

## CHAPITRE IX.

---

### ÉCOLE OMBRIENNE.

Précurseurs de Pérujin. — Niccolò di Foligno. — Fiorenzo. — Buonfigli. — Premiers travaux de Pérujin dans sa patrie et à Florence. — Sa liaison avec Verocchio. — Ses peintures dans la chapelle Sixtine. — Son enthousiasme pour Savonarole. — Apogée de son talent et de ses succès. — Changement mystérieux survenu en lui vers l'année 1500. — Ses causes probables. — Fresques de la *Sala del Cambio*. — Tristes produits de sa décadence. — Circonstances équivoques qui accompagnèrent sa mort.

Voilà donc l'école Ombrienne, sous les auspices de deux dynasties héroïques et aussi sous ceux de la papauté, parvenue au point où ses produits, jusqu'ici renfermés (si l'on excepte Gentile da Fabriano) dans d'assez étroites limites, obtiendront une vogue qui ira toujours en croissant jusqu'à Raphaël. Bien que le principal titre de Pérujin à la reconnaissance de la postérité soit d'avoir formé un tel disciple, il y aurait à la fois injustice

et ingratitude à ne pas lui assigner une des places les plus éminentes dans l'histoire de l'art chrétien, non-seulement comme producteur de chefs-d'œuvre devant lesquels la critique a fini par se taire, mais aussi comme organisateur définitif d'une école dont les traditions, bien que parfaitement homogènes, étaient, pour ainsi dire, éparses, et avaient besoin d'un puissant génie pour les concentrer dans un même foyer.

Les plus anciennes de ces traditions remontaient aux peintres Siennois qui avaient cherché un asile à Pérouse pendant les troubles de leur patrie. Un demi-siècle plus tard, Fra Angelico était venu déposer, dans le couvent de Saint-Dominique, une des plus suaves productions de son céleste pinceau. Benozzo Gozzoli avait apporté des tendances analogues, bien qu'un peu affaiblies. Des influences du même genre étaient venues de Gubbio par Gentile da Fabriano, et l'attraction réciproque en vertu de laquelle tous ces rayons, partis de points divers, devaient former enfin un faisceau si lumineux, n'avait été troublée par l'intrusion d'aucun élément hétérogène. Pas un seul des peintres naturalistes qui faisaient les délices des Médicis, ne fut appelé, malgré les qualités si attrayantes de leurs pinceaux, à décorer les églises ou les palais de Pérouse; de sorte que Pérugin eut l'immense avantage de trouver l'unité d'inspirations dans la variété des produits qui durent faire la matière de ses premières études.

Parmi les artistes Ombriens qu'on peut appeler

ses précurseurs, il y en eut qui, pour l'ordonnance et le choix des types, se laissèrent plus ou moins dominer par les peintures Siennoises qu'ils avaient sous les yeux, tandis que d'autres crurent atteindre plus sûrement leur but idéal, en s'inspirant des chefs-d'œuvre que leur avait laissés Fra Angelico ou Benozzo Gozzoli. Au premier de ces deux groupes appartient Bartolomeo di Foglio et son disciple Nicolò, beaucoup plus connu que son maître, et auteur d'un bien plus grand nombre d'ouvrages; car on ne peut guère en signaler qu'un seul bien authentique de Bartolomeo, la Madone au chardonneret, qui se trouve dans l'église de San-Salvator, à Foligno, et qui annonce un pinceau à la fois très-suave et très-exercé (1). Ce qui caractérise celui de Nicolò, c'est plutôt la vigueur, et c'est pour cela qu'il semble avoir pris pour modèle Taddeo di Bartolo, préférablement aux autres peintres Siennois dont il avait les ouvrages sous les yeux. On peut dire de lui, comme des autres artistes Ombriens, qu'il n'a jamais été mieux inspiré que quand il a peint des bannières, et celle qu'il peignit, en 1466, pour la confrérie de l'Annonciation, et qui se voit encore aujourd'hui dans l'église de Santa-Maria-Nuova à Pérouse, est demeurée son meilleur ouvrage, du moins sous le rapport de l'inspiration. Dans ses productions postérieures, il semble parfois avoir

