convaincus qui, « moins prompts à produire, mais plus soucieux d'exactitude, se remirent avec plus d'attention et de persévérance à l'étude de la nature et de la vie. » (LAFENESTRE.) A la tête de ce groupe de naturalistes se plaça Masaccio.

1. Sur le goût de Dante pour les arts, v. *Purgatoire*, chap. x. — La *Gaz. d. B.-Arts* (1893) a reproduit un croquis de Pétrarque représentant la fontaine de Vacluse.

Passion croissante pour l'antiquité. — Les progrès que la peinture allait réaliser grâce à lui avaient été préparés par les progrès antérieurs de la sculpture. La sculpture avait profité plus que les autres arts de l'étude de l'antiquité, qui devient une passion surtout à partir du xv^e siècle. Les lettrés prennent des noms païens, et bientôt ne seront pas loin de rendre une sorte de culte aux divinités de l'Olympe. Les princes se disputent les manuscrits comme une province, et le roi de Naples Alphonse le Magnanime, vainqueur de Florence, se fait céder, par un article du traité signé avec la république, les œuvres de Tite-Live. On place les *statues des Plin*e par *T. et J. Rodari* des deux côtés du portail de la cathédrale de Côme (1498.) Le sol de l'Italie, fouillé avec plus d'ardeur, rend des richesses nouvelles, et chaque découverte est un événement. Le récit de San-Guliano nous dit avec quelle émotion fut accueillie la mise au jour du groupe du *Laocoon* le 14 janvier 1506, lorsque l'on y reconnut le groupe décrit par Plin^e¹. La sculpture devait profiter aussi, plus encore que la peinture, du renouvellement des études anatomiques, qui remontent également au xv^e siècle.

Sculpture². — **André de Pise.** — Pise avait d'abord conservé la supériorité qu'elle avait affirmée au début du xiii^e siècle. *André de Pise* est chargé d'exécuter les *portes O. et S. du Baptistère de Florence* (1330). Ces portes, composées de petits médaillons séparés, sont d'une composition simple et souvent très heureuse; mais le sentiment de l'art monumental y manque. Il se retrouve au contraire dans les *mausolées* franchement gothiques et d'un aspect saisissant des *Scaliger* à Vérone (1277-1365).

Ghiberti, Donatello, Brunellesco et leurs contemporains. Les Della Robia. — Au siècle suivant, à la suite d'un concours auquel prirent part tous les grands sculpteurs

1. Klaczko, *Rome et la Renaissance* (R. des Deux-Mondes, 1^{er} mars 1893).

2. Perkins, *Histoire de la sculpture italienne*, nouvelle éd. anglaise, 1883.

de l'Italie (1403), *Lorenzo Ghiberti* fut chargé par ses rivaux eux-mêmes d'exécuter les *portes N. et E. du Baptistère de Florence*. Lorenzo (1381-1455) n'avait que vingt-deux ans. Par la science, la distinction des formes, la richesse de l'imagination, le talent de la composition, et par l'exécution, « d'un fini précieux et inimitable », comme



Fig. 208. — Donatello. — Le Zuccone.

dit Vasari, elles ont mérité que Michel-Ange les trouvât dignes d'être les portes du paradis. Mais elles sont trop des œuvres d'orfèvrerie. Dans les divers panneaux où l'artiste a représenté les principaux traits de l'Écriture il a cherché à lutter, comme il l'a dit lui-même, avec les peintres, et a fait pour cela une étude patiente de la perspective. De là une surcharge qui rappelle les bas-reliefs trop compliqués du moyen âge. Sans

doute la sculpture moderne peut dater de cette œuvre éminente, mais *Donatello* (1383-1466) a un talent plus énergique, plus sculptural. Passionné pour les formes bien caractérisées, il n'hésite pas à sacrifier la beauté au caractère, et il est un naturaliste décidé, comme le montrent son *Saint Jean-Baptiste* et sa statue du *Zuccone*, ou *l'homme chauve* (portrait du Pogge), qui était de toutes ses œuvres celle qu'il préférait. Mais il a fait aussi le *Saint Georges d'Or san Michele*, commandé par la corporation des armuriers, la statue équestre de *Gattamelata* à Padoue, plusieurs bas-reliefs du tombeau de saint Antoine à Padoue, et l'*Annonciation* de Santa-Croce, qui prouve

qu'il sait allier la force à la noblesse et même, lorsqu'il veut, à la grâce. Parmi ses contemporains ou ses successeurs, presque tous vont entrer dans la voie qu'il a ouverte. *Jacopo della Quercia* (1378-1438) sculpte la fontaine de Sienne appelée *la gaia* ou *la charmante*; *Leopardo*, le tombeau de *Vendramin* (1479); *P. Lombardo*, le tombeau de *Mocenigo* à Venise; *Ant. Amadeo*, *Giacomo della Porta*, *Cr. Solari*, *Ag. Busti* dit *Bambaja* (tombeau de *Gaston de*

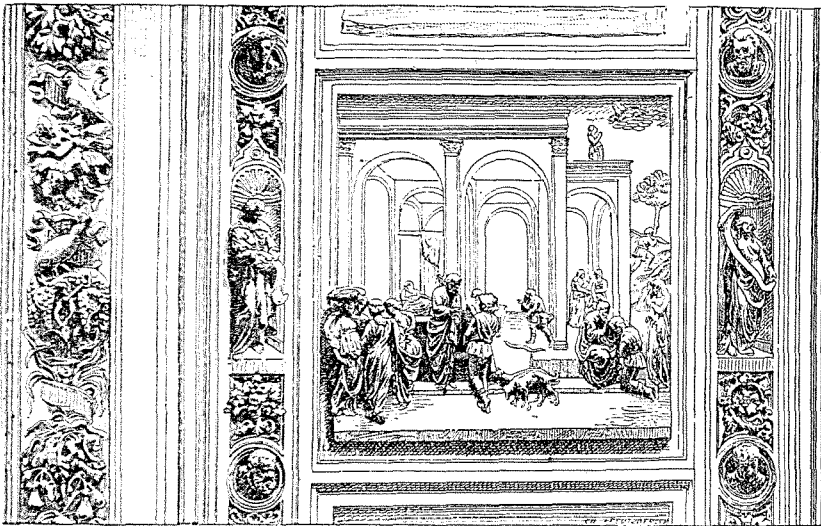


Fig. 209. — Ghiberti. — Porte du Baptistère.

Foux), travaillent à la chartreuse de Pavie. *Luca della Robbia* (1400-1482), qui sut admirablement tailler le marbre, comme le montrent les groupes en haut relief d'*enfants jouant et dansant* qui ornaient la *tribune de l'orgue de Sainte-Marie-des-Fleurs*, se consacre plus spécialement à la sculpture en terre cuite émaillée, où il est resté incomparable. Les œuvres où Luca della Robbia donne à la terre émaillée l'importance du marbre, les Vierges avec l'enfant, parfois accompagnées de saints et entourées de bordures variées, eurent tant de succès qu'elles furent à leur tour imitées en marbre, comme le prouvent certaines

œuvres, et des meilleures, de *Mino de Fiesole* (1430-1486). L'art que L. della Robbia avait créé plutôt que renouvelé, sur cette même terre de Toscane où les Étrusques l'avaient déjà pratiqué, se continue surtout dans sa famille par *Andrea della Robbia* (1435-1528), par *Giovanni*, *Luca II* et *Girolamo della Robbia*, qui exécutèrent dans ce même style la frise de l'hôpital de Pistoie. Elle représente en haut relief, avec des personnages de grandeur naturelle, les *Sept Œuvres de la miséricorde*. *Verrocchio* (1435-1488) exécutait à Venise le modèle du *Monument de Colleoni* achevé par Leopardò. La statue équestre du célèbre condottiere est une des plus belles des temps modernes. *Brunellesco* (1377-1444) cependant rivalise seul de gloire avec Donatello et Ghiberti. On voit de lui un beau christ de bois à Sainte-Marie-Nouvelle. Mais il ne tarda pas à se livrer presque exclusivement à l'architecture.

Architecture. Brunellesco. Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs. Les palais de Florence. — Comme Donatello et Ghiberti, il était passionné pour l'art antique. Comme eux il devinait l'art grec à travers l'art romain qui seul se présentait nettement à leurs regards. Comme eux enfin il demandait à l'antiquité des enseignements et non des modèles à copier servilement. La seigneurie de Florence, en 1420, ayant convoqué un concours d'architectes pour terminer Sainte-Marie-des-Fleurs, en couvrant la croisée avec une coupole, Brunellesco, qui avait profondément étudié les mathématiques dans leur application à l'architecture, osa seul proposer d'exécuter cette coupole d'un seul jet, sans support intérieur, sans arcs-boutants extérieurs, et de la soutenir dans les airs par les seules lois de l'équilibre. Son projet parut d'abord une folie : ce qu'avaient fait les Byzantins était oublié. Il parvint, non sans peine, à le faire adopter. Il fit porter sa coupole sur un tambour octogone appuyé sur les huit piliers de la croisée sa surface intérieure s'élève à 84 m. du sol, sur un vide c

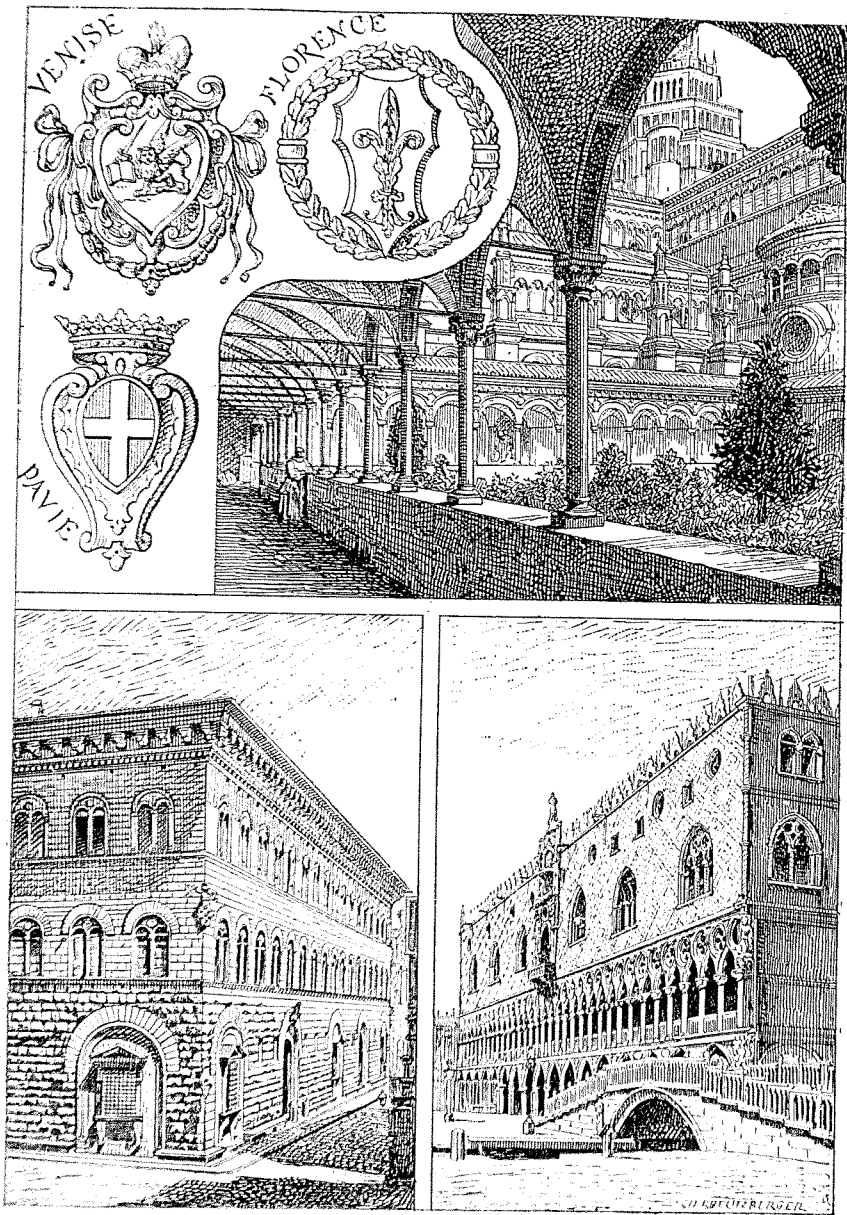


Fig. 210. — La chartreuse de Pavie, vue du cloître. — Le palais Riccardi (ancien palais Médicis) à Florence. — Le palais ducal à Venise (façade sur le quai des Esclavons).

plus de 130 mètres superficiels. Elle a précédé de cent ans la coupole de Saint-Pierre et l'emporte sur elle sinon en beauté, du moins en solidité. Brunellesco voulait qu'elle fût décorée de mosaïques, ce qui aurait diminué le caractère de lourdeur qu'on peut lui reprocher. Parmi les monuments que Brunellesco a exécutés à lui seul, nous signalerons dans l'architecture religieuse la *chapelle dei Pazzi* et l'*église San-Lorenzo*, qui est le type le plus complet de son système; dans l'architecture civile, les *arcades de l'hospice des enfants trouvés*, et surtout le *palais Pitti*, type de ces palais florentins qui sont encore prêts à soutenir les assauts d'une émeute et qui ont l'élégance fière d'un guerrier du temps. Ce fut seulement en 1568 que *Bart. Ammannati* perça les fenêtres à plein cintre du rez-de-chaussée, qui dans le plan primitif comportait seulement deux portes et les fenêtres carrées haut placées. Parmi les œuvres les plus remarquables de l'école de Brunellesco nous citerons le *palais Médicis* (depuis Riccardi), de *Michelozzo* (1391-1472); le *palais Strozzi*, commencé en 1489 par *Ben. da Majano*, et surmonté par *Le Cronaca* d'une frise justement célèbre; plusieurs édifices de Sienne et de la ville de Pie II, la curieuse Pienza. Ce qu'il importe de remarquer dans toutes ces constructions, c'est avant tout le caractère de force, de simplicité et de sévérité qui y domine, contrairement à l'idée qu'on se fait à distance de l'architecture florentine. A Rimini, à Mantoue, *L.-B. Alberti* (1404-1472), génie universel comme Vinci devait l'être, moins original que Brunellesco, commence à introduire dans l'architecture l'exagération de l'imitation classique.

Chartreuse de Pavie. — Dans l'Italie du Nord, l'influence du moyen âge domine dans la cathédrale gothique de Milan, commencée en 1386 par l'Allemand Jean de Graz. Elle se fait sentir à la *Chartreuse de Pavie*, commencée en 1396 par *Marco di Campione*, même dans la disposition et la richesse ornementale de la façade, commencée seulement

en 1473 par *Ambr. Borgognone*. Borgognone fut aussi un peintre distingué, mais il était plus difficile de se faire un nom dans la peinture, depuis la grande impulsion donnée à cet art par Masaccio au commencement du siècle.

Peinture. — Masaccio, ses contemporains et ses successeurs. Fra Angelico. Ant. de Messine, etc. — Parmi les artistes qui, peu de temps avant Masaccio, avaient préparé le mouvement dont il devait être l'expression la plus complète, il serait injuste d'oublier deux peintres énergiques qui n'hésitaient pas à pousser la précision jusqu'à la lourdeur et à la rudesse : *Andrea del Castagno* (1390-1457) et

Paolo di Dono (1397-1475), qui tous deux se distinguèrent dans des sujets guerriers, comme le montrent les *portraits équestres de condottieri* se faisant face dans la cathédrale de Florence. *P. di Dono* est connu sous le nom de *P. Ucello*, à cause de son amour pour les oiseaux. Mais ce qu'il aimait

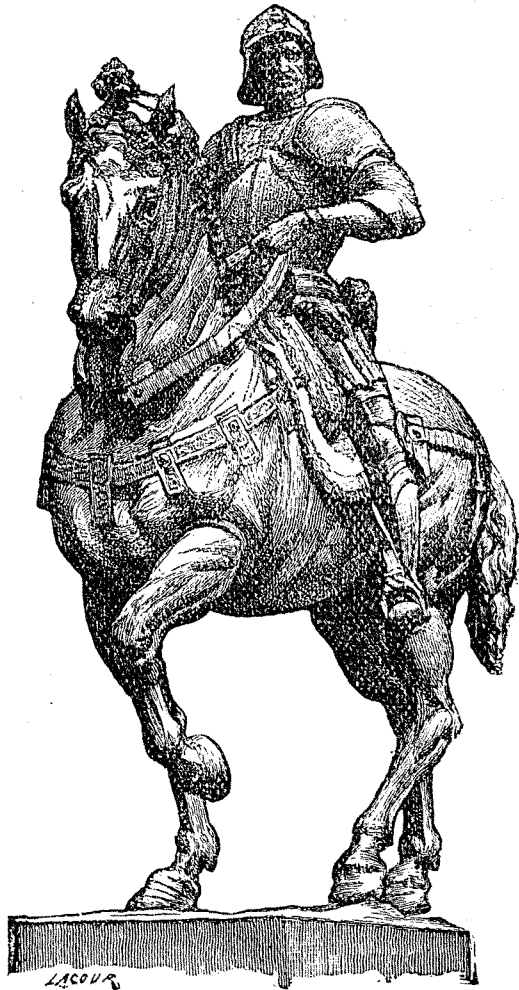


Fig. 211. — Colleone, par Verrocchio.

plus que tout, c'était la perspective, qu'il appelait la plus douce des choses. Il contribua plus que personne à en vulgariser l'étude dans les écoles de peinture de l'Italie. Ses *camaïeux* verdâtres du cloître de *Sainte-Marie-Nouvelle*, appelé pour cela le *chiostro verde*, furent célèbres par la science du dessin dans tous les ateliers artistiques de la Renaissance¹. Cependant le véritable précurseur de Masaccio serait plutôt *Masolino da Panicale* (né en 1384), que la récente mise en lumière des *frèsqués de Castiglione dell'Olena*, restées longtemps cachées sous un badigeon, ont replacé au rang qu'il méritait. Il travailla aussi à la *chapelle des Brancacci* (église del Carmine à Florence). Mais là, la supériorité de *Masaccio* est manifeste.

Masaccio, quelque avide de science qu'il soit, ne lui sacrifia jamais l'art, et il a su, mieux que Masolino, « réaliser l'accord de l'idéal et du réel, de la poésie et de l'exactitude, de la grandeur et de la vérité. » Il introduit avec une autorité définitive l'étude du nu dans la peinture, comme elle l'avait été d'abord dans la sculpture. L'Adam et Ève de l'*Expulsion du Paradis terrestre*, les néophytes se déshabillant dans le *Saint Pierre baptisant*, montrent quelle était déjà la distinction et la sûreté de sa science. Les études anatomiques par la dissection du corps humain, malgré les préjugés qui les combattent, se répandent au xv^e siècle chez les artistes, qui rivalisent sur ce point avec les médecins. Les dessins et les études qu'ont laissés la plupart des peintres de ce temps prouvent, comme le dit M. Mathias Duval, qu'ils se livrèrent à des dissections attentives, ou du moins à des démonstrations faites sur le cadavre. Les problèmes du clair-obscur et du modelé, ceux du raccourci et de la perspective, « y sont abordés et résolus sans ostentation comme sans effort ». Le *Tribut de saint Pierre*, « où les apôtres, gravement drapés, se groupent avec tant de naturel autour du Christ », est déjà un modèle de composition expressive².

L'œuvre de Masaccio a aussi le caractère d'une réaction de

1. Nous avons au Louvre deux curieux tableaux de Paolo Ucello.

2. Nous résumons dans ce paragraphe M. Lafenestre.

simplicité contre la complication croissante de la peinture italienne. Il ne faut pas croire, en effet, que la complication littéraire ou artistique suppose nécessairement une civilisation plus avancée. Presque toujours d'ailleurs, après une période où l'on amasse sans un choix suffisant des éléments divers, et où l'on confond trop l'entassement avec la richesse, viennent des esprits plus maîtres d'eux-mêmes, qui élaguent et coordonnent. Cela est vrai de la littérature et de la musique comme des arts du dessin. Mozart vient après Hændel; Descartes et Pascal après Rabelais et Montaigne. Pour en revenir à la peinture



Fig. 212. — Masaccio. — Vocation de saint Pierre
(chapelle dei Brancacci).

italienne, elle s'était compliquée après Giotto, tout en se perfectionnant au point de vue technique; elle devait se compliquer également après Masaccio, et la seconde Renaissance, celle de Léonard de Vinci, devait être aussi une œuvre d'ordre et de simplification.

L'influence de Masaccio (1401-1428), malgré sa mort prématurée et sa fin presque misérable, se fit sentir sur ceux mêmes que leur passé et leur tendance semblaient avoir le moins préparés à l'accepter. *Guido di Pietro*, ou *Fra Giovanni de Fiesole*, qui a mérité, par sa sainte vie comme par le caractère de ses peintures, le nom de *Fra Angelico* (1387-1451), « pensait sans doute que celui qui exerce l'art a besoin de vivre sans souci des choses ter-

restres, et que celui qui travaille pour le Christ doit toujours se tenir avec le Christ ».

On aurait tort cependant de le juger exclusivement sur ses tableaux tels que la *Descente de croix* de Florence ou le *Couronnement de la Vierge* du Louvre, admirables chefs-d'œuvre « où apparaît dans les visages et les attitudes de ses figures la bonté de cette âme si grande et si sincère en sa foi », mais qui semblent de grandes miniatures, art dans lequel il excellait. Tout en gardant l'élévation mystique de son style, il montre plus d'aisance dans ses peintures monumentales, où il emploie le procédé primesautier de la fresque. Ses scènes de la *Vie de saint Étienne*, au Vatican, les petites peintures si étonnamment variées qui ornent chacune des cellules du *couvent de Saint-Marc* à Florence, la décoration de la *cathédrale d'Orvieto*, que terminera le savant Signorelli, nous montrent qu'il veut et qu'il sait, plus qu'on ne le dit en général, mettre toute la science du siècle au service de la gloire de Dieu.

Comme Giotto, Masaccio domine les générations qui le suivent et ne le dépassent point. Ce sont pourtant des artistes de premier ordre que *Filippo Lippi* (1412-1469) (*fresques de la cathédrale de Prato* sur la vie de saint Étienne, *Vierge glorieuse* du Louvre); que *Pietro della Francesca* (*fresques d'Arezzo*); que *Verrocchio*, le maître de Léonard de Vinci, qui est surtout célèbre comme sculpteur; que *Benozzo Gozzoli* (1420-1497), dont l'inépuisable imagination couvre en se jouant les murs de la chapelle des Médicis du *Cortège des Mages*, et peint au Campo Santo de Pise la *Vie de Noé*; que *Melozzo da Forlì* (1438-1494), qui travailla au Vatican; qu'*Antonello de Messine*, l'auteur du *portrait d'un condottieré*, au Louvre, qui répand le premier en Italie le procédé de la peinture à l'huile. Vainement Sienne, dont l'école a été trop vantée, résiste plus même que l'Ombrie à l'influence florentine et nous présente des œuvres qui sont en retard d'un siècle¹. Sienne et l'Ombrie ne devaient pas tarder à être entraînées dans le mouvement.

1. Ce que montre le touchant tableau de *Sano di Pietro* de la galerie de Chantilly. — Pour l'Ombrie et Venise, voir plus loin, livre II, p. 431 et suiv.

CHAPITRE III

LE XIV^e ET LE XV^e SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE.
CENTRE ARTISTIQUE FRANCO-FLAMAND¹.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE DANS L'EUROPE CENTRALE ET OCCIDENTALE. — Angleterre, Espagne, Portugal, York, Séville, Batalha. — France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. Vincennes ; hôtel Saint-Paul ; hôtels seigneuriaux à Paris. Les habitations privées ; Avignon. — Sculpture. — Peinture : Jean Fouquet. — Tapisserie : Nicolas Bataille. — Le meuble. — Prospérité de la Flandre sous les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville : Mathieu de Layens, Ruysbroek. — Sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter. — Arts industriels. — La tapisserie. — Peinture : école de Bourgogne ou de Bruges. — Les Van Eyck. La peinture à l'huile. Le retable de Gand. — Van der Weyden. — Memling. — Les écoles allemandes. — Cologne : W. de Herle, Stephan Lochner. — École du haut Rhin. Martin Schoen. La gravure. — École de Souabe : Augsburg et Ulm. — Nuremberg. — Prague. — Les chevaliers teutoniques. Marienbourg.

Le mouvement artistique dans l'Europe centrale et occidentale. — Il y aurait autant d'injustice que d'ignorance, malgré les grandes œuvres, malgré les grands noms que nous venons de passer en revue, à concentrer dans la seule Italie l'histoire de l'art au XIV^e et au XV^e siècle. Un autre foyer artistique presque aussi important existait dans la région qui s'étend de la Seine au Rhin, dans la France du Nord, la Bourgogne et la Flandre, ainsi que dans les vallées mêmes du grand fleuve et de ses affluents où les villes libres arrivent alors à leur apogée.

C'est en Flandre qu'a été inventée la peinture à l'huile, et l'Allemagne a précédé l'Italie dans l'invention de la

1. Courajod, *Véritables Origines de la Renaissance*. — Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture en Allemagne* — Wauters, *Peinture flamande*.

gravure. Jean Van Eyck a été avec Masaccio le plus grand peintre de son temps. Enfin, malgré Brunellesco et son école, l'architecture italienne a bien de la peine à égaler les monuments que l'on continue à élever de l'autre côté



Fig. 213. — Brunellesco.

des Alpes, et cela même dans d'autres régions que celles que nous venons d'indiquer.

Angleterre, Espagne, Portugal. York, Séville, Batalha. — Le style anglais affirme son originalité par la façade de la *cathédrale d'York*, et étend son influence au dehors, non seulement dans la Guyenne, que possèdent encore les Plantagenets, mais en Norwège (*cathédrale de Drontheim*) et surtout en Portugal.

Le couvent de *Batalha* (*la bataille*), le Saint-Denis portugais, fondé par Jean I^{er} en 1385 pour célébrer sa victoire d'Aljubarrota, rappelle la cathédrale d'York¹.

En Espagne, la construction de la *cathédrale de Séville* est commencée en 1408. « Élevons, avaient dit les chanoines de Séville, un monument qui fasse dire à la postérité que nous étions fous. » Ce monument, malgré la masse puissante de l'ensemble et son clocher de la Giralda, ne vaut pas nos belles églises françaises ; mais l'intérieur n'en est pas moins prodigieux : on dirait d'une vallée retournée. Les arcades, d'un seul jet, élèvent la pointe de leur ogive à plus de 50 mètres. Elles dépassent la nef d'Amiens de la hauteur d'une maison de trois étages, et la colonne Vendôme pourrait tourner autour de leurs piliers. La cathé-

1. Jean I^{er} avait épousé Philippa de Lancastre, petite-fille d'Édouard III. Les architectes de Batalha furent *Alphonso Domingues, Huet, Martin Vasquez, Fernand d'Evora, Mathieu Fernandez*. — Les œuvres d'ébénisterie de la péninsule hispanique sont alors fort remarquables par un heureux mélange de style gothique et de style oriental. L'influence orientale disparut au xv^e siècle sous l'influence flamande.

drale de Séville contraste aussi par sa noble simplicité avec la surcharge et la complication des autres monuments de ce temps, tels que la façade, si belle d'ailleurs, de la *cathédrale de Burgos*.

France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. — Hôtel Saint-Paul. Vincennes. — Les hôtels seigneuriaux à Paris. — Les habitations privées. — Avignon. — En France, l'avènement des Valois semblait promettre à notre pays une prospérité et un éclat qu'il n'avait pas encore connus.

Jamais l'influence politique de la royauté française n'avait été si grande. Les mœurs brillantes et magnifiques des nouveaux princes semblent ouvrir aux divers arts un champ de prospérité indéfinie. On sait comment les fautes politiques accumulées, et les désastres de la guerre de Cent ans vinrent détruire toutes ces espérances.

Mais dès que la France trouve quelque moment de répit, son activité se réveille d'une manière admirable, et Paris devient sous Charles V ce qu'il était au début du règne de Philippe VI, la ville la plus brillante et la plus riche de l'Occident, le centre de la civilisation. C'est surtout par ses monuments que la France continue à se distinguer. Malgré tant de traverses, elle tient encore pour l'architecture le premier rang, ou du moins le dispute à l'Italie. Sans doute l'ardeur n'est plus la même qu'au XIII^e siècle, mais on poursuit brillamment l'achèvement des édifices commencés et on élève même de nouveaux chefs-d'œuvre, tels que *Saint-Bertin* à Saint-Omer (1326-1520), *Saint-Ouen* de Rouen, le *portail de Reims*. Le portail de Reims est resté proverbial, comme le plus beau de l'art gothique. Quant à Saint-Ouen, nul spectacle, a-t-on dit, n'étonne davantage la pensée que l'intérieur de cet édifice, par la grandeur des proportions jointe à la pureté des lignes, par sa tour qui s'élève à découvert sur la croisée du transept jusqu'à 82 mètres du sol, par ses

trois rosaces et par ses 125 verrières disposées sur trois rangs. Un architecte anonyme fut chargé, dans les premières années du xiv^e siècle, d'édifier cette merveille, à la suite d'un concours ouvert par l'abbé *Jean Roussel*. *Alexandre de Berneval*, mort en 1440, y travailla au siècle suivant.

C'est au xiv^e siècle que l'art gothique se répand surtout dans le Midi en y prenant un aspect particulier : par exemple, les églises n'ont souvent qu'une seule nef. Le plus beau type du gothique au sud de la Loire est la *cathédrale d'Albi*, un des monuments les plus originaux de l'Europe. Cette construction en briques, massive et puissante, constitue une véritable forteresse dont le clocher forme le donjon. Les contreforts qui soutiennent l'effort de sa voûte unique se dégagent en tourelles flanquantes entre lesquelles s'enchâssent dans la brique rouge des murs les ciselures de pierre des fenêtres, d'une blancheur éclatante.

Si de pareils monuments donnent une haute idée de l'architecture religieuse du temps, c'est alors aussi que les édifices civils prennent une importance égale aux constructions ecclésiastiques. Charles V, aidé d'architectes éminents comme *Raymond du Temple*, agrandit et transforme le vieux *Louvre*, élève l'*hôtel Saint-Paul*, qui devient la plus belle résidence royale de l'Europe, développe *Vincennes*, que Michelet appelle avec raison « le Windsor des Valois ».

« Il faut, dit-il, voir Vincennes non tel qu'il est aujourd'hui, à demi rasé, mais comme il était quand ses quatre tours, par leurs ponts-levis, vomissaient aux quatre vents les escadrons panachés, blasonnés, des grandes armées féodales ; lorsque quatre rois descendant en lice joutaient par-devant le roi Très Chrétien, lorsque cette noble scène s'encadrait dans la majesté d'une forêt, que des cimes séculaires s'élevaient jusqu'aux créneaux, que des cerfs bramaient la nuit au pied des tourelles, jusqu'à ce que le jour et les cors les vissent chasser dans la profondeur des bois. Vincennes n'est plus rien, et,

sans parler de son donjon, je vois la petite tour de l'horloge qui n'a pas moins encore de onze étages d'ogives. »

Charles V attache à sa maison et traite en favoris, non pas seulement des architectes comme *Raymond du Temple*, mais des sculpteurs comme *Jean Romain*, des peintres comme *Girard d'Orléans* et *Jean Coste*, qui ornent de peintures le *château du Val-de-Rueil*; comme *François d'Orléans*, qui contribue à la décoration de l'hôtel Saint-Paul. Il fonde pour les artistes peintres, confondus jusque-là avec de simples ouvriers, une confrérie distincte, la confrérie de Saint-Luc, réorganisée sous Charles VI (1391). Les grands seigneurs suivent l'exemple du roi. Il suffit de citer Louis d'Anjou, le duc d'Orléans, le duc Jean de Berry. Les grands vassaux de la couronne, commençant à abandonner leurs demeures féodales, se font bâtir à Paris de somptueux hôtels; ce qui est un fait significatif dans l'ordre politique et ce qui, on le voit, a des conséquences considérables pour l'architecture.

Lorsque, au xv^e siècle, l'architecture religieuse perd de sa pureté et de son unité par une ornementation trop diffuse et une complication excessive, l'architecture civile garde toute sa valeur; il suffit de signaler l'*hôtel de Jacques Cœur* à Bourges. Ce goût du luxe et de l'art dans l'habitation privée gagne les bourgeois et même les paysans, qui trouvent parfois à cet égard l'appui le plus bienveillant et le plus délicat dans les princes. René d'Anjou aimait à aider de ses conseils et même de sa bourse ceux de ses sujets qui voulaient se loger artistiquement. Charles d'Orléans, au retour de sa captivité en Angleterre, trouvant sa ville de Blois mal bâtie, engage les habitants à venir couper dans ses forêts le bois qui leur serait nécessaire pour rendre leurs maisons plus commodes et de meilleur aspect. « J'aime mieux loger des hommes que des bêtes, » répond l'aimable poète aux courtisans qui regrettaient de lui voir diminuer ainsi l'étendue de ses chasses. La grande place donnée au bois dans les constructions est un des traits de l'architecture privée du xv^e siècle. Maisons de Dieppe, Rouen, Angers, Joigny, etc. On le rencontre dominant même dans des édifices publics très importants, tels que l'*hôpital de Beaune*.

Deux des villes de France qui ont le mieux gardé l'aspect général du xiv^e et du commencement du xv^e siècle sont Cahors

et Avignon. Cahors était alors un des grands marchés financiers de l'Europe. Il dut beaucoup au pape Jean XXII, qui en était originaire et contribua à l'embellir par des édifices divers. Mais Avignon, vu de Villeneuve, avec ses fortifications dominées par l'*église des Doms* et les lignes magistrales du *palais des Papes*, est d'un effet bien plus caractéristique. Il y manque cependant cette multitude de clochers qui signalaient au loin les villes du moyen âge, et dont un si grand nombre a disparu pendant les révolutions. Il y manque aussi ces tours dont les riches bourgeois des villes communales aimaient à fortifier leurs maisons et qui, à Avignon, se comptaient par centaines¹.

Sculpture. — La sculpture, devenue de plus en plus réaliste, rend avec une habileté croissante les détails de la vie et a un souci beaucoup plus grand de la vérité individuelle. Les statues de *Charles V*, du *Dauphin Charles* à Amiens, du *duc* et de la *duchesse de Berri*, que le grand Holbein copia à son passage à Bourges, sont de véritables portraits. Le réalisme n'hésite pas à y affirmer sa force par quelque vulgarité. Un style plus pur se trouve dans les statues du *pape Clément V* et de ses cardinaux au portail de *Saint-André*, à Bordeaux. Elles appartiennent, il est vrai, au début du xiv^e siècle.

Peinture. Jean Foucquet. École de Tours. — Dans la peinture la France pratique surtout encore la miniature. Certains manuscrits enluminés ont une telle valeur qu'on les hypothèque comme des immeubles. La chose n'étonne point lorsqu'on voit, par exemple, le livre d'heures du duc Jean de Berri, aujourd'hui à Chantilly, et que M. L. Delisle n'est pas loin de regarder comme le roi des manuscrits. C'est l'œuvre de *Pol de Limbourg* et de ses frères. *Jean Foucquet* (1410-1480) qui commence à nous montrer dans son livre d'heures d'Etienne Chevalier ou son Tite-Live les qualités bien françaises de composition ingénieuse et d'expression claire, a peint aussi de tableaux (portraits de *Charles VII* et de *Jean Juvénal de Ursins*, au Louvre). Il avait visité l'Italie, où il avait obtenu beaucoup de succès et fait le portrait du pape Eugène IV

1. « En 1226, Avignon n'avait pas moins de trois cents maisons garnies de tours. » (AUG. THIERRY, *Lettre sur l'histoire de France*, xxii.)

Fouquet, dont un émail de la galerie d'Apollon au Louvre nous a conservé les traits, est un des fondateurs de l'école de Tours. Au commencement du xiv^e siècle appartiennent les peintures récemment découvertes à la *cathédrale de Cahors*; au xv^e celles de *Saint-Trophime* d'Arles (*Un concile provincial*), et surtout le *triptyque d'Aix*, fait pour René d'Anjou par *Nicolas Froment*. Froment, qui a peint le diptyque du Louvre représentant René et sa seconde femme Jeanne de Laval, est aussi très probablement l'auteur du *Saint Jérôme* de Naples, qui a eu l'honneur d'être attribué à Van Eyck par M. de Waagen. Le « bon roi René » était lui-même un peintre de talent.

La *peinture sur verre* participe au progrès de la peinture, comme on le voit à Saint-Martial de Limoges et à Notre-Dame de Strasbourg pour le xiv^e siècle, à Notre-Dame d'Evreux et à Saint-Étienne de Bourges pour le xv^e. Elle est de plus en plus appliquée aux édifices civils et même aux constructions privées : Jean de Berri fit placer des vitraux magnifiques dans son château de Bicêtre¹. Mais elle tend à transformer les verrières en véritables tableaux. Si l'on peut préférer les verrières du xiii^e siècle à celles des siècles suivants, il ne saurait en être de même pour les tapisseries.

Tapisserie. Nicolas Bataille. — La tapisserie est pour la France, l'Allemagne, pour la Flandre même, ce qu'est la fresque et la peinture monumentale pour l'Italie. C'est un art populaire, et ces tentures précieuses s'étalent aux yeux de la foule dans les fêtes civiles et religieuses. Les inventaires des princes montrent avec quel empressement ils rassemblent les ouvrages de ce genre. Jusqu'au second tiers du xv^e siècle, Paris est le grand centre de cette fabrication. *Nicolas Bataille* et *Jacques Dourdin*, mort en 1407, sont les plus célèbres tapisseries de l'Europe. Le premier commença en 1376, d'après les cartons de *Jehan de Bruges*, un des peintres favoris de Charles V, les tapisseries sur l'*Apocalypse* qu'on voit à la cathédrale d'Angers. Le second avait exécuté entre autres une série de tentures sur l'*Histoire de Bertrand Duguesclin* Rennes, Bourges, Troyes, Amiens, essayent avec succès de

1. Le duc y avait aussi réuni une collection des plus belles peintures françaises du temps. Ce musée fut brûlé par les Bourguignons (1411).

rivaliser avec Paris. Les tapisseries célèbres conservées à Boussac sortent peut-être d'un atelier local. Boussac n'est pas loin d'Aubusson, où cette industrie s'est conservée.

Le meuble. — L'orfèvrerie. — Un luxe non moins grand continue à se déployer dans l'ébénisterie. Alors apparaissent les dressoirs. Sous Charles V on fait en France, comme on le fait surtout en Italie, des meubles dorés, vernis et peints, avec des ornements d'ivoire et de métal. Mais nos huchiers aiment en général à laisser au bois toute sa valeur et à le sculpter franchement, pour en faire sortir des reliefs qui rappellent toute la variété de la décoration des cathédrales gothiques, et où les ornements de toute espèce laissent cependant une très grande place à la figure humaine. Les grandes lignes restent toujours nettes, et ne se perdent pas dans la richesse de l'ornementation; aussi la sculpture d'ébénisterie de ce temps n'a pas été dépassée (*stalles de la Chaise-Dieu, chaire de la cathédrale de Toul*). La même magnificence, avec plus de largeur dans le faire, se montre dans la gravure des sceaux (*sceaux de Louis d'Anjou, de Jean de Berri et de la ville de Bayonne*), que les monnaies approchent de bien près. L'habileté croissante des orfèvres les amène à donner aussi dans leurs œuvres une grande part, beaucoup trop grande même, à la figure humaine. On a conservé, entre autres, le nom de l'orfèvre *Jean Braalier*, qui s'associa l'ébéniste *Pierre de Vienne* pour exécuter en 1353 le trône de Jean II. Ce trône était d'argent, de cristal, enrichi de grenats et d'émeraudes. Le peintre *Pierre Clouet* avait représenté sur fond d'or quarante armoiries, cinquante-six figures de prophètes et « quatre grandes histoires des jugements de Salomon ».

Prospérité des Flandres. — Les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville. — Mais dès la seconde moitié du xiv^e siècle, la Flandre prend le premier rang dans les arts industriels, comme dans la peinture et la sculpture. Son influence s'étend au loin. Elle domine en France, comme le montrent les artistes flamands que nous avons déjà cités, et se fait sentir jusqu'en Espagne. Sans aller jusqu'à accepter complètement les

revendications de M. Courajod, il est certain qu'il y eut, au nord et au nord-est de la Gaule, un mouvement artistique original, indépendant de l'Italie, qui sur certains points la prévient, qui l'atteint pour la puissance expres-

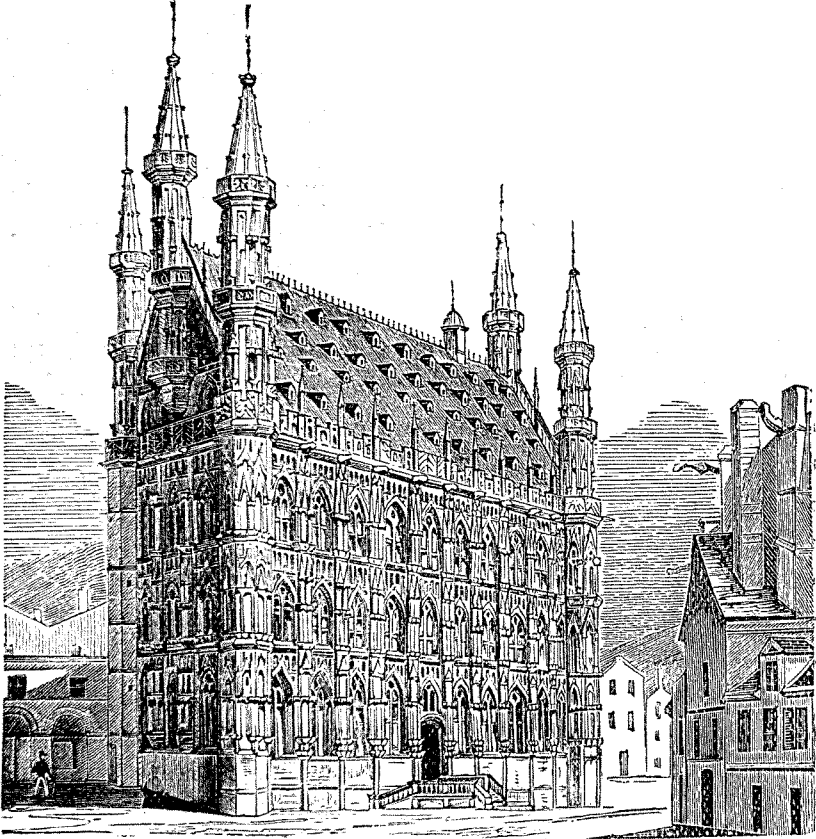


Fig. 214. — Hôtel de ville de Louvain.

sive, a même son action sur elle, et qui aurait suffi à constituer une renaissance d'un autre genre. Il y eut là un art éminent, des artistes de génie, mais auxquels manqua en général ce sentiment de la beauté, cette harmonie dans la composition que la vue des œuvres antiques, aussi bien que la tendance de leur esprit, contribuait à développer chez Masaccio ou chez Léonard.

La Flandre était alors le pays le plus riche et le plus actif de l'Europe, et ses communes pouvaient rivaliser avec les grandes républiques italiennes. Les ducs capétiens de Bourgogne dont elles dépendaient, « les grands-ducs d'Occident », étaient plus puissants que bien des rois, et ces turbulentes cités, malgré les insurrections que provoquait parfois la violation de leurs privilèges, n'avaient pas tardé à voir en eux une dynastie nationale.

Ces princes, dont les habitudes luxueuses, dont les fêtes et les prodigalités ont laissé dans l'histoire un souvenir proverbial, favorisaient singulièrement par leurs dépenses propres, comme par celles qui étaient faites à leur exemple, les industries, et principalement les industries artistiques du pays. Ils eurent tous à divers degrés un goût très vif, sinon toujours très éclairé, pour les arts. Non seulement ils étaient généreux envers les artistes, mais ils les traitaient avec beaucoup d'égards, et Van Eyck, comme plus tard Rubens, fut chargé de missions diplomatiques. Bruges, abordable alors aux plus grands vaisseaux qui faisaient le commerce maritime, était le port le plus considérable de l'Occident : elle équivalait à ce qu'est Londres aujourd'hui. Les ducs de Bourgogne y tinrent souvent leur cour ; elle fut à cette époque le principal centre, de l'art aux Pays-Bas, et la première école flamande peut s'appeler l'école de Bruges. Les communes construisent des hôtels de ville qui, par la délicatesse et l'abondance des décorations, sont de véritables orfèvreries de pierre et ressemblent à des châsses de saints. L'imitation est directe dans l'*hôtel de ville de Louvain*, véritable chef-d'œuvre, d'une parfaite harmonie et d'une élégance exquise, malgré la richesse de son ornementation. Il fut élevé de 1448 à 1463 par *Mathieu de Layens*, « maître maçon de la ville et de la banlieue ». Cet *hôtel de ville* n'a de rival parmi les édifices du même siècle que celui de *Bruxelles*, œuvre de *Jacques Van Thienen* (1405), puis de

Jean Van Ruysbroek (1440), auteur de la magnifique tour de 114 mètres qu'il n'a pas placée au milieu du monument. Il accompagne dignement les anciennes maisons des corporations toutes différentes qui, avec lui, font de la grande place de Bruxelles un des ensembles architectoniques les plus curieux des Pays-Bas. A la même époque appartient le plus bel édifice religieux de la Belgique, la *cathédrale d'Anvers*, commencée en 1322, célèbre par ses sept nefs, et plus encore par sa tour de 140 mètres, commencée en 1422 par *Jean Amel*, de Boulogne, et terminée au début du xvi^e siècle par *Appelmans*, de Cologne.

La sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter.

— Dès le xiv^e siècle la sculpture flamande avait atteint un sentiment expressif de la vie qui se traduit non seulement dans la physionomie et le geste, mais dans la manière dont les vêtements, souvent fort compliqués, s'ajustent au personnage. Lorsqu'il y a lieu d'employer des formes plus simples ou des draperies, on y trouve une aisance qui dans la disposition des plis fait parfaitement sentir le corps qu'ils recouvrent. C'est ce que l'on voit déjà dans bon nombre de figures du *tombeau de Philippe le Hardi*. A cette date l'Italie n'aurait peut-être pas présenté d'œuvre témoignant d'un progrès aussi marqué. Ce tombeau a été exécuté par un Hollandais, *Claux Sluter*, nommé vers 1390 *ymaigier* du duc de Bourgogne; il fut aidé par *Claux de Vausonne*, son neveu, et *Jacques de Baerze* pour l'architecture et les ornements.

« Autour des quatre faces courent des arcades ogivales en marbre blanc qui se détachent sur un fond en marbre noir. Une galerie découpée à jour couronne ces arcades : des pilastres ornés de colonnettes, de cinquante-deux figurines d'anges, de pinacles et de clochetons, les soutiennent. Elles figurent un cloître autour duquel sont placées quarante statuettes représentant les divers personnages des maisons civiles et religieuses des ducs de Bourgogne et des différents ordres

monastiques. » (A. JOANNE.) Au-dessus repose la statue couchée du duc, dont les pieds chaussés de souliers de fer s'appuient sur le dos d'un lion. Deux anges, aux ailes déployées et dorées, placés en arrière de la tête, supportent un casque. Le tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bourgogne, commandé (1444) à Jean de la Huerta, du pays d'Aragon, qui s'adjoignit Antoine Mouturier, présente des dispositions analogues. Ces deux tombeaux, aujourd'hui au musée de Dijon, se trouvaient à la chartreuse de cette ville, dont il ne reste plus que quelques ruines, entre autres le fameux puits de Moïse ou des Prophètes, œuvre de Claux Sluter. Les statues avaient été peintes et dorées par Jean Mahuel ou Malouel. La polychromie sculpturale continue à être alors fort répandue; nous la retrouvons dans le curieux tombeau du sire de la Roche, récemment placé au Louvre.

Aux artistes que nous venons de citer, il faut joindre Pierre et André Beauneveu, qui travaillent à la cour de France au XIV^e siècle, Jean de Marville, sans parler de tant d'œuvres anonymes qui nous montrent que les sculpteurs flamands ou bourguignons étaient appelés bien loin de leur pays (chœur de la cathédrale d'Albi). Les sceaux des ducs de Bourgogne dépassent en magnificence et en valeur d'art ceux des rois leurs suzerains. Les graveurs qui ont exécuté les sceaux de Philippe le Hardi et de Charles le Téméraire n'ont guère de rivaux en Europe. Il en est de même des ébénistes et des sculpteurs sur bois (sièges des prêtres de la chartreuse de Dijon par Jean de Liège, sculptures sur bois de la cathédrale de Louvain par Claes Bruyn, plafond de l'hôtel de ville de Bruges par Peter Van Ost). On les fait venir même en Italie (la Vie de saint Benoist par Van der Bruth d'Anvers, à Saint-Jean-Saint Paul de Venise). Quant aux orfèvres et aux joailliers, il suffit de rappeler que c'est à la cour de Bourgogne que fut inventé la taille du diamant, probablement par Louis de Berquem.

Tapiserie. — Cependant la renommée des tapissiers des Pays-Bas dépasse celle de leurs orfèvres. Les ateliers de Picardie, d'Artois, de Flandre, rivalisaient déjà avec ceux de l'Ile-de-France, quand le mariage de Philipp

le Hardi avec l'héritière du comté de Flandre (1369) vint donner à cet art une impulsion nouvelle. Les fabriques d'Arras prennent alors une telle importance que bientôt le mot « travail d'Arras (*Arazzi* en Italie) » désigna d'une manière générale les tapisseries artistiques, quelle qu'en fût leur provenance (Bruges, Tournai, Bruxelles, puis Ypres, Middelbourg, Alost, Lille, Valenciennes, Douai), et cette dénomination continua à être en usage même après que la prise d'Arras par Louis XI, en 1479, et l'expulsion de ses habitants eurent porté un coup mortel à ses fabriques. Malgré l'admirable éclat que la peinture a alors dans les Flandres, on peut affirmer que la tapisserie l'emporte encore sur elle par la variété, l'importance, la popularité, par son caractère national et même par la dimension des œuvres. Le nombre des tapisseries exécutées par les ateliers franco-flamands dans une période de cent cinquante ans paraît invraisemblable, et on est loin d'en avoir l'inventaire complet. Les sujets en sont des plus divers; ils sont empruntés : 1° aux *romans de chevalerie* et aux *romans champêtres*; 2° à l'*histoire sainte*, à l'*histoire ecclésiastique*, à la *vie des saints*; 3° à l'*antiquité* et aux romans qui depuis le XIII^e siècle l'ont remise en honneur; 4° en très grand nombre à l'*histoire nationale* et même immédiatement contemporaine, à l'exemple de ce qu'avait fait la reine Mathilde dans la tenture de Bayeux : *Combat des Trente*, *Histoire de Duguesclin*, *Bataille de Liège*, *Bataille de Rosebeck* (cette dernière tapisserie ne mesurait pas moins de 285 mètres carrés); 5° aux allégories mises à la mode par le *Roman de la Rose*; 6° enfin aux *scènes de la vie privée* contemporaine, principalement aux scènes de chasses.

Ces tapisseries, d'une admirable richesse, ont le défaut d'être trop surchargées. En revanche, grâce à l'influence de Van Eyck et de ses successeurs, le paysage, les arbres, les fleurs, les fruits, y prennent place, non seulement dans

les bordures, mais encore autour des personnages. Peu de produits ont été recherchés avec plus de passion. Des ouvriers flamands sont appelés dans diverses villes d'Italie pour y fonder des ateliers. Après la bataille de Nicopolis (1396), le sultan Bajazet fit comprendre à l'envoyé chargé de négocier la rançon du duc Jean de Nevers (depuis Jean sans Peur), fils de Philippe le Hardi, « qu'il prendrait grand plaisir à voir draps de haute lice ouverts à Arras, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anciennes ». Philippe le Hardi envoya l'*Histoire d'Alexandre*. Charles le Téméraire emportait avec lui dans ses campagnes, comme Alexandre, de magnifiques tapisseries, qui tombèrent entre les mains des Suisses à la bataille de Morat, et qui sont aujourd'hui à Berne, du moins en grande partie; d'autres sont à Nancy.

Peinture. École de Bourgogne ou de Bruges. Les Van Eyck. L'« Adoration de l'agneau ». La peinture à l'huile. — Les tapissiers flamands ne manquent pas de grands peintres pour leur donner des modèles, et l'école de Bourgogne ou de Bruges peut, avec des qualités diverses, entrer, au xv^e siècle, en rivalité avec les plus célèbres écoles de l'Italie.

Il ne reste presque rien des artistes antérieurs à *Melchior Broederlam*, peintre habituel de Philippe le Hardi, dont le musée de Dijon possède un retable. Toutes les œuvres de *Jean Malouel*, le peintre de Jean sans Peur, le décorateur de la chartreuse de Dijon, sont détruites. Jean Malouel nous conduit à *Jean Van Eyck*, le peintre de Philippe le Bon, un des plus grands génies de la peinture. Jean Van Eyck (vers 1370-9 juillet 1440) était originaire des bords de la Meuse; il était né à Maseyek, dans un pays de race française, et les auteurs du temps l'appellent quelquefois *Johannes Gallicus*, Jean le Vallon.

Il eut pour premier maître son frère *Hubert Van Eyck*, de vingt ans plus âgé que lui, auquel on attribue un curieux

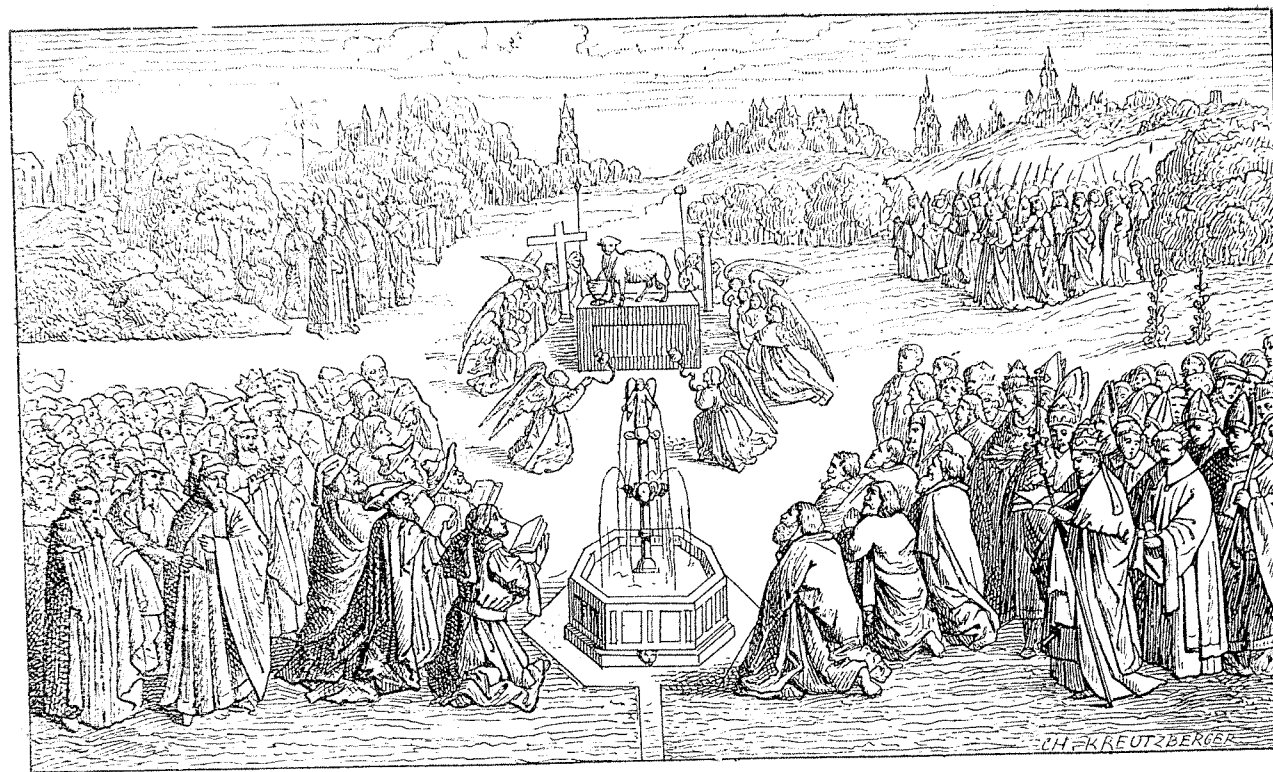


Fig. 215. — Van Eyck. — Le triptyque de Gand, partie centrale

tableau du musée de Madrid (*le Triomphe de l'Eglise chrétienne sur la synagogue*) et qui fut surpris par la mort (1426) au moment où il travaillait au triptyque de *Saint-Bavon* de Gand, l'*Adoration de l'agneau*. Le tableau, qui n'était qu'ébauché, fut achevé par son frère Jean. C'est un des événements de la peinture. En comptant les deux faces des volets, cette œuvre ne comprend pas moins de vingt panneaux et plus de trois cents personnages.

Philippe le Bon était venu visiter le peintre dans son atelier à Bruges pendant qu'il y travaillait. Le tableau achevé fut exposé publiquement à Gand le 6 mai 1432. L'achèvement de cette œuvre considérable avait été retardé par des missions secrètes que le duc avait données « à son bien-aimé valet de chambre et peintre ». En 1428, il accompagne l'ambassade qui va en Portugal demander pour le duc la main de l'infante Isabelle, qui fut la mère de Charles le Téméraire. Il resta quinze mois dans la péninsule, et alla même visiter le roi de Grenade, Mahomet.

Déjà depuis une quinzaine d'années il était en possession du nouveau procédé de la peinture à l'huile par l'invention, résultat de longues recherches, d'un vernis siccatif qui accélérât le séchage, sans qu'on dût avoir recours au soleil. Jusque-là tous les essais, fort rares d'ailleurs, avaient échoué, et l'on s'en tenait encore à la peinture à l'eau. Jean Van Eyck obtint ainsi une peinture plus ferme, plus solide, plus vigoureuse, qui devait amener une véritable révolution dans la peinture. Nul n'était mieux en état de profiter de toutes les ressources de l'invention nouvelle que ce peintre, qui eut à un suprême degré le sentiment de la vie dans sa force et son épanouissement. Nul avant lui n'avait représenté la nature avec cette puissance, nul n'avait créé comme lui des types vivants, où les yeux brillent, la bouche respire, le sang circule. Il est le créateur du portrait dans sa forme complète; il est aussi, avant les Vénitiens, le créateur du paysage et de la

perspective aérienne. Il peut être considéré enfin comme le créateur des genres secondaires ; ses accessoires, quel qu'en soit le sujet, sont traités avec un soin et une largeur à la fois qui peuvent défier la concurrence des spécialistes. Qu'on regarde, par exemple, les colonnes de marbre et les vitraux de *la Vierge et le Donateur Nico-*



Fig. 216. — J. Van Eyck. — Saint Jean
(fragment du triptyque de Gand).

las Raulin, au Louvre : quel est le peintre d'architecture hollandais du XVII^e siècle qui a mieux fait ? Mais ce qu'on voit d'abord dans le tableau, ce sont les deux personnages qui frappent autant par leur physionomie morale que par l'intensité de vie qui s'en dégage. Pour la date, il est le premier des coloristes, et pour le talent il en est bien peu qui l'aient égalé. Mais n'eût-il pas cette couleur à la fois solide, profonde et éclatante (le manteau rouge de la *Vierge au saint George* du musée de Bruges), il se place-

rait parmi les plus grands artistes par la fermeté et la précision de son dessin à la fois caractérisé dans les masses, et minutieux dans le détail. Van Eyck, par son invention de la peinture à l'huile, cela va sans dire, mais aussi par son exemple, a eu une influence décisive sur l'art moderne. Avant même que son procédé fût connu en Italie, des œuvres de lui y étaient parvenues et avaient provoqué des efforts nouveaux pour donner à la détrempe ou à l'encaustique plus d'éclat et de fermeté.

Roger Van der Weyden et ses contemporains. — *Roger Van der Weyden* (1399-1464), disciple, sinon élève de Van Eyck, fut un des principaux propagateurs de son enseignement. Né à Tournay, par conséquent dans une ville française, son véritable nom était, de la Pasture : qu'il traduisit en flamand. Il s'établit en 1435 à Bruxelles, cinq ans avant que le Brabant fût venu s'ajouter aux possessions de Philippe le Bon, qui devait faire de la capitale de cette province une de ses résidences favorites. Ses chefs-d'œuvre sont la *Descente de Croix*, du musée de Madrid, et le *Jugement dernier*, de l'hôpital de Beaune. Cependant la puissance de la maison de Bourgogne ne cessait de s'accroître, et M. Wauters remarque que la peinture flamande jeta son plus vif éclat au moment où cette puissance atteignait à son apogée. En 1473 Charles le Téméraire se rend à Trèves, espérant s'y faire proclamer roi de Bourgogne par l'empereur Frédéric III. En cette même année *Thierry Bouts* commence les panneaux de la *Justice d'Othon* pour l'hôtel de ville de Louvain; *Juste de Gand* achève le retable de la *Cène* pour la ville d'Urbin; *Van der Goes* peint pour les Portinari de Florence son triptyque de l'*Adoration des bergers*; enfin *Memling* envoie en Italie son triptyque du *Jugement dernier*, aujourd'hui à Dantzic.

Memling (1435-1495). — Hans Memling et Jean Van Eyck sont les deux plus grands noms de l'art flamand avant Rubens. Moins puissant que Van Eyck, Memling l'em-

porte sur lui par le cœur ; il sait donner à ses figures une expression de douceur et de mélancolie¹, une physionomie pénétrante et profonde qui le place, malgré sa sincérité naïve, à côté de Léonard de Vinci lui-même, comme inter-



Fig. 217. — Memling. — Mariage mystique de sainte Catherine.
(Hôpital Saint-Jean à Bruges.)

prête original de l'âme humaine. Nul n'a mieux exprimé les sentiments d'un cœur que la religion domine et pénètre si bien que l'exaltation lui est inutile pour s'élever jus

1. La mélancolie apparaît rarement dans l'art flamand. On la retrouvera dans Van Dyck.

qu'à Dieu. Il ne va pas jusqu'à cette beauté suprême qui brille dans les chefs-d'œuvre de l'Italie et de la Grèce; mais à sa date les Italiens n'y ont pas encore atteint, et pour l'expression aucun Italien de son temps ne l'égale. M. Taine n'hésite pas à donner au type qu'il a créé la même valeur qu'aux plus beaux types de la sculpture grecque. Son art est différent du nôtre. Cependant, « après quatre cents ans, dit M. Wauters, son œuvre est toujours jeune; plus on l'écoute, plus on s'en pénètre. C'est du grand art dans toute la force du terme. » En présence de la *Vierge Duchatel* du Louvre, en présence surtout des peintures de l'hôpital *Saint-Jean à Bruges* : la *Chasse de sainte Ursule*, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, il est bien difficile de n'être pas de cet avis. Memling a été aussi un admirable miniaturiste. La miniature continue à être cultivée par les plus grands artistes. On attribue à Memling une part dans le *Bréviaire Grimani*, aujourd'hui à Venise. Il aurait exécuté cet ouvrage avec *Liévin de Gand* et *Gérard Horenbout*, pour Marie de Bourgogne. L'attribution aux deux Van Eyck et à leur sœur Marguerite du bréviaire du duc de Bedford paraît plus certaine.

Allemagne. École de Cologne. W. de Herle. S. Lothner.

— L'école flamande à son origine avait dû beaucoup à l'école de Cologne. Les villes libres ou impériales d'Allemagne avaient profité du grand interrègne, funeste d'autre part, pour augmenter leur autonomie; puis, tout en maintenant leur indépendance, elles avaient profité également de la sécurité que Rodolphe de Habsbourg avait rendue à l'empire. Au xiv^e siècle, elles étonnaient les Italiens par leur magnificence et le degré avancé de leur civilisation. Cologne était appelée la Rome du Nord. Pétrarque, qui s'y trouvait en 1333, écrivait au cardinal Colonna : « Que cette ville est belle! Quelle merveille de trouver une telle ville dans un pays barbare! Quelle dignité dans les hommes! quelle grâce dans les femmes! » Cologne avait été

pendant tout le moyen âge un grand centre artistique. La princesse Théophano, fille de l'empereur d'Orient Romain II le Jeune, en s'établissant à Cologne à la mort de son époux Othon II (983), avait attiré autour d'elle non seulement des artistes allemands, mais des artistes byzantins (V. p. 235). L'école de Cologne fut la première en date des écoles célèbres de l'Occident, l'Italie exceptée. Avant les Van Eyck, aucune école sauf Florence ne pouvait citer un maître qui l'emportât sur *Wilhelm de Herle*, maître Guillaume de Cologne (1320-1372), « le meilleur maître de toute l'Allemagne, qui peignait tout homme quel qu'il fût comme s'il vivait, » dit la chronique de Limbourg. Il fut dépassé par *Stephan Lothner* ou *Lochner* (1410-1450), qui est l'auteur du fameux triptyque qui, fermé, représente l'*Annonciation*, et ouvert, l'*Adoration des Mages* accompagnés d'un côté par saint Gerion et ses compagnons, de l'autre par sainte Ursule et ses compagnes. Les personnages s'y détachent encore sur un fond d'or, quoique déjà Wilhelm de Herle eût fait usage du paysage; il s'agit, il est vrai, d'un sujet religieux, traditionnel. C'est l'œuvre la plus importante qui nous est restée de l'école de Cologne. Mais à cette date d'autres écoles allemandes occupaient déjà une place considérable à côté d'elle.

École du haut Rhin. Martin Schongauer. Invention de la gravure. — L'école du haut Rhin avait *Martin Schœn* ou *Schongauer*, né à Culmbach en 1420, mais qui passa la plus grande partie de sa vie à Colmar, où il mourut (1488) et où l'on voit plusieurs de ses tableaux. Ce peintre, un des plus remarquables de l'Allemagne, est surtout célèbre cependant par ses gravures. Il est le premier en date des grands graveurs allemands.

Il avait eu des prédécesseurs, car l'Allemagne peut disputer à la Toscane l'invention de la gravure au burin.

Dès la fin du xiv^e siècle les pays allemands se montrent

préoccupés des moyens de reproduire à plusieurs exemplaires la pensée humaine exprimée par l'écriture ou le dessin. On ne peut omettre dans une histoire de l'art le nom de Gutenberg. La gravure en relief précéda l'imprimerie proprement dite et en fut la première forme. L'origine en est obscure; disons seulement que la gravure en relief est une invention sortie de l'Allemagne rhénane ou des Pays-Bas, et qu'elle y était pratiquée dès les premières années du xv^e siècle (*la Vierge et les quatre saints* du musée de Bruxelles, 1418). Il est intéressant de remarquer que cet art a, dès l'origine, ce caractère populaire qui s'est tellement affirmé de notre temps. La *Bible des pauvres*, l'*Histoire de la Vierge*, la *Chronique de Nuremberg* surtout, où *Wohlgemuth*, le maître d'Albert Dürer, n'a pas dédaigné de travailler, et qui comprend plus de deux mille gravures, sont de véritables recueils d'illustrations. Quant à la gravure en creux, si dès 1452 l'orfèvre florentin *Finiguerra* a eu l'idée de reporter sur du papier l'empreinte d'une de ses nielles, c'est en Allemagne que le graveur anonyme appelé *le Maître de 1466*, de la date certaine d'une de ses œuvres, nous donne la première gravure en taille-douce proprement dite. Cette planche atteste déjà dans le maniement du burin une habileté qui prouve qu'il y avait eu certainement en Germanie des tentatives antérieures, indépendantes très probablement de celle de Finiguerra.

École de Souabe. — L'activité artistique est grande aussi dans les pays du haut Danube. L'école souabe a deux centres importants : Augsbourg, la ville des *Welsers*, des *Fuggers*, de ces marchands, de ces banquiers qui mariaient leurs filles à des princes souverains, le grand marché financier de l'Allemagne et un de ses plus grands centres industriels, avait des tendances naturalistes que montrent les œuvres d'*Holbein*, l'aïeul du grand Holbein; tandis que Ulm conservait un sentiment plus idéaliste avec *Barthélemy Zeitblom*, né en 1420.

École de Franconie. — L'école de Franconie, qui à la fin du siècle doit se placer au premier rang, est alors moins

importante; mais Nuremberg l'emporte par ses sculpteurs sur pierre et sur bois, par ses ébénistes, ses faïenciers, par ses orfèvres, qui n'ont de rivaux en Allemagne qu'à Cologne. Alors est construite la *Belle Fontaine* par les frères *Ruprecht* et *Sebald Schonhoffer*, qui furent aussi les sculpteurs et les architectes de son église de *Notre-Dame*¹ (1355-1362). Nuremberg élève aussi à la même date l'église de *Saint-Sébald* (1361-1377) et son hôtel de ville. Il est vrai qu'elle fut aidée par les subsides de l'empereur Charles IV, qui venait d'y signer sa bulle d'or (1353).

École de Prague. — Les chevaliers teutoniques : Marienbourg. — Charles IV, qui a été un assez triste empereur d'Allemagne, a laissé en Bohême un souvenir justement populaire. Il fit de Prague un des grands centres d'activité artistique de la Germanie, et y fut en somme le fondateur d'une école de peinture qui ne lui survécut guère. La décoration du *château de Carlstein*, où travailla *Théodoric de Prague*, en fut l'œuvre la plus considérable. Il reste bien peu de chose de ces peintures, mais on peut encore apprécier le rôle artistique de Charles IV par les édifices du xiv^e siècle qui subsistent encore à Prague. Le *pont de la Moldau*, avec sa tour carrée, œuvre de *Gmund*; le *Hradschin*, sorte d'Acropole ou de Kremlin allemand, avec la cathédrale et le burg impérial compris dans son enceinte et dominant la colline, font de la capitale de la Bohême une des villes les plus originales de l'Europe. Le xiv^e siècle est une période brillante pour l'architecture dans toute la Germanie. Sans revenir sur Nuremberg, *Ulm* élève sa cathédrale; celle de *Strasbourg* est continuée par *Jean de Steinbach*, puis par *Jean Hutz*, qui termina en 1432 son incomparable flèche. A *Cologne*

1. Parmi les œuvres capitales de la sculpture allemande à cette époque nous nous contenterons de citer les fonts baptismaux de Strasbourg (1453) par *Jean Dotzinger*, la chaire de la même église par *Nic. de Haguenau* (1486), les stalles et les autels exécutés à Ulm par les deux *Syrllin* de 1469 à 1510.

on poursuit l'exécution du plan donné par *Gérard de Saint-Trond*; à Vienne, *Wenzel de Closternebourg* et *Buchsbaum* élèvent la tour de *Saint-Étienne*. Il y eut aussi dès la fin du XIII^e siècle une grande activité architecturale dans les pays slaves. Lorsque ces pays encore barbares furent conquis par les chevaliers teutoniques, les vainqueurs durent y élever des villes de toutes pièces, *Kœnigsberg*, *Marienwerder*, *Marienburg*, etc. Le *château de Marienburg* (1276-1335) surtout est l'édifice le plus caractéristique de la région. Le granit s'y mêle à la brique pour indiquer l'ossature de la construction. La salle du chapitre, soutenue par une seule colonne centrale de granit dont les nervures se développent en gerbe en s'approchant du plafond, est particulièrement belle. Malgré ces œuvres éminentes, l'architecture française a une supériorité si bien reconnue, que c'est à un Français, *Mathieu d'Arras*, que Charles IV s'adresse pour diriger la construction de la cathédrale de Prague, et que c'est sur le modèle du Louvre de Charles V qu'il fait construire son habitation du Hradschin.

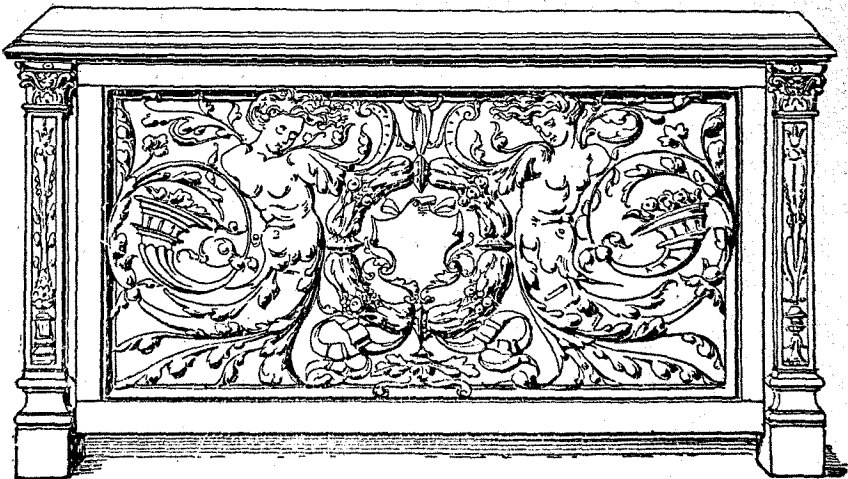


Fig. 218. — Coffre en noyer sculpté. (École française, XVII^e siècle.)



Laurent de Médicis.

Jules II.

Léon X.

LIVRE II

LA GRANDE ÉPOQUE

CHAPITRE PREMIER

LÉONARD DE VINCI ET SES CONTEMPORAINS

Admirable activité artistique à la fin du xv^e siècle. — Progrès de l'expression et du style. Florence. Botticelli. D. Ghirlandajo. Signorelli. — L'école ombrienne. Le Perugin, Pinturichio. — École vénitienne. — La couleur. L'art aristocratique. — L'architecture. Le palais ducal. — Peinture. École de Murano. — École de Venise. Les Bellini. — École de Padoue. Mantegna. Le *Triomphe de César*. — Écoles secondaires. — Léonard de Vinci : *la Cène, la Joconde*. École milanaise. — Les disciples de Léonard.

Admirable activité artistique à la fin du quinzième siècle. Progrès de l'expression et du style. Florence. S. Botticelli. Domenico Ghirlandajo. Luca Signorelli. — À la fin du xv^e siècle l'Italie présente une véritable floraison d'artistes éminents, qui se succèdent à quelques années d'intervalle ; et tel qui en d'autre temps eût marqué une époque dans l'histoire de la peinture, voit les grands progrès par lui réalisés, presque immédiatement dépassés par des progrès nouveaux. C'est quelque chose d'anal-

gue à ce que nous voyons dans l'histoire de la musique, de Bach à Beethoven. A cette date toutes les écoles de l'Italie sont constituées. Parmi les Toscans, *Filippino Lippi* (1457-1506) termine la chapelle dei Brancacci; *Cosimo Rosselli* (1430-1506) travaille à la Sixtine (*Passage de la mer Rouge*); les *Pollajuoli*, *Sandro Botticelli* (1447-1515), dégagent ces types inimitables dont l'expression ingénieuse, fine et profonde, s'impose à nos souvenirs comme une énigme troublante qui nous charme et nous inquiète encore après quatre siècles. C'est Vinci qui devait donner à ces types leur plus haute signification; mais Botticelli n'en est pas moins un des plus heureux inventeurs de la Renaissance, aussi bien par la tendresse d'expression qui domine dans ses vierges, que par la fantaisie poétique qui se manifeste avec tant de supériorité dans ses allégories du *Printemps* et de la *Calomnie*¹, même par la puissance d'émotion (le *Christ mort* de Munich) et par le sentiment de la grande décoration (le *Moïse* de la Sixtine). Cependant il n'a pas alors l'autorité de *Domenico Bigordi*, dit *Ghirlandajo* (1449-1494), dont les frères *Benedetto* (1458-1499?) et *David* (1451-1525) furent également des artistes distingués. *Domenico*, doué d'une imagination moins originale que Botticelli, mais plus puissante, plus féconde, servi en outre par une rare sûreté de coup d'œil et de main, est le maître classique, le chef de l'école. Il regrette qu'on ne lui donnât pas à peindre tout le circuit des murailles de Florence. Ses chefs-d'œuvre se voient sur celles de Sainte-Marie-Nouvelle, où, aussi bien dans la *Vie de saint Jean-Baptiste* que dans la *Vie de saint François d'Assise*, il introduit avec une rare dignité les Florentins et les Florentines célèbres de son temps. La seule œuvre contemporaine qui puisse être comparée à la sienne pour l'importance est celle que *Signorelli* exécuta à *Orvieto*

1. Au Louvre, deux vierges et les fresques de la villa Lemmi; à Chantilly, une figure allégorique

de 1499 à 1504. Ces peintures représentent les scènes de la fin du monde : l'*Antechrist*, la *Résurrection de la chair*, le *Jugement dernier*, etc.¹. Luca Signorelli (1441-1523) est un des plus grands créateurs de formes que puisse citer l'histoire de la peinture. La fierté, l'originalité de son dessin, la puissance de sa composition, ne devaient être dépassées que par Michel-Ange, qui d'ailleurs étudia avec grande attention les peintures d'Orviété. Nous pouvons voir Signorelli à côté de Ghirlandajo dans la chapelle que faisait décorer alors le pape Sixte IV et qui a pris de lui le nom de Sixtine. Tous les peintres remarquables de l'Italie centrale furent appelés à sa décoration. Nous y avons déjà signalé Botticelli et Roselli; nous y rencontrons aussi le *Pérujin*.

École ombrienne. Le Pérujin. Pinturichio. — *Pietro Vannucci* (1446-1524), originaire de Pérouse, est le plus illustre des Ombriens; il l'emporte de beaucoup sur son maître *Niccolo Aluano*, et même sur *Gentile da Fabriano* (1370-1450), malgré son *Adoration des mages* (Florence).

Quoiqu'il conserve dans la plupart de ses compositions la symétrie un peu archaïque de son école, il apporte à ses tableaux un grand souci des perfectionnements techniques et de l'exécution matérielle qui leur valut dans tout l'Occident un succès sans précédent. Il séduit ses contemporains par l'éclat et le moelleux de son coloris, par la douce lumière dont il baigne ses figures. Dans le procédé de la peinture à l'huile qu'il emploie de préférence, il est déjà le rival des Flamands les plus habiles. Son arrivée à Florence (1494) eut une grande action sur son développement artistique : la *Mise au tombeau* du palais Pitti marque une date dans l'histoire de son talent (1495). Le Pérujin est bien représenté au Louvre par quatre toiles; il l'est mieux encore à Caen, par le *Mariage de la Vierge*; à Lyon, par une *Vierge glorieuse*, dont le compar-

1. Au-dessous, dans les tympans en camaïeu, on voit des portraits de Dante, Virgile, Lucain, Homère, Ovide, accompagnés de médaillons représentant des épisodes de leurs œuvres.

timent supérieur se trouve à Paris, à Saint-Gervais. Mais c'est dans la fresque que son talent se montre avec le plus d'aisance, tout en gardant le même charme d'exécution et d'impression, comme on le voit à la Sixtine, où une partie de ses œuvres fut détruite pour laisser la place au *Jugement dernier* de Michel-Ange, que l'on aurait pu peindre ailleurs, et surtout à la chapelle dei Pazzi à Florence (*la Vierge et saint Bernard*, etc.). Cependant, quoiqu'il ait passé une grande partie de sa vie à Florence et que son talent ait dû beaucoup à son séjour dans cette ville, il ne s'élève pas jusqu'à la hauteur de style que les Florentins donnent à leur composition.

Il y a plus de variété dans son compatriote *Bernardino di Betto di Baggio*, dit *Pinturichio* (1454-1513) : les fresques de la *libreria de la cathédrale de Sienne* représentant les principaux faits de la *vie du pape Pie II* sont son œuvre la plus célèbre. Il avait peint dans la loggia du Belvédère, au Vatican, chose toute nouvelle, des paysages et des villes d'Italie avec de nombreux personnages. On peut juger de son imagination poétique et délicate dans les fresques de *l'appartement des Borgia* au Vatican, remises en lumière grâce à Léon XIII en 1894. Cependant Betto, à la différence du Pérugin, a souvent une exécution négligée. Il n'a pas non plus le charme de son coloris.

École vénitienne. La couleur, l'art aristocratique. — Le sentiment et la recherche de la couleur que nous constatons dans le Pérugin devait être le cachet dominant de la grande école qui se formait alors au nord de l'Italie, de l'école vénitienne. Plusieurs raisons devaient prédisposer l'école vénitienne à être coloriste, à rechercher les somptueuses décorations et les compositions pompeuses plutôt que les expressions animées et les énergiques attitudes.

Tandis que, dans la démocratique Florence, les luttes des partis entretenaient une activité, une agitation dont l'art devait se ressentir, à Venise l'aristocratie, qui s'était substituée à la démocratie à la fin du XIII^e siècle, avait si bien affermi

son pouvoir, que Philippe de Comines, qui a vu de près la royauté de Louis XI, dit cependant « qu'il n'y a pas de gouvernement où le peuple tienne aussi peu de place que dans cette république ». D'ailleurs, pourvu qu'il ne s'occupe pas de politique, on lui laisse la plus grande liberté pour ses affaires et ses plaisirs. Le carnaval de Venise est déjà célèbre. Plus que dans toute autre partie de l'Italie, de riches habitations offrent à l'artiste de grandes surfaces à décorer, où il doit avant tout chercher le plaisir des yeux. Le portrait jouera un grand rôle à Venise, non seulement le portrait intime, mais le portrait d'apparat, qui sera pour la postérité le signe de la puissance et de la fortune du modèle. Or ce genre prête aux séductions de la couleur. Tandis qu'autour de Florence et de Sienne l'œil est arrêté par des collines accidentées, des horizons découpés, — à Venise, à Murano, le regard se perd dans les formes indécises des lagunes, où l'on ne sait quand commence la terre, quand finissent les eaux. Tandis que l'air sec et pur de la Toscane laisse tout apercevoir avec une parfaite netteté, dans le Dogat, un ciel brillant sans doute, mais chargé souvent d'humidité, entoure les objets d'une brume lumineuse. A Florence, c'est le trait, c'est la ligne qui frappe d'abord. A Venise, c'est la tache colorée et la dégradation des nuances qui appelle l'attention.

Venise entretenait particulièrement des relations avec la Germanie et avec l'Orient, et ses rapports ne pouvaient que confirmer et développer chez ses artistes leur tendance coloriste. Par Cologne, grand centre du commerce du Rhin, ville d'affaires et de luxe, Venise touchait aux Flandres, où avaient été les plus anciens maîtres de la couleur. Les œuvres de Van Eyck, que Venise connut la première en Italie, y excitèrent une admiration universelle, et son procédé, sitôt découvert, y fut adopté par tous les peintres. Enfin depuis son origine Venise avait les yeux tournés vers l'Orient. Elle avait possédé « un quart et demi de l'empire grec » à la suite de la quatrième croisade, et, même après la conquête de Constantinople par Mahomet II, elle chercha toujours à entretenir des relations amicales avec les sultans dès qu'elle n'était plus en guerre avec eux. Un grand nombre de Vénitiens avaient donc eu occasion d'aller visiter l'Égypte et l'Anatolie;

d'autre part, on pouvait voir sur la place Saint-Marc et le quai des Esclavons des commerçants grecs, arabes, turcs, arméniens, etc., dans leurs costumes nationaux. De là des impressions qui pénétraient d'autant plus vivement l'esprit des artistes vénitiens, qu'ils étaient par tempérament mieux préparés à les recevoir. La Vénétie restait comme isolée du reste de l'Italie, et son art se développa plus tard; c'est ce qui explique son indépendance et son originalité.

En résumé, Florence et Venise caractérisent les deux grandes formes de l'art italien. A Florence, la ligne, le geste, l'expression variée parcourant par l'attitude et la physionomie toutes les nuances de la nature humaine, dans le type comme dans l'individu, poussant parfois la force jusqu'à la violence, la grâce jusqu'à la subtilité; un art démocratique, dramatique plein d'action. A Venise, l'éclat de la couleur, un art aristocratique, sinon princier, une composition riche et noble, qui sait cependant rester simple, éviter la manière et la déclamation¹. Mais ni les Florentins ne dédaignent la couleur, ni les Vénitiens ne font fi du style.

L'architecture. Le palais ducal. — L'originalité de l'art vénitien se montre dans son architecture. On rest frappé de la variété des façades des palais du Grand Canal, où l'on a recherché les effets de couleur par la diversité des matériaux ou même par les dorures et les incrustations (*palais Loredan*, l'ancienne demeure des Lusignan). Le gothique s'y affirme au xiv^e et au xv^e siècle (*palais Pisani Foscari*, *la cà d'oro*, ou maison d'or), comme le byzantinisme s'y affirmait encore au xi^e siècle (*palais Loredan*). La Renaissance ne s'y montre que plus tardive avec le *palais Vendramin Calergi*, construit en 1481 par *P. Lombardo*. Le gothique eut même au xv^e siècle un si grand succès à Venise, qu'on eut la singulière idée de décorer d'orne

1. Ce qui montre bien la différence des deux écoles, c'est que les Vénitiens ne se sont presque jamais servis de la fresque. Celles que Titien a fait à Padoue (dans la scuola San-Antonio) montrent qu'il est maître du procédé mais elles sont loin de compter parmi ses œuvres les meilleures. Celles qu'il a peintes à Venise, elles sont beaucoup plus réalistes (la scène d'assassinat, par exemple) que ses autres ouvrages.

ments de style flamboyant en zinc découpé la façade et la coupole de *Saint-Marc*. On fut mieux inspiré pour la reconstruction (1424-1442), dans le même style, de la façade du *palais Ducal*, qui avait été commencé en 1341 sur les plans de *Filippo Calendario*. Cependant, quel que soit le mérite de ces constructions, la Vénétie doit surtout son renom artistique à ses peintres.

Peinture. École de Murano. — Ce ne fut pas à Venise même, mais dans un groupe d'îles voisines, à Murano, que la peinture vénitienne se constitua tout d'abord, et seulement vers le milieu du xv^e siècle. Bien plus, on trouve parmi ses fondateurs un Allemand, *Johannes Alamannus Vivarini* travailla de 1450 à 1499; *Carlo Crivelli*, de 1464 à 1503. Ils ont produit des œuvres qui, tout en sentant le moyen âge par la raideur de la composition et des attitudes, sont d'un coloris éblouissant.

École de Venise. Les Bellini. — Mais déjà Venise a pris le premier rang avec la famille des Bellini. *Jacopo Bellini* (mort vers 1470), qui a suivi à Florence *Gentile da Fabriano*, transmet à ses deux fils *Gentile* et *Giovanni*, outre les qualités propres aux Vénitiens, le souci de la composition, avec quelque chose de moins haut sans doute, mais aussi de plus adouci, de plus familier, de plus simple que les Florentins. Les deux frères sont les vrais fondateurs de l'école vénitienne, et ils ouvrent les deux voies dans lesquelles se développera l'art vénitien. L'un aime « les spectacles vivants à personnages multiples », l'autre les compositions plus symétriques et le travail achevé de chaque figure.

C'est surtout à partir de 1473, date à laquelle ils ont appris d'Antonello de Messine le procédé de la peinture à l'huile, que leur autorité s'affirme. Ils en livrent d'ailleurs généreusement le secret à leurs confrères. De *Gentile* (1426-1507) nous citerons la *Procession de la place Saint-Marc* (1500), la *Prédication de saint Marc à Alexandrie* (Milan), et plusieurs portraits, genre dans lequel il s'est montré supérieur à tous ses con-

temporains. On peut en juger au Louvre; mais son plus curieux ouvrage en ce genre est le *Mahomet II*, qui appartient à Sir H. Layard. Gentile Bellini avait eu l'honneur d'être envoyé par la sérénissime République auprès de Mahomet II lorsque le sultan avait demandé à Venise son meilleur peintre. Gentile Bellini se trouve ainsi avoir été le plus ancien des peintres orientalistes, et il a eu dès son temps des imitateurs, comme en témoigne le curieux tableau du Louvre représentant l'*Arrivée d'un ambassadeur vénitien à Constantinople*¹. Giovanni Bellini (1426-1516) a davantage le sentiment religieux. De ses *Vierges glorieuses* entourées de saints, la plus célèbre, celle de l'église Saints-Giovanni-et-Paolo, a été brûlée le 16 août 1867. Mais celle de Saint-Zaccharie et bien d'autres subsistent encore.

On peut juger de son talent dans les sujets profanes par les *Dieux sur la terre*, quoique le feu ait détruit en 1574 et en 1577 ses peintures autrement intéressantes de la salle du grand conseil au palais Ducal, représentant les principaux faits de la lutte de Venise contre Frédéric Barberousse. Il sait aussi être pathétique, comme le montre le *Christ mort* du musée Brera. La plus importante des œuvres de Giov. Bellini conservée en France est peut-être les *Pèlerins d'Emmaüs* de la collection de M. de Montgermont, qui provient du palais Manfrini à Venise. Giovanni Bellini vécut jusqu'à quatre-vingt-neuf ans, conservant toute la fraîcheur de son coloris et de son inspiration. Gentile et Giovanni Bellini, sans tomber dans la minutie des Flamands, ont su donner aux paysages qui encadrent leurs sujets une telle importance, ils y ont si bien introduit la perspective aérienne, qu'on peut les considérer comme les initiateurs de ce genre de peinture en Italie. On retrouve ce talent dans les meilleures œuvres de Vittore Carpaccio, qui travaillait de 1479 à 1522. Il aime à placer dans des sites variés un nombre considérable de figures (*Épisodes de la vie de sainte Ursule*). A côté de Carpaccio il y aurait à citer un bon nombre d'autres admirables coloristes : Cima de Conégliano, mort en 1517; Marziale, Basaito; Bartholomeo Montagna de Brescia, auteur de la *Vierge glorieuse* du musée Brera, mort

1. Ce tableau ne peut être de Gentile Bellini; il représente un fait qui s'est passé en 1512, par conséquent après sa mort.

en 1523; *Boccacino* de Crémone (1460-1518); le miniaturiste *Libérale de Vérone*, qui a fait aussi des fresques. Mais, tandis qu'ils s'en tiennent encore à l'ancienne école, Giovanni Bellini, survivant à son frère, ne cessait de faire de nouveaux efforts. Il voulut profiter des progrès réalisés par ses élèves, devenus illustres, Titien et Giorgione, et n'hésita pas à rivaliser avec eux à l'âge de quatre-vingt-six ans. Peu de temps auparavant, il avait voulu aussi profiter de la précision savante d'Albert Dürer, dont les œuvres commençaient à être connues en Italie, et s'était trouvé la main assez ferme pour y réussir.

École de Padoue. Mantegna. Le Triomphe de César.
 — Les Bellini avaient fait entrer dans leur famille celui qui était considéré avec Signorelli comme le plus savant dessinateur de son temps, *Andrea Mantegna*, qui épousa la fille de Jacopo. Andrea Mantegna, originaire de la ville savante de Padoue (1431-1506), avait été berger comme Giotto, et n'en était pas moins devenu non seulement un artiste de premier ordre, mais un érudit, un amateur passionné d'antiquité, que les archéologues de profession ne dédaignaient pas de consulter. Élève de *Fr. Squarcione* (1394-1474), qui avait visité la Grèce, l'Italie, l'Orient, et en avait rapporté de nombreux fragments antiques¹, il interpréta l'antiquité avec un souci de la couleur locale, et en même temps une originalité dont il n'y avait pas eu d'exemple; ce qui ne l'empêcha pas d'être un observateur passionné, parfois brutal même, de la nature. Ses œuvres se distinguent, comme le dit M. H. Delaborde, par un mélange singulier d'âpreté et de recherche; on y sent l'empreinte d'une émotion profonde, violente même jusque dans les délicatesses d'un style patiemment, curieusement travaillé. Ses travaux les plus considérables sont, avec les fresques de l'église des *Eremitani* à Padoue (*Épisodes de la vie de saint Jacques et de saint Christophe*), les nom-

1. Le Squarcione, qui a peu produit, n'en a pas moins joué un grand rôle dans l'histoire de l'art. Il mérita d'être appelé le père des peintres, et il sortit de son atelier cent trente-sept élèves.

breuses peintures qu'il exécuta à Mantoue pour la famille de Gonzague et qui ont été dégradées ou détruites par le sac de Colalto en 1630. Là il aborda tous les genres, depuis le portrait et les scènes familières jusqu'aux grandes décorations historiques, allégories et scènes mytholo-



Fig. 219. — Triomphe de César, par Mantegna. (Hampton-Court.)

giques. Ses cartons du *Triomphe de César* (1489 - 1492) ont fait sentir leur influence jusque sur Rubens et sur Lebrun; ils occupent dans l'histoire de la Renaissance, dont ils caractérisent la tendance savante et archéologique, une place presque aussi importante que la *Cène* que Léonard de Vinci exécute vers le même temps¹.

1. Goëthe a décrit longuement ces deux chefs-d'œuvre. Les cartons étaient

Léonard de Vinci. La Cène. L'école milanaise. La Joconde. — Rien ne montre mieux l'incomparable génie de *Léonard de Vinci* que sa supériorité décidée sur tous les artistes que nous venons de rappeler, même sur les plus éminents. On peut dire qu'il a été l'expression la plus complète, sinon la plus haute, de l'esprit humain; en tout cas il est l'expression la plus complète de la Renaissance. Peintre, sculpteur, musicien, poète, architecte, habile à tous les exercices du corps, il est aussi ingénieur, mathématicien, naturaliste.

Il a dans les sciences théoriques et appliquées de véritables pressentiments des découvertes modernes (par exemple sur la géologie et l'aérostation), des vues de génie qu'il n'avait pas daigné publier et qui sont restées à peu près cachées jusqu'à nos jours dans ses manuscrits¹. Léonard a su joindre l'imagination la plus vive au contrôle de l'esprit critique, « l'audace du rêve à la précision de la science² », la fantaisie la plus merveilleuse à la raison pure. Quelle que fût sa facilité de conception et de main, il a peu produit, tant il poursuivait la

destinés à être reproduits en tapisserie dans la fabrique que les Gonzague avaient fait établir à Mantoue en 1419 par des ouvriers français et flamands. Vendus en 1628 à Charles I^{er}, ils sont aujourd'hui à Hampton-Court. Au Louvre, *la Vierge de la victoire*, *le Parnasse*, *la Sagesse victorieuse des vices*, *le Calvaire*, triptyque dont les volets sont à Tours, donnent une idée suffisante des diverses faces du talent de Mantegna. L'église d'Aigueperse possède un *Saint Sébastien* qui est très probablement de lui.

D'autres centres artistiques importants s'étaient aussi formés en Italie, avec des caractères assez distincts pour constituer de véritables écoles : à Ferrare, à *Cosimo Tura* (1420-1498). *Bianchi*, mort en 1510; *Lorenzo Costa* (1440-1535) et son jeune ami contemporain, Raphaël Tisi, dit *il Garofalo* (1451-1589). *Lorenzo Costa* succéda à Mantegna dans la faveur des Gonzague. Nous avons de lui, au Louvre, un intéressant tableau échappé au sac de Mantoue en 1630 et représentant *la Cour d'Isabelle d'Este*. A Bologne *Raibolini*, dit *il Francia* (1450-1517), l'artiste favori des Bentivoglio, devient presque le rival du Pérugin dans son *Adoration de l'Enfant Jésus* de Bologne, dans ses fresques de l'oratoire de Sainte-Cécile et même dans sa *Vierge* du Louvre. A Milan nous pourrions citer *Buttinone* (mort en 1510), *Borgognone* (1440-1530); mais l'école milanaise ne devait prendre son essor que grâce à l'arrivée en Lombardie de Léonard de Vinci.

1. V. *Manuscrits de L. de Vinci*, publiés par M. Ravaisson.

2. G. Séailles, *Léonard de Vinci*.

perfection; et l'on a même à déplorer qu'il ait, en s'opiniâtrant à la recherche de nouveaux perfectionnements techniques, détérioré gravement des œuvres déjà fort avancées¹. Il poursuit les études anatomiques de dissection avec autant de soin et de passion que Michel-Ange lui-même. Cet homme qui, plus qu'aucun autre, semble avoir pénétré, traduit sans effort ou même créé des âmes essentiellement complexes comme la *Joconde*, recommande à ses élèves de chercher des agencements intéressants de ligne jusque dans la silhouette des nuages. Un dessin savant, très fin et cependant plein de grandeur, un clair-obscur puissant qui s'accorde avec une parfaite précision de formes, le talent d'absorber les détails dans la masse générale sans les effacer, une grâce enveloppante et fière qui n'appartient qu'à lui, assurent à Léonard une admiration qui ne peut que grandir avec les siècles. Par son inspiration, comme par son exécution, il paraît plus moderne que bien des peintres de la génération suivante, sans en excepter Raphaël. Ajoutons enfin qu'on peut le considérer, c'était l'opinion de Corot, comme l'initiateur du paysage tel que l'ont compris les artistes de notre temps. Les fonds de tableaux de Léonard gardent quelque chose sans doute de la complication qu'y mettaient ses prédécesseurs; la hauteur excessive de la ligne d'horizon leur laisse l'aspect panoramique, qui ne s'accorde pas suffisamment avec les personnages. Mais il supprime presque complètement les fabriques, pour laisser dominer l'impression de la nature. Il en pénètre la poésie propre, et est un maître pour la perspective aérienne.

Né au château de Vinci, près de Florence (1452), il fut de bonne heure mis en apprentissage à l'atelier de Verrocchio. On raconte que Verrocchio l'ayant chargé de peindre la tête d'un des deux anges dans le *Baptême du Christ* que l'on voit aujourd'hui à l'Académie de Florence, le jeune homme montra dans son travail une telle supériorité

1. Le modèle de la statue équestre de Sforza avait provoqué une admiration unanime, lorsqu'elle fut découverte en 1498; mais Léonard n'en était pas satisfait, et il la corrigeait encore lorsque le Milanais fut conquis par les soldats de Louis XII (1499); ce qui fait que le bronze ne fut pas exécuté.

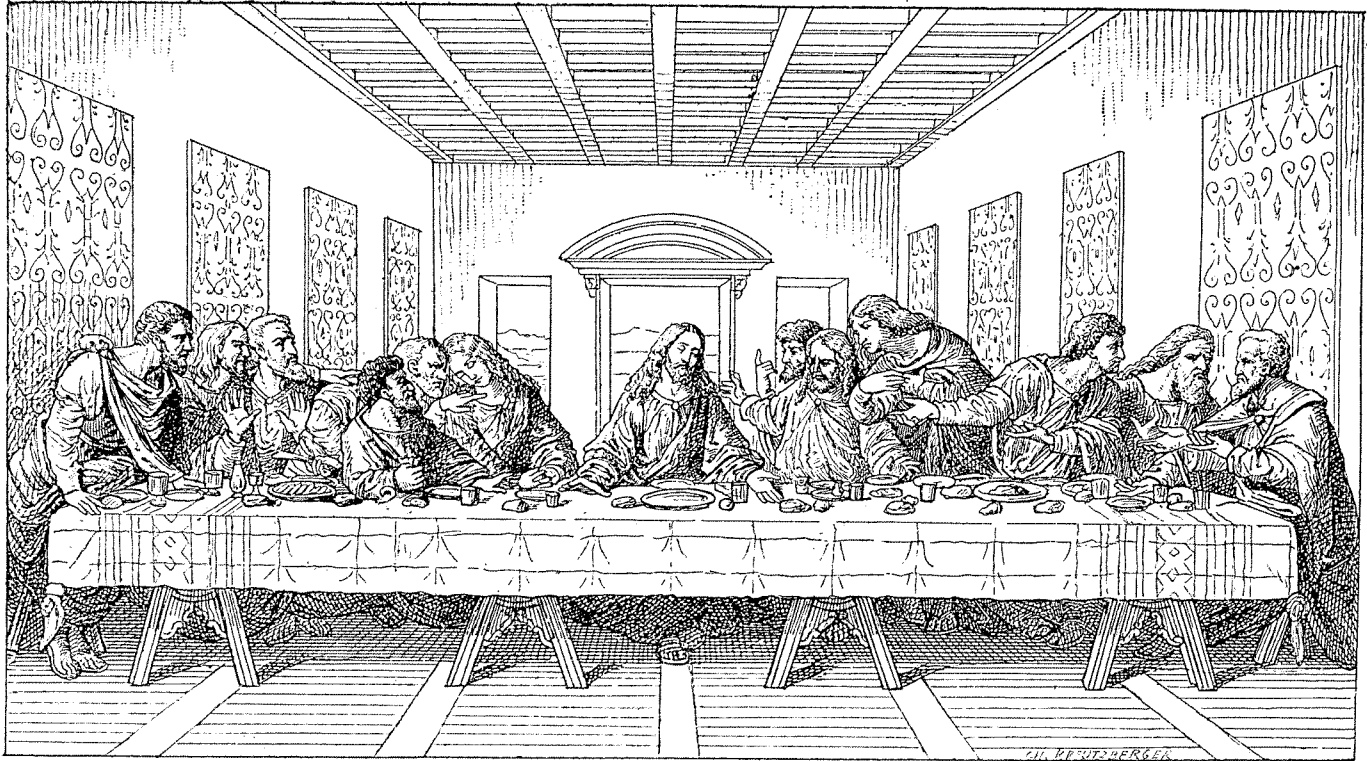


Fig. 220. -- La Cène (d'après Léonard de Vinci).

rité, que Verrocchio désespéré aurait renoncé pour jamais à la peinture. Cependant Vinci ne paraît pas avoir été apprécié à Florence comme il le méritait; une longue tradition, appuyée par une longue suite de chefs-d'œuvre, empêchait les Florentins de juger avec une sympathie désintéressée les nouveautés de l'élève de Verrocchio.

Appelé par Ludovic Sforza, il vint s'établir à Milan en 1485. Il paraît y avoir fait de son atelier une véritable académie, pour laquelle il aurait composé son traité de peinture, ainsi que ses traités sur les mouvements et les proportions du corps humain. Au début de son séjour en Lombardie appartient la *Vierge aux rochers* du Louvre. Bientôt il était chargé de peindre pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces cette *Cène* qui, par l'union complètement réalisée de la science aisée et de la puissance expressive avec un coloris solide et harmonieux, marque le dernier terme de l'évolution dont Giotto a donné le signal¹. Malheureusement cette œuvre, peinte sur mur à l'huile et non à fresque est irrémédiablement détériorée. Lorsque les Français eurent occupé le Milanais et fait prisonnier le protecteur de Léonard, Ludovic Sforza, l'artiste quitta le pays et parcourut l'Italie centrale. Il fut occupé à des travaux d'ingénieur par César Borgia, séjourna à diverses reprises à Florence. En 1500 il entreprit de peindre le portrait de *Mona Lisa del Giocondo*. Il travailla assidûment pendant quatre années à cette figure qui, disait Vasari soixante ans plus tard, « est d'une exécution à faire trembler et reculer le plus habile artiste du monde, sans parler de ce sourire si agréable qui fait de ce portrait une

1. Le moment choisi est celui où le Christ prononce ces paroles : « En vérité, l'un de vous me trahira. » Chaque disciple exprime des sentiments en rapport avec sa nature : l'étonnement, le doute, l'angoisse, la douleur, l'indignation, la colère, l'horreur. Un drame moral d'une puissance et d'une vérité profonde s'agite dans cette composition, qui reste cependant pleine de noblesse et d'harmonie. « C'est une source intarissable d'étude et de réflexions, disait le peintre Prud'hon. La vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie. »

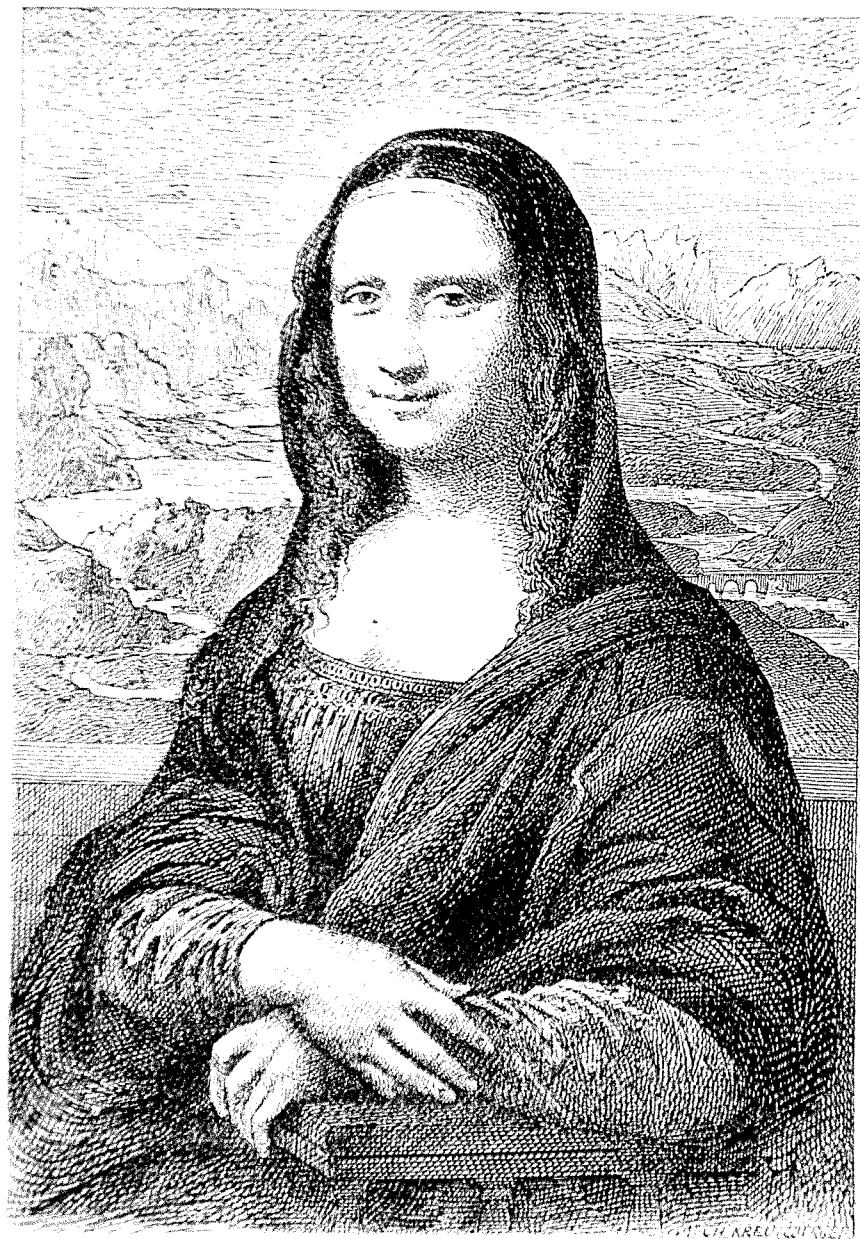


Fig. 221. — Vinci. — La *Joconde*.

œuvre plus divine qu'humaine ». Cette toile signale le dernier développement de son talent, dont les autres périodes ont été marquées par la *Vierge aux rochers* et la *Cène*.

En 1503, Léonard de Vinci fut chargé de décorer l'un des côtés de la salle du conseil au Palais-Vieux, dont Michel-Ange devait peindre la muraille opposée. Les peintures ne furent pas exécutées, et les cartons sont perdus ; perte qu'on ne saurait trop déplorer ; car aucune des œuvres de ces deux incomparables artistes n'excita plus d'admiration, et Cellini les appelle « les écoles de l'univers ». Léonard avait représenté la *Bataille d'Anghiari* ; nous ne pouvons nous en faire aujourd'hui qu'une idée bien incomplète par un fragment de l'ensemble, gravé par Édelinck d'après un dessin de Rubens. C'est un combat de cavaliers, et jamais, jusqu'à Géricault, la forme du cheval ne fut mieux rendue. On sait d'ailleurs que dans ses nombreuses études anatomiques Vinci n'avait pas négligé celle du cheval. En 1515, François I^{er} le décidait à venir en France ; mais il était vieux et fatigué. Il s'occupa surtout de projets de canalisation, comme il l'avait fait avec succès en Italie, et n'eut malheureusement pas sur l'art français l'influence qu'on aurait pu en attendre. Il mourut au petit château de Cloux ou Clos-Lucé, situé en contre-bas du château d'Amboise, sur les coteaux qui dominent la rivière de la Masse ¹. Cet homme illustre entre tous n'a plus de tombeau. Il avait été enseveli dans la chapelle qui se trouvait sur la terrasse du château d'Amboise. Cette chapelle fut impitoyablement détruite, avec tout ce qu'elle contenait, non pas par la Révolution, mais par l'ex-consul provisoire Roger Ducos : il voulait donner plus de symétrie au jardin qui entourait sa nouvelle habitation ! En 1869 le gouvernement a fait recueillir les ossements trouvés sous l'emplacement de l'édifice détruit et les a fait transporter dans la petite chapelle de Saint-Hubert qui avait été épargnée. C'est là que reposent encore, mêlés à des dépouilles obscures, quelques derniers débris du grand Florentin. La France s'honorerait en élevant à cette place un monument digne d'un pareil souvenir.

1. François I^{er} n'assista pas à sa mort : il était alors à Saint-Germain.

Disciples de Léonard. — A Léonard se rattachent de nombreux disciples. Nous ne distinguerons point ici ceux qui ont été ses élèves directs de ceux qui, sans avoir reçu ses leçons, se sont rattachés à son école. *Beltraffio* (1467-1516) était un gentilhomme donnant ses loisirs à la peinture. Ce fait montre la considération qui s'attachait déjà à la pratique de l'art. Nous avons au Louvre un de ses rares tableaux authentiques. *Andrea Solari* ou *Solario* (1458-1530), frère du sculpteur Cristoforo Solari, fut appelé en France par Chaumont d'Amboise et couvrit de fresques la chapelle du château de Gaillon, démolie en 1793. Il nous a laissé un *Calvaire* et l'adorable *Vierge au cousin vert* (au Louvre). *Bernardino Luini* (1470-1530) s'est, plus que tout autre, assimilé la manière et surtout l'esprit du maître, au point qu'on peut parfois confondre leurs œuvres. L'*Hérodiade* du Louvre est un digne pendant de la *Joconde*. Il a aussi cultivé avec succès la grande peinture de caractère, comme le montrent le *Calvaire* couvrant toute la façade intérieure de l'église Saint-François de Lugano, et les fresques qui ont été transportées au Louvre, l'*Adoration des mages*, le *Sauveur du monde*, etc. *Gaudenzo Ferrari* (1484-1549) est le plus remarquable des peintres piémontais (*Assomption* de Verceil, fresques de Varallo, *Saint Paul* du Louvre). *Bazzi* (1479-1554) vint renouveler avec *Balthazar Peruzzi* (1480-1536) l'école de Sienne, en lui donnant un style bien différent de celui qu'elle avait eu jusque-là; car c'est le charme de l'expression et la beauté des formes qui dominent chez lui dans le *Mariage de Roxane et d'Alexandre* (à la Farnésine), le *Saint Sébastien* (des Offices de Florence) et même l'*Évanouissement de sainte Catherine* (à Saint-Dominique de Sienne). Mais Ferrari et Bazzi subissent aussi l'influence de Raphaël et profitent probablement de leur séjour à Florence, où Léonard de Vinci n'a pu fonder une tradition et où domine Michel-Ange.

CHAPITRE II

LE TEMPS DE MICHEL-ANGE ET DE RAPHAËL¹

L'art après Léonard de Vinci. — Savonarole. — Michel-Ange. — Le Sixtine. — Le tombeau des Médicis. — La coupole de Saint-Pierre. — Influence de Michel-Ange. — Bartolomeo. — André del Sarto. — Le cloître Saint-Marc à Florence. — Sébastien del Piombo. — Rome. Raphaël. Les chambres. Les loges. Les Madones. La Farnésine. Les portraits. — L'école de Raphaël. Jules Romain. Le sac de Rome en 1527. — École vénitienne : 2^e période. — Giorgione et Titien. — École vénitienne : 3^e période. — Paul Véronèse. — Le Tintoret. Bordone. — École de Parme. — Le Corrège. La coupole de la cathédrale de Parme.

L'art après Léonard de Vinci. — Il semblait qu'après Léonard l'art n'avait plus de progrès à faire. Mais il lui restait à tenter un nouvel effort pour mieux réunir, dans une harmonie supérieure, le christianisme et l'antiquité, l'Écriture sainte et Homère. Il restait à acquérir, sans rien sacrifier de la beauté, plus d'élévation morale. C'est ce qu'allaient réaliser Michel-Ange et un rival de huit ans plus jeune, Raphaël. Certains esprits chagrins ont vu dans ce triomphe définitif de la Renaissance une décadence de



Fig. 222. — Le Titien.

l'art religieux. Mais lorsque Léonard et ses successeurs cherchaient à mettre la beauté grecque au service du christianisme, ils remontaient, par delà le moyen âge, à la pur

1. Müntz, *Raphaël*. — Aurelio Giotti, *Vita di Michel-Angiolo Buonarroti*. Florence, 1875, in-8°. — Perrens, *Savonarole*. — Stendahl, *Hist. de la peinture en Italie*. — Gruyer, *les Portraits de Raphaël*. — Passavant, *Raphaël*.

tradition chrétienne. Sans doute le christianisme, avec son caractère de religion universelle, devait s'accommoder à toutes les civilisations ; mais il s'est constitué au milieu de la civilisation gréco-romaine.

Savonarole. — Au moment où Michel-Ange commençait à se faire connaître, Florence était profondément agitée par les tentatives de réforme religieuse et républicaine que dirigeait un moine dominicain. C'est le moment où « le grand Savonarole, inspiré d'une vertu divine, enveloppait l'Italie de sa parole ». Ces expressions sont de Machiavel, et si l'auteur du *Prince* a pu éprouver de tels sentiments, on se figure le prestige qu'exerça sur des âmes naïves la voix du réformateur. Savonarole réagissait contre le luxe, faisait brûler les œuvres d'art qui n'étaient pas d'accord avec ses doctrines austères ; mais il était loin de proscrire l'art lui-même. Aussi, malgré son fanatisme, qui ne put longuement s'imposer (1493-1498), malgré les destructions irréparables qu'il provoqua, il n'en contribua pas moins à donner aux artistes un noble but et de hautes inspirations. Plusieurs en reçurent une impression ineffaçable : *Lorenzo di Credi* (1459-1537)¹ et *Bartolomeo* (1475-1517), à la suite de ses prédications, brûlèrent toutes leurs œuvres profanes et se consacrèrent exclusivement à l'art religieux. Quant à Michel-Ange, il faisait des sermons de Savonarole sa lecture habituelle, pendant qu'il travaillait à la Sixtine.

Michel-Ange. La Sixtine. Le tombeau des Médicis. La coupole de Saint-Pierre. — Michel-Ange, génie aussi universel que Léonard de Vinci, l'emporte sur lui par la puissance et semble, comme on l'a dit, dépasser les proportions humaines. Le mot de sublime est le seul qui puisse résumer l'impression que fait naître la vue de ses ouvrages.

Michel-Ange Buonarroti était né au château de Caprèse,

1. Au dire de Vasari, le meilleur tableau de Lorenzo di Credi est celui qui est aujourd'hui au Louvre : *la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux saints*.

près d'Arezzo, le 6 mars 1475. Il montra dès son enfance des dispositions extraordinaires pour le dessin. Sa noble famille, après avoir essayé vainement de l'en détourner, même par la violence, le plaça dans l'atelier de Dom. Ghirlandajo. Il étudia aussi avec passion les fresques de Masaccio à l'église del Carmine. Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, devint bientôt pour lui un ami, plus encore qu'un protecteur; il le laissa étudier à loisir les sculptures antiques qu'il avait rassemblées dans ses jardins de la place Saint-Marc, et perfectionner son esprit dans la société des savants et des lettrés. Après la mort de son protecteur (1492) il passa une partie de son temps au couvent du Saint-Esprit et put, grâce au prieur qui lui fournit des cadavres, se livrer à l'étude de l'anatomie. En 1495 il fit un *Cupidon endormi* qui fut vendu comme antique à Rome. Il séjourna à Rome une première fois de 1496 à 1501, et, en 1497, y reçut de Jean de la Grolaye, ambassadeur du roi de France Charles VIII, la commande du groupe de *la Pieta* que l'on voit à Saint-Pierre. De retour à Florence, Michel-Ange déjà illustre fut chargé d'un grand nombre de commandes, dont il n'exécuta qu'une partie, comme le *David* colossal en marbre, aujourd'hui à l'Académie, et le carton terminé en 1506 où il représenta, pour être peint sur les murs de la salle du conseil, en face d'une œuvre de Léonard de Vinci, un *Episode de la guerre de Pise* : des soldats florentins qui se baignent dans l'Arno et sont surpris par des cavaliers ennemis. Aucune œuvre de Michel-Ange, même la Sixtine, ne paraissait supérieure aux contemporains. Ce carton fut détruit dans les troubles de Florence en 1512. C'est en 1505 que commencèrent entre Jules II et Michel-Ange des relations qui furent plus d'une fois troublées, comme on pouvait s'y attendre de la part de deux caractères entiers, irascibles et fiers. Le pape lui commanda d'abord son tombeau, projet colossal dont les *Captifs*, inachevés

aujourd'hui au Louvre, et le *Moïse*, furent les seuls morceaux exécutés par lui. Puis il le détourne sans cesse des travaux entrepris par des commandes nouvelles, telles que sa statue colossale en bronze, destinée à la ville de Bologne. Il l'oblige bientôt à abandonner la sculpture pour décorer de *fresques* la voûte de la Sixtine (1508-1518).

Ces fresques sont peut-être l'œuvre capitale de la peinture dans tous les temps et dans tous les pays. Jamais le génie ne s'est affirmé avec plus de profondeur et de majesté, au point de donner comme une sensation de terreur. Les figures gracieuses prennent un caractère sublime, comme l'Ève de la *Création de la femme*. Michel-Ange a représenté au plafond les principales scènes de l'*Ancien Testament*, et dans les retombées de la voûte les *Prophètes* et les *Sibylles*.



Fig. 225. — Michel-Ange. — Le Penseur.

Malgré les discussions violentes qui avaient eu lieu entre eux, le pape ne cessait pas d'avoir pour Michel-Ange la plus vive sympathie, quoique ce fût, disait-il, un homme avec lequel on ne pouvait vivre. La faveur du saint-siège devait forcément s'augmenter encore pour Michel-Ange sous le successeur de Jules II, Léon X, un Florentin, un Médicis, un fils de Laurent le Magnifique. Aussi bien pénible fut la perplexité de la grande âme de Michel-Ange lorsque, en 1530, il vit la liberté de sa patrie menacée par la coalition du pape Clément VII, un Médicis aussi, et de l'empereur Charles-Quint. Il avait été depuis sa jeunesse l'obligé des Médicis ; d'autre part, on ne pouvait se faire illusion, ce n'était pas seulement un changement de gouvernement, c'était bien la tyrannie qu'on voulait imposer à Florence, avec les Médicis dégénérés. Michel-Ange se décida pour la liberté et pour Florence. Il fut chargé comme ingénieur de la direction de la défense, signala vainement les traîtres, fut lui-même compromis, dut s'enfuir, rentra bientôt après dans la ville, en franchissant, au prix de mille dangers, les lignes des assiégeants, mais il n'arriva que pour assister aux derniers jours de sa patrie. Il put échapper aux vengeances des vainqueurs ; mais son âme avait reçu une impression de tristesse si profonde qu'elle ne s'effaça jamais. Pourtant, il ne renonçait pas à tout espoir. En 1544, après Cérisoles, il proposait encore à François I^{er} de lui élever une statue équestre sur la place de la Seigneurie, s'il rendait la liberté à Florence. Le second grand chagrin de sa vie fut la mort de Vittoria Colonna (1547), la veuve du marquis de Pescara, le vainqueur de Pavie. Michel-Ange avait conçu pour elle une amitié passionnée. Cette femme de sang illustre, aussi remarquable par sa beauté que par son intelligence, son instruction et sa vertu, avait été surnommée la Divine par ses contemporains, et a laissé un nom dans la poésie italienne. Elle était digne de voir son souvenir uni dans la postérité à celui de l'auteur de la *Sixtine*. Parmi les pièces de vers de Michel-Ange qui lui assurent aussi un rang élevé dans la littérature de son pays, plus d'une est adressée à Vittoria Colonna ou inspirée par elle. Michel-Ange, qui avait toujours aimé la solitude, s'isola de plus en plus. Il trouvait une diversion à ses tristesses dans les grands travaux dont il ne cessait d'être chargé.

En 1534, Paul III lui demanda d'exécuter sur la grande muraille de la Sixtine le *Jugement dernier*, dont il avait commencé à préparer les cartons sous le pontificat précédent. La peinture fut découverte le jour de Noël 1541. Cette œuvre, tout imprégnée de l'esprit dantesque et pour laquelle on a épuisé l'admiration, nous paraît cependant inférieure aux peintures de la voûte; il y a moins d'inspiration et on y sent un commencement de « manière ». Une restriction de ce genre serait à faire, à plus forte raison, devant les peintures de la *Chapelle Pauline*, que Michel-Ange exécuta lorsqu'il avait soixante-quinze ans (1550). D'ailleurs, de même qu'il faut le diamant pour user le diamant, ce n'est qu'en comparant Michel-Ange à lui-même qu'on peut limiter, pour certaines œuvres, l'admiration qu'il inspire.

Quelques années auparavant, en 1546, le même pape Paul III, « inspiré de Dieu même », l'avait nommé architecte des travaux de *Saint-Pierre*, après la mort de Sangallo, malgré l'opposition furieuse des élèves et collaborateurs de l'architecte qui venait de mourir. « C'était une vraie boutique, » dit encore Vasari. Michel-Ange commença par arrêter le désordre et les friponneries tout en exigeant que ses fonctions fussent gratuites. Il les conserva jusqu'à sa mort (1564). Il ne put terminer cet ouvrage, qui fut gâté par les adjonctions de ses successeurs. Mais lorsque la coupole, presque achevée quand il mourut, fut terminée d'après ses plans et découverte au public, nul ne put contester la réalisation de la fière promesse de l'artiste : « J'élèverai dans les airs le panthéon d'Agrippa. » Michel-Ange construisit aussi les *palais du Capitole* et la *nouvelle sacristie de Saint-Laurent*, à Florence, où il sculpta les *mausolées de Laurent II et de Julien II de Médicis*. La statue de *Laurent* connue sous le nom de *Penseroso*, celle de *Julien*, qui indique la force plutôt que la pensée, les figures allégoriques à demi couchées du *Jour* et de la *Nuit*, de l'*Aurore* et du *Crépuscule*, montrent que Michel-Ange devait toujours « inspirer au marbre une grandeur profonde ». Il a dit lui-même dans une de ses poésies : « L'artiste, même le plus grand, ne saurait rien concevoir que le marbre ne renferme en son sein; une main obéissant à la pensée saura l'en faire jaillir. »

Influence de Michel-Ange. — L'influence de Michel-Ange fut immense; elle se fit sentir certainement jusque sur les peintres vénitiens, jusque sur Raphaël et toute son école; elle dominera même en Hollande avec Heemskerck et Cornélis de Harlem; Rosso la propagera en France. Mais elle ne devait pas être toujours heureuse. « Ma science, disait-il lui-même avec regret, enfantera des maîtres ignorants. » Il était trop facile de se figurer qu'on faisait du Michel-Ange en confondant l'exagération avec la force, la déclamation vide avec l'expression.

« Des générations entières ont pu vivre sans lasser la faveur du public sur l'imitation de maître scalmes et sereins tels que Raphaël; l'imitation de la *terribilita* de Michel-Ange ne devait pas tarder, en raison même de ce que ses conceptions et son style avaient d'excessif, à devenir intolérable. En s'élevant à ces hauteurs inaccessibles, le maître avait réduit ses élèves à l'impuissance. Mais sachons faire abstraction des conséquences inséparables de toute grande conquête, pour ne nous attacher qu'à ces conquêtes prises en elles-mêmes. Que de suprêmes triomphes ! l'affranchissement définitif des trois grands arts, une liberté d'expression illimitée, s'alliant à la liberté absolue des mouvements et des attitudes, tout un monde de sentiments généreux ou d'impressions pathétiques, la majesté, la fierté, la mélancolie, la terreur, l'amour de la justice portés à leur maximum d'intensité ou résumés dans des chefs-d'œuvre que rien ne faisait pressentir et que personne depuis n'a su égaler. » (MUNTZ, *Michel-Ange, Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1892.)

Bartolomeo. André del Sarto. Sébastien del Piombo. — Cependant Florence a, du vivant de Michel-Ange, des artistes éminents. *Ricciarelli (Daniel de Volterra)* (1509-1566), élève du Pérugin avant de l'être de Michel-Ange, a peint la *Descente de croix* de Sainte-Trinité du Mont, qui est l'œuvre peut-être la plus remarquable sortie de l'école de Buonarrotti. *Fra Luciano (Sébastien del Piombo)* (1485-

1547), originaire de Venise, avait reçu l'enseignement de Bellini avant de devenir disciple de Michel-Ange, qui l'aïda de ses conseils, de ses dessins même, et chercha, dit-on, à l'opposer à Raphaël avec la *Flagellation* de Saint-Pierre in Montorio (Rome) et la *Résurrection de Lazare*, aujourd'hui à Londres, après avoir orné longtemps la cathédrale de Narbonne, où elle devait faire pendant à la *Transfiguration* de Raphaël. *Ridolfo Ghirlandajo* (1482-vers 1550), fils de Domenico, fut l'ami de Raphaël. *Mariotto Albertinelli* (1407-1512) fut l'ami et le collaborateur de Fra Bartolomeo. *Fra Bartolomeo* (1469-1517), quoiqu'il eût renoncé à la peinture profane en s'attachant à Savonarole, conserva toute la liberté de son dessin, de son coloris, de sa composition, dans le *Saint Marc*, dans les *Vierges glorieuses* de Florence et de Paris, dans la *Descente de la croix* du palais Pitti, un des plus célèbres et des plus touchants tableaux de l'Italie¹.

Au-dessous de Vinci et de Michel-Ange, Bartolomeo n'eut de rival qu'*Andrea d'Agnolo* (*André del Sarto*, 1488-1530), qui est avec Vinci le plus grand coloriste de l'école florentine et que ses contemporains appellent le peintre sans défaut. Chose remarquable, son talent de coloriste se montre surtout dans ses fresques du couvent de Saint-Marc : la *Madonna del Sacco*, la *Présentation au temple*, etc. Il se fit aider dans ce travail par *Jacopo Carucci*, dit le *Pontormo* (1493-1558), et par *Francia Bigio* (1482-1525), qui est peut-être l'auteur de l'admirable *Jeune Homme habillé de noir* du Salon Carré. Quoique mort jeune, A. del Sarto a beaucoup produit. Le *Martyre d'Abraham* et le *Portrait* de sa femme *Lucrezia del Fede*, à Madrid, la *Mise au tombeau*, les *Saintes Familles*, l'*Annonciation* et les *fresques en grisailles du cloître de l'Annunziata* à Florence, la *Charité* et les *Saintes Familles* du Louvre, le

1. Bartolomeo passe pour avoir le premier fait usage du mannequin.

rapprochent pour l'expression pénétrante de Léonard de Vinci. S'il est moins profond, il a quelque chose de plus touchant. A. del Sarto, appelé en France par François I^{er}, reçut de ce prince une grande somme d'argent pour aller acheter des œuvres d'art en Italie. Il partit après avoir juré solennellement de revenir; mais sa femme l'amena à dépenser pour leur usage l'argent confié par le roi. Le remords abrégea les jours du trop faible artiste. Aussi Michel-Ange, à la fin de sa vie, pouvait-il dire, et avec raison si l'on excepte les Vénitiens, qu'il avait survécu à tous les grands artistes de son temps. En effet, l'école romaine elle-même, qui avait jeté un si grand éclat, n'existait pour ainsi dire plus¹.

Rome : Raphaël. Les « Chambres », les « Loges », les Madones. Farnésine. Portraits. — Rome a été, grâce surtout à la papauté et aux travaux considérables que les papes entreprenaient, un grand centre pour les arts. Mais il n'y a pas là de foyer qui se soit développé de lui-même; les arts y sont le plus souvent venus de dehors. L'école romaine n'est en somme qu'un brillant rameau nourri de la sève de l'école ombrienne et de l'école florentine. Elle se réduit presque à Raphaël et à son groupe. Or Raphaël, originaire de l'Ombrie, après avoir commencé son éducation dans son pays natal, avait développé son talent au contact des maîtres florentins.

Raphaël naquit à Urbino, capitale d'un duché encore indépendant du saint-siège, le vendredi saint 28 mars 1483. Son père, qui était un des peintres les plus distingués de l'Ombrie, s'appelait *Giovanni Santi* et non Sanzio (traduction erronée du mot latin *Sanctius* dont Raphaël signa plus d'un de ses

1. A Sienne, outre *Bazzi* et *Peruzzi*, nous trouvons *Mecharino*, dit *Beccafumi* (1484-1553). Celui-ci s'occupa de compléter le pavé de la cathédrale de Sienne, travail commencé au xiv^e siècle par *Duccio* et où, au moyen de marbres d'un petit nombre de couleurs, gravés avec des hachures remplies de stuc, on a fait de véritables tableaux, entre autres les *Sibylles*.

tableaux). Il n'avait que onze ans lorsqu'il perdit son père, en 1494; il entra dans l'atelier du Pérugin, et dès 1499 exécuta



Fig. 224. — La Vierge de Dresde.

taît pour l'église des franciscains de Pérouse une *Résurrection*, aujourd'hui au Vatican. En 1500 nous le trouvons à Citta-Castello, où il peint en 1504 le *Mariage de la Vierge* du mu-

sée de Milan. Pendant un court séjour à Urbino, il peint le petit *Saint Michel* et le petit *Saint Georges* du Louvre. A partir de cette année il s'établit à Florence et, sauf de rares absences, y reste jusqu'en 1508. Ce séjour fut décisif. L'étude des peintures de Masaccio, de Léonard de Vinci et du carton de la *Guerre de Pise* par Michel-Ange, les conseils de Fra Bartolomeo, lui révélèrent un art supérieur et lui donnèrent la conscience de ses forces. C'est de cet enseignement que devait sortir ce qu'on a appelé la seconde manière de Raphaël. Jusqu'alors il avait imité le Pérugin. Ses compositions étaient encore symétriques et un peu raides. On y voyait déjà sans doute dans la beauté des types, dans la grâce des physionomies et des ajustements, l'empreinte d'un génie qu'on a pu appeler divin. Mais depuis son arrivée à Florence il cherche à ajouter à la pureté des lignes une touche plus large plus de grâce dans le coloris, plus de liberté et de variété dans la composition, en un mot plus de puissance et plus de vie. La *Vierge au chardonneret* de Florence, le *Christ au tombeau* de la galerie Borghèse, la *Belle Jardinière* du Louvre marqueront ce progrès. Bientôt un autre événement allait préparer dans son talent une transformation nouvelle et non moins importante.

En 1508 il fut appelé à Rome par son oncle *Bramante*, l'architecte du Vatican et de Saint-Pierre, qui jouissait d'une grande faveur auprès du pape Jules II. Celui-ci fut tellement enthousiasmé du talent du jeune peintre, qu'il le chargea de décorer les Chambres (*Stanze*) du Vatican, et fit détruire les fresques qui s'y trouvaient déjà. Devant les grandes surfaces qu'on lui donnait à couvrir Raphaël trouva sans efforts et naturellement une ampleur de talent qu'il ne se soupçonnait pas lui-même. Il débuta par un sujet religieux. La *Dispute du Saint-Sacrement*, ou *Résumé de l'histoire de la théologie*, qui marque la transition entre sa seconde et sa troisième manière; puis, abordant pour la première fois et avec quelque crainte, mais sur l'ordre formel du pape, un sujet profane de grand

dimension¹, il peint l'*École d'Athènes*, ou la *Philosophie*. Placés au centre de la composition, sur le même plan, au milieu d'un monument grandiose, Platon et Aristote attirent tout d'abord le regard. Autour d'eux les grands philosophes de l'antiquité, Euclide, Socrate, Zénon, Epicure, Diogène, Pythagore, Zoroastre, etc., forment avec leurs



Fig. 225. — Raphaël. — L'École d'Athènes.

disciples des groupes divers. Dans cette œuvre grave, où la figure féminine et les expressions douces sont absentes, Raphaël se montre l'égal du peintre de la *Vierge le Saint-Sixte* : son talent ne devait jamais s'élever plus haut. Après un pareil succès Raphaël n'hésite plus à aborder toutes sortes de sujets, et on voit apparaître successivement sur les murs des Chambres, sans parler de nombreuses figures allégoriques, le *Parnasse*, la *Messe de*

1. *Le Songe du chevalier* (Londres), *les Trois Grâces* (Chantilly), sont antérieurs.

Bolsena, Héliodore chassé du Temple, Saint Léon arrêtant Attila, Saint Pierre délivré, l'Incendie du Bourg, la Victoire de Constantin sur Maxence, etc.

La présence de Michel-Ange à Rome l'animait d'une nouvelle ardeur. Quand même ces deux génies, qui d'ailleurs se rendaient mutuellement justice, n'auraient eu aucun sentiment de rivalité, leur entourage aurait créé et entretenu entre eux un antagonisme. On voulut même que Raphaël traitât les sujets où Michel-Ange avait excellé. Augustin Chigi lui comanda la *fresque des Sibylles* qu'on voit à Santa-Maria della Pace (1514). Ce n'est pas à dire que Raphaël n'eût pas le sentiment de la grandeur et qu'il dût l'emprunter à Michel-Ange. Il a su même donner à des ouvrages de petite dimension, la *Vision d'Ézéchiël, Dieu débrouillant le chaos*, une majesté qui lui est bien naturelle. Mais il n'est pas douteux que l'influence du grand Florentin ne se soit fait sentir sur son talent. Les contemporains n'en doutaient pas. L'examen désintéressé des œuvres du peintre d'Urbain à partir de 1511 suffit pour s'en convaincre, quoi qu'en ait dit Quatremère de Quincy. Les dernières montrent que l'excès de cette influence pouvait devenir dangereux pour lui.

Quoique Raphaël se soit fait aider par ses nombreux élèves, quoiqu'il se soit souvent contenté de donner les esquisses et quelquefois le dessin seulement des compositions, le nombre et l'importance des peintures exécutées par lui ou sous sa direction pendant les dernières années de sa vie, travaux qu'il joignait depuis 1514 à la charge d'architecte en chef de Saint-Pierre de Rome¹, et depuis 1516 à celle de surintendant des monuments antiques et de directeur des fouilles témoignent d'une activité d'esprit et de main à peine vrai semblable; et cependant aucune de ses œuvres ne trahit la fatigue ni la précipitation. A côté des chambres dont il poursuit l'achèvement, il s'occupe aussi des *Loges, galeries*

1. Comme architecture, on ne connaît guère de lui d'autre monument que le *palais Pandolfini* à Florence. Comme sculpteur, on lui attribue une part dans les sculptures de Sainte-Marie du Peuple. Comme archéologue, il émit en 1511 l'idée de ressusciter en quelque sorte par des fouilles l'ancienne ville de Rome et principalement le Forum. (Voir sa lettre à Léon X.)

arcades dont les murs soutiennent de petites coupoles en arc de cloître. Les coupoles sont couvertes de peintures qu'on a appelées la *Bible de Raphaël*. Sur les murs s'étalent des arabesques, des figures de fantaisie, des fleurs ou des fruits, qui sont peut-être la décoration la plus exquise de la Renaissance. Il s'occupe plus encore de la Farnésine, où il représente l'*Histoire de Psyché*, avec la même aisance suprême qu'il avait mise au service de sujets bien différents. Il fait les *cartons*, aujourd'hui à *Hampton-Court*, destinés à être reproduits en tapisserie (*Scènes des Actes des apôtres*). Il continue enfin à composer des tableaux dont un seul suffirait à l'honneur d'un musée : la *Vierge à la chaise* du palais Pitti (1516), la *Vierge de Saint-Sixte* (à Dresde), la *Sainte Cécile* de Bologne, la *Sainte Famille* de Paris (1518), la *Vierge au poison* et le *Spasimo*, à Madrid (1516). Raphaël fut aussi un grand portraitiste ; il suffit de rappeler le *Violoniste* (autrefois dans la galerie Sciarra), *Balthazar Castiglione* (au Louvre), la *Donna Velata*, *Jules II* et *Léon X* du palais Pitti, le *Duc d'Urbin* de la galerie Czartoryski (Cracovie). Il mourut au moment où, dit-on, Léon X songeait à le nommer cardinal, le 6 avril 1520, le jour du vendredi saint, ayant à peu près terminé la *Transfiguration*, que lui avait commandée le cardinal Julien de Médicis pour la cathédrale de Narbonne.

La destinée de Raphaël est unique dans l'histoire de l'art. En quelques années il épuisa la faveur de la fortune¹. Il a gardé dans la postérité une popularité qu'aucun artiste n'a égalée et qui, malgré quelques tentatives faites de nos jours par les préraphaélites anglais et allemands, n'a pas été sérieusement ébranlée. Cette popularité ne lui a pas été acquise parce qu'il avait réuni en lui seul les diverses qualités qui brillent éparses dans les autres maîtres, mais, comme le dit F. Villot, « parce qu'il est toujours élevé sans effort, humain sans trivialité, gracieux sans afféterie, passionné sans exagération ; parce que ses compo-

1. Il résulte de son testament qu'il laissait une fortune équivalant à huit cent mille francs d'aujourd'hui.

sitions les plus simples et les plus vastes portent également l'empreinte d'une création spontanée pleine de vie, de grandeur et de beauté ». Cependant, pour être complètement juste envers Raphaël, il importe de ne pas aller visiter les chambres du Vatican lorsqu'on vient de la Sixtine. « Michel-Ange, a dit M^{me} de Staël, est le peintre de la Bible, et Raphaël le peintre de l'Évangile. » Ils personnifient chacun un des côtés de l'art, et on les opposera toujours, comme on oppose Mozart à Beethoven Homère à Virgile, d'autant plus que ces deux grands hommes ont donné dans leurs œuvres comme l'image de leur âme et de leur vie¹. » Michel-Ange vécut sombre et solitaire; Raphaël marchait entouré de « cinquante bons et vaillants élèves », comme un prince au milieu de sa cour « Cet homme, qu'aimaient non seulement les hommes mais les animaux privés de raison, faisait régner partout l'harmonie et la joie sereine autour de lui ». (VASARI) Cette séduction personnelle eut sur ses élèves, et par conséquent sur l'art, une heureuse influence.

École de Raphaël. Jules Romain. Le sac de Rome en 1527. — Aucun peintre n'a formé d'école plus brillante, et des artistes plus âgés que lui vinrent prendre place dans son atelier; mais on a remarqué que parmi ses disciples un seul, Giulio Pippi, surnommé Jules Romain, était de Rome. A côté de *Jules Romain* (1499-1546) on distingue surtout *Polidore Caldara*, de Caravaggio (1495-1543), *Andrea Sabattini*, de Salerne, *Jean d'Udin* (1487-1564); les Florentins *Perino del Vaga* (1500-1547) *Francesco Penni* (1488-1528) et son frère Luca; les Ferrarais *Garofalo* (1481-1559), *Dosso-Dossi* (1475-1546), l'Ombrien *Timoteo della Vitta*. Ces artistes célèbres ne travaillèrent pour leur propre compte et ne consentirent être gravés qu'après la mort de leur maître, tant ils avaient

1. Henri Martin, *Histoire de France*, t. VII, p. 466 et suiv.

pour lui de respect et de dévouement. Il faut citer aussi, comme se rattachant à la même école, le miniaturiste enlumineur *Julio Clovio*, le graveur *Marc-Antoine Raimondi*, et des étrangers tels que le Flamand *Bernard Van Orley*. Un terrible événement allait, bien peu d'années après la mort de Raphaël, disperser le groupe d'artistes qu'il avait formés : nous voulons parler du sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon (1527). Déjà d'ailleurs le plus remarquable d'entre eux, Jules Romain, avait été appelé à Mantoue dès 1524 par Frédéric de Gonzague et y jouissait de la plus grande faveur. Il fut ingénieur et architecte habile dans la construction du palais fortifié du T; il s'y montra aussi grand décorateur, principalement dans la salle des Géants, où un seul sujet, *Jupiter foudroyant les Titans*, couvre le plafond et les murs. Cette œuvre justement célèbre, mais trop tourmentée, ne vaut peut-être pas l'*Histoire de Psyché*, dans le même palais, et plusieurs des peintures de la *Corte reale*.

École vénitienne. Deuxième période. Giorgione, Titien et leurs contemporains. — Au moment où Rome était ainsi troublée par la catastrophe que nous rappelions tout à l'heure, Venise, victorieuse des ligues que l'on avait formées contre elle, très menacée, mais non encore très sérieusement atteinte par la rivalité des voies commerciales nouvelles découvertes par les Portugais, Venise avait repris le cours de sa prospérité. Giorgione et Titien, alliant l'enseignement de Léonard à celui des Bellini, portaient à son apogée la splendeur de son école. *Giorgione* (*Giorgio Barbarelli*) et *Titien* (*Tiziano Vecellio*) naquirent la même année (1477); mais le premier mourut jeune, en 1511, tandis que Titien devait vivre jusqu'à cent ans. *Giorgione* arriva plus tôt que ses contemporains à toute la force de son talent et eut l'honneur d'être imité non seulement par son vieux maître Bellini, mais par Titien lui-même. Le *retable de l'église de Castelfranco*, son pays

natal, le *Concert champêtre* du Louvre, les *Trois Mages de Vienne*¹, le *Concert* du palais Pitti, qui est une réunion de portraits, justifient cet honneur. Mais Titien devait avoir le temps, dans sa longue carrière, de dépasser celui qui l'avait d'abord devancé. Sa première manière, très soignée, trop détaillée parfois (*Denier de César* à Dresde), ne tarde pas à s'élargir. En 1518, il exécutait l'*Assomption* qui est à l'Académie de Venise. En 1530 il faisait à Bologne le portrait de l'empereur Charles-Quint, qui lui accordait dès lors une faveur qui ne fit que s'accroître et qui se continua sous son fils Philippe II.

Le passage de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo à Venise ne pouvait manquer d'agir sur l'école. Titien, frappé de la grandeur du style florentin, exécuta sous cette impression la *Mort de saint Pierre* de Vérone, qui indique chez lui comme le commencement d'une troisième manière. Ce tableau, considéré comme son chef-d'œuvre, a péri dans un incendie. Du moins retrouve-t-on la réunion des mêmes mérites dans les peintures de Santa-Maria-della-Salute, *Abraham et Isaac*, *David et Goliath*, et dans le *Christ au tombeau* du Louvre, qui est peut-être son œuvre la plus parfaite. Il travailla jusqu'à son dernier jour. On ne voit pas sans émotion à Madrid un grand tableau allégorique sur la bataille de Lépante que Titien ne put commencer que lorsqu'il avait déjà 95 ans, la bataille ayant été livrée le 7 octobre 1571. Il n'y montre pas la même sûreté que dans les œuvres antérieures, mais un tel tableau suffirait à assurer un nom à un artiste. Lorsqu'il mourut de la peste, à l'âge de cent ans, il travaillait encore à une *Descente de croix* et il disait qu'il commençait à comprendre ce que c'était que la peinture. Citer ne fût-ce que les chefs-d'œuvre de cette

1. Ou plutôt Évangre, Pallas et Énée, dont le turban indique l'origine orientale. — Les Italiens ont donc créé la peinture du genre. Comparer les fresques de Luini à la Villa Pelucca : *Jeunes filles jouant à la main chaude*.

ie si longue et si bien remplie, mènerait trop loin;



Fig. 226. — Martyre de saint Pierre de Vérone, par Titien.

contentons-nous de rappeler, outre les peintures déjà

indiquées : parmi les sujets religieux, la *Présentation de la Vierge*, et la *Vierge de la famille Pesaro* ; parmi les sujets mythologiques, l'*Offrande à la Fécondité*, de Madrid, et le tableau de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Comme portraitiste, Titien se place au premier rang, soit qu'il nous représente la beauté et la grâce dans la *Flora* et la *Bella* (de Florence), dans la *Fille de Titien* du musée de Madrid, dans le portrait du Salo Carré du Louvre, soit que, groupant dans un même cadre (Naples) *le pape Paul III* avec Ottavio et Alexandre Farnèse, il nous fasse comprendre tout son pontificat soit qu'il fasse revivre la physionomie cruelle et froide de *Philippe II* ou celle de *Charles-Quint* dévoré par la fièvre, mais ayant dominé sa souffrance pour endosser son armure, monter son cheval de guerre et diriger l'armée qui combat à Muhlberg. Quoique Titien ne soit pas à proprement parler un paysagiste, on peut dire qu'avec Giorgione il a achevé de constituer la peinture du paysage en abaissant la ligne d'horizon, en plaçant hardiment le spectateur de plain-pied avec le premier plan et en mettant ses personnages dans les sites les plus divers : sur une terrasse avec vue sur des jardins, au milieu d'un bois, etc.¹.

Parmi ses contemporains, que Titien dépasse tous mais souvent de bien peu, il faut citer *Palma le Vieux* (1480-1528), qui, peut-être avant Titien et Giorgione, a créé le type des magnifiques figures de femmes que l'on retrouve dans tant de tableaux vénitiens² ; *Lorenzo Lotti* (1480-1560), auteur des *Fiancés* du musée de Madrid et des *Trois Âges* du palais Pitti ; *Sébastien del Piombo*, qui est devenu, comme on l'a vu, disciple de Michel-Ange, n'

1. Dans le *Saint Jérôme* du Louvre, la figure est accessoire. Titien a fait d'importants dessins qui sont de purs paysages, comme le *Village dans les montagnes* de notre musée. Titien était né à Cadore au pied des Alpes.

2. *Sainte Barbe* à Santa-Maria Formosa (Venise), la *Belle du Titien* (Galerie Sciarra), *l'Annonce aux Bergers* (Louvre), *les trois filles du peintre* (Dresde).

jamais cependant oublié le coloris des Bellini (*Visitation* du Louvre); *Pordenone* (1484-1540), qui voulut se poser en rival du Titien (*Saint Laurent Giustiniani*); enfin *Bonvicino*, dit *le Moreto* (1498-1555), et *Romanino* (1485-1566), l'honneur de la ville de Brescia.

École vénitienne : troisième période. Véronèse, Tintoret. Bordone. — Quelques mois après la mort du Titien, un effroyable incendie dévorait une partie du palais Ducal (1577) et détruisait toutes les peintures auxquelles avaient travaillé les peintres les plus célèbres de l'école depuis son origine. Heureusement que Venise possédait encore des peintres capables de réparer ces pertes autant qu'elles pouvaient l'être, et de rappeler de nouveau dans la salle du Grand Conseil les périodes les plus glorieuses de son histoire, ses relations avec Frédéric Barberousse et la quatrième croisade. Tandis que la peinture était en décadence dans toute l'Italie, l'école vénitienne se maintenait : d'abord, parce que Venise elle-même participait beaucoup moins que les autres États à l'abaissement politique et social qui s'étendait sur toute la péninsule; et aussi parce que, bien que semblant tout subordonner à l'agrément et à la pompe, les artistes vénitiens ont toujours conservé le souci d'un dessin exact, d'une étude consciencieuse de la nature. On a pu sans invraisemblance attribuer au Titien les figures du *Traité d'anatomie* de Vésale, qui sont plutôt de *Jean de Calcar*. Paul Véronèse (Caliari) étudie et copie, dans sa jeunesse avec le soin le plus méticuleux les gravures de Lucas de Leyde et Albert Dürer. Quand on a été ainsi préparé, on peut s'abandonner plus tard à toutes les fantaisies.

Paul Caliari (1528-1588) paraît à Venise aussi grand que Vecellio, et charme même davantage avec ses harmonies argentées, et non dorées comme celles du Titien, mais aussi puissantes. Il n'y a pas de peinture décorative qui l'emporte pour l'éclat, l'harmonie et la compo

sition, sur la *Gloire de Venise* au palais Ducal. Les Rubens eux-mêmes paraîtraient à côté de grandes aquarelles. « Véronèse, a dit Eug. Delacroix dans son *Journal* récemment publié, est le *nec plus ultra* du rendu dans toutes les parties. » Plusieurs peintures sont comparables à ce plafond dans l'œuvre de Véronèse : à Venise, les tableaux de l'église *Saint-Sébastien*, où est la tombe du peintre, et l'*Enlèvement d'Europe* au palais Ducal ; au Louvre, la *Chute des Titans* (ancien plafond du palais Ducal), où se trouvent des raccourcis dignes de Michel-Ange, et les *Noces de Cana*, où il a réuni les portraits des principaux personnages de son temps¹ ; à Londres, la *Famille de Darius*, le *Saint Barnabé* de Rouen, la *Tentation de saint Antoine* de Caen ; à Vérone, le *Martyre de saint Georges*, où l'expression noble de la tête du saint touche au sublime. En effet, ce peintre, qui semble tout sacrifier, même le bon sens, à l'effet décoratif, qui habille ses personnages bibliques en beaux costumes vénitiens et place dans ses compositions les accessoires les plus imprévus, sait aussi être pathétique et élevé, comme le montre, avec le *Saint Georges*, le *Calvaire* et la figure du Christ dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, au Louvre. Le talent de Véronèse se manifeste avec une fantaisie et une aisance particulières dans la décoration des villas que les riches Vénitiens faisaient bâtir en terre ferme ; ainsi à Thiene, à la *Rotonde de Vicence*, surtout à la *villa Giacomelli*, et M. Ch. Yriarte² dit avec raison de cette dernière qu'on ne connaît pas complètement Véronèse si on ne l'a pas visitée.

Son contemporain le plus célèbre, *Tintoret* (Jacopo Robusti, 1512-1594), artiste fougueux, mais tourmenté inégal, qui s'efforce, comme il le dit lui-même, d'unir l

1. Alphonse d'Avalos, Éléonore d'Autriche, reine de France, François I^{er} Marie d'Angleterre, Soliman, Vittoria Colonna, Charles-Quint ; au centre, de artistes vénitiens : Titien, Tintoret, Bassan, Paul Véronèse et son frère Benedetto.

2. Voy. *la Vie d'un patricien à Venise au seizième siècle : les Barbaro*.

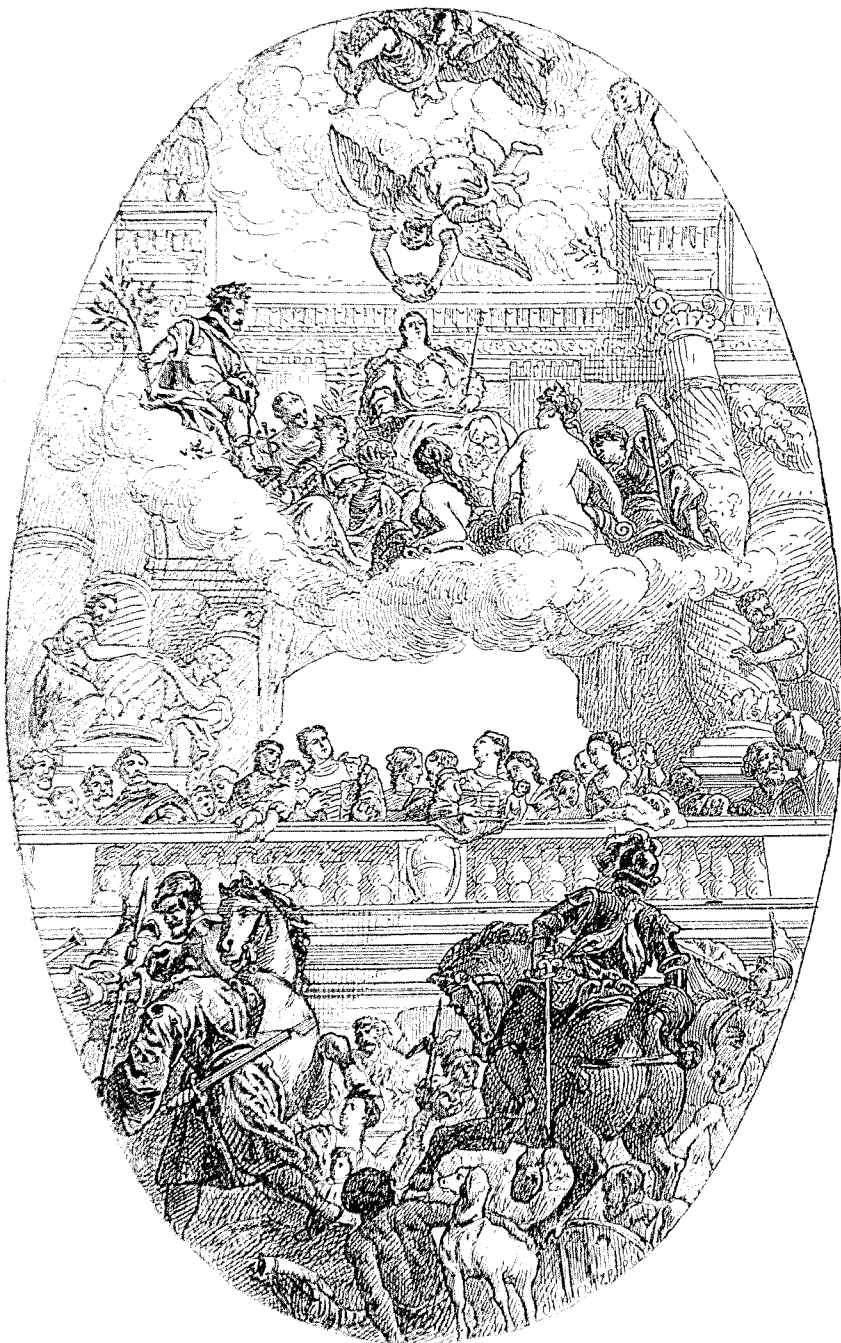


Fig. 227. — P. Véronèse. — Gloire de Venise (palais Ducal).

dessin de Michel-Ange à la couleur du Titien, lui rest inférieur même dans ses meilleures œuvres : le *Miracle de saint Marc* (musée de Venise), la furieuse *Mêlée de Turcs et de chrétiens* (Madrid), l'allégorie de la *Puissance vénitienne* et le *Paradis*¹, au palais Ducal.

À côté de ces deux maîtres, nous trouvons *Paris Bordone* (1500-1570), le premier peut-être des portraitistes vénitiens avec Titien, et dont le tableau *l'Anneau de Venise* est un des plus célèbres de l'école; *Bonifazio* (1500-1570); *Andrea Schiavone* (André le Slavon, 1522-1582 originaire de Sebenico en Dalmatie, qui, malgré son talent, vécut et mourut dans une gêne proche de la misère; *Muziano* (1528-1592), qui passa à Rome la plus grande partie de sa vie (*Résurrection de Lazare*); le portraitiste *J.-B. Moroni* (1520-1572); *Jacopo da Ponte* et *Jacques Bassan*, originaire de Bassano (1510-1592), qui après avoir imité Titien, prend une manière plus heureuse, introduit généralement dans ses tableaux des figures plus petites que nature, recherche les scènes de nuit, les effets vigoureux de lumière artificielle, et enfin traite souvent des sujets champêtres, où il aime à placer de nombreux animaux (*les Appréts de la sépulture de N.-S. J.-C.*, *Entrée des animaux dans l'arche*, au Louvre).

École de Parme. Le Corrège. Le dôme de Parme. — Malgré les mérites de coloristes si grands et si divers nous trouvons en Italie, en dehors de Venise, un coloriste incomparable en son genre, *Antonio Allegri da Corregio*

Le Corrège (1494-1534) a été le maître du clair-obscur, et il n'a de rival sur ce point (dans un sentiment bien différent, il est vrai) que Rembrandt. Tandis qu'avant lui on cherchait à opposer la clarté à l'ombre, Corrège a démontré le premier par ses œuvres que les effets les plus puissants

1. Le *Paradis* est peut-être la plus grande peinture à l'huile du monde (22 m sur 10^m,20). Le Louvre et Madrid en possèdent des esquisses.

2. M^{me} Mignaty, *Le Corrège, sa vie et son œuvre*. Genève, 1881. Corrado Ricci *Ant. Allegri*, tr. all. du manuscrit ital. inédit par Hedwig Jahn, Berlin.

les plus heureux pouvaient provenir des analogies aussi bien que des contrastes, et que, comme le dit M. Ménard, la magie du clair-obscur résulte des juxtapositions de l'ombre avec l'ombre, de la lumière avec la lumière, disposées par grandes masses et graduées progressivement. Mais les ombres du Corrège sont lumineuses, transparentes; nul n'a su mieux fondre dans l'atmosphère et la lumière ambiante les personnages de ses tableaux. Il est aussi un des maîtres du raccourci, et il passe pour le premier qui ait su faire plafonner ses figures. Enfin les types de femmes et surtout d'enfants qu'il a créés n'ont d'égaux, avec leur profond et doux sourire, que ceux de Léonard. Son génie a peut-être moins d'ampleur que celui de plusieurs des grands maîtres de la peinture, mais il mérite d'être compris parmi eux, si restreint que soit le choix que l'on fasse; car, dans le cercle où son imagination se renferme, il est unique, et Annibal Carrache voyait en lui le plus original des peintres. Le talent du Corrège doit nous étonner d'autant plus qu'il ne semble pas avoir jamais quitté Parme ou ses environs. On ignore le nom de ses maîtres; on raconte qu'ayant vu un jour un tableau de Raphaël, il le considéra dans un profond silence, puis s'écria: « Et moi aussi, je suis peintre! » Vasari a dit qu'il était mort dans la misère; mais il semble prouvé aujourd'hui que sa situation, fort modeste et peu digne sans doute d'un pareil talent, était à l'abri du besoin. Le *Saint Jérôme*, entre autres, lui fut payé quatre cents livres impériales d'or, et il reçut en outre, à titre de gratification, deux charretées de fagots, quelques mesures de blé et un porc gras¹!

Nous pouvons nous faire une juste idée du Corrège au Louvre par le *Mariage mystique de sainte Catherine*, par le *Sommeil d'Antiope* et les deux compositions peintes à la détrempe représentant les *Allégories du vice et de la vertu*. Ces toiles valent la *Vierge au saint Jérôme* de Parme, l'*Adoration des*

1. Ce prix de quatre cents livres est assez important pour le temps; Louis Carrache reçut cinquante écus seulement pour son *Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*, tableau du Louvre de dimension analogue, et cela dans un temps où l'argent avait diminué de valeur. Le mode de paiement en nature était encore usité au XVII^e s., et An. Carrache reçut pour un de ses chefs-d'œuvre, la *Résurrection*, du Louvre, une certaine quantité de grains et de vin.

bergers de Dresde, tableau connu sous le nom de la *Nuit*, où toute la composition est éclairée par les rayons qui entourent l'Enfant Jésus. Mais ses œuvres les plus considérables sont des fresques. Nul ne l'a dépassé pour la décoration des coupes. Celle de *Saint-Jean de Parme* serait peut-être la plus belle peinture de ce genre, s'il ne s'était surpassé lui-même dans une autre coupole, celle de la cathédrale de la même ville, où il a représenté l'*Assomption*. On a pu dire, tant il montre de science dans l'envolée de ses anges qui entourent et soutiennent la reine du ciel, qu'il avait imité le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Or le Corrège était mort depuis cinq ans lorsque le *Jugement dernier* fut exposé aux yeux du public, et il y en avait onze que la coupole de Parme était achevée.

La renommée comme l'influence du Corrège ne devait pas tarder à se répandre après sa mort prématurée, à l'âge de quarante ans. L'école de Parme garda toujours sa marque depuis *Fr. Mazzola* (1507-1540) jusqu'à *Schidone* (1580-1615)¹. Cette renommée n'a fait que s'accroître aux siècles suivants, et cette influence s'est fait sentir d'une manière imprévue, mais certaine, dans la transformation de la peinture française à la fin du XVIII^e siècle. C'est en présence de la grâce suprême de Corrège que David, esprit rigide cependant jusqu'à la sécheresse, comprit tout ce qu'il y avait de frelaté dans les élégances de Boucher et prit la résolution de réformer l'art de son temps. Quant à Prudhon, qui représente alors l'autre tendance de notre école, il semble un disciple du maître de Parme.

Gravure : Marc-Antoine Raimondi. Mantegna. — Les écoles de gravure se constituent généralement à la suite des grandes écoles de peinture. Cet art ne pouvait donc manquer de briller alors en Italie. A l'école de Raphaël se rattache l'école de *Marc-Antoine Raimondi* (1475-1546), de Bologne, qui, dans ses planches devenues classiques, montre une noblesse de sentiment, une pureté de goût et d'exécution qui n'ont pas été dépassées. Il faut remarquer cependant que la gravure avait

1. *Christ au tombeau* de Schidone ; *Mort de Lucrèce* de Mazzola (Naples).

GRAVURE. — M.-A. RAIMONDI. — MANTEGNA 471
encore des progrès à faire. Marc-Antoine n'a jamais reproduit



Fig. 228. — La Vierge au saint Jérôme, du Corrège (Parme).

que des dessins. Il ne s'occupait que d'orfèvrerie, lorsque la vue des estampes d'Albert Dürer, qui excitait alors en Italie

un vif enthousiasme, lui révéla son talent. Il les étudia attentivement et poussa l'imitation un peu trop loin, puisqu'il contrefit jusqu'à la signature du maître allemand et vendit ses copies comme des originaux. Mais, ayant été à l'école de Raphaël, il adopta bientôt un style fort différent, et dans la seconde partie de sa carrière eut la gloire de voir les graveurs allemands eux-mêmes suivre sa manière et affluer à son enseignement. Le plus grand graveur italien de la Renaissance est, avec Raimondi, le peintre *Andrea Mantegna*, dont les gravures originales mériteraient la même admiration que ses tableaux. Le peintre Francesco Mazzola, surnommé *le Parmesan*, est aussi justement célèbre par ses eaux-fortes.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE. — ARTS INDUSTRIELS. L'ART ITALIEN A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — Orfèvrerie : les armes. — La céramique. — La verrerie. La mosaïque. — Le meuble. — Architecture. Période de Bramante. Période de Vignole et de Palladio. — L'art italien vers 1560. — Extension de l'influence italienne. — La Renaissance en Orient.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — La sculpture a surtout alors pour centre, en Italie, Florence, et elle est dominée par l'influence de Michel-Ange. Ce génie était trop personnel, « trop décidé à sacrifier tout, comme on l'a dit, à sa fantaisie souveraine », pour que son imitation ne fût pas dangereuse dans un art qui entre tous doit être classique. Le danger se montre bien dans l'affectation d'*Ammanati* (1517-1592) (*fontaine de la place di*

Grand-Duc, à Florence), de *Baccio Bandinelli* (1487-1559), qui prétendait être le rival de Michel-Ange et ne l'a trop souvent que parodié (*Hercule et Cacus*). La juste tradition du grand maître se retrouve mieux dans le *Tombeau de Paul III* à Saint-Pierre, par *Guill. della Porta*, mort en 1597, et surtout dans les œuvres de l'artiste connu sous le nom de *Jean de Bologne* (1524-1688)¹. Par la *fontaine de la Grande-Place* de Bologne, par l'*Enlèvement d'une Sabine* et la *Statue équestre de Cosme I^{er}*, de la place du Palais-Vieux à Florence, surtout par le *Mercure volant*, des Offices, une des statues les plus souvent reproduites, il dépasse tous les sculpteurs italiens de son temps; mais il n'est pas d'origine italienne. A une époque antérieure appartient le Florentin *Andrea Contucci*, dit *le Sansovino* (1440-1529). Le *Baptême du Christ*, groupe de bronze, au-dessus de la porte centrale du baptistère de Florence, et les grands travaux exécutés sous sa direction à la *Santa Casa* de Loretto, entre autres des statues de *Prophètes* et de *Sibylles*, en font le plus grand sculpteur de l'Italie, entre Donatello et Michel-Ange. Il transmet son nom et une partie de son talent à son élève et compatriote *Jacopo Tatti*, dit aussi *le Sansovino* (1485-1570). *Tatti* travailla à Venise et y exécuta comme sculpteur les portes de bronze de Saint-Marc et les deux colosses de marbre qui ont donné leur nom à l'escalier des Géants. Citons aussi *Gir. Lombardo* et *Montelupo* (travaux à Loretto), *And. Riccio* (1480-1532) (candélabre de la cathédrale de Padoue), *Tullio* et *Ant. Lombardo* (bas-reliefs du tombeau de saint Antoine à Padoue), la famille des *Léoni*, qui s'illustra surtout en Espagne, à l'Escorial, au service de Philippe II, les sculpteurs en terre cuite *Mazzoni* et *Begarelli*, tous deux de Modène, et qui semblent s'inspirer l'un d'And. Mantegna, l'autre du Corrège. Le plus populaire

1. Il était originaire de Douai, et Bologne ou Bolongne était son nom de famille. Voir Abel Desjardins, *Jean de Bologne*.

des sculpteurs avec Michel-Ange est *Benvenuto Cellini* (1500-1571)¹. Il doit en partie cette popularité à ses mémoires, qui jettent un jour si curieux sur les mœurs artistiques du temps. Il y raconte avec passion et avec une indifférence morale parfaite les événements divers de sa vie, y compris les meurtres et même les assassinats, dont il trouve toujours moyen d'éviter le châtement par l'estime qu'inspire son talent. Il nous y apprend que c'est lui qui, du haut des remparts, a tué non seulement Bourbon qui assiégeait Rome, mais Philippe d'Orange qui assiégeait Florence. Deux coups d'arquebuse aussi heureux à quelques années d'intervalle se rendent mutuellement suspects. Le *Persée* en bronze (à Florence), dont il a décrit d'une façon si vivante la fonte pleine de péripéties, est son œuvre la plus remarquable. Sa *Nymphe de Fontainebleau*, au Louvre, ne fait que mieux ressortir la supériorité de la *Diane* de son contemporain français Jean Goujon. Cellini est surtout célèbre comme ayant été peut-être le premier des orfèvres. Malheureusement il n'existe guère de lui d'autres œuvres authentiques qu'une salière d'or à Vienne et un bouclier à Windsor².

Orfèvrerie : les armes³. — Ce bouclier montre à quel point le luxe des armes était poussé. Les armuriers se confondent alors avec les orfèvres. C'est encore l'Italie qui donna les plus beaux modèles de cet art. Le *Negrolì* et les *Missaglia* de Milan, *Hercule de Fideli*, qui est peut-être l'auteur de l'épée de César Borgia, « la reine des épées », égalent ou dépassent les *Siebenburger* de Nuremberg, les *Helmschick* d'Augsbourg, les *Sahagun* de Tolède. Au xv^e siècle les ar-

1. E. Plon a écrit d'intéressants ouvrages sur *les Leoni* et *B. Cellini*.

2. La *Sculpture en cire*, pratiquée par des artistes tels que Verrochio, florissait grâce à une sorte de *jus imaginum* conservé dans les grandes familles Orsino, le « cirier » des Médicis, est l'auteur probable de la célèbre tête du Musée Wicar à Lille. (G. LEBRETON, *Histoire de la sculpture en cire*, dans *l'Ami des monuments*, t. VII, et les *Comptes rendus de l'Ac. des inscr.*, 1893)

3. Vyo. Maindron, *les Armes*; — catalogues de la collection Spitzer; — Édouard de Beaumont, *Fleur des belles épées*.

mures valaient déjà une fortune. Au xv^e siècle on donne plus au travail de l'ornementation qu'à la richesse de la matière. Les plus grands artistes : *Vinci, Titien, Jules Romain* surtout, font des dessins pour les armuriers, et nous voyons que *Cellini* ne pense en rien déchoir en se faisant compter parmi eux.

L'habileté des ferronniers se manifestait dans les marteaux de porte, pour lesquels un Sansovino donnait des modèles, dans ces magnifiques lanternes en fer forgé et ciselé qui décoraient à Florence les palais de ceux qui avaient obtenu du magistrat l'honneur envié du *droit aux lumières* (lanternes du palais Strozzi par *Nicolo Grosso*, dit *Caparra*).

Les médailleurs. — *Cellini* s'est aussi distingué comme médailleur (médailles de François I^{er} et de Clément VII). La gravure en médaille, pour laquelle les modèles de l'antiquité étaient plus accessibles que dans les autres arts, devait naturellement profiter du mouvement de la Renaissance. Aussi les médailleurs de talent abondent. *Pisanello* (1386-1456) est le créateur de l'école¹ ; puis viennent *Laurana* (vers 1460), qui s'attacha à la cour du roi René et dont on connaît une médaille de Louis XI ; *Caradosso* (vers 1500), *Domenico Veneziano* (vers 1548), *Matteo del Nasaro*, etc.

La céramique. — Au moment de la Renaissance, les produits de la céramique brillent dans le centre et le nord de l'Italie par la forme comme par la décoration : ils suffiraient à attester, à défaut des grandes œuvres, combien le sens du beau était éveillé chez les Italiens de ce temps. Sans revenir sur la céramique monumentale des *Della Robbia* à Florence, de *Mazzoni* et de *Begarelli* à Modène, les principaux centres pour la fabrication des dalles émaillées et surtout des vases peints furent : *Faenza, Albarello, Casteldurante, Caffagiolo, Gubbio* avec *Georgio Andreoli* (vers 1510), et surtout *Urbino*, dont les fabriques furent à leur apogée sous le duc *Guidubaldo II* (1538) avec *Avelli* et *Fontana*, puis avec *Patanazzi*².

La verrerie. — **La mosaïque.** — A partir de la fin du xv^e et

1. Vittore Pisano, d't Pisanello, et aussi un peintre remarquable dont le Louvre vient d'acquérir (1893) un beau portrait.

2. Jacquemart, *Histoire de la céramique*. — Darcel, *Catalogue du Louvre* et articles sur *la Céramique italienne* (*Gaz. des beaux-arts*, 1892 et 1893). — Catalogue de la collection Spitzer.

pendant le xvi^e siècle, la verrerie vénitienne, arrivée à son apogée, est aussi remarquable par l'habileté technique dans la coloration et la composition des pâtes, que par la fantaisie inépuisable des formes et la richesse de l'ornement. Les pots et coupes de verre de Venise, peints, décorés, gravés, sont recherchés dans toute l'Europe et même en Orient. Ils atteignent une valeur telle que l'archiduc Maximilien, au moment de sa guerre avec Louis XI, ayant contracté un emprunt à Bruges, donne en gage un pot de « voirre de Venise, jaune, garny d'or ».

La mosaïque est aussi pratiquée avec une grande activité à Rome (chapelle Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, par *Aloiso della Pace*, 1516, commencement des travaux de Saint-Pierre, etc.), et plus encore à Saint-Marc de Venise avec *Bianchini* les *Zuccati*, etc. A Florence, ce genre de décoration réussit enfin grâce à *Domenico Ghirlandajo* (mosaïque de Sainte-Marie des Fleurs). Son frère David fut surtout un mosaïste. Il ne faut donc pas s'étonner de voir les plus grands peintres Titien et Raphaël exécuter des cartons pour les mosaïstes. Mais on commence déjà à tomber dans l'erreur de demander à la mosaïque exactement les mêmes effets qu'à la peinture.

Le meuble. — Toutes les ressources des arts que nous venons de passer en revue sont mises au service de l'ébénisterie, qui produit alors en Italie des chefs-d'œuvre (école de Sienne, Vérone, Bergame, Florence, Venise).

Des artistes aussi sérieux que *Benedetto da Maiano*, *Donatello* et *Signorelli*, sans compter ceux qui, comme *Fra Giovanni de Vérone*, *Baccio d'Agnolo*, y consacrent le meilleur de leur talent, ne dédaignent pas de s'associer à ce genre de travaux, surtout dans ces cabinets où les procédés les plus variés de la menuiserie, la ciselure, la niellure, la damasquinure, l'incrustation, la gravure, l'émaillerie, la mosaïque ; où les matières les plus diverses et les plus précieuses, l'ivoire, la nacre, le corail, l'écaille, le cuivre, l'argent, l'or, l'onyx, l'agate, le topaze, le lapis-lazuli, sont réunis et semblent rivaliser d'efforts pour le plaisir des yeux (musées de Cluny, du Louvre, les plus beaux peut-être sont au château de Ferrières).

Architecture. Période de Bramante. — Dans la première période de la Renaissance, l'architecture italienne est dominée par *Brunellesco* et brille surtout à Florence. La seconde est caractérisée par *Donato Lazzari*, connu sous le nom de *Bramante* (Monte-Astroaldo, près d'Urbino, 1444-Rome, 1514), et a pour centre la ville des papes.

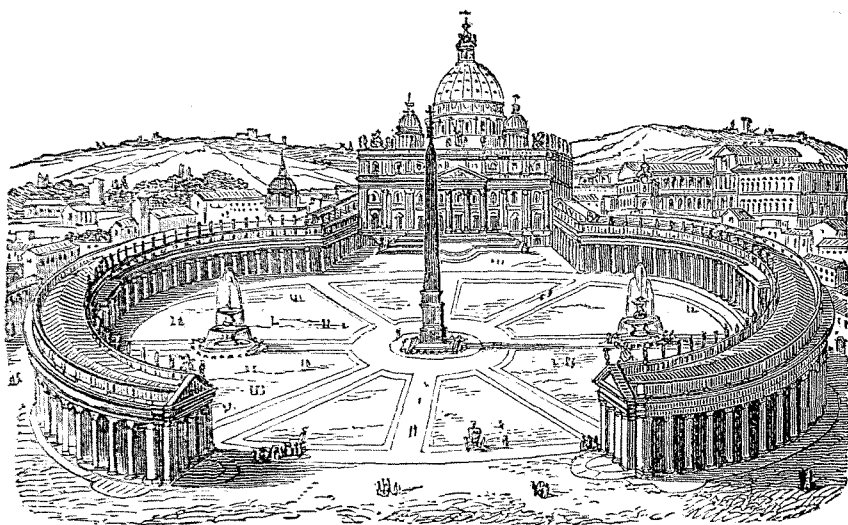


Fig. 229. — Saint-Pierre de Rome.

L'imitation directe de l'antiquité s'affirme davantage; ce fut un malheur pour l'art, non pas que les architectes aient pris pour base de leurs constructions le système des ordres, mais qu'ils aient été amenés à prendre pour modèles les ordres tels que *Vitruve* les a mesurés et décrits, ces ordres amoindris, tronqués, défigurés, et notamment ce dorique romain si différent de celui de *Phidias*¹. Et cependant, en Sicile, en Italie même, on trouvait des monuments grecs admirables. L'on s'explique difficilement que les temples de *Pœstum* n'aient pas attiré l'attention des architectes. Athènes même et le *Parthénon* auraient dû être connus d'eux, comme le remarque

1. Voyez *Vitet*, *Revue des Deux Mondes*, février 1860.

M. Klazco, si l'on songe qu'au temps de Brunellesco Athènes appartenait à une famille florentine, les Acciaiuoli, qui n'en furent chassés par Mahomet II qu'en 1460.

Quoique Vitruve soit la grande autorité et que dans les diverses peintures allégoriques à la mode alors on le choisisse toujours pour personnifier l'art sur lequel il a écrit un traité, sa domination n'est pas tyrannique. Bramante et ses contemporains savent allier au respect de l'antiquité, les traditions plus récentes et les nécessités de leur temps. Ce qu'ils retirent surtout de leurs études précises des moindres débris de l'antiquité, c'est le sentiment des proportions qui doivent relier les diverses parties de l'édifice. Ils aiment sans doute les formes carrées dans les ouvertures, et séparent nettement les étages par des corniches ou des bandeaux. Il leur arrive de n'employer les colonnes que comme un élément purement décoratif; mais plus souvent encore ils leur laissent la fonction de support direct à laquelle elles sont naturellement destinées, et ils donnent une grande place aux arcades portant sur piliers. Pour l'architecture religieuse, il semblerait qu'ils empruntent plus à l'art byzantin qu'à l'art romain. Le type qu'ils semblent préférer est la croix grecque à branches égales, arrondies à leur extrémité par des absides et recouvertes par des quarts de sphères. Sur la croisée s'élève une coupole portant elle-même sur un tambour élevé qui permet d'éclairer largement l'intérieur de l'édifice. C'est là le plan que Bramante donna pour Saint-Pierre, œuvre immense dont la première pierre fut posée le 18 avril 1506.

Notre-Dame de la Consolation à Todi est l'édifice religieux qui caractérise le mieux l'école de Bramante. Malgré la pureté du style et la perfection d'ensemble de cette église, ce ne sont pas les monuments religieux qui recommanderont de préférence l'architecture de la Renaissance. Ce qu'on peut leur reprocher surtout, c'est la monotonie et la froideur. Mais parmi les monuments civils, quoiqu'on puisse souvent y relever les mêmes défauts, il y a des chefs-d'œuvre de simplicité habile et harmonieuse.

Nous citerons parmi les constructions des architectes

romains, qu'ils le soient de naissance ou par adoption, le *palais de chancellerie* de Bramante, qui est peut-être l'édifice (surtout par sa cour intérieure) le plus remarquable de toute cette période; le *palais Massimi*, de *Balthazar Peruzzi*; la *villa Madama*, de *Jules Romain*, le *palais Farnese*, d'*Antonio de San-Gallo le Jeune* (1482-1546), et cette délicieuse petite *villa Pia*, élevée au milieu des jardins du Vatican par *Pierre Ligorio* (mort en 1583), qui fut aussi peintre et antiquaire.

A Venise, où l'architecture, tout en étant devenue classique, reste cependant plus pittoresque, *Guill. Bergamasco* élève la façade de la cour du *palais Ducal* (1520); le sculpteur *Jacopo Tatti*, dit *Sansovino*, élève la *Bibliothèque de Saint-Marc* (1536), le *palais Corner* et l'édifice plus simple de la *Zecca* (hôtel des Monnaies). A Vérone domine le nom de *San-Micheli* (1484-1554). Ses contemporains ont dit de lui qu'il était « bon dans l'architecture religieuse, excellent dans la civile, incomparable dans la militaire », et ils en donnent pour preuve l'église *Notre-Dame di Campagna*, le *palais Bevilacqua*, les portes *Nuova*, *Stuppa* et *San-Zenone*. Gênes se couvre de palais, parmi lesquels il faut placer au premier rang le *palais Sauli*, chef-d'œuvre de *Galeas Alessi* de Pérouse (1500-1572).

Période de Vignole et de Palladio. — Des symptômes de décadence se font sentir dès 1550 par une application devenue trop machinale des formules antiques et un caractère croissant de lourdeur et de banalité. C'est au commencement de cette période que se placent cependant deux architectes que leurs écrits et leurs constructions ont rendus également célèbres : Vignole (*Jacopo Barozzio da Vignola*) et *Andrea Palladio*.

Vignole (1507-1573), qui a mérité par son traité des cinq ordres d'être appelé le Vitruve moderne, élève le beau *château de Caprarola*, près de Viterbe, et l'église du *Gesu* à Rome, dont la façade, imitée d'Alberti, est restée

malheureusement le type adopté pour la plupart des églises qui ont suivi.

Palladio (1518-1580), auteur d'un traité d'architecture, est bien plus original, parce qu'il se pénètre plus de l'esprit de l'antiquité et se dégage davantage de son imitation routinière. Il règne à Vicence, sa patrie, comme San-Micheli à Vérone. Ses chefs-d'œuvre, comparables en somme aux œuvres les plus achevées de l'époque précédente, sont les constructions ajoutées par lui à la *basilique de Vicence*, et l'église *Saint-Georges Majeur* à Venise. Il a mis en vogue l'emploi discutable de ce qu'on pourrait appeler l'ordre colossal, c'est-à-dire de ces larges et hautes colonnes plus ou moins complètement engagées, qui, portées souvent, il est vrai, sur un haut soubassement, s'élèvent du sol jusqu'à la corniche du toit. Son contemporain *Vasari* (1512-1574), un des élèves favoris de Michel-Ange, construisit à Florence le *palais des Offices*. Mais il est plus connu pour ses peintures (*coupole de Sainte-Marie des Fleurs*, *l'Annonciation* du Louvre), et surtout par ses biographies des peintres italiens.

L'art italien vers 1560. — Il est un des artistes les plus remarquables de la période de décadence du milieu du xvi^e siècle, période où le talent ne manque pas, mais où la facilité tend à remplacer l'inspiration. *Taddeo Zuccherò* (1529-1566), auteur des *fresques du château de Caprarola*, et son frère *Federico* (1542-1609), qui acheva la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, sont un exemple de ces talents de fond médiocre dont l'habileté put faire illusion à leurs contemporains. Il y a plus d'inspiration dans *Fr. Salviati* (1510-1563), dans *Pellegrino Tibaldi* de Bologne (1527-1592), architecte et peintre, qui a fait le *plafond de la bibliothèque de l'Escurial*, où il représente les lettres, les sciences, les arts, par des allégories autour desquelles il groupe les hommes qui s'y sont le plus distingués. Il faut réserver une place à part pour *Angio*

Bronzino (1502-1572), qui dans la *Descente de Jésus aux Enfers*, et surtout dans ses portraits (*Portrait d'un sculpteur* au Louvre, *d'Éléonore d'Este* à Florence), représente le mieux alors la fierté de style, affaiblie, mais grande encore, de l'école florentine ; et pour *Barocci* (1528-1612), peintre maniéré sans doute, mais d'un coloris agréable et qui se montre parfois un heureux imitateur du Corrège (*Annonciation* du Vatican, *Descente de croix* à Pérouse, une *Vierge glorieuse* au Louvre).

Extension de l'influence italienne. La Renaissance en Orient. — Quoi qu'il en soit, l'influence de l'Italie s'était exercée et s'exerçait encore sur tous les pays de l'Europe ; elle se faisait même sentir en Asie et en Afrique¹.

Nous avons dit quel avait été le rôle des artistes italiens en Russie ; il fut important aussi en Hongrie, où le fameux *Mathias Corvin* avait épousé Béatrix de Naples. Nous avons vu que Gentile Bellini avait été appelé par Mahomet II à Constantinople. Il ne fut pas le seul artiste qui travailla pour des princes musulmans ; on a des médailles de *Bertoldo, de Costanzo*, représentant le terrible sultan, et l'on sait que son ministre Ibrahim avait scandalisé les vrais croyants en plaçant des statues dans le jardin de son palais. D'autre part il arriva plus d'une fois que des artistes furent faits prisonniers par des pirates barbaresques, et ce fut là une des aventures de la vie romanesque de Fra *Filippo Lippi*. Cependant les sultans demandent plutôt à l'Italie des ingénieurs civils et militaires. On a pu soutenir que *Léonard de Vinci* avait été jusqu'en Arménie pour y exécuter de grands travaux². Michel-Ange faillit accepter les propositions du sultan Bajazet II qui voulait le charger d'exécuter un pont gigantesque reliant les deux rives de la Corne-d'Or. Les colonies que Gê-

1. Sur l'influence de la Renaissance en Orient, voy. principalement les articles de M. Müntz dans la *Gazette des beaux-arts*, 1892 et 1893. — Cette influence se fit sentir au moins jusqu'en Perse. On sait que les Vénitiens fondèrent, à la fin du XVI^e siècle, une fabrique de verrerie à Chiraz.

2. Scailles (*L. de Vinci*, appendice I^{er}) paraît avoir réfuté cette tradition.

nes et Venise possédèrent jusqu'à la fin du xv^e siècle dans la Méditerranée orientale, la souveraineté que Venise conserva sur Chypre jusqu'en 1576, les importants comptoirs que les Italiens eurent longtemps encore dans le Levant, même dans les pays où ils n'avaient jamais exercé de souveraineté proprement dite, facilitaient ces rapports. A Alexandrie et au Caire, les comptoirs italiens formaient de véritables quartiers. Aussi comprend-on que des peintres italiens aient songé à se rendre, à travers l'Égypte, jusque dans l'Abyssinie, qui était un pays chrétien. C'est ce que firent le Vénitien *Francesco Brancalone* et plus tard son neveu *Nicolo*, qui y exécutèrent des peintures religieuses importantes.

Si les artistes italiens étaient ainsi accueillis dans le monde entier, les artistes étrangers étaient reçus en Italie par leurs confrères, comme par le public, avec une sympathie qui, faisant taire un sentiment de rivalité bien excusable, est un des témoignages les plus remarquables de la sincérité avec laquelle l'art était aimé « dans le beau pays que traverse l'Apennin et qu'entourent la mer et les Alpes ».

CHAPITRE IV

LE XVI^e SIÈCLE DANS L'EUROPE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE

L'art allemand au xvi^e siècle. — Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure. — École de Saxe. Lucas Kranach. — École de Souabe. Holbein. — Sculpture : Kraft, P. Vischer. La chaise de saint Sébald. Le tombeau de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Sculpture sur bois. Arts industriels. — Architecture. Heidelberg, Kronborg. — La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley Breughel le Drôle. Les portraitistes. — Tapisserie. Vermeyen. —

Les peintres flamands à l'étranger. Campana. — La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. Antonis Moor. — L'architecture. — La sculpture dans les Pays-Bas. Tombeau de Marie de Bourgogne.

L'art allemand au seizième siècle. — Diverses causes devaient empêcher la peinture d'avoir en Allemagne et même en Flandre, au xvi^e siècle, le développement que l'on pouvait en attendre. Sans

parler de la différence des aptitudes naturelles, l'Allemagne ne sut, ne voulut ou ne put pas profiter comme l'Italie de l'influence antique. Sans doute il est bon pour l'art que l'ouvrier ne soit pas trop séparé de l'artiste, mais en Allemagne cette confusion allait trop loin, les règlements des corporations étaient pour les artistes une grande gêne. Albert Dürer



Fig. 230. — Holbein. — Le Chevalier et la Mort.

pouvait écrire de Venise à son ami Pirkheimer : « O combien je soupirerai après le pays du soleil ! ici je suis un prince, et dans mon pays un simple pique-assiette. » L'importance des villes libres d'Allemagne va diminuer de plus en plus. La Réforme va entraîner l'Allemagne dans des voies nouvelles, et il fallait du temps pour qu'un art protestant arrivât à se constituer. Or cet art devait se constituer en dehors de l'Allemagne ; car, malgré son souci du détail poussé jusqu'à l'encombrement, l'esprit allemand était fait pour un art poétique, d'inspiration élevée et générale, et s'accommodait mal des petits sujets auxquels le réduisait la Réforme.

Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure.

— Il semblait cependant, au début du xvi^e siècle, que l'Allemagne allait rivaliser avec l'Italie. *Albert Dürer* (1471-1528) fut considéré par les Italiens mêmes comme un maître qui égalait les plus grands de leurs compatriotes.

Il fut, au delà des Alpes, l'objet d'un véritable engouement. Il exerça sur la gravure italienne une influence décisive ; il fut, comme peintre, admiré de Raphaël¹ ; il fut imité par Pontormo, qui dans certains tableaux semble son élève, et exerça son influence jusque sur Giov. Bellini, le Corrège, A. del Sarto. A. Dürer était né en 1471 à Nuremberg. Nuremberg succédait alors à Cologne comme centre principal de l'art, et l'école de Franconie était la première de l'Allemagne. Destiné au métier d'orfèvre qu'exerçait son père, il entra dans l'atelier de *Wohlgemuth*. Dès sa première jeunesse il dut chercher à tirer parti de son talent, pour aider son père à nourrir ses dix-sept frères et sœurs. En 1494 il épousa Agnès Frey dont il a reproduit très souvent les traits dans ses tableaux. Elle était belle, elle avait une dot de deux cents florins, et son père se chargeait des frais de la noce. Mais par son humeur acariâtre, par son avarice, elle abrégéa les jours de son époux. Elle ne lui laissait pas un moment de repos, lui reprochait sans cesse de ne pas gagner assez d'argent, le séparait de ses amis et lui disait pour l'encourager : « Songez à la situation dans laquelle vous me laisserez lorsque je serai veuve. »

Le premier tableau d'Albert Dürer dont la date soit connue est son propre portrait, qu'on voit à Florence (1498). Peut-être le portrait de son père, également à Florence, est-il antérieur. La dureté d'exécution qui marque la plupart de ses œuvres est surtout sensible dans celles du début de sa carrière, telle que l'*Adoration des Mages* à Florence. Alors il se distingue surtout dans le portrait (*Maximilien Marie de Bourgogne*, son ami *Pirkheimer*, son maître *Wohlgemuth*). Il aborde plus tard les sujets les plus vastes : *Martyre des dix mille chrétiens*, ordonné par Sapor (1507),

1. La collection Albertine de Vienne possède, sous le n^o 176, un dessin de Raphaël donné par lui à Albert Dürer en 1515.

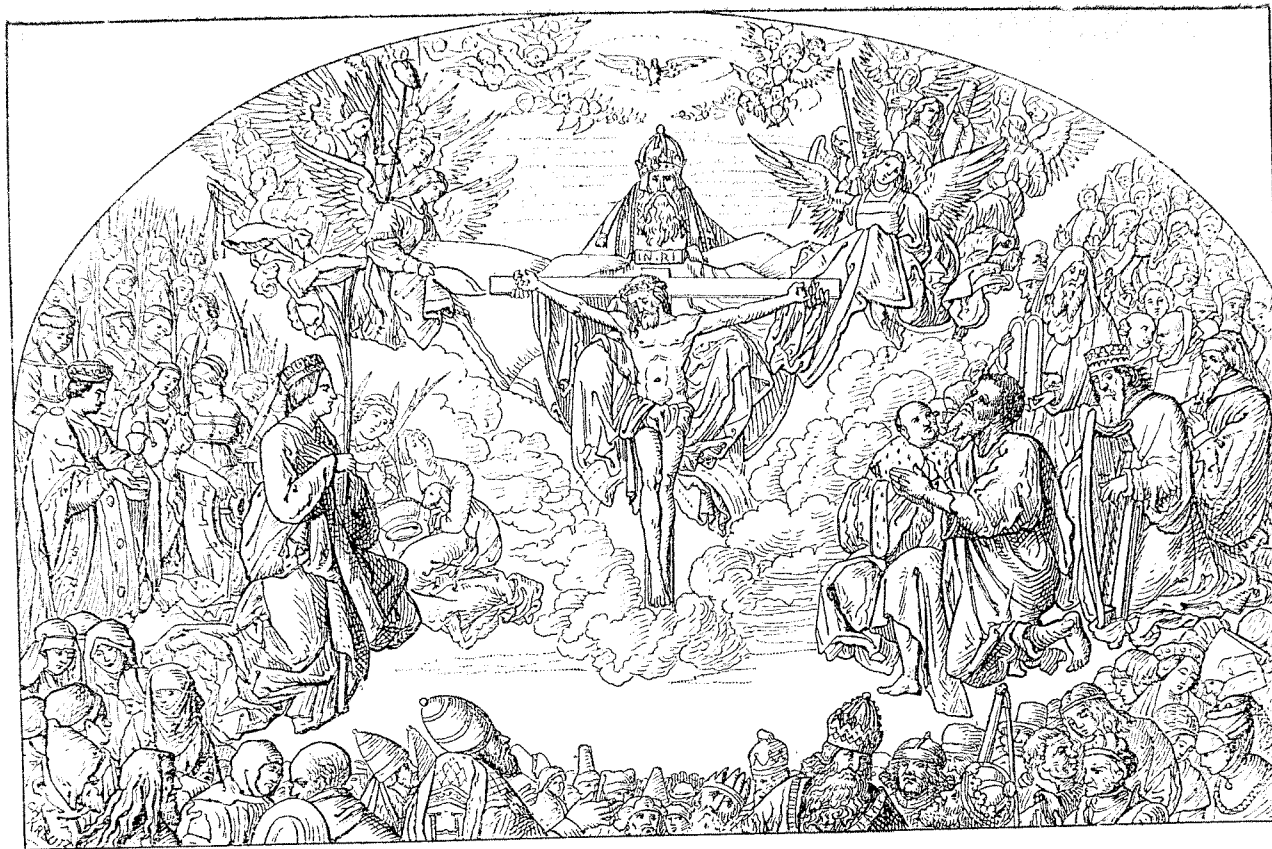


Fig. 231. — Albert Dürer. — La Toussaint, partie supérieure. (Musée de Vienne.)

Vienne¹; *la Trinité*, tableau appelé aussi *la Toussaint* (1511), du même musée. Mais déjà, à la suite de son voyage en Italie, comme nous le voyons dans ses lettres à Mélancthon, une modification commençait à s'opérer dans sa manière de concevoir la peinture. Il reconnaissait que la nature n'avait pas l'aspect diffus, la pénible et laborieuse variété qu'il avait cherché à mettre dans ses tableaux. Il regrettait de s'en être aperçu trop tard; mais, au lieu de s'attacher à l'abondance et à l'entassement des détails, il se promettait de faire dominer dorénavant la simplicité et l'harmonie. L'*Ève* et l'*Adam* de Madrid témoignent d'une souplesse, d'une largeur d'exécution relative (1507) jointe à la recherche du clair-obscur. Sur la fin de sa vie, il n'hésite pas, malgré sa gloire et malgré la fatigue de l'âge, à changer sa manière, et l'on doit à cette transformation les *Apôtres*, de Munich. Son talent aurait-il gagné, en définitive, à cette simplification? Quoique ces figures d'apôtres comptent parmi ses œuvres capitales, la question peut se poser. Il est permis de regretter cependant qu'un artiste si bien doué n'ait pas eu un autre maître que Wohlgemuth et n'ait pu recevoir dans sa jeunesse des enseignements différents de ceux de l'école de Nuremberg. Quoi qu'il en soit, Albert Dürer a été un des plus grands inventeurs de l'histoire de l'art, et la plus complète personnification de l'art allemand.

Mélange extraordinaire d'imagination rêveuse, d'expressions émues, d'idées profondes, à la fois subtiles et naïves, souvent obscures, énigmatiques, vagues, mais qu'il rend avec un réalisme qui pousse la précision jusqu'à la sécheresse et reproduit minutieusement les moindres accidents de la forme, il fait penser à ces auteurs de contes fantastiques qui nous forcent à admettre l'in vraisemblable par l'exactitude du cadre où ils placent leurs inventions chimériques². Albert Dürer occupe un rang

1. Comparer le *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes* par Carpaccio.

2. Il y a très peu d'œuvres de Dürer en France : au Louvre quelques dessins et une tête de vieillard à la détrempe; à Lyon *Maximilien d'Autriche et Catherine Sforza aux pieds de la Vierge*; à Caen, *Vierge et trois saintes* (douteux.)

plus élevé dans la gravure que dans la peinture ; il est, avec Mantegna, et avant Marc-Antoine et Lucas de Leyde, le créateur de la gravure moderne¹. Aucun de ses tableaux n'est plus connu et ne mérite plus de l'être que ses gravures au burin du *Chevalier et la Mort* et de la *Mélancolie*, ou plutôt *l'Étude découragée*. Il est peut-être l'inventeur de la gravure à l'eau-forte (1512)².

Il contribue à l'extension de la gravure sur bois par les dessins qu'il fait reproduire, souvent avec sa participation même comme graveur. Telles sont les séries de sujets sur la *Passion* et la *Vie de la Vierge*. Il travailla aussi au *Triomphe de Maximilien*, dont la plus grande partie est due à un autre peintre de l'école de Franconie, *Hans Burgmayer* (1472-1531). Cette suite, où l'on voit défiler la cour de l'empereur, sa maison civile et militaire, des soldats avec leurs officiers, des cavaliers, des fantassins, des artilleurs, des équipages de chasse, des musiciens, des bouffons et des jongleurs, des paysans des divers pays soumis à l'empereur, des représentants des diverses puissances avec lesquelles l'empereur a été en guerre, des chevaliers portant les étendards des villes, etc., est un des documents historiques les plus précieux du xv^e siècle. Il est intéressant de le comparer au *Triomphe de César* par Mantegna, plus ancien de quelques années, et à l'ouvrage postérieur de Lucas Kranach, *l'Entrée de l'empereur Charles-Quint à Bologne*.

École de Saxe. Kranach. — *Lucas Sünder*, dit *Kranach* (1472-1553), était originaire de Kranach ou Kronach en Franconie, mais passa la plus grande partie de sa vie en Saxe et y fonda une école qui ne lui survécut guère.

1. A. Dürer était aussi ingénieur ; il a fait un des plus anciens traités de fortifications postérieurs à l'invention de la poudre. Il s'y occupe beaucoup de créer et de ménager des abris pour l'assiégé contre le feu de l'assiégeant. Les précautions de plus en plus grandes qu'ont dû prendre les ingénieurs en ce sens, depuis ces dernières années, ont rappelé l'attention sur ce très remarquable essai du peintre. Cet ouvrage a été traduit par Rateau.

2. Ce procédé était déjà employé par les armuriers pour les damasquinures ; il s'agissait de l'appliquer aux estampes. C'est ainsi que les nielles avaient conduit à l'invention de la gravure au burin.

Kranach fut le premier en date des peintres protestants, et s'honora en partageant la captivité de Frédéric de Saxe, son protecteur, après la bataille de Mühlberg. Il a beaucoup travaillé, mais ses œuvres sont fort inégales (*Christ en croix*, à Weimar; *les Chasses royales*, à Madrid; *Adam*, aux Offices).

École de Souabe. Holbein. — En Souabe, *Hans Baldung Grien* (1480-1545) peint le tableau d'autel de Fribourg. *Martin Schaffner* continue (1508-1535) la tradition de l'école d'Ulm, sa patrie, l'élargissant par l'imitation des maîtres italiens (*Mort de la Vierge*, à Munich, *Naissance du Christ*, à Sigmaringen). Il meurt trop jeune pour avoir une grande influence.

L'école d'Augsbourg prend au contraire tout son éclat avec les *Holbein*. *Hans Holbein l'Ancien* (1460-1516) ne cessa d'élargir sa manière, comme le montre la comparaison du polyptique de la *Légende de saint Paul*, vers 1500 (Augsbourg), et l'*Autel de saint Sébastien* (1510), à Munich. Il était aussi excellent portraitiste; mais sa renommée s'est presque effacée devant celle de son fils et élève, *Hans Holbein le Jeune* (1498-1554), le seul peintre allemand que l'on puisse opposer à Albert Dürer.

Il vint jeune encore s'établir à Bâle, où il se lia avec Érasme, puis se rendit en Angleterre (1526), où il passa, sauf de rares absences, le reste de sa vie. Il y mourut (1554), ayant joui jusqu'au bout de la faveur de Henri VIII et de ses successeurs. Son talent est le plus franc qu'ait produit l'Allemagne; il l'emporte sur tous les peintres de son pays par une couleur chaude, vigoureuse, par la plénitude des formes, l'air de vie et de santé qu'il donne à ses personnages, et il atteint souvent à la véritable beauté. La *Vierge de Soleure*, la *Vierge du bourgmestre Meier*, dont Dresde et Darmstadt prétendent avoir l'original, la *Vierge entourée de saints* à Lisbonne, œuvre moins connue, mais qui est une des compositions religieuses les plus importantes du maître, ne donneraient cependant qu'une idée incomplète de son talent, si l'on n'y joignait les trop rares débris de ses fresques de la *Salle du conseil*



Fig. 22. — Holbein. — Christine de Danemark, duchesse de Milan.

à Bâle et de la *Maison d'Orient* à Londres. Dans la première il avait représenté des scènes de l'histoire religieuse et profane célébrant les sentiments républicains (*Charondas se donnant la mort pour avoir enfreint une de ses propres lois*; *Sapor humiliant l'empereur Valérien*; *Rencontre de Samuel et de Saül*), œuvres qui témoignent d'un haut sentiment de la composition expressive et de la vérité historique. Dans la *Maison d'Orient*, il avait représenté des allégories sur la *Richesse* et la *Pauvreté*. Cette peinture, dont l'esquisse est au Louvre, ressemblait par l'inspiration à la célèbre suite, gravée sur bois, des *Simulachres de la Mort*. Imprimées à Lyon (1538), ces petites gravures d'Holbein firent oublier toutes les publications analogues sur un sujet depuis longtemps populaire (*Danses des morts*, *Danses macabres*)¹. Cette œuvre à la fois burlesque et tragique, où l'artiste a varié un même thème avec une imagination toujours claire, a contribué d'autant plus à sa renommée que la célèbre fresque de la *Danse des morts*, exécutée à Bâle pendant le concile, a été détruite en 1806, et que le même sujet peint par *Nicolas Manuel*, dit *Deutsch*, entre 1515 et 1520, sur le cloître des Dominicains de Berne, n'a pas duré cinquante ans.

Holbein a été aussi un enlumineur exquis; mais il a été surtout un portraitiste admirable, et il est presque dans ce genre, avec sa manière bien différente, un rival du Titien et de Van Dyck. Il est impossible de mieux rendre un caractère et de réunir plus de soin et de vérité dans l'étude du modèle avec plus de simplicité dans l'exécution. Il suffit de citer le portrait de *Christine de Milan* que nous reproduisons, l'*orfèvre Moret* de Dresde, la *Jeanne Seymour* de Vienne, l'*Érasme* et l'*Anne de Clèves* du Louvre².

1. Langlois, Pottier et Baudry, *Essai sur les danses des morts*.

2. Le brillant portrait d'Anne de Clèves est la cause indirecte de la mort tragique d'un ministre. Thomas Cromwell avait conseillé à Henri VIII d'épouser cette princesse et lui avait fait voir la peinture d'Holbein. Lorsque le roi fut en présence de l'original, il fut singulièrement désappointé. Il n'osa pas cependant renvoyer la princesse en Allemagne; mais, peu de temps après l'avoir épousée, il la répudiait, et le maladroit négociateur, impliqué bientôt dans un complot imaginaire, portait sa tête sur l'échafaud.

Mais cette simplicité et cette franchise sont rares dans l'école allemande.

Sculpture : Kraft, P. Visher : la chasse de saint Sébald. Le monument de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Cette tendance de l'esprit allemand à la complication, déjà dangereux pour la peinture, était plus défavorable encore à la sculpture. Cependant le *tombeau de l'empereur Frédéric III*, commencé en 1461 par *Nicolas Lerch*, de Vienne, et terminé en 1513 par *Michael Dichter*, est une œuvre grandiose et originale, dit M. Lubke. Nuremberg est le centre principal de la sculpture comme de la peinture, avec *Adam Kraft* (m. en 1507) et surtout *Peter Visher* (m. en 1529). Adam Kraft montra dans ses scènes de la *Passion* une émotion communicative, et parfois de la noble. Dans un genre bien différent, son bas-relief de la façade du *Poids public* témoigne d'une imagination ingénieuse et naïve.

Quant à Peter Visher, c'est un des plus grands artistes de la Renaissance. Il appartenait à une famille où l'art de la fonte, qui depuis longtemps était pratiqué en Allemagne, se transmettait et se perfectionnait de génération en génération. Son père *Hermann* avait fait en 1457 les *fonts baptismaux de Wittemberg*. Mais Peter devait le laisser bien loin derrière lui. La *chasse de saint Sébald* à Nuremberg, à laquelle il travailla treize ans (1506-1519) avec ses cinq fils, est le chef-d'œuvre de la sculpture allemande. Les



Fig. 233. — Peter Visher.

bas-reliefs rappelant les miracles du saint, la statue du saint lui-même, celle de l'auteur, qui s'est représenté avec un marteau à la main et un grand tablier de cuir, son inspirées du réalisme allemand, tandis que les douze apôtres adossés aux colonnes sont pleins de noblesse, et que les figures allégoriques placées au pied des colonnes sont d'une élégance digne des Florentins. Toutes ces sculptures, quoique les figures soient de petite dimension, ont le caractère monumental; elles se distinguent par une correction de forme et une valeur de style que l'on retrouve jusque dans l'exécution de ces énormes escargots que l'artiste a eu l'idée bizarre de donner pour support à son monument. Il est difficile, en présence de cet ouvrage, de refuser d'admettre que Peter Vischer ait visité l'Italie d'autant plus qu'on sait certainement qu'il s'en approcha de bien près. En effet il travailla au tombeau que Maximilien commença à se faire construire de son vivant dans la Hofkirche d'Innsbruck, sous la direction de son peintre attitré *Georges Sesslschreiber*. Sesslschreiber, qui était aussi sculpteur, exécuta lui-même une grande partie des statues. Ce tombeau est un des ensembles sculpturaux les plus considérables du monde. Vingt-huit statues colossales en bronze, représentant soit des héros ou des héroïnes historiques ou légendaires, soit des personnages de la maison d'Autriche (Arthur d'Angleterre et Théodoric, œuvre de Vischer; Godefroy de Bouillon, Clovis, Philippe I^{er} fils de Maximilien, Jeanne la Folle, Ferdinand le Catholique, Marie de Bourgogne, etc.), forment comme un couronne et une garde d'honneur autour du cénotaphe¹ en marbre blanc. Ce cénotaphe porte la statue de bronze de l'empereur, et est orné aux quatre angles de quatre statues, également en bronze, représentant les vertus card

1. Maximilien est enterré, non à Innsbruck, mais à Neustadt, près Vienne. La Hofkirche contient aussi les tombeaux de l'archiduc Ferdinand et de son épouse Philippine Welser, œuvre de Colin et de son école.

nales. Les statues du cénotaphe ont été fondues d'après les modèles d'*Alexandre Colin* de Malines, qui a exécuté vingt des bas-reliefs qui le décorent; les quatre autres sont de *Pierre et Grégoire Abel* de Cologne.

Sculpture sur bois. Arts industriels. — La sculpture en bois continue à être pratiquée avec succès (bas-reliefs de la *Vie de la Vierge* connus sous le nom de *la Couronne de roses*, à Nuremberg, œuvre de Veit Stoss, de Cracovie, etc.). L'orfèvrerie brille surtout dans les armures et les poignées d'épées. Nuremberg en est aussi le centre principal, ainsi que de la céramique, où se distinguent les *Hirschvogel*. Les poêles de faïence de Nuremberg, véritables monuments de sculpture et d'architecture, étaient justement renommés.

Architecture: Heidelberg, Kronborg. — Dans l'architecture, tandis que là, comme en France, le gothique persiste le plus souvent dans les monuments religieux, à *Fribourg*, à *Strasbourg*, jusque dans la seconde moitié du siècle, la Renaissance apparaît antérieurement dans les constructions civiles, qu'elles soient l'œuvre d'architectes italiens, comme le *Belvédère de Prague*, ou d'architectes allemands, comme le *château Torgau*, par *Conrad Krebs* (1532), le *château de Gottesau*, près de Karlsruhe. L'édifice le plus intéressant de cette période est le château de *Heidelberg*, où l'on peut suivre les diverses transformations de l'art de la construction en Allemagne depuis le milieu du xvi^e siècle jusqu'au milieu du xvii^e. Le Mecklembourg, quoique à l'extrémité de l'Allemagne la plus éloignée de l'Italie, fut un des premiers à s'ouvrir à la Renaissance. Mais les *châteaux de Wismar* (1553), *Schwerin* (1555), *Gustrow*, n'ont pas l'originalité des châteaux élevés en Danemark, *Kronborg* (1574) et *Frederiksborg* (1560-1570).

La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley. Breughel le Drôle. Les portraitistes. — A la fin du xv^e siècle, Anvers a pris le premier rang dans la Flandre, et sa prospérité ne fera que s'accroître jusqu'à la seconde moitié du siècle, où le despotisme de Philippe II et les

luttres civiles viendront le contrarier, sans l'arrêter, car la lutte devait bientôt se concentrer dans les provinces du Nord. On voit souvent sur le fleuve plus de deux mille cinq cents vaisseaux; deux mille chariots y arrivent par semaine. Toutes les industries y sont actives; Venise elle-même (et c'est un ambassadeur vénitien qui le disait, en 1551), Venise est dépassée. La supériorité artistique accompagne, comme il arrive souvent, la supériorité économique et politique. En 1560 on comptait à Anvers jusqu'à 360 peintres et sculpteurs. Depuis la fin du xv^e siècle Anvers occupait le premier rang dans l'art flamand grâce à l'ancien forgeron *Quentin Matzys* (1460-1530). Ses portraits (*le Banquier et sa femme* du Louvre, *Portrait d'homme* de Francfort) montrent qu'il a conservé toutes les solides qualités de l'école. *L'Ensevelissement de Christ* à Anvers, la *Légende de sainte Anne* à Louvain (1509), qui comptent parmi les œuvres les plus remarquables du temps, témoignent en outre d'un effort souvent heureux pour subordonner les détails à l'ensemble, donner à la composition une unité qui ne résulte pas seulement de la symétrie. Elles justifient l'admiration d'Albert Dürer et d'Holbein. Cependant Matzys n'a subi d'aucune façon l'influence de la Renaissance italienne.

Mais au moment de sa mort cette influence s'était déjà fait sentir sur les artistes plus jeunes. Elle troubla d'abord l'école plus qu'elle ne l'éclaira. Les Flamands hésitèrent entre la tradition déjà si forte de leur peinture nationale et les enseignements nouveaux, qu'ils ne comprenaient pas toujours fort bien; aussi, quoique le talent y soit répandu, les œuvres sont souvent confuses, embarrassées et sans grand caractère. Le chef de ces *romanistes* comme on les a justement appelés, est *Bernard Van Orle* (1480-1542), qui alla se former en Italie dans l'atelier de Raphaël et fut chargé par lui d'aller surveiller en Flandre l'exécution en tapisserie de ses fameux cartons.

La vue de ces chefs-d'œuvre ne pouvait manquer d'exercer une grande action aussi bien sur les peintres que sur les tapisseries. Mais, de quelque talent que témoignent les *Épreuves de Job* de Bruxelles, le *Jugement dernier* de Saint-Jacques d'Anvers, Van Orley est loin d'égaliser les Italiens dont il s'inspire, car il est souvent pénible et tourmenté. *Michel*



Fig. 234. — Tapisserie flamande.

Coxie (1499-1592), imitateur passionné de Raphaël, quoiqu'il n'ait pas été son élève, est plus simple, mais plus froid. Quant à *Franz Floris* (de son vrai nom de Vriendt, 1515-1570), il imite et outre Michel-Ange. Sa *Chute des anges rebelles*, à Anvers, n'est pas une œuvre ordinaire, mais elle devait avoir une action décidément mauvaise sur les peintres qui suivirent, en leur faisant aimer la déclamation, sans leur ôter toujours le goût de la vulgarité.

Les Flamands italianisés qui exécutent les œuvres les plus parfaites sont ceux qui sont devenus franchement italiens :

Jean de Calcar, un des plus grands portraitistes de l'école vénitienne (1491-1546), et dont les œuvres ont été souvent attribuées au Titien ; *Denis Calvaert* (1540-1619), un des fondateurs de la seconde école bolonaise. Quoi qu'il en soit l'italianisme, aussi bien dans les arts que dans les lettres triomphait auprès des grands, à tel point que, dès les premières années du xvi^e siècle, Albert Dürer, lorsqu'il vint en Flandre, y vit méconnaître son talent, que les Italiens cependant avaient si vivement admiré. La tante et la sœur de Charles-Quint, qui gouvernèrent successivement les Pays-Bas, se déclarèrent complètement pour la nouvelle école.

Cela n'empêchait pas le goût national de se maintenir chez plusieurs peintres. Nous avons d'abord « les derniers gothiques », tels que *Jean Gossaert*, dit J. de Mabuse (1470-1540) qui cependant a connu et admiré les Italiens ; *Jean Bellegambe* de Douai ; *Gérard David* (1460-1523), dont le chef-d'œuvre se trouve au musée de Rouen ; et, à la génération suivante, *Jos Van Clève* (1491-1540) et *Marinus* (1500-1560). Puis nous voyons apparaître, lorsque la mythologie et le faste sont en pleine faveur, *Pierre Breughel l'Ancien* (1526-1570), « Breughel des paysans » ou « Breughel le Drôle », qui cherche ses modèles dans les classes les plus infimes de la société. L'originalité de cet artiste, qui d'ailleurs n'a rien de séduisant, n'a pas été toujours assez appréciée. Il est l'initiateur de ce genre de peinture que tant de Flamands et surtout de Hollandais devaient cultiver au siècle suivant. P. Breughel est alors une exception. C'est dans le portrait que se distingue surtout l'école flamande ; c'est là que les deux influences contraires commencent le mieux et le plus tôt à s'harmoniser ; cependant la tradition nationale prédomine dans ses plus remarquables portraitistes, *Porbus le Vieux* (1500-1583), *Nicolas Neufchâtel* (1520-1600), *Thomas Key*. Enfin on ne peut oublier *Carel Van Mandert* (1548-1606), le Vasari des Pays-Bas, moins connu par ses peintures, recommandable d'ailleurs, que par son *Livre des peintres*.

La tapisserie. Vermeyen. — L'école se distingue aussi dans les cartons peints pour les tapisseries. Les *Chasses de Maximilien* par *Van Orley*, la *Conquête de Tunis* par *Vermeyen* (1500-1550), furent, pour les tapissiers de Tournay, Bruxelles

Bruges, qui conservaient plus que jamais leur supériorité en Europe, des modèles dignes d'eux. Parmi les suites les plus célèbres fabriquées alors, citons encore l'*Histoire de Vulcain*, les *Victoires du duc d'Albe*, l'*Histoire de Psyché*. « Le peintre Coucke, d'Alost, fonda avec succès une fabrique de tapisserie à Constantinople ». (MUNTZ, *G. des beaux-arts*, oct. 1892.)

Les peintres flamands à l'étranger. Campaña. — Malgré les restrictions que l'on doit faire, la vitalité de l'art en Flandre s'affirmerait par le seul fait du grand rôle que les peintres originaires de ce pays jouent à l'étranger, en France, Italie, Allemagne, Hollande, Espagne. C'est un Flamand, *Peter Kampener*, Pedro Campaña (1508-1580), qui fonda à vrai dire l'école de Séville. Sa *Descente de croix* excitait encore, à la fin du xvii^e siècle, une admiration profonde chez Murillo. Malgré ce qui lui reste de rudesse, elle est peut-être l'œuvre la plus importante de l'école flamande à cette époque. Elle marque, dit M. Wauters, une date dans l'histoire de cette école, car, tout en rappelant *Van der Weyden*, elle fait déjà penser à *Rubens*.

La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. A. Van Moor. — Dans les Pays-Bas du Nord la situation artistique est analogue. Nous y trouvons d'abord, parmi les contemporains de Matzys, un grand artiste national, *Lucas de Leyde* (1494-1533), célèbre surtout comme graveur, et que Vasari place à ce titre au-dessus même de A. Dürer. Lucas de Leyde sut, un des premiers, faire intervenir les jeux de lumière dans les gravures. A l'âge de douze ans il avait déjà fait un tableau de *Saint Hubert* qui excita l'étonnement des artistes. Son œuvre principale est un triptyque de Leyde (*le Jugement dernier*). La noblesse et la générosité de son caractère étaient égales à son talent.

Puis vient *Jean Schoorel* (mort en 1562), qui, après avoir été à Rome conservateur du musée du *Belvédère*, revint dans son pays et chercha à y répandre l'imitation de Raphaël (la *Mort de la Vierge* à Bruges). L'école de Michel-Ange dominera ce-

pendant avec *Martin Van Heemskerck* (1498-1574) et surtout *Cornélis* de Harlem (né en 1562). Celui-ci poussa plus loin que personne (*Massacre des Innocents*) l'irritant étalage des muscles boursoufflés et contorsionnés sans raison.

Le véritable art hollandais allait être beaucoup plus long que l'art flamand à se dégager de cette période de transition. Tandis que Rubens règne à Anvers, les représentants les plus en vue de l'école hollandaise sont *Adam Bloemart* avec ses belles allégories mythologiques où l'italianisme domine (1565-1647), et *Pierre Lastman*, l'élève tempéré de Cornélis de Harlem. Il faut y joindre *Gérard Honthorst* (1590-1656), qui eut une grande réputation en Italie par ses effets de lumière (d'où son surnom *Gherardo della Notte*); il a fait des scènes familières, des tableaux religieux et mythologiques très agréables (*Concert, l'Enfant prodigue, la Nativité*), mais ses portraits surtout ont du caractère. Il est vrai que des genres distincts, bien en rapport avec le caractère que prendra plus tard l'école, commencent à se dégager. La peinture de marin débute avec *Henri Wroom* (né en 1566), la peinture d'architecture avec *Vredeman de Vrees* (né en 1527) et son élève *Hendrick Stenwick* (1550-1604), dans les tableaux desquels les figures ne sont plus que des accessoires. On sait d'ailleurs avec quelle précision les peintres germaniques et flamands rendaient les constructions qu'ils accumulaient dans les fonds de leurs tableaux, ou les églises gothiques dans lesquelles ils plaçaient souvent leurs sujets. *Van Eyck* et *Van der Weyden* en donnent de nombreux exemples.

En Hollande, comme en Flandre, c'est le portrait qui est l'honneur de l'école pendant toute cette période, avec *Antonis Van Moor*, *Antonio Moro* (1512-1581), qui a fait de véritables chefs-d'œuvre, comme la *Fille de Charles-Quint* du musée de Madrid et les deux peintures données au Louvre par le comte Duchâtel; puis, au début du siècle suivant, avec *Mierevelt* (1568-1641), *Moorelse* son élève (1574-1638), *Thomas de Keyser* (1595-1679), *Jean Ravesteyn* (1580-1665), artistes qui annoncent la grand

poque et qu'on peut considérer comme les précurseurs le Rembrandt¹.

Peinture sur verre. — La peinture sur verre produisit aussi les œuvres de premier ordre, telles que les quarante-quatre verrières de la grande église de Gouda exécutées de 1555 à 1603 par les deux frères *Crabeth* et leurs élèves. C'est, au dire de M. F. de Lasteyrie², le musée de peinture sur verre le plus complet peut-être qui soit au monde.

Architecture. — Pour l'architecture, le style gothique flamboyant persiste dans la grande *église de Gouda*, dans la façade de l'hôtel de ville de Gand (1481-1533), œuvre de *Van Waghemaker* et de *Romboutd Reldermann*. Le style de la Renaissance apparaît à *Anvers* dans l'hôtel de ville élevé par *Cornelius de Vriendt* de 1561 à 1565; mais la *flèche et le chœur de la cathédrale* sont terminés en style gothique.

Sculpture. Tombeau de Marie de Bourgogne. — La sculpture a produit aussi dans les Pays-Bas quelques œuvres capitales. Le *tombeau*, en cuivre fondu ciselé et orné d'écussons en émail, de *Marie de Bourgogne* fut exécuté par *Pierre de Baker* de Bruxelles, de 1495 à 1501; la décision et la finesse de ce travail fait paraître assez fade le monument voisin construit pour Charles le Téméraire par *Jongelinx* (mort en 1606). La *cheminée du palais de justice de Bruges*, exécutée en 1518 et 1529 par *Guyot Beaugrant*, est décorée, au-dessus des bas-reliefs de marbre, par les statues en bois, de grandeur naturelle, de Charles-Quint, de Maximilien, de Marie de Bourgogne, de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle. Rappelons aussi les travaux de *Colin* et de son école à Innspruck. Au siècle suivant, malgré des artistes tels que *Duquesnoy*, *Van den Bogaert* (Desjardins), *Fayd'herbe*, *A. Quellyn* (Hôtel de ville d'Amsterdam), la sculpture des Pays-Bas n'est guère plus qu'une annexe de l'art français.

1. M. Delagrave possède deux beaux portraits de Ravesteyn qui ont été gravés par M. Waltner. Donnons aussi un souvenir à *Aertzen* dont les scènes intimes et populaires, avec leurs personnages en général de grandeur naturelle, sont pleines de franchise et de vérité (*Intérieur de cuisine*, à Bruxelles).

2. *Les Peintres verriers étrangers à la France.*

CHAPITRE V

LE XVI^e SIÈCLE DANS L'EUROPE OCCIDENTALE
ET PRINCIPALEMENT EN FRANCE

La Renaissance française. — Persistance de l'originalité nationale côté de l'influence italienne. — Les guerres d'Italie. Artistes italiens en France. École de Fontainebleau. — L'art en France à la fin du xv^e siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Colomb. Peinture. Jean Perréal. — Architecture de la Renaissance. Première période. Palais de justice de Rouen. Georges d'Amboise. — Deuxième période. Style François I^{er}. Chambord. Chenonceaux. — Troisième période. Style Henri II. Catherine de Médicis. — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuileries. — Architecture religieuse. Chœur de Beauvais. — Hector Soufflot. Saint-Pierre de Caen. — Sculpture. Les Juste. Jean Goujon. Germain Pilon. Pierre Bontemps. — Écoles provinciales. — Jean Cousin. Peinture sur verre. Pinaigrier. — Peinture. Les Clouet. Céramique. Léonard Limosin et ses contemporains. Château de Madrid. — L'orfèvrerie. Armures. Ébénisterie. — Angleterre. Style Tudor. Style Élisabeth. — Espagne et Portugal. — Style plateresque et Manoelin. Hôtel de ville de Séville. Belem. — Style classique. L'Escorial. Berruguete. — Premiers peintres. Coello. Cespedès. Navarette (*el Mudo*). — Extension de l'art espagnol et de l'art portugais. Découverte de l'Amérique. — Anciens monuments péruviens et mexicains. Palenque. Chapoltepec¹.

La Renaissance française. — Persistance de l'originalité nationale à côté de l'influence italienne. — En France nous avons vu que l'influence flamande s'exerçait d'une façon très nette sur notre art; mais l'influence italienne allait s'y faire sentir plus rapidement et plus profondément qu'en Belgique, sans cependant absorber l'originalité nationale. Si pour la peinture l'école française devait rester en arrière, et ne pas même tenir toutes les espérances qu'avait fait naître Jean Fouquet, pour la sculpture

1. Pour la bibliographie, voir Palustre, *Architecture de la Renaissance*

ture et plus encore pour l'architecture elle peut disputer le premier rang à sa rivale, et, sans nier ce que nous devons à nos voisins, nous serions singulièrement injustes envers nous-mêmes en admettant que l'art moderne, pour apparaître sur notre sol, a eu besoin du contact italien.