(1) On peut voir une assez bonne gravure de ce tableau dans l'*Histoire de la peinture Italienne* par Rosini, vol. III, pl. 34.

subi l'influence de Piero della Francesca et même avoir poussé plus loin que lui l'âpreté des formes et la sécheresse des contours. Mais ces défauts sont presque toujours compensés par la profondeur du sentiment. C'est même là ce qui constitue sa qualité distinctive, qu'il porte souvent jusqu'à l'exagération, comme on peut le voir dans plusieurs de ses tableaux conservés en Ombrie, et marqués plus ou moins de la même empreinte, tout en étant très-inégaux pour le mérite de l'exécution et surtout pour la beauté des formes. Celui dont Vasari parle avec le plus d'éloges, est celui qui décorait jadis le grand autel de la cathédrale d'Assise, et dont il subsiste encore aujourd'hui quelques fragments. Dans Foligno, sa patrie, où l'on peut croire que Nicolò travailla beaucoup, il ne reste plus que les fresques, à demi effacées, de Santa-Maria fuori la Porta, et les principaux compartiments d'un grand rétable dans l'église des Augustiniens (1). Entre ce dernier ouvrage, peint en 1492, et celui de Diruta, sur la route de Todi, peint en 1458, il y a un intervalle de trente-quatre ans, durant lequel il serait naturel de supposer qu'il fit des progrès analogues à ceux des autres peintres contemporains, mais cette supposition n'est pas confirmée par l'étude de ses œuvres; et, quand après avoir examiné celles dont nous venons de parler, en y joignant les trois tableaux de Castel San-Severino (1468), de San-Francesco in

(1) La *predella* de ce tableau se trouve dans le musée du Louvre.

Gualdo (1471), et de Nocera, on en vient à la repoussante production de la Bastia, près de Pérouse, on ne comprend pas qu'un peintre qui possédait incontestablement plusieurs qualités non superficielles, ait pu descendre si bas. Aujourd'hui, on peut se dispenser d'aller à la recherche de ses travaux disséminés dans les villes Ombriennes, et l'on peut se faire une idée très-exacte de la manière de l'artiste, en voyant les deux tableaux récemment transportés dans le musée du Vatican, et représentant le Couronnement de la Vierge et le Crucifiement. Assurément, les figures principales ne sont rien moins qu'attrayantes, sous le rapport du mouvement et des types, et l'expression de la douleur dégénère quelquefois en caricature ; mais il y a dans les compartiments latéraux des figures de saints et de saintes auxquelles il manque très-peu de chose, sous le rapport de la grâce et du sentiment, pour donner à leur auteur le droit de figurer parmi les précurseurs de Pérugin.

Les artistes qui s'inspirèrent des ouvrages de Fra Angelico ou de Benozzo Gozzoli, sont plus importants à signaler, à cause de leur affinité plus étroite avec l'école dont Pérugin fut le chef. C'est parmi eux qu'il faut chercher ses précurseurs immédiats et ses maîtres ; et, puisque sur la question de son apprentissage, on en est réduit à de simples conjectures, je crois que les mieux fondées sont celles qui attribuent cet honneur, du moins en partie, à Fiorenzo di Lorenzo, dans lequel il est impossible de ne pas

reconnaître une certaine imitation du coloris clair de Benozzo Gozzoli, et de la finesse d'expression qu'il sait donner aux angles de la bouche. Pour juger jusqu'à quel point Fiorenzo a pu préparer les voies à Pérugin, il suffit de voir, dans la sacristie de l'église des Franciscains, à Pérouse, un vieux tableau mutilé, du premier de ces deux peintres, qu'on prendrait volontiers pour un ouvrage de la jeunesse du second, à cause du caractère tout *Péruviesque* que présentent les petites figures accessoires et que présentait aussi la figure centrale, avant qu'on eût mis à sa place le buste hideux qu'on y voit encore aujourd'hui. Quant à la bannière qu'il peignit, en 1476, pour l'église de San-Fiorenzo, son patron, il est naturel de supposer que cette circonstance personnelle, jointe à celle de la peste qui sévissait alors plus que jamais, dut lui fournir des inspirations dignes de son sujet et de la pieuse impatience avec laquelle les œuvres de ce genre étaient attendues (1).