Ce qui le montre, c'est la résistance que la tradition nationale oppose aux artistes italiens, qu'ils s'appellent *Fra Giocondo*, *S. Serlio*, ou même *Vignole*, et cela, on pourrait dire malgré la faveur, l'engouement dont ils sont l'objet auprès de



Fig. 235. — Médaille de François I^{er}, par Benvenuto Cellini.

la cour et des grands. Cela est si vrai, que plusieurs des nouveaux venus subissent notre influence au lieu d'imposer la leur, comprenant d'ailleurs, avec l'ouverture d'esprit qui caractérise les esprits italiens de ce temps, le talent de ceux auxquels on les préférerait. Il en fut de même pour le *Bernin* lorsqu'il fut appelé en France par Louis XIV.

« Les artistes florentins ou milanais que Charles VIII avait pu amener avec lui rencontrent en France, dit Viollet-le-Duc, des corps de métiers puissants possédant toutes les branches de l'art, peu disposés à se laisser dominer par des étrangers, qui sans doute étaient fort bien vus à la cour, mais étaient assez mal vus de la classe moyenne. Ils se trouvent, lors de l'exécution, en face de gens d'une grande habileté profes-

sionnelle, pleins de leur savoir, railleurs, rusés, indociles, maladroits par système, opposant à la faconde italienne une sorte d'inertie décourageante. » Ce n'est pas à dire que cette résistance de nos artistes fût systématique ou aveugle; et il faut même remarquer que ce sont les arts les plus fortement constitués chez nous qui savent profiter le mieux, mais en pleine liberté de jugement et de choix, des enseignements venus d'au delà des monts. La peinture, au contraire, ne devait entrer avec succès dans cette voie qu'au siècle suivant.

Les guerres d'Italie. — Artistes italiens en France. — École de Fontainebleau. — Quoi qu'il en soit, l'expédition de Charles VIII en Italie, qui fut le signal d'un changement déplorable dans notre politique et dont nous payons encore aujourd'hui peut-être les tristes résultats, produisit partout en France un grand ébranlement dans les esprits. A quel point l'attention était surexcitée par les événements qui entraînaient au loin tant de braves soldats et de brillants gentilshommes, on s'en rendra compte par ce fait que l'on publia une sorte de bulletin de la grande armée d'Italie, bulletin qu'on peut considérer comme le premier essai qui ait eu lieu chez nous, et peut-être dans l'Europe moderne, d'une presse périodique.

Si en France on est si avide de nouvelles, ceux qui font partie de l'expédition restent vivement frappés de ces « triomphantes » cités italiennes. C'est l'expression qu'emploie, en parlant de Venise, Philippe de Comines, tout habitué qu'il est aux splendeurs de la maison de Bourgogne. « Madame, écrit à la reine Anne de Bretagne le cardinal Briçonnet, je voudraye que vous eussiez vu cette ville (Florence) et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. C'est une chose incroyable que la beauté de ces lieux bien appropriés en toutes sortes de plaisances mondaines. » Aussi dès le temps de Louis XII et même de Charles VIII, à défaut de territoires aussi facilement perdus que conquis, les grands personnages cherchent à gagner à la France des artistes et des œuvres d'art. Mais il faut remarquer avec M. L. Palustre que ce n'est pas l'architecture qui les étonne en Italie (il n'y a rien là qui leur paraisse dépasser de beaucoup ce qu'ils ont vu en France), mais les arts qui embellissent la vie de chaque jour ou la rendent plus faciles. Ils cherchent surtout à attirer chez nous

des jardiniers, des menuisiers, des peintres, des orfèvres, des ingénieurs. Dans cette première émigration chez nous d'artistes italiens, nous citerons l'architecte *Fra Giocondo* (1435-1520), de Vérone; le sculpteur *Guido Mazzoni*, de Modène, qui travailla peut-être à l'*Ensevelissement du Christ* de Solesme; *Ben. Ghirlandajo*, dont on voit un tableau dans l'église d'Aigueperse, petite ville qui se trouvait alors dans le patrimoine de Gilbert de Montpensier, le vice-roi de Naples; *Solario*, qui est payé plus de vingt-sept francs par jour par le cardinal d'Amboise¹, tandis que les autres artistes français employés avec lui ne touchent qu'un peu plus de cinq francs.

L'exemple ne pouvait manquer d'être suivi par François I^{er}, le vrai roi de la Renaissance. Il fit rechercher à grands frais les œuvres d'art aussi bien antiques que modernes, et plusieurs des plus précieux tableaux du Louvre ont été acquis par lui. Il fit ce qu'il put pour attirer en France les plus grands hommes de l'Italie; mais ni Raphaël ni Michel-Ange n'acceptèrent ses propositions; *Léonard de Vinci* ne vint en France que pour y mourir, *André del Sarto* ne fit qu'y passer. Le roi s'adressa alors à des artistes secondaires dans lesquels se manifestaient déjà des symptômes de décadence, et qui n'en obtinrent pas moins une faveur complète à cause de leur qualité d'Italiens: les Florentins *B. Cellini* et *Rosso* (1496-1541), le Bolonais *Primatice* (1504-1570). Les peintres Rosso et Primatice furent tous les deux appelés à Paris à peu près en même temps (1530-1531). Primatice, après la mort tragique de son rival², prit la haute direction de ce groupe d'artistes italiens et français qu'on a appelé un peu prétentieusement l'*école de Fontainebleau*. Ils ont sans doute couvert de décorations les murs du château auquel ils doivent leur nom, mais il n'y eut pas là de véritable école, c'est-à-dire la formation

1. Le portrait de Solari, au Louvre, qui a passé pour représenter Charles VIII, représente en réalité Chaumont d'Amboise, frère du cardinal. — Le musée de Cluny possède une mosaïque de *David Ghirlandajo* faite pour J. de Ganay.

2. Rosso s'empoisonna de remords et de douleur, pour avoir accusé de vol et fait mettre à la torture son ami et élève *Pellegrino*, qui fut reconnu innocent. On voit de lui au Louvre une *Pieta* qu'a vantée Vasari. *Sguazella* accompagna en France A. del Sarto et s'y établit définitivement. *F. del Rossi* (*il Salviati*) n'y passa que vingt mois (1554-1555).

d'une tradition durable, ou du moins un ensemble d'œuvres supérieures pouvant longtemps servir de modèles¹. Ce qui montre que son influence n'a pas été grande, c'est que le plus remarquable des peintres de ce groupe, *Nicolo dell' Abbate*, est bien plus connu et estimé à Bologne qu'en France. Ses compatriotes peuvent le louer, sans s'inquiéter de savoir ce qu'était l'école de Fontainebleau. La vue des peintures du Primatice et de ses élèves put servir à développer plus tard chez nos peintres le goût de la peinture monumentale, mais en attendant, leur influence se fait surtout sentir, en se contenant dans d'heureuses limites, sur les sculptures de *Jean Goujon* et de son école.

L'art en France à la fin du quinzième siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Colomb. Peinture Jean Perréal. — A la fin du xv^e siècle, l'art français continue à avoir pour centre principal la région de la Loire moyenne². C'est de là qu'était originaire *J. Fouquet* c'est là également que naquit *Michel Colomb*, qui appartient à la génération suivante. Colomb (1431 ?-1512 ?) est le premier en date de nos grands sculpteurs modernes. Il sut se dégager de la complication de ses prédécesseurs tout en conservant leur précision; moins savant, moins caractérisé que les Florentins ses contemporains, il a déjà un grand style; il sait, dans la composition de ses groupes et de ses bas-reliefs, mettre quelque chose de plus clair et peut-être de mieux équilibré, comme le montre le *Saint Georges* du Louvre provenant du château de Gailion. Son œuvre capitale est le *tombeau de François II* duc de Bretagne, *et de sa seconde femme Marguerite d'Foix* (1507). Soit dans les statues plus grandes que nature

1. François I^{er} établit aussi à Fontainebleau des ateliers pour couler en bronze les statues antiques dont il avait fait venir les moules d'Italie, *Laocoon*, *l'Ariane*, etc. Parmi les fondeurs on cite *G. de Beauchesne*.

2. Lyon, malgré ses relations suivies avec Florence, quoique les *Pazzi*, les *Pitti*, les *Strozzi*, les *Capponi*, les *Ricci*, les *Médicis* eux-mêmes, y eussent séjourné, ne prend qu'une petite part au mouvement artistique de ce temps.

qui sont couchées sur le tombeau, soit dans les Vertus de grandeur naturelle qui marquent les angles du monument, soit dans les figures de saints et de héros (Charlemagne et saint Louis, etc.) qui en décorent les côtés, soit enfin dans les seize petites pleureuses de la base, avec leur tête et leurs mains de marbre noir, il montre une exécution simple, forte ou spirituelle, suivant qu'il le faut. Il travailla aussi avec d'autres sculpteurs, parmi lesquels *Ambroise Pesret*, aux tombeaux de *Marguerite de Bourbon*, de *Philippe le Beau* et de *Marguerite d'Autriche*, pour lesquels fut élevée, de 1511 à 1536, l'église de Brou. On sait aujourd'hui que le tombeau des enfants de *Charles VIII*, à Tours, fut exécuté sous sa direction par *G. Regnault* et *Jérôme de Fiesole*, et *M. Palustre* lui attribue avec vraisemblance une part dans les sculptures de Solesme.

Cependant, si l'on en croit les témoignages contemporains, l'artiste français le plus considérable du temps semble avoir été *Jean Perréal*, fils d'un peintre du roi Louis XI, originaire de Lyon. Il eut l'honneur d'être célébré par Marot¹. Peintre, ingénieur, architecte, il donna les plans du tombeau de Nantes, de l'église de Brou, et Louis XII l'emmena en Italie en 1507, afin qu'il pût reproduire sur la toile les grands événements qui s'y préparaient. On sait qu'il fit des peintures de dimensions importantes représentant les principaux faits de cette campagne, la *Bataille d'Agnadel*, etc. Plus tard il fut chargé d'une mission plus gracieuse et d'un caractère plus intime. Lorsque le roi Louis XII dut épouser Marie d'Angleterre, il fut envoyé à Londres auprès de la fiancée du roi pour diriger le travail des couturiers qui devaient habiller la princesse anglaise à la mode française. Mais il ne nous reste rien d'authentique de cet artiste, et le tableau du Salon Carré qui lui est attribué est très contesté. Nous

1. Rondeau xxvi, *Aux amis et sœurs de feu Claude* (lisez Jean) *Perréal*. — *Jean Perréal* mourut probablement en 1528. Voy. Charvet, *Jean Perréal*.

pouvons, au contraire, juger du talent de *Jean Bourdichon*. Il est l'auteur, probablement unique, des admirables miniatures du *livre d'heures d'Anne de Bretagne*, terminé en 1508, et il faut peut-être lui attribuer les volets du *triptyque de Moulins* qui portent les portraits de Pierre de Beaujeu et d'Anne de France. Dans ce cas, ces volets seraient l'œuvre la plus importante de l'ancienne peinture française ¹.

Architecture de la Renaissance. — Première période. — Palais de justice de Rouen. — Albi. — Georges d'Amboise. — Quant à l'architecture française, elle produit alors des chefs-d'œuvre, où l'on voit comment le style gothique, surtout dans les monuments civils, se transformait en s'accommodant avec les formes rectangulaires, notamment les séparations en croisées rectilignes données aux fenêtres. Le *palais de justice de Rouen*, plus encore que l'*hôtel Cluny*, l'*hôtel d'Alluye*, ou l'aile la plus ancienne du *château de Blois*, est resté le type des monuments de ce style ². Il est l'œuvre de *Roland Leroux* et de *Roge Ango*. Un style franchement gothique est conservé dans les monuments religieux, comme en témoigne le portail de N.-D. de Rouen, œuvre de R. Leroux, et l'*église Saint-Maclou* dans la même ville. C'est le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, qui présida à ces travaux. A la même époque appartient la décoration de la cathédrale d'Albi. Son porche, en pierre blanche, véritable dais porté sur des piliers, produit un merveilleux effet en se détachant sur la masse rouge de la construc-

1. Ce triptyque, qui se trouve dans la sacristie de la cathédrale, a été attribué à B. Ghirlandajo. Si la partie centrale (la Vierge entourée d'anges et de saints paraît, en effet, italienne, il n'en est pas de même des volets, qui semblent d'une autre main. Des raisons historiques expliquent comment le Bourbonnais et l'Auvergne septentrionale étaient alors un centre artistique assez important. Les peintures murales de l'ancienne salle du chapitre à la cathédrale du Puy représentant les *Arts libéraux*, sont du même temps (fin du xv^e siècle).

2. On aurait pu lui comparer l'*hôtel de la Trémouille*, situé rue des Bourdonnais, à Paris. Il a été détruit à la fin du règne de Louis-Philippe, et il n'en rest plus que quelques fragments à l'École des beaux-arts.

tion de briques; le jubé et la clôture du chœur, avec ses dentelles et ses ciselures de pierre, est d'une richesse et d'une élégance inouïes. L'école française domine dans l'ornementation, et l'influence flamande dans les personnages. Ces travaux ont été faits de 1473 à 1502 pour l'évêque Louis I^{er} d'Amboise. Les peintures de sa voûte et de ses chapelles sont banales et ne doivent pas être examinées en détail, mais ont un remarquable effet d'ensemble; elles sont l'œuvre d'une colonie de peintres décorateurs italiens appelés par Louis II d'Amboise, neveu et successeur de Louis I^{er} (1502-1513).

Les d'Amboise se placent au premier rang parmi les protecteurs des beaux-arts. Le plus illustre d'entre eux, le cardinal archevêque de Rouen, est le vrai Mécène du temps et le véritable initiateur de la Renaissance en France. Par les travaux qui furent faits sous ses auspices en Normandie, nous voyons cependant qu'il ne méprisait pas le style français. Le *château d'Amboise*, auquel il fit travailler dans le même temps, marque le passage du manoir féodal à l'habitation seigneuriale. Ses tours massives lui conservent un air de forteresse, mais se mêlent à des constructions plus élégantes. Lorsqu'il se fit construire, à Gaillon, une demeure nouvelle, les grosses tours disparurent. *Gaillon* est l'œuvre, non pas d'artistes italiens, mais d'architectes tous français (*Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre de Lorme, Colin Biart, Pierre Valence*). *Gaillon* est détruit. Mais *Chaumont-sur-Loire* et *Meillant* font encore honneur à la famille d'Amboise.

Deuxième période. Style François I^{er}. — **Chambord, Chenonceaux.** — Bientôt dans les diverses parties de la France s'élèvent des habitations de plaisance, transformation d'édifices anciens ou constructions complètement nouvelles. Les murs y sont percés de larges fenêtres; partout s'introduisent l'air et la lumière; l'on y dispose des pavillons, des jardins, des parterres, des fontaines.

« De tous côtés, dit M. Bayet, se développe une ornementation riche, capricieuse, où se confondent les détails, gothiques, antiques, italiens. La demeure n'en reste pas moins bien française, mais ouverte cependant à toutes les curiosités et à toutes les influences qui agissent alors sur notre société. » Dans cette architecture nouvelle nos architectes occupent le premier rang. Ils égalent les Italiens par l'ensemble de leurs qualités, et l'emportent même par la force et la souplesse de l'imagination, par l'ingéniosité du plan, surtout par la logique et l'appropriation de l'édifice à sa destination. Lorsque les principes de la Renaissance eurent complètement dominé, *Philibert Delorme*, qui avait étudié avec passion les monuments antiques et modernes de l'Italie, disait encore qu'« il vaudrait mieux ne savoir faire ornements ni enrichissements de muraille, et bien entendre ce qu'il faut pour la santé et la conservation des personnes et des biens ». *Chambord*, commencé en 1523, est le type accompli du style François I^{er}.

Aux extrémités de son rectangle de 156 mètres sur 107, il conserve encore de larges tours rondes terminées par des toits coniques arrondis. Il était environné autrefois de fossés. On les a maladroitement comblés; ce qui, en diminuant d'autant la hauteur des murs, donne peut-être à l'ensemble un certain aspect de lourdeur qui n'est pas imputable au projet primitif. Lorsque, au bout d'une longue allée coupée à travers un parc immense, Chambord, ce Versailles du xvi^e siècle, apparaît avec ses pavillons, ses terrasses, ses galeries, ses cheminées, ses toits de plomb, ses balcons, ses tourelles, ses flèches, ses clochetons, il produit un effet vraiment merveilleux. Un ambassadeur vénitien affirmait n'avoir jamais rien vu de supérieur à ce bel édifice, qui semblait réaliser à ses yeux les descriptions que font les poètes des palais enchantés de Morgane ou d'Alcine. Charles-Quint y rencontrait « comme un résumé de ce que peut enfanter l'industrie humaine ». On admire surtout à l'intérieur l'escalier en spirale, à doubles rampes superposées, surmonté de la lanterne si justement cé-

lèbre. Le nom de l'architecte de Chambord était resté inconnu jusqu'à nos jours ; on sait aujourd'hui qu'il faut attribuer ce chef-d'œuvre à *Pierre Trinqureau*, dit *Neveu*, qui était originaire de Blois ou d'Amboise.

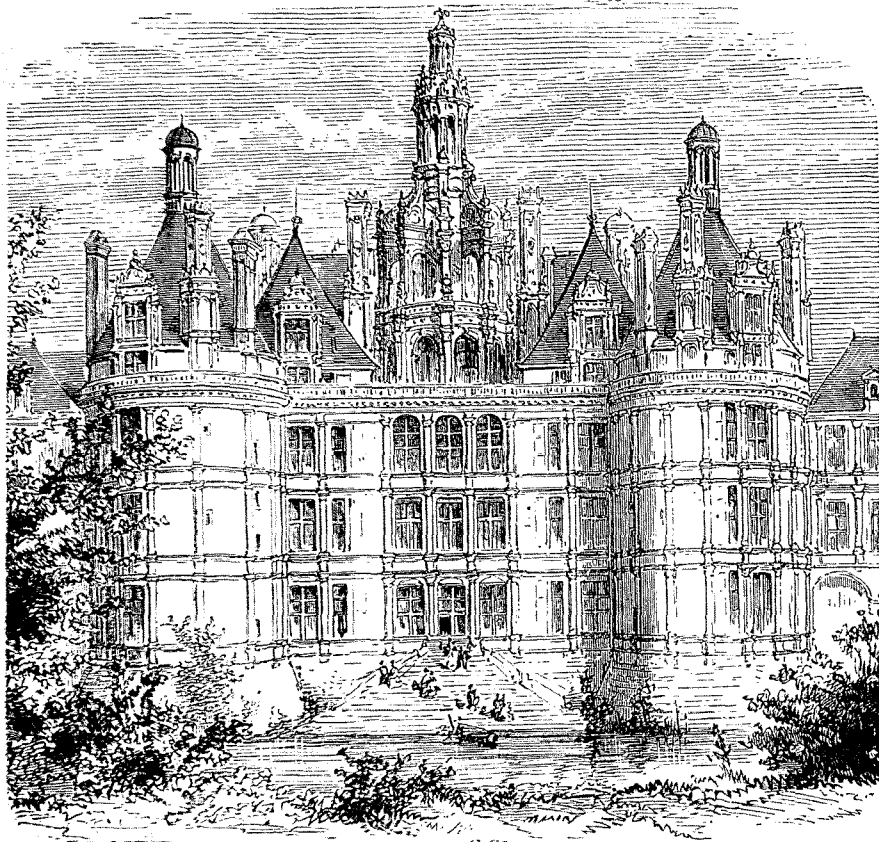


Fig. 236. — Chambord, avec son fossé, aujourd'hui comblé.

On ignore le nom de l'architecte qui a donné le plan de *Chenonceaux*, château non moins original que Chambord. On sait que la partie construite sur un pont qui traverse le Cher, et dont les grosses piles contiennent les cuisines, est de Ph. Delorme. Que d'œuvres mériteraient d'être successivement décrites, tant elles diffèrent entre elles ! Contentons-nous de signaler, à titre d'exemple, l'aile dite de François I^{er}, à *Blois*,

avec son merveilleux escalier. *Azay-le-Rideau*, *Châteaudun*, *Assier*, la *Roche foucauld*, œuvre d'*Antoine Fontan*; *Valençaiy*, *Madrid* au bois de Boulogne, détruit en 1826, œuvre de *Pierre Gadier*, de *Gatien* et *Jean François* qui avaient décoré la façade de grandes plaques d'émaux peints, aujourd'hui au musée de Cluny, et de terres cuites émaillées; *Saint-Germain*, où travailla *Pierre Chambiges*; *Villers-Cotterets*, œuvre de *Jacques* et *Guillaume Lebreton*. G. Lebreton travailla également à Fontainebleau à côté des artistes italiens Rosso, Serlio, etc.¹.

Les mêmes qualités se montrent dans les constructions municipales et les habitations privées. L'hôtel de ville de Châlons, monument admirable détruit en 1773, et que l'on ne connaît plus que par des gravures; l'hôtel de ville d'Arras, œuvre de *Jean Caron*; l'hôtel Pincé à Angers, œuvre de *Jean de Lespine*; la maison de *Diane de Poitiers* et l'hôtel du *Bourg-Théroulde* à Rouen; plusieurs maisons d'Orléans; l'hôtel *Dassezat*, l'hôtel *Lasbordes* à Toulouse; l'hôtel *Cujas* à Bourges, la maison de *François 1^{er}*, transportée pierre à pierre des environs de Fontainebleau au *Cours la Reine* à Paris, etc., sont des modèles d'élégance et d'harmonie. Un des traits caractéristiques de la décoration de ces diverses constructions, c'est l'emploi de grands médaillons de pierre où l'on place un sujet, le plus souvent une figure (château d'Assier, château de Pau, château d'Oyron, etc.).

Troisième période. Style Henri II. — Catherine de Médicis. — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuileries. — Les éléments inspirés de l'architecture antique commencent à tenir une plus grande place dans les monuments élevés à partir des dernières années de François I^{er}; les architectes de ce temps-là sont déjà des écrivains et des théoriciens. Après Paris, l'Ille-

1. Fontainebleau, l'ensemble de constructions le plus considérable du temps a de fort belles parties, mais manque d'unité. Il forme comme un résumé de notre architecture princière de Charles VIII à Louis XV. — Rabelais, dans sa description de l'abbaye de Thélème, nous donne un type idéal d'une magnifique habitation du temps de François I^{er}, avec théâtre, cirque, galerie de tableaux, bibliothèque. (Voy. Ch. Lenormand, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*.)

de-France, et la région de la Loire, les principaux centres de l'art furent alors la Normandie (Caen), la Champagne (Troyes) et la région de Toulouse. Des bâtiments carrés sont généralement substitués aux tours rondes pour les angles des édifices réguliers. Au château d'Écouen, élevé de 1540 à 1547 pour le connétable de Montmorency, *Jean Bullant* (1510-1578) a, dans les quatre façades de la cour intérieure, toutes différentes, cherché les ordonnances variées dont l'antiquité et l'Italie donnaient des modèles. *Androuet du Cerceau* est surtout connu par son *Recueil des plus excellents bâtiments de France*, qui nous a conservé l'image de tant de belles œuvres détruites depuis. Deux noms dominent alors tous les autres : *Pierre Lescot*, architecte du Louvre, et *Philibert Delorme*, l'architecte des Tuileries.

Pierre Lescot (1510-1578), sire de Clagny, était un conseiller au parlement de Paris et un ami de Jean Goujon. On railla d'abord le magistrat qui se faisait architecte par goût ; mais en présence du *jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois* (1541-1544), de l'*hôtel de Ligneris*, depuis l'*hôtel Carnavalet* (1544-1546), on fut bien obligé de reconnaître en lui un des premiers artistes de son temps, et l'on ne s'étonna plus de voir François I^{er} (1546) le charger de construire un *nouveau Louvre*, à la place de celui de Charles V. Ces travaux étaient à peine commencés lorsque François I^{er} mourut. Mais les arts allaient retrouver dans sa belle-fille un appui non moins éclairé et non moins dévoué. Les crimes politiques de Catherine de Médicis ne doivent pas nous empêcher de reconnaître qu'elle continua avec succès, en France, les traditions de son aïeul Laurent le Magnifique, de son oncle Léon X en Italie. Elle unissait dans le même sentiment les lettres et les arts. Pendant que les Tuileries étaient en construction, Ronsard ayant voulu pénétrer dans le palais, à la suite de Catherine de Médicis, *Philibert Delorme* (1515-1570), que le poète avait raillé en divers endroits de ses écrits, fit fermer les portes devant lui. La reine, informée de cet incident, adressa les plus vifs reproches à

l'architecte : « Souvenez-vous, lui dit-elle assez haut pour être entendue de toute la cour, que les Tuileries sont dédiées aux Muses ¹. »

L'activité déployée dans la construction des Tuileries explique pourquoi, à partir de 1564, les travaux du Louvre ne tardèrent pas à être fort ralentis. Pierre Lescot ne put élever que la façade occidentale, modifiée depuis, mais dont on peut dire encore ce que disait un contemporain, qu'« elle est tellement enrichie de toutes sortes d'architectures, avec symétrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouvera la seconde ». D'ailleurs, du vivant même de Lescot et de Delorme, Catherine songea à joindre son palais des Tuileries à la demeure royale du Louvre. *Pierre Chambiges* acheva la petite galerie entre le Louvre et la Seine, et éleva l'étage inférieur du pavillon Lesdiguières.

Pour revenir à Philibert Delorme, il est difficile de juger aujourd'hui de son talent, les *Tuileries*, *Meudon*, ayant été détruits, et une partie seulement d'*Anet* ayant été préservée. Mais nous ne pouvons oublier que nul architecte n'a su mieux réunir la théorie à la pratique. S'il est porté vers les hautes conceptions, s'il a écrit une *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes, à l'exemple de l'antique, suivant les règles et doctrines de Vitruve* (1568), il a publié aussi de *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais*. Dans son *Traité complet de l'art de bastir*, il pose, un des premiers, les règles de la coupe des pierres; enfin il a donné son nom à un système de charpente qui a réalisé un grand progrès.

Architecture religieuse : H. Sohier. — Au temps où l'on construit les Tuileries, l'architecture reste souvent gothique pour les monuments religieux. Dans des châteaux tels qu'Écouen, construit tout à fait dans le nouveau style, la chapelle est encore ogivale. Le *chœur de Saint-Pierre de Beauvais* est achevé en 1555. La croisée de l'édifice est surmontée, par *Jean Wast* le fils et par *François Maréchal*, d'une tour carrée terminée en pyramide et voûtée en ogive. Cette tour laissait voir du pavé du transept l'extrémité de sa flèche, à 50 mètres du sol; elle s'écroura en 1573. Le goût nouveau uni au plan

1. *Fremy, les Poèmes de Catherine de Médicis.*

et au système général des constructions précédentes se montre dans l'église *Saint-Michel de Dijon*, œuvre attribuée, à tort dans son ensemble, à *Hugues Sambin*, élève de Michel-Ange; dans l'église *Saint-Eustache*, à Paris, œuvre de *Pierre Lemercier* et de *David*, qui y imitent visiblement Notre-Dame; dans plusieurs églises de Troyes, où l'incendie de 1534 vint donner beaucoup de travail aux architectes *Dominique le Florentin*, *Gérard* et *Jean Faulchet*, *François Gentil*. Mais le chef-d'œuvre de l'architecture religieuse de cette époque est le chevet de *Saint-Pierre de Caen* par *Hector Sohier* (vers 1525), édifice qui est vraiment d'un caractère nouveau et témoigne d'une richesse d'imagination rare unie au goût le plus délicat. A son école, sinon à sa direction même, se rattachent les trois chapelles de *Saint-Jacques de Dieppe*, élevées aux frais du célèbre armateur Jean Ango, et la *chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard*.

Dans ces diverses constructions on voit appliqué un nouveau système de couverture pour remplacer la voûte proprement dite. Les nervures de la voûte gothique sont conservées; mais au lieu de recevoir directement sur leur courbe la maçonnerie, elles portent, au moyen de tympanes ajourés ou d'arcatures, des dalles à peu près horizontales constituant un plafond de pierre légèrement courbé. Les plafonds sont couverts de sculptures d'une grande richesse et ornés de clefs pendantes qui sont de véritables orfèvreries de pierre. Ce luxe d'ornementation s'adapte encore mieux au système de voûte dont l'église de *Tillièrre* (Eure) et le cloître de Belem (V. fig. 239) nous présentent des modèles. Il n'y a plus de croisées d'ogives. Les nervures se dédoublent à leur naissance et arrivent à former un système de panneaux triangulaires autour de losanges centraux. Le plafond est ainsi soutenu par une sorte de réseau de pierre. Malheureusement, si le xvi^e siècle a beaucoup édifié, il a aussi beaucoup détruit, et la liste serait longue des ruines que les guerres de religion ont accumulées sur notre sol, surtout dans la vallée de la Loire.

Sculpture. — Jean Goujon. — Germain Pilon. — Pierre Bontemps. — Nos sculpteurs égalent au moins

nos architectes. La famille italienne des *Justi*, qui s'établit à Tours et dont l'œuvre capitale est le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, où l'on remarque, dans les statues couchées du roi et de la reine, des détails d'un réalisme si étrange, se rattache en grande partie par son style à l'école française. *Ponce Trebatti* et *Benvenuto Cellini* lui-même ne valent pas *Jean Goujon* et les meilleurs de ses contemporains français.

On sait aujourd'hui que *Jean Goujon*, né vers 1515, ne fut pas une des victimes de la Saint-Barthélemy, mais mourut avant 1568 en Italie, à Bologne, où on le trouve établi en 1563. Il avait travaillé d'abord aux *portes de Saint-Maclou*, à Rouen;



Fig. 237. — Tête de la Diane de Jean Goujon.

venu ensuite à Paris, il est employé par son ami *Pierre Lescot* aux divers travaux que dirige cet architecte (*jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois*, dont le musée a recueilli entre autres un admirable *Ensevelissement du Christ, Louvre, fontaine des Innocents*). Quoiqu'il ait fait surtout des bas-reliefs, la *Diane d'Anet* (Louvre), les *Cariatides* de l'ancienne salle des Gardes, aujourd'hui première salle du Musée de la sculpture antique, montrent qu'il savait conserver dans ses statues, fussent-elles de grande dimension, cette élégance sans mièvrerie qui l'a fait surnommer le *Corrège* de la sculpture. On y retrouve aussi cette parfaite convenance de la sculpture avec la construction qui exige de la part des sculpteurs des sacrifices qu'ils ne sont pas toujours disposés à faire. Cet artiste, gracieux avant tout, est aussi d'une science rare. Un critique moderne, admirant comment dans les bas-reliefs de la fontaine des Innocents le maître a pu rendre l'effet de sa composition avec si peu de saillie, ajoute avec raison : « Il y a là une entente merveilleuse de la lumière et de l'ombre, et une science dans le rendu des raccourcis dont on est émerveillé. »

J. Goujon a fait aussi des bustes pleins de finesse et d'élégance; mais en cela il fut dépassé par *Germain Pilon*

(?1535-1590?) qui a un talent plus varié et peut-être plus ferme.

La statue de bronze de *René de Birague* et la statue de marbre de sa femme *Valentine Balbiani* comptent parmi les sculptures les plus expressives de notre école. La femme du puissant ministre est représentée dans la force de l'âge, à demi couchée, dans une attitude pleine de distinction, et couverte des vêtements riches et compliqués du temps. L'artiste a placé au-dessous un bas-relief représentant la même personne décharnée, ruinée par la vieillesse et la mort, dans un linceul qui la couvre à peine. Il n'a reculé devant aucun détail, même les plus cruels, pour accentuer le contraste; mais cette figure, quoique immobilisée et malgré ses yeux éteints, a un caractère de noblesse supérieur à celui de la brillante dame de cour. C'est là comme un résumé d'une oraison funèbre de Bossuet. C'est la transformation, par un art supérieur, du sentiment exprimé si souvent au moyen âge dans les danses macabres. Cependant l'œuvre la plus connue de G. Pilon est le groupe désigné sous le nom des *Trois Grâces*. L'urne qu'elles soutiennent était destinée à contenir le cœur de Catherine de Médicis.



Fig. 238.— G. Pilon.— Les Trois Grâces.

Il travailla sur les plans de Ph. Delorme au tombeau de *François I^{er}*, dont la plus grande part, les bas-reliefs inférieurs et les statues, revient à *Pierre Bontemps*. Les

bas reliefs, représentant les grandes victoires du règne, Marignan, Cérisoles, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art moderne. G. Pilon contribua aussi avec *Ponce Jacquiau*, *Fremyn Roussel* et *Laurent Regnaudin*, à l'exécution du *tombeau de Henri II*, dont P. Lescot fut l'architecte.

Les écoles provinciales. — Les écoles provinciales rivalisent avec les sculpteurs qui travaillent à Paris. A Rouen nous trouvons les bas-reliefs de l'hôtel de Bourg-Théroulde, représentant l'*Entrevue du Camp du drap d'or*; puis dans la cathédrale le *tombeau de Louis de Brézé*, auquel a travaillé peut-être J. Goujon, et le *tombeau des deux cardinaux d'Amboise*, œuvre de Roland Leroux aidé de *Desaulboux*, *Therouyn* et *André le Flament*. A l'école de Normandie on peut rattacher la célèbre série de groupes connue sous le nom de *Saints* de Solesmes, qui embrasse toute la période de la Renaissance. L'*Ensevelissement du Christ* est daté de 1496, et la *Chapelle de la Vierge* de 1553. Cette chapelle contient environ quatre-vingts statues ou bustes. On y admire surtout les grands ensembles : l'*Évanouissement*, l'*Ensevelissement*, l'*Assomption*. La tête de la morte, dans l'*Ensevelissement*, est un morceau admirable. D'après le livre du R. Dom. de la Tremblaye sur Solesmes, ces sculptures seraient l'œuvre de *Jean Desmarais* et de *Jean Giffart*, l'architecture étant de *Jean de l'Espine*. En Languedoc domine le nom de *Bachelier* (*portail de la Dalbade*); dans le Limousin on cite surtout le *jubé de la cathédrale de Limoges*, et le *tombeau de Jean de Langeac*, œuvre de Jacques d'Angoulême, qui jouit à Florence d'une grande réputation. En Lorraine, *Léger Richier*, élève de Michel-Ange, a quelque chose de la puissance dramatique de son maître dans la *Mise au tombeau* et le *Crucifiement* de Saint-Mihiel. En Picardie, *Jean Trupin* achève les stalles d'Amiens (1522). Dans l'Ile-de-France, *Philippe Pot* sculpte la porte méridionale de Beauvais, où sont représentées, entre autres, les sibylles; *François Marchand* continue la clôture du chœur de Chartres. Mais le nom le plus remarquable de cette région est Jean Cousin.

Jean Cousin. — *Jean Cousin*, né à Soucy, près de Sens, en 1500, mourut en 1589. On lui conteste la *statue de l'amiral Chabot*, œuvre capitale du Louvre, et qu'il est singulier de trouver anonyme; mais il reste le premier peintre français de son temps. On peut en juger surtout aujourd'hui par ses peintures sur verre. Ce genre de peinture produit, au moment de disparaître presque complètement, des chefs-d'œuvre. Les verrières de J. Cousin à Saint-Gervais (*Martyre de saint Laurent*, imité de la fresque de Michel-Ange), à Sens (*Auguste et la Sibylle*), à la chapelle de Vincennes (*Jugement dernier*); celles de *Pinaigrier* à Saint-Merry (*Légende de Joseph*), à Saint-Gervais de Paris, à Saint-Père de Chartres; de *Jehan de Sens*, le maître de J. Cousin, à la cathédrale de Sens; d'*Arnauld de Moles* à la cathédrale d'Auch; les verrières, anonymes en partie, de l'église de Montmorency, de la cathédrale de Moulins, des chapelles d'Écouen et de Chantilly; ce qui reste des grisailles sur l'*Histoire de Psyché* à Chantilly, provenant d'Écouen, peuvent commencer à mériter le reproche de détourner la peinture sur verre de son caractère propre et de chercher à faire des vitraux, des tableaux transparents¹; mais, considérées en elles-mêmes, ce sont des œuvres d'une composition riche et variée qui comptent parmi les plus importantes de l'école française. Il ne reste rien des fresques que J. Cousin a faites à Chambord, et ses tableaux authentiques se font rares (*Descente de croix* à Mayence, *Eva Prima Pandora* à Sens, *Jugement dernier* au Louvre). Dans le *Jugement dernier*, tableau de dimensions médiocres, mais composition à très nombreux personnages, dans l'Ève, figure de grandeur naturelle d'un style élégant et fier, l'imitation italienne est visible. Mais il est une exception, et en peinture c'est l'influence flamande qui domine.

1. Surtout à partir de l'application des émaux, qui permet de juxtaposer des teintes différentes, vers 1550.

La peinture. Les Clouet. — La peinture française occupe d'ailleurs alors une place médiocre à côté des autres arts. Le nom le plus remarquable est celui de la famille des *Clouet*, originaire de Belgique. Elle a fondé une véritable école, à laquelle appartiennent *Quessne*, *Foullon*, *Dumoutier*, qui sont plutôt des dessinateurs. Le plus célèbre des Clouet, *François Clouet* (1500-1572), et *Jehannet*, a laissé des portraits¹ d'une rare finesse, et ajouta à la précision des Flamands une élégance bien française. Le portrait d'*Élisabeth d'Autriche*, femme de Charles IX, a mérité les honneurs du Salon Carré.

Notre école a-t-elle produit alors de véritables tableaux? Nous avons rappelé les peintures militaires de Perréal. On sait que François Clouet avait peint pour Catherine de Médicis des sujets divers, qui avaient été placés au Luxembourg par Marie de Médicis et qui ont disparu depuis (*Soldats donna un assaut*, *Personnages dans une galerie*, *Catherine de Médicis recevant un ambassadeur*, *le Cardinal Charles de Lorraine couronnant Henri II*). Mais les œuvres de ce genre doivent avoir été rares. Quelques-unes nous sont parvenues, comme le tableau énigmatique de Chantilly, qui provient d'une collection de Lithuanie, le tableau du musée de Rouen et les peintures de Simon de Châlons dans la sacristie de Saint-Agricol, à Avignon. En tout cas, nous n'avons pas assez de documents pour pouvoir porter un jugement très motivé sur ce point.

Céramique. Palissy. Fabrique d'Oiron. — Est-ce à dire que nos artistes manquent du don de la composition? Tant s'en faut. Nous l'avons constaté dans nos verrières; nous le retrouvons dans nos arts industriels. Le xvi^e siècle est un des plu

1. Les plus importants sont en Angleterre : par exemple *Catherine de Médicis et ses enfants*, au château Howard, près d'York. Le goût des portraits historiques était répandu en France. François I^{er} fit exécuter à grands frais pour une galerie de Chambord les portraits de tous les savants grecs qui étaient venus chercher un refuge en Europe, au moment de la conquête turque (J. LOISELEUR, *Résidences royales de la Loire*. Le château de Beaugard, près Cheverny, contient une galerie de trois cent soixante-trois portraits historiques depuis Philippe VI jusqu'à Louis XIII, formée au commencement du xvii^e siècle.

beaux temps de la céramique et de l'émaillerie française, pour la forme comme pour l'ornementation. Le nom de *Bernard Palissy* (1510-1589) est resté populaire. C'était un esprit supérieur, qui mérite plus d'estime pour ses idées scientifiques que pour ses *rustiques figulines*, quelque brillantes que soient leurs couleurs, quelque ingénieuse et naïve que soit leur composition. Ses faïences, en effet, n'ont pas eu grande action sur notre industrie, l'auteur tenant avec grand soin ses procédés secrets. La fabrique d'*Oiron*, dont les œuvres si rares, anciennement appelées faïences Henri II, ont exercé longtemps la sagacité des antiquaires, ne dura guère qu'une quarantaine d'années (?1529-1568); elle est la plus originale des fabriques françaises. M. Benj. Filon a établi qu'elle fut fondée par *Hélène Gouffier*, née de Hangest, dans son château d'*Oiron*, près de *Thouars*. Hélène Gouffier en dirigea elle-même les travaux jusqu'à sa mort, en 1537. Rouen se ressent d'abord de l'influence italienne; mais elle ne devait pas tarder à égaler, sinon à surpasser les Italiens, et à servir de modèle à son tour. Son potier le plus remarquable est alors *Michel Abaquesne*, qui fit le pavement en carreaux de faïence du château d'*Écouen*, aujourd'hui en partie à *Chantilly* (*Mutius Scævola, Curtius*). Citons aussi les céramiques architecturales du Pré d'*Auge*, avec ses pignons étagés, dont plusieurs sont conservés au château de *Ferrières*. A la fin de ce siècle et au commencement du siècle suivant appartiennent le *carrelage de la galerie des portraits au château de Beauregard*, œuvre unique, représentant une armée du temps en ordre de bataille.

Les émailleurs de Limoges. Léonard Limousin, etc. — Nos faïenciers, malgré leur mérite, doivent céder le pas à nos émailleurs. Limoges fut alors le principal centre de l'émaillerie en Europe. Les émaux peints sont substitués généralement aux cloisonnés. *Léonard Limousin* (?1505-1580), malgré la spécialité à laquelle il se restreint, est un des grands artistes de la Renaissance; il représente sur ses plaques, coupes, vases, coffrets, etc., les sujets les plus divers (portraits, scènes mythologiques, religieuses, historiques), avec une aisance qui se joue des difficultés techniques, et un style qui donne aux moindres de ses sujets une valeur indépendante de ces difficultés. Il a des émules et des rivaux dans *Jean Limousin*.

dans les *Pénicaud*, dans *Pierre Remond*, *Pierre et Jean Courteyss*, *Jean et Susanne Court*, *Martin Didier*.

Orfèvrerie. — Ébénisterie. — Nos orfèvres méritent au moins la même admiration. Il ne reste à peu près rien de *Robert Bourgonnière*, *Jacques Even*, *Jean Delvaux*; nous connaissons mieux *Briot*, *Wœiriot*, *Étienne Delaune*, *Delahaye* dont nos collections contiennent des œuvres plus simples et plus élégantes dans leurs formes que celles du moyen âge mais aussi d'une grande richesse. Le casque et le bouclier de Charles IX avec leur revêtement d'or émaillé, l'armure dite de Henri II, sont des pièces merveilleuses. Les mêmes qualités supérieures se montrent dans les œuvres d'ébénisterie que l'on peut classer en diverses écoles : Normandie, Bretagne, Bourgogne, Lyon, Auvergne, Toulouse, l'Île-de-France. Des architectes comme *Bullant* et *Ducerceau* donnent de modèles aux ébénistes. D'ailleurs les costumes eux-mêmes lorsqu'ils ne tombent pas dans l'exagération, s'harmonisent heureusement avec tout ce qui les entoure, et nous savons que là aussi, des peintres de grande situation, comme Jean Perré et Bourdichon, étaient parfois chargés de donner des patrons d'habits et de broderies.

Angleterre. Style Tudor. Style Élisabeth. — L'Angleterre, qui dans l'ordre politique devait se distinguer du reste de l'Europe, et qui devait rompre si complètement avec la tradition catholique, conserva cependant plus longtemps que les autres pays l'ancienne architecture. Au style *Tudor*¹ succède le style dit *Élisabeth*, qui n'est encore qu'un gothique mitigé, quoique le principal architecte du temps, *John Shute*, et ses élèves *Thorpe* et *Smithson*, qui avaient étudié en Italie, introduisent quelques éléments classiques (*collège de Chapter House* à Londres, *château de Kirby*).

Espagne et Portugal. Style plateresque et manoelin. Séville, Belem. — Style classique. Berruguete. — En Espagne où le gothique mêlé d'éléments moresques continua cependant à être en usage jusque dans la seconde moitié du xvi^e siècle apparaît dès le second quart de ce siècle un style architectural

1. Il brille dans la chapelle Henri VII (à Westminster), dont le plafond avec ses pendentifs à jour, a été appelé *le ciel des sculpteurs*.

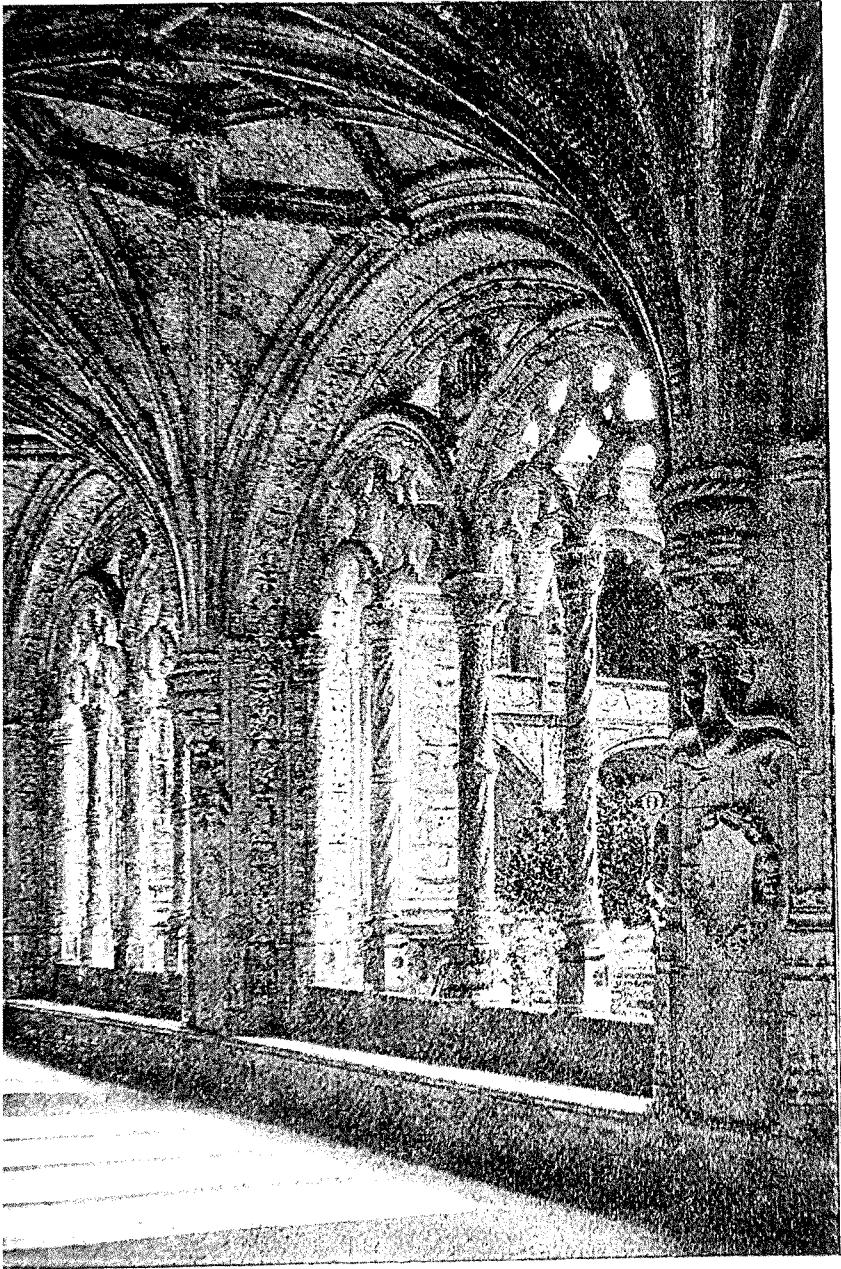


Fig. 239. — Cloître de Belem. (Style manuelin ou plateresque.)

nouveau. La découverte de l'Amérique, jetant brusquement en Espagne des quantités considérables de métaux précieux avait donné une grande extension à l'orfèvrerie. On avait eu recours, pour mettre en œuvre ces richesses, aux modèles de l'Italie, en laissant subsister en partie le style national, déjà très chargé d'ornements. Il arriva que l'architecture, qui avait été si souvent imitée par l'orfèvrerie, l'imita à son tour, et l'on eut le style *plateresque* (de *plata*, argent, *platero*, orfèvre), dont nous trouvons des exemples caractéristiques dans l'église de *San-Domingo à Salamanque*, dans les travaux du Français Philippe Vigarny ou Ph. de Bourgogne à *Burgos* dans la façade de l'*hôtel de ville à Séville*.

Un style analogue régnait alors dans le Portugal, brusquement enrichi également par ses établissements de l'Afrique et des Indes. Il reçut le nom de style *manoelin* (du roi Emmanuel le Fortuné). Ce prince, pour célébrer le succès de l'expédition de Gama, fit construire à Belem, par *Boutaca J. de Castilho* et un Français nommé *Nicolas*, une église magnifique qui est le chef-d'œuvre du genre, et près de laquelle *Garcia de Rezende* éleva une tour « robuste et pompeuse¹ ».

La même surcharge, la même patience extraordinaire dans l'ornementation, se retrouve dans la statuaire; par exemple dans les monuments funèbres de la *cathédrale de Grenade* (tombeaux de *Ferdinand*, de *Isabelle*, de *Philippe le Beau*, de *Jeanne la Folle*) et de la chartreuse de Miraflores, près *Burgos* (tombeau de *l'infant don Alonzo*). Les armures ou les robes de marbre sont couvertes d'une profusion d'ornements imitant la ciselure, la broderie ou la tapisserie, simulant les pierrieres ou les fourrures. On ne peut se dispenser de signaler aussi les retables de dimensions exceptionnelles, communs en Espagne, et dont les plus remarquables pour cette époque sont ceux d'*Astorga*, œuvre de *Esteban Jordan* et de *Becerra*; de *Saragosse*, par *Damian Forment*; de *Medina-del-Rio-Seco*, œuvre de *Gaspard Herrera*. Parmi les sculpteurs nous retrou-

1. Palustre. — L'influence française, surtout normande, a été décisive sur l'art portugais de la Renaissance (voy. la communication de M. Eude au Congrès des sociétés savantes, 1896). Le style plateresque apparaît en Italie (par ex. dans la façade de la chartreuse de Pavie qui procède elle-même d'Orvieto) et dans certaines hôtels de ville des Pays-Bas. Mais il n'y a pas là de mouvement général. Comp. les pagodes de l'Inde et de l'Indo-Chine.

vous *Ph. Vigarny*, originaire de Langres, qui sculpta entre autres, de 1507 à 1512, les merveilleuses stalles de Burgos, et travailla aussi à celles de Tolède, où il eut pour collaborateur *Alonzo Berruguete*. Cependant Berruguete devait surtout contribuer à répandre le goût classique, que *Ximénès* avait déjà favorisé (*université d'Alcala*). Berruguete (?1480-1561) est le plus grand artiste espagnol du temps. Il avait été en Italie l'élève de Michel-Ange, et fut comme lui peintre, sculpteur, architecte. Il construisit pour Charles-Quint, dans le style gréco-romain, le palais de Grenade (à l'Alhambra) et le nouvel Alcazar de Tolède.

A la fin du siècle s'élève pour Philippe II, dans un paysage désolé de la Sierra Guadarrama, le monument le plus différent du style plateresque que l'on puisse imaginer, le triste *Escorial*, qui, malgré l'originalité de son plan, est bien, dans sa nudité plutôt monotone que sévère, un des plus ennuyeux monuments qui existent¹.

Peinture. Navarette (el Mudo). — La peinture espagnole présente des noms que la postérité a conservés, tels que *Vicente Joanes* (?1523-1579), *Francisco Ribalta* (?1555-1628), les fondateurs de l'école de Valence; *Louis de Vargas* (?1502-1567), le fondateur de l'école de Séville (*Adoration des Bergers*, cathédrale de Séville); *Rinçon* (1446-1500), peintre habituel de Ferdinand le Catholique; *Pedro Berruguete*, père d'Alonzo (un *Autodafé* du musée de Madrid); *Cespedès* (1538-1608), qui fut à la fois peintre, sculpteur, architecte, érudit, linguiste et poète; *Sanchez Coello* (1515-1590), peintre favori de Philippe II (portraits de la famille royale, peintures de l'Escorial); *Pantoja de la Cruz* (1551-1609), ami et rival de Coello; *Moralès* (1509-1586), âme ardente d'artiste et de chrétien dont les œuvres se recommandent aussi bien par la conscience et l'originalité de l'exécution que par l'intensité pénétrante du sentiment religieux qui lui a valu le surnom de *el Divino* (*Le Christ à la colonne*, à Madrid, *Notre-Dame-de-la*

1. Voy. cependant la description de Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, chap. IX). Ce monument fut élevé en souvenir de la victoire de Saint-Quentin. Elle avait été remportée par Philippe II, le jour de Saint-Laurent; de là la forme de gril donnée à l'ensemble de l'édifice. Le manche du gril est formé par l'église. Il est l'œuvre de *Jean de Tolède*, de *Herrera* et du Français *Louis de Foix*, auteur de la tour de Cardouan

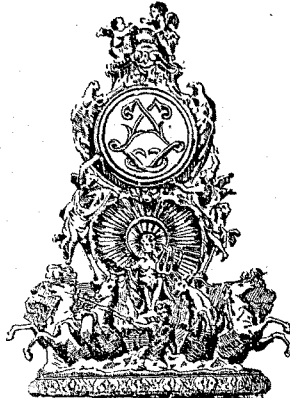
Solitude, à Tolède); enfin *Navarette* (1526-1579), surnommé *el Mudo*, le Muet. Ce peintre est comme une curiosité de l'histoire de l'art. Quoique sourd-muet de naissance, Navarette arriva fort jeune à avoir un très grand talent, qui n'a nullement besoin de se recommander de l'infirmité de l'artiste. Ses tableaux, où l'on reconnaît l'influence du Titien, dont il avait été chercher les leçons en Italie (*Martyre de saint Jacques*, *Nativité*, de l'Escorial, etc.), comptent parmi les meilleurs qui aient été exécutés alors en dehors de l'Italie. Navarette est un des peintres les plus remarquables de l'Espagne. Mais l'école espagnole ne devait vraiment se constituer qu'au siècle suivant.

Extension de l'art espagnol et portugais en Amérique et dans l'Inde. L'art américain avant la conquête. Les jardins du Mexique. — Un des résultats des grandes découvertes faites par les Portugais et les Espagnols fut de donner à l'art de la Péninsule hispanique une extension considérable. L'art portugais se répandit jusqu'à l'extrême Orient (*cathédrales de Goa, de Malacca*); l'art espagnol, dans la plus grande partie de l'Amérique (cathédrales de la Havane, de Mexico, de Lima). Là l'Espagne s'était trouvée en présence d'un art tout à fait inconnu jusque-là, dont les centres étaient le plateau de Cundinamarca (Bogota), le plateau du Pérou (Cuzco), le plateau de l'Anahuac et le Yucatan (Uxmal, Mitla, Tezcuco, Mexico, Palenque). Les Toltèques surtout ont été de grands bâtisseurs à Tula, à Téhatihuacan, à Cholula, leurs capitales successives. Mais les monuments de ces diverses régions, incomparablement plus modernes que les monuments égyptiens et même assyriens dont on a voulu les rapprocher, leur sont tout à fait inférieurs, et, quelques efforts qu'ils supposent de la part de ceux qui les ont élevés, il nous suffit de les mentionner¹. Cependant les parcs des princes mexicains mériteraient une attention particulière : comme *Chapoltepec*, près de Mexico, dont les anciennes dispositions subsistent encore en partie; comme *Tezcotzinco*, près de Tezcuco, avec ces cent vingt escaliers de porphyre, ses terrasses et ses bassins, alimentés par un aqueduc qui traversait la vallée.

1. Voyez toutefois les ouvrages de M. Désiré Charnay, et la conférence faite par M. Hamy à l'Association scientifique (*Bulletin* du 2 juillet 1882).



Louis XIV.



Nec pluribus impar.



Lebrun.

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE XVII^e SIÈCLE EN ITALIE. — ÉCOLE BOLONAISE.

Les grands faits de l'histoire de l'art au xvii^e siècle. — Nouvelle Renaissance en Italie à la fin du xvi^e siècle. — Son caractère religieux. — Le concile de Trente. — Les jésuites. — La littérature. Le Tasse. — Infériorité de l'architecture. — Borromini et le style baroque. — Scamozzi. Bianco. — Le Bernin. La colonnade de Saint-Pierre. — Sculpture. Le Bernin. Stefano Maderno. L'Algarde. — La peinture. — L'art académique. — Seconde école bolognaise. — Les Carraches. — Caractère de leur enseignement. — L'éclectisme. — Les maniéristes et les réalistes. — Caravage. Persistance de son influence. — Les élèves des Carraches. Le Guide. Le Dominiquin. Le Guerchin. L'Albane. Leonello Spada et

leurs contemporains. — La peinture à Rome, Florence, Venise. Les décorateurs. — École génoise. Strozzi. Castiglione. — École napolitaine. Ribera. Salvator Rosa. Le paysage romantique. Luca Giordano. La facilité. — Décadence politique et morale de l'Italie. — Décadence de l'art italien.

Les grands faits de l'histoire de l'art au dix-septième siècle. — Le xvii^e siècle est un grand siècle artistique; et s'il n'a pas un aussi grand nombre de génies de premier ordre que la période de la Renaissance proprement dite, il gagne en étendue ce qu'il peut avoir perdu en élévation. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'indiquer dans leur ordre chronologique la succession des écoles, à mesure qu'elles arrivent à leur apogée. Cette revue rapide est d'autant plus nécessaire que nous serons parfois obligés de ne pas suivre l'ordre du temps, et de négliger les synchronismes.

1^o Au début du siècle, l'Italie a repris le premier rang par la seconde école bolonaise et les Carraches : Louis (1555-1619), Annibal (1560-1609). — Puis viennent 2^o la seconde école flamande. *Rubens* (1575-1640) s'établit à Anvers (1609). La *Descente de croix* (1611). — 3^o L'école napolitaine. Ribera (1588-1656). — 4^o L'école génoise : Strozzi (1581-1644). — 5^o L'école française devient une grande école : Poussin (1594-1665) est appelé en France en 1640; *Mort de Germanicus*, 1627; le *Saint François-Xavier*, 1641; *Diogène*, 1648). — 6^o Poussin est presque contemporain de Velasquez (1599-1660). Éclat de l'école espagnole : *les Buveurs* (1628), *les Lances* (1647). — 7^o Constitution définitive et apogée de l'école hollandaise. Rembrandt (1608-1669) : *Ronde de nuit* (1642), *les Syndics des drapiers* (1661). — 8^o L'époque de Louis XIV : Lebrun (1619-1690). Si nous portons nos regards hors d'Europe, nous trouvons : 9^o la plus belle période de l'art de l'Hindoustan (art indo-musulman), le Tadj-Mahal (V. ci-dessus, p. 270); et 10^o la période la plus importante de l'art japonais, celle où achèvent de se constituer les écoles qu'on pourrait appeler classiques et où commence à se former en dehors d'elles une école populaire d'où sortira, à la fin du siècle suivant, *Hou-Kou-Sai*.

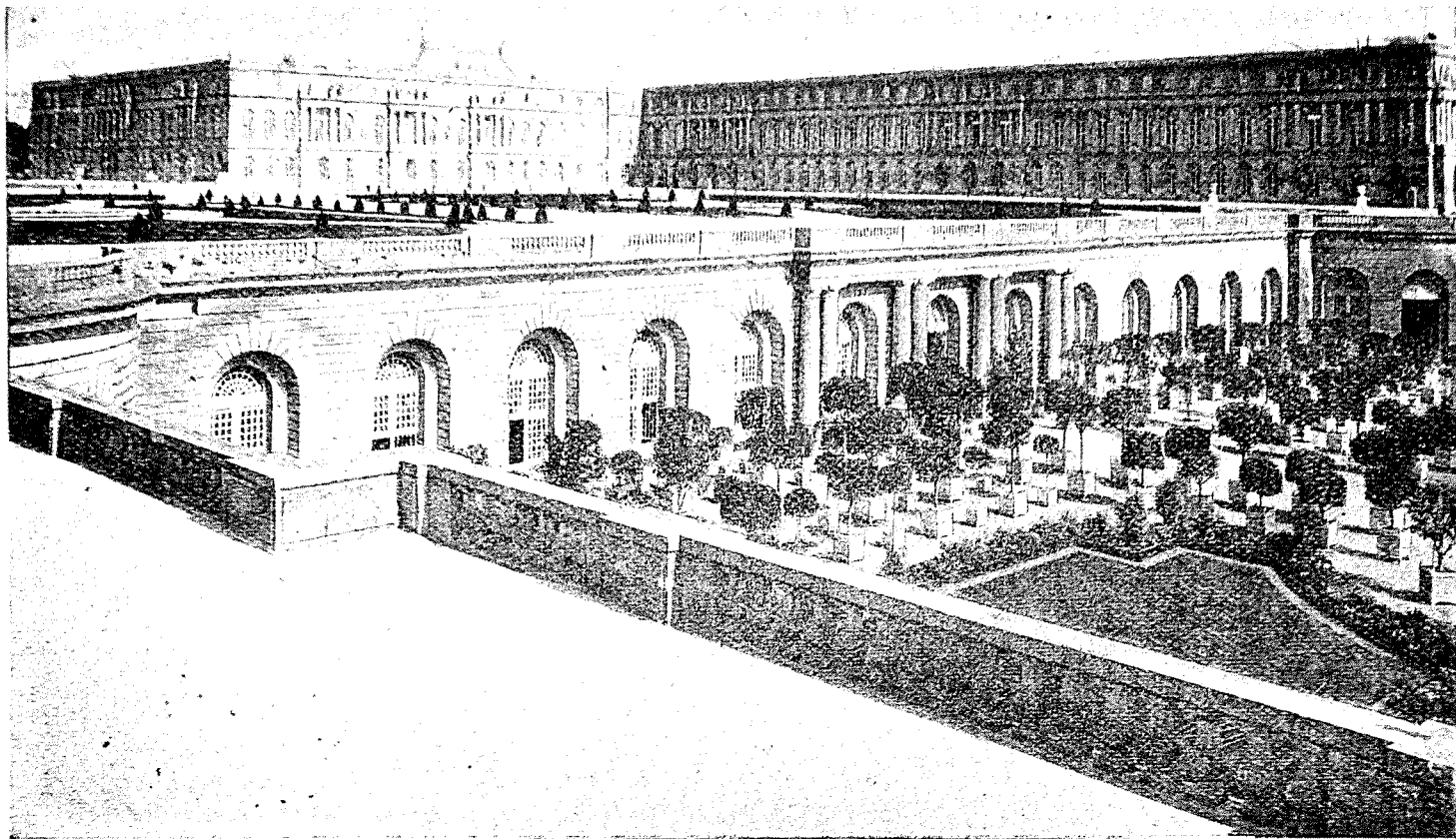


Fig. 240. — Château de Versailles. (Vue prise de l'escalier de l'Orangerie.)

Nouvelle Renaissance en Italie. — Le concile de Trente¹. — Dans les dernières années du xvi^e siècle, à la suite du concile de Trente et de l'œuvre de la réforme catholique qu'il avait entreprise, il y eut en Italie comme une seconde Renaissance, où domina d'une façon sérieuse, sinon très profonde, le sentiment religieux. Cette Renaissance se personnifie dans le Tasse et dans les *Caraches*, noms qui suffisent à montrer les liens intimes qu'unissent alors les lettres et les arts.

On en trouve une preuve frappante dans le grand nombre de sujets empruntés à la *Jérusalem délivrée* par les peintres presque contemporains du poète (1544-1595)². L'on sait d'autre part combien le Tasse fut préoccupé de la religion, et quelle était la sincérité de sa foi. Cette sincérité se retrouve aussi, quoiqu'on en ait dit, dans la plupart des artistes de cette période. Il suffit de lire leur biographie pour n'en pas douter. S'ils donnent souvent à la piété une expression maniérée ou outrée qui nous choque, il faut y voir la preuve d'un sentiment mal compris, mais non affecté, et cela provient d'un manque de goût qui tient à l'état d'esprit des contemporains. Ce retour à l'inspiration religieuse n'a en effet rien d'ascétique. On restreindra la part de la mythologie, on imposera à l'artiste des sujets où l'orthodoxie et la morale n'auront rien à reprendre ; mais les écrivains, même ecclésiastiques, qui font alors des traités pour moraliser et sanctifier la peinture ne songent nullement à la ramener aux principes d'exécution qui précédèrent « l'invasion païenne ». Fra Angelico lui-même n'est cité qu'une fois, et encore est-ce pour sa vertu plus que pour son talent. Un fait cependant montrera combien le sentiment de l'art s'est affaibli : c'est le projet fort sérieusement repris alors de détruire le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

1. Dejob, *Influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*.

2. Sans sortir du Louvre, *Renaud et Armide*, *Herminie chez les bergers*, Dominiquin. Il y a quelques années on y voyait aussi *Herminie chez les bergers*, et *Herminie secourant Tancrède*, par F. Mola.

L'architecture. — Style dit jésuitique. — Saint-Pierre. — Borromini. — Le Bernin. — Comme l'architecture n'a pas, aux yeux des écrivains, d'action morale directe, et qu'il n'y a pas de sujets à lui imposer, on songe encore moins à la ramener à un lointain passé; c'est même alors que se constitue l'architecture que l'on a appelée jésuitique, parce que les jésuites l'ont adoptée et l'ont répandue, avec les nombreuses églises qu'ils édifient alors dans toute la chrétienté, jusqu'en Amérique et en Chine. Les jésuites pensaient sans doute que « l'austérité non motivée était comme du despotisme sans moyen de se faire obéir¹ »; que loin de combattre les goûts et les tendances du jour, lorsque l'intégrité de la foi ou de la morale n'y était pas attachée, on ne trouvait que des avantages à se servir de ces mêmes tendances pour confirmer les populations dans la religion catholique, ou chercher à les y faire entrer. Sur ce point ils agirent en Europe comme dans leurs missions lointaines, et leur rôle dans l'art fut analogue à leur rôle dans la politique². Il en résulte cependant que le sentiment religieux continua à s'affaiblir en architecture, tandis qu'il renaissait dans les autres arts. Nous n'en donnerons pour preuve que ce qui fut fait à *Saint-Pierre* de Rome.

Ligorio, Vignole même, qui fit les deux coupoles latérales, avaient, sur l'ordre du pape, respecté le plan de Bramante et de Michel-Ange. *Giacomo della Porta* (1541-1604) et *D. Fontana* (1543-1607), sous Sixte-Quint, se contentèrent de surélever la courbure extérieure du dôme. Mais *Carlo Maderna* (1556-1629), sous le pontificat de Paul V, prolongea la nef et la plaqua d'une façade qui cache en partie la coupole, n'a aucun rapport avec le reste de l'édifice et conviendrait plutôt à un palais qu'à une église. Maderna fut mieux inspiré dans ses plans du *palais Maffei*. *D. Fontana*³, et *G. della Porta*, laissés à leurs propres

1. Pensée de M^{me} de Staël.

2. Dans notre siècle ils ont préféré l'art ogival (église de la rue de Sèvres, église de Toulouse).

3. Son frère *Jean Fontana* (1540-1614), qui fut aussi architecte de Saint-Pierre, est surtout remarquable comme ingénieur hydraulicien (rétablissement

forces, se surpassèrent, le premier dans le *Palais royal à Naples*, le second dans l'église Saint-Louis des Français. *Borromini* (1593-1667), qui les dépassa tous en réputation, a certainement de la hardiesse, mais il joint la banalité au mauvais goût, boursoufle les façades de saillies incohérentes, tord les colonnes, renverse les volutes des chapiteaux, ne peut laisser une ligne droite; il trouve ainsi le moyen de composer des édifices lourds qui paraissent cependant manquer de stabilité, confond le défaut de bon sens avec l'imagination, et a l'honneur peu enviable de constituer le style baroque (clocher de *Sainte-Agnès*, façade de l'église *Saint-Charles* à Rome). Son édifice plus singulier est l'*église de la Sapienza* : il lui donna la forme d'une abeille, parce que le pape Urbain VIII, qui la fit construire, avait une abeille dans ses armes, et il compléta par une tour en spirale. Ce style réussit mieux dans la disposition intérieure des édifices, où il recherche les grands espaces et les larges ouvertures (église *Saint-Ignace* à Rome, œuvre du *R. P. Grassi*). Ce style étant de vogue en Italie, qu'on chargea Borromini d'accommoder au goût du jour des édifices déjà existants. Venise conserve une architecture meilleure avec *Scamozzi* (1551-1616), auteur des *Nouvelles Procuraties*, et avec *Longheri* (*Palais Pesaro*). Gênes rivalise avec Venise grâce à *Bianchi*, qui élève le *palais Balbi* et l'*Université*, œuvres vraiment grandioses. Cependant la construction la plus remarquable du temps appartient à un artiste qui a donné plus d'une preuve de mauvais goût, le cavalier Bernini. Mais le *Bernini* (1598-1680), dans la *colonnade* circulaire de la place *Saint-Pierre*, a su unir à sa riche imagination une simplicité majestueuse, qu'on doit d'autant plus admirer chez lui qu'on l'y rencontre plus rarement.

Sculpture. — Le Bernini. — Le Bernini a été aussi

l'auteur de l'ancien aqueduc qui amène les eaux du lac Bracciano au sommet du Janicule, etc.).

plus grand sculpteur italien du xvii^e siècle. La recherche outrée de l'effet, le mauvais goût dont il a donné plus d'une preuve, ne doivent pas empêcher de reconnaître en lui une facilité d'imagination et de main prodigieuse, qui donne à certaines de ses œuvres une souplesse de vie et d'expression qui a été rarement dépassée (*le Ravisement de sainte Thérèse*, à Santa-Maria della Vittoria). Il est rare cependant qu'on sente en lui une conviction profonde. Il a surtout réussi dans les sujets mythologiques. *l'Enlèvement de Proserpine* de la villa Ludovisi est supérieur aux tombeaux d'*Urbain VIII* et d'*Alexandre VII* à Saint-Pierre. Il a eu beaucoup d'imitateurs, entre autres *l'Algarde* (1598-1654), auteur du bas-relief de *Saint-Léon arrêtant Attila*, à Saint-Pierre. Mais la meilleure des sculptures italiennes du temps, parce qu'elle est la plus simple et la plus touchante, est la *Sainte Cécile* de *Stefano Maderno* (1578-1636). Les sculpteurs français ou flamands occupent une grande place en Italie au xvi^e siècle : Pierre Franqueville, Legros, Puget, Théodon, Duquesnoy, sont aussi connus à Rome ou à Gênes que dans leur patrie.

La peinture. — Caractère général. — La peinture fut alors supérieure à la sculpture, et cependant même la peinture de ce temps a été l'objet de jugements fort sévères. Sans doute, sans parler de la sublimité du génie, qui est toujours une exception et qui ne s'est pas rencontrée alors, on ne retrouve pas là l'enthousiasme de la Renaissance du xv^e siècle. C'est un art savant plutôt qu'inspiré. Mais ni la science ni la méthode ne faisaient défaut aux contemporains de Vinci, ni l'inspiration ne manque à ceux des Carraches. Il n'est pas douteux d'ailleurs que leurs œuvres témoignent à tous les points de vue d'un progrès considérable sur celles qui les ont immédiatement précédées, et elles ont eu en somme une action salutaire sur les artistes qui ont suivi. Nous ne devons pas oublier surtout, nous, Français, que cet enseignement a contribué

en partie à former le Poussin, qui l'emporte sur eux, mais leur doit beaucoup. Stendahl, un raffiné pourtant, a dit « Les Carraches s'éloignèrent de l'affectation à la mode et parurent froids. » Si l'on voulait résumer le caractère de la nouvelle école, on dirait que c'est un art académique mais dans le meilleur sens du mot.

La seconde école bolonaise. — Les Carraches. — L'art académique. — C'est Bologne qui devait être le centre de ce grand mouvement. Bologne était depuis longtemps une ville riche et savante, où les lettres, le droit, les sciences mathématiques et naturelles, étaient également en faveur. Un fait qui montre combien la culture intellectuelle était répandue, c'est le nombre de femmes bolonaises qui obtinrent par leur talent une réputation méritée. Il suffit de rappeler les sculptures de *Properzia dei Rossi*, les peintures de *Lavinia Fontana* et d'*Élisabeth Sirani*.

Depuis le *Francia*, l'école bolonaise n'avait occupé en Italie qu'une place secondaire, quoique honorable, avec *Girolamo dell' Abate* (1512-1571), *Primatice*, dont on a parlé au propos de la Renaissance française, avec *Prosper Fontana* (1512-1592) et sa fille *Lavinia* (1552-1614), que nous venons de citer¹. Mais à la fin du xvi^e siècle l'école bolonaise allait se mettre au premier rang et résumer avec bien tout l'art italien, grâce à *Louis Carrache* (1555-1619). La vie de Louis Carrache (*Lodovico Carracci*) est d'un grand exemple et montre ce que peut, même en art, une volonté opiniâtre s'appuyant d'une conviction énergique et élevée.

Rebuté par Fontana, puis par le Tintoret, qui trouvaient qu'il manquait de facilité et n'avait aucune des qualités d'improvisation auxquelles alors on réduisait presque tout le talent, se mit à étudier les œuvres des grands maîtres qui n'ex-

1. *Saint François de Paule bénissant un enfant* (Bologne), *Jésus et la Samaritaine* (Naples). Elle fut surtout célèbre comme portraitiste.

taient plus, se proposant de réunir dans ses œuvres à lui les qualités propres à chacun d'eux : le coloris de Paul Véronèse ou du Titien, l'énergie de Michel-Ange et la grâce du Corrège¹. Cet éclectisme, si on le poussait trop loin, serait dangereux, en risquant d'étouffer l'originalité, qui est la première qualité de l'artiste. Mais en quoi cette originalité aurait-elle plus à craindre de plusieurs maîtres que d'un seul? et, malgré quelque danger de dispersion, quel inconvénient y a-t-il, comme système d'étude, à s'instruire de chacune des parties de l'art auprès de ceux qui l'ont le mieux pratiquée? Quoi qu'il en soit, reconnaissons qu'il rendit aux peintres la dignité et la conscience artistique, en leur réapprenant à être sévères pour eux-mêmes, en faisant comprendre qu'à la facilité naturelle il est bon de joindre la difficulté acquise; en leur faisant abandonner les formules toutes faites, les poncifs extravagants, mis à la mode par les imitateurs de Michel-Ange. Il peut exister des poncifs extravagants, mais il est bon de noter que l'art académique des Carraches a cherché à en dégoûter les peintres du temps. Les premières œuvres de Louis Carrache furent froidement accueillies. Son bon sens parut froideur; sa sérieuse simplicité, absence d'habileté et de force. Il ne se décourage pas; il appelle auprès de lui ses cousins Augustin et Annibal, trouve en eux des dispositions remarquables, en fait ses collaborateurs, et fonde bientôt dans sa patrie une véritable académie, qui a été le modèle de toutes les écoles de beaux-arts qui ont suivi. On y faisait des cours de perspective, d'anatomie, de composition, d'architecture, de critique artistique, d'histoire de l'art. Il y avait une salle d'étude pour le modèle vivant, une salle d'étude pour l'antique. Sans doute on n'y trouvait plus entre le maître et l'élève cette intimité qui résultait des contrats d'apprentissage; mais il faut remarquer que ce n'était pas là une école officielle sous la dépendance de l'État, « et que le maître travaillait à sa propre gloire en formant ses élèves² ».

1. Augustin Carrache a fait un sonnet qu'on pourrait considérer comme le manifeste des principes de l'école. Mais il les y résume en les exagérant, et Louis Carrache heureusement n'a pas cherché à les réaliser dans la pratique.

2. Voyez Ménard, *Tableau historique des beaux-arts*, p. 216. — L'estime et l'affection respectueuse dont Louis Carrache jouissait dans sa vieillesse

Aussi ne faut-il pas s'étonner que le nom de Louis Carrache, recommandé par les services de son enseignement comme par la dignité de son caractère, occupe dans l'histoire de la peinture une place plus grande que celle que son talent seul lui aurait assurée. Ce n'est pas cependant un peintre médiocre que l'auteur de l'*Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe* (Louvre), les fresques de Saint-Michel et du palais Sampieri à Bologne, etc. Il survécut à ses deux cousins Augustin et Annibal.

Augustin (1557-1602), graveur et peintre, érudit et poète, fut un professeur disert et zélé ; mais quelque nombreuses que soient ses œuvres peintes ou gravées (*Communion de saint Jérôme*), Annibal lui est bien supérieur. Frère cadet d'Augustin, destiné à succéder à son père dans le métier de tailleur, *Annibal Carrache* (1560-1609) était loin d'avoir reçu l'éducation qu'on avait fait donner à l'aîné de la famille. Dans ses lettres pleines de naïveté, il s'excuse à Lodovico de n'avoir pas su bien exprimer son jugement sur les peintures qu'il voit dans ses voyages, ajoutant « qu'il laisse à Augustin le soin de tirer la quintessence de tout cela et d'en parler selon les règles ». S'il ne sait pas bien s'exprimer, il sait ce qu'il a à faire, et cela suffit. En effet, Annibal Carrache mérite d'être placé immédiatement après les grands génies, surtout si l'on considère les peintures de ses dernières années, les *fresques* mythologiques *du palais Farnèse* aussi bien que les tableaux religieux tels que la *Vierge apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc*, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, la *Résurrection* (tous trois au Louvre). Annibal a exécuté aussi des *portraits* (un entre autres qui est à Chantilly), des scènes de la vie privée telles que le *Concert sur l'eau*, la *Pêche*, la *Chasse*, où le paysage a une

auprès de ses compatriotes se montre d'une manière fort gracieuse dans la petite aventure que raconte une lettre qu'il écrit à son ami le peintre *Ferrante* le 15 fév. 1617. (Voy. *Recueil de lettres d'artistes*, par Jay, p. 267.)

grande importance. Il a fait aussi plusieurs paysages proprement dits, d'un caractère noble et naturel, mais trop superficiel. Ils ont eu de l'influence sur Poussin, quoiqu'il n'y mette pas en général de personnages antiques.

Denis Calvaert. — L'école des Carraches voyait arriver à elle des élèves de toutes les parties de l'Italie; elle devait à plus forte raison attirer les jeunes peintres qui fréquentaient les autres ateliers de Bologne. Le maître le plus en renom dans cette ville était alors un Flamand, *Denis Calvaert* (1540-1619), coloriste remarquable, que le *Saint Michel* et le *Purgatoire* de Bologne suffiraient à placer parmi les premiers peintres de son temps. Il n'en perdit pas moins ses meilleurs élèves, Dominiquin, le Guide et l'Albane. Il est vrai qu'il ne prenait pas précisément les moyens de les retenir. Ayant surpris Dominiquin copiant une gravure d'Augustin Carrache, il saisit dans sa fureur un escabeau qui se trouvait sous sa main et assomma à moitié son élève. Quant au Guide, que son maître chargeait, lorsqu'il n'avait que dix-huit ans, de faire les modèles que devaient copier les autres élèves, il n'en fut pas moins en butte à ses violences, et passa dans l'atelier des Carraches, où il devait retrouver l'Albane¹.

Maniéristes et réalistes. Le Caravage. — La seule influence qui agissait sérieusement sur l'art italien à côté des Carraches était celle d'un homme isolé qui n'avait rien d'un chef d'école. *Le Caravage* (*Michel-Angiolo Amernighi* da Caravaggio, 1569-1609) fut le chef du réalisme.

Apprenti maçon, il avait pris goût à la peinture en voyant faire des fresques pendant qu'il préparait l'enduit frais sur lequel l'artiste devait travailler. S'étant formé à peu près seul, il disait que l'étude de l'antique, de Michel-Ange, de Raphaël, ne pouvait que gêner les dons naturels de l'artiste.

1. La haine entre les deux partis ne fut pas toujours aussi violente, puisque Aug. Carrache a gravé d'après Denis Calvaert.

Lorsqu'il vint à Rome, les *maniéristes* y dominaient, et leur chef *le Joseppin*¹ y jouissait d'une faveur que nous avons peine à expliquer aujourd'hui. Comme il arrive souvent, une réaction violente contre une mode, si bien établie qu'elle soit, plus de chance de succès qu'une tentative modérée de réforme. Le réalisme décidé de Caravage, avec ses types pris sur le vif, si différents des fadeurs alors en vogue, eut un succès prodigieux. Il est vrai qu'il n'y avait rien là de médiocre ; c'était le caractère souligné jusqu'à la brutalité dans les types souvent bas et grossiers, mais ce n'était jamais la platitude dans l'expression, ni la laideur cherchée pour elle-même, ni le mépris de la composition. Aussi le réalisme moderne aurait-il peu le droit de se recommander d'un talent essentiellement personnel. Sans parler de l'originalité d'exécution et du puissant relief de sa peinture, il y a parfois chez Caravage un véritable sentiment de grandeur². Il ne faut donc pas s'étonner qu'on admire encore, quelque réserve qu'on fasse, ses tableaux religieux tels que *l'Ensevelissement du Christ* (au Vatican) et *la Mort de la Vierge* (au Louvre). Il devait réussir dans les portraits ; nous en avons un superbe au Louvre, le *Grand Maître de Malte Alof de Vignacourt*. Mais peut-être n'y montre-t-il pas une assez grande pénétration. Il excelle dans les scènes de cabaret, de corps de garde, de brigands, de bohémiens. C'est là qu'il se montre surtout original, en nous peignant des mœurs qu'il ne connaissait que trop bien³. (*Concert, Dispute de bonne aventure*, au Louvre, les *Joueurs*, de la galerie

1. *Giuseppe Cesari*, dit *il cavaliere d'Arpino* ou *il Giuseppino* (1568-1640) jouit d'une réputation telle que Richelieu proposait à Marie de Médicis de lui confier plutôt qu'à Rubens la décoration de la galerie du Luxembourg.

2. Nous ne tenons pas compte dans cette appréciation d'un certain nombre de toiles condamnables, mais qui ne sont qu'en minorité dans son œuvre par exemple la *Vierge* de la galerie Borghèse.

3. On a dit avec raison que la vie de Caravage était une édition nouvelle mais bien peu corrigée, de la vie de B. Cellini. Il parvint à se faire nommer chevalier de Malte afin de tirer vengeance de Joseppin, qui, provoqué par lui, avait été trop heureux de se targuer de sa noblesse récente pour repousser le cartel d'un maçon. Dans l'orgueil et la joie de son nouveau titre, Caravage insulta gravement un des dignitaires de l'ordre qui lui faisait quelque observation. Emprisonné, il parvint à s'enfuir sur une barque ; mais, après d'autres aventures et d'autres rixes, il mourut dans une auberge sur la côte de Toscane, au moment où il se disposait à revenir à Rome, et sans avoir pu rejoindre son rival. Le peintre Schnetz a écrit une vie du Caravage.

Scarra). Car il ne faut pas oublier qu'alors la grande école des peintres de genre des Pays-Bas n'était pas encore formée¹. D'ailleurs Caravage laisse presque toujours à ses personnages la dimension naturelle, sans qu'ils cessent pour cela d'être intéressants. On peut lui reprocher ses effets exagérés et cet abus des teintes noires que certains peintres imitent encore avec une conscience voisine de la naïveté. Ils semblent prendre pour des teintes voulues du peintre les taches produites par les dessous, que le temps a fait repousser, et, au lieu d'ombres simplement noires, nous présentent des ombres noircies.

Caravage a eu en somme sur l'art une influence considérable, qui se fait sentir encore aujourd'hui et que n'ont pas toujours exercée des artistes qui lui étaient bien supérieurs. Par Ribera, son disciple, il a imprimé à l'école napolitaine un cachet qu'elle devait garder jusqu'au bout, et a agi aussi par lui sur l'école espagnole. Il eut des imitateurs en France, comme le Valentin. Enfin il eut une action considérable sur les meilleurs peintres de l'école bolonaise, dont l'éclectisme n'avait aucune raison de repousser ce qu'elle pouvait légitimement trouver de bon dans les œuvres du nouveau venu. Cette action s'étendit jusque sur des artistes dont le talent était déjà formé et la réputation faite, le Guide, Leonello Spada, le Guerchin et même, sinon pour l'exécution, au moins pour certains détails réalistes de la composition, sur le Dominiquin². Cependant, par l'inspiration générale, ces peintres n'en restent pas moins les disciples des Carraches.

Le Guide. Le Dominiquin, le Guerchin, l'Albane et les Bolonais contemporains. — *Le Guide*, Guido Reni (1575-1642), qui a un rare talent de composition (*Madona della Pietà* et le *Crucifiement* de Bologne), est connu sur-

1. Il avait eu cependant des prédécesseurs, Gent. Bellini, Carpaccio (*Dames jouant sur une terrasse*, musée Correr), etc., voy. p. 462. D'autre part, il annonce les peintres modernes de la vie populaire italienne, Léopold Robert, Schnetz.

2. Voyez les exemples relevés par Dejob, ouvrage cité, p. 328, note.

tout par ses sujets gracieux (le plafond de l'*Aurore* au palais Rospiglioni, la *Sibylle persique*, le portrait de *Béatrix Cenci*) ; mais il sait aussi avoir la force, comme dans *David vainqueur de Goliath*, l'*Enlèvement de Déjanire* (au Louvre) et le *Massacre des Innocents* de Bologne, œuvre trop vantée peut-être et qui reste un peu froide. Sans doute on sent parfois quelque chose d'artificiel dans l'œuvre du Guide ; cependant, s'il n'est pas un artiste de premier ordre, il est un grand peintre. La passion du jeu lui fit perdre une fortune considérable, qu'il avait acquise par son talent, et il passa la fin de sa vie dans la déconsidération et la misère.

Celui de ses contemporains que la postérité a mis à côté et même au-dessus de lui, le Dominiquin, fut toujours malheureux, et mourut, empoisonné peut-être par ses rivaux, sans être parvenu à sortir de la gêne. *Le Dominiquin* (*Domenico Zampieri*, dit *il Domenichino*, 1581-1641) l'emporte sur tous les artistes de son temps par une simplicité, une naïveté de sentiment qui rappelle la sincérité des maîtres de la première Renaissance, et on arrive à lui savoir gré de ses maladresses, qu'on ne peut attribuer ni au manque de conscience ni au défaut de talent. Ses fresques à Saint-Louis des Français (*Vie de sainte Cécile*), à San-Andrea-della-Valle à Rome (les *Évangélistes* et la *Vie de saint André*), à Grotta-Ferrata (*Épisodes de la vie de saint Nil*¹, 1610), à Fano (seize sujets sur la *Vie de la Vierge*), sont des œuvres de premier ordre, non seulement au point de vue technique, mais pour l'expression et la beauté pittoresque. Son tableau le plus célèbre, la *Communion de saint Jérôme* (1614), est placé au Vatican à côté de la *Transfiguration* de Raphaël. L'admiration du Poussin signala cet ouvrage à l'attention des Romains, qui ne l'appréciaient pas à sa valeur. On aurait une idée incomplète

1. Les anatomistes de profession et les médecins ont admiré pour sa science la scène représentant saint Nil guérissant un enfant possédé.



Fig. 241. — Le Dominiquin. — La communion de saint Jérôme. (Figure extraite du *Musée de Peinture de Réveil*; Libr. et Impr. réunies, éditeur).

du Dominiquin si l'on s'en tenait seulement à ses tableaux religieux. La *Chasse de Diane*, œuvre d'une grâce souveraine, tient sa place à côté du *Saint Jérôme*, comme la *Farnésine* à côté des *Chambres*. Dominiquin est suffisamment représenté au Louvre par *Sainte Cécile*, *David jouant de la harpe*, *Timoclée et Alexandre*, *Renaud et Armide*.

On trouve aussi beaucoup de sincérité avec une plus grande recherche des effets pittoresques dans le Guerchin (*Giovanni Barbieri*, surnommé *il Guercino* ou le Louche, 1590-1666). L. Carrache disait de lui à ses débuts : « Il y a ici un jeune homme de Cento qui peint avec un remarquable bonheur d'invention. Il est grand dessinateur et très heureux coloriste. » Le Guerchin aime les contrastes et les grandes ombres, mais il reste toujours lumineux. Il est, après Corrège et Rembrandt, un des maîtres du clair-obscur. Parmi ses œuvres nous signalerons la *Sainte Pétronille* (au musée du Capitole), la *Mort de Didon* (au palais Spada), la fresque de l'*Aurore* (villa Ludovisi), la *Résurrection de Lazare*, les *Saints Protectors de la ville de Modène*, *Hersilie séparant Romulus et Tatius* (au Louvre), ses peintures à Cento, sa ville natale.

La réputation de l'*Albane* (*Francesco Albani*, 1578-1660), « l'Anacréon de la peinture », le peintre anecdotique des scènes mythologiques, ne s'est pas aussi bien soutenue; mais elle n'a pas péri, et, sans nous arrêter à son talent de paysagiste, il a en somme créé un genre gracieux qui a encore ses représentants.

Il faudrait encore mentionner au moins *Lanfranc* (*Lanfranchi* ou *Lanfranco*, 1580-1647), Lombard d'origine, décorateur intrépide qui aimait les entreprises colossales (coupole de San-Andrea-della-Valle); *Leonello Spada* (1576-1622), très heureusement doué, mais inégal, bien représenté au Louvre par *Énée et Anchise*, *l'Enfant prodigue* et surtout le *Concert* du Salon Carré; *Tiarini*, qui vécut quatre-vingt-onze ans (1577-1668) et fut, après la mort

de Louis Carrache, la principale autorité artistique de Bologne; *Procaccini* (1548-1626), qui alla fonder à Milan, avec ses deux frères, une école très suivie; *Élisabeth Sirani*, la meilleure élève du Guide, morte empoisonnée par ses ennemis à vingt-cinq ans (*Saint Antoine de Padoue*, à Bologne); *Grimaldi* (1606-1680), qui se consacra exclusivement au paysage; *Francesco Mola* (1612-1668), etc.

Rome. Florence. Venise. Les décorateurs. — Nous nous contenterons d'indiquer les peintres les plus marquants des autres écoles, qui à ce moment se rattachent à peu près toutes au mouvement créé par les Carraches. A Rome nous signalerons *Feti* (1589-1624), auteur de la *Mélancolie* du Louvre; *Romanelli* (1610-1662), qui exécute en France ses œuvres les plus considérables : *fresques au Louvre* (musée des antiques); *fresques du palais Mazarin*, aujourd'hui Bibliothèque nationale; *Manfredi* (1580-1617), dont les tableaux sont confondus souvent avec ceux du Caravage; *Michel-Ange Cerquozzi* (1600-1660), qui peint avec verve des scènes de foire, de marché, de bataille; *Salvi da Sassoferrato* (1605-1685), qui imite heureusement le Dominiquin (la *Madone* de l'église Sainte-Sabine, à Rome); *Baciccio* (1639-1709), auteur de la plupart des fresques du Gesu, à Rome; le P. *Pozzi* (1642-1709), qui décore l'église Saint-Ignace, avec des tours de force de perspective et de trompe-l'œil; *André Sacchi* (1598-1661), auteur de la *Vision de saint Romuald* (Vatican); *Pierre Berrettini* (1596-1669), dit *Pierre de Cortone*, artiste d'une facilité excessive, dont la réputation, d'abord immense, a été peu durable, mais qui n'en est pas moins un décorateur prodigieusement habile (*plafond du palais Pitti* à Florence, *du palais Barberini* à Rome). Il a fait sentir son influence sur les peintres français contemporains de Lebrun. *Carlo Maratta* (1625-1713) hérita de la grande réputation de Berrettini, mais n'est, aux yeux de la postérité, qu'un artiste simplement recommandable aussi bien par ses madones que par ses portraits.

A Florence nous trouvons le fils et l'élève d'Alexandre Allori, *Cristofano Allori* (1577-1621), qui porte dignement un nom déjà illustre (la *Judith* du palais Pitti); son condisciple *Matteo*

Rosselli (1578-1650), *Lud. Cardi* (1559-1613), *Orazio Lomi Gentileschi* (1562-1646) et sa fille *Artemisia*, enfin *Carlo Dolci* (1616-1686), peintre précieux et sincère à la fois, coloriste harmonieux (la *Vierge* du palais Corsini) heureusement imité par sa fille *Agnès*. A Venise nous trouvons encore des coloristes tels que *Léandre Bassan* (1558-1623), *Varotari* (1590-1650), *Alexandre Turchi* (1582-1648), la portraitiste *Sophonisbe Anguisciola*, qui eut l'honneur de donner des conseils à *Van Dyck*; *Andrea dei Michieli*, dit *il Vicentino* (1535-1614), qui peignit pour le palais ducal la *Réception de Henri III à son passage à Venise*, curieux tableau dont l'esquisse était au Louvre; *Palma le Jeune* (1544-1628), qui glorifie Venise au palais Ducal.

École génoise : Strozzi. — L'école génoise présente à cette époque ses meilleurs peintres. *Benedetto Castiglione* (1616-1670) doit sa réputation moins à ses grands tableaux d'histoire qu'à ses œuvres de médiocre dimension; il aime à introduire des animaux de toute sorte, même exotiques, tel que des singes et des éléphants (*Une Caravane*, au Louvre). *Bernard Strozzi* (1581-1644) se recommande par un coloris harmonieux et plein de vigueur, qui l'a fait comparer à Murillo, plus jeune que lui de 27 ans (*Vierge* du Louvre).

École napolitaine : Ribera, Salvator Rosa, Luca Giordano. — C'est seulement aussi au XVII^e siècle que l'école napolitaine prend sa place dans l'histoire de l'art, quoiqu'elle puisse citer au XV^e siècle, *Col' antino del Fiore*, *Antonio Solario*, dit *il Zingaro* (1382-1444), qui avait été chaudronnier ambulant avant d'être peintre, *Antonello de Messine*, et au XVI^e *André de Salerne*. Elle doit son éclat à un artiste d'origine étrangère, à l'Espagnol *Joseph Ribera*, dit *l'Espagnolet*.

Ribera (1588-1656) était né aux environs de Valence. Il avait reçu dans son pays des leçons de F. Ribalta. Venu à Rome, il se mit à l'école de Caravage, puis adoucit sa manière par l'imitation du Corrège (*l'Échelle de Jacob* à Madrid, 1626) mais il s'en tient le plus souvent à un genre de peinture qui convenait mieux à ses goûts (*le Christ mort* et *Saint Jérôme* e

prière, au Louvre). Il a dépassé parfois son modèle préféré et fait preuve d'une puissance extraordinaire. Il aime à représenter les vieillards et les infirmes. Certains sujets (*Sommeil de Jacob*, *Martyre de saint Barthélemy*, à Madrid, peinture de la *chapelle Saint-Janvier*, à Naples) sont d'une effrayante vérité. Mais il dépasse parfois toute mesure, et arrive à être répugnant par de véritables scènes de boucherie.

Ribera avait connu la misère la plus dure. Malgré la grande situation et la fortune qu'il acquit plus tard, malgré son talent reconnu, qui aurait dû d'autant mieux le rassurer qu'il en avait lui-même une très haute opinion, il montra à l'égard de ses confrères une jalousie féroce. Il forma, avec plusieurs artistes sans scrupules et spadassins consommés, une véritable association pour organiser un système de terreur contre tout rival possible qui aurait l'audace de venir à Naples. L'intrigue, la calomnie, la menace, les fausses querelles, le guet-apens, étaient leurs moyens habituels, et ils ne reculaient pas devant le meurtre, l'assassinat et l'empoisonnement. Annibal Carrache, le Joseppin, durent s'enfuir précipitamment. Le Guide fit de même, lorsque, à peine arrivé, il vit son valet roué de coups par deux inconnus qui le chargèrent de dire à son maître qu'il ne tarderait pas à périr s'il ne se sauvait au plus tôt. Son élève *Gessi* demanda à le remplacer. Il arriva avec deux amis. Ceux-ci rencontrèrent sur le port deux jeunes gens fort aimables qui leur proposèrent une promenade en mer. On ne les revit plus. *Gessi* n'en demanda pas davantage. Plus tard on appela le Dominiquin. « Mais quand il vint prendre possession de l'appartement qui lui était destiné dans le palais archiépiscopal, il trouva dans la serrure un billet qui le menaçait de mort s'il ne partait pas sur-le-champ. Dominiquin alla porter ce papier au vice-roi en lui demandant sa protection. Le vice-roi engagea sa parole de grand d'Espagne. Un élève de Ribera avait été récemment condamné pour meurtre, et, afin d'éviter le scandale, on l'avait fait empoisonner dans sa prison. On n'osa donc s'attaquer ouvertement au Dominiquin, mais on mêla de la cendre au crépi dont il se servait pour ses fresques de manière qu'elles s'écaillaient et tombaient en poussière avant d'être terminées. On lui fit faire des tableaux pour la cour de Madrid, et Ribera, qui avait la surveillance

de ces travaux, les faisait expédier avant qu'ils fussent achevés. Le malheureux Dominiquin, se méfiant de tout le monde entouré de domestiques vendus, préparant lui-même ses aliments, finit par mourir empoisonné. » (L. et R. MÉNARD.)

A l'école de Ribera se rattachent *Stanzioni* (1585-1656) *Aniello Falcone* et *Luca Giordano*. Aniello Falcone (1601-1665) prit une grande part à la révolte de Masaniello, commanda la Compagnie de la Mort, où il eut pour lieutenants *Salvator Rosa* (1615-1673) et *Micco Spadaro* (†1666)

La vie aventureuse de Salvator Rosa, qui fut musicien, poète en même temps que graveur et peintre, a plus d'une fois défrayé le théâtre et le roman. Nous ne la rappelons ici que pour faire remarquer l'empreinte que cette vie a laissée sur son œuvre. Il a donné en art une note à peu près nouvelle que son maître Falcone n'avait fait qu'indiquer, et de ces jours encore plus d'un artiste s'en est inspiré. Ses furieux chocs de cavalerie, ses attaques de brigands, ses paysages où il aime à représenter des rochers abrupts, des pentes éboülées, des arbres tordus se penchant sur des abîmes, la lumière sourde et parfois fantastique qu'il répand sur ses sujets, c'est tout un romantisme avant le romantisme, un romantisme sans le savoir, ce qui est un bien grand avantage. Il aime, comme il le dit dans ses lettres, « les divines solitudes », et ajoute que tout lieu habité est un ennemi mortel pour ses yeux. Les tableaux du Louvre donnent une idée à peu près complète de son talent. Il y a cependant de lui des œuvres plus tranquilles et plus achevées, telles que *la Conversation des philosophes* et les scènes de la Bible peintes pour l'église Sainte-Marie du Peuple à Rome, et aujourd'hui à Chantilly.

L. Giordano (1632-1705) est resté surtout célèbre par sa prodigieuse facilité. Il imitait indifféremment et sans point de faire illusion Albert Dürer et Le Guide, Titien et Raphaël ! Un jour et demi lui suffisait pour faire un grand tableau d'autel (*Saint François*), quelques heures pour un portrait. On en faisait des plaisanteries. « Luca, descen-

1. Élève de S. Rosa, Spadaro a fait de curieux tableaux sur cette révolte.

pour dîner. — Un instant, mon père, il me reste à faire les douze apôtres. » Sans doute il était remarquablement doué, et dans les œuvres qu'il a le plus soignées, les *peintures de l'Escurial* et surtout le *plafond du palais Riccardi* à Florence, il se montre un décorateur aimable, ingénieux et même correct.

Décadence de l'Italie. — Mais l'art qui avait résisté plus longtemps que tout le reste était entraîné lui-même après les lettres dans la décadence générale de l'Italie. Plus de liberté ! La patrie elle-même, dans le morcellement des États appartenant presque tous à des princes étrangers, n'est plus qu'un souvenir, à peine une espérance. Sans doute on a eu tort de dire que le génie italien de la Renaissance, incomplet par nature, n'avait su briller que dans l'ordre intellectuel. L'Italie eut alors, et en grand nombre, des hommes d'action de premier ordre, et certes Christophe Colomb, pour ne citer que le plus illustre, fait bonne figure même à côté de Michel-Ange. Mais dès cette époque ses grands marins, ses politiques, ses diplomates, ses grands capitaines, doivent se mettre le plus souvent au service des autres nations. Le mal ne fait que s'accroître au siècle suivant. L'Italie sera, plus que tout autre pays, ravagée par des guerres, et elle servira de champ de bataille pour des intérêts qui ne sont pas les siens. Comme le dit le poète Filicaja, « elle combattra sous des bannières étrangères pour être toujours esclave, dans la victoire comme dans la défaite ». Où l'artiste trouvera-t-il dès lors une inspiration forte, une source d'émotions nobles et profondes ? Le bavardage donnera l'apparence de la pensée, et le mauvais goût l'apparence de la force. Le premier rang dans les arts est déjà occupé par des nations plus heureuses ou plus énergiques, qui ont pu défendre leur individualité et pratiquer de plus fermes vertus. Il faut seulement admirer l'Italie d'avoir pu si longtemps conserver ce premier rang.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — Avant Vélasquez. Herrera, Zurbaran. — Alonzo Cano. Les Carducci. — Vélasquez : *les Buveurs, les Lances, les Fileuses*. — Contemporains et successeurs de Velasquez. — Murillo. — Après Murillo¹.

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — La peinture espagnole est une de celles qui répondent le plus à l'idée qu'on s'en fait d'avance d'a-

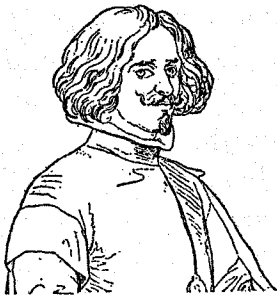


Fig. 242. — Vélasquez.

près le milieu social, intellectuel et moral dans lequel elles se sont développées. Elle présente en effet un mélange singulier d'exaltation mystique et de réalisme brutal, d'ascétisme et de sensualisme, de distinction suprême et de trivialité, d'amour et de férocité. Elle saura représenter avec la même supériorité et le même intérêt un descendant du Cid ou un estropié couvert d'ulcères, les apparitions célestes et les autodafés. Les influences diverses venues du dehors qui ont contribué à former l'école espagnole, loin d'atténuer ces contrastes, n'ont fait que les accuser ; loin d'altérer l'originalité nationale, n'ont fait que la développer dans le même sens. En effet, l'Espagne a été surtout initiée aux arts par le réalisme puissant des Flamands, auquel s'est ajoutée l'imitation du Caravage,

1. Pedro de Madrazo, *Catalogo del Museo del Prado*, à Madrid. Louis Viardot, *Musées d'Espagne*; Th. Gauthier, *Voyage en Espagne*; Lefort, *la Peinture espagnole*, ouvrage qui, paru en 1895, nous dispense d'étendre cette bibliographie.

et par le style grandiose, mais souvent déclamatoire, des successeurs de Michel-Ange. Elle imite volontiers aussi les Vénitiens, qui, plus que les autres Italiens, ont su réunir les réalités familières à la poésie de la nature. Il faut reconnaître que les peintres espagnols tombent rarement dans cette subtilité et cette emphase qui déparent les plus belles œuvres littéraires de leurs compatriotes. Dans l'ordre intellectuel, si l'on en excepte Cervantès, c'est surtout la peinture qui est la vraie gloire de l'Espagne. Malheureusement on ne peut en bien juger que dans le pays même. Le roi Louis-Philippe avait formé une admirable collection de tableaux espagnols, qu'il avait fait placer au Louvre. Mais cette collection lui fut restituée après la révolution de 1848 et bientôt dispersée.

Nous avons déjà parlé de *Ribera*, qui passa presque toute sa vie en Italie, mais peut aussi compter, et au premier rang, dans l'école espagnole, par son origine, par le caractère de son génie et par l'influence qu'il a eue sur ses compatriotes, la plupart de ses tableaux ayant été envoyés en Espagne. D'ailleurs, dans l'art comme dans la politique, Naples forme la transition entre l'Espagne et l'Italie.

Avant Vélasquez. Herrera. Zurbaran. — Il nous paraît peu utile de distinguer ici les diverses écoles espagnoles, Valence, Tolède, Madrid, écoles d'Andalousie. Elles sont du reste dominées par l'école de Séville, dont l'école de Madrid n'est elle-même qu'une annexe, puisqu'elle se rattache au Sévillan Vélasquez. A la fin du xvi^e siècle son principal représentant était *Juan de las Roelas* (1558-1625), auteur de la *Mort de saint Isidore*, à la cathédrale de Séville, et maître de Zurbaran. *Zurbaran* (1598-1662) a fait aussi des œuvres considérables, telles que le *Saint Thomas d'Aquin* de Séville; mais il est surtout connu par ses scènes monastiques, par ses moines isolés, priant abîmés dans la pénitence ou l'extase, ta-

bleaux d'une expression profonde où l'on sent, comme on l'a bien dit, passer l'ombre de la mort (*Funéraille d'un évêque*, au Louvre; *Saint François*, à Cadix; *Saint Célestin*, à Dresde; *Saint François*, à Lyon). La dureté d'exécution de ce peintre, qui provoque la critique dans ses tableaux en teintes claires (car il en a fait plus d'un) semble là une qualité de plus. On trouve plus de verve et autant de force d'expression dans l'exécution de *Herrera le Vieux* (1576-1656), dont la peinture parfois brutale et emportée est bien d'accord avec le caractère qu'on lui prête; son *Saint Basile* a eu les honneurs du salon Carré et le *Jugement dernier* de l'église San-Bernardo, à Séville montre que les peintres espagnols ont su, lorsqu'ils en ont eu l'occasion, faire preuve de science anatomique. Nous ne pouvons oublier non plus *Domenico Theotocopuli* (1548-1625), surnommé *el Greco*, le Grec, à cause de son origine, auteur du *Partage des vêtements de Jésus*, à Tolède, et des *Funérailles du comte d'Orgaz*, à l'Académie de Madrid. Dans la seconde partie de sa vie, ce peintre, abandonnant tout souvenir du Titien son maître, poussa l'originalité jusqu'à l'extravagance; mais il eut un vrai tempérament d'artiste. Il eut pour élève *Luis Tristan* (1586-1640), qui ne fut pas son imitateur. Quant à *Pacheco* (1571-1654), peintre et écrivain, il est plus célèbre par ses élèves que par ses œuvres, car il fut le maître d'Alonzo Cano et de Vélasquez.

Alonzo Cano. Les Carducci. — *Alonzo Cano* (1601-1667) est aussi connu comme sculpteur que comme peintre, et l'on pourrait l'appeler le Zurbaran de la sculpture, s'il est vrai, comme c'est probable, que le *Saint François d'Assise* de Séville soit de lui. Quant à sa peinture, malgré la violence de caractère dont il donna plus d'une preuve, elle n'a rien d'exagéré ni de brutal. Ses tableaux témoignent d'un talent bien équilibré; on y trouve un dessin correct, un coloris ferme et agréable, une compo-

sition sensée et suffisamment émue. Par l'ensemble de ses qualités il est le peintre espagnol qui se rapproche le plus peut-être des Italiens, et celui qui a le plus grand souci de la beauté de la forme (peintures du maître autel de Grenade)¹. Alonzo Cano est plus Italien que son contemporain *Vincenzo Carducci* ou *Carducho* (1585-1638), bien que celui-ci fût né à Florence; il est vrai que dès son enfance il avait été conduit à Madrid par son frère aîné *Bartholomeo Carducci*. Bartholomeo a rendu les plus grands services au développement de l'art en Espagne, et il serait peut-être plus connu s'il était resté en Italie; mais le naturel que nous apprécions en lui n'avait alors aucun succès près de ses compatriotes (*Descente de croix, la Cène*, au musée de Madrid). Quant à son frère Vincenzo, il montre sa grande habileté de composition dans ses peintures de bataille, et c'est lui qui fit une bonne partie des tableaux destinés au Buen-Retiro, décoration pour laquelle Vélasquez fit un de ses chefs-d'œuvre, les *Lances*.

Vélasquez : les « Buveurs », les « Lances », les « Fileuses ». — L'art espagnol est un art essentiellement religieux; c'est là son caractère dominant et sa gloire. Cependant le plus grand peintre qu'ait eu l'Espagne, Vélasquez, a très rarement peint des scènes religieuses, et on pourrait les supprimer de son œuvre sans que sa renommée ait à en souffrir.

Don Diégo Vélasquez de Silva naquit à Séville dans les premiers jour de juin 1599. Sa vie est pour tous les artistes un grand exemple. Certes, s'il est un peintre d'un génie personnel et qui ne connaît pas l'incertitude, d'un talent franc et décidé, c'est bien l'auteur des *Buveurs*, des *Lances* et des *Fileuses*. Nul cependant n'eut l'œil et l'esprit plus ouverts

1. On raconte qu'à son dernier moment, trouvant mal sculpté le crucifix qu'on lui présentait, il rassembla ses dernières forces pour le repousser en disant : « Otez-le, il est trop laid; » et il expira en embrassant une simple croix de bois.

non seulement sur les divers aspects de la nature, mais sur les diverses formes de l'art. Il apprend jusqu'à son dernier jour, profitant avec une modestie parfaite des enseignements les plus différents, écoutant les conseils, recueillant sans cesse de toutes mains de nouvelles richesses, qu'il faisait siennes en les transformant au creuset de son génie. Nous le trouvons d'abord élève de Herrera; mais les emportements de ce maître convenaient peu à sa nature aimable et distinguée. Fort jeune encore, il passa dans l'atelier de Pacheco, qui devait lui donner cinq ans plus tard sa fille en mariage, touché, dit Pacheco lui-même, de ses bonnes mœurs, de ses belles qualités et des espérances que faisaient concevoir ses dispositions naturelles. Mais, quelque heureuses que fussent ses dispositions, jamais Vélasquez ne se crut dispensé d'aucun travail pour arriver à la perfection. Il voulut être maître d'abord de tous les éléments qui pouvaient entrer dans les œuvres qu'il serait appelé à exécuter, et, étudiant sans relâche la nature, il copia avec un soin minutieux tout ce qu'elle offrait à ses regards, depuis les êtres inanimés jusqu'à l'homme, en passant par les plantes, les insectes, les poissons, les oiseaux et les animaux d'un ordre plus élevé. Il étudia aussi les diverses parties du corps humain et l'expression des passions qui l'agitent.

Vélasquez tenait de Pacheco un faire un peu dur et sec; sa composition manquait encore d'aisance (*Adoration des rois*, à Madrid). Il commença à se modifier à la vue des peintures italiennes et des peintures flamandes de l'école, nouvelle alors, de Rubens, qui se répandaient jusqu'en Andalousie, et plus encore en étudiant les peintures de son compatriote Louis Tristan de Tolède, dont la touche plus souple le charma. Cette transformation devint complète lorsqu'il eut été à Madrid étudier les chefs-d'œuvre qu'avaient réunis les rois d'Espagne. Après un premier voyage dans cette ville en 1622, il s'y établit définitivement l'année suivante. Un des premiers ouvrages qu'il exécuta fut un portrait équestre du roi, aujourd'hui perdu, qu'il exposa en plein air, au public, dans la grande rue, en face de San-Felipe-el-Real¹. Bientôt il jouit auprès de

1. Ces appels directs au jugement de la foule faits en plein air, dont il y a des exemples dans l'antiquité, se rencontrent souvent dans la vie des artis-

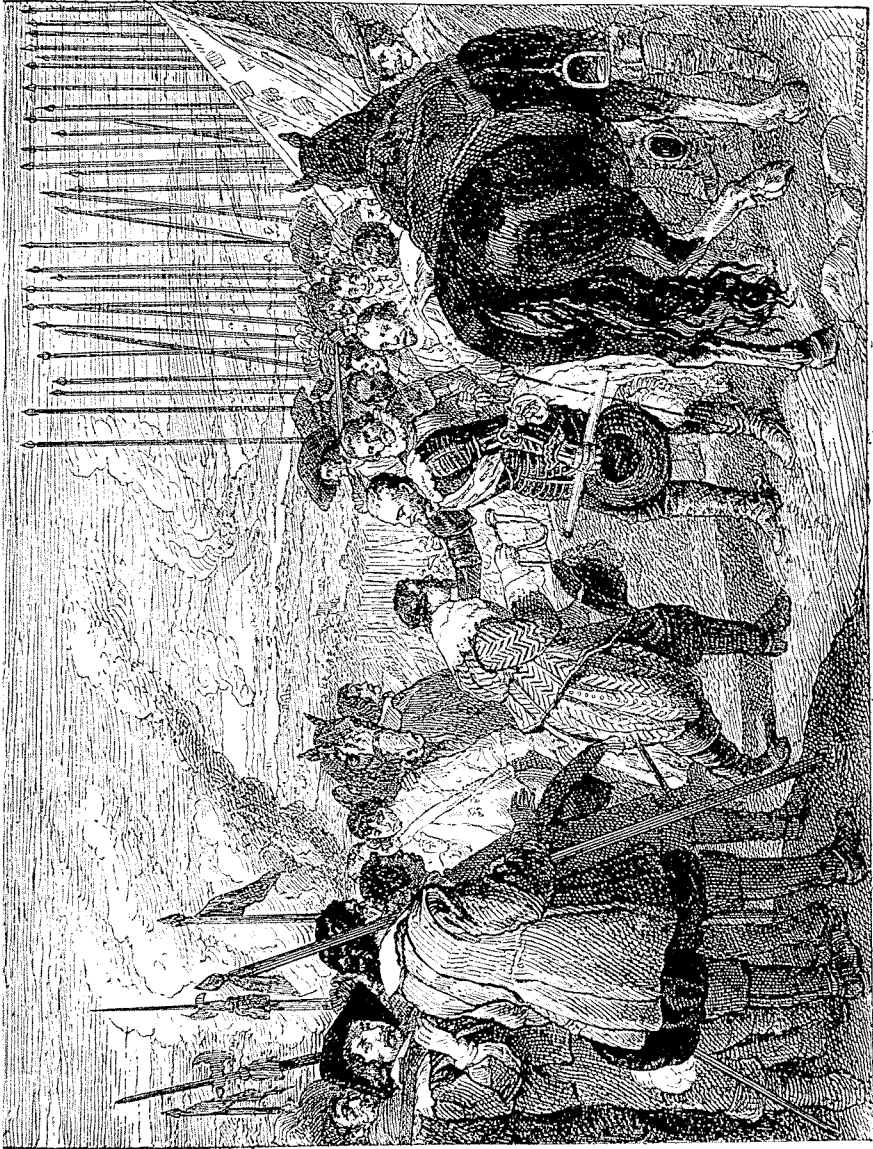


Fig. 243. --- Velasquez. --- Reddition de Bréda (les Lances). (Musée de Madrid.)

Philippe IV, politique médiocre, mais esprit distingué, d'une faveur qui s'adressait à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. Il compta, comme Calderon, parmi les familiers du roi (*privados del rey*). Il s'éleva en 1649 jusqu'à la charge d'*apostador mayor* (grand maréchal des logis de la cour), avec les appointements de mille ducats par an (somme considérable pour le temps, quoiqu'on en ait dit), sans compter le prix de ses ouvrages. Sa première manière arrive à son apogée avec les *Buveurs* (1624). A cette même période de son talent appartient l'*Expulsion des Morisques*, œuvre perdue, tableau qu'il fut chargé d'exécuter à la suite d'un concours où il l'avait emporté sur les plus célèbres peintres de l'Espagne. Sur ces entrefaites Rubens arriva pour la seconde fois à Madrid (1628) avec un rôle diplomatique. Il connut Vélasquez à la cour, l'engagea à aborder plus souvent les grands sujets et à aller visiter l'Italie. Vélasquez partit en 1629, visita Venise et s'arrêta longtemps à Rome. Quelles sont les œuvres que ce coloriste ce naturaliste, y étudiera surtout? Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, l'*École d'Athènes* et le *Parnasse* de Raphaël. Il se mit à les copier assidûment, comme un débutant aurait pu le faire.

Quand il revint en Espagne, après avoir passé par Naples, où il vit Ribera, son style s'était élargi, son esprit s'était ouvert à des formes et à des idées nouvelles. La *Tuniquie de Joseph* (Escorial), la *Forge de Vulcain*, 1630 (Madrid), marquent le début de sa seconde manière, plus claire, plus légère, avec des tons plus fins, aussi puissante cependant que la première, mais plus élégante. Dans cette manière ont été peints les portraits équestres de *Philippe IV*, du *Duc d'Olivarès*, du petit *Infant Balthazar*, le portrait du même infant Balthazar devenu jeune homme, en costume de chasseur, les *Nains* et les *Bouffons* du musée de Madrid, le *Christ en croix*, et enfin la *Reddition de Bréda*, plus souvent appelé *les Lances*, un des chefs-d'œuvre de la peinture. Cependant Vélasquez ne bornait pas

tes italiens. Nous renverrons sur ce point aux anecdotes connues de la vie de Salvator Rosa et de Ribera. D'ailleurs, à Paris même, et encore au XVIII^e siècle, les artistes qui, n'étant pas académiciens, n'avaient pas droit aux honneurs du salon, pouvaient tous les ans, pendant quelques heures, le matin de la Fête-Dieu, exposer leurs œuvres auprès du reposoir de la place Dauphine

son activité à ses travaux de peintre. Sans parler de ses charges de cour, il était comme le ministre des beaux-arts de l'Espagne, inspectait les divers travaux, choisissant et plaçant les tableaux et les statues dans les palais de la couronne. En 1648 le roi le chargea d'aller en Italie pour réunir une collection d'objets d'art destinés à une académie de peinture que Philippe IV voulait fonder, projet qui du reste n'eut pas de suite. A Rome, où il fut en relation avec Poussin, il peignit le portrait d'*Innocent X*, qui fut solennellement couronné et promené processionnellement dans les rues de la ville. Mais, dans la biographie artistique de Vélasquez, le grand événement de son second voyage d'Italie fut son séjour à Parme, ville qu'il n'avait pas visitée jusque-là, et où la vue des œuvres du Corrège détermina une nouvelle évolution de son talent.

Dans cette troisième manière, qu'on peut faire commencer à l'année 1640, son exécution est plus variée, sans être moins franche; il acquiert des délicatesses de clair-obscur, des harmonies de teintes, une souplesse et un moelleux qui le rapprochent de Murillo. A cette période de sa vie appartiennent le *Couronnement de la Vierge*, *Saint Antoine visitant saint Paul ermite*, *las Hilanderas* (les *Fileuses*) ou *Vue de la fabrique de Ségovie*, enfin *las Meninas*¹. Cependant la faveur croissante de Vélasquez auprès du roi lui imposait de nouveaux devoirs. En mars 1660, il accompagna Philippe III et Marie-Thérèse à Irun, il prépara dans l'île des Faisans le pavillon où se fit l'entrevue de Louis XIV et du roi d'Espagne, et Lebrun, dans le tableau qu'il fit à cette occasion, n'oublia pas d'y placer Vélasquez. Mais les fatigues qui résultèrent pour lui de ce voyage achevèrent d'ébranler sa santé, déjà fort atteinte, et il mourut à son retour à Madrid, 7 août 1660. Sa veuve ne lui survécut que quelques jours.

Raphaël Mengs, quoique peintre classique s'il en fut, a dit, en parlant des *Fileuses*, qu'elles étaient peintes avec la pensée. En effet il semble, dans les chefs-d'œuvre de Vélas-

1. Ce n'est pas à dire que Murillo ait eu de l'action sur Vélasquez. En 1640, Murillo n'avait que 22 ans et personne ne songeait à lui. — Les portraits des infantes Marie-Thérèse (galerie Lacaze) et Marguerite-Thérèse (Salon Carré) sont de cette époque, comme l'indique la date de la naissance de ces princesses comparée à l'âge qu'elles ont sur leurs portraits.

quez, qu'il n'y ait pas d'intermédiaire entre l'objet du tableau et le tableau lui-même; la vie est rendue avec une puissance souveraine que toute trace d'effort a disparu. Rien de plus simple que l'exécution de Vélasquez; le plus souvent, surtout dans sa première manière, quelques couleurs lui suffisent. Dans ses portraits, un ton de chair, un ton noir pour le vêtement, un ton gris pour le fond, et l'on a un chef-d'œuvre. « Nul, dit avec raison Ch. Blanc, n'a le modelé plus large plus débarrassé de choses inutiles, qui nuisent à l'effet sans ajouter au mérite du travail. Mais telle est sa science, sa adresse, que tout ce qu'on ne distingue pas semble exister réellement comme s'il l'y avait mis. »

Vélasquez s'est intéressé à tout dans la nature; il peint des fleurs, des fruits, des animaux, des intérieurs, des paysages; mais il a su faire à chaque chose la part qui lui convient. Lorsqu'on a passé en revue tous les tableaux de lui qu'a réunis le musée du Pardo, on garde dans son esprit, comme un souvenir dominant, la figure du général Spinola accueillant avec une fierté courtoise et bienveillante le général hollandais qui lui apporte les clefs de Bréda. On n'oublie plus l'opposition des deux armées, qui sont dignes l'une de l'autre par le courage; c'est une admirable traduction de la nature, c'est une œuvre historique, c'est une œuvre humaine.

Contemporains et successeurs de Vélasquez. — Parmi les contemporains ou successeurs immédiats de Vélasquez, nous citerons *Leonardo* (1616-1656) et *Castello* (1602-1656), qui peignirent des batailles pour le Salon des rois du Buen-Retiro; le peintre de fleurs *Arellano* (1614-1676), *Pareja* (1606-1670), l'esclave de Vélasquez, dont on connaît la touchante histoire; *Collantes* (1599-1656), dont on admire surtout la *Vision d'Ézéchiël*; *Herrera le Jeune* (1622-1685), héritier du talent et du mauvais caractère de son père; le capitaine *Juan de Tolède* (1611-1665), peintre de batailles et de sujets religieux; enfin les pein-

tres favoris de Charles II, le portraitiste *Carreno de Miranda* (1614-1685) et *Claudio Coello* (? 1624-1693), auteur d'un des meilleurs tableaux de l'école, la *Procession de la sainte hostie*, à la sacristie de l'Escorial.

Murillo. — Mais tous ces noms s'effacent devant celui de Murillo. *Esteban Murillo* était né à Séville, comme Vélasquez, et y fut baptisé le 1^{er} janvier 1618. Il devait y mourir le 3 avril 1682.

Obligé de travailler pour gagner son pain, il faisait à la douzaine des figures de sainteté, dont la plupart étaient envoyées par ballots en Amérique. A force de privations, ayant pu mettre de côté une petite somme, il partit à pied pour Madrid (1643). Il y fut bien accueilli par Vélasquez, qui lui ouvrit les palais royaux, où il put étudier les œuvres du Titien, Rubens, Raphaël. Revenu à Séville en 1645, il montra qu'il était déjà un grand peintre par les *Aumônes de saint Diégo* et la *Mort de sainte Claire*. Il fait cependant de nouveaux efforts, et vers 1648 commence pour lui une seconde manière. « Alors, dit M. P. de Madrazo, il agrandit ses idées, sent avec plus de vivacité la nature, donne plus de relief à ses figures, plus d'atmosphère à ses scènes, plus de chaleur à ses teintes, plus de transparence à ses ombres, et fait régner dans l'ensemble de ses cadres une harmonie qui n'a jamais été dépassée. » Il sait d'ailleurs varier son exécution suivant les sujets qu'il a à traiter. Sa manière est vaporeuse dans ses apparitions ou visions célestes, froide ou tempérée dans les sujets intermédiaires, chaude dans les scènes réalistes, où il ne recule devant aucune vulgarité (le *Jeune Mendiant* du Louvre). Ce réalisme, illuminé par la foi, fait qu'il nous représente les scènes religieuses comme s'il les avait vues. Nul n'a su mieux rendre, car il la ressentait lui-même, la tendresse ineffable et respectueuse des saints pour le Christ enfant; nul n'a su mieux associer dans la figure de l'enfant Jésus l'innocence du jeune âge et la prescience divin. Et cependant cet enfant Jésus, « dont les yeux noirs vous pénètrent comme une flèche », a bien eu pour modèle le petit gamin que Mu-

rillo a rencontré jouant aux dés sur les bords du Guadalquivir ou au pied de la Giralda¹.

Jamais peintre d'ailleurs ne fut mieux doué. « Les qualités de Murillo sont, dit Ch. Blanc, la fécondité, la souplesse, une incomparable facilité à tout peindre, une merveilleuse flexibilité de coloriste. » Ce coloris est tantôt grave et contenu, comme dans le portrait de l'inquisiteur Don Andreas de Andreade; tantôt il présente de effets à la Rembrandt (*Saint Thomas de Villanueva*), tantôt il baigne tout d'une lumière diffuse et noie ses figure dans l'atmosphère comme le Corrège (*Vierges immaculées*). « Tout ce qu'a touché Murillo se tourne en douceur. Ribera ne voit dans la religion que des scènes sombre et souvent atroces; Murillo n'en montre que le côté tendre aimable, radieux. « Avec lui les scènes les plus mystique ont, comme on l'a dit, je ne sais quoi de lumineux que l pensée pénètre sans effort, et par où l'âme se laisse aisément ravir aux régions célestes. »

Contentons-nous d'indiquer ses chefs-d'œuvre. Les grandes compositions à la *Caridad* de Séville, *Moïse frappant le rocher*, *la Multiplication des pains*, sont peut-être les plus importantes de ses peintures. Il s'y montre un admirable paysagiste, et jamais on n'a mieux représenté la foule. Mais les traits caractéristiques de son talent s'affirment mieux dans *Saint Antoine de Padoue prenant l'enfant Jésus dans ses bras* (musée de Séville), dans *l'Apparition de l'enfant Jésus* au même saint (cathédrale de Séville), dans la *Vierge immaculée*, la *Naissance de la Vierge*, la *Sainte Famille* (du Louvre), dans le petit *Saint Jean* (de Madrid), *l'Enfant prodigue* (de Pétersbourg), d'une expression si profonde, dans le *Saint Thomas de Villanueva* (Séville), qui était l'œuvre préférée du peintre. Cependant l'œuvre la plus complète, celle qui réunit à la fois les deux faces de son talent réaliste et mystique séparées ailleurs, c'est la *Sainte Élisabeth soignant les teigneux*, de l'Académie

1. Comparer le *Divino pastor* de Madrid et les *Joueurs de dés* de Munich.



Fig. 244. — Murillo. — Sainte Élisabeth. (Académie de Madrid.)

du luxe et de la santé, de l'autre tout le hideux cortège de la
misère et de la maladie; puis, au milieu de ces extrêmes de

l'humanité, la charité divine qui les rapproche et les réunit une belle jeune femme, portant sous le voile de nonne la couronne de reine, éponge délicatement la tête impure qu'un enfans couvert de lèpre lui présente au-dessus d'une aiguière d'argent. Ses blanches mains semblent se refuser à l'œuvre que son cœur ordonne; sa bouche frissonne d'horreur en même temps que ses yeux se remplissent de larmes; mais la pitié vaincu le dégoût, et la religion triomphe. L'ordonnance de la scène est magnifique, les expressions pleines d'énergie et de vérité, le dessein d'une hardiesse et d'une pureté qui défie toute censure, la couleur d'un éclat magique. » (L. VIARDOT.

Après Murillo. — On a peine à comprendre comment la peinture espagnole, qui s'était élevée si haut, disparut presque tout à coup avec Murillo lui-même. Sans doute il a laissé quelques imitateurs ou disciples, tels que *Tobar* (1678-1758), *Séb. Gomez* (?1617-1690?), surnommé le mulâtre de Murillo qui fut son esclave et, comme Pareja dans l'atelier de Vélasquez, comme *Erigonos*, broyeur de couleurs du peintre grec *Néalès*, apprit en secret son art en voyant faire son maître *Antolinez* (1639-1676), dans son *Assomption de sainte Madeleine* (à Madrid), a su créer une des figures les plus originales de la peinture religieuse, et *Valdès Leal* (1630-1691), dans les *Trois Cadavres* de la *Caridad* de Séville, a produit un effet d'horreur dont la puissance n'est pas niable. Mais le siècle n'était pas achevé qu'on trouvait à peine des élèves pour l'Académie toute gratuite que Murillo avait fondée à Séville. Il est vrai que les professeurs eux-mêmes manquaient. Remarquons cependant que, dans la décadence générale et profonde de l'Espagne, c'était la peinture qui avait le plus longtemps résisté. Murillo clôt la liste des grandes gloires intellectuelles de son pays. Calderon l'avait précédé d'un an dans la tombe.

Après Murillo, les rois d'Espagne ont bientôt recours à des étrangers : le Napolitain Luca Giordano dans les dernières années de Charles II et les premières années du règne de Philippe V, puis les Français Houasse, Ranc, Michel Van Loo, puis l'Allemand Raphaël Mengs. L'avènement de la dynastie des Bourbons en Espagne n'eut d'autre résultat artistique que la construction de la Granja ou de Saint-Ildefonse par le Piémontais *Juvara*, et du palais royal de Madrid

par son élève Sachetti¹. Ces constructions ne manquent pas de grandeur, mais sont une imitation affaiblie de Versailles. A la fin du xviii^e siècle paraissent : un artiste très incomplet, mais original, *Goya* (1746-1828), un sculpteur, *Alvarez* (1768-1827), qui imite assez heureusement Canova. Cela ne suffit pas à constituer une école. Vers le milieu de notre siècle on a vu poindre sous l'influence française un mouvement qui n'a fait que se développer depuis, avec les *Madrazo*, avec *Rosalès*, *Gisbert*, *Pradilla*, *Merino*, *Fortuny*, *Palmarolli*, *Gonzalvo*, *Moreno*, *Melida*, *Zamacoïs*, *Rico*, *Jimènes*, *Michelena*, *Checa*, *Sorolla-Bastida*, etc.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLAMANDE. — RUBENS.

La Belgique à la fin du xvi^e siècle. — Les prédécesseurs de Rubens. — Rubens. — Van Dyck. — Les graveurs de l'école de Rubens. — Élèves et contemporains de Rubens : *Jordaens* ; *Craayer*. — La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — Portraitistes, animaliers, etc. — Le genre. *D. Téniers*. — Le paysage. *Paul Brill*. *Breughel de Velours*. Les disciples de Rubens. — Les derniers peintres d'histoire. *Gérard de Laïresse*. La décadence.

La Belgique à la fin du seizième siècle. — Comme l'école espagnole, comme l'école italienne des Carraches, la nouvelle école flamande, qui se personnifie dans Rubens, se rattache en grande partie au mouvement de foi qui raffermait alors le catholicisme ébranlé par la Réforme. Elle se rattache plus que l'italienne, plus même peut-être que l'espagnole, au naturalisme. Enfin, comme l'espagnole,

1. On sait que Philippe V avait épousé Gabrielle de Savoie, puis une autre princesse italienne, Élisabeth Farnèse (1714).

2. *Carel van Mandert*, *le Livre des peintres*. — *Wauters*, *la Peinture flamande*, où l'on trouvera l'indication des sources. — *A. Michiels*, *Histoire de la peinture flamande*. — *Fromentia*, *les Maîtres d'autrefois*.

elle est vraiment nationale. L'esprit de résistance contre le despotisme politique et religieux de l'Espagne, qui s'était d'abord manifesté dans le sud des Pays-Bas avec la même vivacité que dans le nord, n'y avait pas eu le même résultat. Sans doute la région avait beaucoup souffert. Sans compter tout ce qui avait péri par le bûcher ou par la hache, par la misère ou la famine, soixante mille familles, parmi lesquelles celle de Rubens, avaient émigré pendant le gouvernement du duc d'Albe; l'herbe poussait dans les rues de Gand, et après la capitulation d'Anvers deux mille Flamands avaient passé en Angleterre. Cependant la guerre n'avait pas tardé à y être moins générale et moins cruelle; la politique de Farnèse avait achevé de séparer des provinces unies du nord les provinces du sud, dans lesquelles la Réforme n'avait jamais eu le même succès. La Belgique restait donc catholique sous la domination espagnole. Mais cette domination n'était plus ce qu'elle avait été. Le gouvernement espagnol était devenu dans les Pays-Bas régulier, assez libéral et à demi national. Il le devint tout à fait lorsque les Pays-Bas eurent été donnés en dot à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, qui épousa l'archiduc Albert d'Autriche. Isabelle, aidée de l'archiduc, reprit l'honorable tradition des princesses de la maison d'Autriche qui avaient présidé avant elle aux destinées des Pays-Bas. Elle montra la même habileté, le même dévouement à son métier de souveraine. Son nom est intimement lié à la rénovation artistique qui se manifeste alors dans les Flandres au commencement du xvii^e siècle. Après les souffrances de la guerre civile on se reprend à la joie de vivre, les âmes oppressées s'épanouissent. C'est alors que parut Rubens.

Les prédécesseurs de Rubens. — A cette date, les principaux représentants de l'école sont *W. Cœberger*, *Van Noort* et *Van Veen*. *Wenceslas Cœberger* (? 1557-1637), auteur de l'*Ecce*

homo du musée de Toulouse, est plus connu comme économiste, chimiste et surtout ingénieur que comme peintre; il dessécha le premier les marais des environs de Dunkerque, et mourut de chagrin lorsque la guerre vint, en 1635, détruire ses grands travaux, qui avaient déjà obtenu un succès complet. On sait peu de chose d'*Adam Van Noort* (1562-1641) : il n'est peut-être pas l'auteur du magnifique *Tribut de saint Pierre*, à Saint-Jacques d'Anvers, mais paraît avoir été un coloriste remarquable. *Otto van Veen* était un érudit et un savant qui avait cru devoir latiniser son nom et se faire appeler *Otto Venius* (1558-1629). Il fut ingénieur des armées royales sous Farnèse en 1585, et garde des monnaies sous l'archiduc Albert. Il avait étudié la peinture en Italie. Il est un « romainiste », mais avec plus d'aisance et de succès que ses prédécesseurs. Il est assez froid, mais il a l'élégance et la correction, comme en témoignent la *Vocation de saint Mathieu* du musée d'Anvers, et plus encore la *Résurrection de Lazare* de Saint-Bavon de Gand. Van Noort et Van Veen, si différents l'un de l'autre, furent les maîtres de Rubens.

Rubens. — Pierre-Paul Rubens naquit à Siegen (électorat de Cologne) pendant l'exil de sa famille, qui appartenait à la haute bourgeoisie. A la mort de son père, sa mère le ramena en Belgique et le fit entrer comme page dans la maison de Lalaing. Mais sa vocation artistique l'emporta. En 1598 il partit pour l'Italie, vint à Venise, puis alla à Mantoue, où le duc Vincent I^{er} l'attacha à sa personne, tout en lui permettant d'aller faire plusieurs voyages à Venise et à Rome pour étudier et copier les maîtres. A Mantoue il put examiner à loisir les grandes décorations de Jules Romain, qui ont eu certainement une grande influence sur son talent. Au commencement de 1608, il fut chargé par le duc de Mantoue d'une mission diplomatique auprès de Philippe III d'Espagne. Ce peintre, « qui s'amusa à être aussi ambassadeur », profita de son séjour à Madrid pour faire de nouvelles copies de Titien. De retour en Italie, il apprit que sa mère était à l'extrémité; il partit aussitôt

pour la Belgique, mais arriva trop tard (octobre 1608). Il voulait retourner en Italie, mais Isabelle-Claire-Eugénie l'engagea vivement à rester, et lui donna la charge de chambellan avec une pension considérable. Quelques mois après était signée la trêve qui suspendait pour douze ans toute hostilité dans les Pays-Bas.

Rubens s'établit magnifiquement à Anvers et, le 13 octobre 1609, épousa Isabelle Brandt, qu'il devait perdre en 1626. La facilité et la fécondité de Rubens surpassent l'imagination, puisqu'on évalue le nombre de ses tableaux à 2,235. Cependant jusque-là Rubens a peu produit. Avec une force de caractère peu commune, il a su contenir son imagination débordante, il a surtout étudié et copié les maîtres, et on ne connaît guère de lui qu'une dizaine de tableaux antérieurs à 1609, entre autres les trois peintures de l'hôpital de Grasse. Mais à partir de cette date dans toute la force de l'âge (trente-trois ans), il déploie toutes ses facultés et se met à la tête des peintres de son temps par le *Saint Ildefonse* de Vienne, l'*Élévation de la croix* et la *Descente de croix* à N.-D. d'Anvers. Dans ces trois œuvres il a conservé encore la forme consacrée du triptyque. Mais ce n'est là qu'une ressemblance purement extérieure avec les tableaux du temps passé. On n'y retrouve rien de cette peinture soignée, de ces personnages symétriquement accumulés du tableau de Van Eyck. C'est de la peinture décorative, conçue dans l'inspiration la plus large, exécutée avec une puissance, une liberté, un éclat, qui montrent que la révolution poursuivie en Flandre depuis plus d'un siècle est enfin accomplie. Le génie flamand, sans rien perdre de ses forces propres, y a ajouté enfin, dans une harmonie supérieure, tout ce qu'il pouvait emprunter à la Renaissance italienne (1610-1611).

On a pu remarquer aussi que Rubens avait uni dans ses œuvres l'enseignement de ses deux maîtres Van Noort et Vau



Fig. 245. — P.-P. Rubens. — Saint Ildefonse. (Musée de Vienne.)

Veen. C'est à cette époque de sa vie que Rubens produit le plus grand nombre de ses meilleurs tableaux. Plus tard, sur-

chargé de commandes, il cédera à sa prodigieuse facilité, il proviendra trop et confiera de plus en plus l'exécution de ses compositions à ses élèves. Mais alors que de chefs-d'œuvre. Vers 1612 l'*Adoration des mages* du Louvre, en 1614 le *Sa Bavon* de Gand, en 1617 l'*Adoration des mages* de Saint-Jacques de Malines et le *Jugement dernier* de Munich, puis les six tableaux sur l'*Histoire de Décius* (galerie Lichtenstein), qu'on comparés à un drame de Shakespeare; en 1618 la *Pêche miraculeuse* de Malines, en 1619 la *Communion de saint François* (Anvers), la *Bataille des Amazones* (Munich), et 39 tableaux pour l'église des jésuites d'Anvers; en 1620, le *Coup de la main* (Anvers). A partir de cette date ses œuvres sont plus inégales. En 1622 il est chargé par Marie de Médicis d'exécuter pour les deux galeries du Luxembourg deux séries de compositions destinées, l'une à glorifier Marie de Médicis elle-même, l'autre Henri IV. Les 34 tableaux de la première série furent seuls terminés. L'exil de la reine mère arrête l'exécution de la seconde, pour laquelle il n'a fait encore que des esquisses. Qu'importe! Il doit songer aux sept plafonds de Whitehall promis à Charles I^{er}, aux diverses suites de cartons pour les fabriques de tapisseries, à la décoration des arcs de triomphe élevés dans les fêtes publiques, etc.

Au milieu de ces prodigieux travaux, Rubens continue à s'occuper d'érudition et d'archéologie, il forme de riches collections d'antiquités, de bijoux et de tableaux¹; il s'intéresse aux inventions scientifiques. Il dirige son atelier de manière à mériter aussi bien l'affection que l'admiration des élèves qui se pressent de plus en plus, au point qu'il dit dans une de ses lettres avoir dû en refuser plus de cent. Il entretient une correspondance considérable, qu'on a pu évaluer à huit mille pièces, et compte parmi ses correspondants l'illustre capitaine Spinola et le savant Peiresc, avec lequel pendant dix-sept ans il échange une lettre par semaine. Distingué par ses manières et son instruction, gentilhomme accompli, il joue à la cour

1. A la mort de sa femme Isabelle Brandt, il vendit une partie de ces richesses cent mille florins au duc de Buckingham. Cette somme énorme se fit à montrer l'importance de la collection. La plupart des camées intailles et médailles qu'il avait réunis sont aujourd'hui au cabinet des médailles de Paris.

rôle considérable; plus d'un grand seigneur s'en irrite, mais il est bien rare que l'on ose en témoigner du mécontentement. En 1628 Rubens est envoyé à Madrid, puis à Londres, pour négocier la paix entre Charles I^{er} et Philippe IV. Il y réussit et, déjà nommé secrétaire du conseil privé par Sa Majesté catholique, il reçoit de Charles I^{er} le titre de chevalier. De retour à Anvers, il épouse, à l'âge de cinquante-trois ans, Hélène Fourment, qui en a seize et semble réaliser le type de la beauté féminine tel que le peintre l'a compris. Il en a fait un grand nombre de portraits (tableau inachevé du Louvre) et l'a introduite dans plusieurs de ses compositions. En 1633 il est encore chargé d'une mission auprès des Provinces-Unies. Mais, quelles que soient les distractions qu'on lui impose, Rubens, par la régularité de sa vie, dominée par l'amour du foyer, peut suffire à tous les travaux. Dans les dernières années cependant, fatigué par la goutte, il ne travaille presque plus qu'à des tableaux de petite dimension, dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre, comme la *Vierge glorieuse* de Madrid. Il mourut en 1640, trop tôt pour l'art. On l'enterra, comme il l'avait désiré, dans une chapelle de l'église Saint-Jacques d'Anvers, où l'on plaça son tableau de *Saint Georges*, dans lequel il s'est représenté lui-même sous la figure du saint, entouré des principaux membres de sa famille.

Rubens a abordé tous les sujets, et partout a fait preuve de génie. Dans le genre nous citerons la *Kermesse* et le *Tournoi* du Louvre, le *Jardin d'amour* de Madrid; dans le paysage, deux tableaux du Louvre, l'*Arc-en-ciel* de l'Ermitage, le *château de Steen* (Nat. Gallery); dans la peinture d'animaux, la *Chasse au sanglier* de Dresde; dans le portrait, *Rubens*, *Isabelle Brandt*, *Hélène Fourment*, *les Fils de Rubens*, le *Chapeau de paille*, *Portrait équestre de Philippe II*.

Ce qui caractérise surtout le génie de Rubens, c'est le mouvement, la force, le sentiment de la vie extérieure poussée jusqu'à l'exubérance, l'expression passionnée, plus énergique que profonde. La couleur est magnifique et éblouissante. Son dessin, qui se joue au milieu des plus grandes difficultés, reste toujours sûr, même dans les excès de sa verve; mais il faut reconnaître qu'il manque trop souvent de grandeur et de caractère. Dans plus d'une œuvre l'exécution est trop lâche.

Il faut remarquer aussi que ce génie impétueux, mais trop souvent désordonné, devient monotone dans sa diversité même et dans sa richesse trop fastueusement, trop uniformément étalée. Enfin on a à reprendre chez lui des vulgarités sans accent et des absences de goût qui sembleraient des gageres, comme par exemple dans le *Saturne dévorant ses enfants* du musée de Madrid.

Cependant il n'y a pas une de ces critiques qui puisse être démentie par telle ou telle œuvre de l'artiste. Car Rubens a pu tout ce qu'il a voulu et a été à l'occasion simple, touchant, élégant. Sans sortir du Louvre, la femme de Loth, dans la *Chute de Sodome*, les suivantes de la reine des Massagètes dans *Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang*, telle figure de Henri IV, de la jeune reine ou du jeune Louis XIII dans la galerie de Médicis, ont cette distinction suprême de Van Dyck, son élève, sera la plus haute expression.

Van Dyck. — *Van Dyck*, né le 27 mars 1599, avait pour élève de *Van Balen* (1575-1632), avant d'entrer à l'atelier de Rubens. Il avait vingt-sept ans, et avait peint déjà plusieurs tableaux, qui comptent parmi ses meilleurs, comme le *Christ au jardin des Oliviers* du musée de Madrid, et le *Saint Martin* de l'église de Saventhen, lorsqu'il partit pour l'Italie. Il y passa trois ans, alla jusqu'à Parme, séjourna surtout à Venise, à Rome et à Gènes. À Venise il étudia avec passion les grands coloristes, surtout Titien, dont l'imitation poussée parfois jusqu'à la ressemblance se montre dans plusieurs de ses œuvres. À son école il apprend à donner à un portrait le caractère et le haut style d'une œuvre historique; et l'on voit ce que le génie s'adressant au génie a de communicatif dans le portrait du *Cardinal Bentivoglio*, ainsi que dans les nombreux portraits exécutés pour les grandes familles de Gènes, ville où il séjourna deux ans en trois reprises, toujours surchargé de commandes. Van Dyck est dès lors



Fig. 246. Van Dick. Le comte d'Arundel.

des plus grands portraitistes qui aient jamais existé ; on serait même tenté de dire le plus grand, lorsqu'on vient de regarder ses œuvres. Car nul n'a plus que lui su allier la distinction au naturel, le caractère réel au type général, l'élégance du dessin à l'harmonie d'une couleur séduisante, délicate et profonde. On trouve même dans plusieurs d'entre eux une poésie mélancolique qui est une note rare dans les œuvres de son temps et de son pays.

Cependant il n'abandonne pas les grands sujets, et il suffit de parcourir le catalogue de ses œuvres pour constater que ses tableaux historiques et religieux suffiraient à assurer la renommée d'un peintre, et d'un grand peintre. Nous signalerons comme intéressantes, pour suivre le développement de son talent : le *Saint Sébastien* et le *Renaud et Armide* du Louvre, œuvres médiocres, œuvres de transition où domine l'influence vénitienne, puis *la Vierge aux donataires* du Louvre, où la manière vénitienne mieux assimilée se montre sous la figure de la Vierge, mais où les donataires sont bien Flamands ; et enfin *la Pieta* d'Anvers, où, malgré la figure de saint Jean et de l'ange versant des larmes, qui sent trop encore le Titien, on voit que l'artiste a achevé son évolution et est maître de son talent agrandi. A cette époque appartiennent la *Danaé* de Dresde, le *Repos en Égypte* de Munich, et l'*Érection de la croix* de Courtrai, son chef-d'œuvre, où au sentiment tragique de la scène accentuée par un admirable ciel d'orage, s'unit, surtout dans la figure du Christ, une pureté de style et de poésie que l'on ne retrouve pas, en général, dans les œuvres flamandes.

Mais Van Dyck ne peut consacrer à ce genre de travaux que la moindre partie de son temps ; les noblesses flamande, hollandaise, espagnole, française, se disputent l'honneur d'être peintes par lui. Cependant il se décide à partir pour l'Angleterre. Déjà il y avait fait deux voyages infructueux en 1623 et 1628 ; maintenant, sur l'avis de Rubens, le roi Charles I^{er} lui-même l'appelle en lui faisant les plus honorables propositions. Il vient de terminer le *portrait équestre de Moncade* (1634), c'est dire qu'il pourra difficilement aller plus loin. Mais où trouver des modèles qui sauraient mieux lui convenir que ceux

que lui offre l'aristocratie anglaise? On ne sait que choisir au milieu des chefs-d'œuvre qui sortent alors de son pinceau : le *Charles I^{er} à la chasse*, du Louvre; le *Charles I^{er} à cheval*, de Windsor; les *Enfants de Charles I^{er}*, de Turin, de Windsor, de Dresde, de Berlin, du Louvre; le portrait du peintre lui-même, réuni dans un même cadre avec son protecteur lord Porter (Madrid); le *Comte Strafford et son secrétaire*, la *Duchesse de Richmond*, *Marguerite Lenox*. Van Dyck, comblé de richesses et d'honneurs, traité partout comme un gentilhomme, entre dans une famille de la haute noblesse, par son mariage avec une personne accomplie, Marie Ruthven, petite-nièce de la duchesse de Montrose. Malheureusement la lutte entre la nation et le roi devient de plus en plus ardente, la guerre civile va éclater. Le temps des beaux portraits est passé. Van Dyck, qui a dépensé au moins autant qu'il avait gagné, vient en France au début de 1641, espérant qu'on le chargera des peintures de la galerie du Louvre. Mais Poussin avait déjà été appelé. Il revint en Angleterre, pour y mourir le 9 décembre de la même année. Il n'avait que quarante et un ans. Sa fécondité, pour une vie plus courte, est non moins prodigieuse que celle de Rubens. Elle nous étonne d'autant plus que rien, ou à peu près rien, dans son œuvre, ne sent l'improvisation et la négligence. Son dernier biographe, M. Guifrey, lui attribue quinze cents peintures.

Van Dyck a laissé dans l'art une trace ineffaçable, ne fût-ce que « par cette grâce tendre, à ce goût fier unie », dont parle le poète. C'est à lui que se rattachent les portraitistes allemands et les portraitistes français de la fin du siècle, *Lely*, *Kneller*, *Rigoud*, *Largilière*, l'émailliste *Petitot*. C'est lui qui inspire encore les peintres anglais qui, à la fin du siècle suivant, dotèrent enfin l'Angleterre d'une école nationale.

Les graveurs de l'école de Rubens. — Van Dyck fut aussi un fort remarquable graveur à l'eau-forte et même au burin, comme on le voit dans la collection de portraits où il a réuni un grand nombre de personnages célèbres de son temps, po-

litiques, guerriers, savants, artistes. L'enseignement de son maître Rubens marque d'ailleurs une grande date dans l'histoire de la gravure. Pour reproduire ses magnifiques et luxuriantes compositions, les graveurs durent demander à leur burin des effets encore inconnus. Les deux frères Boece et Schelte *Bolswerth*, *Vorsterman* (1580-1640), *Pontius*, travaillant sous la direction du peintre lui-même, portèrent au plus haut point la gravure coloriste.

Élèves et contemporains de Rubens. Jordaens et Crayer. — Van Dyck avait laissé bien loin derrière lui tous ses condisciples de la brillante et nombreuse école de Rubens, tels que *Van Mol* (1599-1650) auteur du *Diogène* de Ferrières), qui vécut longtemps en France et contribua à former notre Académie de peinture ; *Van Thulden* (1606-1676), *Diepenbeke* (1596-1675), *Douffet* (1594-1660), *Corneille Schut* (1597-1655), et même *Érasme Quellyn* (1607-1678), dont la magnifique composition *la Piscine de Bethsaïde* est peut-être le plus grand tableau qui existe (dix mètres de haut), et a dû être séparé en deux parties pour pouvoir être placé au musée d'Anvers.

La mort de Van Dyck laissait la première place à un peintre qui avait été honoré de l'amitié et des conseils de Rubens, mais n'avait pas été son élève, *Jacob Jordaens* (1593-1678). On peut reprocher à Jordaens d'être trop exclusivement Flamand dans son œuvre, d'une couleur magnifique et d'une puissance d'ailleurs peu commune, mais souvent vulgaire jusqu'à la trivialité. Il réussit surtout dans les scènes mythologiques qui n'ont rien de grec (*Jupiter et Amalthée* du Louvre, *le Satyre et le Paysan* de Munich), et dans les scènes de genre en grand, dans ces concerts, ces festins, ces fêtes de famille où la joie déborde (*Concert*, *le Roi de la fève*, au Louvre). On ne peut oublier non plus ses portraits (*la Femme au perroquet*, chez le comte Darnley en Angleterre ; *Portrait de Ruyter*, au Louvre) et même ses peintures religieuses, telles que le

Mariage de sainte Catherine, de Madrid. Il exécuta le sujet principal, *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau* dans la décoration de la salle Orange, à la Maison du Bois à la Haye, ensemble de peinture vraiment merveilleux où se déploie toute la richesse de l'école de Rubens.

Ses contemporains *Sallaerts* (? 1585-après 1647) et *Crayer* (1582-1669) sont plus réservés. Nous avons de Crayer au Louvre l'*Extase de saint Augustin*, et il exécutait encore à l'âge de quatre-vingt-six ans le grand tableau du musée de Gand, le *Martyre de saint Blaise*. *Sallaerts* a peint à l'hôtel de ville d'Anvers la *Défaite du duc d'Alençon* dans sa folle et odieuse tentative contre la liberté d'Anvers, et la *Procession* du musée de Turin, composition de plus de sept cents petites figures, groupées sans confusion ni sécheresse. Il faudrait citer encore *Snellinck* (1549-1638), *Gérard Zegers* (1598-1656), *Th. Rombouts* (1597-1637), etc. L'école flamande est alors aussi remarquable par le nombre que par le mérite.

La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — A mesure que l'art se développe, nous voyons qu'il obéit, comme l'industrie, comme le gouvernement, à la loi de la division du travail. L'école flamande, au commencement du xvii^e siècle, a joué un grand rôle dans l'art, en donnant d'une façon fort nette l'exemple de la division des genres de peinture et de la spécialisation des peintres, choses dont nous avons signalé quelques essais en Hollande. Cette habitude a pu avoir des inconvénients; mais n'a-t-elle pas contribué à augmenter le nombre des artistes qui ont réussi dans leurs travaux, chacun ayant pu mieux mesurer ses forces et tirer parti de ses aptitudes particulières? Quoi qu'il en soit, l'exemple sera suivi dans les autres écoles, et l'école flamande continuera pendant longtemps à briller par ses spécialistes.

Portraitistes. Animaliers. Bataillistes, etc. — Plusieurs se sont presque exclusivement adonnés au por-

trait, tels que *Corneille de Vos* (1585-1651) et bon nombre des artistes flamands qui vont s'établir à l'étranger, comme *Porbus le Jeune* (1569-1622)¹ en France, *Suttermans* (1591-1681) à Florence. D'autres se consacrent aux scènes militaires, tels que *Snayers* (1592-1667), *Van Hoecke* (1620-1684), Jacques et Pierre *Van Schuppen* (1627-1702 et 1670-1750) et *Van der Meulen* (1624-après 1693), l'illustrateur officiel des campagnes de Louis XIV. Dans la nature morte et les fleurs nous trouvons *Adrien d'Utrecht* (1599-1652), *Daniel Shegers* (1590-1661), *Van Thielen* (1618-1667) et ses trois filles. Dans la peinture d'animaux, *Snyders* (1579-1647) et *Fyt* (1609-1661) donnent à leurs scènes de chasse ou simplement à leurs étalages de marché ou d'office une ampleur décorative qui décèle les collaborateurs de Rubens. Ils n'ont jamais été dépassés pour les grandes décorations de salles à manger. *Snyders* a peint aussi les fleurs et les fruits avec beaucoup de largeur et de vérité.

Le genre. Téniers. — C'est alors que la peinture de genre arrive à son apogée avec *David Téniers* (1610-1694). Il allait dès son jeune âge vendre au marché, chargés sur un âne, les tableaux dont son père n'avait pu se défaire; plus tard sa vogue devint grande, et, grâce à sa merveilleuse facilité d'improvisation et d'exécution, il produisit près de 700 toiles. Comme Rubens et Van Dyck, il fut mêlé à la plus haute société de son temps, qu'il recevait magnifiquement dans son château de Perk, et compta parmi ses élèves Don Juan d'Autriche, frère de Philippe IV, qui fit lui-même le portrait du fils de l'artiste. On ne peut s'étonner qu'avec de telles relations il sût peindre et rendre avec distinction non seulement la haute bourgeoisie, mais même

1. Ce *Porbus*, qui, par sa précision un peu sèche, semble bien antérieur à Rubens, a su parfois joindre à cette précision la grâce et le moelleux (portraits à l'exposition de l'Art de la femme en 1892, tête de jeune fille, chez M. de Lovenoijl à Bruxelles). Voy. le *Chef-d'œuvre inconnu*, par Balzac.

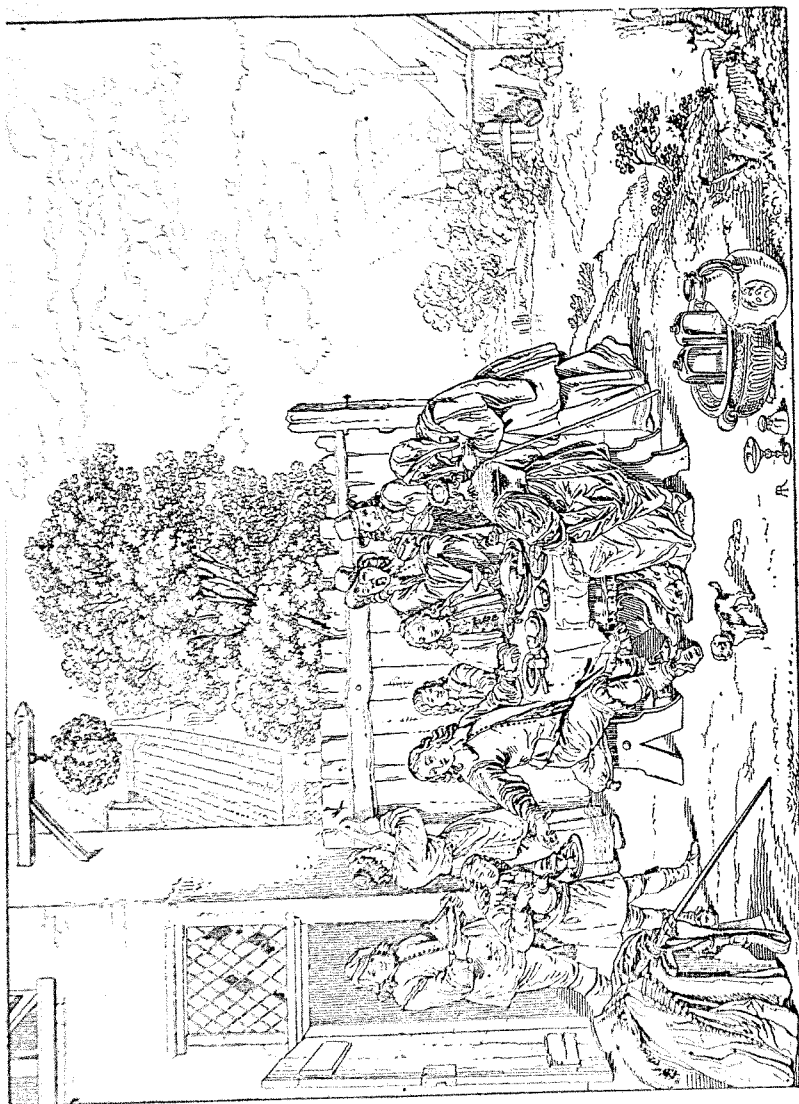


Fig. 247. — David Téniers. — L'enfant prodige. (Louvre 1.)

Confrérie des arquebusiers d'Anvers (musée de l'Ermitage).
On connaît aussi de lui quelques sujets religieux : *Couron-*

1. Cette figure ainsi que celles portant les nos 250, 252, 253, sont empruntées au *Musée Bevil*, fort heureusement réédité par la maison May et Motteroz.

nement d'épines. Mais il continua surtout à peindre, comme dans sa jeunesse, les paysanneries, les scènes populaires, dans lesquelles il réunit l'observation pénétrante et la sincérité de Breughel à la libre exécution et à la couleur harmonieuse qu'il tire de l'enseignement de Rubens. Nul n'eut la touche plus spirituelle et plus vive, ne groupa mieux les personnages de ces petites scènes, ne les fit agir avec plus d'aisance, ne les plaça dans des paysages plus heureux. Quoiqu'on puisse trouver chez tels de ses rivaux, Brauwer par exemple, une observation plus profonde, une exécution plus ferme, ses ouvrages n'en brillent pas moins d'une originalité qui fait dire : « C'est un Téniers, » comme on dit : « C'est un Rembrandt, » et son nom a mérité d'être placé, non loin de Rubens et de Van Dyck, à la tête de l'art flamand. Parmi les émules de Téniers qui traitent ses sujets préférés, *D. Ryckaert* (1612-1661), *Vanthilborg* (? 1625-? 1718), *Craesbeke* (? 1606-? 1655), qui quitta le métier de boulanger pour celui de peintre, occupent le premier rang. D'autres peintres se consacrent au contraire au beau monde, comme *Francken le Jeune* (*Cabinet d'amateurs*, au palais Pitti) (1580-1642), *Van Alstoot* (1550-1625 ?) (*Mascarade sur la glace*, à Munich), *Jérôme Janssens* (1624-1693) (*la Main chaude*, au Louvre), *Gonzalès Coquès* (1618-1684) (*la Famille Van Eyck*, au musée de Pesth), *Biset* (1633-1682) (*la Confrérie de Saint-Sébastien*, à Anvers), *François Duchâtel* (1626-1680) (*Inauguration solennelle du roi Charles II d'Espagne*, à Gand, tableau contenant un millier de figures).

Le paysage. Paul Brill, Breughel de Velours. Les disciples de Rubens. — Si l'on peut trouver l'origine de la peinture de genre aussi bien dans certains tableaux italiens¹ que dans les œuvres flamandes, c'est bien aux Flamands qu'il faut laisser l'honneur d'avoir les premiers

1. Les Vénitiens dès le temps de Bellini, Caravage et son école (voy. p. 537).

compris que la reproduction de la nature, réduite à elle seule et séparée de l'homme, pouvait offrir aux efforts du peintre un but suffisant et être pour lui l'occasion d'œuvres complètes et éminentes. Le paysage existait déjà depuis longtemps comme fond des tableaux, mais il y avait à le dégager.

Ce sont surtout les frères *Mathæus* et *Paul Brill* (1550-1584 et 1556-1626) auxquels on doit attribuer ce résultat considérable dans l'histoire de l'art ; car les premiers ils ont exécuté en ce genre des œuvres d'une supériorité décisive, qui devait leur assurer des imitateurs. Ils firent pour le paysage ce que Rubens devait faire pour la grande peinture : ils unirent la poésie, la grandeur et la simplicité italienne telle que la leur présentaient *Giorgone* et *Titien*, avec la précision, la sincérité, l'amour naïf des petites choses des anciens Flamands. Les *Brill* n'occupent pas dans la postérité une place égale à leur mérite. Paul Brill surtout, qui survécut longtemps à son frère, peut être considéré comme le créateur du paysage moderne. « Ses peintures, dit avec raison M. Wauters, se distinguent par une grande variété de conception, une savante distribution de la lumière, de belles masses de feuillage. » On y trouve une poésie noble et même un sentiment de mélancolie rare à cette époque, surtout chez un Flamand. On peut en juger au Louvre, où il est fort bien représenté ; on en juge mieux à Rome, où les deux frères passèrent la plus grande partie de leur vie, jouissant de la faveur du pape. On y admire surtout le *Martyre de saint Clément*, fresque longue de vingt mètres, dans la salle neuve du Vatican. Dans la génération qui suit, le plus remarquable des paysagistes flamands est *Breughel* ou plutôt *Brueghel*¹, dit

1. *Breughel de Velours* était fils de *Breughel le Drôle*, et frère de *Breughel d'Enfer* (1564-1638), qui se plaisait à représenter des scènes diaboliques ou des incendies. La descendance du vieux Breughel ne comprend pas moins de vingt-cinq noms de peintres, comme l'établit le tableau généalogique de M. Wauters.

de Velours (1568-1625), qui a été un des premiers à faire des marines. Breughel a un pinceau d'une finesse rare. Quoiqu'il se perde trop dans le détail et ait un coloris bleuâtre conventionnel, il n'en possède pas moins un grand mérite de peintre, qui s'affirme d'ailleurs dans les sujets les plus divers, les batailles (*Bataille d'Arbelles*, au Louvre), les scènes mythologiques, les fleurs et les fruits. Il sait réunir ses divers talents dans des œuvres fort agréables (les *Éléments*, au Louvre ; *Flora*, galerie Pallavicini, à Gênes ; *les Cinq Sens*, *Vénus et Cupidon dans une armeria*, Madrid). Une tradition plus large et qui devait avoir plus d'avenir se rattache à Rubens et par lui à Paul Brill avec *Wildens* (1586-1653), *Luc Van Uden* (1595-1672), *Louis de Vadde*, et se continue jusqu'à *Huysmans*, mort en 1727. Pour la peinture des intérieurs de monuments, *Peter Neefs* (1578-vers 1656) est resté un des noms les plus célèbres parmi les « architecturistes ».

La décadence. — Malgré les succès qu'obtiennent les tableaux de chevalet, la grande peinture, sans se maintenir au point où l'avaient placée les élèves de Rubens, est encore honorablement pratiquée dans les Flandres par *Bœckhorst* (1608-1668), *Berthollet Flemalle* (1614-1675), auteur de la coupole de l'église des Carmes, à Paris, le deux *Van Ost* (1610-1685 et 1617-1654), *Willeborst* (1614-1654), et surtout *Gérard de Lairesse* (1640-1711), qui allait bientôt s'établir en Hollande et, en apportant à l'art hollandais déjà bien affaibli une tradition peu conforme son génie national, contribua peut-être, par le succès qu'il y obtint, à précipiter une décadence dont on aura tort de lui attribuer l'origine.

Mais l'école flamande touche elle-même à sa fin, participant à l'affaiblissement général du pays. Déjà la fermeture du port d'Anvers a porté à la Belgique un coup funeste. Dans la seconde partie du xvii^e siècle et pendant première partie du xviii^e, elle va être le principal chan

de bataille de l'Europe, et sera ruinée aussi bien par ses amis que par ses ennemis. Son industrie a diminué avec la disparition de son commerce. L'esprit national s'affaiblit, l'art s'affaiblit avec lui¹. Il devait renaître en 1830 avec l'indépendance de la Belgique.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE HOLLANDAISE²

Les Pays-Bas au commencement du xvii^e siècle. Instruction généralement répandue ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Principaux centres artistiques : Harlem, Leyde. — Rembrandt ; son génie ; son influence ; ses trois manières ; le clair-obscur. — Élèves et contemporains de Rembrandt. Histoire et portrait. Hals et Van der Helst. — Le genre. Brauwer. Terburg. Metz. G. Dov, les Ostade et leurs contemporains. — Les peintres de chasses et de batailles. Ph. Wouwermann. — Le paysage. Jean Van Goyen et ses contemporains. Les italianistes. Jacob Ruysdaël, Hobbema et Dekker. — Les animaliers. A. Cuyp. P. Potter. Adrien Van de Velde. — La marine. Backhuysen. Guillaume. Van de Velde. — Les architecturistes. Van der Heyden. — Nature morte. David de Heem. — Les fleurs. Van Huysum. — La décadence. Gérard de Lairese. Van der Werf. — Le xix^e siècle. — L'architecture. Jean Kampen. — La gravure. Vischer. Rembrandt.

Les Pays-Bas au commencement du dix-septième siècle. Instruction répandue dans toutes les classes ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art

1. Un fait fera sentir d'une manière frappante ce que son activité artistique était devenue. A la fin du siècle il n'y avait plus un seul atelier de tapisserie dans la Flandre ! Le dernier qui subsistât fut fermé à Bruxelles en 1794.

2. W. Burger (Thoré), *Musées de Hollande*. — Havard, *École hollandaise*. — Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*. — Ém. Michel, *Rembrandt*.

protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Il y a peu de spectacles aussi beaux dans l'histoire que celui de la Hollande luttant plus de quatre-vingts ans contre toutes les forces de la maison d'Autriche, et sortant de cette lutte, une des plus disproportionnées qui furent jamais, glorieuse, forte, libre, éclairée, considérée, malgré son petit territoire, comme un des éléments principaux de la politique européenne, se mettant en même temps à la tête du mouvement intellectuel, et prenant surtout par les arts le premier rang. Le souci des choses de l'esprit, chez ce peuple peu affiné d'apparence, un peu lourd, essentiellement pratique, qui semble surtout passionné pour l'argent, n'avait jamais été abandonné, même dans la période la plus terrible de la lutte, et il se manifestait parfois d'une façon héroïque. Les états généraux, voulant témoigner solennellement à la ville de Leyde leur satisfaction de ce qu'elle avait fait pour la patrie par sa mémorable défense contre les Espagnols en 1574, jugèrent que le plus noble moyen de la récompenser était de l'autoriser à fonder une Université, qui devint en peu de temps une des plus célèbres de l'Europe.

Dès 1609 on trouvait difficilement en Hollande une femme ou un enfant qui ne sût pas lire. Partout l'activité règne dans la nation et assure à tous l'aisance, sinon la richesse. « Ils sont si ennemis du mauvais gouvernement et de l'oisiveté, dit le Français Pariyal, qui visite le pays en 1660, qu'il y a des endroits où les magistrats font enfermer les oisifs et les vagabonds et ceux qui ne gouvernent pas bien leurs affaires, étant suffisant que leurs femmes ou d'autres de leurs parents se plaignent aux magistrats ; et dans ces endroits ils sont forcés de travailler et de gagner leur vie encore qu'ils ne le veulent pas¹. » La richesse répandue partout n'empêche pas une grande simplicité dans la vie de chaque jour, et c'est encore aujourd'hui un des traits les plus estimables de la société

1. Voir aussi la lettre de Descartes à Balzac, 1631.

hollandaise. Le grand pensionnaire Jean de Witt, qui traite d'égal à égal avec Louis XIV, n'a qu'un seul domestique attaché à sa personne. De là beaucoup d'argent pour vivre largement et satisfaire ses fantaisies. Or, le goût général se porte alors vers les fleurs et vers la peinture. On sait les folies qui furent faites à Harlem et les spéculations qui eurent lieu dans ce qu'on pouvait appeler la bourse des Tulipes. Les Hollandais mettaient à ces enchères leur ténacité proverbiale ; un oignon de l'espèce *Semper Augustus* se vendit treize mille florins, soit près de 30,000 francs. D'autre part, tel boulanger paye 600 florins une seule figure de Van der Meer, et « il n'y a si pauvres gens qui ne veuillent être pourvus de tableaux¹ ».

L'école hollandaise, et c'est là le fondement de sa force, devait être essentiellement nationale. Ses caractères devaient être, avec plus de précision peut-être qu'ailleurs, le résultat de la nature du pays et de ses mœurs, de ses institutions et de sa religion. C'est chez elle seule que se constituera un art protestant. La rigueur du culte calviniste ayant rejeté les images des églises, les grandes peintures religieuses n'auront plus de raison d'être. On abandonnera complètement la voie où étaient entrés Cornelis de Harlem et Bloemaert. Les sujets religieux seront rarement traités, ou le seront dans un caractère intime et réel qui doit plaire à des hommes qui ont fait entrer dans leurs habitudes la lecture de la Bible et de l'Évangile. Destinés à prendre place dans la famille, et non plus à orner des monuments, ils seront de dimensions petites ou médiocres.

Les dimensions restreintes s'imposeront d'une manière générale à tous les tableaux, quels que soient leurs sujets, et les sujets préférés seront les scènes familiales. Ce que ces braves gens, après une journée de travail, aimeront à voir accroché aux murs de leur maison, ce sera surtout des cadres qui leur rappelleront leur existence journalière : tantôt des réunions de famille ou de société ; tantôt les banquets, la pipe et la bière, la joie franche et parfois brutale du cabaret. La bonne chère est, en effet, un plaisir favori des peuples du

1. Cependant plusieurs artistes hollandais doivent exercer pour vivre des professions étrangères. Van Goyen spéculé sur les tulipes et les maisons ; Steen exploite deux brasseries ; Hobbema est jaugeur juré des liquides débarqués à Amsterdam ; Peter de Hoogh accepte une charge d'intendant.

Nord : dans un pays froid et humide le cabaret a bien plus d'attrait qu'il n'en peut avoir pour les populations vivant en plein air sous un ciel pur. Si les peintres hollandais ont à traiter des personnages de grandeur naturelle, ce sera dans le portrait, peinture fort en honneur aussi, car l'aristocratie bourgeoise des Provinces-Unies n'est pas moins fière que l'aristocratie vénitienne ou anglaise. Il arrivera plus rarement que les peintres auront à grouper des personnages de grandeur naturelle dans des compositions importantes. L'occasion leur en sera cependant offerte, grâce surtout à l'importance que conserve la vie municipale, grâce au grand nombre des corporations et des confréries. Les magistrats et les syndics aimeront à se faire représenter dans de grands cadres, soit à part dans leurs réunions particulières, soit avec leurs confrères dans les fêtes ou convocations solennelles de la corporation ou de la cité. Il y aura bien aussi quelques peintures décoratives inspirées de la Bible et de l'histoire romaine ou de l'allégorie mythologique sur les murs des hôtels de ville à Amsterdam, à Leyde, etc.¹ ; mais, encore une fois, ce sera une exception.

Il faut donc, pour caractériser l'école hollandaise, s'en tenir surtout aux tableaux de chevalet. Ces tableaux seront en général d'une exécution très soignée. Les Hollandais aiment la propreté et l'exactitude, et les scènes intimes qu'ils préfèrent doivent être relevées par le détail. On peut remarquer que les peintres qui, dans l'école hollandaise, auront une plus grande liberté de touche, se rattacheront par quelque point à l'école flamande, soit par l'imitation de Téniers, soit par l'enseignement de Frans Hals, qui était originaire de Malines. Les peintres hollandais seront essentiellement coloristes ; cela tient d'abord à la nature du pays, et l'on pourrait répéter ici ce qui a été dit pour Venise. De plus, ce n'est qu'à ce prix qu'ils pourront satisfaire leur public, moins préoccupé des belle

1. La liste des grandes peintures historiques hollandaises est cependant plus longue qu'on ne le croit généralement.

lignes que de l'agrément de l'aspect, le tableau venant ajouter sa note variée au mobilier bien entretenu de la demeure patrimoniale. On comprend aussi que, pour les mêmes raisons, ce coloris n'aura rien de fougueux et de heurté; mais il ne sera cependant ni sec ni fade.

Malgré les limites où semble se renfermer l'école hollandaise, elle n'en occupe pas moins une place éminente dans les arts. D'abord elle a exploré son domaine dans toutes ses parties; elle l'a étudié sous tous ses aspects. Cette division du travail que nous signalions en Flandre sera appliquée bien plus encore en Hollande, où les spécialités se multiplient : les animaliers, par exemple, s'occuperont uniquement de telle espèce d'animal, à l'exclusion des autres. Ensuite les aptitudes naturelles de ses peintres, même dans les plus humbles sujets, sont servies par une science impeccable, appuyée, bien plus qu'on ne le croit généralement, sur l'étude du nu et de l'anatomie, et par une connaissance admirable du clair-obscur comme de la perspective aérienne. Ils ont su très nettement ce qu'ils voulaient dire, et ils l'ont bien dit. Ils ont mis à tout ce qu'ils ont fait une admirable conscience. Il est juste qu'ils en aient été récompensés par la postérité. Enfin il ne faut pas oublier que c'est la Hollande qui a porté à son apogée le paysage, et que nulle part les spectacles que présente la nature n'ont été étudiés avec une attention plus dévouée et plus pénétrante, rendus avec plus de sincérité et de talent. Ces diverses raisons font comprendre que jamais on n'ait rencontré, dans un aussi court espace de temps et sur un territoire aussi restreint, une réunion d'artistes illustres plus riche que celle que présentent les Pays-Bas vers le milieu du xvii^e siècle.

Sans doute on aurait tort de reprocher aux peintres hollandais le choix habituel de leurs sujets. Cependant, si l'on veut faire sentir ce qui a manqué en général à l'école hollandaise, pas n'est besoin de la comparer à d'au-

tres écoles ; il suffit de rappeler ses deux plus grands noms, Rembrandt et Ruysdaël. Tous deux ont dépassé l'horizon de leurs compatriotes et sont restés presque isolés : Ruysdaël méconnu, jusqu'à sa mort misérable ; Rembrandt, ayant étonné plutôt que convaincu ses contemporains. Mais leur supériorité comme leur isolement montre d'une manière éclatante qu'il y a une grandeur que le talent, si achevé qu'on le suppose, ne saurait atteindre ; qu'il y a une place privilégiée pour l'inspiration qui cherche à s'élever au-dessus des choses, pour l'âme profondément émue, pour l'imagination qu'illumine la poésie.

Principaux centres artistiques : Harlem, Leyde. — Les centres principaux de l'art en Hollande furent Harlem, Leyde, et aussi Amsterdam, moins peut-être par les artistes qui y sont nés que par ceux qu'il a attirés. On peut y ajouter Delft¹ et Utrecht. Il n'y a pas d'intérêt dans une revue rapide à classer l'art hollandais dans diverses écoles dont les différences sont souvent peu sensibles. Remarquons cependant que les peintres de Harlem, qui dès l'origine subirent l'influence de Franz Hals, ont en général une allure plus franche et plus vive, et que c'est aussi à Harlem que s'est développée la peinture de paysage ; enfin que, de toutes les villes de Hollande, c'est celle qui a produit le plus d'artistes illustres. Mais à Leyde appartient Rembrandt, et cela suffirait à sa gloire.

Rembrandt ; caractère de son génie ; ses trois manières ; le clair-obscur. — *Rembrandt* peut manquer du sentiment de la beauté plastique ; lorsqu'il a traité le nu² non seulement il n'a pas évité, mais il semble quelque-

1. Delft fut aussi, à partir des dernières années du xvi^e siècle, le centre principal de la céramique hollandaise, qui s'inspire souvent des produits que les vaisseaux des Provinces-Unies allaient chercher dans l'extrême Orient. On sait que, seuls des peuples européens, à partir du commencement du xvii^e siècle, les Hollandais pouvaient commercer avec le Japon.

2. Il n'y a guère qu'un seul peintre hollandais de cette période qui ait réus dans la représentation du nu de grandeur naturelle, *Jacob Vanloo* (1614-1670) qui se fit naturaliser Français.

ois avoir cherché la laideur; une absence de goût cho-



Fig. 248. — Rembrandt. — *La Ronde de nuit.*

quante se montre dans quelques-unes de ses œuvres; il

n'en est pas moins une des plus hautes expressions de l'art, et il est avec Michel-Ange celui de tous les peintres qui éveille le mieux l'idée du sublime. Jamais expressions plus profondes, gestes plus éloquents, n'ont transfiguré des personnages parfois vulgaires, mais d'une originalité incomparable. Ce qui donne aux chefs-d'œuvre de Rembrandt une grandeur que n'atteignent par les autres Hollandais, c'est qu'à la différence de la plupart d'entre eux il dégage le type général dans le modèle qu'il a sous les yeux, c'est qu'il a eu le sentiment du divin : *la Résurrection de Lazare, les Pèlerins d'Emmaüs, Jésus guérissant les malades*, appartiennent certes à un autre idéal que les grandes œuvres de l'école italienne, mais cet idéal n'est pas moins puissant, et l'impression qu'il produit n'est pas moins pénétrante. Rembrandt a su rapprocher la Divinité de l'homme sans lui rien faire perdre du respect qui lui est dû. « Il a rajeuni les plus vieux sujets par un souffle de vie qu'il communique à tout ce qu'il touche, et il se nous présenter, comme on l'a dit, des images à la fois simples et imprévues » (*le Sacrifice d'Abraham, l'eau-forte des Pèlerins d'Emmaüs, le Bon Samaritain*).

Ce n'est donc pas seulement à la magie de son exécution que Rembrandt doit la place unique qu'il occupe. Ce exécution n'en est pas moins extraordinaire, et jamais peintre n'a su mieux unir la pensée à la forme. « Tout tour arrêté et flottant, mystérieux et ingénu, il a donné dit M. Michel, une âme à la lumière, et l'a fait correspondre aux douces émotions de l'âme humaine ; il a su mettre des palpitations de la vie dans les formes inertes ; il a exprimé sous des traits sensibles ce qui de sa nature est immatériel et insaisissable. » Il fait comprendre avec des effets lumineux ce que la ligne seule semblait pouvoir concevoir. Un rayon devient en quelque sorte un être auquel on s'intéresse et qui vous fait des confidences (*le Philosophe en méditation*). Nul n'a possédé au plus haut point la sci-

des contrastes dans la composition comme dans le faire. Nul n'a su mieux graduer l'intérêt par l'exécution même.



Fig. 249. — Rembrandt. — La resurrection de Lazare.

Dans *l'Ange Raphaël quittant Tobie*, par exemple, l'ange, qui est le personnage principal, est exécuté avec le plus grand soin; les autres figures sont traitées d'une façon suffisamment nette, mais rien de plus. Quant au paysage, au ter-

rain, il n'est indiqué que d'une façon sommaire. L'œil est invinciblement attiré par le messager céleste qui s'envole dans un éclat lumineux et quitte la terre, où il n'a fait que passer. L'harmonie de l'ensemble n'en est pas moins complète, grâce à cette admirable distribution de la lumière et des ombres, grâce à ce clair-obscur où il est resté inimitable. Et qu'on ne croie pas qu'il se serve des ombres pour dissimuler des faiblesses et simplifier son œuvre sans nécessité : jamais ombres ne furent au besoin plus transparentes, quelque profondes qu'elles soient. Voyez, par exemple, *la Famille du menuisier* au Louvre. Si l'œil, se détachant du groupe qu'éclaire la fenêtre ouverte, se pose avec quelque attention sur la masse obscure qui compose la droite du tableau, il y verra apparaître diverses pièces du mobilier de ce pauvre ménage, qui viendront ajouter à l'intérêt du sujet. Rembrandt a fait d'admirables paysages (galerie de Cassel). Il a été aussi un grand portraitiste ; ses nombreux portraits de lui-même à diverses périodes de sa vie (il y en a quatre au Louvre) ont rendu sa physionomie populaire¹. Mais ses œuvres les plus renommées sont ses grands tableaux avec des personnages de grandeur naturelle : non qu'elles aient une supériorité décisive sur les œuvres de moindre dimension, mais parce qu'elles sont les plus rares. Il y en a trois principales, qui caractérisent justement les trois manières successives qu'on distingue chez Rembrandt².

Dans la première manière, ses sujets, présentés le plus souvent en pleine lumière, sont exécutés avec soin et avec des teintes bien fondues (*la Leçon d'anatomie*, 1632). Plus tard, il recherche davantage les oppositions, aime les effets de jour fermé et les tons dorés ; son exécution devient plus large, parfois emportée. Le tableau improprement appelé *la Ronde de nuit*, l'œuvre capitale de l'artiste, appartient à cette période (1642.) Il s'y révèle le maître du clair-obscur. Enfin, à partir de 1654 environ, sa couleur est plus brune, parfois

1. *Portrait de femme*, au Louvre ; *Portrait de sa femme Saskia*, à Cassel, de sa mère (Amsterdam). Les portraits de la collection Six (Amsterdam).

2. Le Louvre n'a rien de la première manière de Rembrandt. Pour la seconde, nous avons déjà cité plus haut les principales œuvres. A la troisième se rapportent le *Portrait de Rembrandt âgé* et le *Saint Mathieu*.

obscur; les contrastes lumineux y sont plus accentués; la touche est parfois moins assurée, mais elle est pleine de liberté et d'ampleur. *Les Syndics des drapiers* (1661) sont le digne pendant de *la Ronde de nuit*. A cette date Rembrandt était déjà dans une situation très précaire. Il était né près de Leyde le 15 juillet 1607. Son père était meunier et avait reçu le surnom de Van Ryn, parce que son moulin était sur les bords du grand fleuve qui va se jeter à la mer non loin de là. Il arriva assez rapidement à la réputation et s'établit en 1630 à Amsterdam, où il épousait en 1634 la fille d'un juriconsulte, Saskia van Uelenbourg, dont il a souvent reproduit les traits. Rembrandt vivait largement, s'adonnant à son goût pour les antiquités et les objets d'art, mais ne consultant pas toujours ses ressources. Ce qui prépara surtout sa ruine, ce fut l'achat à crédit d'une belle maison qu'il ne songea plus à payer. Arrive alors la terrible guerre où, à la suite de l'Acte de navigation, la marine hollandaise se trouva en face de la marine de Cromwell (1653-1655). Amsterdam surtout en souffrit, et l'on y compta jusqu'à quinze cents maisons abandonnées. On comprend que, dans ces circonstances, les amateurs d'art devaient être moins généreux et les créanciers plus exigeants. D'ailleurs Rembrandt, quoique son talent n'eût fait que s'accroître, avait perdu la vogue qu'il avait obtenue tout d'abord¹; il ne savait ou ne voulait pas se plier aux commandes qu'il recevait. On vendit ses magnifiques collections par autorité de justice, et la vente fut faite par un huissier de ses amis dont il avait fait le portrait! On a l'inventaire de cette vente; c'est un document des plus précieux pour nous faire connaître les objets d'études et les goûts de Rembrandt. A côté d'œuvres hollandaises et flamandes, on y trouve surtout des gravures italiennes, tout l'œuvre de Mantegna, toutes les gravures faites d'après Michel-Ange, trois gros volumes d'estampes d'après le seul Raphaël, et, chose imprévue, le peintre de l'*École d'Athènes* est même celui de tous les artistes qui est le plus largement représenté dans l'inventaire artistique du peintre de

1. M. Michel explique ingénieusement comment la *Ronde de nuit*, son chef-d'œuvre, contribua justement à lui faire perdre la faveur du public, ou au moins de la partie du public qui faisait des commandes aux peintres.

la *Ronde de nuit*. Mais le moment était peu favorable pour que cette vente fût fructueuse. Rembrandt dut se retirer dans un des plus pauvres quartiers d'Amsterdam, le Roosgracht, et quoiqu'il ait travaillé jusqu'à la fin de sa vie, il mourut insolvable, ne laissant pas de quoi se faire enterrer (1669) : les quinze florins que coûta la cérémonie furent payés par la charité publique.

Élèves de Rembrandt. Les peintres d'histoire. — **N. Maes, Gerard Dov.** — Rembrandt avait eu beaucoup d'élèves; mais tous ne furent pas ses imitateurs. Ceux-ci forment un groupe distinct du reste de l'école¹. Sans dédaigner les scènes familières, ils aiment aussi celles où l'imagination a plus de part, et ils s'inspirent souvent de l'histoire sacrée ou profane. Ils la traitent volontiers avec une grandeur naturelle; ils ont même exécuté de vastes peintures décoratives à l'hôtel de ville d'Amsterdam, à l'hôtel de ville de Leyde et ailleurs. A plus forte raison ont-ils fait des portraits en vraie dimension. Tels sont *Bol* (1611-1681), *Flinck* (1616-1666), *Fabritius* (1624-1654), *Van Eeckhout* (1621-1674), *Hoogstraten*, *Fictoor* (1620-1673), *Ovens*. *Santvoort* a peint en 1633 un *Jésus-Christ à Emmaüs*, qui se tient au Louvre sans trop de désavantage le dangereux voisinage de celui de Rembrandt, peint quinze ans plus tard. Aucun de ces noms ne s'est placé au premier rang. *Nico Maes* (1620-1664) est plus célèbre. Dans ses colorations souvent rougeâtres, et par conséquent fort différentes de celles de Rembrandt, c'est lui qui conserve le mieux peut-être le large sentiment de la lumière qui distingue le maître; mais il est surtout un peintre de genre : le *Bénédi*

1. L'enseignement de Rembrandt était assez singulier. Les élèves travaillaient pas en commun. Chacun avait sa cellule particulière.

2. *Bol*, *Réunion de régents* (Leprozenhuis d'Amsterdam); *Portrait*, du Louvre; *Allégories*, à Leyde. — *Flinck*, *Bénédiction d'Isaac*, à Amsterdam. — *Fabritius*, *Décollation de saint Jean*, à Amsterdam. — *Fictoor*, *Isaac et Jacob*, au Louvre. — *Eeckhout*, *l'Adoration des Mages*, à la Haye; *Anne consacrant son fils au Seigneur*, au Louvre. — *Ovens*, *Claudius Civilis*, à Amster

(Louvre), *l'Enfant sage* (Ferrière). Quant à *Gérard Dov* (1610-1675), l'honneur de l'atelier de Rembrandt, ses œuvres rentrent dans le système de composition méthodique, d'exécution uniformément, également soignée, qui a surtout la faveur du public : *la Femme hydropique*, *la Jeune Cuisinière hollandaise*, *la Lecture de la Bible* (au Louvre), *la Jeune Tailleuse* (la Haye), *l'École du soir* (Amsterdam).

Influence de Rembrandt. — L'influence de Rembrandt n'en a pas moins été considérable; elle a contribué à retenir longtemps les peintres hollandais sur la pente où ils se seraient laissé trop facilement entraîner, à leur faire éviter longtemps la minutie dans la composition, la froideur méticuleuse dans l'exécution, à leur faire aimer et comprendre le grand rôle de la lumière.

Contemporains de Rembrandt. Van der Helst. Franz Hals. — Cependant ce n'est pas parmi ses successeurs, mais parmi ses contemporains, qu'on trouvera des peintres ayant fait quelques œuvres considérables qu'on pourra comparer à la *Ronde de nuit* : *Barthélemy Van der Helst* (1584-1666) et *Franz Hals* (1580-1666). Van der Helst est l'auteur du *Banquet des gardes civiques célébrant la paix de Munster* et des *Juges du prix de l'arc*, dont la réduction est au Louvre, œuvres d'une richesse et d'une correction également admirables. Hals, dans ses portraits isolés comme dans ses réunions de gardes civiques (*Arquebusiers de Saint-Georges*, à Harlem), montre une intensité de vie extraordinaire, et est de tous les peintres celui dont l'exécution rappelle le plus celle de Vélasquez, quoiqu'il n'y ait eu certainement aucun rapport entre eux.

Les peintres de genre. Brauwer, Terburg, Metz, G. Dov, P. de Hooghe, les Ostade. — Hals eut parmi ses élèves *Adrien Brauwer* (1608-1640), qui montra une grande précocité. Son maître trouvait ses essais de jeune homme si remarquables, qu'il les vendait très cher à son profit, et accablait en échange son élève de mauvais traitements.

Brauwer s'échappa de l'atelier de Hals, passa une bonne partie de sa vie en Belgique, où il connut Rubens, qui admirait son talent. Il mourut à trente-deux ans, laissant cependant un œuvre considérable. Brauwer se plaît aux scènes de bas étage, qu'il rend avec une verve et une profondeur d'observation où il dépasse Téniers. Avec *Gérard Terburg* (1608-1681), avec *Gabriel Metz* (1615-1658), nous entrons au contraire dans les rangs élevés de la société. L'un et l'autre ont fait des chefs-d'œuvre. Metz se place parmi les plus excellents peintres des temps modernes, ne fût-ce que par ses tableaux du Louvre : le *Militaire recevant une jeune dame* et le *Marché aux herbes d'Amsterdam*. Mais l'œuvre de Terburg est plus soutenue, et il n'y a rien dans Metz qui ait l'importance et la valeur du *Congrès de Westphalie*, dont Terburg avait pu peindre *de visu* les diplomates, car il se trouvait alors à Munster. Ce tableau, qui est aujourd'hui à Londres, frappa vivement l'ambassadeur d'Espagne, qui décida le peintre à se rendre à Madrid. Là il eut un tel succès que, craignant la jalousie des peintres espagnols, il quitta bientôt la cour de Philippe IV, qui aurait voulu le retenir ; il se retira à Deventer, dont il devint bourgmestre, et fit justement un tableau célèbre représentant le *Magistrat*, ou l'ensemble des officiers municipaux, *de Deventer*. Terburg est peut-être le peintre de genre le plus parfait de la Hollande, surtout si l'on considère l'ensemble de ses œuvres, où l'on peut dire qu'il n'y a pas une faiblesse. Dans ses scènes familières (la *Réprimande maternelle* du musée de Berlin, le *Portrait du peintre* et la *Dépêche* de la Haye, le *Galant militaire*, la *Lecture* et le *Concert* du Louvre¹), il l'emporte même sur Gérard Dov par son exécution plus franche et sa façon plus sûre de poser les personna-

1. Terburg a excellé dans l'exécution du satin blanc. Il en a du reste introduit dans la plupart de ses compositions.

ges; sur *Pierre de Hooghe* (1643-1708), quoiqu'il n'ait pas ses merveilleux effets de lumière; sur *Van der Meer de Delft* (1632-1675), quoiqu'il n'ait pas ses colorations d'une dé-



Fig. 250. — MetzU. — Le marché d'Amsterdam.

licatesse exquise. Il n'a guère de rivaux, outre MetzU, qui est plus inégal, qu'*Adrien Van Ostade* (1610-1685); mais pour celui-ci la comparaison est plus difficile, car il a peint surtout les paysans, et tout au plus la petite bourgeoisie : *la Famille des Ostade* et *le Maître d'école* (Lou-

vre), *Paysans au cabaret* (Munich), *l'Atelier du peintre* (Amsterdam). Dans une gamme plus claire il est, avec Pierre de Hooghe, celui qui, par son admirable clair-obscur, se rapproche le plus de Rembrandt.

Peintres de la vie populaire, de la vie bourgeoise et nobiliaire, de chasses et de batailles; Wouwerman. — Après ces noms, qui sont les plus connus, que de peintres de genre il y aurait encore à citer, qui partout ailleurs seraient au premier rang! Dans les scènes populaires ou champêtres, voici *Isaac van Ostade* (1621-1649), frère d'Adrien; *Bega* (1620-1664), *Cornelis Dusart* (1660-1704), *Dirck Hals* (1589-1650), frère de Franz Hals; *Brakenburg* (1650-1702), *Jean Steen* (1626-1679), qui est un des plus recherchés des collectionneurs; *Van der Pool* († 1690), *Zorg* (1621-1682). Dans les scènes de la vie des grandes familles ou de la bourgeoisie élevée et moyenne : *Esaias Van de Velde*, né en 1587, qui a été un initiateur et un des premiers en Hollande a représenté des incendies et de petits tableaux militaires; *Anthony Palamedes* (1600-1673), *Slingeland* (1640-1693), *Brekelenkam* († 1668), *Egton Van der Neer* (1643-1703), *Adrien Van der Venne* (1589-1662), le peintre des princes d'Orange, qui ne redoute pas l'allégorie (curieux tableau du Louvre); *Staveren* († 1669). *Schalken* (1643-1706), qui se consacre aux effets de lumière; *J. et N. Verkolie* (1650-1693 et 1673-1746), les trois *Netscher* (1639-1684, 1661-1732 et 1670-1722), les trois *Mieris* (1635-1681, 1662-1747 et 1689-1763). Dans les scènes de la vie nobiliaire, principalement les chasses et les guerres, nous trouverons : *Palamedes le Jeune* (1607-1638), *Asselyn* (1610-1652), *Leducq* (1600-1660), et surtout *Wouwerman* (1619-1668). Philippe Wouwerman (*Choc de cavalerie, Chasse au héron, Campement, etc.*) a été l'expression la plus complète d'un genre où il n'a pas été égalé quoique bien souvent imité, notamment par ses frères Pierre (1626-1683) et Jean (1629-1666), et par son élève

Barendgal. Plusieurs des peintres que nous venons de nommer, tels qu'Isaac Van Ostade, Asselyn, Wouwerman, plaçant leurs personnages en plein air, ont eu l'occasion de peindre des paysages et l'ont fait avec une grande supériorité. D'autre part, et se ployant au goût du temps, qui persiste même en Hollande et qui dédaigne la nature inhabitée, la plupart des paysagistes peignent ou font peindre par leurs amis des figures souvent nombreuses dans leurs tableaux. Il est difficile, en de telles conditions, de classer tel ou tel peintre parmi les paysagistes ou parmi les peintres de genre. Mais, peintres de genre ou paysagistes, les artistes hollandais participaient aux sentiments du reste de la nation, aimaient d'autant plus le sol natal qu'il avait coûté plus cher, qu'on avait dû le conquérir, non seulement sur les hommes, mais sur les éléments, et qu'il fallait encore, après la victoire définitive, le défendre constamment contre la mer qui menaçait de le reprendre.

Les paysagistes : J. Van Goyen, Wynantz, Van der Neer. Caractère du paysage hollandais. — Le premier des peintres dans l'œuvre duquel apparaît véritablement le paysage hollandais est *Jean Van Goyen* (1596-1656), qui comprit le premier et rendit avec un sentiment remarquable le caractère d'un pays plat et monotone en apparence, mais où la terre, l'eau, les nuages qui semblent se mêler, offrent ces harmonies simples et cependant changeantes, ces lignes larges que préféreront le plus souvent après lui les paysagistes. Si les accidents de terrain viennent rompre ces calmes horizons, ils ne seront pas disproportionnés et rentreront facilement dans l'ensemble. L'arbre, qui doit être une des principales individualités du paysage, y prendra naturellement la place qui lui est due; aussi a-t-on remarqué qu'en général ce ne sont pas les pays dits pittoresques, ceux où abondent les points de vue cités par les guides, ce ne sont pas

les régions montagneuses et tourmentées qui ont vu naître les grandes écoles de paysage. Quoi qu'il en soit, à côté de Jean Goyen on peut citer, parmi les fondateurs du paysage dans les Pays-Bas, — avec *Pierre Molyn le Vieux* (1600-1654), — *Wynantz* (1600-ap. 1679) et *Arthur Van der Neer* (1603-1677). Alors que Van Goyen se plaît, comme le remarque M. Havard, « dans un demi-jour brumeux et incertain », Wynantz baigne les sites qu'il représente dans la pleine lumière, tandis que Van der Neer met sous nos yeux « des rivières et des canaux ombragés de grands arbres, bordés de chaumières et de villages dormant à la douce et pâle clarté de la lune ».

Everdingen. Les italianisants. Pierre de Laar, Berghem, etc. — Cependant la représentation de la nature, surtout en Hollande, offrait bien moins de variété que les spectacles de la vie de ses habitants, et l'on comprend que les paysagistes, ne fût-ce que pour séduire davantage leur public, qui s'attachait surtout aux peintres de genre, aient été chercher ailleurs des inspirations nouvelles. Ils allèrent bien loin vers le nord et vers le sud, en Norvège et en Italie. D'autres, dans un genre intermédiaire, s'emparent du Rhin allemand et de la Moselle, tels que *Jean Van der Meer* (1628-1692) et *Saftleven* (1609-1685). Mais les Pays-Bas, la Norvège et l'Italie seront les trois modèles, bien différents, qui dans l'école hollandaise formeront trois classes de paysages distincts. *Albert Van Everdingen* (1621-1675), dont l'exécution a un caractère décoratif rare dans son pays, représenta pour la première fois avec un pinceau hollandais les grandes chutes d'eau, les sapins agités par l'orage, les chalets suspendus aux flancs des monts neigeux; mais bien restreint est le nombre des artistes qui refirent son voyage dans la presqu'île scandinave. L'Italie au contraire, malgré le contraste des écoles, ne cessa d'attirer les peintres hollandais. C'était le moment où les Français Claude et

Poussin étaient à Rome, et il serait intéressant de suivre chez plusieurs artistes l'influence indéniable de nos deux illustres compatriotes. Les peintres hollandais obtenaient des succès au delà des Alpes, et lorsqu'ils revenaient dans leur pays avec une réputation officielle, ils étaient entourés d'une sorte de prestige qui leur donnait souvent le pas sur les artistes plus modestes qui n'avaient pas quitté le sol natal.

C'est ce qu'on voit notamment pour *Pierre Van Laar* (1613-1674), connu sous le nom de *Bamboche* (*Bamboccio*), que lui avaient donné les Italiens au milieu desquels il était resté seize ans. Les scènes populaires traitées avec une grande liberté d'exécution, placées dans un paysage savamment ordonné qui rappelle la manière de ses amis Poussin et Claude Lorrain, eurent sur les bords du Rhin non moins de vogue que sur les bords du Tibre. Wouwerman ne fut apprécié de ses compatriotes que lorsqu'il eut traité avec une supériorité évidente un sujet que Pierre de Laar venait lui-même d'exécuter, mais qu'il ne voulait vendre qu'à un prix très élevé. A côté de Pierre de Laar on placerait *Karel du Jardin* (1622-1678), *Asselyn* (1610-1652), puis, parmi les peintres plus spécialement paysagistes, *Jean-Baptiste Weenix* (1621-1660), les frères *Jean* et *André Both*, morts tous deux en 1650, *W. Heush* (1638-1712), *Pynacker* (1622-1673), qui exécuta dans plusieurs maisons hollandaises de grandes peintures décoratives aujourd'hui détruites. *H. Swanewelt*, dit *Hermann d'Italie* (1600-1655), *Lingelbach* (1623-1674), *Bergthem* (1620-1683), le plus remarquable peut-être, *Peter Molyn le Jeune*, dit *Tempesta* (1637-1709), qui eut de terribles aventures. Il est de mode aujourd'hui de déprécier ces italianisants; il y a cependant peu de peintres aussi aimables. Leur couleur est claire, d'une harmonie tempérée. Bêtes et gens sont reproduits avec une verve et un esprit qui suffiraient à justifier la fortune de ces ta-

bleaux. La nature italienne y est rendue avec une familiarité charmante, qui n'exclut ni la poésie ni le style, et ils gardent leur valeur même à côté des pages grandioses du Poussin et de Claude. D'ailleurs, le vrai paysage classique eut des représentants en Hollande, tels que *Bartholomeus Breemberg* (1599-1659) et *Poelenbourg* (1586-1667), qui y place des scènes mythologiques dans le goût de L'Albane. Le succès des italianistes était si grand que des peintres qui n'avaient jamais quitté la Hollande s'efforçaient de peindre des sites italiens, par exemple *Frédéric Moucheron* (1633-1686).

Jacob Ruysdaël. — Lorsque le goût du public était tout entier tourné de ce côté, parut *Ruysdael*, et c'est ce qui explique comment ce grand génie a été incompris de ses contemporains. On ne connaît presque rien de sa vie que sa misère et son bon cœur. Né à Harlem vers 1630, il avait d'abord étudié la médecine, puis s'adonna à la peinture, où son frère Salomon (1610-1670) s'était fait une certaine réputation. Il vint assez jeune s'établir à Amsterdam, où les peintres de paysage surtout étaient moins nombreux que dans sa ville natale ; il ne put y trouver le succès auprès du public. Mais, quelque pauvre qu'il fût, il ne cessa jamais de servir une pension à son père. Il se consolait par la contemplation de la nature, qui, elle, ne l'avait jamais déçu ; par une activité incessante, que l'indifférence ne décourageait pas (on compte plus de quatre cents tableaux de sa main), enfin par l'estime de ses confrères. Lorsqu'il devint vieux avant l'âge, ils se cotisèrent pour lui assurer un asile convenable dans l'hospice de Harlem, où il mourut en mars 1682. Ruysdaël a reproduit des sites montagneux, des cascades bondissantes rendues avec un cachet de vérité qui permet difficilement d'admettre qu'il ne les ait exécutées que d'imagination. Il paraît à peu près certain qu'à l'exemple de son ami Everdingen, il a visité la Norvège, sinon la



Fig. 251 — Jacob Ruysdael. — La forêt.

Suisse et l'Allemagne. Mais ses œuvres les plus nombreuses et les plus émues sont celles qu'il a consacrées à son pays : le *Cimetière d'Amsterdam*, les *Vues de Harlem*, la *Plage de Scheveningen*. Nul n'a dégagé comme lui la poésie des éléments simples de la nature. On oublie le talent et la science d'un pinceau passant « avec une flexibilité étonnante », comme l'a dit M. Havard, de l'exécution la plus fine, la plus délicate, la plus lisse, à la facture la plus libre, la plus large qu'on puisse employer ; on oublie l'artiste pour ne voir que l'homme. Il a fait entrer dans ses paysages toute la tristesse de son âme ; et certains de ses tableaux, par une harmonie des choses plus facile à constater qu'à comprendre, font naître une impression analogue à celle de la Sixtine. *La Forêt*, le *Buisson* de Ruysdaël (Louvre), sont bien une forêt, un buisson que l'artiste a vus et étudiés avec grand soin ; mais c'est aussi « la Forêt, le Buisson ».

Hobbema et Dekker. — Après lui le plus grand paysagiste de la Hollande fut *Hobbema* (1638-1709). Il a moins d'élévation que Ruysdaël ; mais il prête un charme intime, une sorte de sérénité joyeuse à ses villages de la Drenthe ou de la Gueldre apparaissant en franche lumière au milieu des arbres et des prairies, à ses moulins dont les larges roues semblent faire entendre leur bruit rythmé. Il étudie chaque arbre et chaque plante même avec la délicatesse d'un botaniste. Ce soin, qui n'a rien d'ailleurs d'exagéré, aurait dû plaire à ses compatriotes ; cependant, comme son ami Ruysdaël, il fut méconnu, quoique très probablement il n'ait pas eu une vie difficile.

Quant à *Dekker* (mort en 1678), malgré le succès qu'ont aujourd'hui ses chaumières se mirant dans les ruisseaux aux eaux lentes, il fut méconnu et malheureux. Ainsi les peintres qui ont le mieux aimé, le mieux rendu la Hollande, ont été dédaignés en Hollande même.

Les animaliers : P. Potter, A. Cuyp, A. Van de Velde,

Hondekœter. — Le succès va plutôt à ceux qui dans leurs paysages placent des animaux. Dans ce genre, la supériorité des peintres des Pays-Bas est restée indiscutable, ne fût-ce que parce que la plupart d'entre eux ont été en même temps de grands paysagistes. *Paul Potter* (1625-1654), quoiqu'il soit mort à vingt-neuf ans, a laissé plus de cent trois tableaux et se place peut-être au premier rang (*le Taureau, la Vache qui se mire*, à la Haye; *la Prairie*, au Louvre et à la Haye; *la Cabane du berger*, à Amsterdam). *Adrien Van de Velde*, mort aussi fort jeune, à trente-trois ans (1639-1672), l'approche de bien près, quoiqu'il n'ait ni sa fermeté ni une connaissance aussi sûre de l'anatomie de ses modèles.

Albert Cuyp (1620-1691), sans dédaigner les troupeaux, préfère représenter les chevaux, et se place parmi les premiers paysagistes du monde par son admirable sentiment de la lumière (*Départ pour la promenade*, au Louvre; *la Pêche au saumon*, à la Haye¹. Il faudrait citer à côté d'eux la plupart des italianisants, ainsi que les peintres de chasse et de guerre, ayant à leur tête *Wouwerman*. Enfin on ne peut oublier « le Raphaël de la basse-cour », *Guillaume Hondekœter* (1636-1695), dont le Louvre vient de recevoir une œuvre considérable, *Coqs, Poules, attaqués par des aigles*. Son chef-d'œuvre est *la Plume flottante* du musée d'Amsterdam. Il y montre ce talent — fort répandu d'ailleurs chez les peintres hollandais — de savoir supérieurement représenter les masses d'eau.

La marine. G. Van de Velde. Backhuysen. — La plupart des paysagistes hollandais ont été à l'occasion des peintres de marine. La peinture de marine devait naturellement fleurir en Hollande, et c'est là qu'elle se constitua dès la fin du xvi^e siècle (voir p. 498). *Simon de Vlieger* (1601-1660) lui donna le premier une grande importance. Il a peint la mer calme (*Marine* du Louvre, *les Régates*

1. Il est aussi un excellent peintre de genre (*le Mangeur de moules*, Rotterdam.)

d'Amsterdam), agitée par les vents (*la Tempête*, à Munich), ou animée par les luttes des hommes (*Combat naval sur le Slaak*, à Amsterdam). Il eut pour rival *Willem Van de Velde le Vieux* (1610-1693), et fut surpassé par ceux qui le suivirent. Guillaume Van de Velde le Jeune aime surtout la mer tranquille, tandis que *Backhuysen* (1631-1708) préfère la mer orageuse. *Van de Velde le Jeune* (1633-1707), fils de Willem le Vieux et frère d'Adrien, a rendu les ciels et les eaux aux diverses heures du jour avec une vérité et une poésie admirables; il l'emporte peut-être sur tous les autres peintres qui ont cultivé le même genre. Les marins admirent de plus chez lui une connaissance parfaite des éléments si compliqués des navires et de toutes les manœuvres (à Amsterdam, *le Port d'Amsterdam*, tableau de plus de trois mètres; *le Combat de quatre jours*, *la Capture amenée au port*). Il passa la fin de sa vie en Angleterre, dans la faveur des souverains qui s'y succédèrent, et représenta alors les hauts faits des marins d'outre-Manche, devenus depuis 1677 les alliés de son pays. Dans un rang secondaire viendraient *Renier Nooms* (1623-1668), surnommé *Zeemann* ou le Marin, *Jean Van Capelle*, *Jean Parcellis* et son fils Jules, etc.

Les peintres d'architecture. Van der Heyden. — Un genre bien opposé, où doit dominer la précision des lignes, la peinture architecturale, avait pris également naissance en Hollande dès le siècle précédent (V. p. 498). *Emmanuel de Witte* né vers 1620, et d'autres imitateurs de *Peter Neefs* peignent des intérieurs d'église; *Van Vlie* (1612-1675) et *Nickelle*, des intérieurs de palais avec les reflets divers de leurs marbres. Mais il ne valent pas les peintres de vues de villes, tels que *Beerstraten* (1622-1666), *Job* et *Gérard Berckheyden* (1628-1698 et 1638-1693), *Van der Ulft* (1627-1688), *Van der Heyden* (1637-1712), qui savent accorder la précision du dessin d'architecte avec un sentiment pittoresque des plus heureux.

Les œuvres de Van der Heyden surtout sont non seulement des documents d'architecture, mais des documents humains, comme on dit aujourd'hui. On comprend, en voyant ces villes si propres, si bien tenues, baignées dans une lumière grise égale, avec leurs hôtels de ville et leurs temples particulièrement soignés, ce qu'était la vie à la fois tranquille et active qu'on y menait (*Hôtel de ville d'Amsterdam*, au Louvre; *Vue d'une ville*, musée de la Haye). Van der Heyden est resté le maître du genre¹.

Nature morte : fleurs. D. de Heem. A. Mignon. Van Huysum. — C'est là une expression que l'on trouve souvent à employer dans une revue de l'école hollandaise, et nous pouvons l'appliquer à ceux de ses peintres qui se sont le plus distingués dans les diverses sortes de peintures réunies, à tort ou à raison, sous le nom de nature morte. La nature morte, qui prit sans doute son origine dans la peinture d'enseignes, s'éleva à la hauteur d'un véritable art avec la famille des de Heem. *David de Heem le Jeune*, le plus célèbre d'entre eux (1600-1674), peignit avec une égale supériorité les fruits, les fleurs, les étoffes, les verreries, les vaisselles, les orfèvreries; il y montra une harmonie et un talent de composition qui donnent à ses tableaux une véritable valeur de style. Ses élèves ou successeurs se partagèrent son domaine. Les tableaux de salle à manger, l'éclat des cristaux, se mêlant aux reflets de l'argent au milieu de la desserte d'un festin, furent la spécialité de *Heda* (1594-ap. 1618) et de *Kalf* (1621-1693). Les fleurs sont adoptées par *Abraham Mignon* (1640-1679). Ce peintre, d'origine allemande, né à Francfort, ne reçut les conseils de D. de Heem que lorsqu'il avait vingt ans. Il place en général ses fleurs en plein air; il y mêle des oiseaux, des nids, des insectes, des reptiles, des poissons, de petits quadrupèdes tels que des écureuils, qu'il rend

1. Il fut aussi mécanicien habile et perfectionna les pompes à incendie.

avec beaucoup de bonheur (*le Nid de Pinson*, au Louvre). Il conserve, avec quelque complication, une naïveté qui ne va pas sans quelque sécheresse, mais qui plaît autant que l'art consommé de *Van Huysum* (1682-1749). Van Huysum est resté le nom le plus illustre de la peinture de fleurs et a obtenu de son temps un succès prodigieux, quoiqu'il soit inférieur à de Heem. Le goût naturel de Van Huysum le portait vers le paysage, auquel il ne pouvait pas se livrer suivant ses désirs, à cause des commandes dont il était accablé comme peintre de fleurs; son plus grand plaisir était de s'échapper un instant dans les environs de Harlem et d'étudier d'ensemble cette nature dont il ne lui était permis de rendre qu'un détail. Le Louvre possède quatre de ses rares paysages. Son talent et son succès furent presque égalés par *Rachel Ruysch* (1664-1750), une des rares femmes hollandaises qui, avec *Maria Van Osterwijck* (née en 1630) et *Jacoba-Maria Van Nickelle* (née vers 1690), également peintres de fleurs, se soient distinguées dans les arts. *Jean Van Os* (1744-1808), *G. Van Spaendonck* (1746-1822), *J. Van Dael* (1765-1840), sont encore des imitateurs de Van Huysum.

La décadence : Mieris, Gérard de Lairesse, Van der Werf. — **Le XIX^e siècle.** — Quoiqu'il y eût encore des peintres habiles dans des genres secondaires, la décadence de l'art hollandais était sensible dès les premières années du XVIII^e siècle.

La Hollande passait décidément au rang de puissance de second ordre. L'élévation de son stathouder au trône d'Angleterre avait commencé à mettre sa politique dans la dépendance de celle de la grande île. Ce n'était plus, suivant l'expression de Frédéric, qu'une chaloupe dans le sillage d'un vaisseau de ligne. Ses marins n'étaient plus à eux seuls le rouliers des mers; la richesse générale diminuant, quoiqu'elle la Hollande soit toujours restée un des pays les plus prospères et les plus heureux de l'Europe, il y eut plus d'écart entre les diverses classes de la société, et l'art devint nobiliaire. Il y avait d'ailleurs toujours eu en Hollande un certain goût

que peu artificiel, mais persistant, pour la mythologie érudite et la décoration classique, un courant affaibli, mais non rompu, d'italianisme, qui avait été encouragé par la noblesse, surtout par les Nassau. Dans la pleine floraison de l'école, n'avait-on pas vu le stathouder Frédéric-Henri faire venir des artistes étrangers pour décorer sa demeure ?

D'autre part, les peintres de genre se rattachent de plus en plus à l'école de Gérard Dov, dont le grand succès peut être considéré comme une des causes de décadence de l'art hollandais. Ses élèves paraissent s'être servis, peut-être à son exemple, mais d'une manière moins heureuse en tout cas, du tour concave pour rapetisser les figures et les copier, non sur la nature, mais sur cette image rétrécie. On a un si grand souci des moindres accessoires, qu'on leur sacrifie le principal. Dans un tableau on cherche à attirer l'attention sur un jabot, une dentelle, un bijou, plus que sur le personnage lui-même. Une certaine incorrection se joint à un excès de soin ; on confond la propreté de l'outil avec la sûreté de la ligne. Les chaires deviennent de l'ivoire ou de la porcelaine. Les corps seront mal équilibrés, mais ils seront bien habillés. Une figure sera rimaçante ou mal modelée, mais on comptera les cils ; une main sera mal posée, mais les ongles seront admirablementendus. Ce n'est pas une compensation. Ces défauts sont visibles chez les Mieris eux-mêmes.

La décadence de la peinture nationale de genre s'annonçait déjà lorsque *Gérard de Laïresse* (1640-1711), esprit distingué, mais rien de plus, apporta en Hollande les traditions déjà affaiblies de l'école flamande, relevées assez heureusement par le goût du Poussin. Ses élèves valurent moins que ses œuvres, dont plusieurs ont de l'élévation et sont bien composées (*Hercule entre le vice et la vertu*, *l'Institution de l'Eucharistie*, au Louvre). *Van der Werf* (1659-1722), le plus célèbre de ses contemporains, eut un succès qu'avaient à peine obtenu les Terburg et les Metz. Cet engouement lui a fait du tort auprès de la postérité. Quoique ses personnages manquent de vie, que sa peinture soit maniérée et froide, il a des lignes heureuses, un relief remarquable, qui conviendrait mieux, il est vrai, à un sculpteur qu'à un peintre, et ses figures sont bien posées. Ses petits tableaux mythologiques, ses portraits de petites dimensions,

expliquent plus que ses grandes peintures la vogue dont il fut l'objet. *Philippe Van Dyck* (1680-1743), dans ses tableaux du Louvre sur l'*Histoire d'Abraham*, n'a rien de biblique ; mais la composition de son *Agar chassée* est ingénieuse, et l'ensemble du tableau agréable. Il n'est pas moins vrai qu'à la fin du xviii^e siècle on pouvait dire que l'art hollandais n'existait plus.

Il se réveille de nos jours en remontant à la tradition nationale et en cherchant ses sujets dans l'âme même de la Hollande. Mais, par le caractère de leur exécution, les plus remarquables des peintres hollandais contemporains se rattachent moins à Terburg et à Metzù qu'à l'école française ; il suffit de rappeler *M. Israëls*, aussi connu et aussi estimé chez nous que dans son pays¹.

Architecture : l'hôtel de ville d'Amsterdam. — Avant de quitter l'art hollandais, il convient de rappeler, ne fût-ce que par une mention, l'hôtel de ville d'Amsterdam, dont la construction fut commencée par *Jean Van Kampen* immédiatement après la signature des traités de Westphalie, et qui contient une des plus belles salles de l'Europe. Il faut dire un mot aussi de la gravure.

La gravure : C. Visscher, Rembrandt. — Les peintres hollandais de la bonne époque eurent le graveur qui leur convenait dans *Corneille Visscher*. Visscher se recommande par l'accent de la vérité et par l'habileté parfaite des moyens techniques ; il eut des émules distingués (*Van Dalen*) ; mais tous les graveurs hollandais disparaissent devant Rembrandt. Est-ce bien cependant un graveur dans le sens que l'on attache en général à ce mot ? Ses eaux-fortes, seul genre qu'il ait pratiqué, sont de véritables tableaux ; il peint avec sa pointe comme avec son pinceau, et se place au-dessus des autres graveurs et presque en dehors de l'histoire de la gravure. C'est la France qui, à partir du xvii^e siècle, devait prendre le premier rang dans la gravure pour ne le plus quitter.

1. Citons encore Cuyppers, l'architecte du musée d'Amsterdam, les peintres de genre *Bisschop*, *Blès*, *Bosboom* ; les paysagistes *Jongking*, *Kekkek*, *Meyer*, *Mesdag*, *Jacob Maris* ; le sculpteur *Kessels* (1784-1830). *Alma Tadema* s'est rattaché à l'école anglaise. *Ary Scheffer* (1795-1858), et son frère *Henri Scheffer* (1798-1862), nés l'un à Dordrecht, l'autre à la Haye, appartiennent à la France, qui a formé leur talent et où ils ont passé presque toute leur vie.

CHAPITRE V

L'ART FRANÇAIS AU XVII^e SIÈCLE. — PREMIÈRE PARTIE :
POUSSIN

L'art français au xvii^e siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. L'antiquité. Les académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — Le xvii^e siècle avant Poussin. Architecture. Sculpture. — Gravure en médailles. Dupré. — Peinture. Vouet. — Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Poussin en France. Le paysage historique. — L'homme et l'artiste. — Eustache Lesueur. *L'Hôtel Lambert*, la *Vie de saint Bruno*. — Contemporains de Poussin et de Lesueur. — La peinture monumentale. Philippe de Champagne. — Le Valentin. Les peintres populaires. Les Le Nain, Callot. — Le paysage. Claude Lorrain¹.

L'art français au dix-septième siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. — L'antiquité. Les Académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — C'est au xvii^e siècle que la France, sortie des luttes religieuses et ayant victorieusement tenu tête à la maison d'Autriche, prend pleine conscience de sa force et arrive à imposer à toute l'Europe la forme de sa civilisation. Le xvii^e siècle est dominé par le génie du Français Descartes, et Descartes est resté comme une des plus hautes personnifications de la raison humaine. Le xvii^e siècle donnera à la raison, non pas une place exclusive (pas plus que Des-

1. Félibien, *Entretien sur la vie et les œuvres des plus excellents peintres*; — Les *Comptes des bâtiments du roi de 1664 à 1705*. — Bouchitté, *Poussin*. — Vitet, *Eustache Lesueur*. — Em. Michel, *Claude Lorrain*. — *L'Ancienne France; Sculpteurs et Architectes; Peintres et graveurs*, ouvrages publiés sous la direction de P. Louisy. — Les *Archives de l'art français*. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — *L'Abecedario* de Mariette. — Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*. — D'Argenville, *Histoire des peintres*. — Guillet Saint-Georges, *Mémoires sur la vie des membres de l'Académie royale*. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres, École française*.

cartes du reste), mais prépondérante. C'est de la raison que les ouvrages de l'art « emporteront et leur charme et leur prix ».

Il ne faut pas croire cependant que l'idéal de ce siècle soit une raison froide et compassée se perdant dans l'abstraction. Descartes va chercher les bases de sa philo-



Fig. 252. — Henri IV et Marie de Médicis.
(Médaille de Dupré.)

sophie première, non dans les livres, pour lesquels on pourra l'accuser d'avoir trop de dédain, mais dans l'étude approfondie de la nature et des hommes, poursuivie sans relâche dès sa jeunesse dans les divers pays de l'Europe. Son *Traité des passions*, ouvrage trop peu lu, où il s'attache à démontrer comment les sentiments sont liés aux diver-

sés forces du corps, comment le corps agit sur eux, et comment à son tour ils le modifient dans son état intérieur et ses attitudes, tire des études physiologiques auxquelles s'est adonnée la philosophie de notre temps une valeur nouvelle, et pourrait être utilement consulté par les peintres. La vérité prise dans sa généralité, dans sa signification scientifique (car il n'y a de science que du général), voilà ce que poursuivra le xvii^e siècle dans la littérature et l'art :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Ce vrai sera non pas affaibli ni adouci, mais il sera choisi : car il devra surtout plaire à la société polie du temps.

L'art de la conversation et la politesse arrivent alors à leur perfection. Les arts comme les lettres reçoivent,

surtout dans la seconde moitié du siècle, une impulsion particulière de l'esprit de société naturel de tout temps aux Français, mais qui s'est développé dans l'aisance et la sécurité générales. Les plaisirs que cet esprit procure sont appréciés entre tous. Le grave Bossuet lui-même, et cela dans une oraison funèbre, signale comme la plus dure punition « des grands dont la bonté n'est pas le partage, de demeurer éternellement privés du plus grand bien de la vie humaine, c'est-à-dire des douceurs de la société ».

Cette sociabilité exige de la part des écrivains et des artistes la clarté, qui a toujours été d'ailleurs une qualité française. Ayez des idées profondes, des vues de génie (et qui est-ce qui en a plus que Descartes ou Pascal?), mais soyez-en assez maîtres pour les faire comprendre. C'est pour les autres et non pour soi qu'on les exprime. Or le beau monde dans ses relations, comme la nation dans son organisation politique, aime de plus en plus la règle ou s'y soumet sans effort. La règle appuyée sur la raison devra être partout observée. Cette règle dans les relations mondaines est formée des convenances et de ce qu'on appellera le bon usage et le bel usage. En somme, un groupe restreint donnera le ton. « Le mauvais usage, dit Vaugelas, se forme du plus grand nombre de personnes, et le bon est composé, non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix. » Voltaire dira à son tour : « C'est pour cette fleur du genre humain qu'on appelle la bonne compagnie, que les grands hommes ont travaillé. » Cela est vrai surtout du xvii^e et du xviii^e siècle.