Rien n'empêche d'admettre que Buonfigli aura partagé avec Fiorenzo la gloire de diriger les premiers essais de Pérugin, dont l'éducation artistique dut coïncider avec la grande vogue qu'obtint le premier de ces peintres. Deux faits suffisent pour

(1) Un poème étrange, espèce d'allocution prophétique, dans le genre de celle de Jonas aux Ninivites, fut composé par Lorenzo Spiriti, pour servir d'accompagnement à cette bannière :

*O popolo ostinato, iniquo e rio,  
Crudel, superbo, ingrato e pien d'inganno, etc.*

mettre cette vogue hors de doute : Buonfigli rivalisa de succès avec Fiorenzo pour la peinture des bannières (1), et il fut chargé, préférablement à tout autre, du seul travail de quelque étendue que la ville de Pérouse eût jamais confié au pinceau de ses artistes, je veux parler des grandes fresques du palais public, représentant, non pas des réjouissances et des exploits, mais des légendes de saints, incorporées, pour ainsi dire, à l'histoire nationale (2).

Malheureusement, il n'y a pas un seul compartiment qui ait échappé au vandalisme des *restaurateurs*, de sorte que, pour apprécier le mérite de Buonfigli, il faut se contenter de trois ou quatre tableaux plus ou moins authentiques. Celui de l'église de Saint-Bernardin est tellement faible, tant pour la conception que pour le dessin de la figure principale, qu'on hésiterait à le lui attribuer, si les anges si gracieux qui lui servent d'encadrement ne rappelaient pas un peu ceux de Benozzo Gozzoli, qu'il a souvent imités. Cette ressemblance est encore plus frappante dans le tableau du palais Giustiniani, à Venise (3), le seul ouvrage de l'artiste qui porte authentiquement sa signature. Si l'authenticité de celui qui est à l'académie de Pérouse était

(1) En 1464, il peignit la bannière de l'église de Saint-François et celle de Santa-Maria-Nuova.

(2) Buonfigli mit plusieurs années à peindre les fresques du palais public, et mourut avant de les avoir terminées.

(3) Il s'agit du palais Giustiniani *alle zattere*.

aussi bien démontrée, il n'y aurait plus d'incertitude sur la place qu'il convient d'assigner à Buonfigli dans la série des peintres Ombriens; mais je ne puis m'empêcher d'y reconnaître le pinceau à la fois pur et gracieux de Giovanni Boccati da Camerino, son contemporain et peut-être aussi son rival; car, venu à Pérouse en 1444, avec une réputation déjà faite, il avait été presque immédiatement gratifié du droit de bourgeoisie, et chargé de peindre l'image de la Vierge pour la confrérie de Saint-Dominique, tâche dont il s'acquitta mieux que n'aurait pu le faire Buonfigli, dont l'imagination paraît avoir été peu familiarisée avec l'idéalisme qui caractérise l'école Ombrienne; car nous savons qu'ayant été chargé de peindre une composition dans laquelle il s'agissait de représenter l'Adoration des mages, il avait mis les portraits de sa sœur, de son neveu et de son frère, pour figurer la Vierge, l'Enfant-Jésus et le plus jeune des trois rois (1).

Si donc Pérugin apprit quelque chose de lui, ce ne fut assurément pas la partie poétique de son art, et les éloges outrés du biographe Pascoli, qui signale Buonfigli à ses lecteurs comme *la première aurore du bon goût moderne* (2), prouvent seulement qu'il faut se défier des illusions du patriotisme local. Pour initier le maître de Raphaël aux mystères de l'idéalisme, il y avait, outre les aspirations se-

(1) *Guida di Perugia* di C. Costantini, p. 65.