Cette bonne compagnie est profondément religieuse. La réforme du concile de Trente, dans ce qu'elle avait de meilleur, devait surtout produire ses fruits en France, quoique le Parlement s'obstine à ne pas laisser enregistrer ses décrets. Quant « au petit troupeau » des réformés calvinistes, il profite, ainsi que les sectateurs du jan-

sénisme (qu'on a pu appeler le calvinisme intérieur), de tous les avantages qu'ont les religions des minorités lorsqu'elles s'appuient sur une véritable force morale.

En outre, l'éducation s'est de plus en plus imprégnée de l'antiquité; tous les dieux et demi-dieux de la Fable, tous les héros de la Grèce et de Rome, sont familiers au public; de saints et savants prélats, passionnés pour Homère et pour Cicéron, ne voient dans nos merveilleux monuments chrétiens du moyen âge que des œuvres barbares. Non seulement on s'intéresse aux sujets empruntés directement à la Fable ou à l'histoire des Grecs et des Romains, mais on aime l'allégorie, on aime son application aux événements du jour, et l'on ne s'étonnera pas de voir Louis XIV sous les traits de Jupiter ou d'Hercule, car le roi est devenu une sorte de dieu terrestre. Tout a les yeux tournés vers la cour : les plus grands seigneurs préféreront un galetas à Versailles aux vastes et beaux châteaux que leur ont légués leurs ancêtres. « Un monarque objet de l'enthousiasme national, animant et encourageant le génie, semble justifier le culte de la royauté. » L'art sera donc d'inspiration monarchique, comme il est d'inspiration à la fois antique et chrétienne.

En résumé, le xvii^e siècle sera le triomphe de l'esprit classique dans les deux sens du mot : et parce qu'il s'adresse surtout à une élite, aux personnages de la première classe (*classicus auctor*¹), et parce qu'il tend à produire des œuvres belles et réglées qui peuvent servir de modèles. Aussi jamais temps ne fut plus favorable aux institutions académiques : Académie de peinture et de sculpture (20 janvier 1648), Académie d'architecture (1671), Académie de France à Rome (1665), Académie royale de musique (1668), dont Lulli obtient le privilège après l'abbé Perrin (1672).

1. C'est le sens que les anciens donnaient à ce mot. Voyez Aulu-Gelle *Nuits attiques*, liv. XVIII, chap. VIII, à la fin.

Ce ne fut pas sans grandes et longues difficultés que l'Académie de peinture et de sculpture put s'établir. Il fallut lutter contre la maîtrise des peintres, sculpteurs, doreurs, marbriers et vitriers, qui réunissait dans une même corporation les peintres en bâtiments et les plus grands artistes¹. La maîtrise trouva un appui dans l'esprit étroit et réactionnaire du Parlement qui, quelques années auparavant, avait fait aussi une vive opposition à la création de l'Académie française. La maîtrise finit par céder, grâce à la persévérance d'un amateur éclairé, M. de Charmois, et du peintre Ch. Lebrun, fermement soutenus par Anne d'Autriche et Mazarin. Cependant l'Académie ne fut constituée qu'en 1655 : on voit qu'elle a été plutôt une œuvre d'émancipation que la mainmise du pouvoir sur les artistes². En 1671, le conseil des bâtiments devient l'Académie d'architecture. Colbert avait d'ailleurs songé à réunir en un seul corps toutes les forces intellectuelles de la France, écrivains, érudits, savants et artistes. On voit quels sont les avantages et les inconvénients d'un pareil esprit : les inconvénients apparaîtront dans la seconde moitié du règne de Louis XIV. Cet esprit risque d'affaiblir la vie intellectuelle dans l'ensemble du pays, pour la concentrer sur un seul point ; il risque d'établir l'uniformité chez les écrivains, et mieux encore chez les artistes, dont il menace plus sûrement l'individualité. Mais on voit aussi quel appui il peut apporter au génie lui-même, lorsqu'il est contenu dans de justes limites, et quelle conscience il impose aux talents médiocres.

1. Le pape Grégoire XIII avait établi en 1573, sur la proposition du peintre Muziano, l'Académie romaine de Saint-Luc. Elle avait été organisée par F. Zuccaro en 1593, en vertu d'une bulle de Sixte-Quint.

Les efforts tentés en France à partir de la fin du xve siècle pour élever la situation des artistes (société de Saint-Luc, 1391, ordonnance du 3 janvier 1430 du roi Charles VII, etc.), n'avaient pas eu tous les résultats attendus. Les artistes brevetés du roi pouvaient se croire à l'abri des revendications des corporations. Mais en 1647 la maîtrise obtenait du parlement un arrêt qui sommait tous les peintres et statuaires n'appartenant pas à la maîtrise d'avoir à cesser immédiatement l'exercice de leur art, sous peine de saisie.

2. Une habitude qui contribua aussi à encourager la grande peinture fut l'usage traditionnel qu'avait la corporation des orfèvres d'offrir, le 1^{er} mai de chaque année, à Notre-Dame de Paris un tableau commandé à un des premiers artistes du temps. Cette commande très enviée classait un peintre. La plupart des tableaux religieux remarquables de ce temps sont des *Mat* de Notre-Dame.

D'ailleurs, quoique l'art ainsi conçu soit moins populaire que pendant le moyen âge et pendant la Renaissance, ce qui est pour lui une cause de faiblesse, il ne faut pas croire qu'il s'isole de la nation et qu'il serve une coterie. L'art français du xvii^e siècle est bien un art national.

A tout prendre, les hautes classes, pour lesquelles le peintre, le sculpteur et l'architecte travaillent, le pays tout entier partage leurs sentiments. Comme elles il est religieux et monarchique. Comme elles il aime la règle. Si la turbulente noblesse, toujours prête à se révolter ou à conspirer, même sous un Richelieu, n'est plus que l'entourage dévoué du monarque, attendant tout de sa faveur, le parlement lui-même, quoiqu'il ait conservé plus d'indépendance, aime aussi passionnément la hiérarchie et l'ordre. La famille est fortement constituée : le principe d'autorité y domine. La bourgeoisie s'attache à un régime où elle voit s'ouvrir pour elle les plus hautes perspectives, et où, dans une sorte d'aristocratie tournante¹, elle peut atteindre aux plus hautes charges de l'État, occupées, même sous le plus fier des princes, par de simples roturiers². Quant au peuple, il ne reste plus rien en lui de l'agitation de la Ligue et de la Fronde : il sait ce qu'il y a gagné. Le roi reste à ses yeux le protecteur du faible et comme la personnification de la France. Il y a là un magnifique ensemble dans lequel tout concourt à la force ou à la renommée du pays.

La plus célèbre des constructions du temps, Versailles, est bien, comme l'a dit Michelet, l'image de ce qu'était alors la nation française, le symbole de la grandeur de la France, unifiée pour la première fois au xvii^e siècle. « Ces merveilleux entassements de verdure et cette hiérarchie de bronzes, de marbres,

1. Expression de Joseph de Maistre. Comparer ce que disait Claude de Seyssel au commencement du xvi^e siècle dans son *Traité de la monarchie française* (1^{re} partie, chap. xiii-xvii).

2. On pourrait montrer même, non seulement sous Richelieu, mais sous Louis XIV, qu'elle occupe dans les grades militaires une place plus importante qu'on ne le croit généralement. Une ordonnance de Louis XIII contre les officiers absents de l'armée sans congé indique des peines particulières pour les officiers non nobles. Voyez aussi la scène xii du 3^e acte du *Bourgeois gentilhomme*.

de jets, de cascades, échelonnés sur la montagne royale, depuis les monstres et les titans qui rugissent en bas le triomphe du grand roi, jusqu'aux belles statues antiques qui couronnent la plate-forme de la paisible image des dieux, il y a dans tout cela un spectacle grandiose de la monarchie elle-même ; les eaux qui montent et qui descendent avec tant de grâce et de majesté, semblent exprimer la vaste circulation sociale qui eut lieu alors pour la première fois, la puissance et la richesse montant du peuple au roi, pour retomber du roi au peuple en gloire, en bon ordre, en sécurité. » Quelles que soient les splendeurs de la cour du grand roi, splendeurs qui éblouissent non seulement la France, mais toute l'Europe, c'est justement dans la période qui précède l'apogée du règne, entre 1630 et 1668, que se développent complètement, ou du moins se constituent, surtout dans les arts, les génies les plus fermes et les plus élevés.

Une intime parenté intellectuelle et morale unit les grands hommes de la première partie du xvii^e siècle, quelque différent que soit le champ de leur activité. Richelieu, Descartes et Poussin¹ sont frères. Tous trois doués d'un génie supérieur, ils se sont proposé un grand but et l'ont poursuivi avec une ténacité de volonté digne de ce génie même. Ils ont eu l'intention de toutes les choses qu'ils ont faites. L'enthousiasme qui les soutient et les élève ne les empêche jamais de voir les conditions pratiques qui les conduiront au succès, et c'est ainsi qu'ils arrivent dans leur âge mûr à réaliser la pensée de leur jeunesse ; ce qui est, comme on l'a dit, le signe d'une grande vie².

1. On pourrait y ajouter saint Vincent de Paul.

2. La comparaison entre Descartes et Poussin pourrait être poussée jusque dans le détail. Tous deux aiment à écarter les importuns, les relations bruyantes, aiment à la fois l'isolement (sinon la solitude) et aussi l'observation des hommes. « Poussin, dit Félibien, était extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à des amis particuliers, nullement embarrassé d'ailleurs, homme de bonne compagnie, disant assez volontiers ses sentiments, mais toujours avec une honnête liberté et beaucoup de grâce. » Tout cela s'appliquerait à Descartes.

Le dix-septième siècle avant Poussin. Architecture et sculpture. — Au moment où parut *Poussin*, l'architecture et la sculpture françaises s'étaient déjà placées, dès la seconde moitié du xvi^e siècle, au premier rang en Europe. Elles se maintenaient honorablement sous la protection de Henri IV, qui fut, pour le peu de temps qu'il gouverna en paix son royaume, un grand bâtisseur. *Jacques II Ducerceau*, mort en 1614; *Coin*, *Fournier*, *Louis Metezeau* (mort en 1615), fils de *Thibaut Metezeau* (1533-1586), *Clément Metezeau* (1581-1652), *Duperac* (mort après 1601), poursuivent avec une grande activité les travaux de jonction du Louvre et des Tuileries par la construction de la galerie du bord de l'eau jusqu'au pavillon de Lesdiguières, du pavillon de Flore et de l'aile qui joint ce pavillon à l'œuvre de Delorme. L'*Hôtel de ville* est achevé ainsi que le *Pont Neuf*. La *place Royale* avec ses toits élevés, avec ses briques encadrées par des pierres de taille en resaut marquant les angles et bordant les ouvertures, est restée le type du style particulier de ce temps, que l'on retrouve par exemple dans certaines parties de *Fontainebleau*. En 1600 on commence le merveilleux *jubé de Saint-Étienne du Mont* avec ses escaliers à rampes découpées à jour, s'enroulant autour des premiers piliers du chœur. Bientôt *Salomon de Brosse* élève pour Marie de Médicis (1615-1620) le *palais du Luxembourg*, œuvre simple et grandiose, qui s'inspire, mais sans le moindre plagiat, de la noble sévérité des palais de Florence, dont Marie de Médicis est originaire. Il achève de se classer comme le premier architecte qu'eut alors la France par son *portail de Saint-Gervais*, qui applique définitivement à une église française gothique le système des ordres. Chose condamnable en soi, ce portail est cependant le type du genre et n'a rien de supérieur en Italie. *Biard*, les frères *Lheureux*, *Barthélemy Prieur*, *Pierre de Francheville*, *Jacquet*, le plus célèbre en son temps, mais dont les œuvres sont

presque toutes perdues, ornent de sculptures ces édifices nouveaux¹. Sans égaler les sculpteurs de l'époque précédente, ils se soutiennent à côté d'eux.

Gravure en médailles. Dupré. — Dans la gravure en médailles, *Guillaume Dupré* (1576-1639) dépasse tous les médailleurs français qui l'ont précédé en France. Il égale pour l'accent de la vie, en y joignant une technique plus complète, *Pisanello* lui-même (*Henri IV et Marie de Médicis, Sully, Louis XIII*).

Peinture. Vouet. — Mais la peinture reste encore dans un état d'infériorité marquée, malgré *Dumoustier* et ses disciples qui se recommandent par leurs remarquables portraits au crayon (Louvre et Chantilly), malgré les *Dubois* qui, avec *Dubreuil* et *Bunel*, couvrent de vastes décorations, dont les sujets sont empruntés à la mythologie ou au roman, la *galerie d'Apollon* au Louvre, ou les *galeries de Fontainebleau*². *Freminet* (1567-1619) même, malgré la puissance remarquable que témoignent ses peintures de la *chapelle de Fontainebleau*, ne peut faire présager l'avènement prochain du peintre du *Ravissement de saint Paul* ou des *Bergers d'Arcadie*. La France croit enfin avoir trouvé le grand peintre qu'elle attendait dans *Simon Vouet* (1590-1649). Vouet était déjà célèbre dans toute l'Italie et, s'étant fixé à Rome, avait été élu à trente-quatre ans prince de l'Académie romaine de Saint-Luc, lorsque Louis XIII le rappela (1627). Il eut une grande vogue comme professeur aussi bien que comme peintre, compta Louis XIII parmi ses élèves³, et l'on comprend que son sentiment

1. A la même époque appartient le *château de Beaumesnil*, élevé de 1633 à 1640. Construit, on le voit, très rapidement, c'est un des types les plus purs et les plus élégants du style Louis XIII.

2. Ambroise Dubois avait peint, pour la chambre de Marie de Médicis à Fontainebleau, quinze tableaux sur l'*Histoire de Théagène et de Chariclée*. Un d'entre eux est aujourd'hui au Louvre.

3. On oublie trop souvent que Louis XIII était un esprit fort distingué. Le musée Condé à Chantilly contient un portrait aux crayons de couleurs qui est l'œuvre de ce prince et tient honorablement sa place à côté des œuvres

décoratif, où il s'inspire de Paul Véronèse (*Présentation au Temple, Figures allégoriques*, au Louvre), sa couleur agréable, sa prodigieuse facilité, aient pu faire illusion.

Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Mais pendant ce temps arrivait lentement à une gloire plus durable un jeune peintre français, *Poussin*, établi également à Rome. L'année même où Vouet était appelé à Paris, Poussin terminait sa *Mort de Germanicus*.

Il était né aux Andelys en 1594, d'une famille qui avait occupé un certain rang, mais avait été ruinée par les guerres de religion. Ce n'est qu'à force d'instances qu'il obtint de ses parents la permission de se livrer à son goût pour les arts. Dès qu'il commença à connaître son métier, qu'il avait appris aux Andelys même, sous la direction de *Quentin Varin*, il n'eut qu'un but, aller à Rome. C'était là le rêve de tous les artistes ; l'on vit l'un d'eux, et non des moindres, *François Perrier* (1590-1650), trop pauvre pour faire le voyage à ses frais, accepter avec empressement la mission de guider un aveugle qui allait à Rome, afin de pouvoir pénétrer dans la Ville éternelle. L'Italie était alors le seul pays où l'artiste pût librement étudier les œuvres d'art exposées aux regards du public. De nombreuses peintures et sculptures avaient été réunies par nos rois, mais elles restaient enfermées dans les palais et les châteaux. Poussin tenta vainement à deux reprises de réaliser le projet qui lui tenait tant au cœur. Deux fois la misère et la maladie le ramenèrent ; une troisième tentative réussit en 1624, grâce à l'appui du poète Marini, qui l'avait connu et apprécié en France. Mais il perd presque aussitôt son protecteur (1625).

Ce n'était pas tout d'être à Rome et de s'y remplir l'âme et les yeux de ses souvenirs, de ses ruines et de ses chefs-d'œuvre : il fallait vivre. Malheureusement sa manière n'était pas conforme au genre qui plaisait au public romain, et d'autre part elle n'en était pas assez différente pour piquer sa curiosité, comme le faisaient les Hollandais et les Flamands. Il a

contemporaines. Il avait étudié la musique avec *Guédron*, et composé des œuvres musicales dont quelques-unes nous sont parvenues.

raconté, comme nous l'apprend Félibien, « qu'ayant peint dans ces commencements-là un *Prophète*, il ne put en obtenir que huit francs, et qu'un jeune peintre de sa compagnie, l'ayant copié, eut quatre écus de sa copie ». Ce n'est pas que Poussin manquât de facilité et que son génie fût pénible. Marini appré-



Fig. 253. — Poussin. — Les bergers d'Arcadie (Louvre).

ciait même surtout en lui « une fièvre du diable », et pour la rapidité d'exécution il aurait pu lutter presque avec Giordano. A Lyon il avait peint en un jour, dit-on, une figure de prophète. A Paris, en 1622, il avait peint en six jours six tableaux à la détrempe, pour les fêtes que célébrèrent les jésuites à l'occasion de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier. Cette facilité se retrouve chez presque tous les artis-

tes de ce temps¹. Mais ç'a été un honneur pour eux d'avoir eu le courage de n'y faire que rarement appel, par amour de la vraie gloire et par sentiment de la dignité de l'art. Cependant la mauvaise fortune semblait s'attacher à notre compatriote. Attaqué par des soldats près de Monte-Cavallo, il reçut entre le pouce et l'index de la main droite un coup de sabre qui lui fit craindre de ne plus pouvoir exercer son art. Puis il tomba malade. Dénué de ressources, il fut recueilli chez un Français, Jacques Dughet, qui l'entoura des soins les plus généreux, et dont il épousa bientôt la fille (1629).

Il s'établit alors sur le monte Pincio, près de Salvator Rosa et de Claude Lorrain. Sa situation ne tarda pas à changer. Les Italiens avaient trop l'habitude et le goût des arts pour ne pas être enfin frappés des œuvres qu'il présentait successivement à leur jugement, et qui attestaient sans cesse un progrès nouveau. Il avait trouvé un protecteur plein d'admiration dans le commandeur del Pozzo. La suite des *Sept Sacrements*, qu'il exécuta pour lui, la *Peste des Philistins* (1630), l'*Enlèvement des Sabines* et, dans un genre tout différent, le *Triomphe de Flore*, le firent regarder comme le premier peintre de Rome. Les Romains eux-mêmes le comparèrent à Raphaël.

Poussin en France. — Richelieu et Louis XIII, avec leur sentiment profond de tout ce qui touchait à la gloire de la France, ne pouvaient manquer de chercher à ramener Poussin dans son pays. Mais le peintre avait peine à quitter ses habitudes de travail. La négociation dura près de deux ans. Louis XIII en personne lui avait cependant écrit dès le 15 janvier 1639. Il fallut que son ami Chantelou allât le chercher, et il n'arriva à Paris qu'à la fin de 1640. Il fut accueilli avec les plus grands honneurs par le roi et son ministre. « Voilà Vouet bien attrapé, » avait dit le roi en se tournant vers les courtisans, lorsque

1. Mignard, dit-on, fit en trois heures le portrait de Louis XIV âgé de vingt-trois ans, que Mazarin envoya à l'infante d'Espagne. — Lebrun peignit sous les yeux de Louis XIV la tête de Parysatis dans la *Famille de Darius*.

Poussin lui fut présenté « par M. le Grand, son favori¹ ». C'était plus qu'il n'en fallait pour susciter contre lui toutes sortes de cabales. Le franc et noble caractère de Poussin n'était pas fait pour lutter contre les intrigues. Il trouvait que c'était du temps bien inutilement perdu. Il exécuta les divers travaux ou projets qu'on lui demandait pour le roi, tels que les cartons pour la galerie du Louvre², mais se hâta, dès qu'il en eut obtenu la permission sous forme de congé, en 1642, de retourner en Italie. Il laissait en partant, « comme une réponse à ses calomniateurs et à ses ennemis, le tableau représentant *le Temps qui soustrait la Vérité aux attaques de l'Envie et de la Discorde* ». Il nous laissait aussi, entre autres œuvres admirables, la *Cène* et le *Miracle de saint François Xavier*.

Le voyage de Poussin marque une date dans son talent, qui arrive alors à son apogée : sa manière acquiert plus de liberté et de variété, sa conception gagne encore en profondeur et en puissance. Que de chefs-d'œuvre il faudrait citer ! le *Jugement de Salomon*, les *Aveugles de Jéricho*, *Moïse sauvé des eaux*, *Orphée et Eurydice*, la nouvelle suite des *Sept Sacrements*, peints pour M. de Chantelou, *Ravissement de saint Paul*, qui lui fut commandé pour servir de pendant à une répétition de la *Vision d'Ézéchiel*, de Raphaël.

Le paysage historique. — C'est alors qu'il s'adonne surtout à ce qu'on a appelé le paysage héroïque ou historique, dans lequel la nature, tout en restant vraisemblable, prend une poésie et une grandeur particulière digne des héros et des dieux qu'elle doit entourer. Ce genre a perdu toute faveur et a paru faux. Mais si on admire la

1. Lettre de Poussin à del Pozzo, 6 janvier 1641. Il s'agit de M. le Grand (Écuyer), Cinq-Mars.

2. Ces travaux devaient être considérables. La chalcographie nationale possède les planches des trente-neuf sujets relatifs à la vie d'Hercule qui devaient y être exécutés.

Sixtine et la *Transfiguration*, pourquoi n'admirerait-on pas au même titre les *Bergers d'Arcadie*, le *Diogène* du Louvre ou le *Polyphème* de l'Ermitage? Les arbres n'ont-ils pas la souplesse et la force? les eaux ne sont-elles pas limpides et profondes? ne sent-on pas partout l'air et la lumière? Les figures héroïques ne s'harmonisent-elles pas bien avec cette nature? N'y sont-elles pas souvent mieux à leur place que les silhouettes introduites par les paysagistes hollandais dans leurs tableaux?

On objectera sans doute le peu de succès qu'ont eu la plupart des artistes qui ont abordé le même genre. D'accord; il n'y en a pas de plus difficile, il ne souffre pas la médiocrité. Mais la médiocrité de la plupart de leurs imitateurs doit-elle nous faire condamner Homère et Corneille? La rareté des œuvres dignes du *Cid* ou de l'*Iliade* doit-elle nous faire proscrire la tragédie ou l'épopée? Quoi qu'il en soit, lorsque l'affaiblissement de sa santé, lorsque la paralysie qui le gagnait lui rendit, sur la fin de sa vie, le travail plus difficile, il retrouvait sa puissance d'inspiration, sinon sa fermeté de main, pour peindre, dans ce même genre, le *Déluge* (1664), qui reste un des témoignages les plus glorieux de son génie¹.

Poussin. L'homme et l'artiste. — Et maintenant à quel rang convient-il de placer Poussin? A côté des plus grands noms de l'art, incontestablement. Depuis Michel-Ange et Raphaël, si l'on excepte Rubens, si différent de lui, on n'avait pas vu d'artiste de sa taille. Il lui manque peut-être cette fleur d'imagination qui conduit à la beauté suprême des formes. Il lui manque l'émotion qui saisit tout d'abord. Il n'atteint le cœur en général qu'en passant par l'esprit². Mais il n'en est pas moins un des génies les

1. C'est la dernière pièce d'une suite représentant les quatre saisons, aujourd'hui au Louvre. L'année même de sa mort il travaillait à un tableau qu'il laissa inachevé, *Apollon et Daphné*, qui est aussi au Louvre.

2. On a critiqué aussi sa couleur. Il ne dédaignait pas cependant le coloris, et ses premières œuvres, à partir de son séjour en Italie, témoignent de son

plus créateurs et même les plus féconds qui aient existé. La facilité de l'invention, la variété de l'inspiration, doivent lui être si peu refusées, que ce sont au contraire des traits caractéristiques de son talent. Il est comparable, à cet égard, a dit avec raison Ch. Blanc, à Murillo, à Rubens même, et cette fécondité est d'autant plus remarquable que ses sujets sont plus réfléchis et plus savamment composés. Nul n'a mis dans ses œuvres de pensées plus profondes et ne les a plus clairement exprimées. Nul n'a mieux su assouplir son génie aux sujets les plus divers, scènes calmes, sérieuses, ou tourmentées et violentes, mythologiques, héroïques, sacrées, gracieuses ou austères, qu'il a toutes rendues avec une égale supériorité. On peut citer de lui plus de trois cents tableaux authentiques¹. Et cependant il est celui peut-être de tous les grands peintres qui a eu le moins recours à des mains étrangères pour l'aider dans ses ouvrages, et qui s'est le moins répété. C'est ainsi que, M. de Chantelou lui ayant demandé de refaire pour lui la suite des *Sept Sacrements*, qu'il avait faite pour del Pozzo, il composa sur les mêmes sujets des tableaux fort différents, et supérieurs aux premiers. Il préférerait aux personnages de grandeur naturelle les figures de dimensions moyennes, qui lui permettraient de réaliser ses pensées sur un plus petit espace

Nul peintre, quoi qu'on en ait dit, n'a été plus original. Cette originalité se montre dans la manière dont il travaillait. Quelque passionné qu'il fût pour les œuvres des grands peintres italiens et pour l'antiquité, « il s'est bien rarement assu-

goût pour les Lombards et les Vénitiens, qu'il avait beaucoup étudiés. Mais, par suite d'une erreur dans la manière dont il préparait le fond de ses tableaux, ils ont beaucoup souffert. D'ailleurs, il a eu à un haut degré le sentiment de la lumière et de la perspective.

1. Il s'occupa aussi de sculpture. On lui attribue l'exécution des modèles des atlantes qui ornent la grotte du jardin de Vaux. Ses biographes prétendent qu'il se servit plus d'une fois de maquettes de cire pour préparer la composition de ses tableaux.

jetti, dit Félibien, à copier leurs travaux, et même lorsqu'il voyait parmi les antiques quelque chose qui méritait d'être remarqué, il se contentait d'en faire de légères esquisses. Mais il considérait attentivement ce qu'il voyait de plus beau, et s'en imprimait de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Il étudiait en quelque lieu qu'il fût; même lorsqu'il marchait dans les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait; et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes sur un livre qu'il portait exprès sur lui. Il notait aussi les beaux effets de lignes ou de lumière que lui présentait la nature aux diverses heures du jour. »

Il conserva cette passion d'observation jusqu'à la fin de sa vie. « J'ai souvent admiré, dit Vigneul-Marville¹, qui connut Poussin dans sa vieillesse, j'ai souvent admiré l'amour extrême que cet excellent peintre avait pour la perfection de son art. A l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome, et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qui dessinait ce qu'il trouvait le plus à son goût; je l'ai vu aussi qui rapportait dans son mouchoir des cailloux et de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables, qu'il voulait peindre exactement d'après nature. Je lui ai demandé un jour par quelle voie il était arrivé à ce haut point de perfection qui lui donnait un rang considérable entre les plus grands peintres de l'Italie. Il me répondit : « Je n'ai rien négligé. » C'est le mot de Newton : « En y pensant toujours. »

Quoiqu'il n'aimât pas à faire des portraits, celui qu'il fit de lui-même est un des plus beaux du siècle. Il est vrai que le modèle était digne du maître. « Son corps était bien proportionné, sa taille haute et droite. La couleur de son visage tirait sur l'olivâtre, les cheveux noirs, les yeux vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux, la mine résolue. Sa physionomie, qui avait quelque chose de noble et de grand, répondait à la beauté de son esprit et à la bonté de ses mœurs. » Ses lectures favorites étaient la Bible, Homère et Virgile. La répugnance qu'il eut à travailler pour le poète Scarron, dont

1. *Mélanges d'histoire et de littérature.*

il méprisait les œuvres, montre la haute idée qu'il se faisait de la dignité des lettres comme des arts. Il semble qu'il ne lui pardonnait pas d'avoir travesti son cher Virgile. On a vu sa passion pour l'art dans sa forme la plus haute, sa conscience dans le travail, son dégoût pour l'intrigue. Son désintéressement pour l'argent n'était pas moins digne d'éloges. Il ne fixait jamais d'avance le prix des tableaux qu'on lui commandait; lorsqu'il les avait terminés, il inscrivait derrière les toiles le prix qui lui était dû, et n'acceptait rien au delà. « La vie de Poussin, dit Eugène Delacroix, se réfléchit dans ses ouvrages; elle est en accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions. C'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance, avant d'arriver à une célébrité qui semble souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. »

Eustache Lesueur. La Vie de saint Bruno. L'hôtel Lambert. — Poussin a eu une influence considérable sur l'école française, mais par ses exemples plus que par son enseignement, car il n'eut presque pas d'élèves. C'est de l'atelier de Vouet que sortirent *Mignard* (1610-1695), *Lesueur* (1617-1655), *Lebrun* (1619-1690).

Plus jeune que Mignard, presque contemporain de Lebrun, *Lesueur* (1617-1655), mort bien avant eux, est entré plus tôt dans l'histoire, et appartient tout entier à la période qui nous occupe. Si on laisse de côté Claude le Lorrain, qui s'est adonné à un genre spécial, il est resté avec Poussin le plus grand nom de l'école française, et, s'il ne l'égale pas, il le complète par l'émotion simple et pénétrante qui se dégage de ses ouvrages. On peut lui reprocher quelque inexactitude de dessin; mais il a cette naïveté de sentiment, cette absence de convention, qui caractérisent les maîtres des plus beaux temps de l'art. « Son style pur et gracieux, son geste sobre et expressif, la délicatesse et l'abondance de ses idées », lui assu-

rent un des premiers rangs parmi les peintres modernes. Il suffirait pour s'en convaincre de sa *Descente de croix*.

Ce tableau est sans éclat, et de dimensions médiocres; mais, au milieu de tant de peintures inspirées par cette scène de l'Écriture, il « se distingue par un caractère particulier d'onction, de tendresse et d'ascétique douleur. On y trouve un désespoir plus vrai, plus déchirant. Et cependant quelle douce pureté, surtout dans les figures de femmes! Quelle simplicité de moyens pour un si grand effet! » (VITET.) Lesueur, dans ses premières œuvres, se montre l'élève de Vouet (*Réunion de portraits, Annonciation*). Mais ses véritables maîtres sont Poussin et Raphaël. Sans avoir jamais été en Italie, il avait étudié quelques-unes des œuvres de Raphaël qu'on pouvait voir à Paris, et surtout les gravures de Marc-Antoine. Quant à Poussin, quoiqu'il n'y ait aucune preuve directe que Lesueur ait eu des relations avec lui pendant son séjour à Paris, ces relations sont tout à fait vraisemblables, et c'est le contraire qu'il faudrait prouver. En tout cas il n'est pas douteux qu'il a étudié ses ouvrages. Cette influence se montre dans la *Vie de saint Bruno*, peinte pour les Chartreux de Paris. Cette suite de vingt-quatre sujets, commencée en 1645, a évité, sans rien chercher de bizarre, la monotonie qui semblait l'écueil inévitable d'une pareille œuvre. Quel effet de terreur dans la *Résurrection de Raymond Diocrès*. Quelle piété digne de fra Angelico dans le *Saint en prière*, où un seul personnage suffit pour faire un tableau! quelle tristesse et quelle sévérité à la fois dans la *Mort du saint*! Il ne recule même devant aucune difficulté technique, et les résout si bien qu'on les oublie. Il les recherche même quelquefois. On vante avec raison l'*Enfant bleu* de Gainsborough, mais on devrait citer à côté de lui le *Songe de saint Bruno*, où le saint, habillé de bleu, dort couché sur un lit dont toutes les draperies sont bleues¹.

Avec le *Saint Bruno*, ses œuvres les plus célèbres sont le *Saint Paul à Éphèse*, qu'on a pu comparer au carton d'Hampton-Court, et ses *peintures de l'hôtel Lambert*, auxquelles l'artiste travailla à diverses reprises (avant et après le *Saint*

1. Il Zingaro a peint, à Saint-Séverin de Naples, une *Vie de Saint Bruno*.

Bruno) et où l'on peut suivre les diverses phases de son talent. Ses muses sont bien les sœurs de celles de Raphaël, et l'artiste les a placées dans des paysages dignes d'elles et dignes



Fig. 254. — Eustache Lesueur. — Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît (Louvre);

du Poussin¹. Lesueur, aidé de ses élèves, exécuta encore des peintures pour le Louvre, l'hôtel Ficubet, Notre-Dame, Saint-Germain-l'Auxerrois, l'abbaye de Marmoutiers (*Apparition de*

1. Sur l'hôtel Lambert, on trouvera la bibliographie dans un article publié dans le *Correspondant* du 25 septembre 1893

*sainte Scholastique à saint Benoît*¹). Malgré sa courte carrière, Lesueur a donc beaucoup produit, et la plupart de ses peintures sont destinées à orner des monuments.

Contemporains de Lesueur. La peinture monumentale et le portrait. — Si le procédé de la fresque est peu connu en France, la peinture monumentale, on le voit, n'en est pas moins très pratiquée, aussi bien pour les édifices publics, pour les palais des princes, que pour les hôtels des financiers, des magistrats, des riches bourgeois, qui rivalisent avec eux. On a cependant voulu refuser ce mérite à nos artistes avant Lebrun; mais ce n'est pas leur faute si la plupart de leurs œuvres ont péri, victimes des changements du goût ou des révolutions politiques.

En nous bornant aux artistes contemporains de Lesueur, et sans parler de Mignard, sur lequel nous reviendrons, presque tous ceux qui se sont fait un nom ont exécuté des travaux de ce genre : *Blanchard* (1600-1638) a décoré l'*Hôtel du président Perrault* et l'*Hôtel de Bullion*; *Perrier* (1590-1656), l'*Hôtel de la Vrillière*, aujourd'hui *Banque de France*; *Sébastien Bourdon* (1616-1671), l'*Hôtel de Bretonvilliers*; *Louis et Henri Testelin* (1615-1655 et 1616-1675), *Louis de Boulogne l'Ancien* (1609-1674), ont travaillé à Versailles et au Louvre; *Mosnier* (1600-1656), au Luxembourg, décoration à laquelle appartient la fière figure de la *Magnificence royale*, et au *château de Cheverny*. Mosnier est alors avec *Vignon*, mort en 1670, le représentant le plus remarquable de l'école de la Touraine. Les écoles provinciales, que Paris absorbe de plus en plus, essayent encore de se défendre, comme l'école de Lyon avec les Stella et les Audran, l'école de Picardie avec *Quentin Varin*.

Il nous faudrait citer encore les peintres de portraits

1. Au Louvre. D'autres tableaux de Lesueur, provenant de la même abbaye, se voient au musée de Tours.

Nocret (1612-1672), *Henri Beaubrun* (?1603-1677) et *Charles Beaubrun* (1604-1692); *Claude Dufresnoy*, qui a écrit en vers latins un traité sur l'art qu'il pratiquait (*de Arte graphica*); *Laurent de Lahyre* (1606-1656), dont la composition est claire et ingénieuse (*le Pape Nicolas V faisant ouvrir le caveau de saint François d'Assise*); *J. Stella* (1596-1657), l'ami de Poussin; *Errard* (1606-1689), le premier directeur de l'*Académie de France à Rome*; *Daniel Hallé*, mort en 1674, qui appelle le premier l'attention sur une famille qui n'a pas cessé depuis de se distinguer dans les arts ou dans les sciences. On pourrait augmenter cette liste de plusieurs autres noms, qui seraient plus connus s'ils n'étaient pas français. Une simple mention ne suffit pas pour Valentin et Philippe de Champagne.

Philippe de Champagne. — *Philippe de Champagne*, originaire de Bruxelles (1602-1674), mais élève de Français, est bien Français par le caractère de son talent. Il a fait des peintures décoratives au Luxembourg, au palais Cardinal (depuis palais Royal). Il a fait aussi des peintures religieuses d'un grand style (le *Christ en croix*, le *Repas chez Simon*, le *Christ mort*, les principales scènes de la *Vie de saint Protas*). Cependant il est surtout remarquable comme portraitiste : sa manière grave, relevée par le sentiment de la couleur, convenait à l'ami de Pascal et de la société janséniste, dont il a été comme le peintre attitré. Elle était ce qu'elle devait être pour laisser à la postérité l'image définitive de *Richelieu*, le grand cardinal, dont il était le peintre favori. Avec ce dernier portrait, ses chefs-d'œuvre sont : le portrait du peintre par lui-même et l'*ex-voto* représentant la mère Agnès Arnaud priant auprès de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, fille de Philippe de Champagne. Le peintre a choisi le moment où sa fille recouvre la santé par les prières de la mère Agnès. Il y a là un sentiment d'extase mystique où se montre toute la puissance de l'inspiration chrétienne.

Ce tableau ne ressemble en rien cependant aux œuvres de l'école espagnole, et notamment de Murillo, sur des sujets analogues. Nous ne faisons qu'indiquer le parallèle.

Valentin. La peinture de genre. Les Lenain. Jacques Callot. Abraham Bosse. — *Valentin* (1590-1634) s'appelait, on le sait aujourd'hui, *Jean de Boulogne*, et appartenait à cette famille qui a donné tant de talents honorables à notre école. Il fut un imitateur, un émule même de Caravage, et mérite d'être mis sur le même rang que lui, comme le montrent sa *Diseuse de bonne aventure* et son *Concert* du Louvre, la *Judith* de Toulouse, le *Martyre de saint Proesse et de saint Maximin*, reproduit en mosaïque à Saint-Pierre de Rome.

Les œuvres de Valentin nous font voir que les sujets populaires avaient alors leurs peintres en France. *Sébastien Bourdon* a peint aussi des mendiants et des bohémiens. Les trois frères *Lenain* nous ouvrent un jour intéressant sur la vie des paysans et de la petite bourgeoisie à cette époque. Il ne leur a manqué, pour arriver plus tôt à la célébrité, que d'être Hollandais ou Flamands. Mais, s'ils se rapprochent d'eux par le talent, leur inspiration est tout originale; les types de leurs personnages sont très différents; les physionomies sont sérieuses, souvent tristes même, et ces œuvres si sincères, loin de nous représenter l'expansion d'une joie plus ou moins grossière, laissent plutôt dans l'esprit un souvenir de mélancolie. C'est ce que montrent les tableaux du Louvre : *le Repos villageois*, *la Réunion des paysans*, *la Chaumière*, et même *la Forge*, égayée cependant par les reflets du foyer.

Les Lenain devaient réussir et ont réussi dans le portrait (*Henri II de Montmorency*, au Louvre). Ils ont traité aussi des sujets religieux (*la Nativité*, *le Reniement de saint Pierre*). Ce ne sont pas les moins curieux de leurs tableaux. Une conviction respectueuse et naïve s'y joint à

un réalisme dégagé de toute tradition. Ce réalisme s'affirme par le sentiment le plus franc de la vie du temps, reproduite dans ses types et ses costumes. De nos jours, quelques artistes tels que M. Lhermitte dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, et M. Uhde dans la plupart de ses toiles, essayent, par un effort de volonté et par système, de traiter la peinture religieuse comme la sentaient bonnement les frères Lenain¹.

La renommée des Lenain a toujours été modeste. Il n'en est pas de même de leur contemporain *Jacques Callot*, qui se rapproche d'eux par la nature des sujets qu'il a ordinairement traités. Callot (né à Nancy en 1595, mort en 1635) a été dès son vivant et est resté un des noms les plus populaires de l'art français. Ses tableaux sont fort rares (*les Misères de la guerre*, au palais Corsini, à Rome), et la plupart sont contestés. Mais la pointe et le burin lui suffisent pour réaliser toute la fantaisie de ses conceptions. Sa verve, sa gaieté mordante, son exécution d'une sécheresse spirituelle, en font un des artistes les plus originaux du XVII^e siècle, et le créateur d'un genre un peu étroit sans doute, mais bien à lui. Ses bateleurs, ses gueux, ses mendiants, ses soldats, ses gentilshommes, la moustache en croc et le poing sur la hanche, ses scènes de marché ou de batailles, sont recherchés en France comme à l'étranger².

Son œuvre, qui ne comprend pas moins de 1,500 pièces, est une mine de renseignements sur la vie en France et

1. Les trois frères Louis, Antoine et Mathieu Lenain étaient originaires de Laon. Ils furent reçus de l'Académie tous trois dans la même journée (20 mars 1648), quelques semaines après sa fondation (20 janvier). Louis et Antoine ne purent jouir que quelques jours de cet honneur, et moururent le 23 et le 25 mars suivant. Mathieu leur survécut jusqu'en 1677.

2. Callot a fait aussi ce qu'on pourrait appeler de la gravure militaire officielle, la *Prise de la Rochelle* pour Louis XIII, la *Prise de Bréda* pour Spinola. Une de ses planches les plus célèbres est la *Tentation de saint Antoine*. Elle nous paraît trop vantée. Elle est d'une complication subtile, et manque de la clarté qui est une des qualités maîtresses de l'artiste.

en Italie au commencement du xvii^e siècle. Cependant il faut toujours faire la part de l'imagination si personnelle de l'artiste. *Abraham Bosse* (1602-1676) est plus froid, moins raffiné; mais sa simplicité nous fait mieux connaître les vrais types de la société du temps, bourgeois et bourgeois des diverses professions, commerçants, beaux esprits, grands seigneurs et dames de la cour. Bosse et surtout Callot, ayant fort rarement gravé d'après autrui, devaient trouver place à côté des peintres.

Malgré les noms qui précèdent, la peinture de genre n'occupe alors dans notre école qu'une place secondaire.

Le paysage. Claude le Lorrain. — Il n'en est pas de même du paysage. *Claude Gellée*, dit *le Lorrain* (1600-21 nov. 1682), est peut-être le plus grand paysagiste de tous les temps et de tous les pays. En tout cas faut-il aller jusqu'à Ruysdaël pour lui trouver un rival. Il excelle également dans la représentation des terrains et des eaux, qu'il s'agisse des ruisseaux courant au milieu de la campagne, ou de la mer venant insensiblement se rejoindre au rivage. Il excelle aussi dans la composition de ces édifices simples, élégants ou grandioses, qui mêlent sans disparate le travail de l'homme aux beautés inconscientes de la nature. Enfin il a été entre tous le maître de la lumière, et cela sans avoir recours aux contrastes. Nul n'a été avec cette simplicité et cette puissance le peintre du soleil, soit que l'astre se répande dans les nuages colorés de l'aurore ou du couchant, soit qu'il resplendisse dans tout son éclat au milieu de sa course. Claude peint en pleins rayons pour ainsi dire, et l'on a remarqué avec raison qu'il avait su rendre les diverses heures du jour. Il règne dans ses horizons, où l'œil se perd, une poésie calme, majestueuse et pénétrante à la fois, qui nous donne comme l'inquiétude de l'infini. Son génie se manifeste dans ses eaux-fortes, le *Bouvier*, le *Chevrier*, le *Soleil levant*, aussi bien que dans ses toiles les plus célèbres

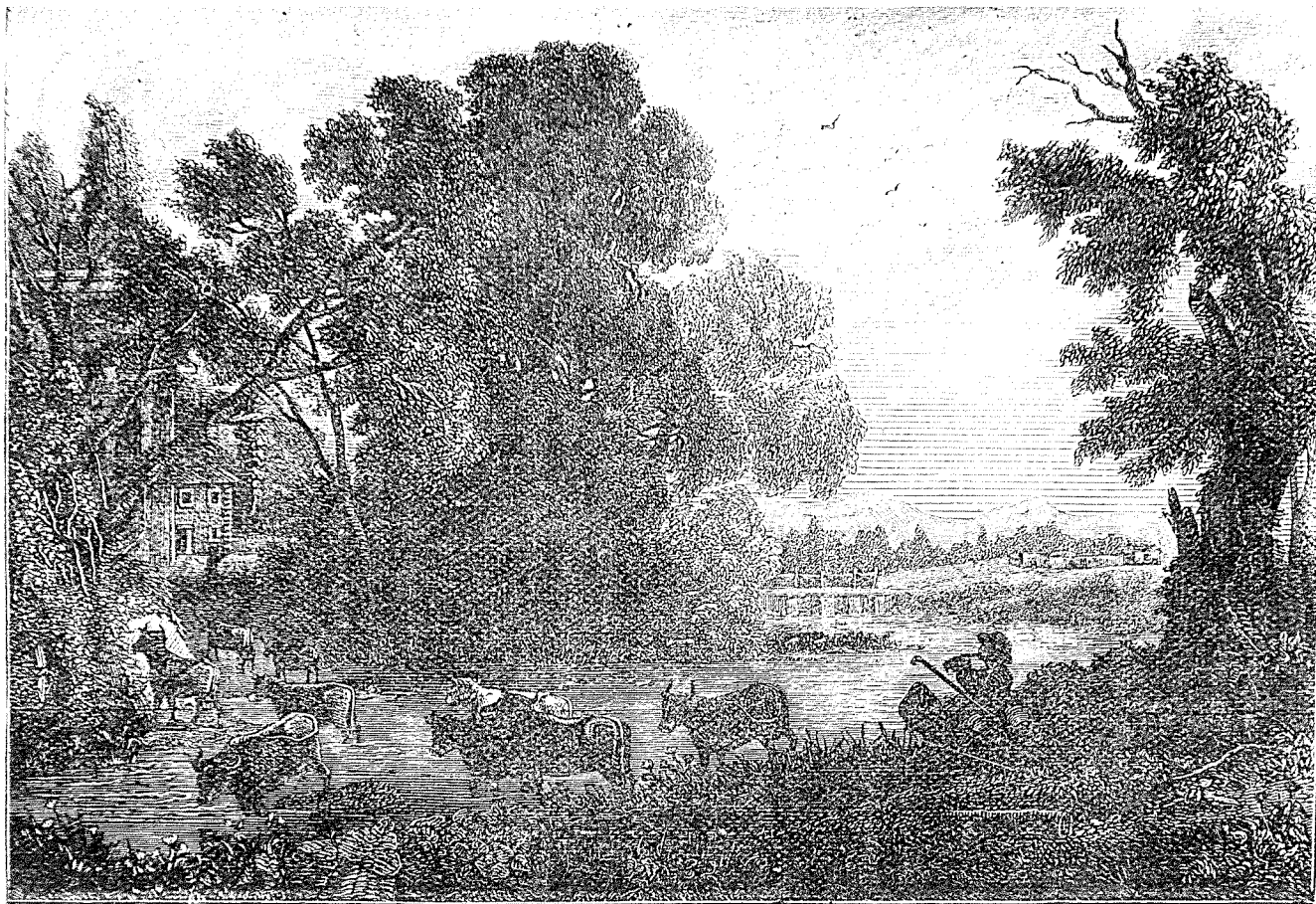


Fig. 255. — Claude Lorrain. — Le gué.

le Gué, le Port de mer au soleil couchant, le Campo vacino, la Fête villageoise, le Débarquement de Cléopâtre au Louvre, la Vue du Colysée et l'Embarquement de sainte Paule à Madrid, la Reine de Saba à Londres. Né à Champaigne, il passa presque toute sa vie en Italie, et reçut surtout les leçons d'Augustin Tassi, qui était un élève de Paul Bril. Quoiqu'il ait vécu loin de son pays, il eut plus d'un imitateur en France. Les plus remarquables sont Pierre Patel (1620-1667) et son fils Pierre-Antoine Patel (?1648-1700), Jacques Rousseau (1630-1693), qui est probablement l'auteur des paysages de la galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert. On peut en rapprocher aussi Gaspard Dughet, dit le Guaspre Poussin (1613-1675), qui se rattache plutôt au Poussin, son beau-frère et son maître¹.

CHAPITRE VI

LOUIS XIV ET LEBRUN

Le siècle de Louis XIV. Louis XIV et Lebrun. — Nicolas Fouquet. Le château de Vaux. — Versailles : le château ; la décoration ; le parc. Lebrun. Jules Hardouin-Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. — Le Louvre. La colonnade. Le Bernin en France. Les frères Perrault. — Autres monuments. Les Invalides. — Mignard. La coupole du Val-de-Grâce. — Le portrait. Largillière. Rigaud. Petitot. — Jouvenet. Santerre et leurs contemporains. — Peintres de batailles, de chasses, de fleurs. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — La peinture à la fin du règne de Louis XIV. Les déclamateurs et les peintres de fêtes galantes. Les Coppel et Watteau. — Sculpture. P. Puget. Girardon. Coysevox. Nicolas Coustou. — Autres sculpteurs. — Gravure en médailles. Warin.

1. Pour la sculpture et la gravure voy. chap. suivant.

2. Ch. Perrault, *le Siècle de Louis le Grand, les Hommes illustres*. voy. p. 605.

— Gravure. L'eau-forte : Callot, Claude Lorrain. — Les graveurs Poussin, Pesne. — Les portraits originaux de Nanteuil. — Les graveurs Lebrun, Edelineck, Audran. — Les graveurs Rigaud, Drevet. — La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. Lebrun. — Arts industriels. Lebrun. Les Lepautre. Orfèvrerie. Ballin. Les Germain. Le meuble. André Boule. La faïence. Rouen. — Règne du goût français en Europe.

Le siècle de Louis XIV. Lebrun. — Les grands peintres français que nous avons cités jusqu'ici ont eu une influence souvent considérable, mais ils n'ont pas exercé sur l'art une autorité incontestée. Il n'en est plus ainsi avec *Lebrun*, qui exerce sur les arts de son temps une royauté qui participe de l'absolutisme de Louis XIV. Les noms de Louis XIV et de Lebrun ne doivent pas être séparés dans l'histoire. Comme on l'a justement remarqué, il y avait entre l'artiste et le monarque une sorte d'harmonie préétablie. Le roi et son premier peintre vont instituer partout une discipline qui risquera de faire des artistes des espèces de fonctionnaires. Lorsque Louvois succéda à Colbert dans la surintendance des beaux-arts, dit M. Rambaud, il traita les jeunes peintres de l'Académie comme les cadets de ses régiments. L'art comme les lettres vont être surtout occupés à louer et à honorer le roi. Mais diverses causes diminueront les dangers de cette sorte de mainmise sur les arts. Cet enthousiasme qui semble de commande trouve alors un écho dans les cœurs. D'ailleurs Louis XIV paye magnifiquement aux arts la gloire qu'ils lui donnent, non seulement par des pensions, mais encore par la considération qu'il marque à ceux qui s'y distinguent, comme le montrent ses relations avec Lebrun, Lenôtre, Mansard, qu'il anoblit. Les filles des artistes en faveur, comme celles des ministres, entrent dans la noblesse : la fille de Mignard devient marquise de Feuquières. De plus, la France possède de grands artistes, qui sauront, par leur supériorité même, défendre leur indépendance. Enfin la direction que Lebrun a impri-

mée aux arts de son temps est loin de mériter les critiques passionnées dont elle a été accablée. Comme Louis XIV lui-même, Lebrun, comblé de louanges de son vivant, a été l'objet d'une réaction des plus injustes, qui s'est attaquée à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. C'était un artiste du plus haut mérite, le premier de l'Europe en son temps, pour les grandes peintures monumentales. D'autre part, il reste peu de chose, après le livre de M. Jouin, des accusations de jalousie haineuse contre tous ses rivaux et d'étroitesse d'esprit, qu'on a si souvent portées contre lui. Cependant, quoique volontairement acceptée, en général, son autorité a contribué à rendre trop uniformes « les pompeuses merveilles » du règne de Louis le Grand. Lebrun allait donc se consacrer tout entier au service de Louis XIV et de son ministre Colbert, qui, non moins passionné que son maître pour toutes les gloires de la France, semble même avoir eu un goût plus sûr dans l'art, tandis que le roi jugeait mieux des œuvres littéraires.

Le château de Vaux. Nicolas Fouquet et Lebrun. — Lebrun (1619-1690) avait accompagné Poussin en Italie, lorsque le grand artiste y retournait. Il en était revenu au bout de quatre ans, ayant déjà de la réputation, et il avait pris une part prépondérante, on l'a vu, à la formation de l'Académie de peinture (1648). Il fit l'apprentissage du grand rôle qui lui était réservé pendant qu'il était au service de Nicolas Fouquet. Fouquet, quoique simple particulier, protégeait les lettres et les arts avec une magnificence que les rois eux-mêmes n'avaient pas montrée jusque-là¹. Le château de Vaux, avec ses jardins et ses jeux d'eaux, les premiers que l'on ait vus en France, servit de modèle à Versailles, et la fabrique de tapisserie que le surintendant fit établir à Maincy fut l'origine des Gobelins. Lebrun fut, à partir de 1657, l'ordonnateur de tous ces travaux ; et comme peintre, c'est à Vaux qu'il a laissé

1. Sur le rôle de Fouquet dans les arts, nous renverrons à un article du *Correspondant* du 23 décembre 1892 : *les Galeries célèbres et les grandes collections privées*. III, *Vaux-le-Vicomte*, qui résume les travaux antérieurs.

son œuvre la plus parfaite, sinon la plus brillante, le *Salon des Muses*, où son dessin est plus ferme et moins rond, sa couleur plus harmonieuse, plus facile et plus claire que dans des œuvres plus célèbres. On ne peut guère lui comparer, parmi ses autres peintures, que la *Galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert*, commencée en 1649, et qui est une des plus belles décorations de l'Europe. En s'occupant du château de Vaux, Lebrun a l'occasion de mesurer ses forces et de déployer sa rare souplesse d'esprit jointe à une rare variété de savoir. Il rappelait en cela les maîtres de la Renaissance. « Les intervalles de temps dont il disposait, dit Guillet de Saint-Georges, il les employait à se former dans tous les talents qui dépendent de l'art du dessin et s'étendent sur l'architecture, l'orfèvrerie, la menuiserie, et généralement sur tout ce qui regarde les accompagnements de beaux édifices. » Mazarin s'étonnait d'avoir trouvé en France un homme aussi universel que Lebrun, et M^{lle} de Scudéry, qui l'introduit dans le *Grand Cyrus* sous le pseudonyme transparent de Méléandre, disait de lui : « Il est né avec un grand esprit, une belle imagination et un grand jugement. Ses idées sont nobles et naturelles. » Il était en tout point capable d'exécuter « les grandes intentions » du roi, et « d'inventer heureusement tout ce qui pouvait le satisfaire ». Son activité et sa puissance de travail vraiment prodigieuse l'ont fait justement comparer à Louvois et à Colbert.

Versailles. Le château ; la décoration, le parc. Lebrun, Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. C'était l'homme qu'il fallait pour Versailles. — Versailles, qui était un rendez-vous de chasse, avait déjà reçu de grands développements sous Louis XIII, et l'on peut encore voir, englobé dans les constructions nouvelles, l'édifice de brique qui les avait précédées. Avec Louis XIV les travaux prirent une grande activité, surtout lorsque la direction en fut donnée à *Jules Hardouin-Mansard* (1646-1708), et ce palais devint comme une ville, ville de gouvernement, ville de fêtes et d'apparat.

La cour d'honneur avec la place d'armes et ses trois gran-

des avenues, séparant des bâtiments qui, plus simples que le château, n'en ont pas moins de valeur architecturale, présente déjà un ensemble plein de grandeur. Mais c'est plutôt du côté du jardin que le château a sa véritable façade, avec son corps de logis central, demeure du maître, qui s'avance porté sur une terrasse bordée de degrés de marbre. Si la façade sur la cour est confuse, la façade sur le jardin mérite peut-être le reproche de froideur et de monotonie¹. On n'y retrouve rien de Chambord et de l'esprit de la Renaissance. Cependant Versailles n'en est pas moins une œuvre grandiose, qui contient des parties admirables : l'orangerie avec les escaliers imités de Persépolis ; la chapelle, véritable chef-d'œuvre, maladroitement critiqué par Saint-Simon, le modèle de l'architecture religieuse au xvii^e siècle, et où Mansard semble s'être inspiré de nos églises gothiques en y appliquant les formes nouvelles de l'art² ; l'escalier des Ambassadeurs, aujourd'hui détruit, qui devait être merveilleux avec ses jets d'eaux se mêlant aux marbres rares et aux bronzes ; — enfin la galerie des Glaces, où Lebrun put, dans le plafond, déployer toute la richesse de son imagination et toute la sagesse de son sentiment décoratif. — Ce peintre si envahissant a su toujours, en effet, imposer à la peinture tous les sacrifices que sa destination architecturale exigeait, et subordonner les diverses parties de son œuvre à l'effet d'ensemble. « Tout se tient et se lie à l'architecture. Peintures, sculptures, marbres, reliefs, arabesques, s'unissent, se font mutuellement valoir, et forment un tout dont les détails et les lignes s'équilibrent, se coordonnent, charment l'œil sans le retenir sur telle et telle partie, de sorte qu'il n'est jamais détourné de l'effet général que l'artiste a voulu et cherché³. » Les mêmes qualités dominant dans le *Martyre de saint Étienne*, l'*Élévation de la croix*, la *Vierge au silence*, dans les *Batailles d'Alexandre*, véritable épopée dont la belle ordonnance n'exclut pas le mouvement.

1. Saint-Simon, qui n'aimait pas Versailles, a dit : « Du côté du jardin, les ailes ne tiennent à rien, et du côté de la cour l'étranglé suffoque. » Il y a du vrai dans ces deux critiques.

2. « Pas de coupole », avait dit le roi à Mansard en lui commandant la chapelle de Versailles.

3. Genevay, *le style Louis XIV* ; Lebrun *décorateur*. H. Jouin, *Lebrun*.

Ce souci de l'effet général et de la belle ordonnance,



Fig. 256. — Ch. Lebrun. — Fragment du plafond de la grande galerie des Glaces à Versailles.

cette subordination des parties qui apparaît partout dans la décoration du palais de Versailles, est aussi le caracté-

tère dominant du parc et des jardins. C'est le triomphe du « jardin classique », du « jardin à la française », qui s'identifie avec le nom de *Lenôtre* (1613-1700).

Ce système régulier s'était déjà montré avec un grand goût dans les jardins italiens, à partir de la fin de la Renaissance, à *Boboli* de Florence, à la *villa Borghèse*, surtout à la *villa Aldobrandini* et à la *villa Ludovisi*, en France dans les jardins de Rueil et de Fontainebleau. Mais Lenôtre, résumant et coordonnant ce qui avait été fait avant lui, constitua le type qui devait dominer pendant près d'un siècle. Le jardin de Lenôtre peut nous paraître avec raison trop artificiel : non seulement il complète la nature, mais il lutte contre elle. Cependant il s'accorde admirablement avec le palais qu'il accompagne. Pour le comprendre il faut le considérer comme une œuvre à moitié architecturale qui, au moyen d'éléments et de matériaux d'un nouveau genre, terrasses, arbres, massifs, bassins, sert de transition entre le palais lui-même et la simple nature. Justement Lenôtre a su, dans ses plus belles œuvres, admirablement ménager cette transition. Il avait montré ce genre de talent au jardin de Vaux, qui est le type non le plus riche, mais un des plus nets de son école ; il l'appliqua aussi à Versailles, où il succéda à *Boisseau*, artiste de grand talent, trop oublié aujourd'hui ; il s'en servit à Saint-Cloud, à Marly, à Chantilly, le Versailles des Condés. Son système gagna bientôt l'étranger. Il fut chargé de tracer le parc de Saint-James pour le roi d'Angleterre et d'achever la *villa Pamfili*, une des plus belles résidences de Rome. Dans toutes ses conceptions il fait jouer un grand rôle aux pièces d'eau, dont plusieurs deviennent de véritables monuments, où l'imagination, la fantaisie même, reprennent tous leurs droits. Il n'y en a pas à Versailles deux qui se ressemblent, depuis les *rocailles* et la *colonnade* jusqu'à la *pièce de Latone* et aux *bains d'Apollon*. Si on les oubliait, on aurait une idée incomplète et fautive de l'architecture française à cette date et de ce qu'elle pouvait avoir de variété. Versailles et son parc restèrent le modèle que tous les princes imitent ou même copient, à *Charlottenburg*, à *Potsdam*, à *Péterhof*, à *Carlsruhe*, à *Wilhelmshöhe*,

à Caserte, à Saint-Ildefonse, à la Mafra, des bords de la Néva jusqu'aux bouches du Tage, et de nos jours à Chiemsee, une des résidences favorites du roi Louis de Bavière¹. Même dans ce Céleste Empire qui semblait si peu accessible à la civilisation européenne, les jésuites faisaient établir pour le Fils du Ciel des édifices dans le goût du grand roi.

Le Louvre. Le Bernin en France. Charles et Claude Perrault. La colonnade. — Les dépenses énormes que Versailles exigeait firent abandonner le Louvre, véritable monument national que Colbert préférait aux constructions nouvelles. Il essayait de détourner de ce côté l'attention et la libéralité royale, par un mémoire qui nous a été conservé. Il semblait prévoir que ce Versailles, qui manifestait avec tant d'éclat la gloire et la puissance de la France et de son roi, allait être une des causes qui prépareraient leur divorce. Il pouvait rappeler à Louis XIV qu'au début de son règne le Louvre avait vivement attiré sa sollicitude. Pour lui donner une façade occidentale digne du reste, Louis XIV n'avait pas hésité à faire venir de l'Italie, en le comblant de faveurs, l'architecte qui passait pour le premier de l'Europe, le cavalier *Bernini*. Mais le Bernin jugea lui-même que son séjour en France était inutile, et laissa le champ libre à *Claude Perrault* (1613-1688). Cl. Perrault avait quitté, fort heureusement, quoi qu'en ait dit Boileau, la médecine pour l'architecture. Aidé de son frère, *Charles Perrault* (1628-1703), une des imaginations les plus vives, un des esprits les plus ouverts et les plus cultivés du temps, critique, poète, conteur, avocat, qui venait d'être nommé par Colbert premier commis de la surintendance des bâtiments, il conçut et exécuta cette colonnade du Louvre qui, dépassant tout ce qui avait été fait en Italie, donna le dernier mot de l'ar-

1. Souvent même les étrangers s'adressent à des architectes français : le château de Richmond est l'œuvre de Liberal Bruant, etc.

chitecture classique, de l'architecture des ordres dans les temps modernes.

Autres monuments : les Invalides, etc. — Cependant, de tous les monuments du siècle de Louis XIV, celui qui a peut-être l'aspect le plus noble et le plus imposant dans sa simplicité est l'hôtel des Invalides. Le plan général est l'œuvre de *Liberal Bruant*, mort en 1697. Le dôme dont Mansard a couronné l'église est, dans l'ensemble des formes comme dans le détail de l'ornementation, un des plus beaux qui existent. Malgré ses dimensions, il frappe tout d'abord par son caractère de légèreté et d'élégance. D'autres édifices du temps de Louis XIII et de Louis XIV doivent au moins être rappelés. On ne peut oublier les grands travaux de *Fontainebleau* (l'escalier en fer à cheval par *Lemercier*) et de *Saint-Germain; Marly*, un Versailles moins solennel, élevé également par Jules Mansard; la *cascade de Saint-Cloud*, par *Antoine Lepautre*; l'*Observatoire*, par *Claude Perrault*; l'*église des Jésuites*, aujourd'hui *Saint-Paul*, par les RR. PP. *Martel-Ange* et *François Derand*; le *château de Maison*, le *Val-de-Grâce*, œuvres de *François Mansard* (1598-1660), l'oncle de l'architecte de Versailles; l'*hôtel de ville de Lyon* par *Maupin*; le *collège des Quatre-Nations (palais de l'Institut)*, le *château de Vaux-le-Vicomte*, par *Levau*; le *pavillon de l'Horloge*, au Louvre, la *Sorbonne*, le *palais Cardinal* et l'*église Saint-Roch*, par *Lemercier* (1585-1654); la *porte Saint-Denis*, par *François Blondel* (1618-1686), qui était en même temps humaniste, conseiller d'État, membre de l'Académie des sciences, ingénieur militaire, lieutenant général des armées du roi, et dont les deux derniers titres nous amènent à rappeler aussi *Vauban* (1633-1707),

1. Mansard donna à Louis XIV l'idée d'ouvrir la galerie du Louvre aux membres de l'Académie de peinture et de sculpture, pour y exposer leurs œuvres (1699). Il y avait déjà eu une exposition de ce genre en 1673. Mais les expositions ne devinrent régulières qu'à partir de 1737.

qui, faisant tendre tous ses efforts sur un but utile, ne se refuse pas à donner aux portes de plusieurs de ses forteresses un cachet monumental¹. *Lemuet* (1591-1669) avait fortifié des places de Picardie, avant d'être chargé par Anne d'Autriche d'élever la belle coupole du Val-de-Grâce.

Mignard. La « Gloire » du Val-de-Grâce. — Cette coupole contient la peinture décorative la plus considérable du temps, où *Pierre Mignard* (1610-1635), comme le dit Molière dans le poème qu'il a fait en son honneur, a osé affronter, chose rare alors, « la promptitude et les brusques fiertés de la fresque ». Elle représente « une Gloire² », c'est-à-dire les cieux ouverts, et l'on y voit saint Louis, Charlemagne, Anne d'Autriche. On ne s'explique pas que cette œuvre, contenant plus de deux cents figures, au moins trois fois grandes comme nature, supérieure à tout ce que l'on faisait alors en Italie, et qui reste une des plus belles pages de l'école française, soit si oubliée.

On doit d'autant plus le regretter, que la plupart des grandes œuvres de Mignard ont disparu : celles de Versailles, par la démolition en 1728 et 1736 ; celles de Saint-Eustache, lorsqu'on abattit une partie de l'édifice pour y ajouter son lourd portail ; celles de Saint-Cloud et des Tuileries, dans le désastre de 1871. Il ne reste rien non plus des peintures qu'il avait faites dans les hôtels particuliers, par exemple chez Hervart, l'ami de La Fontaine. Mignard ne voulut pas faire partie de l'Académie royale, pour ne pas se trouver sous la suzeraineté de Lebrun, et accepta en 1664 la présidence de l'Académie de Saint-Luc, qui représentait les revendications de la maîtrise. A la mort de Lebrun, dont il était l'ainé, il fut nommé premier peintre du roi. Le choix s'imposait ; il était regardé comme le plus grand peintre qu'eût alors la France. La Bruyère,

1. Par exemple la porte de France à Belfort, qu'on vient de démolir (dessin de M. Paul Normand au Salon de 1893).

2. De là le titre de *Gloire du Val-de-Grâce* que Molière a donné à son poème. Pierre Mignard était né à Troyes, mais il passa vingt-deux ans de sa vie à Rome, qu'il ne quitta qu'en 1637.

dans ses *Caractères* publiés en 1688, par conséquent avant la mort de Lebrun, disait : « Corneille est Corneille, Mignard est Mignard. » Mignard avait quatre-vingts ans lorsqu'il succéda à Lebrun, mais son activité semblait à peine atteinte. A l'âge de soixante-treize ans il avait composé le *Portement de croix*, qui passait pour le plus beau tableau de son temps. A quatre-vingt-cinq ans il faisait les dessins des peintures qu'il comptait exécuter au dôme des Invalides, travail que la mort l'empêcha d'entreprendre et qui fut donné à Lafosse. Il travaillait encore au moment de sa mort et signait son *Saint Luc peignant la Vierge* : P. Mignard pinxit 1695. *Ætatis* 83.

Mignard, outre ses peintures monumentales et ses tableaux de sainteté (*la Vierge à la Grappe*), a fait un nombre considérable de portraits ; c'est même ce qui fit d'abord sa réputation. *Le Dauphin et sa famille*, *M^{me} de Maintenon*, au Louvre, la *marquise de Feuquières*, fille du peintre, montrent ce qu'il savait y mettre de noblesse et d'harmonie. Les portraits qu'il a faits de son ami *Molière*, surtout celui qui est aujourd'hui à Chantilly, montrent plus de simplicité et plus de force.

Les portraitistes : Largillière, Rigaud, Petitot. — *Largillière* (1656-1746) et *Rigaud* (1659-1743), qui se sont à peu près exclusivement consacrés au portrait, sont de véritables maîtres qui se rapprochent de Van Dyck. Le *Louis XIV* et le *Philippe V* de Rigaud, le *Lebrun* de Largillière, sont classiques. Ces deux grands portraitistes tombent souvent dans le faste ; mais, sous tous les apprêts de la mode, sous ces monumentales perruques qui semblent donner à tous ses personnages un air d'uniformité, ils savent nous faire comprendre le caractère et l'âme de leur modèle, surtout dans celles de leurs œuvres qui ont été moins soumises à l'étiquette, telles que les portraits de *Bossuet*, du sculpteur *Desjardins*, de *Marie Serre*, mère du peintre, par Rigaud, et la toile où Largillière s'est représenté avec sa femme et sa fille.

Parmi les autres peintres de portraits de la seconde moitié du siècle, on ne peut oublier *Claude Lefèvre* (1633-1673), qui travailla beaucoup en Angleterre, où il eut le plus grand succès; *Élisabeth Chéron* (1648-1711), peintre, musicienne et poète, membre de l'Académie de peinture; *Nicolas Mignard* (1605-1668), dit Mignard d'Avignon pour le distinguer de son frère Pierre, « Mignard le Romain ». le critique *Roger de Piles* (1635-1709) (*M^e Dacier, Boileau*) enfin, parmi les pastellistes, *Vivien* (1657-1734); parmi les miniaturistes, *Samuel Bernard* (1615-1687), père du célèbre financier, et surtout *Petitot* (1607-1693). Les émaux de Petitot sont restés les chefs-d'œuvre du genre; ils ont, dans leurs petites dimensions, une véritable puissance et un éclat de coloris qui peut les faire comparer à Van Dyck. Petitot, qui vécut longtemps en Angleterre, l'avait d'ailleurs connu et étudié. Il osa se mesurer avec lui en copiant (1642) son portrait de la belle comtesse de Southampton, Rachel de Ruvigny, dans un des plus grands émaux de ce genre qui existent (9 pouces $\frac{3}{4}$ sur 5 pouces $\frac{3}{7}$, soit 0^m,26 sur 0^m,16, coll. du duc de Devonshire).

Successeurs de Lebrun : Jouvenet, Santerre. — *Jouvenet* (1644-1717) a fait aussi quelques portraits; mais il est, parmi les successeurs de Mignard et de Lebrun, celui qui a peint les tableaux d'histoire les plus remarquables, tels que la *Résurrection de Lazare*, l'*Extrême-Onction*, le *plafond du palais de justice* de Rennes; il l'emporte sur eux par la couleur et la verve, et nous doutons qu'ils aient rien exécuté d'aussi complet que la *Descente de croix* du salon Carré, composition touchante et d'un aspect puissant. Devenu paralytique sur ses vieux jours, il chercha et réussit à peindre de la main gauche. *De Lafosse* (1636-1716), *Bon Boulogne* (1640-1670) et son frère *Louis Boulogne* (1654-1733) se rapprochent de Jouvenet, dans leurs peintures des Invalides. *Verdier* (1651-1730), dessinateur très fécond, fut un des meilleurs élèves et des

principaux collaborateurs de Lebrun. Leur contemporain *Santerre* (1650-1717) occupe une place à part par les soins extrêmes qu'il met à ses tableaux, composés souvent d'une seule figure principale; par le souci du morceau, le moelleux de l'exécution et par la pureté des lignes. Sa *Sainte Thérèse* de Versailles a été trop vantée, mais sa *Suzanne* du Louvre est peut-être la figure académique la plus heureusement peinte de la seconde partie du xvii^e siècle.

Genres divers. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — Les autres genres de peinture nous présentent aussi plus d'un nom remarquable. *J.-B. Monnoyer* (1634-1693), dit *Baptiste*, et son élève *Blain de Fontenay* (1653-1715) sont restés les maîtres dans la peinture de fleurs et de fruits, conçue dans un sentiment décoratif. *Jacques Courtois*, dit *le Bourguignon* (1621-1676), dans ses combats de cavalerie est un *Salvator Rosa* affaibli¹, mais encore plein de verve; *Joseph Parrocel* (1648-1704), également peintre de batailles, a plus de valeur historique; *Van der Meulen* (1634-1690) et son élève *J.-B. Martin* (1659-1735)² ont porté à sa perfection la peinture stratégique. Leurs œuvres sont comme le bulletin, illustré des victoires de Louis le Grand, et ce bulletin malgré son exactitude officielle, n'a rien de sec; car ces toiles témoignent d'un sentiment remarquable du paysage. Dans les tableaux de chasse, *Desportes* (1661-1743), soit qu'il représente la poursuite ou la défense de la bête, soit qu'il nous étale des trophées cynégétiques, rivalise avec *Snyders* ou avec *Weenix*. Il a fait aussi des portraits excellents, par exemple son propre portrait, au Louvre.

La peinture à la fin du siècle de Louis XIV. Commencement d'un art nouveau. Les déclamateurs et les

1. *Bourguignon* eut aussi, comme *S. Rosa*, une vie accidentée. Il finit par se faire jésuite à Rome. De là le nom de *il padre Jacopo Cortesi* qui lui fut donné en Italie.

2. *Jean-Baptiste Martin*, dit *l'Aîné*, avait étudié la fortification et fut le dessinateur préféré de *Vauban*.

peintres de fêtes galantes : Watteau et Gillot. — A la fin du siècle, l'art se modifie comme la littérature et les mœurs. L'art obéit à une double tendance, qui se continuera dans la période suivante. D'une part nous avons les déclamateurs de l'école de Lebrun et de Jouvenet qui calomnient souvent leur modèle, tels que les *Coypel*; d'autre part les peintres de petits sujets galants, qui sont alors une nouveauté, tels que *Gillot* (1673-1717) et son élève *Antoine Watteau* (1684-1721). On y reviendra dans la période suivante. Mais Watteau ne survécut que de six ans, Gillot que de deux ans à Louis XIV. C'est donc pendant le règne du grand roi que s'est constituée cette peinture nouvelle. Il ne faut pas l'oublier.

Sculpture. — La sculpture s'associe sans doute aux fluctuations du goût, mais, par la nature même de ses travaux, elle en est plus indépendante que la peinture, et lorsque, comme en France, elle a dans son passé une longue et forte tradition et qu'elle est pratiquée par des hommes de talent, elle sait ne prendre dans la mode que ce qui peut s'accorder avec son véritable caractère. Les sculpteurs ont assez de supériorité pour garder leur personnalité, même en face de Lebrun. La sculpture eut de la simplicité au temps de Lebrun, comme elle devait avoir de la noblesse au temps de Boucher. Les peintres français du xvii^e siècle ont des rivaux et même des supérieurs en Hollande et en Espagne; la sculpture française est incomparablement au premier rang.

Puget. — C'est d'abord *Pierre Puget* (1622-1697), qui fut aussi peintre et architecte. Il a pu dire que « le marbre tremblait devant lui, pour si grosse que fût la pièce ». Nul, après Michel-Ange, n'a eu un ciseau plus puissant (*Hercule gaulois*); nul n'a mieux su donner au marbre une forme expressive et lui communiquer la douleur (*Milon de Crotona*, *les Cariatides de Toulon*); nul ne dispose un groupe d'une façon à la fois plus touchante et plus monumen-

tale, comme le prouve *Persée et Andromède*, où la figure d'Andromède montre aussi que Puget savait atteindre à la grâce sans rien perdre de sa grandeur¹. Mais Puget avait un génie trop tourmenté pour qu'il pût faire école. La cour ne lui convenait pas plus qu'à Poussin. Il passa une grande partie de sa vie soit en Italie, principalement à Gênes, soit à Marseille et à Toulon, où il sculpta ou donna des modèles de ces magnifiques décorations qui font des grands navires de cette époque, tels que le *Soleil royal*, dont la réduction est au Louvre, les plus beaux types que la marine ait connus.

Girardon. — L'artiste qui caractérise le mieux la sculpture du xvii^e siècle est *Girardon*, l'auteur des *bains d'Apollon* à Versailles, et du *tombeau de Richelieu* à la Sorbonne. La conception de l'ensemble, la science de la composition, la pureté des lignes, jointes à la plénitude des formes, le caractère des physionomies, la souplesse et la fermeté de l'exécution, tout se trouve réuni pour faire de ce monument un des chefs-d'œuvre de la sculpture. Le talent avec lequel la figure du cardinal a été rendue se retrouve dans les bustes que Girardon a faits des principaux personnages contemporains. Le portrait en sculpture continue à être traité par les sculpteurs français avec une supériorité sans rivale². Né à Troyes comme Mignard, en 1628, *Girardon* devait mourir à Paris le 5 septembre 1715, le même jour que Louis XIV mourut à Versailles. Les qualités de Girardon se montrent à des degrés divers dans les sculptures remarquables de ce temps.

1. *L'Hercule terrassant l'Hydre*, groupe de Puget que l'on croyait perdu, a été récemment découvert au château de Vaudreuil et placé au musée de Rouen. Ce serait une des œuvres les plus grandioses et les plus vivantes de l'artiste. (*Gazette des beaux-arts*, 2^e période; tome XXXVII, p. 224.)

2. Girardon avait fait aussi la statue équestre en bronze de Louis XIV de la place des Victoires, détruite à la Révolution. Elle avait vingt-huit pieds de haut; elle fut fondue d'un seul jet par Jean-Balthasar *Keller* (1637-1702), « commissaire général de la fonte de l'artillerie du roi », aidé de son frère Jean-Jacques. C'était là une opération sans précédent dans l'art du fondeur.

Coysevox. N. Coustou. — Le tombeau de Mazarin, par Coysevox (1640-1720), ne vaut peut-être pas celui de Girardon. Mais les deux sculpteurs n'en sont pas moins dignes l'un de l'autre. Coysevox, dans sa longue carrière, a été d'une fécondité vraiment prodigieuse, sans

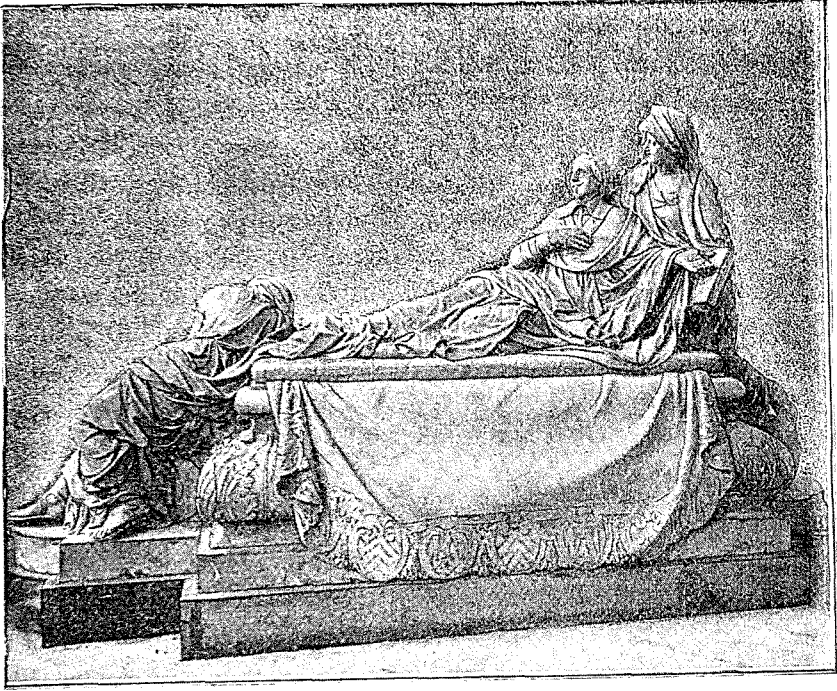


Fig. 257. — Girardon. — Tombeau de Richelieu (église de la Sorbonne).

que ses œuvres aient paru s'en ressentir, soit qu'il traite des sujets antiques, la *Nymphe à la coquille*, la *Vénus accroupie*, soit qu'il compose des allégories plus modernes, les *Chevaux ailés*, la *Seine et la Marne* des Tuileries, soit qu'il fasse la *statue équestre de Louis XIV*, ou qu'il orne de *bas-reliefs* les palais de Versailles ou de Saverne, soit que, dans des bustes aussi expressifs que des peintures, il reproduise les traits des grands hommes de son temps, Turenne, Colbert, Bossuet, Fénelon, Arnauld, Racine,

Villars, etc. Son neveu, *Nicolas Coustou* (1656-1719), comme lui originaire de Lyon, marche sur ses traces et devient son égal. Son marbre respire, comme disait Louis XIV. Ses chefs-d'œuvre sont : *la Saône et le Rhône*, le *Vœu de Louis XIII*, à Notre-Dame, le *mausolée de Grégoire XV*, à Rome, le *Berger chasseur* et le *Jules César* du Louvre.

Autres sculpteurs. — Le nombre des sculpteurs d'un talent supérieur se presse tellement dans ce siècle, que nous ne pouvons que citer les principaux. Sous Louis XIII et sous Mazarin, *Simon Guillain* (1581-1658) exécute le *monument du pont au Change* ; *Jacques Sarrazin*, gendre de Vouet (1590-1660), les *cariatides* du pavillon de l'Horloge au Louvre et le *mausolée des Condés* pour les jésuites du faubourg Saint-Antoine, aujourd'hui dans la chapelle du château de Chantilly ; *François Anguier* (1604-1669), le *tombeau de de Thou* au Louvre, d'une physionomie pleine de pensée, et celui de *Henri de Montmorency* à Moulins ; *Michel Anguier* (1612-1686), frère de François, sculpte les bas-reliefs de la *porte Saint-Denis* ; *Desjardins* (1640-1694) est chargé par la Feuillade d'exécuter pour la place des Victoires la statue équestre de Louis XIV, détruite à la Révolution. *Van Clèves* travailla avec Desjardins et Girardon au tombeau de Louvois, qui, après bien des déplacements, se trouve aujourd'hui, comme par hasard, à Tonnerre ; *Duquesnoy* (1594-1646) travailla surtout pour l'église Saint-Pierre à Rome (*groupes d'enfants* du maître-autel, statue de *saint André*) ; *Collignon*, sur les dessins de Lebrun, a fait une des sculptures les plus émouvantes du siècle pour le tombeau de la mère du peintre à Saint-Nicolas du Charbonnet ; on doit aux frères *Marsy*, Balthasar (1624-1674) et Gaspard (1628-1681), une bonne part des statues de bronze de Versailles ; à *Pierre Lepautre* (1659-1746), le groupe d'*Énée et Anchise* aux Tuileries. Citons enfin *Tubi* (1630-1700) pour son *Encelade* de Versailles ; *Cayot* (1667

1722) pour la *Mort de Didon*; *Slodtz* (1655-1726) pour son *Annibal*; *Théodon* pour la *Métamorphose de Phaëtuse*; *Legros* pour les *Quatre Saisons*, au Louvre, et le *Saint Ignace*, au *Gesu* de Rome. Rien ne montre plus la vigueur de l'école française que cette résistance des sculpteurs français qui séjournent en Italie, qui même y passent presque toute leur vie, comme Pierre Legros, aux exemples de mauvais goût de l'école du Bernin.

Gravure en médailles : Warin. — La gravure en médailles avait été fort protégée par Richelieu, qui avait veillé au perfectionnement de la fabrication des monnaies. Cet art maintient et affirme chez nous la supériorité qu'il devait à Dupré, par les œuvres de *Warin* (1604-1692). Warin fut garde général des monnaies de France et exécuta le sceau de l'Académie française. Ses meilleures médailles datent du règne de Louis XIII¹. Celles de la fin du siècle, belles aussi, sont trop compliquées. La pompe ne convient nullement à cet art.

La gravure. Ordonnance de 1661. — Dans la gravure proprement dite, la France devait plus nettement encore occuper le premier rang. Louis XIV, par un édit qu'il promulgua au moment de son mariage, et qui est daté de Saint-Jean-de-Luz, 1661, déclarait que la gravure était un art libéral, et qu'en conséquence les graveurs pourraient exercer leur art sans être soumis à des maîtrises, ni « assujettis à d'autres lois que celles de leur génie ». Quelques années après, il y eut aux Gobelins une véritable école et Académie de gravure, sous la direction de *Sébastien Leclerc* (1639-1714). Ces deux faits montrent les grands progrès que la gravure avait réalisés chez nous, et l'intérêt qu'y prenait le pouvoir.

Pesne. Callot. L'eau-forte. — Au xvi^e siècle, *Tortorel*,

1. Sa vie fut troublée par un terrible drame de famille, dont on peut voir les détails dans les *Archives de la Bastille* par M. F. Ravaisson. On pourrait rapprocher de Warin le sculpteur en cire *Antoine Benoist*.

Perissin, E. Delaulne, s'étaient contentés d'imiter assez péniblement les Italiens. Au commencement du XVII^e siècle, *Callot* émancipe la gravure française. Il est, de plus, le véritable créateur de la gravure à l'eau-forte, qui n'avait été jusque-là pratiquée qu'accidentellement. Il en détermina, dit M. Delaborde, le caractère et les conditions, donnant à ses planches la correction et leur laissant la liberté d'allure et la légèreté. Bientôt *Claude le Lorrain* appliquait ce procédé au paysage et savait en tirer d'admirables effets de lumière. Callot et Claude ont précédé Rembrandt. L'eau-forte est bien à l'origine un art français. Vers le même temps il s'était formé autour de Poussin, comme nous l'avons plus d'une fois remarqué à propos des grands peintres, une école de gravure où se distinguèrent surtout *Jean Pesne* (1623-1700) et *Claudine Stella*. Mais les graveurs les plus intéressants de cette période sont ceux qui emploient la pointe ou le burin à exprimer leurs propres pensées, Callot, *Abraham Bosse*, *Claude le Lorrain*. Dans l'œuvre de *Daret, Michel Lasne, Morin, Claude Mellan* (1598-1688) lui-même, ce sont les portraits faits le plus souvent d'original qui attirent le plus notre attention.

Robert Nanteuil. — Le portrait gravé allait prendre, sous le burin de *R. Nanteuil* (1620-1678), une importance encore plus grande. Nanteuil peut être considéré comme un des plus grands portraitistes de l'école française. Il travaille presque toujours d'après ses propres dessins, et lorsqu'il copie les œuvres d'autrui, il semble y mettre moins d'intérêt. Lorsque, ce qui arrive souvent, il a représenté un même personnage à divers moments de sa vie, soit en reprenant une page déjà faite, soit en gravant une planche nouvelle, il suit avec une admirable pénétration les modifications que l'âge et les événements ont apportées dans la physionomie de son modèle. Quoique plusieurs de ses têtes soient de grandeur naturelle, il

a produit un grand nombre de pièces. Aucun peintre du temps n'a mieux rendu *Bossuet*, *Turenne*, *Arnaud de Pomponne*, *Mazarin*, *Colbert*, etc.

Edelinck et Gérard Audran. — La fécondité est un des traits des graveurs du xvii^e siècle, et aucun siècle n'a présenté un pareil nombre de graveurs éminents : *Masson* (1635-1700), dont les chefs-d'œuvre sont les *Pèlerins d'Emmaüs* d'après Titien et le portrait de *d'Harcourt*; *La Faye*, *Simon Thomassin* (mort en 1732), *François Poilly* (1622-1693), *Van Schuppen*, le graveur de Van der Meulen, Flamand comme lui; *Marot* (1619-1679) et *Israël Silvestre* (1621-1691), qui gravent des vues de monuments et de fêtes; enfin *Edelinck* (1640-1707) et *Audran*. Gérard Edelinck, le plus habile, le plus varié de tous, grave la *Famille de Darius* d'après Lebrun et la *Sainte Famille* d'après Raphaël; *Gérard Audran* (1640-1697), auquel on a peine à refuser du génie, a reproduit le *Triomphe de la Vérité* de Poussin, la plus belle peut-être des gravures de style, au dire de M. Delaborde, et les *Batailles d'Alexandre* d'après Lebrun, qui sont plus célèbres que les originaux¹. Ce fut un bonheur pour Lebrun que d'avoir des graveurs tels que ces deux grands artistes, qui ont su faire ressortir les qualités du modèle en corrigeant ses défauts. On comprend que Lebrun ait encouragé d'autant plus un art qui lui était si favorable. Plus tard ce sont les portraitistes qui donnent des modèles aux graveurs les plus habiles. Rigaud surtout trouve d'admirables traducteurs dans les Drevet. *Pierre Drevet* le père (1664-1739) grave en 1712 son portrait en pied de *Louis XIV*².

1. Gérard Audran est le nom le plus célèbre d'une famille lyonnaise qui a donné à la France cinq artistes distingués. Le plus remarquable avec Gérard est son oncle Charles Audran (1594-1674). Gérard Audran ouvrit une école qui fut la plus importante du temps et d'où est sorti, entre autres, *Nicolas-Henri Tardieu* (1674-1749). N.-H. Tardieu est le chef d'une famille de graveurs qui a continué à s'illustrer jusque dans notre siècle.

2. A l'étranger nous signalerons *Cornille Bloemaert*, né à Utrecht en 1693, mort à Rome en 1680, qui fonda à Paris en 1630 une école fort suivie, d'où est

La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. — L'influence de Lebrun a été de tout point excellente, dans la direction de la fabrique de tapisserie qui a pris le nom populaire de Gobelins, du lieu où elle fut établie. Des tentatives en partie heureuses avaient été faites par François I^{er} et Henri II, puis par Henri IV, pour rendre à la France une industrie dans laquelle elle avait excellé. Nous avons parlé de la fabrique de Maincy, créée par Fouquet. Les ateliers parisiens de *Comans*, *La Planche*, *J. Lefèvre*, luttaient déjà très honorablement avec ceux de Bruxelles, lorsque la création de la manufacture royale des meubles de la couronne, en 1662, va marquer une époque dans l'histoire de la tapisserie et assurer à notre pays dans cet art le premier rang, qu'il n'a plus perdu.

Tout en rapprochant la tapisserie de la peinture et en restreignant la part de la convention qui aurait choqué les contemporains et passé, avec raison peut-être, pour une affectation d'archaïsme, *Lebrun*, qui avait étudié les tapisseries anciennes avec le goût et l'intelligence qu'il mettait à tout ce qui touchait à l'art, n'a jamais oublié les conditions spéciales de simplicité dans la coloration et la composition, de calme relatif et de symétrie dans les lignes, auxquelles cet art doit obéir. La suite de l'*Histoire du roi*, des *Saisons*, des *Vues des résidences royales*, des *Batailles d'Alexandre* même, sont des chefs-d'œuvre. Malgré le nombre considérable de peintures reproduites par cette manufacture, plusieurs autres ateliers donnent encore en France des preuves d'une grande activité. A côté de la fabrique de tapis de la Savonnerie et de la fabrique de tapisseries pour meubles de Beauvais (1669), qui toutes deux dépendent de la couronne, nous trouvons des manufactures de haute et de basse lice à Aubusson, Felletin, Lille, Tours et Nancy.

sorti Poilly; le Saxon *Hollar*, qui vécut surtout en Angleterre, et fut un des maîtres de l'eau-forte; le paysagiste hollandais *Waterloo* (1618-1679); *Ludwig Van Siégen*, lieutenant-colonel au service du landgrave de Hesse, qui inventa en 1642 la gravure à la manière noire; le prince *Robert de Bavière* neveu de Charles I^{er} et général en chef de l'armée des « Cavaliers », qui pratiqua un des premiers cette invention et la répandit en Angleterre.

Les arts industriels : les Lepautre. Orfèvrerie : Ballin. Ébénisterie : Boule. Faïences de Rouen. — L'influence de Lebrun s'étend à tous les arts industriels. Mais il n'est que juste d'ajouter à son nom celui des deux frères *Antoine* et *Jean Lepautre* (1614-1691 et 1617-1682), dont les recueils de gravures renfermant des projets de monuments, des motifs de décoration, des ornements de toute sorte où se déploie une imagination des plus riches, contribuèrent à répandre à travers l'Europe, pour toutes les branches de l'art, le style Louis XIV. Dans l'orfèvrerie, ce style est représenté par *Claude Ballin* (1615-1678), *Pierre Germain* (1645-1684), son fils *Thomas Germain* (1673-1748). Jamais les orfèvres n'eurent plus d'occasion de s'employer, et les inventaires du temps signalent à Versailles jusqu'à des tabourets et des fauteuils d'argent ciselé. Il reste fort peu de chose de l'orfèvrerie de cette époque. En effet, pendant les guerres de la ligue d'Augsbourg et de la succession d'Espagne, le roi envoya à la monnaie une bonne partie des objets en métaux précieux appartenant à la couronne, et cet exemple fut suivi par les grandes familles ¹.

Du moins les portes en fer forgé du château de Maisons ², aujourd'hui au Louvre (entrée de la galerie d'Apollon et des bronzes antiques), un des plus parfaits et des plus riches ouvrages de ferronnerie qui existent, nous font comprendre avec quel talent l'art du métal était pratiqué. Nous sommes plus heureux pour les meubles que pour l'orfèvrerie, et nous pouvons juger en connaissance de cause du mérite d'*André Boule* (1642-1732), le plus célèbre des ébénistes, qui a absorbé la réputation de contemporains très remarquables, tels que les sculpteurs sur bois *Philippe Caffieri* (1634-1716) et *Pierre Lepautre*. Dans les meubles de Boule, le bois se mêle au bronze et disparaît sous les dorures, les incrustations d'écaïlle et de cuivre ; mais la ligne n'en est pas moins nette et logique ; des détails pleins de délicatesse s'unissent à une richesse et à

1. Une lettre circulaire de Louvois, écrite pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg, demandait d'envoyer à la monnaie presque toutes les orfèvreries des églises : « Ce sera un moyen, dit-il, d'empêcher les sacrilèges qui s'y commettent par les vols qui y sont faits. » Le moyen est, en effet, radical et absolument sûr. On ne volera rien s'il n'y a rien à voler.

2. Exécutées d'après les dessins de *Jean Marot* (1619-1679).

une noblesse de forme qui sont, là comme partout, la marque du temps¹. Les mêmes caractères se montrent dans les faïences. La fabrication de Rouen arrive à son apogée avec *Poterat* et surtout *Brument*, qui inaugure à partir de 1699 le véritable style rouennais. Vers 1650, la fabrique de Moustiers (Basses-Alpes) est créée par les *Cléricy*, dont les traditions sont heureusement continuées par *Roux* et *Oléry* jusqu'au moment de la Révolution. A la fin du xvii^e siècle, de même qu'autrefois la civilisation gréco-latine s'était imposée à tous, la civilisation européenne avait pris la forme française chez nos ennemis comme chez nos amis : dans l'aspect des constructions comme dans les vêtements et les objets usuels de la vie régnait le goût français. Cette domination allait se continuer pendant le xviii^e siècle, et, la France changeant de goût, l'Europe allait changer de goût avec elle.

1. C'est alors aussi que, grâce à Colbert, la France l'emporte sur tous les autres pays, même sur Venise, pour la dentelle et la verrerie. (Fondation de la fabrique d'Alençon, où 6,000 dentellières sont embrigadées sous les ordres de M^{me} Gilbert, assistée de six à sept cents gardes du guet.)

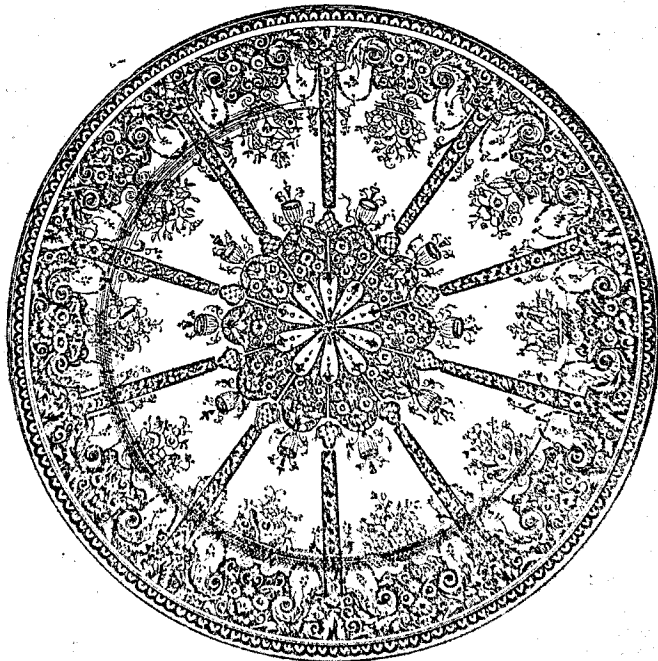


Fig. 258. — Grand plat en faïence de Rouen.

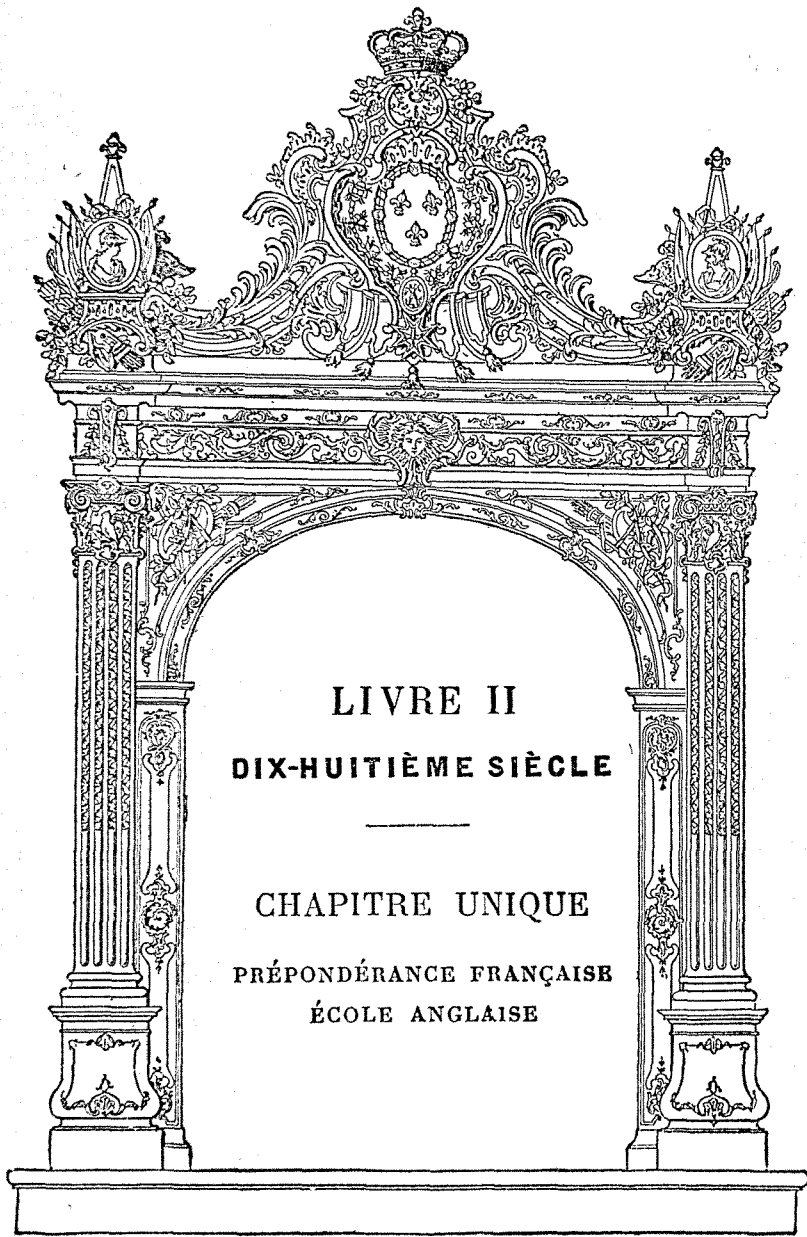


Fig. 259. — Grille centrale de la place Royale de Nancy,
exécutée par Lamour.

L'art au xviii^e siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. Les financiers. Passion du théâtre. — Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Principaux architectes et monuments du xviii^e siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Souflot, etc. — Sculpture. Les Coustou, Bouchardon, Falconnet, Pigalle et leurs contemporains. — Peinture. Première époque. Watteau. — Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes galantes. — Le paysage. Joseph Vernet. Oudry. — Le portrait. Latour. — Les peintres de la bourgeoisie. Chardin. — Troisième époque. Tendances nouvelles. La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Greuze. — Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Mengs. Les fouilles de Pompéi. — Vien. Le Salon de 1785 et les *Horaces* de David. — Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La gravure. — École anglaise. — Hogarth. — Reynolds et Gainsborough. — Italie. Tiepolo. Battoni¹.

L'art au dix-huitième siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. — La mort du roi le plus adulé qui fût jamais donna, on le sait, le signal d'une réaction immédiate contre tout ce qui avait été fait sous son règne. Cette réaction ne s'étend pas seulement à la politique, elle se manifeste plus nettement encore dans les mœurs, la religion, les lettres, les arts.

Ce n'est pas que tout fût nouveau dans ce mouvement; les origines en sont anciennes. L'esprit d'indépendance qui se rattachait au xvi^e siècle, ennemi de la solennité, peu respectueux des croyances dominantes, faisant plus ou moins du plaisir sa loi, n'avait jamais disparu complètement. C'était comme un petit filet d'eau, qui coulait à l'écart, presque inaperçu, non loin du fleuve majestueux qui retient tous les regards. Mais il allait grossir à la fin du règne de Louis le Grand. La société du Temple avait attiré déjà l'attention malveillante du gouvernement, lorsque, avec le Régent, les *libertins*, comme on les appelait à cette date, en appliquant ce mot à la tournure de l'esprit plus qu'à la conduite de la vie, arrivèrent au pou-

1. Œuvres artistiques de Diderot. — Paul Mantz, *Watteau*. — Le même, *Boucher*. — Marmontel, *Mémoires*. — De Goncourt, *L'Art au dix-huitième siècle*. — Chesneau, *L'École anglaise*. — Thierry, *Guide des Amateurs à Paris* (1787).

voir. La grande différence fut alors que l'accessoire devint le principal : ce qui jusque-là se dissimulait, arriva en pleine lumière.

On secouait le joug d'une solennité qui devenait d'autant plus pesante avec la vieillesse du grand roi, qu'elle correspondait moins au sentiment de la nation¹. La ville comme la cour suivent avec empressement l'exemple que naguère un groupe assez restreint avait seul osé donner et qui vient maintenant d'en haut. La révolution avait été préparée, mais ce n'en était pas moins une révolution. Le factice domine dans cette société. De là naît une passion générale pour le théâtre. L'art sérieux, aussi bien que l'art frivole, va y chercher ses modèles ; nous y trouvons le point commun et la commune explication de deux œuvres contemporaines aussi dissemblables au premier aspect que le *Concert champêtre* et l'*Athalie chassée du temple* : l'une est inspirée de l'opéra-comique, l'autre de la tragédie. La réaction contre Louis XIV, manifestée dans la politique par l'alliance anglaise, l'établissement des conseils à la place des ministres et la guerre contre le roi d'Espagne ; dans la littérature par les *Surprises de l'amour* (1720), par les *Lettres persanes* (1722), et de certains côtés par l'*OEdipe* de Voltaire (1718), se résume dans les arts par le nom de *Watteau*. C'est même dans ses peintures que le changement est le plus apparent. Car la littérature, quelles que soient les nouveautés de ses tendances et de son style, gardera dans son ensemble la forme classique. Cependant, de même que beaucoup d'écrivains, entre autres Massillon et même Buffon, pour ne citer que les plus illustres, continuent jusque vers le milieu du xviii^e siècle la tradition du siècle précédent, de même dans les arts, sans parler des survivants tels que Rigaud et Largillière, nous trouverons tout le long du siècle une suite de peintres qui représenteront, avec plus ou moins de bonheur, les tendances en honneur au temps de Lebrun. Les deux écoles agiront l'une sur l'autre, souvent au grand profit de l'école nouvelle, qui sera longtemps contenue et ne deviendra exclusivement envahissante qu'avec Boucher. Or Boucher

1. Les *Souvenirs* de la marquise de Caylus montrent agréablement cette sorte de ligue de la jeunesse contre l'étiquette outrée et la dévotion officielle, et cela avant 1700.

marque à la fois son triomphe auprès du public et sa décadence artistique.

L'art nouveau n'est pas un art royal, un art de cour; mais, plus encore que l'art de Louis XIV, il est fait pour la haute société, qui devient plus raffinée et en même temps moins fastueuse. Les financiers, les fermiers généraux, qui dès la fin de Louis XIV ont joué un grand rôle, y prennent place. Ils cherchent à se modeler sur la cour, et par contre agissent sur elle : Turcaret se civilise; il prétend être un protecteur des arts, un connaisseur, et il y réussit quelquefois. L'exemple donné précédemment par Nic. Fouquet, Jabach, Samuel Bernard, se répand. Il est de bon ton pour un homme d'argent d'être « un Mécène ». Cela le relève et cela prouve aussi le bon état de ses affaires. Singuliers Mécènes quelquefois, si on en juge par les œuvres qu'ils encouragent ou qu'ils provoquent. Mais ils ont été calomniés sur ce point comme sur bien d'autres, parce que l'on a trop généralisé¹. D'ailleurs, comme ils tiennent à imiter la noblesse, les œuvres que les artistes font pour eux ne diffèrent pas sensiblement de celles qu'ils exécutent pour les gentilshommes. L'élégance et la délicatesse du goût y règnent. Sans doute cette délicatesse se dégage de plus en plus de tout scrupule moral. On dira volontiers avec le véritable roi du jour, avec Voltaire : « Il n'est jamais de mal en bonne compagnie; » et c'est là un principe de conduite assez insuffisant. Mais cette nécessité de plaire à la bonne compagnie imposera aux artistes qui travaillent pour elle des habitudes, sinon des règles, qui ne seront pas sans profit pour l'art. N'oublions pas que c'est devant ce public si frivole de la Régence qu'on osa représenter *Athalie* (1716) et *Esther* (1721), et qu'on le fit avec succès. Il y a de la manière dans les œuvres de ce temps; mais n'y en avait-il pas en un autre sens dans l'art de Versailles? Sans doute l'art, pendant le XVIII^e siècle, reste incomplet. Il lui manque justement ce qui lui donne sa plus haute valeur, la puissance et l'émotion. Il sera par conséquent un art secondaire. Mais il n'en sera pas moins un art charmant. Prenons-le tel qu'il est, et voyons ce qu'il nous donne. D'ailleurs les restrictions qui s'imposent,

1. Voyez Delahante, *Une Famille de finance au dix-huitième siècle*.

en parlant de l'art de cette période, ne s'appliqueront qu'à peine à l'architecture et à la sculpture.

Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Dans l'architecture, ce qui domine, ce sont les changements souvent heureux apportés aux constructions privées. Aux fastueux hôtels on préfère les édifices de dimension plus restreinte, d'un extérieur gracieux et orné, mais plus simple qu'au siècle précédent. On cherche surtout à rendre sa demeure commode et agréable à habiter. C'est là que le luxe s'applique. « On devait vivre assez mal à l'aise dans les châteaux du xvii^e siècle. A Versailles, la chambre de Louis XIV n'a pas un dégagement. » Le xviii^e siècle au contraire développe, crée presque la science de la distribution intérieure. Quant à la décoration, elle est merveilleusement appropriée aux appartements, et il n'y en a point qui charme et amuse davantage le regard.

Cela est vrai surtout du commencement et de la fin du siècle, tant que l'on conserva ou lorsqu'on eut rendu à la ligne droite son rôle nécessaire dans les dessins d'ornements. Ce rôle avait été exagéré, mais on ne le pouvait restreindre outre mesure sans tomber dans la confusion. C'est le triomphe de la boiserie et des moulures où dominent les teintes adoucies et claires : or mat sur fonds bleus, bleutés, vert d'eau, rosés ou lilas. Bientôt viendra la mode du vernis *Martin*. Les peintures n'apparaissent pas sous forme de tableaux accrochés au mur, mais elles s'encastrent dans les boiseries mêmes, aux places qu'a indiquées l'architecte, et font corps avec l'ensemble dans une harmonie nacrée délicieuse. Jamais style ne fut plus souple et « ne se plia mieux à toutes les exigences ». A côté du grand salon d'apparat, qui montre encore parfois des pilastres de marbre et de stuc, nous voyons des petits salons, boudoirs, cabinets, où « le luxe délicat se trouve plus à son aise¹ ». C'est

1. Voir la *France sous Louis XV* de M. Carré, ouvrage auquel sont empruntées les citations de ce paragraphe et du précédent. — Havard, *les Styles*.

là que brillent les *Boffrand* (1667-1754), *Oppenord* (1672-1742), *Ledoux* (1756-1806), *Rousseau, J.-B. Bullet* (1667-1732), qui substitue un des premiers les glaces aux tableaux pour les dessus de cheminées, et le dessinateur *Meissonnier*, qui, malgré sa trop grande complication, donne des dessins pleins d'imagination aux ébénistes et aux orfèvres.

Dans le mobilier, l'école de *Boule* continue à régner, avec *Charles Cressent* sous la Régence ; puis *Jacques Caffieri* (1678-1715) et son fils *Philippe Caffieri* (II^e du nom, né en 1714, mort après 1771) nous donnent ces chefs-d'œuvre qu'on se dispute aujourd'hui dans les ventes. On continue à dissimuler le bois sous le bronze et diverses matières. Vers 1750, avec *Oeben*, de *Guernon* et leurs contemporains, l'ébénisterie proprement dite est remise en honneur ; le bois ne se cache plus. *Martin*, tout en laissant aux tables, aux buffets, commodes, cabinets, bureaux, etc., leurs ornements métalliques, donne à ces ornements des fonds de vernis décoré qui ont conservé son nom. Cependant les meubles sont encore surchargés, et l'ensemble se perd dans des détails toujours charmants il est vrai, mais qui menacent l'effet et l'harmonie. Une réaction ne tarde pas à se produire dès la fin du règne de Louis XV. Les formes boursoufflées tendent à disparaître, l'aspect devient plus simple et plus pur sans rien perdre de son élégance et de sa grâce, et nous arrivons avec *Riesener* (1735-1806), *Leleu*, *Montigny*, *Levasseur*, et leurs contemporains, à l'époque la plus parfaite peut-être de l'ébénisterie, au style dit Louis XVI, où l'on reconnaît l'influence des fouilles de Pompéï.

L'orfèvrerie subit les mêmes transformations que les meubles ; mais il est difficile d'en juger, les plus belles pièces ayant été fondues lors des revers de la guerre de Sept ans ; un plus grand nombre encore sont victimes de la mode. « Faudra-t-il donc, disait Mercier, faire refondre tous les ans son argenterie ? » *Oppenord* et *Meissonnier*, dans les dessins qu'ils donnent aux orfèvres, abandonnent le style Louis XIV pour des formes plus variées, plus originales, plus contournées aussi, mais qui amènent la production de nouveaux chefs-d'œuvre. Les diverses cours de l'Europe se disputent les œuvres de *Thomas* et de *Pierre Germain*, de *Besnier*, *Roetiers*, etc. Vers 1763, *Grimm* constate que l'on revient à

des formes plus simples et que tout est à la grecque. *Fayolle, Auber, François Germain, Menière, Boullier*, etc., sont les représentants de ce style, qui n'a pas moins de faveur que le précédent auprès des étrangers. Un talent plus grand encore se montre dans la ferronnerie, qui est protégée et pratiquée même par des personnes royales, comme *Stanislas Leczinski* et *Louis XVI*. Pour ne citer que le nom le plus célèbre, *Lamour*, l'auteur des grilles de la place Stanislas, à Nancy, doit être compté parmi les artistes les plus remarquables de son temps. Rappelons enfin que l'art du XVIII^e siècle trouve une de ses plus heureuses expressions dans les produits céramiques de la manufacture de Sèvres, fondée en 1756. A partir de 1770, Sèvres fabrique la porcelaine dure, dont le procédé a été découvert en Saxe (V. p. 276)¹.

Malgré ces habitudes nouvelles, l'architecture française conserve dans les œuvres les plus belles du temps le souci du style, de la pureté des lignes et même, au besoin, le sentiment de la grandeur, et il ne semble pas que ce qu'elle gagne lui fasse sérieusement sacrifier les qualités qu'elle possédait déjà. Avant même la réforme de David, on peut reprocher à certains monuments une froideur ultraclassique, comme au château de Compiègne. N'oublions pas enfin que la place de la Concorde et le château de Babiolle, les écuries de Chantilly avec la porte triomphale qui les précède, et la Folie-Baujon, appartiennent à la même période.

Principaux architectes et monuments du dix-huitième siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Soufflot, etc. — Parcourons simplement les noms d'architectes les plus célèbres, en indiquant leurs œuvres ; cela suffira pour donner une haute estime de l'art monumental du temps. *Gabriel* (1710-1788), fils et petit-fils d'architectes estimés, a donné la place de la Concorde avec les deux édifices

1. Havard, *la Menuiserie, l'Orfèvrerie, la Serrurerie, la Céramique* — Ars, Alexandre, *Histoire des arts industriels*. — Cournault, *Jean Lamour*.

marquant l'entrée de la rue Royale, constructions supérieures peut-être à la colonnade du Louvre. Il a fait aussi l'École militaire, la salle du théâtre de Versailles, un chef-d'œuvre. *Jacques-Denis Antoine* (1733-1807) élève l'hôtel de la Monnaie; *Louis* (1735-1800) est l'auteur du grand théâtre de Bordeaux, qui est resté un des plus beaux de l'Europe et n'a pas été dépassé pour la disposition générale de l'escalier et la construction de la salle, devenue le type de toutes celles qui ont suivi. *Robert de Cotte* (1656-1735) élève les nouveaux bâtiments de l'abbaye de Saint-Denis, la colonnade de Trianon, et voit ses deux fils devenir comme lui membres de l'Académie d'architecture. *Mollet* élève le palais de l'Élysée (1718); *Boffrand*, l'hôtel Soubise (Archives nationales); *Héré*, la place Stanislas à Nancy (1752-1757); *Lassurance* et *Girardini* (1722), le Palais-Bourbon (aujourd'hui palais de la Chambre des députés) pour les Condés, qui abandonnent leur ancienne demeure voisine du Luxembourg; *Rousseau* bâtit en 1786 l'hôtel de Salm, aujourd'hui palais de la Légion d'honneur, moins important, mais plus parfait que le Palais-Bourbon, le type le plus remarquable peut-être des constructions de ce siècle qui ont tenu à conserver quelque chose de la majesté aisée du beau temps de Louis XIV. *Ledoux*, après avoir construit la brillante demeure de Louveciennes pour M^{me} Dubarry, donne un modèle d'architecture sévère dans la prison d'Aix, et montre la variété de son inspiration dans les petits édifices des propylées ou *barrières de Paris*, dont plusieurs existent encore. *Marie-Joseph Peyre* (1730-1785) élève, avec *Charles de Wailly* (1729-1798), le théâtre de l'Odéon (1773-1782); *Blondel* (1705-1774), qui travaille surtout à Metz et est plus connu par son enseignement que par ses travaux, n'aime que l'antiquité, et traite avec le mépris d'une ignorance raisonnée l'architecture du moyen âge. *Boulée* (1728-1799) continuera l'œuvre de

Blondel, et jouera dans l'architecture le rôle que David Haît jouer dans la peinture, chose bien moins utile, comme on le voit par les monuments que nous avons cités.

L'architecture religieuse reste inférieure à l'architecture civile ¹, malgré le Panthéon de *Soufflot* (1714-1780), malgré le portail de Saint-Sulpice donné au concours à *Servandoni* (1695-1766), qui s'était fait connaître jusque-là comme organisateur de fêtes et peintre décorateur; malgré le portail de la cathédrale d'Orléans, construit dans le style du reste de l'édifice, c'est-à-dire en style ogival, tentative d'un succès médiocre, mais fort méritoire pour le temps. Le XVIII^e siècle continue, comme le précédent, à donner de véritables exemples de vandalisme : on brise les vitraux (par exemple à Notre-Dame) pour donner plus de jour au chapitre; l'on détruit, pour faciliter la circulation, les tombeaux du moyen âge qui ornent les nefs, heureux lorsqu'il y a des statues ou des ornements de bronze, qu'on peut vendre au poids en retirant un juste bénéfice; on démolit un bon nombre de jubés, l'on cache sous du stuc les nervures des ogives; on brise les sculptures pour en faire du moellon ².

L'architecture française à l'étranger. — On n'aurait qu'une idée incomplète de l'importance de l'architecture française au XVIII^e siècle, si on oubliait son extension au delà de nos frontières : soit qu'on appelle nos artistes eux-mêmes hors de leur pays, comme *Leblond* (1679-1719) en Russie (château de Péterhof), *Boffrand* à Wurtzbourg et à Mayence, comme *Antoine Peyre* (1733-1823) à Coblenz, *d'Ixnard* (1723-1795) dans l'électorat de Trèves et dans le grand-duché de Bade, *Cuviller* père et fils (1698-1760 et 1734-1804) en Bavière; comme Robert de Cotte, auquel on demande des plans pour l'Autriche, la Bavière, l'élec-

1. Soufflot dans sa jeunesse avait poursuivi ses études jusqu'en Turquie et en Asie Mineure et avait vu des modèles variés de coupoles sur pendentifs

2. Voyez Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 258 et suiv.

torat de Cologne; soit que les étrangers nous imitent, comme *Knobelsdorf* à Sans-Souci, l'Allemand *Ludovici* à la Mafra, *Vanvitelli* (1760-1775) à Caserte¹. Le premier s'inspire de Trianon, mais les deux autres restent fidèles à Versailles. L'influence française se montre aussi à *Willemshohe*, élevé par *Simon du Ry*, petit-fils d'un réfugié protestant.

Les jardins. Le jardin anglais. — Le parc de Willemshohe, le plus beau de l'Europe peut-être après Versailles, rappelle à la fois les modèles donnés par Lenôtre et le système dit anglais. Ce nouveau système, indiqué déjà au commencement du xvii^e siècle par le philosophe *Bacon*, prôné par le poète *Pope* et le diplomate *Horace Walpole*, eut pour principal représentant l'architecte *Kent* (1684-1748), dont les chefs-d'œuvre sont les parcs de Blenheim et surtout de Stowe.

Le jardin anglais n'est pas si différent du jardin français qu'on pourrait le croire tout d'abord. Ils sont l'un et l'autre le produit d'un art très raffiné. Le jardin français était une construction; le jardin anglais sera un tableau. On n'y supprime pas, on y multiplie au contraire les fabriques; c'est, dit-on, non pas pour y faire oublier, mais pour y résumer et rappeler la nature même sous ses divers aspects. Ce système devait avoir en France un très grand succès, surtout lorsque Rousseau eut remis la nature à la mode; il s'accordait bien, d'ailleurs, avec les pastorales de Boucher et les paysanneries d'opéra-comique. On eut le moulin à côté de la maison du bailli, le temple de l'Amour non loin du « temple encore inachevé — mais fixé dans ses lignes principales — de la Philosophie ». On y multiplia les sinuosités, les surprises, les plantations rares mises en belle place². Le danger de ce système, malgré ce qu'il a d'agréable et de séduisant, est, on le

1. Voy. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. — Le jardin de Péterhof contient deux maisons de plaisance appelées, à la française, Marly et Monplaisir. — Le palais de Mafra, véritable folie du roi Jean V, acheva de ruiner le Portugal. Il occupa de 1717 à 1730 environ 25,000 ouvriers. On y compte 5,200 portes et fenêtres, et en 1808 12,000 Français purent y loger.

2. Le petit Trianon, Mortefontaine, Ermenonville. Le poète comique *Du Fresnoy* modifia le premier nos jardins d'après cette méthode (1654-1724). *Moriel* fut le plus en vogue de nos architectes jardiniers du xviii^e siècle.

voit, la puérilité; on risque de ne donner que la parodie de la nature en croyant en reproduire l'image. Napoléon disait : « Ces petits lacs, la plupart du temps sans eau, ces petits rochers en miniature, ces rivières immobiles, toutes ces niaiseries, sont des caprices de banquier. Mon jardin anglais, à moi, c'est la forêt de Fontainebleau, et je n'en veux point d'autres. » On ne saurait trop approuver cependant le souci qu'ont alors les architectes jardiniers de ménager les beaux points de vue, et, par conséquent, d'engager les architectes proprement dits à mieux choisir l'emplacement de leurs constructions. L'art du jardinier en Europe s'inspira aussi des jardins chinois, dont l'Anglais *Chambers*, qui revenait d'Orient, signala le premier les heureuses dispositions, au moment où les Chinois imitaient justement les jardins de Versailles¹.

Sculpture. — Les statues trouvaient d'ailleurs leur place dans les jardins, comme dans l'ornement des édifices. La sculpture du XVIII^e siècle donne plus d'une fois dans la manière, mais l'afféterie et la mollesse y sont rares. Elle est soutenue par la science, dont les sculpteurs du temps abusent même. Ils évitent cet excès dans leurs œuvres monumentales. Mais leurs morceaux de réception académique sont en général très tourmentés et font

1. La merveille des jardins chinois était le parc du Palais d'été, ensemble extraordinaire « de palais, de pavillons, de kiosques, de pièces d'eau, de rochers, de collines et de vallées factices ». Il fut exécuté au milieu du siècle, sous le règne de Khien-loung (1735-1796). Le R. P. *Attiret* fut un des peintres officiels de cet empereur (1702-1768). Habitué à la manière large et facile des décorateurs français du temps, il eut grand-peine à se plier au goût de la cour de Pékin. Les Chinois, en effet, n'aimaient pas la peinture à l'huile, à cause des reflets du vernis. Ils ne comprenaient pas les ombres, qu'ils prenaient pour des taches; ils exigeaient la reproduction minutieuse et numériquement exacte des moindres détails, tels que les feuilles des arbres. *Attiret* fut un des jésuites chargés de composer une suite de dessins sur les grands faits du règne de Khien-loung, collection que l'empereur envoya graver en Europe et qui est connue sous le nom de *Batailles de la Chine*. Un autre jésuite, *Michel Benoît* (1715-1774), fit connaître aux Chinois les jeux d'eau. Un officier suédois, nommé *Lorentz Lauge*, fait prisonnier à Pultava et resté au service de Pierre le Grand, fut envoyé en Chine par le czar, non seulement pour y nouer des relations diplomatiques, mais pour y étudier l'ornementation chinoise et y trouver des indications pouvant servir au château de Péterhof.

étalage des connaissances anatomiques. Cette sculpture, qui manquera parfois d'élévation et de haut style, a bien, comme le disait Louis XIV de Nicolas Coustou, « le goût français ». Elle est pleine d'esprit et de vie, et les talents abondent. Elle sait être tour à tour gracieuse, dramatique et monumentale. La sculpture de genre prend une plus grande place et rappelle, avec plus d'importance, et dans un style différent, les statuettes de Tanagra (marbres, bronzes, terres cuites de Clodion, etc.). Sans négliger l'étude du nu et des nobles draperies, les sculpteurs se plaisent à rendre l'aspect des diverses étoffes et à chiffonner leurs plis. Ils ne reculent même pas devant la difficulté de rendre en marbre tous les détails de la mode du temps : rubans, crevés, dentelles (statue du *duc de Richelieu*, au Louvre).

Les Coustou. — Nous rencontrons tout d'abord les statuaires déjà célèbres sous Louis XIV, *Coysevox*, *Slodtz*, *Nicolas Coustou*. Le frère de Nicolas Coustou, *Guillaume Coustou* (1677-1746), reprenant l'exemple de Coysevox, qui avait représenté la duchesse de Bourgogne sous la figure de Diane, sculpte une *Marie Leczinska en Junon*. Il est surtout célèbre par les *Chevaux de Marly*, aujourd'hui à l'entrée des Champs-Élysées, le bas-relief de la *porte des Invalides*, et par une statue de *Vénus* faite pour Frédéric II. *Guillaume Coustou II* (1716-1777), son fils, est l'auteur du *tombeau du Dauphin* (cathédrale de Sens).

Bouchardon. — *Bouchardon* sait être souverainement gracieux, sans mollesse, dans l'*Amour taillant son arc* et les bas-reliefs de la fontaine de la rue Grenelle; mais il réussissait également dans les œuvres sérieuses, telles que *Saint Charles Borromée*, le *Christ appuyé sur la croix*, et le monument aujourd'hui détruit de la *place Louis XV*. C'était un esprit élevé. Un jour, l'amateur Caylus, qui était son ami, le rencontra fort agité, se promenant avec une espèce de fureur, un vieux livre à la

main. « Ah! Monsieur, s'écria-t-il, depuis que j'ai lu ce livre, les hommes ont quinze pieds, et la nature s'est accrue pour moi. » C'était une traduction d'Homère.

Falconnet. — *Falconnet* (1716-1792) n'a pas l'âme si haute, mais il aime son art. De très humble origine, ayant à peine appris à lire et à écrire dans sa jeunesse, il s'instruit seul malgré l'obligation où il se trouve de nourrir par son travail sa nombreuse famille; il apprend le latin, l'histoire, publie des *Réflexions sur la sculpture*, discute avec Diderot. La *Baigneuse*, d'un sentiment si moderne et si élégant, son *Amour au silence*, ont fait autant pour sa réputation que l'*Assomption* de l'église Saint-Roch ou que la *statue équestre* colossale, en bronze, de *Pierre le Grand*, qui s'élève sur un énorme bloc de granit au milieu de la principale place de Pétersbourg.

Pigalle. — Le même sentiment de la sculpture monumentale se montre dans *Pigalle* (1714-1785). Le *tombeau du maréchal de Saxe*, dans le temple Saint-Thomas, à Strasbourg, est une des œuvres capitales de la sculpture française. Sa *Vénus*, son *Mercure* et, dans un autre genre, son *Enfant à la cage*, furent, de son temps, et sont restés également célèbres. Il poussa l'étude minutieuse de la nature à tel point que, lorsqu'il eut à faire la statue de Voltaire, il le représenta, tout vieux qu'il était, nu, avec son corps décharné, son crâne dénudé sans perruque. C'était là une faute de goût. Mais si l'on songe que c'était le temps où triomphaient les fadeurs et les incorrections aimables de Boucher, on jugera, par cette faute même, de toute la supériorité de la sculpture sur la peinture. Jamais d'ailleurs les sculpteurs n'ont été plus encouragés, plus généreusement payés¹. Le roi Louis XV protège particulièrement leur art, et en 1774 il établit un fonds spécial destiné à des travaux de sculpture, comme de peinture,

1. Voir les documents réunis par M. Courajod et résumés dans P. Louisy, *L'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes*, p. 294 et suivantes.

dont les sujets seraient empruntés à l'histoire de France. Aussi, quelque nombreux que soient nos artistes, ils trouvent à s'occuper activement.

Autres sculpteurs. — Les cinq fils de *Sébastien Slodtz* cultivent avec succès l'art de leur père. Le plus remarquable, *Michel-Ange Slodtz* (1705-1764), auteur du célèbre *Saint Bruno* de Saint-Pierre de Rome, a fait dans le *tombeau d'Hubert Languet*, à Saint-Sulpice, une œuvre saisissante qui rappelle le monument de la mère de Lebrun cité plus haut. *J.-B. Broche*, artiste trop peu apprécié, a montré dans sa statue de la *Douleur* du monument du marquis du Terrail une grâce simple et touchante. *François Dumont*, né en 1688, mort en 1736 en tombant d'un échafaudage à Lille, a fait des statues à Saint-Sulpice. *Allegrain* (1710-1795), quoique donnant parfois dans la fadeur, a exécuté de jolies choses, comme sa *Diane* et sa *Vénus*, qui gagneraient à devenir des statuettes.

Les deux frères *Lambert* et *Sébastien Adam* (1700-1759 et 1705-1778) travaillèrent à la *cascade de Saint-Cloud*, au *bassin de Neptune* de Versailles. *J.-B. Lemoyne* (1704-1778), qui a dépassé son père *Jean-Louis* (1665-1755), est trop théâtral et cherche trop à imiter la peinture (*tombeaux de Fleury, de Créqui, etc.*), mais il excelle dans le portrait, quoiqu'il n'ait pas la fermeté et l'originalité de *Jean-Jacques Caffieri*. Fils, petit-fils, neveu de sculpteurs qui avaient déjà fait connaître honorablement ce nom en France, principalement dans la sculpture des vaisseaux et les grands travaux d'ébénisterie, *J.-J. Caffieri* (1715-1792) a fait des œuvres considérables, telles que la *Trinité*, de Saint-Louis des Français, à Rome; le *Pacte de famille*, commandé par Choiseul; mais il doit surtout sa célébrité à ses bustes, soit qu'il représente des personnages d'après nature, soit que, reconstituant les grands hommes du passé, il nous donne les plus belles images que l'on connaisse de *Rotrou* et de *Corneille* (Théâtre-Français).

Les écoles provinciales. — Si l'on voulait rechercher ce qui restait encore des écoles provinciales, on pourrait rattacher les Caffieri à l'école de *Marseille*, qui se recommandait de Puget et qui produit encore alors *Antoine Vassé* et l'éminent graveur en pierres fines *Jacques Guay* (1711-1793). L'école de *Lyon* se reconnaît dans *Michel Perrache* (1685-1750) et son fils, mort en 1779, également appelé Michel, moins connu par ses talents de statuaire que par le quartier nouveau qu'il donna à sa ville natale, en faisant accepter son projet de reculer le confluent de la Saône et du Rhône; l'école de *Flandre* se retrouverait chez les *Slodtz*; l'école de *Toulouse*, chez *Lucas*; l'école de *Nancy*, chez les *Adam* et chez *Claude Michel*, dit *Clodion* (1738-1814), dont les terres cuites et les marbres sont, de toutes les sculptures du temps, celles qui se rapprochent le plus de l'inspiration qui domine dans la peinture.

Peinture. Première époque : Watteau. — *Antoine Watteau* (1684-1721), dans le genre où il s'est renfermé, est un artiste éminent. Il a fait oublier Gillot son maître.

Ses personnages sont habillés comme les acteurs de la comédie italienne, ou revêtus de costumes élégants qui suivent la mode du jour ou plus souvent l'inspirent. Mais, quels que soient leurs costumes, ils sont vivants et pleins d'esprit. Watteau dessine avec précision et étudie ses sujets. Ses nombreux dessins à la sanguine, qui sont un de ses meilleurs titres auprès des artistes, montrent à la fois sa facilité et sa conscience. Ses personnages sont groupés d'une manière claire et pittoresque. Enfin, c'est un coloriste des plus remarquables, un des premiers de notre école; il s'inspire à la fois des Flamands et des Vénitiens, tout en restant bien français par sa finesse et sa distinction. On peut ne pas aimer le genre dans lequel il a excellé, mais ce n'est pas une raison pour confondre dans une même sévérité de jugement des artistes d'un talent aussi différent que A. Watteau et F. Boucher, parce qu'ils traitent des sujets analogues. Pour prendre un exemple à l'autre

extrémité de l'inspiration artistique, serait-il juste de réunir dans une même appréciation Raphaël et Baroque, Michel-Ange et ses imitateurs dégénérés, tels que Cornélius de Harlem ? Quant à reprocher à Watteau de n'avoir pas traité des sujets historiques, pourquoi n'adresse-t-on pas aussi ce reproche à Terburg et à Metzù ? Il a fait des chefs-d'œuvre dans le genre qu'il a choisi et presque créé ; n'est-ce donc pas assez ? L'on pourrait le comparer à Marivaux, avec plus d'éclat et moins de pénétration psychologique. Mais si l'on comprend facilement que la postérité ait traité avec plus de faveur les délicates analyses et les subtilités mondaines de l'auteur des *Fausse Confidences*, que les solennelles fadeurs de Campistron ou même les tragiques horreurs de Crébillon, n'est-il pas juste également que les charmantes petites scènes de Watteau soient préférées aux grandes *machines* de l'école de Coypel ? Le genre le plus faux n'est pas celui qu'on pense. Il faut même remarquer que dans cette époque où l'homme et la société sont tout, Watteau, dont le nom semble personnifier particulièrement ce qu'elle avait d'artificiel et de frivole, Watteau a eu, plus qu'aucun de ses contemporains, le sentiment de la nature. Il place presque toujours ses personnages dans des paysages harmonieux et simples, pleins d'air et de lumière, où se retrouve parfois la mélancolie profonde de ce peintre attiré des fêtes galantes, dont l'hypocondrie hâta la mort¹. Le tableau le plus considérable que nous ayons de lui au Louvre est le *Gilles* de la galerie Lacaze. Mais il réussit moins cependant dans les personnages de grandeur naturelle, où son modelé est parfois insuffisant. Il faut lui préférer l'*Embarquement pour Cythère*. Watteau ne s'est pas contenté de peindre des hommes, il a aussi peint des singes. Dans un genre différent de Téniers, son prédécesseur, et de Decamps, qui devait venir après lui, il y a bien réussi. Les singes jouant la comédie humaine sont alors à la mode ; la plupart des châteaux importants veulent avoir leur *singerie*. Chantilly en possède deux, auxquelles Gillot et Watteau ont peut-être travaillé. La *grande singerie* de Chantilly est une *gerie* chinoise. L'Orient attirait alors l'attention par le goût croissant pour

1. Voyez, par exemple, galerie Lacaze, n° 986.



Fig. 160 -- Watteau. -- L'accord parfait.
Figure empruntée à l'Ancienne France; Peintres et Graveurs. (Didot.)

les laques et la porcelaine. On sait, ne fût-ce que par l'*Esprit des lois*, combien Confucius et la civilisation chinoise préoccupaient nos philosophes. Les *Turqueries* ne sont pas non plus oubliées. Les intérieurs de harems d'*Amédée Vanloo* (1718-après 1785) sont reproduits en tapisserie et sur porcelaine, en même temps que les sultans et les sultanes paraissent sur nos théâtres et font les délices de l'Opéra-Comique.

Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Si Watteau et ses émules sont surtout en faveur, la grande peinture n'est pas cependant abandonnée, et principalement dans la première partie du siècle, elle produit des œuvres très importantes par l'étendue comme par le talent. En première ligne il faut placer *François Lemoyne* (1688-1757) pour la *coupole de la chapelle de la Vierge*, à Saint-Sulpice, et plus encore pour le *salon d'Hercule* à Versailles, décoration pleine de fougue où avec des mérites divers, il n'est pas très inférieur à Mignard ni à Lebrun. A côté de Lemoyne, *François de Troy* (1679-1752), auteur de la *Toilette d'Esther*, où la Bible est mise au goût du jour, a cependant le sentiment de la composition et, lorsqu'il le veut, le sentiment dramatique, comme dans la *Mort d'Hippolyte* et surtout la *Peste de Marseille*, œuvre capitale qu'Eugène Delacroix admirait fort. Le *salon d'Hercule* et la *Peste de Marseille* permettent de considérer Lemoyne et de Troy comme les ancêtres du peintre de la *Méduse* et du peintre de la galerie d'Apollon. Ce n'est pas un mince mérite. *Noël Coypel* (1628-1707), auteur d'un portrait de *Molière* (au foyer du Théâtre-Français) et de *Saint Jacques marchant au supplice*, commença la réputation de cette dynastie de peintres. Ses fils Noël-Nicolas (1692-1734), auteur du *Triomphe d'Amphitrite*, et *Antoine* (1861-1722), qui a peint *Athalie chassée du temple*¹; son petit-fils *Charles* (1694-

1. Antoine Coypel, comme Marsy (en latin), comme Lemierre, comme Wate-

1752), fils d'Antoine (*Les Noces d'Angélique et de Médor*), imitent plutôt le théâtre que la nature. Il semble qu'on n'attende que le baisser du rideau sur le tableau final. Mais ils ont de la facilité et une certaine puissance. Charles, qui a poussé jusqu'à l'excès les défauts de sa famille, a été plus heureux dans des compositions moins ambitieuses, telles que la série de tableaux destinés à être reproduits en tapisserie sur la *Vie de don Quichotte*, aujourd'hui à Compiègne. Les *Rivalz* et *Despax* donnent alors quelque notoriété à l'école de Toulouse. Un souvenir heureux de Jouvenet se voit dans *Jean Restout* (1692-1768) (*le Christ et le Paralytique*) ; dans *Deshays* (1729-1765) (*Martyre de Saint-André*) ; dans *Bertin* (1667-1736), auteur du *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace*, à Saint-Germain des Prés, église où l'on voit également la *Mort de Saphire*, de *Sébastien Leclerc*, le fils du graveur (1676-1763), le *Saint Paul à Lystre* de *Claude-Guy Hallé* (1652-1736) et le *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, de *Cazes* (1676-1751), peintre qui n'est plus estimé à sa valeur. *Subleyras* (1699-1749) a une exécution plus serrée et souvent un meilleur sentiment de la couleur (*la Madeleine aux pieds de Jésus*, le *Martyre de saint Pierre*). Mais le peintre d'histoire le plus remarquable du temps est *Carle Van Loo*, qui passa pour le premier peintre de l'Europe. Carle Van Loo (1705-1765) a une couleur agréable et suffisamment chaude ; il est maniéré souvent, mais beaucoup moins que la plupart de ses émules. Il cherche et trouve à l'occasion la simplicité. *Énée et Anchise*, le *portrait de Marie Leczinska*, le *Rendez-vous de chasse* du Louvre, les panneaux de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, montrent les diverses faces de son talent.

Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes

let, composa sur l'*Art de la peinture* un poème qui lui valut une épigramme bien connue de Voltaire.

galantes. — Lorsque Van Loo mourut, *François Boucher* (1704-1770) devint le premier peintre du roi. Ce choix en disait beaucoup sur l'abaissement de l'art. Le roi ne suivait pas seulement son sentiment, Boucher était le candidat que lui désignait l'opinion publique.

Sans doute Boucher était bien doué. « N'est pas Boucher qui veut, » disait avec raison David, qui devait cependant faire tomber sa réputation. Il a prodigieusement travaillé, et l'on estime le nombre de ses dessins à dix mille. Il a des qualités pittoresques indéniables et une inépuisable fantaisie. Il a été un décorateur des plus remarquables. Si sa couleur est fautive, il faut reconnaître que, pour bien en juger, il faut replacer ses peintures dans les lambris aux couleurs claires qui les font valoir et pour lesquelles les teintes employées ont été choisies. Il a peint des enfants pleins de grâce et de gentillesse. Si son dessin est conventionnel, il y a souvent plus de parti pris et de négligence que d'ignorance. Il sait « casser une jambe avec grâce ». Mais que ce soit là le grand peintre d'une époque, qu'il soit le directeur de l'Académie, qu'on donne le nom de Raphaël français à un artiste sans pensée, sans émotion, sans vérité, c'est trop. Ajoutons, chose plus grave, qu'avec Boucher l'art devient le flatteur des vices. Il songe aux mœurs, ce dont il pouvait se dispenser, mais il y songe pour les corrompre : il est moral au rebours. Sans doute, de pareils faits se sont plus d'une fois présentés, et de grands artistes avaient eu de ces défaillances ; mais ce n'est pas à ces faiblesses qu'ils devaient leur réputation. Boucher lui-même en est moins tombé dans ces erreurs que ses imitateurs, et particulièrement son gendre *Baudoin* ; mais il a sa bonne part de responsabilité, et il y a à se féliciter qu'il n'ait pas eu davantage de sentiment réaliste.

L'on s'explique la colère de Diderot. « Je ne sais que dire de cet homme. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, du caractère, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dégradation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile, si ce n'est ce qu'il a dans l'imagination ? Et que peut avoir dans l'imagination un homme

qui passe sa vie dans *la plus basse compagnie*? J'ose dire que cet homme ne sait plus ce que c'est que la grâce. J'ose dire que l'idée de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues étrangères. » Sans doute il a du talent, mais « c'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. » Lorsque la réaction vint, on condamna non seulement son influence, non seulement le mauvais, mais tout dans ses œuvres. « On s'imagina, dit M. Mantz, que les cris de colère sont des raisons, et le XVIII^e siècle converti assista avec un enthousiasme cruel à l'enterrement des petits Amours et aux funérailles du rose. » On ne vit en Boucher, comme le disait encore Diderot, qu'un peintre de marionnettes. D'accord, mais ces marionnettes sont souvent charmantes. Il est juste cependant que, parmi les artistes, « ceux-là seuls restent grands qui ont su parler à l'âme humaine¹ ».

Boucher est, avec Watteau, le plus célèbre des peintres de fêtes et de scènes galantes, mais il n'est pas le meilleur. Il eut un rival dans *Natoire* (1700-1777), qui s'adonna plus que Boucher à la mythologie et au portrait. Il ne vaut pas, par l'exécution du moins, ses prédécesseurs, *Pater* (1695-1736), qui a plus de franchise, est moins peintre de boudoir et se rapproche quelque peu de *Téniers* dans sa *Fête champêtre* et son *Arrivée des comédiens*, au Mans; ni *Raoux* (1677-1737), qui est plus froid, mais a une exécution très soignée et un dessin correct; ni *Lancret* (1690-1743), qui prend souvent pour modèle le personnel et le public de l'Opéra, mais ne s'y renferme pas exclusivement et d'ailleurs étudie consciencieusement ses modèles et le paysage où il les place. C'est Watteau qui lui avait conseillé de ne pas prolonger son séjour à l'atelier et d'aller étudier la nature des environs de Paris. Quant à l'héritier de la vogue de Boucher, *H. Fragonard* (1737-1806), il l'emporte sur lui par la verve et la variété.

1. P. Mantz, *Boucher*. M. Mantz distingue avec raison trois manières dans Boucher : apprentissage, maîtrise et décadence. Dans la bonne période (1737-1756), il semble vouloir devenir un vrai coloriste et songer à Rubens.

Le paysage. Les animaliers. J. Vernet. Oudry. — *Irragouard* a fait également des paysages très vivement touchés et pris sur nature. Le paysage est d'ailleurs représenté honorablement au XVIII^e siècle par Lantara et par Joseph Vernet. *Lantara* (1739-1778) avait été berger dans son enfance et s'amusa à crayonner sur les rochers et sur les murs des essais qui furent remarqués par le fils de son maître. Ses tableaux, bien éclairés et agréablement composés, eurent de la vogue; ce qui ne l'empêcha pas de mourir à l'hôpital. Quant à *Joseph Vernet* (1714-3 déc. 1789), le premier nom célèbre, mais non le premier artiste de talent de cette famille illustre, il est le peintre qui a fait les meilleurs tableaux du temps, et un des plus grands peintres de marine du monde. Exact dans ses vues de ports, poétique, ému dans ses clairs de lune et ses tempêtes, plein de verve dans les petites figures qui place dans les sites divers qu'il représente, toujours spirituel, toujours d'une habileté consommée dans la composition, il mérite d'être placé non loin de Claude. « Dans foule des marines de Vernet, dit Diderot, c'est toujours même imagination, le même feu, la même sagesse, même coloris, les mêmes détails, la même variété... Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré, le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent. On voit... tout qu'il lui plaît. » La peinture d'animaux s'honore de *Deportes* (1661-1743), qui continue sous Louis XV la série de ses succès, et de son digne successeur *Oudry* (1681-1755), peintre des chasses royales et des fables de La Fontaine, qui a fait aussi des paysages rappelant la simplicité aimable d'Hobbéma.

Les peintres de batailles. — Le talent d'Oudry pour peindre les chevaux se retrouve chez les peintres de batailles tels que *Charles Parrocel* (1688-1752), *Martin*

Jeune, qui continuent Van der Meulen. *Casanova* (1730-1805) a plus de puissance et d'émotion ; il sait rendre l'horreur du combat et est un remarquable paysagiste. *J.-B. Le Prince* (1733-1781) est un de nos premiers peintres de genre militaire. Ayant vécu longtemps en Russie, il a fait aussi un nombre considérable de vues et de scènes de la vie religieuse et civile de ce pays, alors peu connu.

Le portrait. Latour. — Le portrait est une des peintures les plus heureusement cultivées du XVIII^e siècle. *Jean-Baptiste Vanloo* (1684-1745), *Nattier* (1685-1766), ruinés par le système de Law, abandonnèrent l'histoire et la mythologie pour ce genre plus lucratif. Le second surtout a fait des œuvres excellentes, flattées sans doute, mais que l'on sent ressemblantes. *Tocqué* (1696-1772), qui fut recherché jusqu'en Russie et en Danemark, a plus de simplicité et de fermeté que Vanloo ; il a presque l'éclat de *Rigaud* dans ses portraits de *Marie Leczinska* et du *Dauphin* âgé de dix ans. *Tournières* (1668-1752) donne à ses petits portraits historiés les qualités qui distinguent ses tableaux de genre et ses sujets de fantaisie. *Grimou* (1680-1740) y conserve le clair-obscur et le sentiment de la couleur qui recommande ses scènes populaires. *François-Hubert Drouais* (1727-1775), qui fut supérieur à son père *Hubert Drouais* (1699-1767), *M^{me} Lebrun* (1755-1842), *Duplessis* (1725-1802), appartiennent à la seconde moitié du siècle ; Duplessis est l'auteur du portrait de Gluck si vanté par M^{lle} de Lespinasse, et peut-être du portrait de femme anonyme de la galerie Lacaze, un des chefs-d'œuvre de cette époque. Il faut signaler aussi des miniaturistes tels que *Hal*¹, qui donne à ce genre une grâce aisée qu'il ne connaissait pas

1. Le genre de la miniature, favorisé par l'habitude des tabatières, des boîtes à mouches et des gages d'amour, est très cultivé en France et à l'étranger (*Liotard, Félicité Tibaldi, Ismaël Mengs, Klinckstet et Hubert Drouais le père, cité plus haut*)

Mais le plus remarquable portraitiste du siècle est le pastelliste *Maurice-Quentin de Latour* (1704-1788), qui porte dans ce genre, où la mollesse et la convention semblent presque inévitables, un sentiment de la vie, une puissance de réalité, qu'il impose à sa brillante clientèle. Car rien de moins courtisan que ce peintre de grands seigneurs, qui refuse de se déranger pour aller faire le portrait de M^{me} de Pompadour; qui, plein de la lecture des philosophes et des politiques, fait devant Louis XV une allusion à ce que nous n'avions plus de marine. « Vous oubliez, Monsieur, dit le roi, qu'il y a Vernet. » Latour possède au suprême degré le sentiment de la distinction mondaine, mais il ne l'affadit pas. Il n'hésite pas au besoin à faire un œil plus petit ou plus bas que l'autre, tel que le modèle le lui donne, et Diderot a pu dire : « Dans les ouvrages de Latour c'est la nature même, avec le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. » Il a peint Louis XV, M^{me} de Pompadour, Voltaire, Rousseau. Un seul artiste atteint sa puissance lorsqu'il traite ce genre, *Chardin*, mais il est moins varié¹.

Les peintres de la bourgeoisie. — *Chardin* (1699-1779) prenait ses modèles dans un milieu bien différent. Au moment où Boucher est dans tout son éclat, il obtient un grand succès cependant en peignant des sujets empruntés à la vie de la petite bourgeoisie (le *Bénédicté*, la *Cuisinière*, l'*Écolier*), ainsi que les objets divers de ces intérieurs modestes, ustensiles de ménage, instruments de musique, etc. Il fut reçu et agréé à l'Académie le même jour, dès 1728. S'il n'a pas la puissance des grands Flamands, il en approche souvent, et l'on voit dans ses œuvres, comme le remarque Diderot, que « la largeur du faire est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets ». Il a du reste excellé dans la nature

1. Le pastel est très cultivé aux VIII^e siècle (M^{me} *Guyard*, *Perroneau*, la Vénitienne *Rosalba Carriera*, les Hollandais *Troost* et *Liotard*).

morte, genre où il a été imité par *Roland de La Porte* (1724-1793). *Jeaurat*, né la même année que Chardin, mort deux ans après lui, représente avec moins de force d'exécution des scènes plus variées, empruntées à la campagne comme à la ville (*l'Exemple des mères*, *le Pressoir de Bourgogne*, *le Déménagement du peintre*). Le xviii^e siècle avait donc repris la tradition trop vite disparue des *Lenain* ; le tiers état avait ses peintres.

Troisième époque. — Tendances nouvelles. — La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Ce goût, qui n'était qu'accidentel, va prendre une importance capitale à la fin du siècle. Diderot a prêché la simplicité, le naturalisme; il veut même que la tragédie devienne bourgeoise, et d'autre part La Chaussée a déjà créé la comédie larmoyante. D'ailleurs, même antérieurement, les littérateurs mondains tels que Favart, Fontenelle, aussi bien que les peintres, ne montrent-ils pas, dans leurs fausses idylles, que la société, saturée de conventions, cherche à se donner par l'imagination ce qui lui manque? Dans le dernier tiers du siècle, ce n'est plus Voltaire qui est le roi de l'opinion; ce qu'il a de brillant et de superficiel ne suffit plus. Le fils d'un horloger de Genève dispute la suprématie au seigneur de Ferney, et l'obtient à tel point que Voltaire lui-même se modifie devant le nouveau mouvement d'idées que l'auteur de *l'Émile*, de la *Nouvelle Héloïse* et du *Contrat social* a provoqué. Deux tendances vont alors, non pas se disputer, mais dominer simultanément, sinon les cœurs et les volontés, du moins les esprits. Ces deux tendances, c'est surtout Rousseau qui les a représentées et défendues avec le plus d'éloquence et le plus d'influence sur le public : d'abord le retour à la nature qu'il faut admirer et aimer, indépendamment de l'homme lui-même, avec les sentiments simples qu'elle inspire; puis le retour à l'antiquité plus ou moins comprise, plus ou moins légitimement admirée, à ces socié-

tés primitives précisément plus près de cette nature à laquelle il convient surtout de se rattacher.

Greuze. — Ces deux tendances se montrent nettement dans l'art, en musique comme en peinture. D'un côté *Gluck* et *David*, de l'autre *Grétry* et *Greuze*. La parenté est visible entre l'*Accordée de village* et l'*Épreuve villageoise*, et même entre *Iphigénie en Tauride* et la *Mort de Socrate*, malgré la supériorité du musicien sur le peintre.

Greuze (1725-1805) continua, en lui donnant plus d'extension et en attirant sur lui une faveur plus grande et plus éclatante, l'œuvre de Chardin et de ses émules. Avec une exécution infiniment plus séduisante, une touche d'un moelleux exquis qui le rapproche des vrais maîtres de la grâce, Greuze sait, dans ses compositions, bien plus variées, bien plus importantes, intéresser à la fois les peintres, les écrivains et le public, à la *Malédiction paternelle*, au *Retour du fils maudit*, à l'*Accordée de village*, à la *Lecture de la Bible*. Il y a bien là quelque afféterie, quelque mélodrame, trop de préoccupations littéraires; mais, malgré la science insuffisante du dessin, ce ne sont plus des marionnettes ni des figures de mode. Le costume, plus simple, laisse mieux sentir la souplesse du corps. C'est bien la vie qui reparait dans d'excellents morceaux de peinture, c'est bien l'âme qui reparait avec l'émotion et les larmes. On pardonne bien volontiers à l'auteur de la *Cruche cassée* ou de l'*Innocence malheureuse* sa malencontreuse excursion dans l'histoire de *Septime-Sévère et Caracalla*¹. Il avait fait cette tentative pour se faire recevoir à l'Académie comme peintre d'histoire, ce qui donnait seul droit à tous les honneurs de la Compagnie. Ce

1. La peinture de genre continue à s'appliquer aux scènes de conversation ou de société. Nous signalons, ne fût-ce que pour l'intérêt du sujet, le *Concert donné par le petit Mozart et sa sœur chez le prince de Conti*, œuvre d'Ollivier (1712-1784). On peut citer aussi, parmi les contemporains de Greuze, Lepiclé (1735-1784), dont on voit au Louvre une *Cour de ferme*; Louthembourg (1740-1812), qui a peint des « bergeries » et aussi des batailles.

ait suffirait à montrer que le goût sinon l'intelligence de antiquité n'avait jamais disparu.

Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Menges. Les fouilles de Pompéi. — L'Académie de France à Rome aurait suffi à le maintenir. Les conférences de l'Académie royale, même lorsqu'elle a Boucher pour directeur, sont pleines de l'idée qu'a si bien résumée Diderot, que « l'antiquité doit nous apprendre à voir la nature ». D'ailleurs, pendant le XVIII^e siècle l'archéologie ne cesse pas d'être en honneur. La petite Académie devient en 1716 l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; Montfaucon publie de 1719 à 1724 les quinze volumes in-folio de son *Antiquité expliquée et représentée en figures*, et trouve de nombreux souscripteurs pour cet ouvrage si cher et si sérieux. On est surpris de la grande part faite à la Grèce et à Rome dans l'*Encyclopédie méthodique*. On trouve parmi les antiquaires de grands seigneurs comme le comte de Caylus (1692-1765). M. Guillaume a dit avec raison qu'on n'avait pas tenu assez de compte de l'action de Caylus sur la renaissance classique du XVIII^e siècle¹. Également passionné pour l'art et pour l'antiquité, il fut le premier à marquer l'ascendant que les antiquaires allaient prendre sur les artistes.

Ce fut en Allemagne que le mouvement inauguré en France prit d'abord une forme dogmatique dans le *Laocoon* de Lessing (1729-1781), et plus encore dans les divers ouvrages de Winckelmann (1717-1768), qui a pu exagérer certaines admirations, mais dont l'enthousiasme sincère va à ce qui lui paraît le plus élevé et le plus grand. Le seul peintre supérieur qu'eut alors l'Allemagne, *Raphaël Menges* (1728-1779), s'attache à Winckelmann, s'inspire de Raphaël comme de l'antique, et voit en partie ses efforts récompensés dans des œuvres fort remarquables, telles que *l'Adoration des bergers* et ses autres *peintures de l'Escurial*. Mais, soit que la tentative fût prématurée, soit que le talent ne fût pas assez puissant pour s'imposer, soit qu'enfin la France fût le véritable centre des arts et qu'il fallût que l'impulsion partît de là, il n'accomplit

1. Cependant Marmontel lui est peu favorable, comme on le voit dans plusieurs passages de ses *Mémoires*.

pas, malgré l'estime qui l'entoura, la révolution artistique qu'il désirait. Cependant les fouilles d'Herculanum dès 1713, les fouilles de Pompéï surtout, commencées plus tard, en 1755, et auxquelles viennent se joindre près de Parme celles de Velleia, la Pompéï du nord de l'Italie (1760-1764), excitent dans toute l'Europe, et particulièrement en France, une curiosité passionnée. Les délicates ornements de Pompéï ne tardent pas à faire sentir leur influence dans la décoration de nos appartements et la forme de nos meubles. Ce n'est pas pour les seuls érudits, c'est pour le public mondain de la fin du siècle que l'abbé Barthélemy compose son *Voyage du jeune Anacharsis*, qui paraîtra en 1789.

Pourtant, si Boucher fut en butte à quelque opposition, comme directeur de l'Académie, et si une mauvaise volonté plus grande se manifeste à l'égard de *Pierre* (1713-1789), son successeur, quoique celui-ci abordât plus souvent les grands sujets, il est certain que le style de nos académiciens était peu classique, peu antique. Il serait trop long d'indiquer ici ce qu'il y avait d'utile dans l'ancienne Académie, même telle qu'elle était alors, de montrer en quoi la réaction qui allait bientôt triompher l'attaquait à tort, en quoi elle maintint même pendant l'omnipotence de David, tout en le considérant comme son chef, une partie de son ancien enseignement, en quoi cet enseignement se retrouva vivant encore dans ce qu'il avait de meilleur au moment où l'école de son ancien adversaire tombait devant le mouvement romantique¹. Mais remarquons que pour *David* et le mouvement d'opinion qu'il dirige, le mot *académique*, toujours pris en mauvaise part comme il convient dans les polémiques, est juste l'opposé de ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot : c'est la manière de composer et de peindre de Boucher. Par un juste retour des choses d'ici-bas, cette même épithète d'académique allait bientôt être appliquée comme une injure aux sectateurs attardés de David. Le sens des mots a parfois des vicissitudes singulières.

Vien. Le Salon de 1785 et les « Horaces » de David. —

1. On trouvera des indications sur ce point dans un article de M. Guillaume, publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1890, *Un Directeur de l'Académie de France à Rome, Jean Alaux*.

Quoi qu'il en soit, lorsque *Vien* (1716-1809), le protégé de Caylus, le représentant le plus autorisé des tendances nouvelles, voulut se faire agréer à l'Académie, on jugea les œuvres qu'il présentait insuffisantes; on l'accusait d'imiter trop simplement la nature. Il faillit être repoussé encore lorsqu'il présenta, un peu plus tard, son *Embarquement de sainte Marthe* (aujourd'hui à l'église de Tarascon), dont le succès fut cependant considérable. Boucher, qui savait apprécier un art différent du sien, déclara, à son honneur, qu'il ne reparaitrait plus à l'Académie si Vien n'y était pas admis. Vien est le véritable précurseur de David. Ses peintures sont assez froides, mais consciencieuses, d'un dessin correct qui cherche la fermeté, et d'un coloris assez solide (la *Prédication de saint Denis*, à Saint-Roch; l'*Ermite endormi*, *Saint Germain et Saint Vincent*, au Louvre; *Offrande à Vénus*¹).

Il y a le même souci d'un art sérieux, mais avec plus de vie, dans *Doyen* (1726-1806), qui vécut longtemps en Russie, où il peignit plusieurs *plafonds à l'Ermitage*; sa *Peste des ardents* (à Saint-Roch) a pu donner quelques indications utiles au peintre des *Pestiférés de Jaffa*. *Lagrenée* (1724-1805), qui fut appelé à la cour de Russie par la czarine Élisabeth et y passa trois ans (1760-1763), suit avec modération le mouvement dans son *Enlèvement de Déjanire* et sa *Veuve du Malabar*. Mais c'était un élève de Vien, *David*, qui allait vraiment créer la nouvelle école. Le succès retentissant de son *Serment des Horaces*, au Salon de 1785, est un fait d'autant plus considérable que le mérite de l'œuvre ne suffit pas à l'expliquer. Il indique le changement du goût public et marque une époque dans l'histoire de la peinture.

1. Les dernières années de Vien furent pleines de vicissitudes. Il fut nommé peintre du roi (17 mai 1789), peu de temps avant que ce titre fût supprimé. La Révolution le ruina. Mais, quoique octogénaire, il ne se découragea pas; il prit part à un concours ouvert par le gouvernement en 1796 et obtint le prix. Il mourut sénateur de l'Empire et commandeur de la Légion d'honneur.

Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La sculpture avait beaucoup moins besoin de réforme. A la fin du siècle elle montre un plus grand souci de la pureté des lignes, mais sans perdre cependant le sentiment de la vie et la puissance de l'expression : *Houdon* (1741-1828) a exécuté la *statue de Voltaire* du Théâtre-Français, œuvre où les atteintes de la vieillesse



Fig. 261. — Tête de la Diane de Houdon (Louvre)¹.

sur un corps décharné, rendues avec un puissant réalisme, sont illuminées par l'expression la plus spirituelle que le marbre ait jamais réalisée. Il est aussi l'auteur de cette *Diane debout* du Louvre, qui en peu de temps devint classique et l'est restée. Houdon est un des plus grands sculpteurs des temps modernes. Dans sa longue carrière, il a pu représenter *Voltaire*, *Rousseau*, *Washington*, et

1. Figure empruntée à *l'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes* (Didot éditeur).

sur ses vieux jours l'empereur *Napoléon*. Ses bustes en terre cuite suffiraient à sa renommée. *Julien* (1737-1804) dans son *Amalthée* a fait une œuvre digne d'Athènes par la grâce simple et la franchise, sans être pour cela un pastiche. *Pajou* (1730-1809) rend avec la même sincérité les caractères divers qui conviennent aux sujets qu'il traite. Peu d'artistes ont eu une exécution à la fois aussi originale et aussi naturelle. Soit qu'il représente *M^{me} Dubarry* dans l'éclat souriant de sa faveur, ou *Marie Leczinska* sous les traits de la Charité, dans une noble simplicité bien différente de la triomphante *Junon* de Coustou; soit que, dans la *Nymphe avec des petits Satyres*, il nous rappelle son contemporain *Clodion*, mais dans un style agrandi; soit qu'avec plus de fermeté il sculpte les graves figures de *Pascal* et de *Bossuet*, ou qu'enfin il fasse dominer l'énergie du ciseau dans son groupe de *Cerbère enchaîné par Pluton*, Pajou est, à ce qu'il semble, un des sculpteurs qui ont le plus influé sur l'école du XIX^e siècle. Après les trois noms illustres que nous venons de citer, il y en aurait bien d'autres; tels ceux de *Delaistre* (1746-1832) pour son groupe de *l'Amour et Psyché*; *Roland* (1746-1816) pour son *Homère chantant*, œuvre digne d'un pareil sujet. La sculpture n'avait donc pas grand'chose à gagner à la réforme qui allait triompher : elle l'avait déjà réalisée dans ce qu'elle avait de vraiment légitime.

La gravure. — La gravure aussi s'était maintenue dans de bonnes traditions tout le long du siècle. Au début de la période nous retrouvons les graveurs attitrés de Rigaud, les *Drevet*. Il nous est difficile de reconnaître une décadence dans des œuvres qui, si elles poussent à ses dernières limites la virtuosité du burin, ne lui sacrifient pas le style. Pierre Drevet (1664-1738), qui était déjà célèbre sous Louis XIV, se montrait digne de son passé dans ses portraits du *Cardinal Fleury* et de *Louis XV enfant*. Son fils Pierre Imbert (1697-1739) achevait à l'âge de vingt-six ans son *Bossuet*, qui est un

des chefs-d'œuvre de l'art, et maintenait une réputation si rapidement acquise par des estampes telles que les portraits du *Cardinal Dubois*, d'*Adrienne Lecouvreur*. Claude Drevet, cousin de Pierre Imbert, l'égalait presque dans son portrait de *Guillaume de Vintimille*. Plus tard, Joseph Vernet crée une école de graveurs paysagistes de premier ordre avec *Balechou* (1715-1765), *Vivarès*, *Ozanne*. *Flipart* est surtout le graveur de Greuze. Le genre si français de la gravure originale de portraits ne se maintient pas à la hauteur où l'avaient porté Nanteuil et ses contemporains, mais s'honore encore de *Saint-Aubin* (1736-1807). Les œuvres des petits peintres sont gravées avec une fermeté et une science qui rend souvent la traduction supérieure à l'original, par *Laurent Cars* (1699-1771), *Chedel*, de *Longueil*, par *Charles-Nicolas Cochin* (1688-1759) et par son fils (1719-1790), duquel on a la *Mort d'Hippolyte* d'après de Troy et les *Batailles de la Chine*.

Ce dernier appartient aussi à ce groupe de dessinateurs qui ont alternativement manié comme lui le burin ou le crayon et comptent parmi les représentants les plus caractéristiques et les plus spirituels du XVIII^e siècle. Le plus célèbre est *Moreau* (1741-1814), dont l'œuvre comprend plus de deux mille pièces; puis viennent *Gravelot* (1699-1733), *Eisen* (1720-1778), etc. La vignette et les gravures de très petites dimensions sont fort recherchées. *Ficquet* et ses imitateurs, tels que *Grateloup*, y font preuve d'une grande finesse. La gravure est même pendant tout le siècle un passe-temps à la mode, qui séduit les plus grands personnages. On a conservé du régent *Philippe d'Orléans*, de *M^{me} de Pompadour*, de la reine *Marie Leczinska*, des eaux-fortes agréables. L'auteur dramatique *Carmontelle* (1717-1806) a manié la pointe avec un talent qui fait de lui plus qu'un simple amateur¹.

Un autre ordre de faits montre combien la gravure est appréciée : ce sont les efforts faits pour en varier les procédés. La gravure à la manière noire se répand d'Angleterre en France. La gravure en manière de crayon, ou gravure à la roulette, est inventée par *François et Demarteau*. Le peintre

1. Voir un intéressant article du *Magasin pittoresque*, année 1849, p. 146, sur les artistes grands seigneurs du XVIII^e siècle.

-B. *Le Prince* perfectionne la gravure à l'aqua-tinta ou au vis inventée par *Saint-Nom*, et lui assure un grand succès. Le miniaturiste *Leblond* (né à Francfort 1670), mort à Londres 741), invente la gravure en couleur. *Dufay* tente dès 1728 un premier essai de gravure à l'acide sur pierre, qui prépare l'invention de la lithographie par *Senefelder* (1793). A l'étranger, la gravure est aussi fort cultivée au delà du Rhin. *Ville* (1714-1808), *Chodowiecki* (1721-1801), *Ridinger* avec ses belles scènes de chasse, se rattachent à l'école française. Il n'est de même des graveurs italiens avec *Porporati* (1741-816), qui a cependant un burin plus moelleux (*Suzanne* d'après Santerre), avec *Bartolozzi* (1725-1813) et avec *Volpato* (1733-1802), le maître de *Raphaël Morgen* (1758-1833).

Enfin c'est au XVIII^e siècle que se forme en Angleterre, avec *Woollet* (1735-1785), une véritable école de gravure, qui recherche avec excès les effets pittoresques et donne trop au détail, mais a produit de belles planches. *Woollet* a montré un grand talent dans la gravure du paysage; cependant son œuvre la plus célèbre est la *Mort du général Woolf*. Il faut mettre à part les gravures de *William Hogarth*.

Ecole anglaise avant Hogarth. Les architectes Inigo Jones et Ch. Wren. — Ce nom d'Hogarth nous annonce que l'école de peinture anglaise est enfin constituée; c'est là le principal événement artistique du siècle. Il est singulier que l'Angleterre, qui avait joué un rôle si considérable, en somme, dans l'art du moyen âge, comme l'attestent tant de belles cathédrales gothiques et ses miniatures; l'Angleterre, qui avait depuis produit de si grands poètes, prouvant à quel point ses enfants étaient doués d'imagination, ait été si longue pendant les temps modernes à se faire une place dans les arts. Avant le XVIII^e siècle nous n'avons guère à signaler que deux artistes de grande valeur, les architectes *Inigo Jones* (1572-1656), auteur de la *Bourse de Londres*, de la *salle des Banquets de Witchall*,

de l'hôpital de *Greenwich*, et *Christophe Wren* (1632-1723), auteur de la nouvelle église de *Saint-Paul*, commencée en 1675. Mais les souverains comme les particuliers devaient encore demander des peintres à l'étranger, tels que les Allemands *Lely* et *Kneller*, les Français *C. Lefèvre*, *La-fosse*, *Largillière*.

On ne pourrait guère citer avant Hogarth, parmi les peintres anglais, que les portraitistes *Cooper*¹ (1609-1676), le peintre de Cromwell, *John Riley* (1646-1697), *Jonathan Richardson*, auteur d'un traité de peinture qui devint classique (1665-1745), et *Tornhill*, le décorateur de *Saint-Paul*. On sait, après la révolution de 1688, les efforts qui furent faits par les esprits éclairés de l'Angleterre pour ramener la nation à des mœurs moins corrompues et moins brutales. On sait quelles furent les tentatives du groupe de littérateurs auquel appartenait Addison, pour « assagrir les cavaliers et policer les puritains ». A ce titre, le journal *le Spectateur* mérite une place importante dans l'histoire morale et politique de l'Angleterre². Ce besoin de moraliser la nation, qui animait Addison et son public de bons citoyens, s'il n'a pas fait naître l'école anglaise, a contribué, du moins, à former le premier peintre anglais vraiment original et le créateur de l'école.

William Hogarth. — Il s'est trouvé un artiste qui, en dehors de ses talents professionnels, mérite un rang élevé parmi les moralistes, comme *La Bruyère* et surtout comme *Juvénal*, artiste de génie dans son genre, un des plus grands noms de l'art anglais, quoiqu'on ne puisse dire que ce soit un grand peintre, *William Hogarth* (1697-1764). Il représente sans pitié la grossièreté et la cruauté du peuple, aussi bien que l'égoïsme impassible et le libertinage des grands et des riches. Il a une puissance

1. Cooper fut surtout miniaturiste.

2. Beljame, *le Public et les Gens de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle*.

d'expression tout à fait supérieure. Dans une série, soit de tableaux, soit de gravures, où reparaissent les mêmes personnages, il excelle à nous faire pénétrer leur caractère. Il nous indique avec une sûreté et une profondeur



Fig. 262. — W. Hogarth. — Types de serviteurs (National Gallery, Londres.)

singulières les transformations que l'âge, les accidents de la vie, et plus encore leurs passions et leurs vices, ont imprimées sur leur visage et sur toute leur personne. La *Vie d'un libertin*, le *Mariage à la mode*, *Travail et paresse*, sont de véritables exemples de morale en action, auxquels on ne reprochera pas d'être trop fades. Hogarth sait que

son public n'a pas l'épiderme sensible. Il ne reculera devant rien pour frapper fort, pourvu qu'il frappe juste. Il s'adresse plus particulièrement aux vices ou aux travers anglais dans les *Élections parlementaires* et les *Progrès de la cruauté*. Dans cette dernière suite il nous montre comment les habitudes de dureté envers les animaux nous accoutument à faire souffrir sans remords et sont le premier échelon du crime. L'action d'Addison sur les mœurs de ses contemporains fut certainement efficace ; il en fut de même pour Hogarth, si on en croit l'anecdote de cet homme qui, voyant qu'un jeune enfant tourmentait un animal à l'attache, lui cria : « Malheureux, tu n'as donc pas vu les gravures d'Hogarth ! »

Reynolds, Gainsborough et leurs contemporains. — L'impulsion était donnée, et l'Angleterre allait voir ses peintres mériter une renommée européenne par leurs qualités vraiment pittoresques, tout en conservant une originalité qui apportait à l'art une note nouvelle. A la mort d'Hogarth, Reynolds et Gainsborough sont déjà en possession de leur talent, et, quoique peu connus hors de l'Angleterre, n'en sont pas moins les plus grands peintres du temps. Tous deux ont étudié Van Dyck et les Italiens, et ils y cherchent, non pas des modèles qu'ils puissent copier, mais des conseils qui fortifient leur originalité native. *Joshua Reynolds* (1723-1792) fut de son temps le plus renommé, et fut le premier président de l'Académie royale de Londres. Si dans ses sujets mythologiques ou historiques sa composition manque d'ampleur et d'aisance, il est un portraitiste de premier ordre. Il est difficile de choisir dans son œuvre : *Nelly O'Brien*, *Mistress Siddons*, *Lady Spencer* (à Ferrières), *Mistress Robinson*, la *Jeune Fille au manchon*, *Lord Heathfield*. « Il rend avec une merveilleuse aisance, dit M. Chesneau, les caprices les plus fugitifs de la mode et sait leur donner le caractère éternel de l'art. Rien en eux n'a vieilli. Il a le secret de

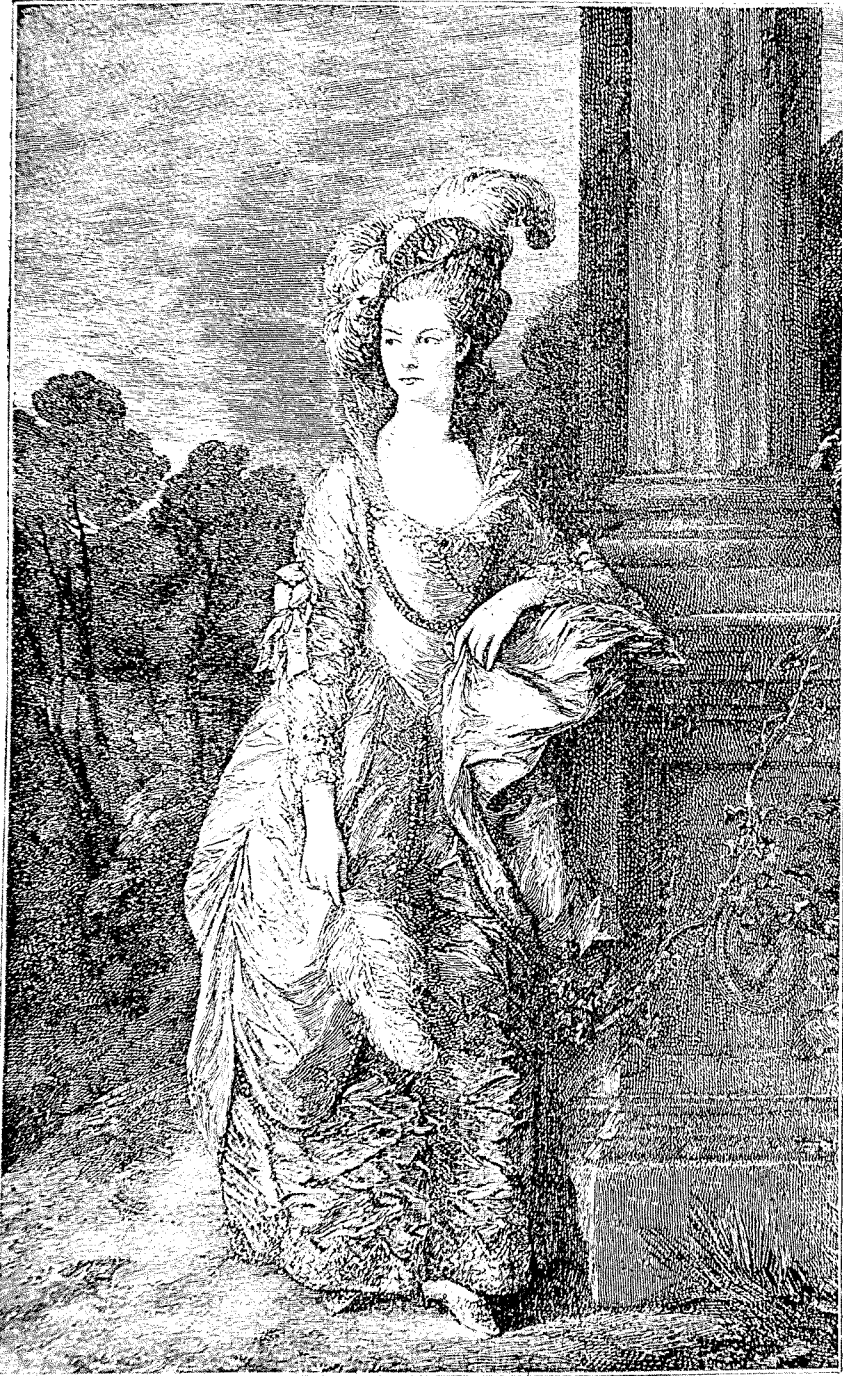


Fig. 263. Gainsborough. Miss Graham.

toutes les distinctions de la femme et de l'enfant. Tous ses personnages, il les met dans leur milieu de vie active, poursuivant le geste interrompu par l'arrivée du peintre¹. »

On lui préfère cependant aujourd'hui *Thomas Gainsborough* (1727-1788), qui est moins savant, mais est plus naïvement ému. « Gainsborough se pénètre surtout, dit encore M. Chesneau, des impressions nobles et pures du personnage posant devant lui, et donne ainsi à toute œuvre sortie de son pinceau un caractère particulier de gravité idéale en même temps que de franchise. » Comme Reynolds il est un grand coloriste : quelle que soit sur ce point son originalité, il est harmonieux comme Van Dyck, qualité qui échappera le plus souvent à ses successeurs, et comme lui il obtient souvent ses effets avec un très petit nombre de tons. On cite surtout l'*Enfant bleu* comme son chef-d'œuvre, parce qu'il est aussi un tour de force d'exécution ; mais on pourrait aussi bien signaler *Miss Graham*, *Miss Parsons*, *William Hallett et sa femme*, *les Deux Amies* (*Mistress Sheridan* et *Mistress Tickell*), etc.

Gainsborough a été aussi le créateur de la peinture de paysage en Angleterre, et bien peu de ceux qui, depuis, ont cultivé exclusivement ce genre l'ont dépassé ou même atteint. Peu de temps avant lui, l'Angleterre avait eu *Wilson* (1713-1782) ; mais cet artiste, à l'inspiration élevée, s'était trop borné à n'être qu'un imitateur insuffisant de Claude le Lorrain. Comme portraitiste, Gainsborough a presque un émule dans *G. Romney* (1734-1802), un des coloristes les plus francs de l'Angleterre. Romney a aussi traité des sujets d'histoire : *la Mort du général Wolf*, *Shakespeare enfant*. Dans le même temps, *Benjamin West* (1738-1820), originaire de Sprinfielen (Pennsylvanie), et

1. Reynolds fut aussi un théoricien, comme Hogarth. Il a publié les *Discours sur la peinture*, qu'il avait lus à l'Académie, et qui sont justement estimés.

son compatriote *Copley* (1737-1815), né à Boston, représentent en Angleterre ce mouvement de rénovation classique que nous avons constaté en Allemagne comme en France, et que nous retrouvons en Italie à la fin du siècle¹.

Italie. Tiepolo. Canaletto. Battoni. — Au XVIII^e siècle, Venise, qui, seule des anciennes grandes cités italiennes, conservait, malgré son abaissement, une certaine puissance et un gouvernement national, eut deux artistes fort remarquables, Tiepolo et Canaletto. *Tiepolo* (1696-1770) semble faire renaître les beaux jours de Véronèse par ses peintures du palais Labia. Il n'y avait pas dans toute l'Europe un artiste capable d'exécuter des peintures monumentales d'une pareille puissance et d'un pareil éclat. On peut s'en faire une idée en France par les peintures du grand escalier à Ferrières et de l'hôtel Édouard André. *Antonio Canale*, dit *il Canaletto* (1697-1768), est célèbre dans les musées par ses vues de Venise, qu'il rend avec la précision de l'architecte et une science de la perspective qui rappelle le décorateur de théâtre. Il a eu des imitateurs tels que *Bellotto* (1724-1780) et *Guardi* (1712-1793), dont on a pu confondre les œuvres avec les siennes. Parmi les artistes vénitiens de ce temps, *Antonio Pellegrini* (1675-1741), *Francesco Trevisani* (1656-1746) et son frère *Agnolo*, la pastelliste *Rosalba Carriera* (1671-1757) se firent aussi une réputation.

La peinture de monuments et de fêtes brille également à Rome avec *Panini* (1695-1768) et *Servandoni* (1695-1766). *Servandoni*, que nous avons déjà signalé comme architecte, fut un décorateur de théâtre tel qu'on n'en avait jamais vu et qui n'a guère été dépassé, à ce qu'il semble. Le président de Brosses constate combien, au milieu du

1. Quoique Benjamin West ait surtout traité des sujets religieux ou antiques, sa meilleure œuvre, *la Mort du général Wolf*, est cependant empruntée à l'histoire contemporaine. Parmi les toiles de Copley on remarque *la Mort de Chatam* et *la Mort du major Pierson*.

siècle, les décorations théâtrales de l'Italie l'emportent même sur les décorations de notre Opéra. Mais Servandoni devait être attaché bientôt à l'Opéra de Paris, pour lequel Boucher lui-même travailla.

Dans la seconde moitié du siècle, *Pompeo Battoni* (1708-1786), qu'on n'apprécie pas à sa valeur, et qui, s'il manque de force, a de la grâce, de la couleur et une véritable conscience (*Adoration des bergers*, au palais Corsini), s'efforce de ramener les artistes à l'étude et à l'amour de l'antiquité et des grandes écoles. En mourant, il lègue sa palette et ses pinceaux au Français David (1748-1825), comme au seul capable d'accomplir l'œuvre qu'il avait tentée¹.

1. En 1789 la France exportait annuellement pour deux millions de francs de tableaux et deux millions de francs d'estampes. Notons aussi sans pouvoir y insister l'influence persistante de Watteau sur l'École anglaise.



Fig. 264. — Plat décoré de poissons et reptiles, par Bernard Palissy.

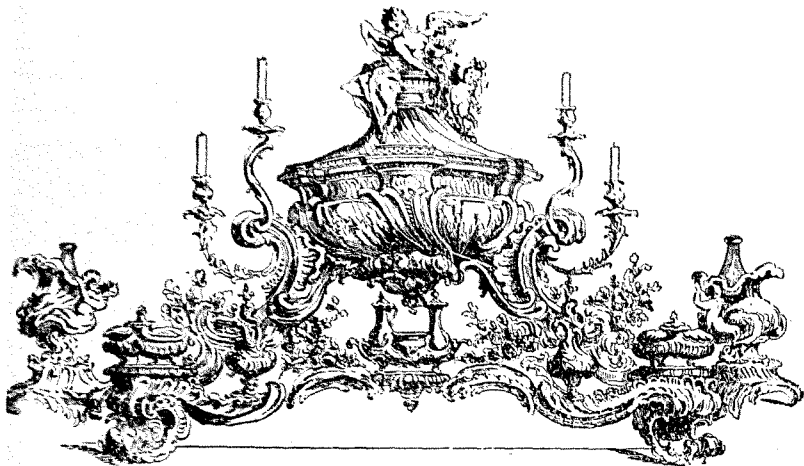


Fig. 265. — Surtout d'orfèvrerie dessiné par Meissonnier.

LIVRE III

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

DAVID ET SON TEMPS. — L'ÉCOLE DE L'EMPIRE

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. Ses élèves. — Contemporains de David. Regnault. — Le paysage, la peinture d'animaux. — Prudhon. — Les successeurs de David. Les musées. Le Salon de 1808. — Gros. Guérin. Girodet. Les portraitistes. La miniature. Guérin. La gravure. Desnoyers. Bervic. — La sculpture. Chaudet. Cartellier. Moitte. — Gravure en médailles. Dupré. — Architecture. Percier. Fontaine. La colonne Vendôme¹.

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. — La fin du XVIII^e siècle fut boulever-

1. Delecluze, *David et son temps*. — Les catalogues des Salons. — E. Chesneau, *les Chefs d'école*. — Marmottan, *École française de peinture*. — R. Peyre, *Napoléon et son temps*, 3^e partie, chap. vii et ix. — Courajod, *Alexandre Lenoir*

sée par un des plus grands changements politiques des temps modernes. Ces événements n'eurent pas tout d'abord sur l'art une influence marquée. En effet, la forme d'art qui devait caractériser cette époque était déjà constituée avant que les troubles eussent commencé. L'art existant s'harmonisa parfaitement avec la France nouvelle ; la Révolution ne l'a pas créé. C'est là un exemple remarquable d'une transformation artistique précédant la transformation morale et sociale qui s'accorde avec elle.

Le succès des *Horaces* en 1785 faisait de David le chef de l'école française. L'ancien style académique avait vécu. Désormais plus d'à peu près : le nu sera la principale étude du peintre. Chaque figure, consciencieusement rendue, vaudra par elle-même ; le geste, l'attitude, auront leur beauté propre. Le sujet sera soigneusement composé, mais évitera le *fouillis* des œuvres précédentes, et les figures en général seront peu nombreuses. On pourrait même soutenir que la nouvelle école se préoccupe moins que l'ancienne école académique de l'ensemble de la composition, de la pondération et de l'heureux agencement des groupes. Avec la nature, c'est l'antique qui devra être surtout le modèle, mais l'antique tel qu'il est et non tel qu'on l'accommodait naguère. David, en effet, raconte que dans les ateliers de son temps, lorsqu'il avait, aussi exactement que possible, copié un antique¹, tout n'était pas fini ; il fallait forcer les muscles, relever les sourcils, pencher parfois la tête, donner, en un mot, « de l'expression ». Désormais on devra se contenter de l'antique tout « cru », et ne pas le mettre « à la sauce ».

Cependant cette antiquité, et c'est là un premier point faible, n'est pas complètement comprise. David n'imita d'abord que les Romains. Plus tard il songea à imiter les Grecs, comme on le voit dans les *Sabines*, quoique le

1. Cela prouve toujours qu'on le copiait

sujet soit romain. Dans la dernière œuvre qu'il exécuta en France, avant son exil comme régicide (1815), *Léonidas aux Thermopyles*, il entendait même ne s'inspirer que de l'école antérieure à Phidias. Mais en général il reste romain. De plus, sous prétexte d'antiquité, comme l'art gréco-romain ne nous est vraiment connu que par des statues, il s'interdit le plus souvent les raccourcis variés, les gestes vifs, le clair-obscur. « Or, dit Schelling, si les envahissements de la sculpture sur le domaine de la peinture ont pour résultat la corruption des arts, d'un autre côté, resserrer la peinture dans les conditions de la forme de la sculpture, c'est lui imposer des limites arbitraires. Car si la première tend, comme la pesanteur, vers un point unique, la peinture, comme la lumière, peut remplir l'espace entier de l'univers. » David pense que l'antiquité ne doit pas seulement servir de modèle, mais qu'elle doit presque exclusivement donner des sujets. C'est en elle seule qu'on trouvera des inspirations vraiment dignes de l'art. La peinture qui s'inspire des événements du jour ne mérite pas le titre de peinture d'histoire. Lors du concours ouvert en 1810 pour les arts et les lettres, on ne comprit sous le nom de peinture d'histoire que les sujets pris dans la Bible, la mythologie, l'histoire ancienne, ou la fantaisie. Les peintures qui représentaient les événements glorieux du temps forment une classe à part, considérée comme secondaire, sous le titre de *Tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national*. On voit par là combien l'antiquité était estimée et connue du public, et combien des œuvres qui nous paraissent peu intéressantes aujourd'hui pouvaient passionner au contraire les contemporains de David, qui retrouvaient Sparte dans les assemblées de la Révolution et l'empire des Césars dans l'empire de Napoléon.

Il n'en est pas moins vrai que le chef-d'œuvre de David, plus que les *Sabines*, ou la *Mort de Socrate*, est le *Cou-*

ronnement de Napoléon. Il faut remarquer que souvent, et notamment dans ce tableau, David s'est montré un véritable coloriste. Il faut remarquer aussi que, malgré le soin excessif qui polit certaines peintures de lui et de son école, cet art vise à l'expression, à la forme dramatique : entre ses œuvres et celles qui les précèdent il y a un contraste analogue à celui qui nous frappe lorsque nous passons de l'école affaiblie de l'Empire aux audaces de Delacroix. L'école de David, pas plus que celle des peintres du XVIII^e siècle, n'est exempte de préoccupations littéraires ; elle veut être éloquente, et elle y réussit souvent. La suprématie de David s'impose à tous, mais elle n'a pas besoin pour cela d'être tyrannique. Le goût public penchant de ce côté, il alla, pour ainsi dire, au-devant d'elle, et les écoles rivales de Vincent et de Regnault ne peuvent que se soumettre à cette influence, sous peine de perdre toute autorité. David fut le Lebrun de son temps. Il dessina les costumes des magistrats et parfois même des militaires, régla les fêtes nationales ; il imposa son style à la décoration, au mobilier, à l'orfèvrerie¹, donna même des modèles de cartes à jouer.

Son influence fut sans doute trop envahissante ; mais, quel que soit le jugement qu'on porte sur l'œuvre de David, il a

1. Ici, à l'influence de l'antiquité classique s'ajoute l'influence de l'Égypte pharaonique, que l'expédition de Bonaparte sur les bords du Nil avait mise à la mode. Pour presque tout ce qui tient aux industries d'art, la période qui commence à la Révolution marque une décadence. L'abolition des corporations (nous n'envisageons pas ici le côté économique et social de la question), mesure excellente pour faciliter les inventions mécaniques et développer les industries usuelles, ne pouvait avoir de bons résultats pour des travaux plus délicats, qui dépendaient davantage des traditions et de l'habileté individuelle formée dans un apprentissage long et régulier. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait eu, sous l'Empire, des ébénistes recommandables tels que *Jacob* et *Dcsmatter*, des orfèvres de talent tels que *Thomire*, *Odiot* (1759-1814), *Ravrio* (1763-1850), *Biennais*, mais on est loin du style Louis XVI. Il faudrait faire une exception en faveur du berceau du roi de Rome, de la psyché et autres objets destinés à orner le cabinet de toilette de Marie-Louise. Il est vrai que Prudhon en avait fait les dessins, que Thomire et Odiot surent admirablement réaliser.

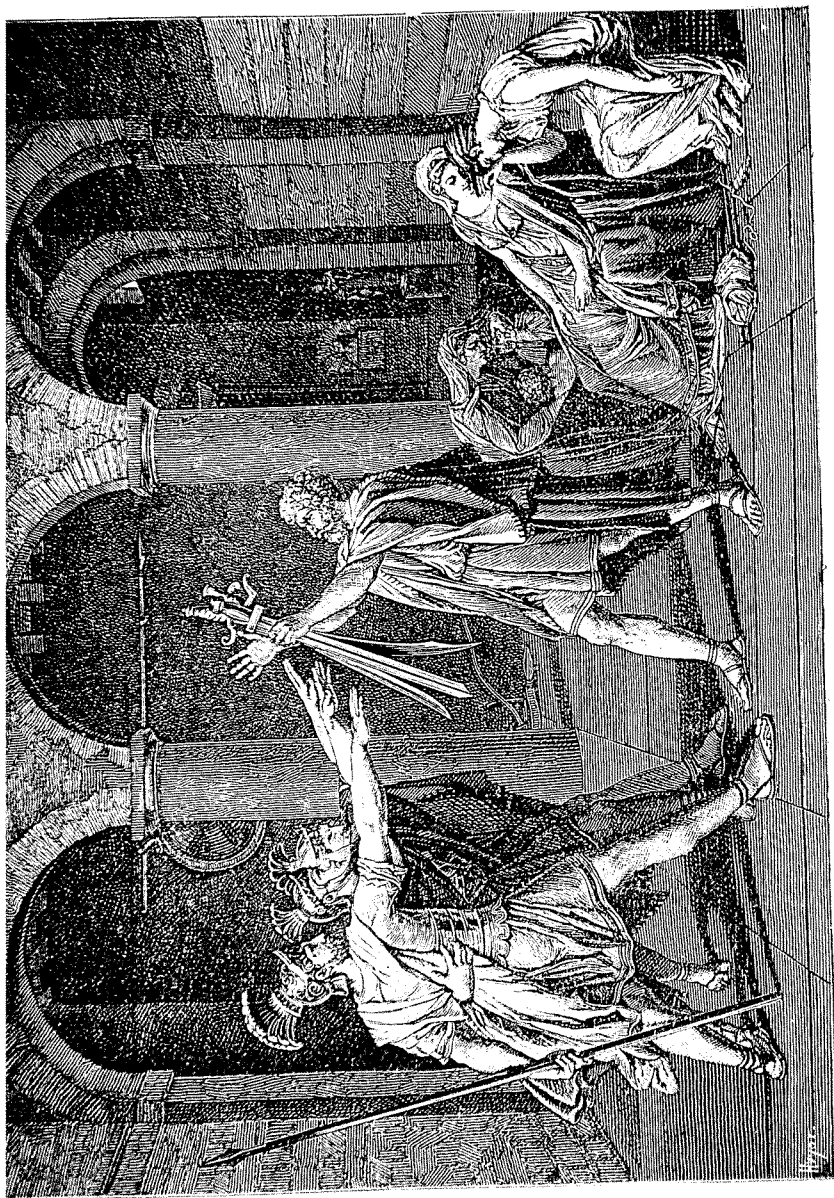


Fig. 266. — David. — Serment des Horaces (Louvre)¹.

¹ Cette gravure et la suivante sont extraites de *Napoléon et son temps*, par R. Peyre (Didot éditeur).

eu le mérite de rendre à la peinture française trois qualités qu'elle semblait abandonner : le sentiment du style élevé, la conscience dans l'exécution, l'étude patiente des formes. Si chez lui la haine de l'à peu près tombe dans la sécheresse, si la recherche, parfois artificielle, de la grandeur le porte à négliger des sujets modernes, fait trop souvent de ses tableaux des bas-reliefs, et de ses personnages des statues peintes¹, il n'en a pas moins rendu à notre école des services qu'on ne reconnaît pas assez aujourd'hui. Les grandes œuvres de Gérard et de Delacroix lui-même seraient difficilement explicables au sortir de Boucher, si la peinture française n'avait passé par la sévère discipline de David. Vainement a-t-on voulu le représenter, à la suite de trop plates imitations, comme le coryphée de la convention académique ; c'est lui qui a ramené nos peintres à l'étude de la nature et à la simplicité. Le vif sentiment de la nature se retrouvait presque toujours chez David lorsque, n'ayant pas à s'occuper du sujet, il se bornait à rendre et interpréter un modèle ; et il reste un de nos plus grands portraitistes. Pour se rendre compte de la transformation qu'avait subie en quelques années l'école française, il suffit de comparer le tableau qui valut à David le second prix de peinture au concours de l'Académie (*Mars et Minerve*, au Louvre) avec les prix de Rome décernés à ses élèves ou à ses contemporains, et cela dès les dernières années du xviii^e siècle.

Élèves de David. — David est resté un chef d'école, et les élèves qu'il a formés suffirent à recommander son nom : *Girodet, Fabre, Paillot de Montabert, Wicar, Langlois, Gros, Gérard, Isabey, Ingres, Hennequin, Topino-Lebrun, Léopold Robert, Granet, Rouget, Schnetz, Delescluze, Drolling (Pierre) Louis Couder, le comte de Forbin, Germain Drouais, Cochereau, Pagnest*. Ces trois derniers, morts trop jeunes pour avoir pu donner la mesure de leur talent, n'en font pas moins honneur à leur maître. Disons un mot de ceux de ces peintres que nous n'aurons pas occa-

1. M^{me} Récamier, le Pape Pie VII, Napoléon Le Pelletier de Saint-Fargeau, Marat, M^{me} d'Orvilliers.

sion de retrouver dans les pages qui suivent. Paillot de Montabert (1771-1849) est moins connu par ses tableaux que par son *Traité de peinture* et sa réhabilitation du procédé de l'encaustique. Topino-Lebrun (1769-1802), auteur de la *Mort de Caius Gracchus*, prit part à la conspiration du sculpteur *Ceracchi* et périt avec lui sur l'échafaud. Xavier Fabre (1766-1838), l'ami des derniers jours de la princesse Albany, légua à Montpellier, sa ville natale, les belles collections qu'il avait formées en Italie. Wicar (1762-1834), qui a peint entre autres deux intéressants tableaux sur le Concordat, fit de même pour Lille. Delécluze (1781-1863), après avoir obtenu une grande médaille en 1808 pour son tableau *la Mort d'Astyanax*, se tourna vers la littérature : critique, histoire, roman. Germain Drouais (1763-1788), fils de François-Hubert, se fit un nom, étant encore élève, par son prix de Rome *le Christ et la Chananéenne*. Ce tableau, qui dépassait de beaucoup le niveau des concours de l'Académie, excita un véritable enthousiasme. Il n'est pas à l'école des beaux-arts, et a mérité par exception les honneurs du Louvre. Le *Marius à Minturnes*, que Drouais exécuta à Rome, faisait l'admiration de Goethe. Cochereau (1793-1817) nous a laissé un intéressant tableau représentant l'*Atelier de David*. On voit par ce court résumé l'activité d'esprit qui régnait autour de l'auteur des *Sabines*.

Contemporains de David. Regnault. — Regnault, qui compte parmi ses élèves *Guérin*, *Hersent* et *Robert Lefèvre*, avait l'atelier le plus en vogue après David. Comme peintre, il n'ajoutait rien aux succès que lui avaient justement valu l'*Éducation d'Achille* (1783) et la *Descente de croix* (1789), mais se maintenait à son rang par des portraits et des tableaux empruntés à la mythologie ; il aimait l'allégorie. Pendant la Révolution, il avait peint *la Liberté ou la Mort*. Pendant l'Empire, il avait commencé un tableau représentant *la Marche triomphale de Napoléon vers le tem-*

ple de l'Immortalité. Survint 1814 ; l'artiste, voulant utiliser ce qu'il avait déjà fait, changea la figure principale, et le tableau devint *la France marchant vers le temple de la Paix*. Lethière (1760-1832) se distinguait par le sentiment tragique qu'il déployait dans ses vastes compositions de *la Mort de Virginie* et de *la Mort des fils de Brutus*. Carle Vernet (1758-1835) doit surtout sa réputation à son habileté dans la peinture des chevaux (*Triomphe de Paul-Émile, Scènes de chasse, Bataille de Marengo*) et dans ses spirituels dessins sur les *Incroyables, les Merveilleuses* et les divers ridicules du temps.

Le paysage. La peinture d'animaux. — En même temps, Valenciennes (1750-1819) faisait dans la peinture de paysage une réforme analogue à celle de David, mais ici bien moins heureuse. Cependant il remettait en grand honneur ce genre de peinture que le goût dominant du classique aurait pu faire abandonner, et forma de nombreux élèves, parmi lesquels François-Victor Bertin (1775-1842). De l'atelier de Bertin sont sortis Michallon (1796-1822), Corot et un grand nombre des artistes qui ont renouvelé la peinture de paysage en France, dans une tout autre manière que celle de Valenciennes et de Bertin lui-même. Le premier paysagiste du temps est de Marne (1744-1829), qui n'a pas de si hautes visées, mais est digne des Flamands. Il introduit presque toujours dans ses compositions des animaux peints avec talent, et égale au moins à cet égard son contemporain J.-B. Huet (1745-1811), qui est plus spécialement un animalier. De Marne n'a jamais eu cependant la notoriété d'Hubert Robert (1733-1808), qui a peint d'un pinceau si alerte et si spirituel les ruines romaines. Robert doit d'ailleurs en partie cette notoriété au nombre immense de ses œuvres, répandues dans tous les pays, à ses aventures, à l'amitié qui l'unit aux personnages les plus distingués du XVIII^e siècle, Visconti, Greuze, Vernet, Hall, M^{me} Lebrun, Grétry,

Lekain, Delille, Voltaire enfin, pour lequel il peignit les décorations du théâtre de Ferney.

Prudhon. — Un seul nom parmi les contemporains de David peut lui être légitimement opposé, celui de *Prudhon* (1758-1823). Prudhon, si différent de lui, mérite dans notre école une place non moins haute. Il a la qualité qui manque le plus à ses contemporains, la naïveté de l'inspiration, et il est peut-être de tous nos peintres celui qui évoque le mieux, et cela sans que cette redoutable comparaison l'écrase, le grand nom du Corrège.

C'était une originalité bien grande dans un temps où trop d'artistes affectaient le pédantisme du contour, la haine des moyens pittoresques, et substituaient le goût de l'archaïsme à celui de l'antique. Mais sa sincérité d'exécution était telle, que Prudhon ne fut pas méconnu de son temps. Il fut décoré en même temps que Gros (1808). Le véritable génie de Prudhon, son domaine, son empire, c'est l'allégorie. On peut dire qu'il y est incomparable. Une vie malheureuse avait encore avivé la sensibilité naturelle de son âme. Lorsqu'il le veut, il sait émouvoir, comme il sait charmer. Il suffit de citer son *Christ en croix*, sa dernière œuvre, qu'il laissa inachevée. La puissance d'émotion et son talent pour l'allégorie se réunissent dans son chef-d'œuvre *la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*. La première idée du peintre nous a été conservée par un dessin du Louvre. Quelque belle que soit la composition qui a été exécutée, on peut regretter peut-être que cette première inspiration, où l'ange de la Vengeance traîne le Crime épouvanté devant la Justice qui garde une gravité seraine, n'ait pas prévalu. L'artiste est revenu une troisième fois, d'une façon fort heureuse aussi, sur le même sujet dans un dessin que l'on voit à Chantilly. Prudhon a d'ailleurs traité toutes sortes de sujets : portraits (*l'impératrice Joséphine, le roi de Rome, Mme Jarre*), tableaux de genre (*la Famille malheureuse*), sujets mythologiques (*Psyché enlevée par les zéphirs, Zéphyr se balançant dans un bocage, Vénus et Adonis*), sujets religieux (*le Christ en croix, l'Assomption*) et même scènes militaires (*Entrevue de Napoléon avec l'empereur d'Au-*

triche après Austerlitz: Au fond, les contemporains de Périclès et d'Alexandre reconnaîtraient bien plutôt un des leurs dans Prudhon que dans David. Un seul artiste marche sur ses traces, ou plutôt s'est tellement identifié à sa manière, qu'on pourrait confondre, au premier coup d'œil, leurs œuvres : *M^{lle} Constance Mayer* (1778-1828), dont le *Fleuve de la vie* est digne en tous points de son maître.

Les successeurs de David. — Les musées. — Le Salon de 1808. — La génération qui suit est digne de sa devancière. Elle apparut dans tout son éclat, mêlée à son aînée, au Salon de 1808. Jamais l'art français n'avait traversé des jours plus beaux. La Constituante et la Convention, réalisant complètement un projet qui avait eu sous Louis XV et Louis XVI, un commencement d'exécution, réunissaient dans des musées publics les richesses qui s'entassaient, inutiles, dans les palais de la couronne. Les musées s'enrichissaient bientôt des chefs-d'œuvre de l'Allemagne, de la Flandre, de l'Italie, trophées de nos victoires, et les grandes choses qui se faisaient, donnaient à nos artistes des sujets propres à exciter leur enthousiasme. Enfin le Musée des monuments français, fondé grâce à l'intelligence, à l'activité et au courage d'*Alexandre Lenoir* (1762-1839), avait réuni les débris sauvés des destructions causées par le « vandalisme révolutionnaire¹ »

Gros. — Au Salon de 1808, Gros envoya la *Bataille d'Eylau*. Gros (1771-1835) a été l'Homère de l'épopée impériale. Eugène Delacroix le compare au poète grec pour ses peintures de la vie, si étonnantes dans leur cru

1. Alexandre Lenoir risqua plus d'une fois sa vie pour arracher des chefs-d'œuvre aux barbares qui en avaient déjà détruit un si grand nombre. L'expression de vandalisme fut employée par le conventionnel Grégoire, qui fit un rapport sur les pertes irréparables que l'art pleurait, et le moyens de les arrêter pour l'avenir. Il faut associer au nom de Lenoir celui de *Denon*, le directeur des musées sous Napoléon, qui essaya vainement en 1815 de sauver les œuvres d'art que les étrangers venaient nous reprendre au mépris des conventions expresses du traité de 1814. Denon était un grand veur de talent et un écrivain agréable.

dité et leur simplicité, et il rappelle, dans la *Bataille*



Fig. 267. — Gros. — Combat de Nazareth. (Musée de Nantes.)

d'Eylau, le fusil tordu où pendent des glaçons sanglants, les jambes du cheval de l'empereur, mouillées par la

neige fondue ; dans les *Pestiférés*, tant de détails profondément tragiques ; dans la *Bataille d'Aboukir*, le cheval de Murat, qui réunit en lui toutes les perfections de la peinture. Chez Gros, le sentiment le plus vif de la réalité n'enlève rien à l'élévation de l'œuvre. Il n'a pas besoin du prestige de l'allégorie, comme Rubens dans la galerie de Médicis. « Il a vu ses héros à travers son enthousiasme ; la grandeur de leur action les élève suffisamment, et de ces hommes il a fait des demi-dieux. » Le nom de Gros est inséparable de celui de Napoléon. Il nous a montré le jeune général d'Arcole, vivante image de l'héroïsme ; le conquérant de l'Égypte, qui semble déjà porter au front, au milieu des pestiférés, le signe de ses incomparables destinées ; et l'empereur, qui, malgré le brillant état-major dont il est entouré, attire seul le regard, au-dessus du champ de bataille d'Eylau, où les morts et les blessés sont à moitié recouverts d'un linceul de neige¹. Gros devait peindre aussi son apothéose en le plaçant dans l'immense composition dont il devait décorer la coupole du Panthéon. Le travail était loin d'être achevé lorsque l'empire tomba ; la composition fut modifiée, au grand détriment de l'œuvre, et la figure de Louis XVIII remplaça celle de Napoléon.

Gérard, Guérin, Girodet, etc. — Avec Gros, les peintres les plus célèbres de la génération napoléonienne furent Gérard, Guérin, Girodet. *Gérard* (1770-1837), l'auteur de la *Bataille d'Austerlitz*, de la *Retournée de Henri IV à Paris*, est surtout célèbre comme le premier portraitiste

1. Le tableau d'Eylau fut commandé à Gros à la suite d'un concours dont le programme fut tracé par Denon et auquel prirent part vingt-cinq concurrents. *Meynier* (1768-1832) eut le premier accessit, *Thévenin* (1768-1836), le second. L'empereur fit remettre à Gros, pour les reproduire, la pelisse et le chapeau qu'il portait le jour de la bataille. Gros avait aussi obtenu le prix dans un autre concours ouvert en l'an IX pour un tableau sur le *Combat de Nazareth*. L'esquisse seule a été exécutée. C'est peut-être la composition la plus animée de l'artiste. Grand portraitiste aussi, Gros a su rendre la grâce féminine (*Madame Lucien Bonaparte*, Louvre) comme l'énergie guerrière (*Lasalle*).

de son temps. *Guérin* (1774-1833) n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'il exposa, en 1799, le *Retour de Marcus Sextus, proscrit de Sylla*. Ce tableau, qui faisait allusion aux événements contemporains, eut un succès prodigieux. Il n'était encore qu'élève de l'école de Rome lorsqu'il fut décoré, en 1803, de la Légion d'honneur, et cela dans un temps où quelques artistes seulement devaient obtenir cette distinction. L'amnistie en faveur des émigrés et des proscrits de la Révolution venait d'être proclamée par le consul (avril 1802), et il semblait qu'on voulût associer le jeune artiste à ce grand acte. Il eut, dès son retour, un atelier qui fit presque échec à celui de David, et d'où sont sortis la plupart des peintres qui brillèrent au commencement de la Restauration, Géricault, Delacroix, Ary Schœffer, Henri Schœffer, Léon Cogniet, Champmartin, Paul Huet, auquel il faut joindre le graveur Henriquel-Dupont. Il maintint sa haute réputation par *Hippolyte refusant de se justifier* (1802), *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire* (1808), *Énée et Didon*, exposés en 1817, avec *Clytemnestre et Égisthe*. *Girodet* (1767-1824), talent élevé, poétique, consciencieux, mais souvent bien pénible, bien tourmenté, obtenait le grand prix décennal pour sa scène du *Déluge*; mais on estime plus aujourd'hui sa *Mort d'Atala* et son *Endymion*.

Plusieurs artistes moins connus méritent au moins une mention : *Barthélemy* (1743-1811), décorateur agréable qui a peint des plafonds au Luxembourg et au Louvre ; *J.-J. Lagrenée* (1740-1821), auteur du plafond de l'*Hiver* à la galerie d'Apollon, et portraitiste de talent ; *Peyron* (1744-1820) (*la Mort de Socrate*), qui s'inspire de Poussin ; *Lemonnier* (1743-1824), auteur de la *Peste de Milan* (à Rouen), qui fut directeur des Gobelins ; *Garnier* (1759-1849), l'auteur de la *Famille de Priam* ; *Hennequin* (1763-1833), l'auteur des *Fureurs d'Oreste* ; *Taunay* (1755-1830), peintre de paysage, de genre et de scènes militaires ; *Landon* (1760-

1826), plus connu par ses nombreuses publications sur les arts que par ses tableaux; *Hersent* (1777-1860), auteur de l'*Abdication de Gustave Vasa*; *Isabey* (1767-1855), miniaturiste et dessinateur; *Gautherot* (1769-1825), mieux inspiré par *Atala* que par les *sujets militaires*; les portraitistes *Robert Lefèvre* (1756-1830), *Riesener* (1767-1828), *Kinson*, *M^{me} Auzou*, surtout *M^{me} Lebrun*, qui, revenue de l'émigration, retrouvait sa vogue et se montrait la rivale de Gérard, et *Pagnest* (1779-1819), mort à vingt-neuf ans, dont le portrait de M. Nanteuil-Lanorville est un des meilleurs du siècle; les peintres de genre *Boilly* (1761-1845), *Debucoart* (1755-1832), si précieux tous deux pour nous faire connaître les mœurs de la Révolution et de l'Empire; *Martin Drolling* (1752-1817), *M^{lle} Gérard*, *M^{me} Haudebourg-Lescot* (1784-1845), *M^{me} Hersent* (1784-1862); le peintre d'intérieur et de scènes monastiques, *Granet* (1775-1849), qui aime les harmonies sombres et qui est un des précurseurs du romantisme¹; les peintres de fleurs *Van Dael*, *Van Spaendonck*, *Redouté* (1759-1840); les miniaturistes *Augustin* (1759-1832), *Aubry* (1770-1850); *Dumont*, *Saint*, et surtout *Jean Guérin* (1760-1836), qui élève la miniature jusqu'au grand style avec son *Kléber* et son *général Bonaparte*².

La gravure. Bervic. — La gravure française reçoit de l'école de David une nouvelle impulsion, avec *Jean Massard* (1740-1822) et son fils *Urbain* (1775-1849), *Desnoyers*

1. Granet eut pour imitateur le comte de Forbin, directeur des musées en 1816. Forbin avait d'abord été militaire, et fut décoré pour action d'éclat en 1808. Plusieurs officiers se sont distingués dans les arts : le général *Bacler d'Albe* (1761-1824), le colonel *Langlois* (1789-1870), le général *Lejeune*, l'officier du génie *Dubost*, etc. Le maréchal Gouvion-Saint-Cyr avait été professeur de dessin; le général *Franceschi-Delonne*, sculpteur.

2. C'est alors aussi que la peinture de panorama, inventée en grande partie par le peintre *Robert Fulton* (1765-1814), si célèbre depuis comme inventeur du bateau à vapeur, prend tout son développement avec *Pierre Prévost* (1764-1823). La décoration théâtrale produit des chefs-d'œuvre avec *Cicéri* (1782-1868), qui était déjà en 1810 peintre décorateur en chef de l'Opéra. Cicéri eut pour émules *Bouton* et *Daguerre*, l'inventeur du daguerréotype.

1785-1844), *Richomme* (1779-1857), et *Denon* (1747-1825), surtout avec *Alexandre Tardieu* (1785-1844) et *Bervic* (1756-1822), qui ont plus d'originalité et autant de science. Le *Laocoon* et la *Déjanire* (d'après le Guide), par Bervic, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la gravure moderne. Nos graveurs sont encore les premiers de l'Europe.

Sculpture. — La sculpture française reste aussi la première dans son ensemble, quoique les sculpteurs les plus célèbres soient un Italien et un Danois, *Canova* et *Thorwaldsen*, qui ne valent pas cependant notre *Houdon*. Ici l'influence de David risqua seulement de lui donner le lafroideur et de la sécheresse. Aussi les sculpteurs qui se forment alors avec *Chaudet* (1763-1810), *Ramey* père (1754-1817), *Bosio* (1768-1845), *Dupaty* (1771-1825), *Lemot* (1773-1827), *Épercieux* (1758-1840), *Masson* (mort en 1807), *J.-B. Giraud* (1752-1830), *Michallon*, père du paysagiste (1751-1799), *Deseine* (1759-1822), même *Moitte* (1747-1810) et *Cartellier* (1757-1831), ne valent peut-être pas les glorieux survivants du XVIII^e siècle, Julien, Pajou, Houdon¹. Dans la gravure en médailles, *Galle* (1761-1844), *Jeuffroy*, *Dupré* surtout, auteur de la pièce dite à *l'Herzule*, la plus belle monnaie qu'ait eue la France depuis le milieu du XVII^e siècle, sont des artistes remarquables.

Architecture. — **Fontaine et Percier.** — Dans l'ar-

1. Nous indiquerons les œuvres principales, sans distinguer celles qui appartiennent à la période suivante : *Chaudet*, *Œdipe et Phorbas* ; *fronton de la Chambre des députés*, détruit par la Restauration ; — *Bosio*, *vingt bas-reliefs de la colonne Vendôme* ; *l'Amour* ; *Henri IV enfant* ; — *Deseine*, *L'Hôpital, Daguesseau* (façade du Corps législatif) ; — *Lemot*, *statue équestre de Henri IV* sur le Pont-Neuf ; — *Ramey*, *Richelieu* (cour de Versailles) ; — *Dupaty*, *Ajax* ; — *Épercieux*, *la Reddition de Vienne* (arc de triomphe du Carrousel) ; statues de *Jacine* et de *Molière* ; — *Masson*, *tombeau de Vauban* aux Invalides ; — *Cartellier*, *tombeau de Joséphine*, à Rueil ; *Capitulation d'Ulm* (arc de triomphe du Carrousel) ; *la Pudeur* ; *Louis XIV à cheval*, bas-relief placé sur la porte des Invalides ; — *Moitte*, *bas-relief du dernier étage de la cour de l'Horloge du Louvre (la Loi et les Législateurs célèbres)* ; *ancien fronton du Panthéon (la France couronnant les vertus civiques et guerrières)* ; cette dernière œuvre, fort belle, a été détruite par la Restauration ; la Société des amis des monuments parisiens a appelé récemment l'attention sur les débris qui en restaient encore.

chitecture, *Fontaine* (1762-1853) et *Percier* (1764-1838) donnent le ton à tous les architectes de leur temps et, négligeant de plus en plus notre architecture nationale, contribuent à imprimer à tous les monuments de ce temps, dont plusieurs cependant sont de grande valeur, un caractère de froideur et d'uniformité qui empêchera bientôt qu'on soit juste pour les mérites de *Lepère*, *Gondouin*, *Brongniart*, *Labarre*, *Huvé*, *Vignon*, *Chalgrin*, *Rondelet*, *Poyet*, *Vaudoyer*. Le monument le plus caractéristique de l'Empire est la *colonne Vendôme*, élevée par *Lepère* sous la direction de *Denon* (1762-1844). *Brongniart* (1739-1813) commence la *Bourse*, achevée par *Labarre*. *Vignon* commence la *Madeleine*, achevée par *Huvé* (1783-1853). *Gondouin* (1737-1818) construit l'*École de médecine*; *Poyet* (1742-1824), la *façade du Corps législatif*; *Rondelet* (1734-1829) termine le *dôme du Panthéon*. *Chalgrin* (1739-1811) commence l'*Arc de triomphe de l'Étoile* continué par *Goust* et *Huyot* et terminé par *Blouet* en 1836. *Fontaine* et *Percier* font d'importants travaux au Louvre, aux Tuileries, et élèvent l'arc de triomphe du Carrousel. On voit donc, malgré quelques restrictions, que la période que nous venons de parcourir est une des plus belles de l'art français.

Symptômes d'un art nouveau. Salon de 1812. — Cependant, avant même la fin de l'Empire, des symptômes très nets de réaction contre l'école dominante se faisaient sentir, et cela en deux sens très opposés. *Ingres* avait déjà produit des œuvres caractéristiques de son talent telles que l'*Œdipe* (1808), et *Géricault* avait débuté par son *Officier des guides chargeant*, qui suffit pour que le Salon de 1812 marque une date dans l'art français du siècle.

Mais avant de parler de la révolution dont *Géricault* donne le signal, il importe de jeter un coup d'œil sur l'étranger, et principalement sur l'Allemagne. Car l'Allemagne aura sa part d'influence dans cette révolution.

CHAPITRE II

ÉCOLE ALLEMANDE

L'art en Allemagne depuis Holbein. — Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — La nouvelle école allemande. Son caractère, Carstens. — Les phases de l'école allemande. Ses centres principaux. — L'art religieux. Overbeck. — Cornélius. — Contemporains et successeurs de Cornélius. Paysage. Portrait. Genre. Guillaume Kaulbach. — Architecture. Schinckel. Léon de Klenze. — Sculpture. Thorwaldsen. Rauch. Rietschel¹.

L'art en Allemagne depuis Holbein. — La formation de la seconde école allemande est, avec la réforme de David, le plus grand fait de l'histoire de l'art à la fin du xviii^e siècle. Depuis le milieu du xvi^e siècle il n'y avait plus, à vrai dire, d'école allemande. Il n'y avait eu que des artistes allemands, dont quelques-uns seulement étaient arrivés à une véritable célébrité. Au xvii^e siècle, nous trouvons *Donner*, auteur de la *fontaine du Marché-Neuf*, à Vienne; *Schluter* (1662-1714), architecte du *Château royal de Berlin*, et sculpteur de la belle *statue équestre du grand électeur Frédéric-Guillaume*; les portraitistes *Lely* (1618-1680), et *Kneller* (1648-1723); *Goltzius* (1558-1617), célèbre surtout comme graveur; *Rottenhammer* (1564-1623); *Sandrart* (1606-1688), qui a écrit en latin la vie des peintres depuis « le Lydien Gygès » jusqu'à Murillo; le peintre de chasse *Ridinger*; *Elzheimer* (1578-1620), qui, par sa recherche des effets lumineux, contribua peut-être à former le talent de Rembrandt². Au xviii^e siècle appartiennent

1. Raczyński, *l'Art en Allemagne*. Ch. Blanc, *Hist. des peintres*. Forster, *Geschichte der deutschen Kunst*; Leipzig, 1851-1864. Fortoul, *de l'Art en Allemagne*.

2. Elzheimer, continuateur de P. Brill, eut, même en dehors de l'Italie où il s'était fixé, une grande influence. *Pierre Lastmann*, le maître de Rembrandt, fut son élève.

Denner (1685-1749), *Diétrich* (1712-1774), *Roos* (1655-1705) et *Raphaël Mengs* (1728-1779), le premier artiste allemand qui, depuis Holbein, c'est-à-dire après un intervalle de deux siècles, obtienne une renommée européenne. Enfin *Angélica Kaufmann* (1776-1807), musicienne et peintre, a, dans ses portraits surtout, un sentiment et une grâce qui la rapprochent de M^{me} Lebrun. Sa beauté et ses malheurs l'ont également recommandée auprès de la postérité.

Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — Cependant un grand mouvement intellectuel agite déjà l'Allemagne. Le génie national sent sa force et regrette le joug que lui impose l'imitation servile de l'étranger. Plusieurs des grands esprits qui font alors de sa littérature la première de l'Europe tournent leurs réflexions et leurs travaux du côté des choses de l'art. La critique précède les œuvres d'art et les appelle. L'appel ne pouvait manquer d'être entendu. La philosophie de Kant élève les âmes. L'unité de la langue, manifestée avec éclat par des œuvres éminentes, donne le sentiment de l'unité nationale, dans une gloire commune à tous les pays allemands. L'unité intellectuelle prépare l'unité politique. Les idées de la Révolution française qui se répandent au delà du Rhin, et que l'Allemagne tournera bientôt contre nous, la grande lutte de 1813, contribuent à exalter et à fortifier les esprits. Vers 1820, l'école allemande, reconstituée, occupe une place considérable dans l'art européen. Mais elle a gardé toujours quelque chose de son origine littéraire et philosophique, de ce qu'elle a eu de réfléchi plutôt que de spontané, d'intellectuel plutôt que de plastique. Le signal de cette rénovation devait partir des pays scandinaves.

La nouvelle école allemande. Son caractère. Carstens. Le romantisme. — Le peintre *Carstens* et le scul-

teur Thorwaldsen étaient sujets du roi de Danemark. C'est à l'antiquité que Carstens s'adresse (1757-1798) pour renouveler l'art en Allemagne. Mais il ne continue pas pour cela l'enseignement de Raphaël Mengs. Passionné, comme Mengs, pour les Grecs, mais ennemi de sa méthode, il oppose une interprétation plus libre aux théories d'imitation de l'ami de Winckelmann. La misère l'empêcha de se livrer sérieusement à l'étude jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. La fierté de son caractère, le noble but qu'il poursuivait, le laissèrent toujours dans la gêne¹.

Ce n'en est pas moins à lui que la nouvelle école allemande, si considérable depuis, fait remonter son origine. Des œuvres comme la *Chute des anges*, le *Combat des Centaures*, justifient ce sentiment. Ce que les peintres allemands demanderont surtout après lui à l'antiquité, c'est la poésie naïve des temps primitifs, l'allégorie mythologique, les sujets héroïques. A cette source d'inspiration vient bientôt s'en joindre une autre, le renouvellement du sentiment religieux qui oppose le christianisme à l'antiquité, et va retrouver ses inspirations dans la civilisation germanique du moyen âge, dans les cathédrales gothiques, la poésie des chansons de geste et la chevalerie. De ces divers éléments naît le romantisme, qui aura, surtout en Allemagne, le caractère d'une réaction contre l'influence prépondérante des idées et des formes françaises dans l'art et la littérature. Mais remarquons que dès l'origine on avait associé l'antiquité à cette réaction, et que c'était au nom du classique grec que Lessing, puis Schlegel, avaient attaqué le classique français.

De même que, dans la littérature, l'admiration qu'on professe alors pour les *Nibelungen* n'empêche pas qu'on ne ressente pour Homère et Virgile un enthousiasme renouvelé; de même, dans les arts, cette faveur générale qui s'attache au moyen âge national ne prendra que très accidentellement le caractère du mépris ou de l'indifférence pour les modèles de l'antiquité ou de la Renaissance italienne. Chose remarquable,

1. M^{me} de Staël, dans son *Allemagne*, ne cite même pas Carstens.

Albert Dürer exerce, au fond, peu d'influence sur le grand mouvement qui rend à l'Allemagne la gloire artistique qu'elle avait perdue depuis sa mort. C'est sous la forme catholique que l'art religieux renaît d'abord en Allemagne. *Overbeck* ne tarda pas à se convertir au catholicisme. C'est à Rome, devant les loges de Raphaël ou les sculptures du Vatican, que se forment les peintres les plus originaux de l'Allemagne moderne. En somme, dans des conditions différentes, les artistes allemands revendiquent, comme le feront les artistes français vers 1820, la liberté de l'inspiration, la variété des sujets, un art qui s'efforce de rendre tous les sentiments de l'âme, toutes les nuances de la pensée. Les artistes allemands de ce temps, plus encore que les romantiques français, obéiront à des préoccupations littéraires qui leur feront oublier trop souvent l'art lui-même. Les Allemands cherchent à exprimer par le dessin non seulement les sentiments les plus subtils et les plus compliqués, comme les rêveries les plus vagues, mais encore des théories philosophiques, des controverses littéraires et morales, même des systèmes scientifiques. Giotto lui-même avait donné l'exemple d'allégories analogues, et l'on a vu plus haut quel était l'esprit encyclopédique des imagiers du XIII^e siècle. Mais le danger en pareille matière, et les Allemands y étaient exposés plus que d'autres, c'est de ne pas savoir distinguer la profondeur et l'obscurité, la finesse et la puérité, le possible et le ridicule, l'ingéniosité et la banalité prétentieuse, le galimatias et le sublime. Rien ne serait plus injuste que d'interdire absolument à la peinture de telles recherches et de tels efforts, souvent couronnés de succès, et d'ailleurs presque toujours intéressants ; mais cette tendance est souvent dangereuse et risque d'être antiplastique, antihumaine, de supprimer l'émotion et la beauté. Un faisceau d'aphorismes ne constitue pas un poème.