(2) *Il primo che abbia cominciato a dare qualche lume al moderno buon gusto.*



crêtes de son âme, les chefs-d'œuvre que Fra Angelico et ses disciples ou ses imitateurs avaient, pour ainsi dire, semés sur sa route, et qui s'imposaient à sa jeune admiration, non-seulement à Pérouse, mais dans toutes les villes environnantes; il y avait sans doute aussi l'aiguillon de l'émulation; car il avait rencontré des rivaux, et des rivaux heureux, dès le début de sa carrière. Il n'avait encore que vingt-deux ans quand Piero Antonio di Foligno et Matteo di Gualdo exécutaient, en 1468, dans la chapelle de Sainte-Catherine, à Assise, les peintures murales qu'on y voit encore aujourd'hui (1), et donnaient à leurs admirateurs des espérances qui ne devaient pas être réalisées. Mais il fallait encore plus de vingt ans de lutttes et de travaux, avant que Pérugin fût en possession, non disputée, de l'admiration publique.

L'insouciance ou le dédain avec lequel ont été recueillis les renseignements relatifs à la première partie de sa carrière, nous condamne à ignorer presque complètement non-seulement l'histoire de sa jeunesse, mais aussi celle de son âge mûr. La même lacune se trouve dans la vie de Léonard de Vinci, qui fut l'ami de Pérugin; et, quelque habitué que l'on soit aux réticences capricieuses ou malicieuses de Vasari, on ne comprend pas qu'il ait traité si dédaigneusement les chefs de deux écoles aussi

(1) La fresque de Piero Antonio di Foligno est bien supérieure à celle de Matteo di Gualdo, dont le dessin est faible et souvent même incorrect.

importantes que le furent l'école Milanaise et l'école Ombrienne. On comprend encore moins qu'il ait été si prodigue, envers Péruugin, d'accusations deshonorantes, et que, non content de faire planer sur sa vie tout entière le soupçon d'impiété, il ait poussé le dénigrement, ou plutôt l'acharnement, jusqu'à le représenter comme un avare, à qui le hideux fantôme de la pauvreté faisait braver la faim, le froid, la fatigue, et même la honte (1); comme un vil spéculateur, qui mettait toute son espérance dans les biens de la fortune, et qui aurait été capable de tout pour de l'argent (2).

Cette hostilité brutale contre la mémoire de Péruugin avait sa source dans des antipathies invétérées qui remontaient à l'époque de son premier séjour à Florence, antipathies nourries et propagées par les admirateurs exclusifs de Michel-Ange (3), et renforcées plus tard par un tort irrémissible, celui de n'avoir pas voulu fournir son contingent de portraits au musée de Paul Jove, ce dispensateur vénal de la gloire et de la calomnie, cet historien à la fois impudent et mercenaire, dont la plupart des princes et des artistes flattaient bassement

(1) *Non si curò mai di freddo, di fame, di fatica, ne di vergogna.* Vasari, *Vita di Perugino*.

(2) Vasari, *ibid.*

(3) Il y avait eu d'assez fréquentes querelles entre Michel-Ange et Péruugin, qui l'assigna un jour à comparaitre devant le tribunal des Huit, pour avoir dit qu'il était *Goffo nell' arte*, injure pour laquelle Péruugin crut devoir exiger une réparation, que du reste il n'obtint pas. *Id.*, *ibid.*

l'orgueil, parce qu'ils avaient peur de sa plume.

En attendant que nous revenions sur la plus grave de ces accusations, celle d'impiété, nous pouvons nous livrer, sans réserve, à l'admiration toujours croissante qu'excite en nous la marche ascendante de son génie, jusque par delà l'époque où il accomplit sa cinquantième année. La série de ses œuvres progressives embrasserait ainsi une période de temps assez considérable, si celles de sa jeunesse ne manquaient pas presque absolument, même dans la ville qui fut le principal théâtre de sa gloire. Nous ne savons même pas si, en quittant Città della Pieve, sa patrie, il alla directement à Pérouse, ou s'il fit son premier apprentissage à Foligno, ou même s'il ne s'aventura pas à des excursions plus lointaines. Quoi qu'il en soit, sa première apparition authentique à Pérouse même, ne remonte pas au delà de 1475, quand il avait déjà près de trente ans. Il fallait que sa réputation d'artiste fût dès lors bien établie, puisque le collège des Décemvirs le chargea de peindre une des salles du palais public (1). Cette faveur insigne, qui, du reste, ne paraît pas s'être réalisée, il la dut peut-être à l'intervention de Buonfigli, qui n'avait pas encore de rival dans la faveur publique, et pour qui l'adjonction d'un tel collaborateur pouvait être un grand soulagement, surtout si l'on admet que ce collaborateur était en

(1) Le document est cité par Rumohr, *Italianische Forschungen*, vol. II, p. 336.

même temps son élève. Or, cette supposition me semble mise hors de doute par le tableau que Pérugin peignit, vers cette même époque, pour l'église de Santa-Maria-Nuova, et qui peut nous donner une idée de sa *première manière*. Le type de la Vierge ne ressemble en rien à celui qu'il adopta un peu plus tard, pas plus qu'à ceux de Fiorenzo ou de Nicolò di Foligno, et l'on n'aperçoit, ni dans la figure principale ni dans les figures accessoires, aucun vestige d'idéalisme. De plus, l'artiste, contre sa coutume, a placé ici son propre portrait, et celui de son père ou de son maître; c'était un usage adopté par beaucoup d'artistes, qui subissaient, souvent à leur insu, des influences étrangères.

Quelle que soit la date que l'on assigne à ce tableau, il a dû nécessairement précéder, non-seulement tous ses premiers ouvrages de Florence, mais aussi ceux par lesquels il jeta les fondements de sa popularité dans la capitale de l'Ombrie; car les uns et les autres manifestent des tendances idéales qui s'épurent de plus en plus, et auxquelles l'artiste restera désormais fidèle. Quelle part son contact avec l'école Florentine eut-il à ce changement? Faut-il l'attribuer à l'influence impérieuse de quelque nouveau maître, ou à une révélation intérieure qui lui fit apercevoir plus distinctement le but idéal qu'il était appelé à poursuivre? Alla-t-il recueillir ailleurs les traditions encore vivantes des peintres mystiques, ses devanciers, ou trouva-t-il dans Pérouse même les inspirations qui devaient

le rendre digne de préparer l'avènement de Raphaël?

On ne peut faire une réponse satisfaisante à aucune de ces questions. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'avant 1480, Péruçin avait rompu sans retour avec le Naturalisme de Buonfigli, et que, s'il chercha dans des écoles étrangères le perfectionnement de la partie technique ou mathématique de son art, il conserva scrupuleusement ses types Ombriens et l'esprit qui les vivifiait.

La première œuvre de Péruçin à laquelle on puisse assigner une date certaine, est la fresque qu'il peignit dans la chapelle de Cerqueto, près de Pérouse, en 1478, et dont il ne reste plus aujourd'hui que la figure de saint Sébastien. L'artiste travaillait là comme interprète de la dévotion populaire, à l'occasion d'une peste qui sévissait depuis trois ans. C'était un apprentissage sévère, mais utile, pour la production des œuvres mystiques. Ce fut probablement alors que la Madone miraculeuse du Dôme acquit à ses yeux une valeur esthétique que personne peut-être ne lui avait donnée avant lui. Cette image, particulièrement vénérée par le peuple sous le nom de *Madonna delle Grazie*, devint, avec quelques modifications toujours respectueuses dans leur variété, son type de prédilection. Tantôt il la reproduisit avec une fidélité scrupuleuse, comme dans la fresque du couvent de Sainte-Agnès, à Pérouse; tantôt il s'en inspira pour donner un digne aliment à la piété des citoyens, soit sur les autels, soit sur

les bannières (1), soit même sur la place publique, où il lui arriva de peindre cette *Madonna della Luce* à laquelle, d'après la légende populaire, un blasphème proféré devant elle fit tenir les yeux fermés pendant quatre jours, et qui, devenue, par suite de ce miracle, l'occasion d'expiations solennelles et de prédications émouvantes, fut transférée, en 1518, dans une petite chapelle d'un goût exquis, dont la construction fut entièrement défrayée par les offrandes populaires.

Si cette période ne fut pas celle qui vit éclore ses chefs-d'œuvre les plus renommés, c'est celle où son pinceau, devenant chaque jour plus ferme et plus suave, offrit à la dévotion des fidèles l'interprétation la plus sympathique, et j'ajouterai, en dépit de Vasari, la plus désintéressée. C'était souvent en guise d'aumône ou de spéculation spirituelle sur les prières publiques, qu'il peignait une Madone de carrefour ou un étendard de confrérie. Ce fut ainsi qu'il décora gratuitement de magnifiques peintures à fresque tout l'intérieur d'un oratoire annexé à la confrérie de Santa-Maria dei Bianchi, et qui se trouvait situé vis-à-vis de sa maison (2). Quelquefois il allait au-devant du vœu bien connu de ses conci-

(1) Outre la fresque de Sainte-Agnès, il y a, dans le même couvent, et de la même main, une charmante Madone, peinte sur toile et d'un coloris fort altéré, qui a évidemment servi de bannière. On peut affirmer la même chose d'un autre tableau de Pérugin dans la confrérie de Saint-Bernardin.

(2) Mariotti, *Lettere Perugine*. Ces peintures, ainsi que l'oratoire, ont été détruits depuis longtemps.

toyens, et il étalait subitement à leurs regards des images resplendissantes de grâce et de gloire, pour le seul plaisir d'ajouter aux pompes du culte dans les grandes solennités religieuses. Jamais on ne vit à Pérouse de procession aussi brillante que celle où figurèrent pour la première fois les quatorze bannières qu'il avait peintes pour familiariser de plus en plus son imagination avec les sujets mystiques; mais elles y figuraient à titre de prêt, et non pas à titre de don, car il les gardait comme un palladium, et elles décoraient encore sa demeure en 1507, quand les habitants de Panicale vinrent les lui emprunter pour la procession du Saint-Sacrement.

Les grands succès qu'il ne tarda pas à obtenir à Rome et à Florence, n'affaiblirent point en lui le goût de ces compositions pieuses et populaires, et l'amour avec lequel il les reprenait, après des interruptions assez longues, se confondait en lui avec l'amour même de la patrie. Toujours fidèle aux traditions de l'Ombrie, il n'y introduisit point des types étrangers, et sut concilier l'indépendance de l'école dont il était le représentant, avec l'influence légitime qu'exercèrent sur lui ses maîtres et ses disciples Florentins.

L'époque des divers séjours qu'il fit dans la capitale de la Toscane, n'est pas facile à déterminer, à cause des omissions, des transpositions et de la confusion inextricable qui se trouvent dans le récit de Vasari. Ce qu'il y a de certain, c'est que, dès l'année 1482, la réputation de Pérugin était déjà assez bien

établie à Florence, pour qu'on le chargeât de peindre la façade du palais de la Seigneurie (1), dans le temps où l'école de Lippi et d'André Verocchio fournissait des artistes si dignes de remplir cette tâche patriotique. Il avait donc dû conquérir, par des travaux antérieurs, l'estime et même l'admiration de ses nouveaux patrons, et ces travaux ne pouvaient être que ceux exécutés par lui pour les frères Gésuates (2), et qui furent pour la plupart enveloppés dans la ruine de l'église et du couvent, à l'époque du siège de Florence, en 1529. Outre les tableaux d'autel, qui ont heureusement échappé à la destruction, il y avait, sur les murs des deux cloîtres, de grandes peintures à fresque où l'artiste, sans compromettre en rien ses inspirations Ombriennes, avait montré les progrès qu'il venait de faire dans une direction nouvelle, sous les auspices d'André Verocchio dont on voyait le portrait dans la principale composition qui représentait l'Adoration des Mages. On aurait dit qu'il voulait se dédommager de l'espèce d'interdiction dont cette branche de l'art semblait être frappée à Pérouse ; car il mit dans toutes ces fresques autant de portraits qu'elles en pouvaient contenir, sans offusquer le sujet principal. On admirait, par-dessus tout, la tête du Prieur, et l'on disait que c'était l'ouvrage le plus parfait qui fût sorti

(1) Gaye, vol. I, p. 358. Cette peinture ne fut point exécutée.

(2) L'ordre des *Pauvres du Christ*, appelés plus tard les *Gésuates de Saint-Jérôme* par Alexandre VI, fut fondé en 1360 par le B. Giov. Colombini, noble Siennois, et supprimé en 1668 par le pape Clément IX.



jusqu'alors du pinceau de l'artiste. L'un des compartiments présentait une très-belle perspective, tracée d'après les études faites, soit sur Masaccio, soit sur Piero della Francesca qui avait travaillé à Pérouse en 1468, quand Pérugin était d'âge à devenir son élève ou son imitateur (1).

Vasari, qui avait vu ces fresques avant la catastrophe qui les fit disparaître, en parle avec une franche admiration; mais pour les tableaux à l'huile que Pérugin peignit pour le même couvent, il trouve qu'ils laissaient beaucoup à désirer, sous le rapport de l'exécution technique, et il attribue cette imperfection à la nouveauté des procédés qui commençaient à peine à recevoir leur application (2). Voilà comment il explique l'état de délabrement où ces trois tableaux se trouvaient déjà de son temps (3), et que des retouches postérieures ont encore aggravé. Celui qui représente la Madeleine au pied du crucifix, avec quatre Saints particulièrement voués à la vie contemplative (4), semble offrir les caractères d'un premier essai dans une voie nouvelle ou sur un théâtre nouveau. Ce fut peut-être son début à Flo-

(1) Vasari dit que cette perspective fut très-admirée, *E merita mente, perchè ne faceva Pietro professione particolare*. Pérugin avait pu voir et avait probablement étudié dans l'église des religieuses de Saint-Antoine, à Pérouse, un tableau de Piero della Francesca où il y avait un ange en raccourci qui passait pour le chef-d'œuvre de la perspective.

(2) *Perchè appunto nei tempi suoi si cominciò a colorar bene a olio.*

(3) *Queste tre tavole hanno patito assai, e sono per tutto, negli scuri e dove sono l'ombre, crepate.*

(4) Ce tableau se trouve encore aujourd'hui dans l'église *della Calza*.

rence. Les deux autres compositions annoncent un progrès très-marqué, non-seulement pour la touche et le style, mais aussi pour cet accent pathétique qui est un des caractères distinctifs de l'école Ombrienne. La prière du Christ dans le jardin des Oliviers se fait encore admirer sous ce rapport, malgré les atteintes qu'une lourde main a portées à la finesse des contours. Quant à la Déposition de croix, on peut la regarder comme l'œuvre capitale de l'artiste dans cette première partie de sa carrière, et comme le produit de l'émulation que dut lui inspirer un collaborateur comme Domenico Ghirlandaio. Aussi fut-il obligé de la reproduire pour satisfaire l'empressement de ses admirateurs, et ce fut là que commença, pour Pérugin, ce genre de popularité dangereuse que nul n'obtint au même degré et dont nul n'abusa autant que lui (1).

Pendant ce premier séjour à Florence, que je suppose avoir duré jusque vers l'an 1483, il avait fait des acquisitions précieuses, et pour son art et