Les phases de l'école allemande. Ses centres. — On peut distinguer trois phases dans la peinture allemande : la première, surtout philosophique ; la seconde, plus spécialement religieuse, où il est donc fait une part plus large au naturel et à l'émotion ; enfin, après 1830, on



Fig. 268. — Guillaume de Kaulbach. — La tradition (escalier du musée de Berlin).

s'occupe davantage de la partie technique, de la couleur et du pittoresque. Les principales écoles qui se constituent d'abord en Allemagne, sont celles de *Munich* et de *Dusseldorf*, auxquelles on peut ajouter *Dresde* et *Berlin*; Munich surtout, que Louis I^{er} de Bavière remplit de monuments de toute espèce.

L'art religieux. Overbeck. — Mais Rome réunit d'abord la plupart des peintres qui vont faire la réputation des écoles allemandes. *Overbeck* (1789-1869) inaugure la seconde phase dont nous venons de parler. Il forma, dans le couvent de Saint-Isidore, une école romantique où se groupèrent maints artistes qui devaient cependant conserver leur originalité et la développer en sens divers, *Cornelius*, *Veit*, *Schadow*, *Vogel*, *Schnorr*. Overbeck, étudiant avant tout l'expression du sentiment religieux, se passionne d'abord exclusivement pour les artistes antérieurs à Léonard et à Raphaël. Il risque ainsi, malgré sa sincérité, de jeter l'art dans une convention aussi dangereuse que celle qu'il combat, et de le faire tomber dans l'affectation de la simplicité et de l'archaïsme. Gœthe s'alarme avec raison. Ce sacrifice volontaire de la beauté des formes, pour un but soi-disant moral, ne pouvait convenir à l'homme qui disait : « Qu'on mette devant mes yeux le Jupiter Olympien, et j'en deviendrai meilleur. » Heureusement qu'*Overbeck* lui-même, par le développement naturel de son talent, devait se rapprocher de plus en plus de Raphaël, comme le montre, par exemple, sa *Mise au tombeau*.

Cornelius. — Overbeck n'avait pas quitté Rome depuis 1810. Il n'en fut pas de même de *Cornelius* (1787-1867). Né à Dusseldorf en 1787, il avait déjà peint, à dix-neuf ans, la *Coupole de Neuss* et illustré *Faust* avant de se rendre en Italie, où il travailla entre autres aux fresques de la villa Massimi sur la *Jérusalem délivrée*, et peignit l'*Histoire de Joseph* dans le palais de l'ambassadeur de Prusse, tout en

illustrant les *Nibelungen*. Il revint dès 1819 à Munich et fut en même temps directeur de l'Académie de Düsseldorf, puis de celle de Berlin. Il donna les dessins d'un grand nombre de compositions qu'il n'exécuta pas lui-même, et l'ensemble de ses œuvres est un des exemples les plus remarquables de la variété des sujets qu'aborde alors la grande peinture allemande. A Munich il décore la *salle des Dieux* et la *salle de Troie*, de la *Glyptothèque*; à la *Pinacothèque*, il résume dans les « nouvelles loges », au nombre de vingt-cinq, l'*Histoire de la peinture* jusqu'à Rembrandt et Poussin; à l'église Saint-Louis, il peint le *Jugeant dernier* et le *Crucifiement*. A Berlin, il exécute ses célèbres *Cavaliers de l'Apocalypse* pour le Campo-Santo.

Contemporains et successeurs de Cornelius. Portrait. Genre. Paysage. Guillaume de Kaulbach. — A côté de Cornelius, l'Allemagne présente un grand nombre de talents distingués : *Frédéric-Guillaume Schadow* (1789-1862)¹, second fils du sculpteur, qui le remplace à Düsseldorf en 1826, pendant que *Schnorr de Karolsfeld* (1794-1872) prend le premier rang à Munich; puis *Ph. Veit* (1793-1878), *Hess* (1798-1863), *Rethel* (1816-1859), de *Schwind* (1804-1871), *Mintrop* (1814-1870), *Ittenbach*, *Führich* (1800-1816), *Begas* (1794-1854), *Bendemann*, *Lessing*, *Schrauf*, *Steinle*, *Preller*. Dans le paysage, *Schirmer* (1807-1861), *Rottmann*, *Koch*, s'inspirent principalement de Poussin et de la nature italienne.

Cependant, une école plus pittoresque s'était formée; nous y voyons des peintres de genre comme *Knauss*, *Leyerheim*, *Hasenclever* (1810-1853); des peintres de portraits comme *Richter* et *Magnus*, comme *Winterhalter*, qui travaille surtout en France; des paysagistes comme *André Oswald Achenbach*, *Biermann*, le Norvégien *Gude*, et *Uldebrandt*, qui a visité toutes les parties du monde et en

¹ F. G. Schadow a laissé des *Mémoires* en allemand et un écrit en français *l'Influence du christianisme dans la peinture*.

a rapporté des tableaux ; le peintre d'animaux *Kruger*. Mais un nom domine tous les autres : celui de *Guillaume Kaulbach* (1805-1874). Kaulbach égale la puissance de composition de Cornelius dans ses belles synthèses historiques et ses allégories de l'escalier du musée de Berlin (*Bataille des Huns, la Dispersion des peuples, l'Age de la réformation, l'Histoire, la Tradition*), et il l'emporte sur lui par l'exécution. Il montre aussi un rare talent d'observation dans ses œuvres telles que sa *Maison de fou* est naïf, poétique ou touchant dans ses scènes familières dans ses sujets empruntés à *Faust* et à *Hermann et Dorothee*. Après ou avec lui nous signalerons *Karl Müller, Werner, Horschelt, Schrader, Menzel, Piloty, Adam, Leimbach, Uhde*, et dans les pays autrichiens, où de grands progrès se sont réalisés, surtout chez les Magyars et les Slaves, *Angeli, Hynais, Makart, Munkacsy, Matejka, Engerth, Sigismond l'Allemand, Brozik, Petöcsey, Madarasz*.

Architecture. *Schinckel. L. de Klenze.* — *Schinckel* (1781-1841), qui s'occupa aussi de peinture monumentale, est surtout célèbre comme architecte. Passionné pour l'antique, il cherche à s'inspirer des Grecs sans les copier (*théâtre et musée de Berlin*). A Munich domine *Léon de Klenze*, élève de Percier et chef de l'école éclectique (1784-1864). La *Glyptothèque* est classique grecque ; le *palais du Roi*, florentin du xv^e siècle ; l'*église de Tous-les-Saints*, byzantine ; l'*Entrepôt*, vénitien. D'autres constructions sont gothiques. Le *Walhalla* (panthéon germanique près Ratisbonne, présente un temple du temps de Périclès sur substructions cyclopéennes. La faveur qui revient au gothique fait décider l'achèvement de la cathédrale de Cologne sous la direction de *Zwirner*. Parmi les architectes plus modernes nous citerons *Zanth, Ferstel, Schmiegelow, Hasenauer, Hansen, Hlavka, Cremer, Strack, Schmitz*.

Sculpture. *Thorwaldsen. Rauch. Rietschel.* — Les diverses constructions ainsi que les diverses statues qu'on

élève aux héros de la guerre de l'indépendance donnent à l'activité des sculpteurs allemands un champ qu'ils sont capables de remplir. La sculpture allemande prend alors la première place après la France, avec les contemporains

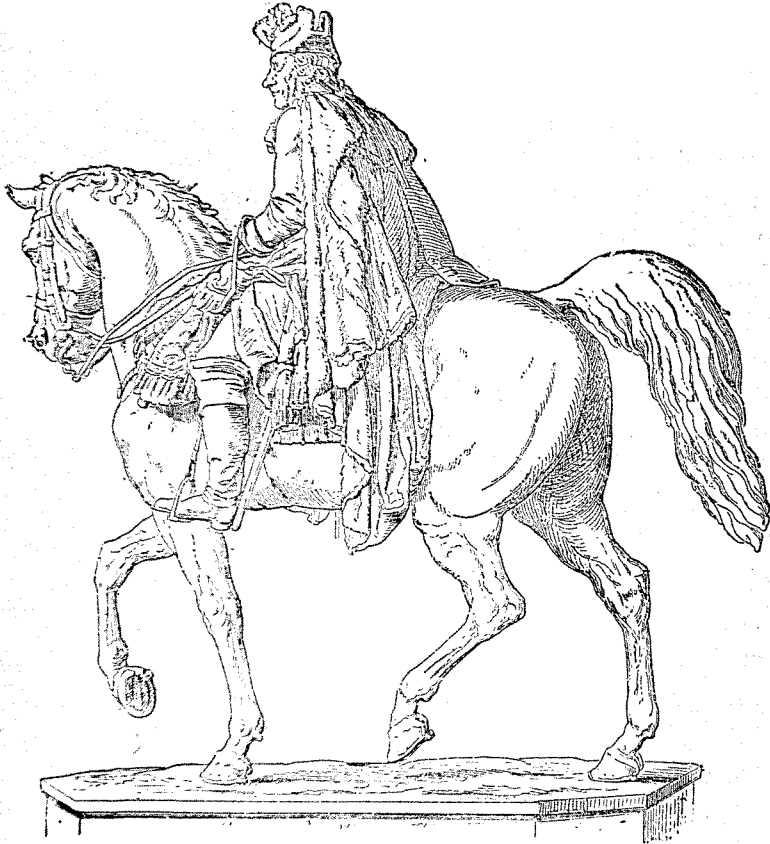


Fig. 269. — Rauch. — Frédéric II (Berlin).

et successeurs de *Thorwaldsen* (1779-1844). *Thorwaldsen* est l'auteur de la *Vénus*, du tombeau du prince *Eugène*, de la frise du triomphe d'*Alexandre*, et de bien d'autres œuvres dont la réputation a surmonté les changements du goût¹. Il a des rivaux dans *Rauch* et *Rietschel*. *Rauch* (1778-1851) a produit, entre autres chefs-d'œu-

1. V. E. Plon, *Thorwaldsen*.

vre, les *Victoires* de Walhalla, le *monument de Frédéric II*, le *monument de la reine Louise* (à Charlottenbourg). *Rietschel* (1804-1861) a exécuté un *fronton* et les statues de *Gluck*, *Mozart*, *Gœthe* et *Schiller* pour le théâtre de Dresde; les œuvres qu'il envoya à l'exposition universelle de 1855, une *Pieta*, l'*Amour domptant une panthère*, lui valurent une des grandes médailles d'honneur.

Rauch domine l'école de Berlin, qui a pour fondateur son maître *Jean-Godefroy Schadow* (1764-1850), auteur du *Quadriga de la porte de Brandebourg*. Dans cette école se font remarquer après eux *Rodolphe Schadow*, mort à vingt-six ans (1812), *Dannecker* (1758-1841) (*l'Ariane de Francfort*), *Tieck* (1773-1851), *Kiss* (1802-1865) (*Amazone à cheval*), *Wolf*. Après *Rietschel*, le plus célèbre représentant de l'école de Dresde est *Hœnel* (frise et statues de *Molière*, *Shakespeare*, *Aristophane* et *Sophocle*, pour le théâtre de Dresde). L'école de Munich cite surtout *Éberhard*, *Wagner*; auteur de la *frise du Walhalla*, et *Schwanthaler*, auteur des *frontons du Walhalla*, de la statue colossale de la *Bavaria*; *Van Bandel*, qui a élevé sur le Grotemburg la statue colossale d'*Arminius*. Parmi les sculpteurs plus modernes, *Sussmann-Heilborn*, *Zumbusch*, (monuments de *Beethoven* et de *Marie-Thérèse*), *Fernkorn* (statues équestres de l'*archiduc Charles* et du *prince Eugène*); *Schilling*, auteur de la *Germanie* dans le *Niederwald*; *Blöser*, *Eberlein*, *Manzel*, et surtout *Drake* (*statue équestre de Guillaume* au pont de Cologne), ne doivent pas être oubliés.



CHAPITRE III

ANGLETERRE. — ITALIE.

Ecole anglaise. — Sculpture. Flaxman. — L'architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — La peinture anglaise. Portrait et histoire. Lawrence. Martin. — Genre. Wilkie. — Paysage. Constable. Turner. Landscer. — Tendances nouvelles. — Ruskin et le préraphaélisme. — Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le paysage. L'aquarelle. — Italie. La sculpture. Canova. Dupré¹.

École anglaise. — Comme l'ancienne Rome, l'Angleterre, une fois qu'elle eut marqué sa place dans les beaux-arts, la maintint avec la ténacité qu'elle met en toute chose. Elle sut donner à son école un caractère de personnalité parfois outrée, qui fait à la fois sa force et explique ses lacunes. Sans doute, les Anglais ont eu rarement le sentiment du grand art. Ils ont oublié trop souvent, comme le dit fort bien E. Chesneau, l'historien très bienveillant de l'école, que la science est, par le fait, le seul chemin qui conduise à la simplicité, au naturel et à la vérité. Mais l'école anglaise de peinture a le mérite d'être la plus originale, la plus nationale des écoles contemporaines.

Sculpture. Flaxman. — On prévoit que les Anglais devaient réussir beaucoup moins dans la sculpture, qui a un plus grand besoin de la science, de la tradition et de l'étude du nu. Il y eut cependant, au commencement du siècle, un sculpteur de grand talent, *Flaxman* (1750-1825), auquel ses dessins au trait sur Homère, Hésiode, Dante, firent une renommée européenne. A sa suite, on pourrait

1. E. Chesneau, *la Peinture anglaise*. Thoré, *l'Éc. anglaise dans l'Hist. des peintres* de Ch. Blanc, R. Monnier de la Sizeranne. *Ruskin et la religion de la beauté*.

citer *Chantrey, Westmacott, Gibson, Calder, Marshall*, mais ce n'est que de nos jours qu'une école plus savante et plus vivante à la fois semble se former, avec *Gilbert* et le peintre *Leighton*.

Architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — L'architecture a été plus heureuse. La matière ne lui manquait pas ; elle avait les grands travaux publics ; elle avait la construction de ces belles demeures bourgeoises ou aristocratiques où les architectes anglais excellent à concilier le luxe de l'ensemble avec toutes les recherches du *confort* intérieur. Depuis la fin du XVIII^e siècle on avait la passion de l'antiquité, qui faisait le fond de l'éducation des universités. Les jeunes Anglais sortis d'Oxford et de Cambridge allaient en foule visiter les fouilles de Pompéi. Le succès de l'ouvrage de *Revett* et *Stuardt* sur les *Monuments de l'ancienne Grèce* va rendre ses formes plus familières encore à tout le public cultivé.

Mais l'engouement exclusif a été de peu de durée, et bientôt, à côté de l'influence antique, le gothique, la Renaissance aussi, ont repris faveur, pendant que se développait un style nouveau, qu'on pourrait appeler le style industriel. *Penrose, Donaldson* et *Cockerel*, qui n'ont pas dédaigné le gothique, représentent surtout le style classique. Sir *Ch. Barry* (1795-1860) a élevé la plus considérable peut-être et une des plus remarquables constructions ogivales de l'Angleterre dans le *palais du Parlement*. *Joseph Paxton* (1803-1865) construisait pour l'exposition universelle de 1852 le célèbre *palais de Cristal*, qui a été le premier exemple, dans de grandes dimensions, de l'architecture de verre et de fer. Il s'était préparé à ce travail par la construction de serres dans divers châteaux de l'aristocratie. Les noms les plus connus de l'architecture anglaise, outre ceux que nous venons de citer, sont : *Strike* (1781-1867), l'architecte du British Museum ; *Waterhouse, Fergusson, Edw. Barry, Owen Jones, Colcutt, Hardewick*.

Scott, Fowke, Pearson, Strett, Schaw, Douglas, Fordham, Webb, Bell, Anderson, etc.

La peinture anglaise. Portrait. Histoire. Lawrence. Martin. — Cependant l'architecture de l'Angleterre est loin d'avoir l'originalité de sa peinture. *Sir Thomas Lawrence* (1769-1830) passe alors pour le plus grand des portraitistes anglais, mais il reste très inférieur à ses deux prédécesseurs Reynolds et Gainsborough. Il a pour émules : *Beechey, Reaburn, Gordon*, ainsi que d'autres peintres tels que *Howard, Westhall, Fr. Grant, Northcote, Haydon, Opie*, qui traitent aussi de grandes scènes historiques. Mais les peintres de la Grande-Bretagne réussissent moins dans la peinture d'histoire, même lorsqu'il s'agit de sujets nationaux, quoique plusieurs œuvres semblent démentir la sévérité de ce jugement général, tels que les tableaux religieux d'*Herbert* et les peintures de *Mac Lise* (1811-1870) pour le parlement anglais (*Waterloo* et *Trafalgar*). *John Martin* (1789-1854) a peint des scènes colossales, telles que le *Déluge*, le *Jugement dernier*, le *Festin de Balthasar*, la *Chute de Ninive*, où les masses de l'architecture et du paysage, traitées avec une imagination et une grandeur qui n'est pas ordinaire, produisent un effet fantastique dont la puissance n'est pas niable ; mais ces compositions gagnent beaucoup à la gravure, à cause de la faiblesse de l'exécution. *Blake* (1757-1828) et *Füsseli* (1741-1825) ont essayé de mettre des hallucinations et des énigmes sur la toile.

Peinture de genre. Wilkie. — Les peintres anglais sont plus heureux dans les tableaux de dimensions médiocres. Ils représentent avec une conviction sincère et une sympathie communicative les scènes de la vie de famille, où ils rendent la physionomie des femmes et des enfants avec un caractère bien anglais, mais dont le charme s'impose à tous. Ils empruntent aussi avec succès leurs sujets à la fantaisie, aux poèmes, aux romans, ainsi qu'aux anecdotes historiques que Walter Scott a mises à la mode.

A leur tête se place *Daniel Wilkie* (1785-1841), qui s'est plus occupé de l'harmonie de la couleur et de la fraîcheur de l'exécution, que la plupart de ses contemporains, et *Smirke* (1752-1845), qui se plaît à représenter les scènes de Cervantès et de Shakespeare; puis *Collins* (1788-1847), *Stothard* (1755-1834), *Webster* (1800-1882), *Uwins* (1782-1857), *Goodall*, *Mulready* (1786-1863), *Bird* (1772-1819), *Newton*, *Hurlstone*, *Frith*, *Robert Leslie* (1794-1859).

Paysage. Constable. Turner. Landseer. — Cependant, ce qui fait surtout la gloire de l'école anglaise dans la première partie du XIX^e siècle, c'est le paysage. Succédant à Gainsborough, à *John Crome* (1769-1821), dit *Old Crome*, et à *G. Morland* (1763-1804), aimant la nature, et la nature anglaise, avec passion, la rendant avec sincérité et puissance, *John Constable* (1776-1837) peut être considéré comme un des créateurs du paysage moderne. Il eut le courage de peindre la campagne au printemps, avec ses couleurs épanouies et ses verts intenses. Les envois qu'il fit au Salon de 1824, à Paris, eurent chez nous un succès considérable et montrèrent à l'Angleterre, qui le méconnaissait encore, quel grand paysagiste elle possédait. Les tableaux que nous avons enfin de lui au Louvre, *le Cottage*, *la Baie de Weymouth*, ne valent pas ses œuvres restées en Angleterre, *la Cathédrale de Salisbury*, *le Champ de blé*, *la Ferme dans une vallée*, *l'Écluse*, etc.

Parmi ses contemporains ou successeurs immédiats nous trouverons *Calcott* (1779-1864), *Creswik* (1811-1869) *Nasmyth* (1787-1838); *Robert Ladbrooke* (mort en 1842) auteur du *Grand Chêne*; *John Bernay-Crome*, fils d'Old Crome (1793-1842), qui s'adonne aux clairs de lune; *Stan Field* (1793-1867), *Danby* (1793-1861), *Bonnington* (1801-1828). Bonnington est le plus connu en France. Fin et plein d'éclat dans ses vues de Venise, il tient de son contact avec nos peintres, auprès desquels il passa la plus grande partie de sa courte vie, une élégance spirituelle qui s

montre dans ses tableaux de genre historique. Mais le seul *Turner* peut être légitimement opposé à Constable. *Turner* (1775-1851) est le Delacroix du paysage : quelles que soient ses inégalités, il a du génie. Qu'il prenne pour

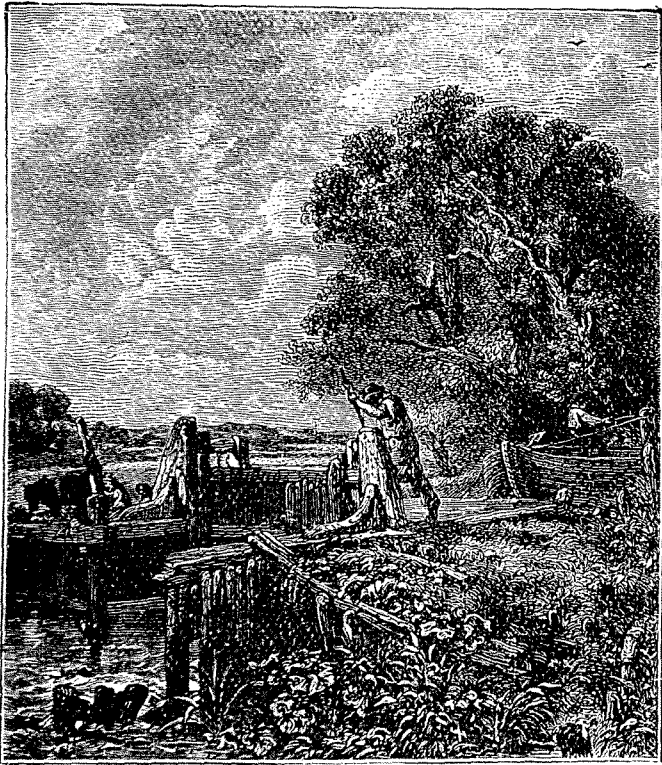


Fig. 270. — Constable. — L'Écluse.

sujet le champ de *Bataille de Waterloo* ou le *Château de Kilgaren*, le *Combat du vaisseau le Téméraire* ou le *Golfe de Baïes*, le *Banquet de Guildhall* ou les *Abords de Venise*, le *Great Western Railway* ou *Ulysse raillant Polyphème*, son originalité choque parfois par ses effets bizarres, mais est jointe à une puissance d'imagination qui ne peut laisser indifférent. Il est surtout le peintre de la lumière, et il a tenu à lutter contre Claude, qu'il avait

d'abord imité. Il légua spécialement à la National Gallery deux de ses œuvres les plus célèbres : la *Fondation de Carthage* et le *Soleil levant dans le brouillard*, à condition qu'elles seraient placées entre deux tableaux du paysagiste français. L'animalier *Edwin Landseer* (1802-1873), qui a souvent entouré ses héros de paysages importants, n'est pas comparable à Turner, quoiqu'il ait été moins contesté et peut-être plus connu. Aujourd'hui on se montre bien sévère pour un peintre qui, après tout, savait son métier. Il a prêté un peu trop les passions humaines à ses humbles modèles, qu'il connaît d'ailleurs admirablement ; mais il a rarement dépassé la mesure, et les a laissés intéressants sans les rendre ridicules. Il a été émouvant et poétique. Le jury de l'exposition de 1855 vit en lui un des peintres les plus remarquables de l'Europe et lui décerna une des grandes médailles d'honneur.

Nouvelle école. Préraphaélisme. Ruskin. — Vers le temps de la mort de Turner, l'école fut agitée par un mouvement intellectuel qu'on a appelé le *préraphaélisme*

L'Allemagne avait connu le préraphaélisme avec *Overbeck*, la France avait eu quelque velléité de s'y attarder avec *Orsel*, mais l'une et l'autre n'avaient fait que le traverser, et l'ensemble de l'école n'en avait pas été modifié. Il en fut autrement en Angleterre. Le préraphaélisme anglais, qui eut bientôt pour héraut et porte-parole le critique *John Ruskin*, voulait que l'on ramenât l'art à un sentiment religieux plus profond, et qu'on s'occupât surtout de son but moral ; il voulait aussi que l'on s'attachât passionnément à la vérité, rendue naïvement et méticuleusement à la fois dans tous ses détails, et cela moins par principe d'art peut-être que par scrupule de conscience. C'est en se plaçant à ce double point de vue qu'il voulait ramener la peinture aux principes qui la dirigeaient, disait-il, avant Raphaël. Nous n'examinerons pas ce qu'il y avait de légitime à mêler ainsi Raphaël au débat, mais nous remarquons que le préraphaélisme anglais n'emprisonne pas pou

cela l'artiste dans les réalités présentes, encore moins dans les réalités purement matérielles. Nous avons dit qu'il s'occupe surtout de l'âme ; d'autre part, il n'interdit ni les scènes historiques ni les fantaisies poétiques ; et là, son souci de la vérité le conduira aux recherches de l'érudition. On voit donc combien ce mouvement fut complexe. Mais lorsqu'il se fut dégagé de ses exagérations, il avait, par l'étude patiente de la nature, par l'habitude imposée du modèle vivant, rapproché l'école anglaise de la science ; par cette même étude de la nature jointe à l'action morale qu'il demandait, il avait fortifié et élevé l'inspiration originale de ses artistes. Il n'y eut en somme presque rien d'archaïque dans le préraphaélisme anglais ; et si l'on n'était pas prévenu, on ne songerait nullement à traiter de préraphaélites la plupart des œuvres de cette école. On ne voit pas en quoi elles seraient plus spécialement préraphaélites que celles de Rembrandt ou de Gérard Dow.

Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le plus célèbre des peintres sortis de ce mouvement est *Millais* (né en 1829), qui semble aujourd'hui se placer à la tête de l'école anglaise, par ses scènes empruntées à l'histoire, à la vie anglaise contemporaine ou à la poésie (*Ophélie*, *les Romains quittant la Grande-Bretagne*, *la Veille de sainte Agnès*, *Garde royal*, *le Hussard de Brunswick*, *le Whist à trois*), par ses portraits (*Gladstone*, *Ruskin*) et ses paysages. Parmi ses rivaux, avec des tendances diverses, il faut citer *Herkomer*, que ses *Invalides de Chelsea*, en 1878, et ses portraits exposés en 1889 ont rendu célèbre en France, *W. Olman Hunt* (*le Voyage du pèlerin*, *Scènes de Shakespeare*), *Paton* (*la Reine des fées*), le poète *Dante-Gabriel Rossetti* (*le Songe du Dante*)¹, plus encore peut-être *Madox-Brown*, dont les compositions, ingénieuses et émouvantes à la fois, passionnées et savantes, profondes et claires, vous conduisent, autant qu'on en peut juger par des gravures, à admettre volontiers le jugement de

1. Il ne faut pas le confondre avec son frère *William-Michael Rossetti*, un des critiques d'art les plus remarquables de l'Angleterre.

M. Chesneau, qui le place à côté des peintres anglais les plus célèbres¹. Quant à M. *Burnes Jones*, il met au service de sujets d'une poésie subtile qu'il emprunte aux légendes nationales ou à l'antiquité, une science de dessin et une harmonie de couleur rares chez les peintres anglais².

La peinture historique, se rapprochant plus des habitudes du continent, est représentée par *Leighton*, qui est aussi un portraitiste et un sculpteur remarquable ; par *Watts*, *Briton-Riviere*, *Scott*, *Long*, *Collier* ; par *Alma-Tadema*, qui ressuscite avec beaucoup de grâce les mœurs aristocratiques de l'antique Grèce et de l'Italie civilisée à son contact. La peinture de genre est représentée avec éclat par *Nicol* (*Embarrassés tous les deux*, *le Payement des loyers*) ; par *Martineau*, *Stone*, *Green*, *Burgess*, *Egg*, *Grégory*, *Langley*, *Fildes*, *Holl*, *Hopkins*, *Sant*, *G.-D. Leslie* (*la Visite à la pension*), *O'Neil* (*le Départ pour la Crimée*), *Morris Walker* (*la Vieille Grille*), qui se serait placé au premier rang si la mort ne l'avait pas enlevé à trente-cinq ans ; *Forbes*, *Reid*, *Orchadson* (*le Défi*, *la Leçon de danse*, *la Reine des épées*), qui a plus d'harmonie et de franchise que la plupart de ses compatriotes, *Elmore*, *Etty*, *Gilbert*, *Calderon*, *Gow*, *lady Butler*, *Pettie*, qui cultivent le genre historique ou les scènes militaires. Parmi les portraitistes, nous citerons encore *Shannon*, *Ouless*, *Grégory*, *Lorimer*, *Lockhart* et *Whistler*, malgré sa bizarrerie prétentieuse, parfois bien déplaisante.

Le paysage. L'aquarelle. — Le paysage anglais, qui a subi à son tour l'influence du paysage français, conserve toujours une place élevée dans l'art européen. Nous citerons, en joignant aux purs paysagistes les peintres de la

1. OEuvres principales : *le Travail*, *Elie ressuscitant le fils de la veuve*, *Roméo et Juliette*, *le Roi Lear partageant son royaume*, *les Danois chassés de Manchester* (fresque à l'hôtel de ville de Manchester). *Madox-Brown* est mort (oct. 1893), quelques jours avant le peintre polonais *Matejko*. *Joy* s'est récemment fait connaître à nos salons par des compositions d'une poésie simple et pénétrante (*la Vérité*, *le Sommeil de Jeanne d'Arc*).

2. *Merlin et Viviane*, *la Sirène*, *Amour dans les ruines*.

vie rurale, d'abord les chefs de l'école préraphaélite : *Linnel, Hunt, Tennant et Millais* ; puis *Hook, Brett, Leader, Edwards, Vicat-Cole, Morgan, Prinsep, Ansdell, Parsons, Murray*, enfin *Moore*, un des premiers peintres de marine du siècle. De plus, l'aquarelle a pris en Angleterre une importance telle, qu'elle lutte avec la peinture à l'huile dès la fin du XVIII^e siècle : *Sandby* (1725-1809), *Hearne* (1744-1817), *Dayes* (mort en 1804), *Gertin, Cox, Hills* et surtout *Fielding* comptent avec raison parmi les premiers paysagistes de l'Angleterre. *Fielding* est celui qui rappelle le plus *Turner*, qui fut aussi un merveilleux aquarelliste¹. Les Anglais les premiers ont fait de véritables tableaux à l'aquarelle. Tandis que *W.-Henry Hunt* rendait les scènes de la vie anglaise, *Lewis* reproduisait avec un grand éclat la vie de l'Espagne et de l'Orient ; *Cattermolle*, dans une facture plus libre, se rapprochant de l'aquarelle française, représentait les scènes du moyen âge et du XVI^e siècle. Après ces maîtres viennent *Tayler, Nash, Haghe, Wells, Barret, Prout, Aumonier, East, Keene*, etc., sans parler d'un bon nombre des peintres déjà nommés qui ont cultivé l'aquarelle aussi bien que la peinture à l'huile².

Italie. Canova. Dupré. — Tandis que l'Angleterre se faisait ainsi, quoique la dernière venue, une si belle place dans les arts, la peinture italienne au commencement du siècle existait à peine, malgré *Appiani* (1754-1818), qui a

1. Lorsqu'il exposa à Paris, en 1824, il obtint une médaille d'or, malgré le peu de faveur qu'on accordait alors aux genres dits secondaires.

2. Un côté intéressant de l'histoire de l'art anglais, c'est le rôle que jouent les critiques tels que *Rossetti, Ruskin* et les grands seigneurs tels que *lord Beaumont*, qui fut lui-même un peintre distingué ; ce sont aussi les aventures des artistes eux-mêmes. La mort mystérieuse de *Turner*, le suicide de *Haydon*, passionnèrent à bon droit la curiosité publique. Mais on rencontrerait difficilement une existence plus extraordinaire que celle de cet ami de *Lawrence*, de ce *Thomas Wrainewigth*, peintre et collectionneur remarquable, critique autorisé, qui fut un des « lions » de la société anglaise de son temps et qui, « menant de front avec ces occupations artistiques et mondaines la pratique pour ainsi dire constante de l'assassinat », fut le dilettante du crime. (Articles de *Wysewa* sur *Lawrence*, *Gaz. des B.-A.*, 1892.)

peint les *Victoires de Napoléon* au palais royal de Milan, malgré *Camuccini* (1773-1844), auteur de la *Mort de César*, malgré *Benvenuti* (1769-1849), quoiqua ce dernier se montre un fort brillant décorateur dans la *coupole de la chapelle des Médicis* à San-Lorenzo et dans le *salon d'Hercule* au palais Pitti. Mais l'Italie pouvait se vanter de posséder le plus célèbre sculpteur de l'Europe, *Canova*, auquel la sculpture allemande renaissante dut beaucoup, et qui eut aussi quelque influence sur la sculpture française. *Canova* (1757-1822) manque de force, mais il a le sentiment sérieux de l'art; il est noble, correct, souvent ému. Il donne au marbre une grâce et une souplesse rares (*l'Amour et Psyché*, la *Madeleine*, *Hercule lançant Lycas à la mer*, *Terpsichore*, *tombeaux de Clément XIII et d'Alfieri*). Ses disciples immédiats, *Bartolini* (1776-1850), auteur de la *Charité* du palais Pitti, *Tenerani* (1800-1869), auteur de la *Psyché tenant la boîte de Pandore*, prouvent qu'on aurait tort de le rendre directement responsable de la mollesse affadie et des puérités d'exécution qui ont réduit depuis tant de sculpteurs italiens au simple rôle de virtuoses et d'exécuteurs de tours de force. Depuis *Canova*, en somme, la sculpture italienne a toujours conservé un rang honorable, comme le montrent *Fabris* (*tombeau de Canova* à Saint-Jean-Saint-Paul de Venise), *Fraccaroli* (*Achille*), surtout *Dupré*. *Dupré* a affirmé son talent dans des œuvres de caractères fort divers, mais toujours d'une véritable élévation : la *Science* au Campo Santo de Pise; la *Pieta*, qui fut exposée à Paris en 1867; le *monument de Cavour*, à Turin. *Dupré* nous conduit jusque dans la seconde partie du XIX^e siècle. Là, les talents remarquables deviennent beaucoup plus nombreux, malgré la persistance et parfois l'exagération des défauts que nous signalions plus haut. Ces défauts ont contribué à donner à la sculpture italienne, à la suite de nos expositions universelles, une popularité de mauvais aloi, qui

provoqué d'autre part des jugements trop sévères. Car, au milieu de ces erreurs trop générales, il y a cependant de véritables sculpteurs en Italie.

CHAPITRE IV

LUTTE DES DOCTRINES. — ROMANTIQUES ET CLASSIQUES

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — Gravure. Henriquel Dupont. — Lithographie. — La peinture. Réaction contre David. Le romantisme. — Géricault. Le Salon de 1819. Le *Radeau de la Méduse*. — Delacroix et Ingres. — Classiques. H. Flan-
drin. — Romantiques. Ary Scheffer. — L'orientalisme. Decamps. — Le paysage. Paul Huet. Corot. Th. Rousseau. — Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet. Charlet. Le musée de Versailles. — Paul Delaroche. Meissonnier. — L'exposition universelle de 1855¹.

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Quels qu'aient été les succès de la sculpture italienne, elle n'est pas comparable d'ensemble à la sculpture française, qui affirme pendant tout le siècle la supériorité de ses traditions et de son inspiration. La sculpture française n'avait pas eu besoin de changement brusque pour s'associer au mouvement que David consacrait dans la peinture; elle n'eut pas besoin de faire une révolution pour revenir sur les exagérations de cette influence. Le *Condé* par lequel *David d'Angers* (1789-1856) inaugure la longue série de ses œuvres si

1. H. Delaborde, *Ingres*. — Ch. Clément, *Géricault*. — Eug. Véron, *Eug. Delacroix*. — H. Jouin, *David d'Angers*. — E. Chesneau, *les Chefs d'école*. — Ch. Blanc, *les Artistes de mon temps*. — Les *Salons* de Théophile Gautier et d'Edmond About. — V. Fournel, *les Artistes français contemporains*. — A. Michel, *l'École française de David à Delacroix*. — A. de Lostalot, *l'École française de Delacroix à Regnault*.

expressives est de 1816, et lorsqu'il arrive à l'apogée de son talent, c'est un héros grec, c'est un *Philopœmen* où il met tout son génie. Lui-même est tombé dans l'erreur d'affubler à l'antique la statue de Racine. Son œuvre la plus importante est le fronton actuel du Panthéon.

La sculpture était beaucoup moins tentée de se perdre que la peinture dans l'imitation du moyen âge et les détails puérils. Elle gagna à la réforme un plus large champ d'inspiration, où les diverses époques et les divers pays trouvent leur place, une puissance expressive plus étendue et plus profonde, une aptitude plus grande à saisir la modernité, chose qui n'avait pas manqué d'ailleurs aux sculpteurs français des siècles précédents. *Rude* (1784-1855), avec son *Pécheur à la tortue*, plein de grâce et de finesse; avec son *Mercure rattachant ses talonnières*, d'une ligne si fière et si hardie; son *Louis XIII* en argent pour le château de Dampierre; sa *Jeanne d'Arc*; son *Christ en croix*, où se peint une douleur si profonde; enfin son groupe en haut relief de l'*Arc de triomphe*, le *Départ* ou la *Marseillaise*, la plus originale, la plus puissante et la plus passionnée peut-être des sculptures du siècle, se place au premier rang, quoique sa puissance même l'ait entraîné parfois à des erreurs, comme la statue du *maréchal Ney*. A côté de lui, il faut placer un autre sculpteur de génie, *Barye* (1795-1875), le Michel-Ange des animaux (*le Lion et le Serpent*, *Jaguar dévorant un lièvre*, etc.), qui a su aussi traiter la figure humaine avec une rare puissance (*Thésée combattant le Minotaure*).

James Pradier (1792-1852), dans un style tout différent, recherche la grâce et maintient en partie la grande réputation qu'il obtint de son vivant avec *Atalante*, *Sapho*, *Psyché*, la *Poésie légère* de Nîmes, le *duc d'Orléans* et les *Victoires* à l'arc de l'Étoile; *Cortot* (1787-1843), avec son *Soldat de Marathon* et son groupe de la *Gloire* à l'arc de triomphe de l'Étoile, fut alors notre premier sculpteur

monumental après Rude. Que de noms encore, même en ne s'arrêtant qu'aux artistes éminents et sans dépasser le milieu du siècle ! Les classiques *Nanteuil (Eurydice)* et *Simart (Fronton au nouveau Louvre)*; *Lemaire*, auteur du *Laboureur* et des *frontons de la Madeleine* à Paris, et de *Saint-Isaac*, à Pétersbourg; *A.-A. Dumont (1801-1884)*, fils, petit-fils, arrière-petit-fils de sculpteurs remarquables, moins célèbre par son *Génie de la Liberté* de la colonne de la Bastille que par ses élèves; *Gatteaux (Minerve aperçue par Tirésias)*; *Roman (Nisus et Euryale)*; *Émile Seurre*, auteur de la *statue de Napoléon* en costume traditionnel qui surmonta la colonne Vendôme de 1835 à 1864; son frère *Gabriel Seurre*, auteur du *Molière* de la fontaine de la rue Richelieu; le romantique *Préault*, auteur du *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna; *Foyatier (Spartacus)*; *Clésinger (la Tragédie, Sapho, George Sand)*, *Duret (le Pêcheur napolitain)*, *Jaley (la Prière, Louis XI)*, *Jouffroy (la Poésie lyrique à l'Opéra, l'Ingénuité)*, *Triqueti (les portes de la Madeleine)*; *J.-B. Debay (les Trois Parques)*, *Aug. Debay (le Premier Berceau)*, *Pollet (l'Étoile)*, *Ramey (Thésée et le Minotaure)*, *Marochetti (le monument de Charles-Albert, à Turin)*, *Legendre-Herald (Giotto)*.

Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — En architecture, la sympathie pour le moyen âge, qui nous faisait de nouveau aimer et comprendre les édifices gothiques, eut un résultat des plus heureux, ne fût-ce qu'en protégeant ces précieux vestiges contre l'oubli ou contre des modifications pires encore. On pardonne volontiers à ce prix aux imitations puérides et parfois même ridicules dont ces monuments furent alors l'objet. Des archéologues tels que de *Caumont*, de *Guilhermy*; des poètes tels que Victor Hugo, dont la *Notre-Dame de Paris* fut un événement artistique aussi bien que littéraire; la Société des antiquaires de France, fondée dès 1805 sous le nom d'Académie celtique, *gloriæ majorum*; l'École des

chartes, projetée par Napoléon (1807), et constituée en 1821, préparèrent la voie où devaient s'engager des architectes tels que *César Daly* (1811-1893), qui restaura la cathédrale d'Albi; *Albert Lenoir*, qui sauva l'hôtel de Cluny; *Lassus* (1807-1857) et *Viollet-le-Duc* (1814-1879), qui restaurèrent Notre-Dame de Paris. On comprend également mieux alors les styles d'architecture qui n'avaient pas perdu toute faveur, mais qui étaient trop délaissés. L'inspiration de la Renaissance se montre dans la restauration du château de Blois par *Duban* (1797-1870), et d'une façon plus originale dans ses travaux à l'École des beaux-arts. Peu de monuments byzantins sont supérieurs à la grandiose *cathédrale de Marseille* de *Léon Vaudoyer* (1802-1873). L'architecture classique elle-même revient directement à la Grèce, dont on étudie les monuments sur place, étude favorisée par la création de l'école française d'Athènes (1846), et des écoles analogues fondées par d'autres pays. On oppose le classique grec au pseudo-classique romain, et on cherche à en appliquer les principes plus qu'à en copier les formes, comme à *Saint-Vincent-de-Paul* par *Hittorf* (1793-1867), à la *Bibliothèque Sainte-Geneviève* par *Henri Labrousse* (1801-1875)¹, et aux nouvelles constructions du *Palais de justice* par *Duc*.

Gravure. Henriquel-Dupont. — La gravure avait moins que tout autre art à se mêler de la querelle des classiques et des romantiques. On peut remarquer cependant que *Henriquel-Dupont* (1797-1892), le maître incontesté de la gravure au XIX^e siècle, s'est surtout attaché à reproduire des œuvres modernes, l'*Abdication de Gustave Vasa* d'après Hersent, l'*Hémicycle de l'École des beaux-arts* d'après Delaroche, etc. Il n'a pas moins réussi d'ailleurs dans la reproduction des œuvres du XVII^e siècle : dans le *Mariage de sainte Catherine* d'après Corrège, son burin a su rendre avec une souplesse

1. La bibliothèque Sainte-Geneviève est un des premiers monuments où aient été employées des charpentes de fer de grandes dimensions.

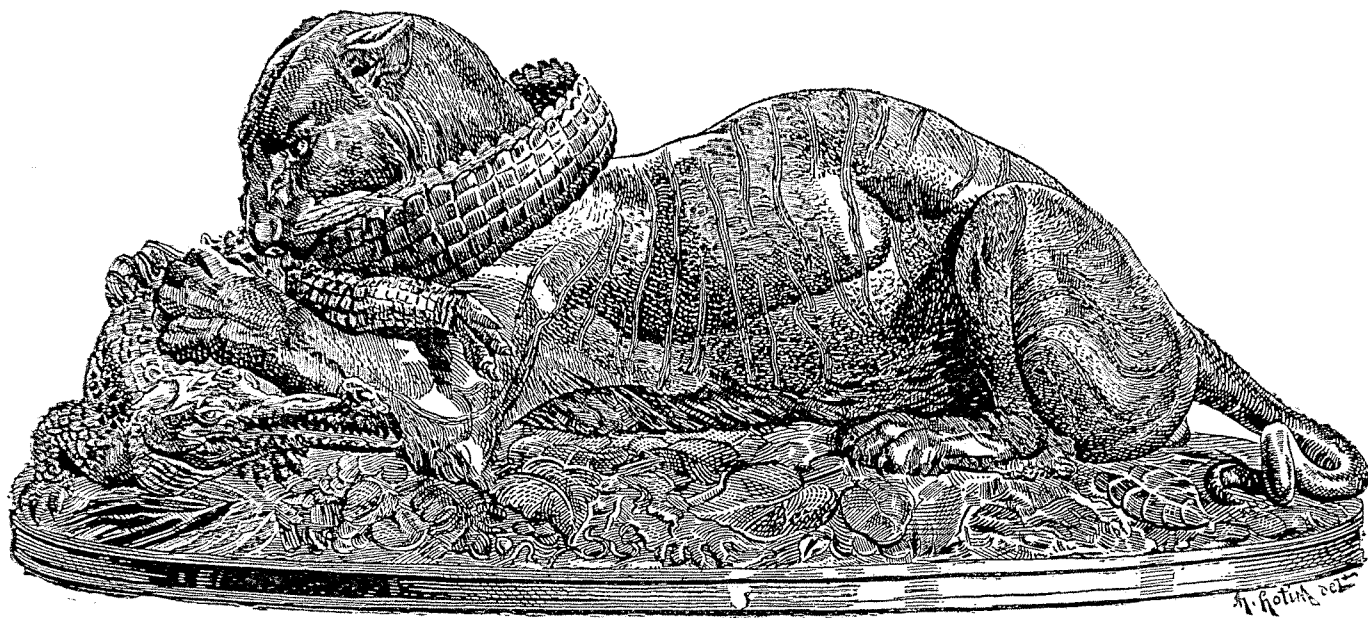


Fig. 271. — Jaguar dévorant un caïman, groupe en bronze par Barye.

incomparable les formes enveloppées du maître de Parme. Henriquel, qui gravait encore à plus de quatre-vingts ans le *Molière* de Mignard, avec une fermeté qui ne laissait pas soupçonner son âge, a survécu à la plupart de ses contemporains et de ses élèves, *Forster*, *Martinet*, *Aristide Louis* (*Mignon*, d'après A. Scheffer), *Émile Rousseaux* (*M^{me} de Sévigné*, d'après Nanteuil), *Huot* (la *Vierge de la délivrance*, d'après Hebert), *Jules François* (le *Galant Militaire*, d'après Terburg), *Alph. François* (le *Couronnement de la Vierge*, d'après Angelico). De tels noms et de telles œuvres assurent sans conteste le premier rang à la gravure française, malgré les Allemands *Felsing*, *Mandel* (la *Vierge à la chaise*), *Keller* (la *Dispute du saint sacrement*), malgré même les Italiens *Toschi* (*Entrée de Henri IV à Paris*, d'après Gérard), *Longhi* (*Bonaparte à Arcole*, d'après Gros), *Mercury* (*Jeanne Grey*, d'après P. Delaroche), *Calamatta* (la *Joconde*)¹. En Angleterre, c'est surtout la gravure à la manière noire qui produit des œuvres remarquables avec *Cousins* et *W. Reynolds*².

Lithographie. — A côté de la gravure, un art qui ne date que des dernières années du XVIII^e siècle, la lithographie, obtient beaucoup de faveur. Si *Sudre*, dans l'*Odalisque*, d'après Ingres, prouve que la lithographie peut convenir aux œuvres du dessin le plus pur, ce procédé réussit surtout à rendre les coloristes. Grâce à lui, *Moulleron* a pu traduire la *Ronde de nuit*, *M. Sirouy*, dans la *Justice de Trajan* et *Apollon vainqueur*, d'après Delacroix, a su saisir le caractère de peintures qui se refusaient à une reproduction suffisamment exacte par le burin. D'ailleurs, par la lithographie l'artiste peut exprimer directement sa pensée d'une manière qui permette de la reproduire à plusieurs exemplaires. Ce n'est pas là un mince mérite. Elle convient aussi admirablement au paysage. Il n'en faut pas davantage pour défendre contre la photo-

1. Il faut faire une place à part à J.-F. *Piranesi* (1707-1778) et à son fils François (1748-1810), artistes originaux qui ont montré véritablement du génie dans leurs *Monuments antiques de Rome*, et donnent aux ruines un aspect grandiose, précis et fantastique à la fois, qui n'a pas été dépassé.

2. Il faut y joindre *P. Girardet*, *E. Girardet* (les *Girondins*) et l'Allemand *Eichens* (le *Violon de Crémone*, d'après Muller). *Robinson* et *Raimbach* sont les graveurs au buvin les plus recommandables de l'Angleterre.

graphic un art que n'ont pas dédaigné *Géricault* et *Delacroix*, qui se recommande d'artistes originaux dans les genres les plus divers, tels que *Charlet*, *Raffet*, *A. Deveria*, *C. Nanteuil*, *Grandville*, *Gavarni*, *Daumier*¹ et dans lequel tout récemment *M. Mauron* méritait la médaille d'honneur (1892.)

La peinture. Réaction contre David. Le romantisme.

— La peinture, par les impressions diverses auxquelles elle obéit, fait mieux comprendre le mouvement général des arts. L'école de David n'avait pas tardé à tomber du côté où elle penchait. Gros lui-même se reprochait presque *Eylau* et *Jaffa*, comme des œuvres secondaires qui lui avaient pris un temps qu'il aurait dû plutôt consacrer aux Grecs et aux Romains. La jeune génération, née ou formée au milieu des troubles et des batailles, nerveuse, impatiente, exaltée, commençait à être excédée de ces Grecs et de ces Romains qu'on imposait partout à ses regards et à son oreille. Quels qu'eussent été d'ailleurs les sujets préférés par l'école académique, on était fatigué de discipline, on avait soif de libre inspiration. A la suite de Chateaubriand, un grand mouvement religieux s'était manifesté dans les lettres et ne pouvait manquer de gagner les arts. On opposait le christianisme au paganisme et on était amené ainsi à opposer le moyen âge à l'antiquité. Le brillant renouvellement des études historiques et, il faut bien le dire aussi, le succès de Walter Scott et plus tard d'Alexandre Dumas, poussaient à la recherche de la couleur locale. Enfin les littératures étrangères, l'anglaise, l'allemande, l'italienne, avec Byron, Goethe, Schiller, Dante, le Tasse, aussi bien que W. Scott, apportaient aux imaginations françaises des éléments nouveaux²

1. De Lostalot, *les Procédés de la gravure*, p. 213-251.

2. On pourrait montrer que cette faveur pour le moyen âge et « l'exotisme artistique » se prépare et se manifeste déjà sous l'Empire. Jamais la musique, dans les opéras comme dans la romance, n'a plus souvent mis en scène le troubadour et le chevalier. Les romans américains de Chateaubriand.

On cherchait avec passion des sujets dans *Faust*, *Wilhelm Meister*, *la Divine Comédie*, *Don Juan*, *Childe Harold*, *Werther*, *Manfred*, etc. De même que David veut faire de la peinture *éloquente*, les adversaires de son école chercheront à faire de la peinture *lyrique*.

De ces divers éléments sortit ce que l'on a appelé le *romantisme*. L'on vit alors les révolutionnaires politiques se rattacher artistiquement au passé, tandis que les royalistes défendaient en art des principes qui semblent révolutionnaires. Si le romantisme était resté dans la voie que lui avait ouverte Géricault, il n'y aurait qu'à le louer. Mais le romantisme vrai, ou du moins celui qui fit le plus de bruit, ne devait pas tarder à être plus artificiel que le système auquel il s'attaquait. Il substitua une convention à une autre, l'amour prédominant sinon exclusif du moyen âge à celui de la Grèce et de Rome. Boutique pour boutique, le bric-à-brac du moyen âge était moins humain, moins vrai encore que la draperie antique. Le romantisme dégénéra bientôt, par réaction contre la règle, en idolâtrie du génie individuel, en mépris théorique de la critique et du bon sens général, pour ne pas dire du sens commun. Goethe, qui, à la fin de sa vie, assistait à ce mouvement sans avoir rien perdu de cette largeur d'esprit qui l'intéressait à tout et lui faisait tout comprendre, Goethe disait cependant, en s'adressant à ces novateurs : « Faites-moi sentir ce que je n'ai pas encore éprouvé ; faites-moi songer à quoi je n'ai jamais rêvé, et je vous applaudirai. Mais des cris, du tapage, ne remplaceront jamais le pathétique. »

Heureusement qu'après bien du bruit le romantisme disparut comme coterie, mais demeura comme source de l'inspiration. Il l'a en partie renouvelé. L'antiquité même a fini par y gagner. Car un romantisme plus calme, associant l'esprit d'examen à l'imagination, s'efforça de com-

plus encore Ossian et sa poésie pseudo-barbare, ont eu un succès général et donnent des sujets de tableaux et de statues

prendre le passé sous ses diverses formes et fit renaître sous nos yeux une antiquité plus vivante. Après la bataille, on s'aperçut qu'il n'y avait plus, à vrai dire, ni classiques ni romantiques et que « l'art seul était resté ».

Géricault. Le Salon de 1819. Le « Radeau de la Méduse ». — Ce qui devait être la conquête finale du romantisme, la liberté de l'inspiration et le sentiment de la vie moderne, avait apparu dès le début du mouvement, au Salon de 1819, avec le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, qui reste l'œuvre la plus remarquable de la période. Géricault avait alors vingt-huit ans. Reprenant à sa manière la tradition de Rembrandt, il avait prouvé l'existence du beau dans la vie moderne, a dit avec raison M. Chesneau. La composition à la fois dramatique et pleine d'unité, l'harmonie un peu sourde, mais puissante, du tableau, coupée d'ailleurs par des notes lumineuses et des tons argentins, la profondeur de l'horizon, la couleur sinistre des vagues, l'expression pathétique des physionomies, le moment choisi par l'artiste, qui nous montre dans toute leur horreur les angoisses et les souffrances subies, mais y joint un commencement d'espérance, font de cette scène de naufrage une des œuvres capitales de l'art moderne. Cette peinture étonna; elle n'excita pas l'enthousiasme qu'elle aurait dû faire naître; mais elle ne fut pas aussi méconnue qu'on l'a dit, et obtint une première médaille. Malheureusement Géricault, affaibli bientôt par la maladie, mourut en 1824, sans avoir renouvelé cette tentative, s'occupant surtout à représenter des chevaux, chose où il excellait.

Delacroix et Ingres. — Son contemporain *Sigalon* (1788-1837) aurait pu, dans une certaine mesure, prendre sa place, et des œuvres telles que la *Vision de saint Jérôme*, où il s'inspirait de Michel-Ange, dont il devait copier le *Jugement dernier*, montrent qu'il en était capable. Mais la misère avait retardé ses débuts, et lorsqu'il parut au Salon



de 1822, il avait en face de lui *Eugène Delacroix*, qui présentait au public surpris, mais en grande partie entraîné, sa *Barque de Dante*. Delacroix (1798-1863), quoique plus jeune, prit alors la place laissée libre. Deux ans plus tard il souleva les discussions les plus vives par son *Massacre de Scio* (1824). Ses audaces, son exécution parfois incertaine et incorrecte, parfois aussi, il faut le dire, quelque chose d'inquiet, sinon de pénible, non seulement dans la facture, mais dans l'inspiration, devaient donner prise à la critique, lorsqu'elle ne voulait pas se laisser éblouir par le génie qui éclate dans ses chefs-d'œuvre. Quelque inégal qu'il se montre, on peut affirmer que Delacroix a été un des peintres les plus expressifs, les plus émouvants, un admirable coloriste, le plus grand de l'école française, et que personne dans ce siècle ne l'a dépassé dans la peinture monumentale. La partie centrale de la *galerie d'Apollon*, au Louvre, la *bibliothèque du Corps législatif*, la *bibliothèque du Sénat*, œuvres auxquelles il faudrait ajouter le *salon d'Hercule*, brûlé avec l'hôtel de ville en 1871¹, le placent à côté des Vénitiens. Eugène Delacroix a pu chercher ses inspirations dans les sentiments les plus variés de l'âme, dans les pays et dans les siècles des plus divers, dans Shakespeare, Byron, le Tasse, Goethe, Ovide, comme dans les chroniqueurs du moyen âge²; dans l'antiquité païenne comme dans l'Évangile et dans la Bible : partout il a trouvé l'occasion d'œuvres éminentes. S'il s'est plu souvent

1. La décoration de l'hôtel de ville fut pour l'art du milieu du siècle ce que la décoration de l'Opéra et du Panthéon est pour les générations suivantes. On y retrouvait Ingres, avec l'*Apothéose de Napoléon*, à côté de Delacroix.

2. *La Prise de Constantinople par les croisés*, la *Pieta*, *Héliodore chasse du temple* (chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice), la *Barricade*, *Médée*, *l'Assassinat de l'évêque de Liège*, *Boissy-Danglas*, *l'Amende honorable*, la *Barque du Christ*, *Ovide chez les Scythes*, *Herminie chez les bergers*, la *Barque de don Juan*, le *Giaour et le Pacha*, la *Bataille de Taillebourg*, *Hamlet et le Fossoyeur*, *Roméo et Juliette*, les *Convulsionnaires de Tanger*, la *Mort de Sardanapale*, les *Foscari*. On peut remarquer qu'il n'a presque jamais traité de sujets modernes.

a représenter des scènes du moyen âge, il n'a jamais voulu être un romantique classé, et s'est tenu en dehors de la coterie qui le proclamait pour son chef. Ce n'est pas un de ses moindres titres que d'avoir rendu la vie à l'antiquité, par exemple dans la *Justice de Trajan*, au



Fig. 273. — E. Delacroix. — La prise de Constantinople par les croisés.

musée de Rouen, et dans la décoration de la bibliothèque du Corps législatif, lorsqu'il développe l'histoire de la civilisation antique, depuis *Orphée* venant policer les Grecs encore barbares et leur enseigner les arts de la paix, jusqu'à *Attila* foulant aux pieds l'Italie et les arts. Eugène Delacroix n'a pas réussi dans le portrait¹.

C'est là qu'excelle au contraire celui qu'on lui op-

1. Nous ne connaissons de véritable exception que le portrait de George Sand jeune, qui a paru à l'Exposition des portraits des écrivains du siècle (1893). Mais ce n'est qu'une esquisse de petite dimension.

posa comme le chef de l'école adverse et le représentant des traditions que les révolutionnaires attaquaient. *Dominique Ingres* (1780-1867) avait été cependant d'abord un novateur. Il aimait avec passion l'antiquité, mais ne la comprenait plus comme David ; il cherchait à la fois à être plus beau et plus vrai. L'antiquité n'était pas chez lui af-

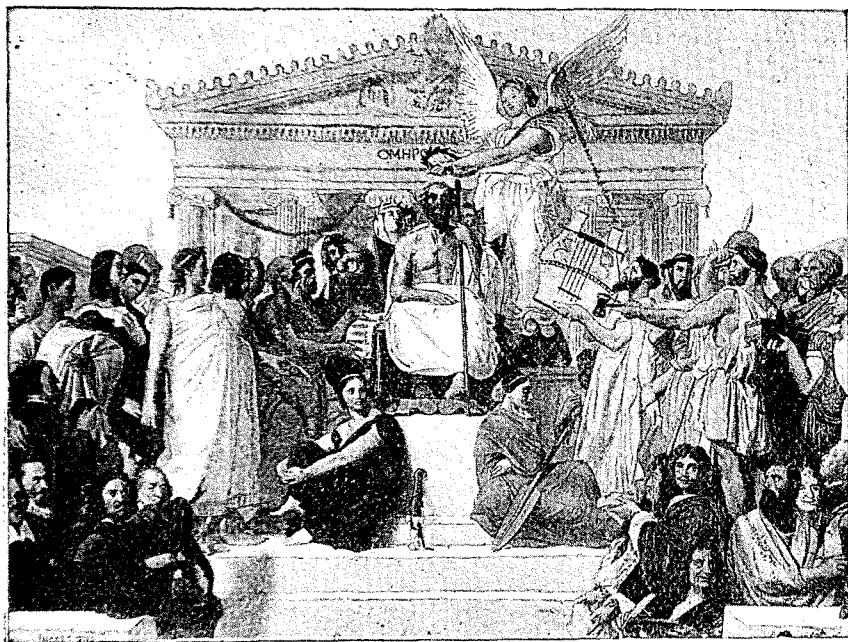


Fig. 274. — Ingres. — Apothéose d'Homère.

faire d'érudition, mais surtout de sentiment. Il avait été directement aux Grecs, les avait compris et y avait associé dès l'origine l'admiration sans bornes de Raphaël.

Après avoir donné des preuves d'une grande précocité, il obtenait à vingt et un ans le prix de Rome avec un tableau qui mérita l'admiration de Flaxman, le célèbre sculpteur anglais, alors de passage à Paris, au point de faire naître chez David quelque sentiment de jalousie. David pouvait y reconnaître, en effet, autre chose que son enseignement. Ingres y montrait déjà ce qu'il devait être dans toute sa longue et glorieuse

carrière. Quoique l'unité soit le caractère dominant de cette vie, il ne faudrait pas juger le peintre d'après le despotisme de son enseignement, et moins encore d'après les déclarations violemment exclusives qu'il lançait au milieu des luttes de doctrines. En effet, Ingres avait été parfois aussi « audacieusement véridique qu'aucun des novateurs naturalistes » ; de plus, il a pris des sujets de tableaux dans le moyen âge, la Renaissance, le xviii^e siècle, et même dans les temps modernes. Certes, l'auteur de *Françoise de Rimini*, de *Raphaël et la Fornarine*, de *Henri IV et ses enfants*, de *Philippe V et Berwick*, de la *Vision de Fingal*, de *Jeanne d'Arc*, de *Pie VII à la chapelle Sixtine*, n'avait pas l'imagination fermée à tout ce qui n'était pas antique. Avec la conscience qu'il mettait à toute chose, il a été un des créateurs de la couleur locale et du genre historique. Il a devancé sur ce point et dépassé en exactitude plusieurs des romantiques les plus bruyants. L'accoutrement barbare des guerriers qui apparaissent dans la *Vision de Fingal*, œuvre détruite aujourd'hui et qu'on ne connaît que par un dessin du Louvre, aurait eu de quoi plaire aux fanatiques d'*Hernani* : cette peinture a été pourtant exécutée pendant le premier empire. Lorsque parut la *Chapelle Sixtine*, ce tableau frappa surtout par la recherche du coloris. Ses portraits témoignent d'un tel souci de l'exactitude actuelle du costume, qu'ils sont déjà des documents du plus grand prix pour connaître les modes et les étoffes alors en usage. On comprend donc que les véritables artistes qui s'attardèrent plus ou moins longtemps au mouvement romantique aient été plus justes pour Ingres qu'Ingres ne l'a été pour eux, et ce n'est pas un des faits les moins intéressants de l'histoire de l'art au xix^e siècle que de constater qu'Ingres a sa place, et une place importante, dans le romantisme. Le soin de l'exactitude historique se montre particulièrement dans son œuvre cependant la plus académique, l'*Apothéose d'Homère*, où il y a comme un résumé de l'histoire du costume depuis l'antiquité jusqu'à Louis XIV.

Ingres avait raison de dire : « Le dessin est la probité de l'art ; » il avait tort de le considérer, dans un tableau une fois achevé, comme devant être distinct de la couleur. Il ne tombait pas dans les excès de l'école de David, et faisait sentir fort bien,

même dans ses figures isolées, tels que ses chefs-d'œuvre de l'*OEdipe* et de la *Source*, ce qui doit distinguer la peinture de la sculpture; il a souvent une grande justesse dans le ton local. Mais il oublie trop le clair-obscur et la lumière, le rapport qui doit exister entre la coloration d'une figure et le plan où elle se trouve. Sans être dépourvu de sentiment et de passion (voir par exemple le *Saint Symphorien* de la cathédrale d'Autun), il restreint trop leur part et semble le plus souvent se les interdire. Il y a de l'idéal chez lui, mais on n'y trouve pas la fantaisie et le rêve. Qu'importe après tout, puisqu'il a fait des œuvres admirables? S'il n'a pas peint l'*Entrée des Français à Constantinople*, il a peint l'*Apothéose d'Homère*, et ces deux toiles, placées en face l'une de l'autre au Louvre, font également honneur à l'école française. Enfin, même au plus fort de la lutte, on a rarement contesté qu'Ingres fût un portraitiste éminent. Les portraits de *M. Bertin*, de *M^{me} de Vaucay*, et bien d'autres, sont comparables aux plus belles œuvres des temps passés.

Classiques. H. Flandrin. — Un grand nombre de peintres de talent suivent de plus ou moins loin les inspirations qui dominent l'âme et le talent d'Ingres : *Jérôme Langlois* (1779-1838) (*Cassandre implorant Minerve*), *P. Drolling* (1786-1857) (la *chapelle de Saint-Paul* à Saint-Sulpice); *Ziegler* (1804-1856) (l'*Abside de la Madeleine*), *Louis Couder* (le *Lévite d'Éphraïm*), *Abel de Pujol* (*Saint Étienne*), *Court* (1795-1865) (les *Funérailles de César*), *Vinchon* (1789-1855) (les *Volontaires de 1792*), *Signal* (la *Femme adultère*), *Auguste Hesse* (l'*Évanouissement de la Vierge*), *Alex. Hesse* (peinture à *Saint-Gervais*, les *Funérailles de Titien*), *Léon Cogniet* (1794-1880) (*Marius à Minturnes*, le *Massacre des Innocents*, les *Saisons*, à l'ancien hôtel de ville); *Caminade* (1783-1862) (la *Mort de la Vierge*). Parmi les contemporains d'Ingres, un seul, trop oublié, put dans l'école classique être mis quelquefois à côté de lui, *Heim* (1787-1865), l'auteur du *Massacre des juifs* (Louvre), du *Martyre de sainte Juliette et de saint Cyr* (à Saint-Gervais),

et d'une toile d'un genre tout différent, particulièrement intéressante pour l'histoire de l'art, la *Distribution des récompenses à la suite du Salon de 1824*, un des meilleurs tableaux de chevalet de la Restauration. Ingres est loin d'avoir exercé la même influence que David. Parmi les peintres qui se rattachent à l'école classique, les noms qui précèdent montrent que plus d'un inclina vers la facilité des Carraches et ne se refusa même pas quelque incursion dans le camp romantique.

Ingres transmet son talent de portraitiste à son élève préféré *Hippolyte Flandrin* (1809-1864), qui lui fut supérieur par le sentiment religieux. Flandrin laissa inachevée la décoration de l'église Saint-Germain des Prés, qui est son principal titre avec les peintures de Saint-Vincent de Paul, travail qu'il partagea avec *Picot* (1786-1868), plus connu par son tableau de *l'Amour et Psyché*. Dans son *Saint François d'Assise* bénissant sa ville natale, *Léon Benouville* (1821-1859) semble avoir retrouvé la pure inspiration de Lesueur. Il y a là la même simplicité que dans les œuvres de *Victor Orsel* (1795-1850) ou de *Perin*, mais sans la convention qui les dépare. *Chenavard* (1808-1895) se proposa de retracer l'ensemble de l'histoire de l'humanité dans une suite de compositions destinées au Panthéon et où il se montre, par l'originalité, la puissance et l'ingéniosité de la conception, l'émule de Kaulbach.

Romantiques. A. Scheffer. — *Ary Scheffer* (1795-1857) le plus célèbre des romantiques après Delacroix, rappela aussi l'école allemande par ses efforts pour traduire sur la toile les impressions les plus délicates et les plus subtiles de l'âme humaine. Mais il est plus touchant et plus clair. Il a fait des portraits remarquables (la *reine Marie Amélie*, à Chantilly). On le connaît surtout par ses petits sujets de sentiment, tels que la *Veuve du soldat*, et par ses compositions tirées de Byron, de Dante ou de Goethe, sa *Françoise de Rimini*, ses *Mignons*, sa *Médora*, ses *Margue*

rites, que la gravure a popularisées. La postérité estimera peut-être davantage ses tableaux religieux, d'une expression pénétrante et parfois nouvelle, le *Christ consolateur*, le *Christ rémunérateur*, *Saint Augustin et sainte Monique*, *l'Enfant charitable* (Nantes), et même *les Douleurs de la terre en s'élevant vers le ciel se changent en espérances et en béatitudes*. Cependant on regarde généralement comme son chef-d'œuvre les *Femmes souliotes*, épisode de cette insurrection grecque qui inspira souvent alors nos poètes et nos artistes. Parmi les autres peintres qui se rattachent au mouvement romantique, on distingue *Louis et Clément Boulanger*, *Chasseriau*, *Cam. Roqueplan*; *Couture* (*l'Orgie romaine*), *Muller* (*Lady Macbeth*, *Mil huit cent quatorze*, *l'Appel des dernières victimes de la Terreur*, *décoration du pavillon Denon*); *Eugène Devéria*, qui, dans sa *Naissance de Henri IV*, montre quelque chose de la puissance de coloris de Delacroix.

L'orientalisme. Decamps. — Delacroix a contribué pour une bonne part au succès de l'orientalisme, qui a été une heureuse acquisition pour notre école. L'expédition d'Égypte de 1798, où des artistes aussi bien que des savants avaient accompagné l'armée, attira l'attention sur les pays du soleil. Mais l'école française se préoccupait peu alors de la couleur pour elle-même. L'insurrection grecque, et bientôt après la guerre d'Algérie, arrivèrent dans un meilleur moment. Les artistes cherchaient les effets de lumière et voulaient du nouveau. L'Orient leur en offrit. *Decamps* (1803-1860) se plaça à la tête des orientalistes, et rivalisa par l'éclat du coloris avec les *Convulsionnaires de Tanger* ou les *Femmes d'Alger* de Delacroix, dans *l'École turque*, le *Corps de garde*, *Joseph vendu par ses frères*, etc. Après lui *Marilhat*, *Belly*, *Fromentin*, *Henri Regnault*, *Guillaumet*, *B. Constant*, *M^{me} H. Brown*, etc., se sont distingués dans les chemins qu'il avait ouverts et qui, depuis, n'ont pas été abandonnés.

Le paysage. Paul Huet. Corot. Th. Rousseau. — Les orientalistes prennent une place importante dans l'école de paysage qui se forma chez nous en même temps qu'en Angleterre et ramena ce genre de peinture vers l'étude émue de la nature. L'école de paysage qui se forma alors, et qui a encore aujourd'hui tant d'éclat, est une des gloires les moins contestées de l'art du XIX^e siècle. Les beaux temps de la Hollande étaient revenus. *Paul Huet* (1804-1869), qui n'attendit pas l'exemple de Constable pour donner le signal de la réaction contre l'école académique ; *Corot* (1796-1865), *Th. Rousseau* (1812-1867), peuvent être considérés, avec des tempéraments artistiques très différents, mais une égale sincérité, comme les chefs de cette école. Avec eux, leurs contemporains ou successeurs *Flers* (1802-1868), *de La Berge*, *Français*, *Cabat*, *Diaz*, *Dupré*, *Chintreuil*, *Lapito*, *Giroux*, *Lavieille*, *Daubigny*, *E. Michel*, montrèrent tout ce que la diversité du sentiment individuel pouvait apporter de variété délicate ou puissante, poétique ou spirituelle, à la représentation de sites analogues. Corot avait fait voir comment le paysage mythologique même pouvait être renouvelé. Le paysage classique se défendit en acceptant l'influence nouvelle, et le fit heureusement avec *Éd. Bertin*, *Paul Flan-drin*, *Desgoffe*, *Aligny*, *de Curzon*, *Ach. Benouville*, *Watelet*, *M^{me} Sarazin de Belmont*, *Lanoue*, *Lecoïnte*, *Anastasi*, etc. On ne peut séparer les paysagistes des animaliers tels que *Troyon*, *Rosa Bonheur*, *Bracassat*, *Ph. Rousseau*, des peintres de marines tels que *Gudin* et *Isabey*.

Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Un groupe d'artistes passionnés pour l'Italie alla y chercher autre chose que son passé, et nous représenta l'Italie elle-même avec sa population de paysans et de pêcheurs. *Léopold Robert* consacra tout son talent à ces sujets (la *Fête de la madone de l'Arc*, les *Pêcheurs de l'Adriatique*). *Schnet* (1786-1870) leur dut ses meilleurs succès (*l'Inondation*, l

Vœu à la Madone). Hébert y a ajouté une poésie mélancolique très personnelle et très élevée dans la *Malaria*, les *Cervarolles à la fontaine*, *le Matin et le Soir de la vie*. Dans son tableau intitulé *le Repos*, *Henri Lehmann*, l'auteur des *Océanides*, l'auteur des peintures de la salle des fêtes à l'ancien hôtel de ville, et de la salle du Trône au Luxembourg, se montre leur émule¹.

Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet, Charlet. Le musée de Versailles. — Enfin, en dehors des luttes de doctrines, *Horace Vernet* et *Paul Delaroche* durent à l'ensemble de leurs qualités et à leur conformité de goût avec la moyenne du public une réputation qui se maintint longtemps sans orage, mais qu'ils devaient payer plus tard par un dédain peu justifié. Horace Vernet (1789-1863), fils de Carle Vernet et petit-fils de Joseph Vernet, n'a pas dans ses batailles le sentiment épique de *Gros*, que l'on retrouve dans le dessinateur *Raffet* (1804-1860); il n'a pas la pénétration psychologique de *Charlet* (1792-1845) pour rendre la physionomie du troupier. Mais combien pourrait-on nommer de peintres militaires qui lui soient supérieurs? Où trouver une exécution plus spirituelle et, dans ses meilleures œuvres, une composition plus habile et plus claire? N'oublions pas que, lors de l'exposition universelle de 1855, les artistes étrangers les plus éminents admirèrent surtout en lui la qualité qu'on lui a souvent le plus obstinément refusée, l'originalité². Le musée de Versailles, consacré par Louis-Philippe, en 1837, à toutes les gloires de la France, ouvrait une vaste car-

1. Né en 1794 à la Chaux-de-Fonds, L. Robert se suicida à Venise (1835). (Voir le *Salon de 1836* par A. de Mussel.) L. Robert avait eu des prédécesseurs, comme *Ph. Vleugels* (1669-1737). On peut joindre à son groupe *Bodiniér*, qui a laissé une bonne partie de ses œuvres au musée d'Angers.

2. Œuvres caractéristiques d'Horace Vernet : *Moncey à la barrière de Clichy*, *Assaut de Constantine*, *Wagram*, *la Smalah*, *Bouvines*; *Fontenoy*, qui est peut-être son chef-d'œuvre; *le Chien du régiment*, *le Cheval du trompette*, et dans des genres différents : *Raphaël et Michel-Ange*, *Arrestation de brigands romains*, *Éliézer et Rebecca*, *le portrait du frère Philippe*.

rière à la peinture de batailles. Après Horace Vernet, les peintres qui se distinguèrent le plus à Versailles furent *Bouchot*, auteur du *18 Brumaire*, récemment transporté au



Louvre, et des *Funérailles de Marceau* du musée de Chartres; *Schnetz* (*Bataille d'Ascalon*), *Léon Cogniet* (*Valmy*), *Philippoteaux* (*Rivoli*), *Couder* (*Lawfeld, le Serment du jeu*

1. Gravure extraite de *Napoléon et son temps*, par R. Peyre. (Didot édit.)

de paume), *Larivière (le Siège de Rhodes)*, *Steuben (Ivry)*, *Alaux (Denain)*, *Yvon (le Maréchal Ney à la retraite de Russie, Prise de la tour Malakoff)*, *Pils (la Bataille de l'Alma)*, *H. Lecomte, V. Adam, Penguilly (Combat des Trente)*. *Hipp. Bellangé*, auteur de la *Bataille de Wagram* (Versailles) et de la *Charge de Kellermann à Marengo* (musée de Lyon) est surtout distingué comme peintre d'anecdotes militaires (*les Deux Amis, le Salut d'adieu*). Il devait être bientôt dépassé en ce genre par *de Neuville (la Dernière Cartouche, l'Attaque du Bourget)* et par *Detaille*, qui s'est placé au premier rang de nos peintres militaires, par son *Officier d'artillerie chargeant* et sa *Reddition d'Huningue*.

Paul Delaroche. Meissonier. — *Paul Delaroche* (1797-1856) s'est aussi essayé dans la peinture militaire (*Prise du Trocadéro, Charlemagne franchissant les Alpes*). Mais on retiendra surtout son nom à cause de l'*hémicycle de l'École des beaux-arts*, où il a réuni dans une assemblée idéale les artistes célèbres de tous les temps, et de ses tableaux de genre historique, où il se plaît surtout à représenter des scènes émouvantes ou tragiques (*la Mort de Jeanne Gray, la Martyre chrétienne, l'Assassinat du duc de Guise, les Girondins*). Il fut, comme on l'a dit, le Casimir Delavigne de la peinture. Le rival de P. Delaroche dans le genre historique est *Robert Fleury* (1797-1830) (*le Colloque de Poissy, Un Autodafé*). Déjà, sous le gouvernement de juillet, *Meissonier* avait exposé le *Liseur, les Joueurs d'échecs*. Mais on ne pouvait prévoir encore la puissance que devait mettre dans ses petits tableaux l'auteur de la *Rixe* (1855); on ne pouvait prévoir à quelle valeur historique devait s'élever, dans la précision de ses personnages de dimensions restreintes, l'auteur de *Solférino, Mil huit cent cinq, Iéna, Mil huit cent sept, Mil huit cent quatorze*.

L'exposition universelle de 1855. — Nous avons indiqué les noms des principaux contemporains ou successeurs immédiats d'Ingres et de Delacroix. Ingres et De-

lacroix ont été les derniers chefs d'école. Ils apparurent comme tels non seulement à la France, mais à l'Europe entière, lors de l'exposition universelle ouverte à Paris en 1855, la première où les beaux-arts aient été appelés. C'est sur cet événement considérable pour l'histoire générale de la civilisation que nous terminerons notre rapide revue de l'histoire de l'art. Nous nous contenterons d'indiquer pour la suite, et sans aborder les controverses immédiatement contemporaines, les principaux faits qui semblent acquis, malgré les incertitudes de l'avenir.

CHAPITRE V

COUP D'ŒIL SUR L'ÉTAT DE L'ART DANS LA SECONDE PARTIE DU XIX^e SIÈCLE

Principaux faits de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle. — Architecture. Les chemins de fer. L'architecture métallique. — Japonisme. — Art industriel. — Supériorité de l'école française. — Peinture. Sculpture. Le réalisme. La gravure sur bois. L'eau-forte. La gravure en médailles. — L'école belge. L'école italienne. Les États-Unis, etc.

Principaux faits de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. — Architecture. — Les chemins de fer. L'architecture métallique. — En architecture, la fin de notre siècle ne semble pas avoir dégagé un style franchement original, malgré des édifices tels que l'église de Montrouge par *Vaudremer*, l'Opéra de *Ch. Garnier*, le palais de Longchamps à Marseille par *Bartholdy* et *Espérandieu*, les halles centrales par *Baltard*, une des conceptions les plus caractéristiques de notre temps, qui sont devenues le type des édifices analogues¹. Il faut signaler cependant la grande importance

1. Parmi les travaux les plus considérables exécutés de nos jours, il faut placer la réunion du Louvre et des Tuileries, commencée par *Visconti*, ache-

des travaux publics, tels que l'aqueduc de Roquefavour par *de Montricher*, les ouvrages de *Belgrand* pour amener à Paris les eaux de la Vanne et de la Dhuis, le pont de Brooklyn, le pont du Forth. L'invention des chemins de fer a provoqué la création de types nouveaux : la gare et ses annexes. Le fer a joué dans ces dernières années un rôle de plus en plus considérable dans les constructions. L'architecture métallique a pris surtout naissance et s'est perfectionnée aux États-Unis, où la main-d'œuvre est fort chère et où l'on cherche à la restreindre¹.

vée par *Lefuel*. Mais ce n'est pas dans des constructions de ce genre, forcément rattachées aux types du passé, qu'on pourrait chercher le style moderne.

1. C'est là certainement un progrès en bien des cas. Mais il faut reconnaître que l'emploi des grandes tiges de fer comme matériaux de construction n'a pas encore la sanction suffisante du temps. Un édifice en pierre doit être entretenu et réparé sans doute ; mais on a affaire à des matériaux qui, depuis des milliers d'années, ont accompli leur évolution et sont à l'état d'équilibre interne définitif. Il n'en est pas de même pour la fonte et le fer forgé ou laminé. On lui a donné, par le travail mécanique auquel on l'a soumis, une texture artificielle. Les molécules ainsi violentées cherchent à se grouper de nouveau, malgré tout, dans leur état naturel, à quitter l'état fibreux pour repasser à l'état cristallin. Le fer perd ainsi en partie sa force de résistance et devient cassant. De là, et pour d'autres causes analogues, des accidents souvent fort difficiles à prévoir et à prévenir (voir par exemple le rapport de MM. *Collignon* et *Hauser* sur la catastrophe du pont de Manchenstein ; Berne, 1892, in-4°). C'est pourquoi le système des ponts suspendus, qui avait fait naître tant d'espérances, est généralement abandonné aujourd'hui, sauf pour des circonstances spéciales. Quoi qu'il en soit, le fer aura son emploi dans les constructions qui ne sont pas destinées à une durée indéfinie, et pour lesquelles on aura avantage à compenser la moindre durée par une économie parfois considérable dans les frais d'établissement. Dans la maçonnerie proprement dite, les progrès de la science de l'équilibre et la connaissance plus exacte de la résistance des pierres et des bois a permis d'arriver aux mêmes résultats qu'autrefois, en employant moins de matière. A cet égard, les procédés actuels paraissent supérieurs à ceux des

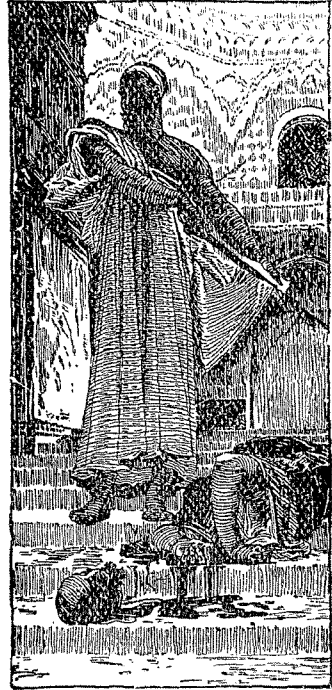


Fig. 276. — H. Regnault.
Exécution à Tanger.

Le japonisme. L'art industriel. — La guerre des Anglais et des Français en Chine et les traités qui ont suivi, la révolution imprévue et profonde qui a rapproché le Japon de la civilisation occidentale, ont amené entre l'Europe et l'extrême Orient des relations plus fréquentes et plus intelligentes ; tandis que le Japon s'efforçait de devenir européen, l'Europe, qui avait pu voir aux expositions universelles de 1867 et 1878 des œuvres exquises des artistes japonais et chinois, se reprochait de ne les avoir pas jusque-là assez admirés. L'influence japonaise s'est fait sentir non seulement sur nos arts industriels, mais même sur quelques-uns de nos peintres. Ce goût pour le japonisme a coïncidé justement avec le succès des grands efforts qui ont été faits d'abord en Angleterre à la suite de l'exposition universelle de 1852 (fondation du musée de South-Kensington), puis en France (importance prise par l'Union des arts appliqués à l'industrie), pour développer les industries d'art, répandre l'enseignement du dessin et relever le niveau des écoles professionnelles. Les résultats acquis sont déjà des plus importants, et c'est là un fait considérable. On n'a qu'à comparer le dessin des étoffes, l'imagerie populaire, les affiches d'il y a quarante ans, avec ce que nous voyons aujourd'hui. Des orfèvres tels que *Froment-Meurice, Rudolphi, Vechte, Fannièrre, Dufresne, Christophle, Barbedienne*; des ébénistes comme *Fourdinois, Lemoine, Guéret*; des céramistes comme *Deck, Haviland, Viellard, Montagnon* (à Nevers); des bijoutiers comme *Beaugrand, Bapst, Mellerio, Boucheron*, font honneur à l'art français du XIX^e siècle.

Supériorité de l'école française. Peinture. Sculpture. Le réalisme. La gravure sur bois. L'eau-forte. La gravure en médailles. — En France, lorsque la querelle romantique se fut calmée, il y eut un retour vers le naturalisme ou réalisme, qui, dégagé de ses exagérations, aurait mieux servi l'art, si on n'avait pas voulu, vers 1850, avec *Gustave Courbet* (1827-1885), en

Romains, par exemple. Mais nos ouvrages seront-ils aussi solides ? Cet excès de matière que l'on critique dans les monuments anciens et qui augmentait les frais de la construction ne peut-il pas être considéré, pour une bonne part, comme un capital de garantie ? C'est ainsi que des économistes ont reproché souvent à tort à la Banque de France l'excès de son encaisse, et à la France même l'excès de sa circulation monétaire.

faire le sujet d'une polémique de journaux et même une arme d'opposition politique. Courbet, en dépit de ses théories, a montré un talent d'une grande fermeté dans ses paysages. De quelque façon qu'on juge le mouvement réaliste, l'école française a conservé, malgré les progrès des autres écoles, une supériorité éclatante et incontestée. Cette supériorité s'affirma dans la décoration du nouvel Opéra, où *P. Baudry* a exécuté une des plus fières et des plus expressives peintures monumentales des temps modernes. Où trouver, hors de France, une réunion d'artistes tels que les sculpteurs *Perraud, Dubois, Guillaume, Cavelier, Chapu, de Saint-Marceaux, Falguière, Mercié, Gumery, Hiolle, Carpeaux, Barrias, Delaplanche, Crauck, Millet, Coutan, Moreau, Carrier-Belleuse, Peynot, Puech, Lanson, Boucher, Allar, Dalou, Lenoir, Carlès, Carlier, Peinte, Frémiet, Caïn*; les peintres *Bonnat, Lenepveu, Hébert, Bouguereau, Cabanel, Delaunay, Galland, Gérôme, Lefebvre, P. Laurens, Merson, G. Moreau, C. Duran, Timbal, E. Lévy, B.-Lepage, Pils, Yvon, de Neuville, Detaille, Regnault, Chaplin, J. Breton, Millet, Lhermite, Renouf, Doucet, Roll, Maignan, Morot, Roybet, Dagnan, Vibert, Worms, Leloir, Saint-Jean, Vollon, B. Desgoffe, Puvis de Chavannes*; les paysagistes cités page 746 et leurs émules *Bernier, Pelouse, Harpignies, Segé, Lansyer, Ziem, Iwill, Marais, Van Marcke, J. Dupré*; les miniaturistes, *David, de Pommayrach, M^{me} Herbelin*; les décorateurs de théâtre, *Despléchin, Séchan, Cambon, Thierry, Lavastre*. Dans la gravure, *Gaillard, A. et J. Jacquet, Lamotte, Lévy, Sulpis, Bertinot, Salmon, Blanchard, Didier, Danguin, Annedouche*, etc., montrent que la taille-douce a su résister à la photographie et aux divers moyens de reproduction industrielle qui en dérivent. En outre, deux faits font de la fin du XIX^e siècle une période remarquable de l'histoire de la gravure : les progrès de la gravure sur bois et les nouveaux succès de l'eau-forte. La xylographie qui a dû son développement extraordinaire à ces publications illustrées où s'est signalée surtout l'inépuisable fécondité de *G. Doré*, a disputé les plus hautes récompenses à nos expositions avec *Bœtzel, Pisan, Pannemaker, Chapon, Baude*. Les aquafortistes ont pris par le nombre comme par le talent, une importance

considérable, soit par des reproductions des maîtres, soit par des œuvres originales, avec *Bracquemond, Waltner, La Guillermie; Jacquemard, Ch. Jacques, Mathey, Chauvel, de Rochebrune, Hédouin*, et à l'étranger *Rædlich, Kœpping, Seymour-Haden*, etc. — Enfin la gravure en médailles, revenant en pleine liberté à la tradition des Grecs, a été l'objet d'une véritable reconnaissance, brillante et quelque peu imprévue avec *Ponscarne, Degeorges, Chaplain* et surtout *Roty*¹.

L'école belge. — L'école italienne. — Les États-Unis, etc. — A l'étranger l'art a fait preuve aussi de forces nouvelles. Une école belge ou troisième école flamande s'est formée vers le temps où la Belgique reconstituait sa nationalité. Elle occupe un des premiers rangs en Europe, et a pour centre Bruxelles. Abandonnant l'enseignement de David que *Navez* avait représenté, mais sans excès, elle revient à la tradition de Rubens, avec *Wappers, Gallait, de Biefve, Wiertz*. Après eux, les talents abondent : les peintres d'histoire, de genre ou de portrait, *Leys, Alf. Stevens, Madou, de Groux, Portaels, Wauters, Willems, de Winne, Verhas, Hamman, Dillens, Verlat, Struys*; les animaliers *Joseph Stevens, Robbe, Werbæckhoven*; les paysagistes *Lamorinière, de Knif, Courtens, M^{lle} M. Collart*; le peintre de marine *Clays*; le peintre de monuments *Van Meer*; le peintre de fleurs *Robie*; les sculpteurs *Simonis, Fraikin, Royer*, les deux *Geefs, Dillens, Meunier, de Vigne, Van der Stappen*, etc.

Les événements qui ont rendu à l'Italie une importance politique ont contribué à réveiller son activité artistique. Sans parler de ses sculpteurs *Monteverde, Vela, Civiletti, Argenti, Tabacchi, Butti, Ferrari*, etc., elle a maintenant des peintres connus de l'Europe, tels que *Pasini, de Nittis, Po-*

1. A signaler aussi la faveur croissante de l'aquarelle, à la suite du mouvement romantique avec *Eug. Lamy, Isabey, Vibert, de Monvel*, etc.; et plus récemment le succès du pastel non seulement dans le portrait, mais dans de véritables tableaux et dans des paysages avec *Maréchal, Ém. Levy, Doucet, Lhermite, Carrier-Belleuse, Rigolot, Iwil* (Sociétés des aquarellistes et des pastellistes français). Enfin des dessinateurs tels que *Bida, Doré, Charlet, Raffet*; tels que les caricaturistes *Gavarni, Daumier, Grandville*, doivent compter parmi les artistes les plus originaux de notre temps.

desti, Palizzi, Morelli, Ussi, etc.¹. Nous avons indiqué ci-dessus l'évolution récente de l'école anglaise, le réveil artistique de l'Espagne, de la Russie et de la Hollande ainsi que les artistes éminents que la monarchie autrichienne doit principalement à ses provinces magyares ou slaves. Signalons les groupes intéressants de peintres qui se sont formés en Suisse, autour de *Gleyre* pour l'histoire, autour de *Diday* et de *Calame* pour le paysage, de *Van Muyden, Anker, Vautier*, pour le genre². L'art scandinave a aussi obtenu une juste réputation avec les peintres *Tiedemann, Hockert, Berg, Salmson, Hagborg, Werenskiold, Gude, Wahlberg, Munthe, Bloch, Kroger*, les sculpteurs *Sinding* et *Erickson*, auxquels on peut joindre le peintre finlandais *Edelfelt*. La Grèce, redevenue une nation, a des artistes recommandables tels que le peintre *Ralli* et le sculpteur *Drossis*. Mais, de tous ces mouvements artistiques, celui qui intéresse le plus l'avenir, parce qu'il est le plus nouveau, c'est celui que l'on constate aux États-Unis. Ils ont des peintres nombreux, qui s'inspirent à la fois de l'école anglaise et de l'école française : *Stewart, Dana, Sargent, Bridgmann, Mosler, Mac-Even, Weeks, Pearce, Bierstadt, Church, Harrisson*. Une originalité plus grande tend à se manifester dans leurs arts industriels et décoratifs, les orfèvreries de *Tiffany*, et commence à se montrer dans leur architecture avec *Hunt*, qui vient d'être élu associé de l'Institut de France, et avec *Sullivan*, élève du Français Vaudremer.

On ne peut nier que le domaine de l'art se soit étendu au XIX^e siècle, que les expositions soient pleines de vie et de variété³, et ce n'est pas un médiocre honneur pour notre pays que de retrouver partout, à des degrés divers, dans ces résultats, l'influence française.

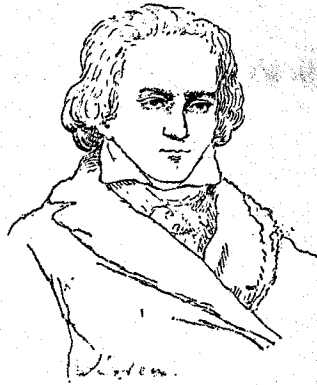
1. Le célèbre ministre patriote *Massimo d'Azeglio* (1801-1866) se fit un nom parmi les peintres comme parmi les écrivains de son pays. Ses paysages obtinrent une médaille de seconde classe au Salon de 1836, à Paris. Une *Statue équestre de Mac-Mahon* par *Secchi* a été élevée en 1896 sur le champ de bataille de Magenta.

2. Léopold Robert, Pradier, Fuseli, étaient Suisses d'origine.

3. Cette activité se montre jusque dans des écarts qu'on ne saurait approuver et jusque dans les œuvres des « impressionnistes », qui se sont mis à la suite de *Manet*. Les impressionnistes, malgré le bruit qui se fait autour de leur nom, forment plutôt un groupe où se sont fourvoyés quelques artistes de talent, qu'une véritable école.



Bach.



Beethoven.



Händel.

LA MUSIQUE

LES GRANDES ÉPOQUES DE L'ART MUSICAL DEPUIS L'ANTIQUITÉ

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. Le XIII^e siècle. — Prépondérance française. L'école gallo-belge. — Prépondérance de l'Italie. Palestrina. — Le XVII^e siècle. — Origine de l'opéra et de l'oratorio en Italie. — La musique moderne. Première époque. Les fondateurs : J.-S. Bach, Händel, Rameau. — Deuxième époque : Haydn et Gluck. — Troisième époque : Mozart. — Quatrième époque : Beethoven. — Cinquième époque : Weber, Rossini, Schubert, Meyerbeer. — Sixième époque : Mendelsohn, Schumann, Chopin. — Septième époque : la musique contemporaine ; Wagner, Gounod¹.

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. — La musique du moyen âge est une des questions les plus délicates de l'érudition et de l'art. Remarquons tout d'abord que l'oreille n'a

1. Fétis, *Histoire de la musique*. — Fétis, *Dictionnaire des musiciens*. — Lavoix, *Histoire de la musique*. — Lavoix, *la Musique française*. — De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. — Roland, *l'Opéra avant Lulli et Scarlatti*. — Soubies, *la Musique allemande*. — F. Clément, *Histoire de la musique religieuse*. — M^{lle} L. Collin, *Histoire abrégée de la musique*.

pas alors les mêmes habitudes qu'à présent; que la gamme majeure, qui est la base de notre musique, a été fort longue à se constituer et ne domine vraiment qu'à partir du xviii^e siècle. On évite aujourd'hui, sauf de rares exceptions, de faire entendre plusieurs fois de suite des notes séparées par des intervalles de quarte ou de quinte; l'oreille se révolte à de pareils sons, il semble qu'on entend deux mélodies jouées sur des tons différents. Or, ces intervalles étaient au contraire recherchés par les musiciens du moyen âge. Cette remarque nous montre qu'ils connaissaient l'harmonie, c'est-à-dire l'emploi simultanément de sons différents. On a la preuve que cet usage existait déjà au vii^e siècle.

La musique dut beaucoup à Charlemagne, qui fonda la célèbre école du Palais à Aix-la-Chapelle et d'autres écoles musicales à Metz et à Soissons. Il aimait lui-même à chanter au lutrin, nous dit Éginhard, et censurait impitoyablement les clercs qui ne s'acquittaient pas de cet office.

La notation musicale se constitue peu à peu; on invente les portées, les clefs, la gamme. *Guy d'Arezzo*, au xi^e siècle, protégé par le pape Jean XIX (1024-1033), expliqua la musique de son temps, résuma les progrès réalisés et nomma les notes de la gamme, alors au nombre de six; le *si* y manquait encore¹. Un peu plus tard on donna aux notes des valeurs, et, au xiii^e siècle, la division régulière de la phrase musicale en temps et en mesure, constitue un nouveau progrès. Le xiii^e siècle fut, pour la musique comme pour tous les autres arts, une date importante. Les instruments en usage sont déjà nombreux et variés. À côté de la musique d'église, la musique profane est développée. Les bardes, les troubadours, les trouvères, les minnesängers, chantaient leurs poésies en s'accompagnant sur le luth ou la harpe. Et l'on doit faire une place dans l'histoire de la musique à de hauts personnages tels que *Renaud de Coucy*, *Richard Cœur de lion*, l'empereur *Frédéric II*, *Thibaut de Champagne*, *Bertrand de Born*, *Wolfram d'Eschenbach*, *Henri d'Ofterdingen*. Il y avait toujours eu des chansons populaires, chansons guerrières, chansons à boire. On fit, par

1. *Guy d'Arezzo*, malgré son nom, était probablement Français d'origine (Revue des questions historiques, avril 1893.)

exemple, au sujet de la victoire de Clotaire sur les Saxons, « un chant qui volait de bouche en bouche et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains ». On possède encore des chansons profanes qui remontent au x^e siècle¹. Au xiii^e siècle, les écoles de musique religieuse et laïque se multiplient ; les corporations d'inventeurs et de fabricants d'instruments sont importantes ; de très nombreuses pièces de cette époque à trois et quatre voix nous sont parvenues. Les universités à peine établies inscrivent la musique sur leur programme. La musique jouait un si grand rôle dans les *Mystères*, qu'on pourrait presque les considérer comme des sortes d'opéras. En dehors de l'Église, nous avons déjà des essais de musique dramatique dans les dialogues chantés, qui sont comme une première forme de notre opéra-comique. Tels sont le *Jeu de Robin et de Marion*, œuvre d'*Adam de La Hale*, dit le Bossu d'Arras, représenté pour la première fois à la cour de Naples (1285) ; le *Jeu de saint Nicolas*, de *Jean Bodel* ; le *Miracle d'Amis et d'Amile*. *Marie de France* traduit et note des chants bretons. La musique populaire devait prendre plus d'importance encore au xiv^e siècle. En Allemagne, aux minnesängers nobles succèdent les meistersängers roturiers, dont le plus célèbre fut le cordonnier *Hans Sachs*, qui vivait au xv^e siècle (1494-1576).

Prépondérance de la France. L'école gallo-belge. Roland de Lattre. Goudimel. — A la fin du moyen âge et jusqu'aux dernières années du xvi^e siècle, ce sont les pays de race française de la Loire à la Meuse qui dirigent le mouvement musical. La France du Nord et la Belgique wallonne jouent alors le rôle que l'Allemagne jouera au xviii^e siècle. Là encore on a trop oublié (et nous tout les premiers) les services rendus et la gloire méritée par notre race. *Guillaume de Machault* (1284-1370), d'abord écuyer de Philippe le Bel, recueillit les chansons de Thibaut de Champagne, composa en 1364 la messe du sacre de Charles V et fut un des premiers contrepointistes. La musique du moyen âge, quelque vagues que nous en

1. Le *Chansonnier* dit de *Saint-Germain des Prés* (manuscrit de la Bibliothèque nationale) a été publié en fac-similé, avec transcription, par la Société des anciens textes français.

paraissent les formes, est une musique compliquée et savante, qui devint même pédantesque dans sa dernière période. Telle messe, par exemple, sera tout entière composée sur quelques mesures d'un chant populaire.

Au xv^e siècle, l'école gallo-belge se fonde avec *Ockeghem* de Saint-Quentin (1420-1512), qui est nommé par Louis XI maître de chapelle de Saint-Martin de Tours.

Josquin Desprez et *Obrecht*, élèves d'Ockeghem; *Arcadelt*; *Goudimel*, qui met en musique les psaumes de Marot; *Jean Mouton*, maître de chapelle de Louis XII et de François I^{er}; *Jean Tinctor de Nivelles* (1450-1520); *Clément Jannequin*, auteur d'une cantate sur la *Bataille de Marignan*; *Adrien Willaert*, de Bruges (1490-1563); *Philippe de Mons* (1524-1606); *Orlando de Lassus (Roland de Lattre)*, originaire également de Mons (1520-1574), et surnommé de son temps le prince des musiciens, sont les principaux noms de cette école¹.

Prépondérance de l'Italie. Palestrina. Le dix-septième siècle. Origine de l'opéra et de l'oratorio. — C'est d'elle qu'est sortie l'école italienne, qui, dès la fin du xvi^e siècle et pendant tout le xvii^e, occupera le premier rang. Willaert fonde en 1527 l'école de Venise, à laquelle appartiennent *Della Viola*, *Zarlino* et *V. Galilée*, fils de l'illustre savant. Tinctor, appelé à Naples par Ferdinand d'Aragon, est le fondateur de l'école napolitaine. A Rome, *Palestrina* (1524-1594) fut élève de Goudimel. Aussi savant que pas un de ses contemporains dans la résolution des problèmes qu'on se posait alors, il adopta pour les cérémonies de l'Église une musique simple et forte qui s'appuyait, mais sans servilité, sur le plain-chant. La *Messe dite du pape Marcel* marque une date dans l'histoire de la mu-

1. Charles IX avait vainement cherché à le fixer en France, où il fit un voyage en 1571. Ronsard l'appelle « le plus que divin Orlande qui, comme une mouche à miel, a cueilli toutes les plus belles fleurs des anciens et outre semble avoir dérobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir sur la terre ». (*Au roy Charles IX*, en tête de l'ouvrage intitulé *Mélanges de cent quarante-huit chansons tant de vieux auteurs que de modernes*, à cinq, six, sept, huit parties, avec préface de P. de Ronsard. Paris, Ad. Leroy et Rob. Ballard, 1572, in-4^o.) La musique française était si bien considérée au commencement du xvi^e siècle comme la première de l'Europe, que le plus ancien ouvrage musical imprimé à caractères mobiles (par *Petrucchi*, à Venise, 1511) est un recueil de chansons françaises à quatre voix.

sique; ce n'est pas une œuvre d'archaïsme, c'est le contraire.

La fin du xvi^e et le commencement du xvii^e siècle sont une période de formation. C'est alors qu'on ajoute à l'harmonie consonnante les dissonances, qui prennent enfin place dans un accord permanent : l'accord de septième dominante. La musique était dès lors distincte du plain-chant. Elle avait trouvé l'art des transitions. On a fait à ce sujet une ingénieuse comparaison : qu'on suppose une langue parlée ou écrite pendant de longs siècles sans conjonctions; quelle transformation ce sera pour elle lorsque cet élément indispensable au développement de la phrase et du style sera introduite dans le discours! Alors se constituent des genres nouveaux, les pastorales et les ballets mêlés de chant, qui aboutissent à l'opéra; le 6 octobre 1600, au milieu des fêtes données au palais Pitti pour célébrer le mariage de Henri IV et de Marie de Médicis, on représentait l'*Orfeo et Euridice* du poète Rinuccini et des musiciens *Peri* et *Caccini*¹. En 1607, l'*Orfeo* de *Monteverde* montrait les progrès accomplis et les ressources croissantes de l'harmonie. Vers le même temps, saint *Philippe de Neri*, fondateur des Oratoriens, introduisait dans les cérémonies religieuses des cantates accompagnées de décors et même de danses. Ces cantates rappelaient les mystères du moyen âge, qui persistaient encore d'ailleurs dans plusieurs pays. On leur donna le nom d'oratorios, parce que les premières furent exécutées à l'Oratoire de Rome.

La fabrication des instruments se perfectionne avec *Testori* et les *Amati*. Crémone est déjà célèbre pour ses violons².

Pendant tout le xvii^e siècle, l'Italie domine avec *Carissimi* (? 1582-1672?), qui introduisit l'accompagnement instrumental dans la musique d'église; *François Provenzale* (1610-1680?) « d'un génie moins pur, moins parfait, mais plus profond et plus

1. Un premier essai avait eu lieu en France. En 1581, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec M^{lle} de Vaudemont, le violoniste piémontais *Balthazarini*, secondé de deux musiciens français, *Beaulieu* et *Salomon* composa une pièce à machines intitulée *le Ballet comique de la reine*, qui fut jouée, avec un luxe inouï, par des gentilshommes et des dames de la cour.

2. Les *Amati*, qui maintinrent leur réputation pendant tout le xvii^e siècle, eurent bientôt des rivaux dans les *Guarnieri* (xvii^e et xviii^e siècles). Ils furent dépassés par *Stradivarius*, le seul luthier dont le nom soit populaire (1664-1746). Les luthiers de Crémone travaillaient pour des virtuoses dignes d'eux : *Tartini* (1692-1778), *Veracini* (mort en 1750).

variés; *Al. Stradella* (1645-1681) plus connu encore par ses tragiques aventures que par ses compositions. *Lulli* (1632-1687), qui fonda en France l'Académie royale de musique. *Lulli* est, à vrai dire, plutôt Français qu'Italien, car il vint en France dès l'âge de quinze ans. Mais il l'emporta sur les musiciens français d'origine jusqu'à Rameau, malgré les succès qu'obtinrent au théâtre *Cambert*, *Charpentier* (1634-1702), *Mouret* (1682-1739), *Destouches* (1672-1749), *Campra* (1660-1744), et dans la musique religieuse *Campra* encore, *Lalande*, les *Couperin*, *H. Dumont* (1620-1684), qui, dans sa *Messe royale*, rapprocha le plain-chant de la musique moderne. Pendant ce temps, l'Italie ne cesse de faire des progrès pour l'harmonie, l'orchestration, l'expression et la forme musicale, aussi bien dans la musique religieuse que dans la musique théâtrale et la musique purement instrumentale, avec *Traetta* (1727-1779), *Alexandre Scarlatti* (1650-1725), *Leo* (1694-1756), *Durante* (1693-1745), *Porpora* (1687-1767), *Marcello* (1686-1739), qui occupa des magistratures importantes à Venise, sa



Fig. 277. — Rameau.

patrie. Sauf Marcello, tous les autres musiciens que nous venons de citer sont originaires de l'Italie méridionale. Le royaume de Naples, qui, dans la peinture, n'a que médiocrement contribué à la gloire artistique de l'Italie, prend au contraire la première place pour la musique.

Prépondérance de l'Allemagne. La musique moderne.
Première époque : les fondateurs : J.-S. Bach, Hændel, Rameau. — Mais l'Italie est bientôt atteinte et dépassée par un pays qui jusque-là n'avait occupé dans la musique européenne qu'un rang secondaire, par l'Allemagne, où la musique était devenue de plus en plus populaire avec la Réforme et les choraux de Luther. *Hændel* et *Jean-Sébastien Bach*, nés tous deux la même année (1685) en pays saxon, le premier à Halle, le second à Eisenach, sont, avec le Français Rameau, né à Dijon en 1689, les fondateurs de l'art moderne.

Rameau, mort en 1764, réussit surtout dans l'opéra (*Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Castor et Pollux*), et peut être considéré comme l'inventeur des lois de l'harmonie par sa théorie de la basse fondamentale et des harmoniques, qui a bien pu

être attaquée sur quelques points, mais n'en est pas moins une grande découverte.

Hændel s'établit en Angleterre en 1712 et y mourut en 1759. Malgré le succès de son opéra de *Rinaldo*, il déploie surtout son génie dans l'oratorio ou la cantate. La *Fête d'Alexandre*, *Judas Macchabée*, *Messie*, *Jephté*, qu'il écrivit (1751) étant aveugle, donnèrent à la musique une ampleur de style, une puissance dramatique qu'elle n'avait pas connues et qui atteignent parfois le sublime, comme dans l'*Alléluia* du *Messie*. *Bach* (m. en 1750) l'emporte cependant sur lui. On ne saurait



Fig. 278. — Haydn.

trouver un génie qui ait plus mérité d'être appelé créateur. Nul n'a jeté dans le monde un plus grand nombre d'idées et ne les a mises en œuvre avec une science plus sûre, plus profonde, et d'autant plus admirable qu'il créait le plus souvent cette science qu'il appliquait. Ses messes, ses cantates, ses pièces pour chant, pour orchestre, pour orgue, pour clavecin et pour instruments divers, sont une mine inépuisable où sont rassemblées, du moins en germe, presque toutes les formes musicales que l'avenir n'aura qu'à développer. Il fut plus admiré qu'étudié de ses successeurs immédiats; mais c'est à lui que Mozart se rattache, et il domine encore la musique moderne. J.-S. Bach a été le membre le plus illustre d'une race de musiciens qui a tenu pendant plus de deux cents ans sa place dans l'histoire musicale de l'Allemagne. Tous les ans ils se réunissaient à jour fixe, et l'on pouvait compter parfois autour de la table de famille plus de cent musiciens du nom de Bach.

Deuxième époque : Haydn et Gluck. — L'impulsion est telle que quelques années suffisent pour amener des progrès nouveaux dignes de marquer une époque de plus dans l'histoire de la musique. Lorsque Bach mourut, Haydn avait dix-huit ans; Gluck en avait trente-six.

Joseph Haydn (1732-1809); auteur d'oratorios célèbres (*la Création*¹, 1799, et *les Saisons*), a surtout pour titre d'avoir

1. On jouait pour la première fois à l'opéra de Paris la *Création* d'Haydn,

constitué définitivement la grande symphonie d'orchestre. On ne cessera d'admirer en lui, pour emprunter les expressions de M. Lavoix, « la grâce et la naïveté de la mélodie, une science profonde du développement, qui reste toujours d'une clarté lumineuse, et cette sérénité exempte de froideur » qui est la marque particulière de ce génie aimable et fécond entre tous¹.

Au moment où Haydn constituait la symphonie, *Christophe Gluck* (1714-1787) achevait de constituer le drame lyrique.

La musique théâtrale avait eu pour patrie d'origine l'Italie; c'est là qu'elle avait reçu d'abord ses développements, ses perfectionnements, qui s'étaient répandus ensuite dans le reste de l'Europe. A l'*opera seria* était venu s'ajouter l'*opera buffa*, qui, en 1730, produit un chef-d'œuvre avec la *Serva padrona* de *Pergolèse*, mort six ans après, à l'âge de vingt-six ans. Mais à cette date l'*opera seria* était devenu en Italie un simple prétexte à faire valoir la virtuosité des chanteurs. Une grâce facile, de la tendresse plutôt que de la passion, c'est tout ce qu'on lui demandait, et l'on faisait souvent servir les mêmes airs à des situations et à des personnages différents. C'était plutôt mauvais goût du public que défaut d'inspiration chez les musiciens. On sait en effet ce que *Pergolèse* a mis d'émotion profonde dans son *Stabat* et dans certaines de ses mélodies, telles que *Tre Giorni*. On trouve beaucoup d'élévation dans plusieurs œuvres de musique religieuse de ce temps, et *Jomelli* (1714-1774) a su en mettre même dans ses opéras.

Mais, d'une manière générale, l'opéra n'était plus qu'un art

lorsque éclata la machine infernale, le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800). La représentation sur un théâtre brillant d'une œuvre aussi sévère, et cela si peu de temps après sa représentation en Allemagne, montre combien, quoi qu'on en ait dit, le goût musical était déjà formé en France.

1. On compte de lui plus de huit cents compositions de tout genre (dont vingt et un opéras). Il a eu des précurseurs dans la symphonie, entre autres *Wranitsky*, qui est beaucoup trop oublié et dont quelques œuvres ne sont pas indignes de la *Chasse*, de la *Symphonie militaire* ou de la *Symphonie de la reine*.

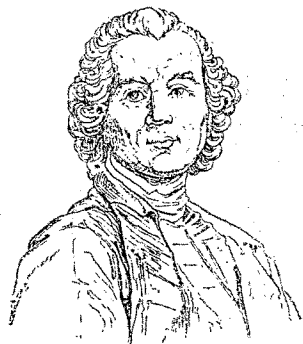


Fig. 29. — Gluck.

dégénéré, un art de parade, une distraction frivole, lorsque Gluck, qui s'était d'abord rattaché à la méthode italienne, poursuivit le but plus noble de ramener l'opéra à ce qu'il doit être, la tragédie ou le drame en musique. Son *Alceste* (1769), qui montrait que le but était atteint, fut cependant assez mal accueillie à Vienne. Le public viennois était tout entier à l'école italienne, représentée il est vrai dans ce qu'elle avait de meilleur alors par l'Allemand *Hasse* (1699-1783), l'élève de Porpora et de Scarlatti. Il songea à la France, où le goût de la musique expressive s'était maintenu avec Rameau, et, jugeant que la langue française convenait entre toutes à l'expression des passions humaines, il pria un attaché de l'ambassade française, Bally du Rollet, de tirer un livret d'opéra de l'*Iphigénie en Aulide* de Racine. Sa partition achevée, il partit pour Paris, sûr de la protection de la dauphine Marie-Antoinette, qui avait été son élève à Vienne, et y fit représenter son nouvel ouvrage (1773). A ce chef-d'œuvre succéda *Orphée* (1774), puis *Alceste* avec des remaniements (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), sa partition la plus puissante. La France avait consacré le génie de Gluck. Vainement les partisans de l'italianisme redoublent-ils leurs attaques. L'arrivée d'un musicien d'un très grand talent, *Piccini* (1728-1800), qui avait eu des succès éclatants dans l'opéra buffa et avait rendu à l'opéra seria plus de sérieux, sembla leur apporter de fortes armes; mais l'opéra de *Didon* même, où Piccini se surpassa et fit valoir, à côté d'une facture plus ferme, ces qualités de charme et de tendresse que négligeait le maître allemand, n'empêcha pas la victoire définitive de rester aux « gluckistes », quoique Marie-Antoinette¹ eût vivement applaudi l'opéra de Piccini, sans être pour cela une « picci-

1. L'air : *Ah ! que je fus bien inspirée quand je vous reçus à ma cour !* est un de ceux que Marie-Antoinette chantait le plus volontiers. Le XVIII^e siècle est tout rempli de ces querelles musicales, qui prouvent combien la musique était alors aimée en France. D'abord, la « Guerre des bouffons » :

J'entends crier : « Lulli, Campra, Rameau, Bouffons,
Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?
— Je suis pour mon plaisir. » (VOLTAIRE, *les Cabales*.)

puis la « Querelle des gluckistes et des piccinistes » ; puis la « Guerre des coins » (coin du roi, coin de la reine). Les écrivains les plus en vue, les philosophes les plus sérieux, prennent parti dans ces querelles. (Voyez Desnoiresterres, *la Musique française au dix-huitième siècle, Gluck et Piccini*.)

niste ». Gluck peut assister au triomphe de son école dans les succès de ses disciples *Salieri*, auteur des *Danaïdes* (1784), et de *Tarare* (1787), où, sur un livret de Beaumarchais, il mêla heureusement le plaisant au tragique; et *Sacchini* (1784-1786), auteur de *Dardanus* et d'*Œdipe à Colonne*. La première représentation d'*Œdipe* eut lieu à Paris après la mort de l'auteur, le 1^{er} février 1787.

Troisième époque : Mozart. — Déjà l'année précédente Mozart avait fait représenter les *Noces de Figaro*, et la même année, le 29 octobre 1787, paraissait *Don Juan*; c'est dire que, si pour l'élévation du génie Gluck n'est pas dépassé, une nouvelle révolution s'est accomplie dans l'art musical. Elle est l'œuvre d'un homme qui n'a pas trente et un ans.

Mozart est resté le plus complet, le plus parfait des musiciens. Wolfgang-Amédée Mozart (Salzbourg, 27 janv. 1756—Vienne, 5 déc. 1791) était, à l'âge de six ans, un des premiers virtuoses de l'Allemagne et commençait à composer. A dix ans il avait écrit des symphonies et entrait dans la



Fig. 280. — Mozart.

seconde phase de son talent. A quatorze ans, étant déjà l'auteur d'un opéra bouffe, *la Finta semplice*, il faisait représenter à Milan, le 26 déc. 1770, son premier opéra sérieux, *Mithridate*. Mozart a réuni mieux qu'on ne le fit jamais l'inspiration et la science, l'esprit et la passion, la grâce et l'émotion, la pureté de style et l'animation de la vie la plus complète, et cela tout en restant aisé et toujours musical. Remontant par delà Haydn jusqu'à Bach, et d'autre part empruntant aux Italiens leur souplesse aimable, il a rempli dans l'art musical, avec une forme d'inspiration bien différente, un rôle analogue à celui de Rubens dans la peinture. Les sentiments les plus divers se mêlent, s'agitent, s'expriment chacun dans le langage qui leur convient, et cependant la Muse fait, au-dessus de tout, entendre sa voix. Écoutez le sextet des *Noces* ou l'introduction de *Don Juan*, en oubliant, s'il se peut, les personnages et les événements, et votre cœur n'en sera pas moins charmé ou ému. Mozart mourut à trente-six ans, laissant inachevé le *Re-*

*quiem*¹ qui fut exécuté à ses funérailles. Dans cette vie si courte, il avait composé plus de six cent vingt-six œuvres, dont vingt-trois opéras et quarante-neuf symphonies. Dans la symphonie, Mozart n'a peut-être pas dépassé Haydn; mais il y apporte plus de largeur et plus de puissance expressive, comme dans les *Symphonies en ut majeur* (*Jupiter*, op. 34), *en mi bémol* (op. 48) et *en sol mineur* (op. 45), la plus belle.

Quatrième époque : Beethoven. — Mozart occuperait une place plus considérable dans la musique symphonique si Beethoven ne l'avait pas suivi de si près. *Ludwig Van Beethoven* (Bonn, 17 décembre 1770—Vienne, 26 mars 1827) est non seulement le plus grand des musiciens, mais un des plus grands génies de l'humanité. « Quand on excelle dans son art, a dit La Bruyère, et qu'on lui donne toute la perfection dont on est capable, l'on en sort en quelque manière et l'on s'égalé à ce qu'il y a de plus noble et de plus relevé. » Nul n'a eu à un égal degré l'émotion pénétrante et la force, la richesse et l'élévation, la puissance de l'ensemble et la perfection du détail. Nul n'a su donner comme lui la majesté aussi bien que la vie et la passion aux voix de l'orchestre. Qu'il s'inspire des spectacles de la nature dans sa sérénité ou ses orages; qu'il nous fasse sentir avec des accents que nul n'a jamais atteints les douleurs de l'âme ou la gloire triomphante des héros; qu'il lui arrive parfois de sourire (*scherzo de la symphonie en fa*), partout on sent une puissance qui domine tout ce qu'elle touche, partout il inspire une admiration mêlée de crainte, qui semble trop grande pour le cœur de l'homme. La *Symphonie en ut majeur* rappelle, en l'agrandissant, la manière d'Haydn (1800); dans la *Symphonie en ré* (1802), il est déjà maître de son génie; puis il se surpasse lui-même dans la *Symphonie héroïque* (1804), la *Symphonie en ut mineur*, la plus sublime de toutes (1808), la *Symphonie pastorale* (1809), la *Symphonie en la* (1811), sans parler des *Symphonies en si bémol et en fa* (1813), où il semble se reposer dans des œuvres d'un caractère plus tempéré. Il y ajoute plus tard une neuvième *Symphonie avec chœur*, œuvre immense, sublime, comme

1. L'année même de sa mort il avait composé, outre le *Requiem*, ses opéras de la *Flûte enchantée* et de *Titus*.

la *Symphonie en ut mineur*, mais d'un ensemble peut-être moins parfait. Les symphonies de Beethoven sont le dernier mot de la musique ; mais son génie se montre aussi bien dans la musique religieuse (la *Messe en ré*, 1818-1823), dans la musique dramatique, qu'il a fort peu pratiquée (*Fidelio*, 1805), dans ses divers morceaux de musique de chambre, et même dans ses simples sonates. La *Sonate appassionata* (op. 57) est digne de la *Symphonie en ut mineur*. La *Sonate en ré majeur* (op. 28) et l'*Aurore* (op. 53) rappellent la *Symphonie pastorale*¹. Beethoven eut à supporter la plus terrible épreuve qui puisse atteindre un musicien : vers 1802 il devint sourd, et composa dans cet état ses œuvres les plus belles, qu'il ne pouvait plus entendre. Après bien des luttes, il n'était plus contesté, même en dehors de l'Allemagne, et l'on commençait à le considérer comme le premier musicien de son temps, lorsque la réputation d'un jeune et brillant musicien italien commença à franchir les Alpes.

Cinquième époque : Rossini, Weber, Schubert, Meyerbeer. — *Rossini* avait fait représenter *Tancredi* en 1813, et son nom obtint bientôt une popularité avec laquelle le grand maître ne pouvait lutter. L'Italie, pendant la période précédente, avait eu, outre *Piccini*, *Salieri* et *Sacchini*, des musiciens comme *Paisiello* (1754-1816) (*il Barbieri di Siviglia*, *Nina*, *la Molinara*), *Guglielmi* (1727-1804), *Cimarosa* (1754-1801), dont le *Mariage secret* (1792) tient sa place à côté des chefs-d'œuvre de Mozart, par la pureté de la forme et la grâce émue de l'inspiration. Mais il y avait dans Rossini (1792-1868) une verve intarissable, un brillant, une richesse que la musique n'avait pas encore connus. Le *Barbier de Séville* fut son œuvre capitale dans le genre comique (7 fév. 1816). Nous voyons son talent s'élever et s'élargir successivement dans *Otello* (1816), *Moïse* (1818), *Sémiramide* (1823), pour arriver en 1829 à *Guillaume Tell*. *Guillaume Tell*, par la puissance et le caractère de l'inspiration, semble être à l'opposé de *Tancredi*, qui en est cependant le point de départ. La grandeur et l'originalité des pensées, la puissance de la passion, la

1. Il a aussi sa place dans l'orientalisme musical. La *Ronde des derviches*, des *Ruines d'Athènes*, égale les plus pittoresques inspirations de F. David.

couleur locale, le sentiment historique, tout ce qui constitue le drame lyrique moderne dans les larges développements dont il est susceptible, se trouvait dans cette œuvre. Comme Gluck, c'était dans notre pays et sous l'influence du goût français que Rossini avait accompli cette révolution mémorable. La France était toujours restée d'ailleurs un pays privilégié pour l'expression musicale.

L'opéra-comique s'était constitué chez nous avec *Monsigny* (1729-1817) (*le Déserteur*), *Grétry* (1748-1813) (*l'Épreuve villageoise*, *Richard Cœur de lion*), *Dalayrac* (*Nina*, *Camille*) (1753-1809), *Philidor*, le célèbre joueur d'échecs (1727-1795) (*le Maréchal ferrant*), *Nicolo* (1775-1818) (*Joconde*), *Henri Berton* (1765-1844) (*Montano et Stéphanie*, *Aline de Golconde*), *Paer* (1774-1832) (*Sargines*, *le Maître de chapelle*), pour arriver à sa perfection avec *Boïeldieu* (1775-1834) (*le Nouveau Seigneur du village*, *Jean de Paris*, *la Dame blanche*).

Dans la musique plus sérieuse, soit au grand opéra, soit à l'opéra-comique, qui commence à prendre tous les tons, paraissent *Catel* (1773-1830), *Gossec* (1733-1829), *Méhul* (1763-1817), l'auteur d'*Euphrosine et Conradin* et de *Joseph*, le plus illustre héritier de Gluck ; *Lesueur* (1760-1837), l'auteur des *Bardes* ; *Cherubini* (1760-1842), qui passait pour le premier musicien de son temps et était considéré par Beethoven comme tel ; *Spontini* (1779-1851), l'auteur de la *Vestale* (1807). Ces compositeurs, injustement oubliés ou négligés pour la plupart, sont doués d'une rare élévation. Lesueur, Gossec, Cherubini, Catel, Méhul, se placent au premier rang pour la musique religieuse. Ils conservent cette même inspiration dans les cantates et symphonies qu'ils composèrent pour les fêtes patriotiques de la Révolution. On la retrouve aussi dans le *Chant du départ* de Méhul et la *Marseillaise* de *Rougét de l'Isle*. Le *Conservatoire de musique et de déclamation* fut définitivement organisé par le décret du 16 thermidor an III (3 août 1795).

Cependant en Allemagne l'art, qui ne pouvait monter plus haut après Beethoven, progressait en prenant des aspects nouveaux, grâce à deux musiciens éminents chacun dans leur genre, *Schubert* et *Weber*. *Franz Schubert* (1797-1828) a manifesté dans ses *Lieds* un des génies les plus féconds qui furent jamais. Nul n'a eu un plus grand nombre d'idées originales

et variées, nul n'a su renfermer dans un petit cadre une inspiration plus élevée et plus puissante (*le Roi des Aulnes, la Jeune Religieuse*). Weber (1786-1826), dans des opéras tels que *le Freyschutz* (1819), *Euryanthe* (1823), *Obéron* (1826), comme dans ses compositions diverses d'une poésie si personnelle, si pénétrante, où la nature se mêle si bien aux passions des hommes, où le rêve et la fantaisie se confondent avec la réalité, est resté un des maîtres de l'art moderne. Weber s'est plu à rendre toutes les élégances de la chevalerie dans la plupart de ses opéras, comme dans son *Concerto du croisé*. A ces divers titres, il fut, en musique, un des coryphées du romantisme, où il dispute la première place à Meyerbeer, élève comme lui de l'abbé Vogler (1749-1814).

Profitant à la fois de Weber et de Rossini, *Giacomo Meyerbeer* (1794-1864), quoiqu'il n'ait ni l'aisance du second ni la distinction musicale du premier, les a dépassés tous les deux par la force dramatique. *Robert le Diable* (1831) faisait déjà de lui un musicien de génie. Mais il allait se surpasser dans ses œuvres suivantes. Non seulement chaque personnage a son caractère, son relief propre, mais les mœurs des diverses époques, les sentiments des foules, semblent ressusciter. Tel rôle qui n'est composé que de quelques phrases détachées, comme celui de Nevers, garde une physionomie saisissante. Certains de ses ensembles (la bénédiction des poignards, des *Huguenots*, 1836, le sacre du *Prophète*, 1849), sont comme l'évocation d'un monde disparu. Il a pu traiter musicalement une discussion d'assemblée politique et en faire une des pages musicales les plus intéressantes, les plus animées, les plus mélodiques que l'on connaisse (finale du premier acte de l'*Africaine*, représentée après sa mort, 1865). On pourra critiquer telle ou telle de ses formes ; mais les *Huguenots* et le *Prophète*, quelles que soient les restrictions que se plaisent à faire aujourd'hui les hommes du métier, resteront des monuments comparables aux drames de Shakespeare par la puissance de la passion et la richesse des idées. Meyerbeer, contesté d'abord en Allemagne, avait composé pour la France tous ses chefs-d'œuvre, et était à moitié Français.

Jamais la musique dramatique française n'avait été plus brillante. A l'opéra, *Halévy* (1799-1862) règne, après Meyer-

beer, avec la *Juive* (1835), *Guido et Ginevra*, la *Reine de Chypre* (1841). *Auber* (1782-1871) avait donné dès 1828, dans la *Muette de Portici*, le cadre des grandes œuvres qui allaient suivre, et avait en partie rempli ce cadre. Il ne faut pas oublier que la *Muette* est antérieure à *Guillaume Tell*. Mais l'opéra-comique est le véritable domaine d'Auber. Cependant l'auteur du *Dominó noir* et de *Fra Diavolo* ne vaut pas *Hérold* (1791-1833) : *Zampa* (1831) et le *Pré aux clercs* (1832) sont de la famille du *Freyschutz* et d'*Euryanthe*. C'est en France que les plus célèbres musiciens italiens, *Bellini* (1802-1835) (*Norma*, la *Somnambule*), *Donizetti* (1797-1848) (*Lucie*, la *Favorite*), *Mercadante* (1796-1870) (*Élisa et Claudio*), puis *Verdi*, né en 1814 (*le Trouvère*, *Rigoletto*, *Aïda*), viennent chercher la consécration de leur renommée. *Verdi*, puissant, pathétique, mais parfois banal et vulgaire, a montré dans *Aïda* que son inspiration pouvait s'élever.

Zingarelli (1752-1839), un des compositeurs favoris de Napoléon I^{er}, fut le dernier représentant de l'ancienne école italienne antérieure à *Rossini*. Son opéra de *Roméo et Juliette* eut un très grand succès. L'Italie s'honore encore de *Vaccaj*, des frères *Ricci*, de *Ponchielli*, *Boito* (*Mefistofele*), *Mascagni* (*la Cavalleria rusticana*), de *Gordigiani*, un des plus variés dans son humble domaine, le *Schubert* italien. On n'aurait qu'une idée incomplète du rôle musical de l'Italie si on ne rappelait, à côté de ses compositeurs, les admirables virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, *Lablache*, *Mario*, *Garcia*, la *Malibran*, la *Grisi*, etc., les violonistes *Viotti* et *Paganini*. *Viotti*, qui fut aussi un excellent compositeur de musique de chambre, est le représentant le plus autorisé de l'école italienne de violon, qui allait bientôt être dépassée par l'école française de *Rode*, *Kreutzer*, *Baillet*, *Alard*. La *Société des concerts* du Conservatoire donnait sa première audition le 9 mars 1828.

Sixième époque : Mendelssohn, Schumann, Chopin. — Cependant, dans le grand mouvement qui l'entraînait, la musique allemande cherchait et trouvait encore des formes et des idées nouvelles avec *Mendelssohn* et *Schumann*. *Félix Mendelssohn-Bartholdy* (1809-1847) est peut-être le premier des symphonistes après *Beethoven*. Il lutte avec *Hændel* par ses oratorios de *Paulus* et d'*Étienne*, avec l'auteur d'*Obé-*

ron dans le *Songe d'une nuit d'été*, avec Schubert par ses *Lièder* et ses *Romances sans paroles*.

Robert Schumann (1810-1856), dans ses morceaux de chant et ses sortes d'oratorios profanes tels que *Manfred*, *Faust*, *le Paradis et la Péri*, plus que dans ses symphonies, fait preuve d'une distinction de forme parfois exquise et d'une inspiration poétique et originale. Il est, malgré ou peut-être à cause de ses incertitudes et de ses obscurités, l'initiateur du mouvement auquel la musique aboutit aujourd'hui.

Dans le même temps, un musicien d'une organisation exceptionnellement délicate et passionnée, parfois même malade, *Frédéric Chopin* (1810-1849), originaire de Varsovie, faisait apprécier à l'Occident les caractères de la musique slave. Malgré le succès persistant de ses œuvres, d'une attachante originalité, la musique slave n'a pas suffisamment attiré la curiosité du public européen, et le nom de *Moniusko* est à peu près le seul qui soit venu se joindre à celui de Chopin. Cependant la musique est aimée et populaire sur les bords de la Moldau, de la Vistule et du Niémen, et le dictionnaire biographique des musiciens slaves forme un gros volume. La musique russe, branche de la musique slave, avec *Glinka*, *le général Cui*, *Borodine*, *Tchaikovsky* et surtout *Antoine* et *Nicolas Rubinstein*, a mieux réussi à obtenir droit de cité chez nous depuis quelques années.

Septième époque. Musique contemporaine : Wagner, Gounod. — Le nom qui domine en Allemagne la fin du siècle est celui de *Wagner* (1813-1883). Nous n'avons pas à discuter ses théories; mais tant que la musique sera aimée comme un grand art, *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), certaines parties de la *Tétralogie du Rhin* (1876) et de *Parsifal* (1882) seront admirés. Sans parler des progrès parfois merveilleux de l'orchestration, il a su trouver, pour exprimer l'amour pur et mystique, des accents qu'on ne connaissait pas avant lui (duo de *Lohengrin*, les *Anges portant le sang du Christ* dans *Parsifal*), et qui s'élèvent jusqu'au sublime.

Wagner, si on excepte Mendelssohn et Schumann, a éclipsé aussi bien ses contemporains que ses prédécesseurs immédiats, *Winter*, *Spohr* (1784-1859), auteur de *Faust* et de *Jessonda*, *Marschner* (1795-1862), *Lachner* (1804), *Taubert* (1811),

Ferdinand Hiller (1811), auteur de la *Symphonie du printemps*. Ces compositeurs sont moins connus à l'étranger que *Litz*, qui fut surtout un virtuose extraordinaire, et que les auteurs d'opéras-comiques fortement italianisés en général : *Flotow* (1812-1882), *Nicolai* (1809-1849) et *Strauss*, qui doit sa réputation à ses valse plus qu'à ses œuvres dramatiques.

L'influence de Wagner a été considérable même hors de l'Allemagne. En France, elle s'ajouta à celle d'*Hector Berlioz* (1803-1869). *Berlioz* n'a pas été aussi victime de l'indifférence de ses contemporains qu'on le dit, et surtout qu'il l'a dit lui-même. Malgré son caractère, qui n'était pas précisément aimable, il a parcouru le cycle des récompenses officielles : prix de Rome, Légion d'honneur, Institut, exécution de ses œuvres au Conservatoire ; la symphonie de *Roméo et Juliette* eut même, en 1839, un très grand succès. Depuis sa mort, ce musicien inégal a été admiré sans choix, jusque dans ses moindres inspirations. Cet engouement excessif risque de préparer une réaction ; mais l'auteur de la symphonie citée plus haut, l'auteur de la *Damnation de Faust* et de l'*Enfance du Christ*, le maître qui a su trouver pour l'orchestration, après tant de progrès réalisés, des effets nouveaux et heureux, occupe une place importante dans l'art musical.

Il a réussi beaucoup moins au théâtre. Cependant, de son vivant, la musique théâtrale reste encore la forme à laquelle s'adonnent presque exclusivement les compositeurs français avec *Adam* (1803-1856) (*le Chalet, Giralda*), *Reber, Amb. Thomas* (*le Songe d'une nuit d'été, le Caïd, Mignon, Hamlet*), *Vict. Massé* (1822-1884) (*les Noces de Jeannette, Galatée*), *Leo Delibes* (*le Roi l'a dit, Lakmé, le ballet de Coppélia*), *Aimé Mailart* (*les Dragons de Villars, Lara*), le romantique *Monpou* (*le Deux Reines*), *Félicien David* (1810-1876), l'auteur de *Lalla-Rouk* (1862) et de l'ode-symphonie *le Désert* (1844), le plus heureux représentant de l'orientalisme en musique ; *Bizet* (1838-1875), l'auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne* ; *Reyer*, l'auteur de *Sigurd*, œuvre admirable, qui est une sorte de *Lohengrin* français ; *Charles Gounod* (1818-1893) surtout, qui, par ses œuvres d'une inspiration poétique et passionnée comme *Faust, Roméo et Juliette, Mireille, Philémon et Baucis*, aussi bien que par le *Médecin malgré lui*, un des chefs-

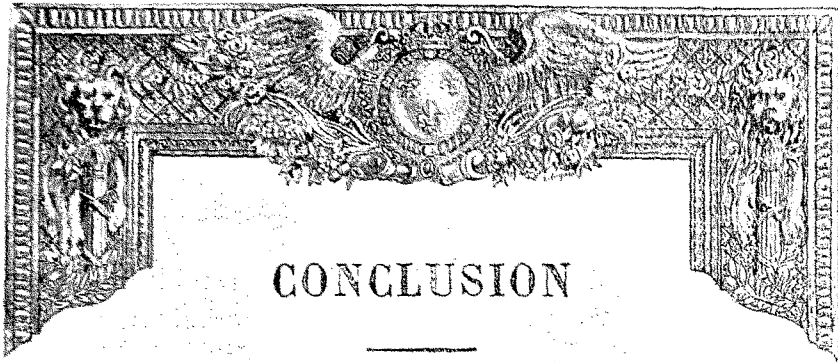
d'œuvre de l'opéra-comique, se place dans la famille des plus grands musiciens¹. Il a apporté dans l'art une force expressive nouvelle et a été comme un autre Weber.

Depuis une trentaine d'années, la musique d'orchestre, accompagnée ou non de chant, nous est devenue familière, grâce à ces *Concerts* vraiment *populaires* dont Padeloup (1819-1886) a été l'initiateur (27 oct. 1861) et qui font de lui un des hommes qui, dans notre siècle, ont le mieux mérité de l'éducation nationale. Les compositeurs français, sûrs de trouver des auditeurs, se sont de plus en plus adonnés à ce genre de composition, même ceux qui ont eu des succès au théâtre, comme M. *Massenet*, l'auteur de *Manon Lescaut*; *Guiraud*; *Lalo*, l'auteur du *Roi d'Ys*; *M^{me} Holmès*; MM. *Paladilhe*, l'auteur de *Patrie*; *Saint-Saëns*, l'auteur de *Samson et Dalila*, dont la *Symphonie*, exécutée au Conservatoire, a déjà pris rang dans ce musée classique. L'exécution récente des *Béatitudes* est venue confirmer la renommée tardive de *César Franck*, bien plus méconnu que Berlioz, et sur lequel on s'est beaucoup moins apitoyé, parce qu'il ne s'était pas plaint lui-même. Maintenant le centre de la musique symphonique en Europe n'est plus l'Allemagne, mais la France, malgré *Brahms* (1823) et *Raff* (1822), malgré les Scandinaves *Niels Gade* (1801) et *Grieg* (1843). Seulement, avec l'habileté et la science qui se montrent partout aujourd'hui, les musiciens doivent se mettre en garde, comme les peintres d'ailleurs, contre le danger de confondre l'art du développement et de la répétition avec l'invention, la mémoire avec l'imagination créatrice, la mise en œuvre avec la pensée, l'originalité avec l'affectation, la brutalité avec la sincérité, la science des mots avec le sentiment expressif, la rhétorique avec l'éloquence. Quoi qu'il en soit, l'art du XIX^e siècle, si on le considère dans son ensemble, peut attendre sans inquiétude le jugement de la postérité.

1. Ce goût de la musique au théâtre se montre même dans la vogue qui a accueilli l'opérette. L'opérette empiéta à la fois sur le vaudeville et l'opéra-comique avec *Offenbach* (1819-1880), avec *Audran*, *Ch. Lecocq*, etc. *Offenbach* notamment sait être poétique et distingué lorsqu'il le veut. Il l'a prouvé dans les *Contes d'Hoffmann*.



Fig. 281. — Tapisserie des Gobelins, d'après Lebrun



Arrivé au terme d'une étude qui nous a montré l'art à l'origine des civilisations les plus élémentaires comme dans les civilisations les plus raffinées, nous voudrions indiquer sommairement quelques-unes des leçons générales qui semblent se dégager des pages qui précèdent.

Pour qu'une école puisse vivre, la facilité naturelle, les facultés brillantes mêmes, ne lui suffisent pas : il lui faut la conscience et le talent.

Une école, quelle que soit l'habileté qu'elle ait acquise, ne tarde pas à dépérir si elle n'est pas soutenue par des passions vivantes, par des sentiments qui l'unissent à la nation dont elle émane : « Belle tête si l'on veut, mais de cervelle point. »

Le génie lui-même a besoin d'étude et de règle, mais l'exagération de tout système est un danger.

L'art est à la fois permanent et varié comme la nature humaine.

« On ne peut rien rendre fortement, comme l'a dit un grand artiste, quand on ne croit à rien. L'œuvre est le résultat d'une ardente conviction. »

Il n'y a donc pas de grand art sans élévation morale. Or, à l'origine de l'art comme à son apogée, dans l'essai du sauvage qui s'efforce vainement de donner une forme matérielle aux vagues lucurs de son esprit, comme dans

les sublimes inspirations réalisées par Michel-Ange ou par Phidias, apparaissent toujours, à l'honneur de l'humanité, ces deux idées : la Divinité et la Patrie. Ce sont elles qui ont inspiré et inspireront encore les œuvres les plus belles.

Nous n'ajouterons qu'un mot en forme de moralité pratique. Il n'est permis sans doute qu'à un petit nombre d'augmenter par leurs œuvres le patrimoine artistique de leur pays. Mais tous peuvent contribuer à le lui conserver. Il faut donc former notre goût de manière à être des juges éclairés, capables de reconnaître et d'encourager le véritable talent. Il faut donc s'efforcer d'être, en toute circonstance, les protecteurs des vieux monuments qu'on outrage et qu'on dédaigne trop souvent. C'est un moyen pour chacun de nous de donner à l'art dans notre vie la place à laquelle il a droit¹.

1. Nous signalons à cette occasion la Société des amis des monuments, fondée par M. Ch. Normand pour réunir dans un effort commun les bonnes volontés.



Fig. 282 — Thorvaldsen. — La Nuit.



TABLE DES GRAVURES

	Pages.		Pages.
Acropole d'Athènes, état actuel. Front.		Grotte de Beni-Hassan.....	22
Michel-Ange.....Titre.		Plan du temple de Louqsor.....	23
Raphaël, d'après lui-même.....	V	Pylônes et obélisques de Louqsor.....	25
Albert Dürer —.....	V	Salle hypostyle de Louqsor....	27
Rembrandt —.....	V	Triomphe de Ramsès II.....	30
Vinci —.....	VI		
Poussin —.....	VI	Chaldée et Assyrie.	
Rubens —.....	VI	Tributs apportés au grand roi	
Socrate.....	VII	(escalier de Persépolis).....	31
Diderot, Lessing.....	VII	Statue de Goudéa.....	33
		Plan porté par cette statue....	34
ANTIQUITÉ		Jardins suspendus.....	35
Art préhistorique.		Palais de Korsabad.....	36
Ivoire sculpté.....	786	Transport d'un taureau ailé....	39
		Attaque d'une forteresse.....	40
Art égyptien.		Cavaliers.....	41
Labourage égyptien.....	1	Lionne blessée.....	42
Pyramide de Chéops (coupe)...	4		
Statue de Chéphren.....	5	Asie antérieure. Perse.	
Transport d'un colosse (peinture).....	6	Temple de Jérusalem.....	47
Peinture d'un cercueil.....	9	Plan des ruines de Persépolis..	49
Le Scribe accroupi.....	11	Ionique-persan.....	50
Le temple de Phré (Ipsamboul).	12	Chapiteau bicéphale.....	50
Statuettes funéraires.....	13	Escalier de Persépolis.....	51
La reine Tai.....	14	Frise des Archers (fragment)...	52
Polissage d'un sphinx.....	15	Monnaies persanes.....	53
Peintres au travail.....	15		
Réunion mondaine.....	16	Grèce.	
Vase émaillé.....	17	Monnaie d'Élis (Jupiter et FAi-	
Trônes égyptiens.....	18	gle), monnaie d'Ios (Homére	
Chapiteaux égyptiens.....	20	et Minerve).....	54
Colonnes égyptiennes.....	21	Ruines de Tyrinthe.....	59

Gobelet de Vaphio.....	777	Tête de Laocoon.....	144
La Pallas d'Égine.....	75	Le Gaulois blessé.....	145
Les ordres grecs.....	77	Frise de Pergame.....	146
L'entablement dorique (Parthénon).....	79	Les colombes de Sosos.....	147
Cariatide (Érechthéion).....	82	Monnaie de Philippe V.....	148
Temple à antes (plan).....	82	La joueuse d'osselets.....	149
Temple amphiprostyle (plan) ..	82		
Temple pseudopériptère (plan).....	83	Rome.	
Temple périptère. Parthénon (plan).....	83	Médaille d'Italie pendant la guerre sociale.....	150
Intérieur du temple de Neptune à Pæstum.....	85	La Louve du Capitole.....	150
Périclès.....	87	Médaille de Rome.....	150
L'Acropole (restaurée).....	91	Peinture étrusque.....	151
Le Parthénon (restauré).....	93	Sarcophage étrusque.....	152
Temple de Jupiter à Olympie (coupe).....	94	Le Forum romain.....	153
L'Érechthéion.....	95	Cirque romain.....	154
Parthénon : frise (les dieux) ..	97	Columbarium.....	160
— — (cortège).....	97	Sarcophage de Scipion Barbatus.....	160
— — (les cavaliers).....	98	Mausolée d'Adrien.....	161
— les Kharites.....	99	Auguste.....	163
— Déméter et Coré... ..	100	Mécène.....	164
Le Jupiter d'Otricoli.....	101	Panthéon d'Agrippa.....	165
Junon d'Argos et Junon de Préneste.....	103	Archélaos de Priène. Apothéose d'Homère.....	168
Vase de Nicosthènes.....	106	Diane à la biche.....	170
Monnaie d'Athènes au temps de Périclès.....	111	Agrippine.....	171
Platon.....	113	Agrippa.....	173
Sophocle.....	114	Le Colisée.....	176
Ménandre.....	115	Arc de Titus.....	177
Victoire de Samothrace.....	117	Basilique romaine (coupe)	178
Niobé.....	118	Thermes de Caracalla (plan)....	180
Apollon Sauroctone.....	119	Thermes de Pompéï.....	181
Hermès de Praxitèle.....	122	Pont du Gard.....	184
Camée d'Aspasios.....	125	Temple de Vesta (Rome).....	185
Monnaie d'Evainétos.....	125	Ruines de Baalbek.....	187
Vase de Darius (Naples).....	126	Statue équestre de Marc-Aurèle..	188
Figurine de Tanagra.....	128	Pallas de Velletri.....	190
Bataille d'Issus (mosaïque de Pompéï).....	134	Titre Colonne Trajane.....	191
Les Niobides (partie centrale)..	136	Tombeau d'un boulanger.....	192
Alexandre (monnaie).....	137	Bas-relief de la colonne Trajane..	193
Tétradrachme d'Arsace XVI, roi des Parthes.....	138	Téléphre retrouvé (peinture d'Her- culanum).....	194
Apollon du Belvédère.....	139	Femme peintre (Pompéï).....	196
Diane de Gabies.....	140	Peintures funéraires (Égypte)..	197
Temples de Philæ.....	141	Métier de tapisserie (Pompéï) ..	198
Coupe des Ptolémées.....	142	Camée de Vienne.....	200
Le Nil du Vatican.....	143	Vase d'Hildesheim.....	200
		La Rangon d'Hector (vase de Bernay).....	201
		Caracalla.....	201
		Muraille de Rome.....	201
		Ruines de Palmyre.....	201

Peinture du cimetière de Saint-Calixte	211		
Plan de St-Paul hors des Murs.	212		
Ancienne basilique de Saint-Pierre.....	213		
Saint-Paul hors des Murs (intérieur).....	215		
La Vierge ou « orante » du cimetière de Sainte-Agnès.....	217		
MOYEN AGE			
Art byzantin.			
Sainte-Sophie de Constantinople (intérieur).....	218		
Justin (médaillon, face et revers)..	219		
Médaillon de Théodorice (face) ...	219		
Sainte-Sophie (plan).....	224		
Sainte-Sophie (vue extérieure). ..	225		
Théodora et sa suite, mosaïque de Ravenne.....	228		
Arts russe et sassanide.			
Le Kremlin de Moscou.....	238		
Saint-Basile (Moscou).....	241		
Saint-Isaac (Petersbourg).....	242		
Bas-relief du tombeau de Sapor. ..	244		
Art musulman. Extrême Orient.			
Écriture coufique.....	246		
La Caaba (à la Mecque).....	248		
Pendentifs arabes.....	250		
Mosquée de Sélim II (Andrinople).....	251		
Mosquée de Cordoue (intérieur). ..	253		
Alhambra (extérieure).....	255		
— (cour des Lions).....	256		
La Mesjid-Shah (Ispahan).....	261		
Sculpture de la pagode de Soubramanyer (Tandjour).....	264		
Temple souterrain d'Éléphantia.	265		
Pagode d'Angkor.....	267		
Le Tadj-Mahal	271		
Croquis japonais : une mère. ...	272		
— une chaumière. ..	272		
— la pluie.....	272		
Orfèvrerie japonaise.....	274		
Laque chinois.....	275		
Porcelaine chinoise.....	276		
Lampe de mosquée.....	277		
Art roman.			
Vue de l'abbaye de Cluny.....	279		
Plan de l'église de Cluny.....	289		
Voûte d'arc (deux travées).....	290		
Voûte en berceau cylindrique, avec arcs-doubleaux.....	291		
Contreforts.....	293		
Saint-Front de Périgueux.....	294		
Fenêtre romane.....	295		
Chapiteau roman.....	296		
Archivolte romane.....	297		
Le Mont-Saint-Michel.....	301		
Saint-Sernin de Toulouse (abside).....	305		
Cathédrale de Worms (extérieur).....	309		
Cathédrale de Spire (intérieur). ..	311		
Art ogival.			
Cathédrale de Chartres (extérieur).....	316		
Le Louvre au moyen âge.....	317		
Voûte gothique.....	318		
Arcs-boutants.....	321		
Chapiteau gothique (1 ^{re} époque). ..	327		
Chapiteau gothique (2 ^e époque). ..	328		
Style de transition, une travée..	333		
Style gothique à lancettes, une travée.....	334		
Gothique rayonnant, une fenêtre. ..	335		
Gothique flamboyant, une fenêtre.....	335		
Gothique flamboyant, un portail. ..	336		
Arc en accolade.....	337		
Notre-Dame de Paris (façade)..	339		
Notre-Dame de Paris (chevet)..	341		
Notre-Dame d'Amiens (intérieur).....	343		
Cathédrale de Lincoln.....	345		
Château de Coucy.....	350		
Tour de Londres.....	351		
Fortifications d'Aigues-Mortes. ..	353		
Une rue de Sienna.....	354		
Le palais public à Sienna.....	356		
Le Pont Saint-Esprit.....	358		
Maison des Templiers (Louviers).....	359		
Nicolas de Pise. Bas-relief de la chaire du baptistère.....	362		
Cathédrale de Reims, Portail N. ..	363		
Le beau Christ d'Amiens.....	365		

TABLE DES GRAVURES

781

Bassin en argent (xvii ^e siècle)... 787	Gérard. Entrée de Henri IV à Paris..... 733
Lamour. Porte de Nancy..... 653	Géricault. La <i>Méduse</i> 738
Watteau. L'Accord parfait..... 669	Delacroix. Prise de Constantinople par les croisés..... 740
Watteau. L'Hiver, modèle de tapisserie..... 782	Ingres. Apothéose d'Homère... 741
Motif de décoration (xviii ^e s.... 718	Horace Vernet. Wagram..... 748
Houdon. Diane..... 682	Henri Regnault. Exécution à Tanger..... 751
Hogarth. Portraits..... 687	Bach..... 756
Gainsborough. Miss Graham... 688	Hændel..... 756
Meissonnier. Pièce d'orfèvrerie. 693	Beethoven..... 756
David. Serment des Horaces... 697	Rameau..... 761
Gros. Combat de Nazareth..... 703	Haydn..... 762
G. de Kaulbach. La tradition... 713	Gluck..... 763
Thord-waldsen. La Nuit..... 776	Mozart..... 765
Rauch. Frédéric II..... 717	
Constable. L'Écluse..... 723	

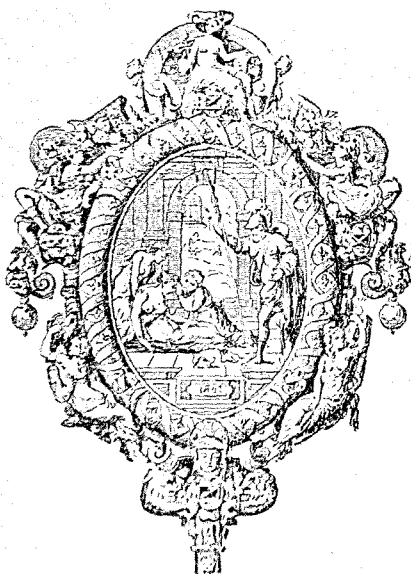


Fig. 283.— Miroir par Etienne de Laune.

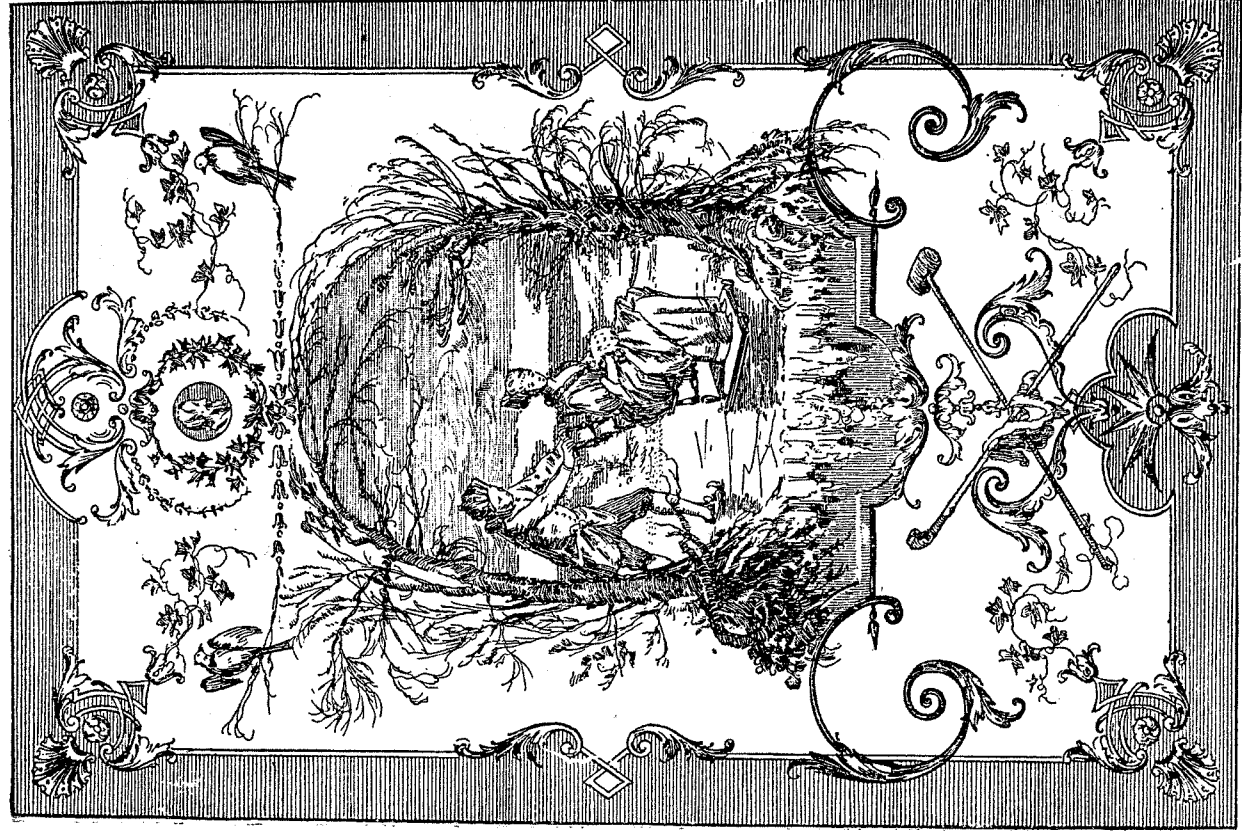


Fig. 284. — L'Hiver. Tapisserie d'après une composition de Watteau.



Fig. 285. — G. della Robbia. — Frise de l'hôpital de Pistoie.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS	V
INTRODUCTION	VI

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER. — Art égyptien.

CHAPITRE PREMIER. — Caractère général de l'art égyptien. — Ses plus anciens monuments....	1
CHAPITRE II. — Sculpture, peinture, arts industriels..	8
CHAPITRE III. — Développement de l'architecture égyptienne.....	19

LIVRE II. — Orient.

CHAPITRE PREMIER. — La Chaldée et l'Assyrie	31
CHAPITRE II. — L'Asie antérieure.....	43
CHAPITRE III. — L'Iran. — L'art de la Perse.....	48

LIVRE III. — La Grèce.

CHAPITRE PREMIER. — L'art grec et ses origines.....	54
CHAPITRE II. — L'art grec jusqu'au siècle de Périclès.	68
CHAPITRE III. — Le siècle de Périclès et de Phidias...	86
CHAPITRE IV. — L'art grec après Périclès et Phidias. — Alexandre	112

CHAPITRE V. — La période alexandrine. — L'art hellénistique	137
---	-----

LIVRE IV. — L'art étrusque et l'art romain.

CHAPITRE PREMIER. — Art italien primitif. — Art étrusque.	150
CHAPITRE II. — L'art romain. — Caractère général. — L'art monumental à la fin de la république. — Le siècle d'Auguste.....	155
CHAPITRE III. — L'art sous les successeurs d'Auguste. — Le siècle des Antonins	174
CHAPITRE IV. — La peinture. — Les arts industriels. — La musique	194
CHAPITRE V. — La dernière période de l'art romain. — Première période de l'art chrétien	205

MOYEN AGE

LIVRE PREMIER. — L'art byzantin.

CHAPITRE PREMIER. — L'art byzantin ou néo-hellénique..	219
CHAPITRE II. — Influence de l'art byzantin en Occident et en Orient. — Art russe. — Art perse sassanide	233

LIVRE II. — L'art musulman et les arts de l'Asie.

CHAPITRE PREMIER. — L'art arabe	246
CHAPITRE II. — L'art indien.....	263
CHAPITRE III. — Les arts de l'extrême Orient. — Les arts industriels musulmans.....	273

LIVRE III. — L'art roman.

CHAPITRE PREMIER. — L'art en Occident jusqu'au xi ^e siècle.	279
CHAPITRE II. — Renaissance du xi ^e siècle. — Origine, formation, caractère de l'art roman.	285
CHAPITRE III. — Développement de l'art roman.....	303

LIVRE IV. — Art gothique ou ogival.

CHAPITRE PREMIER. — Origine, caractères, éléments de l'art gothique.....	317
CHAPITRE II. — Les périodes de l'art gothique. — Le xiii ^e siècle.....	332

TABLE DES MATIÈRES 785

CHAPITRE III. — Architecture civile et militaire..... 348
 CHAPITRE IV. — Sculpture. — Peinture. — Vitraux. —
 Arts industriels 361

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER. — De Giotto à Vinci.

CHAPITRE PREMIER. — Caractère général de la Renaissance
 principalement en Italie..... 379
 CHAPITRE II. — Renaissance italienne. — Les précur-
 seurs, Giotto et Masaccio..... 388
 CHAPITRE III. — Le xiv^e et le xv^e siècle hors de l'Italie.
 — La Flandre. — Van Eyck..... 405

LIVRE II. — La grande époque.

CHAPITRE PREMIER. — Léonard de Vinci et ses contem-
 porains..... 429
 CHAPITRE II. — Le temps de Michel-Ange et de Ra-
 phaël..... 446
 CHAPITRE III. — La sculpture, l'architecture. — Arts in-
 dustriels. — L'art italien à la fin du
 xvi^e siècle..... 472
 CHAPITRE IV. — Le xvi^e siècle dans l'Europe centrale
 et septentrionale. — Allemagne. Al-
 bert Dürer. — Flandre..... 482
 CHAPITRE V. — Le xvi^e siècle dans l'Europe occiden-
 tale et principalement en France... 500

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER. — Dix-septième siècle.

CHAPITRE PREMIER. — Le xvii^e siècle en Italie. — École
 bolonaise..... 525
 CHAPITRE II. — L'école espagnole. — Vélasquez et
 Murillo..... 546
 CHAPITRE III. — L'école flamande. — Rubens..... 559
 CHAPITRE IV. — L'école hollandaise. — Rembrandt et
 Ruysdaël..... 577
 CHAPITRE V. — L'art français au xvii^e siècle. — Pre-
 mière partie. — Époque du Poussin. 605

CHAPITRE VI. — L'art français au xvii ^e siècle. — Louis XIV et Lebrun.....	630
--	-----

LIVRE II. — Dix-huitième siècle.

CHAPITRE UNIQUE. — Le xviii ^e siècle. Prépondérance française. — L'école anglaise.....	653
--	-----

LIVRE III. — Dix-neuvième siècle.

CHAPITRE PREMIER. — David et son temps. — L'école de l'Empire.....	693
CHAPITRE II. — École allemande.....	709
CHAPITRE III. — Angleterre. — Italie.....	719
CHAPITRE IV. — Romantiques et classiques. — France.	729
CHAPITRE V. — Coup d'œil sur l'état de l'art dans la seconde partie du xix ^e siècle.....	750

LA MUSIQUE

LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE.....	756
CONCLUSION.....	775

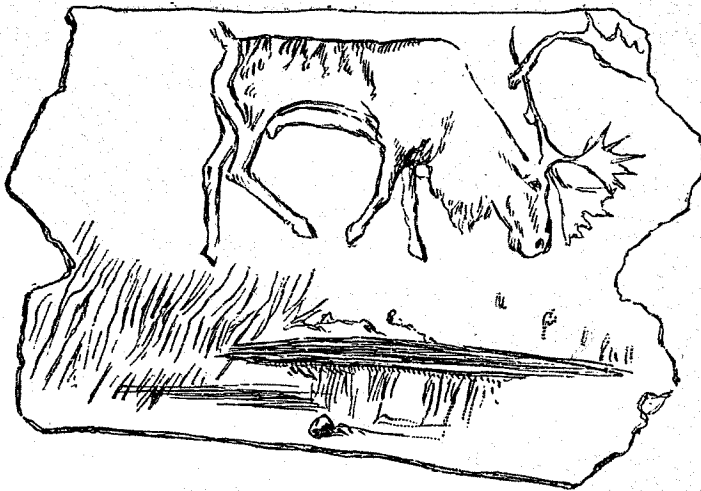


Fig. 236. — Un renne. Gravure faite sur de l'ivoire de mammouth.
(Art préhistorique.)

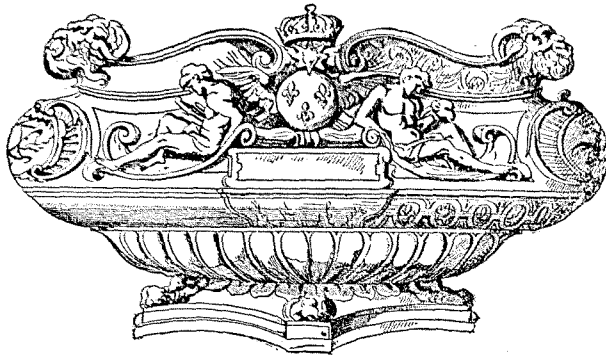


TABLE DES NOMS PROPRES

ARTISTES, CRITIQUES, PROTECTEURS DES ARTS †

A			
		Agésandre.....	144
		Agnès, abbesse de Quedlimbourg...	373
Abaquesne, Michel.	519	Agoracrite.....	104
Abbas le Grand...	262	Agrippa.. 164, 166,	172
Abbate Nicolo del 503,	532	Avaisovsky.....	243
Abdérâme I ^{er}	254	Akbar.....	269
Abdérâme II.....	254	Alard.....	770
Abdérâme III.....	258	Alaux.....	749
Abel, Pierre.....	492	Albani, Fr. 535, 538,	540
Abel, Grégoire....	492	Alberti, L. B.....	400
Abel de Pujol....	743	Albertinelli, M.....	453
Absalon, évêque de Roskild.....	309	Alcamène.....	119
Achenbach, André..	715	Alesio.....	239
Achenbach, Oswald.	715	Alessi, Galéas....	479
Adalhy de Bagdad.	260	Alexandre le Grand, 133, 137 et suiv.	
Adam (Maître)....	341	Alexandre de Berne- val.....	408
Adam de Halle....	758	Algarde (P).....	531
Adam (Les).....	667	Aligny.....	746
Adam, Lambert....	666	Allegrain.....	666
Adam, Sébastien... Adam, p. allemand.	666 716	Allegri, Antonio (le Corrège), 389, 393, 468-470, 473, 481, 484, 514, 540, 543, 553, 556, 732.	
Adam, Adolphe....	772	Allori, Alexandre..	541
Adam, Victor.....	749	Allori, Cristofano..	541
Adrien... 182 et suiv.		Allori, Angiolo. (Voir Bronzino.)	
Adrien d'Utrecht..	572	Alma-Tadema..	604, 726
Aétion.....	133	Alsloot.....	574
Agasias, fils de Dosi- thée.....	170	Al Manzor.....	254
Agasias, fils de Méno- phile.....	170	Alphonse le Magna- nime.....	395
Agatharcos.....	709	Amadeo.....	397
Agéladas.....	74	Amati (les).....	160
		Ambroise (saint)....	216
		Amel, Jean.....	415
		Amenhemat.....	4
		Amenhotep III... 13,	26
		Amenhotep le sculp- teur.....	29
		Amerighi, Michel- Ange (Le Carava- ge), 389, 535-7, 543, 546, 574.	
		Ammanati.....	400, 472
		Anastasi.....	746
		Anderson.....	721
		André de Pise. 386,	395
		André de Salerne	542
		André (le R. P.)....	xiii
		André, Victor.....	182
		Andrea, Schiavone..	468
		Andreoli, Georges..	475
		Androuet du Cer- ceau.....	511, 520
		Angeli.....	715
		Angelico (Fra), 75, 389, 403-404, 528, 734	
		Ango, Roger.....	506
		Anguier, François.	646
		Anguier, Michel... Anguisiola, Soto- nisbe.....	646 542

†. Les caractères gras indiquent le passage spécialement consacré au nom cité.

Benjamin-Constant..	745	Blake.....	728	Boule, André..	651, 658
Benoit (le R. P.)...	663	Blanchard.....	624	Boulogne, Louis l'an-	
Benouville, Léon...	744	Blanchard.....	753	cien.....	524
Bencurville, Achille.	746	Blès.....	603	Boulogne, Jean, dit	
Bentivoglio (les)...	384	Bloch.....	758	le Valentin..	537, 526
Bevenuti.....	728	Bloemaert, Adam	497, 579	Boulogne, Bon....	641
Berchem ou Ber-		Bloemaert, Cor-		Boulogne, Louis, le	
ghem, Nicolas...	595	neille.....	649	jeune.....	641
Berckheyden, Job...	600	Blondel, F.....	269, 638	Bourdichon....	505, 520
Berckheyden, Gérard	600	Blondel.....	660	Bourdon, Sébastien	
Berettini (Pierre de		Boccacino.....	637		
Cortone).....	541	Boccanegra.....	352	Bourgogne (les ducs	
Bergamasco Guillon		Böckhorst.....	576	de).....	414
174,	179	Bötzel.....	753	Bourgonnière, Ro-	
Berg.....	755	Boffrand..	658, 660, 661	bert.....	620
Berlioz.....	772	Bogaert, Van. (Voir		Bourguignon, (Voir	
Bernard (saint),	296, 304	Desjardins.)		Courtois.)	
Bernard de Soissons	343	Bogolubof.....	243	Boutaca.....	520
Bernard, Samuel, le		Boieldieu.....	768	Bouton.....	706
peintre.....	641	Boilly.....	706	Bouts, Thierry ou	
Bernard, Samuel, le		Boisseau ou Boyceau	636	Dirk (Dirk de	
financier....	641, 656	Boito.....	770	Harlem).....	422
Bernier.....	753	Boi, Ferdinand....	588	Braalier, Jean....	412
Bernini, Lorenzo (le		Bologne, Jean....	473	Bracquemond....	754
Bernin),	501, 530-531, 637,	Bolswert (les)....	570	Brakenburg.....	592
647	523	Bondone, Ambrogio		Bramante (Donato	
Berruguete.....		de. (Voir Giotto.)		Lazzari), x,	476-8,
Berry (le duc Jean		Bonheur, Rosa....	746	456,	529
de),	409, 410, 411,	Bonifazio.....	464	Brancaleone, Fran-	
412	705	Bonnard.....	371	cesco.....	482
Berthélemy.....	671	Bonnat.....	42, 753	Brancaleone, Nicolo	482
Bertin, Nicolas....	700	Bonneuil, Etienne de	600	Brascassat.....	746
Bertin, Victor.....	746	Bonnington.....	722	Brauer, Adrien.	574, 587
Bertin, Edouard..	753	Bontemps, Pierre..	515	Breemberg.....	596
Bertinot.....	481	Bonvicino.....	465	Brekelenkam.....	593
Bertoldi.....	768	Borch, ou Burg, Ter.		Breton, Jules....	753
Berton.....	757	(Voir Terburg.)		Brett.....	727
Bertrand de Born..	707	Bordone, Paris....	468	Breughel. (Voir Brue-	
Bervic.....	659	Borgognone, Ambro-		ghel.)	
Besnier.....	389	gio.....	401, 439	Brigdmann.....	754
Betto Bardi, Donato		Borodine.....	770	Bril, Mathieu....	575
di (Donatello),	384,	Borromini.....	530	Bril, Paul....	575, 630
Betto di Baggio...	432	Bosboom.....	603	Briosco. (Voir Riccio.)	
Bianchi.....	439	Bosio.....	707	Briot, François..	520
Bianco.....	530	Bosse, Abraham.	628, 648	Briton-Rivière...	726
Biard, Colin.....	597	Both, Jean.....	595	Broche.....	666
Biard, sculpteur...	612	Both, André.....	595	Brøderlam, Mel-	
Bida.....	754	Botticelli, Sandro	132, 430	chior.....	418
Biennais.....	696	Bottiger.....	276	Brongniart.....	708
Biefve, de.....	754	Bouchardon.....	664	Bronzino.....	480
Biermann.....	715	Boucher, Fr.	471, 643,	Brosse, Salomon de,	612
Bierstadt.....	755	656, 655, 667,		Browne, Mme Heu-	
Bigio, Francia. (Voir		671-3, 679, 680,		riette.....	745
Francia Bigio.)		681, 698		Bruant, Libéral...	638
Bigordi. (Voir Ghir-		Boucheron.....	752	Brueghel, l'ancien.	496, 574
landajo.)		Bouchot.....	748	Brueghel d'Enfer..	575
Bird.....	722	Bouguereau.....	733	Brueghel de Ve-	
Bischop.....	603	Boullier.....	659	lours.....	575-6
Biset.....	574	Boulanger, Louis..	745	Brueghel (les)....	575
Bizet, Georges....	772	Boulanger, Clément	745	Bruement.....	652
Bisser.....	718				

Chersiphron.....	84	Colin, Alexandre 462, 499	Constou, Nicolas	
Chéron, Elisabeth..	647	Collantes, Francesco. 653	645, 663, 664, 683	
Chevallier, Paul (dit Gavarni)....	735, 754	Collard.....	341	Constou, Guillaume II.....
Chintreuil.....	746	Collart (Mme M.)..	754	664
Chodowiecki.....	685	Collard de Givry..	342	Coutan.....
Chipiez.....	84	Collier.....	726	Couture.....
Chopin.....	770	Collignon.....	646	Cox.....
Chosroès I ^{er}	244-5	Collins.....	722	Coxie, Michel.....
Chosroès II.....	244-5	Colotès.....	101	Coypel (les).....
Church.....	755	Colombe, Michel... 504	643, 667	Coypel, Antoine... 670
Chrysothémis.....	74	Comans (les).....	650	Coypel, Charles. 670-71
Christophe.....	752	Commène (les).....	232	Coypel, Noël-Nicolas 670
Christopoulos.....	250	Conégliono. (Voir Cima.)		Coypel, Noël..... 670
Cicéri.....	706	Constante.....	722, 722	Coysevox, Ant. 645, 664
Cicéron.....	xii 173	Constantin., 208 et suiv.		Crabeth (les), verriers.....
Cima da Conegliano 389, 438		Constantin, Porphyrogenète.....	230	574
Cimabue.. 373, 377, 398		Contucci, Andrea. (Voir Sansovino.)	473	Cranach (Voir Sunder.)
Cimarosa.....	767	Cooper, Samuel... 686		Crauck.....
Cimon, le graveur. (Voir Kimon.)		Copley, J.-Singleton. 689		753
Cimon.....	96	Coques ou Cock... 574		Craycr, Gaspard de 571
Cione, Andrea. 153, 393		Cormon, Thomas de 342		Credi, Lorenzo di.. 447
Cione, Bernardo... 393		Cormon, Regnault de 342		Cremer.....
Civiletti.....	754	Cornelle, Michel... 624		716
Claux Slutter. (Voir Slutter.)		Cornélius..... 714, 715		Crésilas.....
Claude, l'empereur. 175		Cornélis de Harlem 452, 498, 579, 667		104
Claudia.....	204	Corot..... 440, 700, 746		Cressent, Charles.. 658
Clays.....	754	Correggio. (Voir Allegri.)		70
Clééatas.....	73	Cortone (Voir Beretini.)		722
Cléomène.....	169	Cortot, J.-P..... 730		Crésus.....
Cléomène, le jeune. 160		Cosimo Roselli, Piero di..... 389		722
Cléricy.....	652	Costa, Lorenzo.... 439		76
Clésinger.....	731	Costanza.....	481	Crivelli.....
Clèves, Josse Van... 426		Coste, Jean.....	409	435
Clèves, Van, le sculpteur.....	646	Cotte (les de)..... 660		Crome, l'ancien (Old).....
Clitias.....	106	Cotte, Robert de... 660		722
Clodion (Michel dit). 667		Coucey, Robert de. (Voir Robert.)		Crome, John-Bernay 722
Clouet, Pierre..... 412		Coucey, Enguerrand III de..... 351		Cromwell.....
Clouet (les)..... 518		Couder, Louis.. 743, 748		686
Clouet, François, dit Jehannet.....	518	Couke.....	496	400
Clovio, Julio..... 461		Couperin (les).... 761		Ctésibios..... 142, 204
Cochereau..... 698, 699		Courbet..... 752-3		Cui.....
Cochin, Charles... 684		Court, Pierre..... 519		770
Cockerell.....	720	Court, Suzanne... 519		746
Cœberger..... 560-1		Court.....	743	Cuviller, les..... 662
Cœllo, A.-Sanchez. 523		Courtens.....	754	Cuyp, Albert..... 599
Cœllo, Claudio..... 555		Courteyss, ou Courtois (les émailleurs) 519		104
Cœur, Jacques..... 409		Courtois, Jacques.. 642		Cydon.....
Cogniet, Léon..... 743, 748		Cousin, Jean.... 516-17		50
Coïn.....	612	Cousins.....	734	
Colantino del Fiore. 542		Coustou, Guillaume. 664		
Colbert, J.-B. 631-7				
646, 649				
Colcutt.....	720			

D

Daël, Van.....	602
Dagnan.....	753
Daguerre.....	706
Dalayrach.....	768
Dalen, Van.....	604
Dalou.....	753
Daly, César.....	732
Dana.....	755
Danby.....	722
Danguin.....	753
Daniel de Volterra. (Voir Ricciarelli.)	
Dannecker.....	718
Dante.....	394, 735
Daret.....	648

Darius	50	Desportes, Fr..	642, 674	Drouais, Fr. Hubert.	675
Daubigny, Charles.	746	Destouches	761	Drouais, Germain	698, 699
Daumier.....	735, 754	Detaille.....	749, 753	Duban	732
Daumet.....	102	Detroy, François...	670	Dubois, Ambroise..	613
David, Gérard.....	496	Deutsch(VoirManuel)		Dubois, Paul.....	753
David, Maxime, le miniaturiste	753	Dévéria, Eugène...	745	Dubost.....	706
David, Jacques- Louis 471, 659, 660, 677, 680, 681, 692-99, 701, 702, 706, 729, 741, 742, 744		Deveria, Achille...	735	Dubreuil	613
David, P.-J. (d'An- gers).....	729-30	Díaz.....	746	Duc.....	82, 732
David, Félicien.	767, 772	Dichter, Manuel...	491	Duchâtel	574
Dayes.....	727	Diday.....	755	Ducerceau, Jacques	
Debay, Auguste...	731	Diderot, II, XIII, 665, 672, 676, 679		II	612
Debay, J.-B.....	731	Didier, Martin....	519	Duccio di Buonin- segna	454
Debrosse(VoirBrosse)		Didier.....	753	Dufay.....	685
Debu-court.....	706	Diepenbeke.....	570	Dufresne	752
Decamps G.-Alex..	745	Dietrich.....	709	Dufresnoy.....	625
Deck.....	752	Dillens, le peintre..	754	Dufresny.....	662
Dédale.....	70	Dillens, le sculpteur.	754	Dughet, Gaspard (Le Guaspre-Poussin)	630
Degeorge.....	753	Dinocrates	133	Dujardin, Karle...	595
Degroux.....	754	Dioclétien	208	Dumont, le musici- en.....	706
Dekker.....	598	Dion Chrysostome	XII, 179	Dumont, François, le sculpteur.....	666
Delacroix, Eugène, 670, 698, 703, 705, 723, 734, 735, 739- 740, 743, 744, 745, 749		Dionysios.....	169	Dumont, A., le sc..	731
Delahaye.....	520	Dioscoride, ou Dios- coride et ses fils.	200	Dumont, le musi- cien.....	760
Delaistre.....	683	Diotti, Salvi.....	313	Dupaty.....	707
Delaplanche.....	755	Dipœnus (Dipoinos)	71	Dupérac.....	612
Delaroche (Hippo- lyte, dit Paul), 732, 734, 747, 749		Dolce ou Dolci, Carlo	542	Duplessis.....	675
Delaune, Et... 520, 648		Dolci, Agnèse.....	542	Dupré, Giovanni, sc.	728
Delaunay.....	753	Dominguez, Al- fonse.....	406	Dupré, Guillaume 613,	647
Delécluze.....	698, 699	Dominique (Saint)	387	Dupré, Jules..... ^{XIX}	746
Delibes.....	772	Dominique, le Flo- rentin.....	513	Dupré.....	753
Delorme, Pierre 507, 510		Dominiquin. (Voir Zampieri.)		Dupré.....	707
Delorme, Philibert		Donaldson.....	720	Duquesnoy Fr. 531,	646
508, 511-5, 612		Donatello. (Voir Betto.)		Duran Carolus....	753
Delvaux, Jean.....	520	Doni ou Di Dono (Paolo Uccello)	389, 401-2	Durante.....	761
Denner, Balthazar..	709	Donizetti.....	770	Durer, Albert, I, 437, 426, 482-7, 488, 495, 497, 544,	711
Denys, le musicien.	305	Donner.....	709	Duret.....	731
Denys, peintre....	232	Doré, Gustave. 753,	754	Du Ry.....	662
Derand, François..	638	Dotzinger	427	Dusart.....	592
Desaulbeaux.....	516	Doucet.....	753	Dyck Antoine Van IX, 490, 566-9, 574, 640, 641	
Descartes... 605-7,	611	Douffet.....	570	Dyck, Philippe Van	604
Deschamps, Jean... 342		Douglas.....	721		
Desenne.....	707	Dov ou Dou, Gérard	788, 590, 603,		
Desgoffe.....	746	725			
Desgoffe, Blaise...	753	Doyen.....	687		
Desjardins.....	646	Drake.....	718		
Desmalter.....	696	Drevet P..... 649,	683	East.....	727
Desmarais.....	516	Drevet P.-J.....	683	Eberhardt.....	718
Desnoyers.....	706	Drevet C.....	684	Edelinek.....	444, 647
Despax.....	671	Drolling, Pierre 698,	743	Edwards.....	727
Despléchin.....	753	Drolling, Martin ...	706	Edwin.....	340
		Drossis.....	755	Eekhout, Gerbrand.	
		Drouais, Hubert ...	675	Van der	688
				Edelfelt.....	735

E

Egg.....	727	Fabrizio, Gentile da,	431	Fontana, Domenico.	529
Egnatius Fuscus...	188	Fabris	728	Fontana, Jacques..	529
Eichens.....	734	Fabritius.....	588	Fontaine.....	707-8
Eisen	684	Faes, Pierre Van		Fonte, della. (Voir	
Eligius (Saint Eloi)		der.....	569, 686, 709	Quercia.)	
	282, 368	Fain, Pierre....	507	Fontenay, Blain de..	642
Elisabeth d'Angle-		Falcone, Aniello...	544	Forbes.....	726
terre	520	Falconnet	664-5	Forbin (comte de) 698,	706
Elmore	726	Falguière.....	753	Fordham.....	721
Elzheimer.....	709	Fannière	752	Forster.....	734
Emmanuel le For-		Fapresto (Voir Giordano.)		Fortuni	559
tuné.....	520	Fattore, il. (Voir Penni.)		Forman, Damian... 520	
Engerth.....	716	Faulchet, Jean....	513	Fossano. (Voir Bor-	
Epaminondas.....	133	Fayd'herbe.....	499	gognone.)	
Epercieux	707	Felsing.....	734	Fouquet, Jean. 410,	
Ergotime.....	106	Fénelon.....	xiii	500, 504	
Erickson.....	755	Fergusson.....	720	FouquetNicolas. 652-3,	656
Erigonos.....	558	Fernand d'Evora...	406	Fourdinois.....	752
Errard, Charles... 625		Fernkorn.....	718	Fournier.....	612
Erwin de Steinbach.		Ferrante.....	534	Fowke.....	721
(Voir Steinbach.)		Ferrari, Gaudenzio.	445	Foyatier.....	731
Eser-Haddon.....	37	Ferrari, sculpteur..	754	Fraccaroli.....	728
Espagnolet. (Voir Ri-		Ferstel.....	715	Fragonard, Honoré.	673
bera.)		Feti.....	541	Fraikin.....	754
Esperandieu.....	750	Fiammingo(Voir Du-		Français.....	746
Esquié.....	192	quesnoy.)		Francesca, Piero	
Este (les d').....	384	Fictoor.....	588	della.....	404
Etienne de Bonneuil.	342	Fideli, Hercule de..	474	Francesco da Vol-	
Etienne de Cologne.		Fielding.....	727	terra.....	394
(Voir Lochner.)		Fiesole. (Voir Ange-		Francia... 384, 439,	632
Etty.....	726	lico.)		Francia Bigio.....	453
Eucratidas.....	148	Fiesole, Mino da... 397		Franck, César.....	773
Eudes de Montreuil.	342	Fildes.....	729	Francken.....	574
Eumènes, roi de Per-		Filipeppi, Alessan-		François d'Assise	
game.....	145	dro(VoirBotticelli)		(Saint).....	387
Euménos.....	124	Fini, Masolino....	402	François Ier, 444,	
Euphranor.....	120, 130	Finiguerra, Tomaso		466, 407 et suiv.	
Eupompos.....	130	384, 426		François, Jean....	510
Eutélidas.....	74	Fioravanti, Aris-		François, Gatien... 510	
Euthychides.....	121	tote.....	239	François, Jules.... 734	
Euthycrate.....	121	Fischer(VoirVisher.)		François, Alphonse.	734
Evainetos.....	120	Flament, André le..	516	Franqueville ou	
Even, Jacques.....	520	Flaminus.....	160	Francheville,	
Everdingen, A. Van.	594	Flandrin, Hippolyte		Pierre de.... 531, 612	
Evodos.....	200	393, 744		Frédéric II, empe-	
Eyck, Hubert Van.. 420		Flandrin, Paul... 746		reur.....	757, 367
Eyck, Jean Van, 107.		Flaxman.....	719, 741	Frédéric II, roi de	
405, 411, 404, 418-		Flemalle, Berthollet.	566	Prusse.....	662
422, 498, 562		Flers, Camille....	746	Frémiet.....	753
Eyck, Marguerite		Flinck, Govaert... 588		Fréminet.....	613
Van.....	424	Flipart.....	684	Frith.....	722
		Floris, Franz (Voir		Froment, Nicolas... 411	
		de Vriendt.)		Froment-Meurice.. 752	
		Flatow.....	770	Fromentin.....	745
		Foix, Louis de....	523	Führich.....	715
		Fontan, Antoine... 508		Fulton, Robert.... 706	
		Fontana, Prosper.. 532		Fuseli.....	721, 755
		Fontana, Lavinia.. 532		Fyt.....	572
		Fontana, le céra-			
		miste.....	475		

F

Fabius l'Allobro-
gique..... 160
Fabius Pictor..... 194
Fabre..... 698

G			
Gabriel, Ange.....	660	Ghirlandajo, Bene-	Gounod, Charles. 772-3
Gade, Niels.....	773	detto.. 430, 502, 507	Gouvion St-Cyr.... 706
Gaddi, Taddeo.....	392	Ghirlandajo, Ri-	Gow..... 726
Gadier, Pierre.....	510	dolfo..... 453	Goya..... 558
Gaia.....	204	Gibson..... 720	Goyen, Jean Van 578, 593
Gaillard.....	753	Giffart, Jean..... 516	Gozzoli, Benozzo... 404
Gainsborough 622,		Gilbert (Mme).... 651	Gracchus, Sempro-
687, 751		Gilbert, architecte.. 720	nius..... 194
Galilée, Vincent....	759	Gilbert, peintre... 726	Granet 698; 706
Galla Placidia	227	Gilles..... 341	Grant..... 721
Gallait, Louis.....	754	Gillot.... 643, 667, 668	Grandville..... 735
Galland.....	753	Giocondo (fra).. 500, 502	Grateloup..... 684
Galle.....	707	Giordano, Luca,	Gravelot..... 684
Garcia.....	770	544-5, 558	Greco, el (Theotoco-
Garcia E. P.....	706	Giorgione (Voir Ba-	puli)..... 548
Garnier Charles....	750	barelli.)	Green..... 726
Garofalo (Voir Tisio.)		Giottino..... 386, 393	Grégoire le grand
Gatteaux.....	731	Giotto. 212, 269,	(Saint)..... 216
Gaucher de Reims.	341	377, 389-93, 394	Grégoire XIII..... 609
Gautherot.....	706	Giotto, Stefano.... 393	Grégory..... 726
Gauthier de Meulan.	342	Giovanni (Voir Jean.)	Grétry... 677, 701, 768
Gauthier.....	347	Giovanni (fra), de	Greuze..... 677-8, 701
Gavarni. (Voir Che-		Vérone..... 476	Grieg..... 773
vallier.)		Girard d'Orléans... 409	Grimaldi..... 541
Gayraud, Raymond.	302	Girardet, Paul.... 734	Grimou..... 675
Geefs, Guillaume... 754		Girardet, Edouard.. 734	Grisi, la..... 770
Geefs Jean.....	754	Girardini..... 660	Gros, J. - Antoine
Gelée, Claude le Lor-		Girardon, François	698, 702-4, 734,
rain, 595, 596, 616,		644, 646	735, 747
638-30, 648, 674		Giraud..... 707	Grosso, Nicolò.... 475
Gélon de Syracuse.	72	Girodet - Trioson,	Guadet..... 182
Gentil, François... 513		Louis..... 698, 705	Guardi..... 690
Gentile. (Voir Fa-		Giroux..... 746	Guarnieri (les)... 760
briano.)		Gisbert..... 559	Guaspre (Voir Dughet)
Gentileschi, Orazio.	542	Gitiadas..... 73	Gude..... 715, 755
Gentileschi, Artemi-		Giunta de Pise.... 373	Gudin..... 476
sia..... 542		Glaucus de Chio... 70	Guédron..... 614
Gérard, François		Gleyre..... 755	Guerschino (Voir Bar-
698, 704-5, 733, 734		Gluck, 675, 677, 763-5, 768	bieri.)
Gérard (Mlle)..... 706		Glycon..... 169	Guéret..... 752
Gérard de Saint-Trond		Gobbo, il. (Voir So-	Guérin, Pierre. 699, 705
344, 428		lari, Cristoforo.)	Guérin, Jean..... 706
Géricault, Théodore		Goes, Hugo Van der.	Guernon..... 666
444, 698, 705, 708,		Gœthe... 714, 735, 786	Guglielmi..... 767
735, 763-8		Gomès, Sébastien.. 558	Guide, le (Voir Reni.)
Germain, Pierre... 651		Goltzius..... 709	Guido di Pietro (Voir
Germain, Thomas		Gondouin..... 708	Angelico.)
651, 659		Gondulphe..... 302	Guido de Sienne... 373
Germain, François.	659	Gonzague (les) 284,	Guilhermy..... 731
Gérôme.... 72, 98, 753		437, 461, 561	Guillain, Simon... 646
Gertin..... 727		Gonzalvo..... 559	Guillaume le Con-
Géry (Saint)..... 282		Goodall..... 722	quérant..... 352
Gessi..... 543		Gordigiani..... 770	Guillaume de Colo-
Ghiberti Lorenzo 384, 307		Gordon..... 721	gne. (Voir Herle.)
Ghirlandajo Dome-		Gossec..... 768	Guillaume I ^{er} , roi de
nico 383, 384, 430, 476		Goudéa..... 32-33	Sicile..... 259
		Goudimel..... 759	Guillaume II, roi de
		Gouffier, Hélène... 519	Sicile..... 259
		Goujon, Jean. 474.	Guillaume d'Ins-
		505, 414, 516	pruck..... 313

Maignan.....	753	ser Giovanni dit).		Mercié.....	753
Maillart.....	772	212, 389, 394, 401-3,		Mercuri.....	734
Maitre de 1460, le.	426	405, 431, 456		Merino.....	559
Majano, Benedetto		Masolino da Pani-		Mesdag.....	604
da.....	400, 476	cale.....	402	Merson.....	753
Makrizi.....	247	Massard, Jean.....	706	Mesomède.....	204
Mackhardt.....	715	Massard, Urbain...	706	Mesri.....	28
Mahuel, Jean.....	416	Massé, Victor.....	772	Messine, Antonello	
Malatesta (les).....	384	Massenet.....	773	de (VoirAntonello.)	
Malibran (la).....	770	Masson, graveur...	649	Metagènes.....	84
Malleus Bocchus..	202	Masson, sculpteur..	707	Métezeau, Thibaut.	612
Mancinus.....	194	Matejko.....	726, 715	Métezeau, Louis...	612
Mandel.....	734	Mathey.....	754	Métezeau, Clément.	612
Mandert, Carl Van	498, 559	Mathieu de Loudun.	340	Metrodore.....	169
Manet.....	755	Mathilde (la reine).	372	Metzu, Gabriel.	590, 668
Mansard, François.	638	Matius.....	167	Meulen Van der	
Mansard, Jules-Har-		Matsys, Metsys ou		572, 642, 649,	674
douin.....	631, 633	Massys, Quentin.	494	Meunier.....	754
Mantegna, Andrea.		Mathias Corvin....	381	Meyer.....	604
437-39, 472, 473,		Mathieu d'Arras...	428	Meyerbeer.....	769
486, 489,	587	Maupin.....	638	Meynier.....	704
Manfredi.....	541	Maurice.....	347	Meyerheim.....	716
Manuel, Nicolas...	490	Maurice de Sully...	360	Michallon, Achille-	
Marais.....	753	Mausole.....	116	Etna.....	700
Maratta, Carlo....	541	Mazarin.....	609, 645	Michel, Emile....	746
Marc-Antoine. (Voir		Mazzoni, G. 473, 475,	503	Michel (VoirClodion)	
Raimondi.)		Mazzola, Fr. (le		Michel-Ange ix,x,59,	
Marc-Aurèle.....	190	Parmesan)... 470, 472		153, 234, 235, 383,	
Marchand, François.	516	Maximilien Ier..	484, 492	384, 387, 389, 390,	
Marcello.....	761	Mécène.....	164, 167	394, 440, 446-452,	
Marcke, Van.....	753	Médisis (les)384, 458, 504		454, 456, 458, 460,	
Maréchal, François.	513	Medicis, Laurent	448, 511	462, 466, 471, 472,	
Marie de France...	758	Médisis, Catherine		478, 481, 495, 497,	
Marilhat.....	745	de.....	514 et suiv.	528, 529, 533, 536,	
Mario.....	770	Médisis, Marie de.		545, 547, 550, 584,	
Marie-Antoinette...	764	564, 760		587, 598, 536, 643,	
Marinus.....	496	Meer, Van.....	754	730, 737,	776
Mario dei Fiori....	383	Meer, Jean Van der,		Michelozzo.....	400
Maris.....	604	de Delft. ..	578, 591	Michieli, Andrea di.	542
Marot, Jean.....	649	Meer, J. Van der, le		Michelena.....	559
Marot, Clément...	759	paysagiste.....	594	Micon.....	108
Marschner.....	771	Méhul.....	768	Mierevelt.....	498
Marsy, Balthazard..	646	Meissonnier.....	658	Mieris, Franz Van, le	
Marsy, Gaspard....	646	Meissonnier, J.....	749	vieux.....	592
Marmontel.....	679	Melanthos.....	132	Mieris, Willem Van	
Marne, de.....	700	Mélas de Chio.....	70	592, 603	
Marochetti.....	731	Mellan, Claude....	648	Mieris, Franz Van,	
Martel-Ange.....	638	Mellerio.....	752	le jeune....	592, 603
Martin, J.-B. l'aîné.	642	Memling.....	422-4	Mignard, Nicolas...	641
Martin, Pierre-		Melida.....	559	Mignard, Pierre	614,
Denis, le jeune	642, 674	Memmi. (Voir Martino.)		621, 631, 639-40,	
Martin, John.....	721	Mendelsohn.....	770-1	644, 734	
Martin, ébéniste, 657,	658	Ménélas.....	170	Mignon.....	601
Martineau.....	726	Menès.....	2	Mikkiadès.....	71
Martinet, Achille...	734	Mengs, Raphaël.		Millais.....	725 727
Martoni, Simone di..	392	553, 558, 679, 710, 711		Millet, Aimé....	70, 753
Martoni, Lorenzo...	347	Mengs, Ismaël....	675	Millet, François...	753
Marziale.....	436	Mentor.....	104	Mintrop.....	715
Masaccio (Tomaso di,		Menzel.....	715	Miranda. (Voir Car-	
		Mercadante.....	776	reno.)	

Missaglia (les) 474
 Mnésarque 104
 Mnésicles de Téos,
 musicien 136
 Mnésiclès, architecte. 90
 Moitte 707
 Moskovsky 243
 Mol, Van 570
 Mola, Francesco. 528, 541
 Moles, Arnaud de . . 517
 Mollet 660
 Modyn, P., le vieux. 594
 Modyn, P., le jeune. 595
 Moniusko 771
 Monnoyer, J.-B. . . . 642
 Monpou 772
 Monsigny 768
 Montboisier, Pierre
 de 302
 Montagna, Barth. . . 436
 Montefeltro (les) . . . 384
 Montelupo 473
 Monteverde, sculpt. 754
 Monteverde, musi-
 cien 760
 Montferrand 244
 Montigny 658
 Montmorency . . . 382, 511
 Montricher 751
 Moor, Antonis Van. . 498
 Moore 727
 Moorelse 498
 Morales, Luis (El
 Divino) 523
 Morgan 727
 Moreau 684
 Moreau, Mathurin. . 753
 Moreau, Gustave . . 753
 Morel 662
 Morelli 755
 Moreno 559
 Moretto (Voir Bonvi-
 cino.)
 Morgen, Raphaël . . . 685
 Morin 645
 Morland 722
 Moro. (Voir Moor.) .
 Moroni 468
 Morot 753
 Morris 726
 Mosler 755
 Mosnier 625
 Moucheron 596
 Mouilleron 734
 Mouton 759
 Mouret 761
 Mozart 403, 678, 765-6
 Mudo, cl. (Voir Nava-
 rette.)
 Muller, Karl 715

Muller, Ch.-L. . . . 734, 745
 Mulready 722
 Munkacsy 715
 Munthe 755
 Murillo, Esteban,
 555-558, 619
 Murray 727
 Muyden, Van 755
 Muziano 468 609
 Mycérimos (Menkerah), 3
 Myron 74, 96

N

Nabuchodonosor . . . 35
 Nanni di Banco . . . 383
 Nanteuil, Robert . . 648
 Nanteuil, Célestin 734, 735
 Nanteuil, sculpteur. 731
 Napoléon, 696 et
 suiv. 732
 Nash 727
 Nasmyth 722
 Nassau (les) 603
 Natoire 673
 Nattier 523
 Nazaro, Matteo del.
 Nealcès peintre grec
 du temps d'Aratus. 558
 Neefs, Peter 576
 Neer, Eglon Van
 der 592
 Neer, Artus Van der.
 Nefer 28
 Negrolì (les) 474
 Néron 175
 Nésiotès 76
 Netscher Gaspard . . 592
 Netscher Constant . . 592
 Netscher, Théodore. 592
 Neufchâtel, Nicolas. 496
 Neuville, de 749, 753
 Neveu, Pierre (Trin-
 queau) 509
 Newton 722
 Nibby 219
 Nicératos 145
 Nicias 107, 130
 Nickelle, Van 600
 Nickelle, J.-Maria
 Van 602
 Nicol 726
 Nicolai 772
 Nicolas III. 340, 389
 Nicolas de Haguenau 427
 Nicolas de Pise . . . 362
 Nicolo-Isouard 768
 Nicomaque 130
 Nicosthène 106

Nittis, de 754
 Nocret 625
 Nooms 600
 Noort, Van. 560-1, 562
 Normand de Dax . . 340
 Normand, Ch. 72, 776
 Normand, Paul 639
 Northcote 721
 Notte, della. (Voir
 Honthorst.)

O

Obrecht 759
 Ockeghem 759
 Octavie 164
 Odiot 696
 Oeben 666
 Offenbach 773
 Olga, impératrice de
 Russie 237
 Ollivier 678
 Onatas 74
 O'Niel 726
 Opie 721
 Oppenord 658
 Orcagna. (V. Cione.)
 Orchardson 726
 Orléans, Charles d'. 409
 Orléans, Louis d' . . 409
 Orléans, Philippe II
 d' (le Régent) 684
 Orley, Bernard Van
 461, 494-6
 Orsel 724, 744
 Orthagorides (les) de
 Sicyone 73
 Orl, Van 602
 Osbern 302
 Ost, les Van 576
 Ost, Peter Van 416
 Ostade, Adrien Van. 591
 Ostade, Isaac Van 592, 593
 Osterwyck, Maria . . 602
 Oudry, J.-B. 674
 Ouless 726
 Owens 588
 Overbeck, 393, 712,
 714, 724
 Owens, Jones 720
 Ozanne 684

P

Pacheco, Fr. 548, 550
 Paer 708
 Paganini 770
 Paisiello 767

Pagnest.....	698, 706	Périssin.....	648	Pigalle.....	665
Paillot de Montabert	698	Perrache, Michel...	667	Pilon, Germain.....	515
Pajou, Augustin....	687	Perrache, M., le Jeune	667	Piloty.....	715
Paladilhe.....	773	Perraud.....	753	Pils.....	749, 763
Palamèdes.....	592	Perrault, Charles...	637	Pinaigrier.....	517
Palamèdes le Jeune.	592	Perrault, Claude.	637, 638	Pindare.....	110
Paléologue (les)....	232	Perréal, Jean... 505,	520	Pinturicchio. (Voir	
Palestrina.....	759	Perrier, François	614, 624	Betto.)	
Palissy Bernard....	519	Perroneau.....	675	Piombo. (Voir Lu-	
Palizzi.....	755	Pérugin. (Voir Va-		cciani.)	
Palladio, Andrea....	479	Peruzzi, Baldassare		Pippi, Giulio (Jules	
Palma le Vieux....	464		445, 454, 479	Romain), 269, 460	
Palma le Jeune....	542			461, 474, 479,	561
Palmarolli.....	559	Pesne.....	648	Piranesi (les).....	734
Pamphile.....	130	Pesret ou Perret,		Pisan.....	753
Panini.....	690	Ambroise.....	505	Pisanello (Vittore	
Pannemaker.....	753	Petitot.....	569, 641	Pisano, dit).....	475
Pancenos.....	108	Pétœfy.....	715	Platon.....	xii, 67, 113
Panselmos, Michel.	232	Pétrarque.....	364	Plutarque.....	205
Pantoja de la Cruz.	523	Pettie.....	726	Pline.....	xii, 335
Pappias.....	190	Peynot.....	753	Plotin.....	xii,
Parcellis, Jean....	600	Peyre, M.-J.....	661	Podesti.....	754
Parcellis, Jules...	600	Peyre, Antoine...	662	Poelenburg.....	596
Pareja, Juan.... 553,	558	Peyron.....	705	Poilly.....	649
Parmigiano. (Voir		Phidias, ix, 56, 76,	90	Pol, Van der.....	592
Mazuola.)		92 96-120, 179, 477,	776	Pol de Limbourg et	
Parrhasius.....	129, 132	Philidor....	768	ses frères.....	410
Parrocel, Charles...	674	Philippe-Auguste	338, 351	Pallajuolo.....	384, 430
Parrocel, Joseph...	642	Philippe de Bour-		Pollet.....	731
Parsons.....	727	gogne. (Voir Vi-		Pollion.....	164
Pasini.....	754	garny.)		Polycèlès.....	169
Pasitèlès.....	169	Philippe le Hardi,		Polyclète.....	102-104
Pasture, de la (V. Weyden.)		duc de Bourgogne	416	Polycrate.....	84
Patanazzi.....	475		417, 418	Polydore.....	144
Patel, Pierre.....	630	Philippe le Bon, duc		Polydies.....	136
Patel, P.-A.....	630	de Bourgogne.	420, 422	Polygnote.....	108
Pater.....	673	Philippe IV, roi de		Pommayrac, de....	753
Paton.....	725	France.....	364	Pompadour, Mme de	
Paul III.....	387, 450	Philippe VI, roi de		676, 684	
Paul IV.....	387	France.....	364, 407	Pompée.....	161, 172
Pausias.....	130	Philippe II, roi d'Es-		Ponce (Ponzio- Voir	
Paxton.....	720	pagne.....	523	Trebatti.)	
Pearce.....	755	Philippe IV, roi d'Es-		Ponchielli.....	770
Pearson.....	727	pagne.....	552, 566	Ponscarme.....	754
Peinte.....	753	Philippe de Mons..	759	Ponte, Jacopo da (le	
Pellegrini, Antonio.	691	Philippe (Saint) de		Bassan).....	468
Pellegrino.....	503	Neri.....	760	Ponte, Leandro da.	542
Pelouze.....	753	Philippoteaux.....	748	Pontius (Paul du Pont	
Penguilly.....	749	Phradmon.....	104	dit).....	570
Penicaud (les)....	519	Phyromachos.....	145	Pontormo. (Voir	
Penni, Francesco...	460	Phythias.....	169	Carucci.)	
Penni, Luca.....	460	Piccini.....	764, 767	Pope.....	662
Penrose.....	720	Picot.....	744	Pordenone (Voir Lici-	
Percier.....	708	Pierre de Bonneuil.	348	nio.)	
Pereda.....	554	Pierre de Corbie....	342	Porphyre.....	xii
Pergolèse.....	763	Pierre de Montereau		Porpora.....	761, 764
Peri.....	760	ou de Montreuil..	340	Porporati.....	685
Périclès 67, 88 et		Pierre, J.-B.....	680	Porta, Baccio della.	
suiv.....	111	Pierre le Grand....	240	(Voir Bartolomeo.)	
Périn.....	744	Pietro.....	239	Porta, Guillaume della	473

Porta, Giacomo della.	529	Rainaldo	312	Ribera, Giuseppe...	527, 537, 543-4,
Portaels	754	Ralli	755		547, 552, 556
Pot, Philippe.....	516	Rameau.....	761-2, 764	Ricci (les).....	770
Poterat	652	Ramenghi.....	461	Ricciarelli, Daniel..	452
Potter Paul.....	599	Ramey père.....	707	Riccio, Andréa.....	473
Pourbus ou Porbus,		Ramey.....	738	Richard Cœur de	
Pierre le Vieux...	496	Ramond de Pise...	313	Lion.....	351, 757
Pourbus, François,	572	Ranc.....	558	Richardson.....	686
Poussin, Gaspard.		Raoul.....	371	Richelieu, 349, 611,	
(Voir Dughet.)		Raoux	673		625, 644
Poussin, N. II, 527,		Raphaël. I, 298, 387,		Richier, J.-Ligier...	516
532, 535, 538, 569,		389, 390, 393, 440,		Richomme	706
553, 614-21, 715, 436		452, 454-60 469,		Bichter.....	715
Poyet	708	476, 484, 494, 497,		Rico	559
Pozzi	541	536, 538, 540, 544,		Ridinger.....	685, 709
Pozzo (del).....	614, 619	550, 555, 587, 617,		Riesener.....	658
Pradier	730, 755	618, 623, 667, 712,		Riesener, H.-F.....	706
Pradilla	559	714, 724-5, 734,	741	Rietschel.....	717, 718
Praxias	101	Rauch	717, 718	Rigaud, Hyacinthe	
Praxitèle. 67, 75, 118-20		Ravège, Martin....	347		569, 640, 975
Préault, Auguste...	731	Ravestein, Jean Van.	498	Rigolot.....	754
Prévost	706	Ravi, Jean.....	364	Riley, John.....	686
Prieur, Barthélemy.	612	Ravrio	696	Rincon.....	523
Primatice. Fr. ...	503, 532	Raymond VII, comte		Rinuccini.....	760
Prinsep	727	de Toulouse.....	360	Rivals.....	671
Procaccini (les)....	541	Reaburn.....	721	Robbe.....	754
Protogène.....	132, 143	Reber.....	772	Robbia, Luca della,	
Provenzale, Fr....	760	Redon.....	186		397, 475
Prud'hon, P.-P. 442,		Redouté.....	706	Giovanni.....	398
471, 697, 701-2		Regnauldin, Lau-		Andrea.....	368
Ptolémées (les). 140, 141		rent.....	515	Girolamo.....	398
Ptolémée l'astron..	205	Regnault, Henri. 745,		Luca II.....	398
Puech.....	764	753, 758		Robert de Coucy...	340
Puget Pierre.. 531, 643-4		Regnault J.-B.....	699	Robert de Luzar-	
Puis de Chavannes.	753	Regnault, Guil-		ches.....	58, 342
Pynaeker	595	laume.....	505	Robert, Hubert...	700
Pyrgotèle.....	121	Reid.....	726	Robert, Léopold 698	
Pythagore de Rhégium.	76	Rembrandt, I, IX,			746-7 755
Pythagore de Samos.	76, 110	468, 498, 527, 540,		Robert-Fleury, N..	749
Pythios.....	116	556, 582-9 592,		Robie.....	754
		604, 709, 715, 725,		Robinson.....	734
		734,		Robusti, Jacopo (le	
		Rémond, Pierre....	519	Tintoret). 389, 466-8,	532
		Renaud de Coucy..	757	Rochebrune, de....	754
		Renaud de Cormon.		Rodari, Jacopo	473
		(Voir Cormon.)		Rodari, Tomaso ...	473
		René d'Anjou (le roi		Rode.....	770
		René).. 409, 411, 481		Rodolphe de Habs-	
		Reni, Guido.. 535,		bourg.....	340, 424
		537-8, 543, 544			754
		Renouf.....	763	Roelas, Juan de las.	547
		Restout.....	671	Roetiers.....	658
		Rethel.....	715	Roland.....	683
		Bewett.....	720	Roll.....	753
		Reyer.....	775	Romain, Jules. (Voir	
		Rezende, Garcia....	520	Pippi.)	
		Reynold.....	689, 721	Romain, Jean.....	407
		Reynolds, W.....	730	Roman.....	731
		Rhœnus.....	47		
		Ribalta, Fr....	523, 542		

Q

Quellin Arthur....	499
Quellin Erasme....	570
Quercia, Jacopo	
della	397
Quintilien... XII.	173, 179

R

Rabelais.....	510
Raff.....	773
Raffet	735, 747
Raibolini. (Voir	
Francia.)	
Raimbach.....	734
Raimondi Marc-Au-	
toine, 461, 470-2, 486	

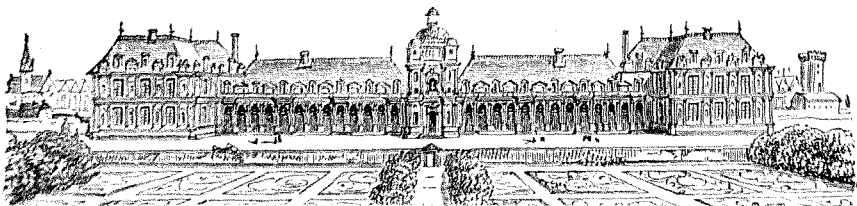
Romanino, Giro-lano.....	465			Satyreios.....	143
Romano(Voir Pippi.)				Satyros.....	116
Rombouts, Th.....	572	Sabbatini, Andrea.		Saura.....	164
Romney.....	689		460, 542	Savonarole....	298, 447, 453
Rondelet.....	708	Sacchetti.....	559	Scala (les della) (Scaliger).....	384, 395
Ronsard.....	759	Sacchi, Andrea....	541	Scamozzi, Vincenzo.	530
Roos, Philippe....	709	Sacchini.....	765, 767	Scarlati, Alex..	761, 764
Roqueplan.....	745	Saftleven.....	594	Schadow, J. - Godfried.....	715
Rosa, Salvator, 544, 552, 616, 641		Sahagun (les).....	474	Schadow, Wilhelm	714, 715
Rosa di Tivoli. (Voir Roos.)		Saint.....	706	Schadow, Rodolf...	718
Rosselli, Cosimo... 430		Saint-Jean.....	753	Schafner, Martin... 488	
Rosselli, Matteo... 542		Saint-Jean.....	753	Schalken, Godfried.	592
Rossellini, Antonio. 397		Saint-Aubin.....	684	Schaw.....	720
Rossetti, Dante.... 725-7		Saint-Marceaux, René de.....	753	Scheffer, Ary..	604, 705, 734, 744-5
Rossetti, William.. 725-7		Saint-Saens.....	773	Scheffer, Henri. 604, 705	
Rossi. (Voir Salviati.)		Sallaerts.....	574	Schelling.....	XIII, 695
Rossi, Properzia dei. 532		Saladin, Henri....	186	Schidone, Bart....	471
Rossi, Rosso dei (Maitre Roux) 452, 503, 510		Salieri.....	765, 767	Schiller.....	XII, 735
Rossini.....	767-8, 769	Salluste.....	167	Schilling.....	718
Rottenhammer..... 709		Salmon.....	755	Schinckel, Karl-François.....	715
Rottmann.....	715	Salmson.....	755	Schirmer.....	715
Rouget.....	698	Salomon.....	45	Schlegel.....	74
Rouget de Lisle... 768		Salomon, musicien.. 760		Schlutter.....	709
Roulland le Roux. (Voir Leroux.)		Salvi, J.-B.....	541	Schlutz.....	715
Rousseau, Jacques	630, 660	Salviati (Francesco dei Rossi)... 480, 503		Schmidt.....	715
Rousseau, Théodore. 746		Sambin, Hugues... 513		Schnetz, Victor. 698, 746, 748	
Rousseau, Philippe.. 753		Sandby.....	727	Schnorr de Karlsfeld, Jules....	714, 715
Rousseaux, Emile.. 734		Sandrocottus. (Voir Tchandra-Goupta.)		Schœn, ou Schongauer, Martin... 425	
Roussel, Jean..... 408		Sandrart, Joachim von.....	709	Schonhoffer, Sebald. 427	
Roussel, Frémyn... 515		San Gallo, Antonio da.....	451, 479	Schoorel, Jean Van. 497	
Roux. (Voir Rossi.)		Sammicheli.... 269, 479		Schrader.....	715
Rovère (les Della).. 384		Sano di Pietro.... 404		Schraudolph.....	715
Roybet.....	753	Sansovino, Andrea. (Voir Contucci.)		Schubert.... 768-9, 770	
Rubens, P.-P. II, 381, 414, 439, 444, 497, 527, 574, 572, 575, 576, 550, 555, 560-566, 619		Sansovino, Jacopo. (Voir Tatti.)		Schumann.....	770-1
Rubinstein, Antoine 771		Sant.....	746	Schuppen, Pierre V. 572	
Rubinstein, Georges 771		Santerre, J.-B.....	642	Schuppen, Jacques V. 572	
Rude, François. 730, 731		Santi, Giovanni.... 454		Schuppen, Van, le graveur.....	649
Rudolphi.....	752	Santi, Rafaele. (Voir Raphaël.)		Schut, Cornille... 570	
Rupin. (Voir Trupin.)		Santvoort.....	688	Schute, Jean.....	520
Ruprecht (les)..... 427		Sanzio. (Voir Raphaël.)		Scopas.. 81, 116-17, 119	
Ruskin.....	724, 727	Sarazin de Belmort (Mme).....	746	Scott, architecte... 721	
Ruysdael, Jacob. 582, 596		Sargon.....	38	Scott, peintre..... 726	
Ruysdael, Salomon, 596-8, 628		Sergent.....	755	Seyllis.....	71
Ruysch, Rachel.... 601		Sarrazin, Jacques.. 646		Sebastiano Fra. (Voir Luciani.)	
Ryckaert.....	574	Sarto (Andrea d'Agnolo dit Andrea del), 384, 389, 453-454, 484, 503		Séchan.....	753
		Sassoferrato. (Voir Salvi.)		Seghers, Daniel... 572	
				Senault, Guillaume. 506	
				Senefelder.....	685
				Sennachérib.....	38, 41

Septime - Sévère, l'empereur.. 185, 206	Solario, Antonio (II Zingaro)..... 512, 622	Swanewelt, H..... 595
Ser Giovanni, To- maso di. (Voir Masaccio.)	Soliman le Magni- fique..... 252	Sulpis..... 753
Serlio, Sébastien. 500, 510	Sosias..... 107	Sulvestre I ^{er} 216
Servandoni..... 661, 690	Sorella-Bastida... 559	Syrlin, Joerg, l'An- cien..... 427
Sesslschreiber, Georges..... 492	Sosion..... 124	Syrlin, Joerg, le Fils. 427
Semirat..... 28	Sosos..... 147, 199	
Sésostris..... 13, 24, 26	Sostrate de Cnide.. 140	T
Seti I ^{er} 13, 24	Soufflot, Germain.. 661	Tabacchi..... 754
Seurre, Emile.... 731	Spada, Leonello 537, 540	Tadema (Voir Alma.)
Seurre, Gabriel... 732	Spaendonck, van. 602, 706	Tardieu, N.-H..... 649
Seymour Haden.... 754	Spadaro, Micco.... 552	Tardieu Alex..... 707
Sforza (les)..... 384	Spinello Aretino... 349	Tartini..... 760
Sforza, Ludovic... 442	Spohr..... 775	Tardieu Alex..... 707
Sguazella..... 503	Spontini..... 768	Tasse (le)..... 5, 28, 735
Sha-Djeham..... 269	Squarcione, Fr.... 437	Tassi..... 630
Shannon..... 754	Staël (Mme de). xiv, 710	Tatti, Jacopo... 473, 479
Siegen, Van..... 649	Stanfield..... 722	Taubert..... 771
Sigalon..... 737	Stanzioni..... 544	Taunay..... 706
Sigismond l'Alle- mand..... 715	Stappen, Van der.. 754	Tauriscos..... 147
Signol..... 744	Staveren..... 592	Taylor..... 727
Signorelli Luca, 211, 404, 430-1, 437, 476	Strauss..... 754	Tchaïkovsky..... 771
Siloe (Gil de), auteur des tombeaux de la Chartreuse de Miraflores..... 522	Steen, Jean..... 592	Tchandra-Goupta... 264
Silvestre, Israël... 649	Steenwyck, Henri van..... 498	Téléclès..... 70
Simart..... 98	Steinbach, Erwin de 340, 346	Temple, Raymond du..... 408
Simon de Châlons.. 518	Steinbach, Jean de. 427	Tenerani..... 727
Simonis..... 754	Steinbach, Sabine de..... 365	Teniers David, l'An- cien..... 572
Sinan..... 252	Steinle..... 715	Teniers, D. le Jeune 572-4, 580, 590
Sinding.. 755	Stella, Jacques.... 625	Tennant..... 727
Sirani, Elisabeth... 541	Stella, Claudine... 648	Ter Borch ou Ter Burg.. 590, 668, 734
Sirouy..... 734	Stephanos..... 169	Testelin, Louis.... 624
Sixte-Quint..... 609	Steuben..... 749	Testelin, Henri.... 624
Slodtz (les)..... 665, 667	Stevens, Alfred... 754	Testori..... 760
Slodtz, Sébastien 647, 664, 665	Stevens, Joseph... 754	Thargèlios..... 81, 133
Slodtz, Michel-Ange. 665	Stone..... 726	Théotocopuli..... 548
Slingelandt..... 592	Stothard..... 722	Théophano..... 255, 425
Slutter, Claux.... 415	Stoss, Veit..... 493	Théodon..... 531, 647
Smieradski..... 243	Strack..... 715	Théodora I..... 227
Smilis..... 70, 74	Stradivarius..... 760	Théodora II... 229
Smirke, Robert... 722	Stradella..... 760	Théodoric..... 281
Smithson..... 520	Strett..... 721	Théodoric de Pra- gue..... 427
Snayers..... 572	Strike..... 720	Théodoros de Samos 70, 73; 104
Snellinck..... 571	Strozzi, Bernard... 527	Théodotos..... 125
Snyders, Franz. 572, 642	Stuardi..... 720	Théronyn..... 516
Socrate..... xii, 113, 114	Stu er b out. (Voir Bouts.)	Thévenin..... 704
Sodomo (Voir Bazzi.)	Subleyras, Pierre.. 671	Thibaut de Cham- pagne..... 757, 758
Solier, Hector..... 513	Sudre..... 734	Thierry..... 753
Solario, Pierre.... 239	Suger,.... 297, 335, 369	Thilborg (van).... 574
Solario, Cristoforo. 397	Sullivan..... 755	Thielen (van).... 572
Solario, Andrea (del Gobbo)..... 445, 502	Sulzer..... xii	Thiénon (Jacques van)..... 414
	Sunder, Lucas.... 487	
	Sussmann-Heilborn. 718	
	Suti..... 28	
	Suttermann, Just... 572	

Visconti, Ennius	Walter Scott... 721, 735	Wohlgemuth... 426, 484
Quirinus..... 700	Wappers, de..... 754	Wolf..... 718
Visconti l'architecte. 750	Warin..... 647	Wolfram d'Eschen-
Visher (les)..... 491	Wast, Jean..... 512	bach..... 757
Visher, Pierre... 491-2	Watelet..... 746	Woollet..... 685
Vissler, Cornelius. 604	Waterhouse..... 720	Worms..... 753
Vite, Timoteo della. 460	Waterloo..... 594	Wouwerman, Phi-
Vitruve, 162, 183,	Watteau..... 642, 643	lippe.. 592-3, 595, 599
195, 477, 512	Watts..... 726	Wrainewight..... 723
Vivarès..... 684	Wauters..... 754	Wranitsky..... 763
Vivarini..... 435	Webb..... 721	Wrenn, Christophe. 686
Vivien..... 641	Weber..... 768-9, 772	Wynantz..... 594
Vladimir..... 237	Webster..... 722	
Vleugels..... 747	Weeks..... 755	
Vliegen, Simon de. 600	Wells..... 727	
Vliet (Van)..... 600	Weenix J.-B... 595, 642	
Vogel..... 714	Wenzel de Closter-	
Vollou..... 753	neubourg..... 428	
Volterra, Daniele	Werenskiold..... 755	
da. (Voir Riccia-	Werf, Adrien van	
relli.)	der..... 603	
Volterra, Francesco	Werner, Frédéric	
da. (Voir Fran-	von..... 715	
cesco.)	West, Benjamin. 689-90	
Vorstermann..... 570	Westhall..... 721	
Vos, Corneille de.. 572	Westmacott... 729	
Vouet, Simon. 613,	Weyden, Roger van	
617, 621 525, 646	der..... 422, 497, 498	
Vredemann de Vries. 498	Whistler..... 726	
Vriendt, Franz de	Wicar..... 698, 699	
(Franz Floris).... 495	Wiertz..... 764	
Vriendt, Cornelis	Wildens..... 576	
de..... 499	Wilkie..... 572	
Vroom, Henri..... 498	Wille..... 685	
Vulgrin..... 302	Willact, Adrien .. 759	
	Willeborst..... 576	
	Willems..... 754	
	Wilson..... 698	
	Winckelmann..... xiii	
	140, 144, 679, 710	
	Winne..... 754	
	Winter..... 771	
	Winterhalter..... 715	
	Witte, Emmanuel	
	de..... 600	
	Wairiot..... 520	
	Xénophantos..... 127	
	Xerxès..... 52	
	Ximénès, le Car-	
	dinal..... 523	
	Ximenès, Rodrigue. 347	
	Yvon..... 749, 753	
	Zamacois..... 559	
	Zampieri, Domeni-	
	chino, 528, 535,	
	538-40, 543	
	Zanth..... 715	
	Zarlino..... 759	
	Zegers, Gérard... 571	
	Zeitblom..... 426	
	Zénobie..... 207	
	Zénodore..... 176	
	Zeuxis..... 128	
	Ziegler..... 743	
	Ziem..... 753	
	Zingarelli..... 770	
	Zingaro. (Voir Sola-	
	rio.)	
	Zorg..... 592	
	Zuccaro, ou Zuc-	
	chero, Taddeo... 480	
	Zuccaro, Federigo. 480, 609	
	Zuccati (les)..... 475	
	Zurbaran..... 547-8	
	Zwirner..... 715	
	Zumbush..... 718	

X, Y, Z

W



Les Taileries sous Catherine de Médicis.

TABLE DES MATIÈRES

I. — TEMPS PRÉHISTORIQUES.....	7
II. — ÉGYPTE.....	23
III. — CHALDÉE. — ASSYRIE. — MÉSOPOTAMIE. — PERSE. — JUDÉE. — PHÉNICIE.	45
IV. — INDE. — INDO-CHINE. — CHINE.....	59
V. — MEXIQUE. — PÉROU. — ÉTATS-UNIS.....	75
VI. — GRECS.....	85
VII. — ETRUSQUES. — ROMAINS.....	113
VIII. — STYLE BYZANTIN. — STYLE BYZANTINO-ROMAN. — STYLE BYZANTINO-RUSSE.....	137
IX. — ARCHITECTURE MUSULMANE : ARABES. — PERSANS, — INDIENS. — TURCS.....	152
X. — ARCHITECTURE OCCIDENTALE DEPUIS LE V ^e SIÈCLE JUSQU'À L'ÉPOQUE ROMANE.....	172
I. — ARCHITECTURE ROMANE.....	184
I. — ÉPOQUE DE TRANSITION.....	195
I. — ARCHITECTURE OGIVALE (ÉDIFICES RELIGIEUX).....	199
I. — ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE PENDANT LES PÉRIODES ROMANE ET OGIVALE.....	213
I. — RENAISSANCE EN ITALIE. — SES ORIGINES AU MOYEN ÂGE. — TEMPS MODERNES.....	230
I. — LA RENAISSANCE EN FRANCE ET DANS LES PAYS AUTRES QUE L'ITALIE.....	250
— DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.....	272
— DIX-HUITIÈME SIÈCLE.....	292
— DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.....	303

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES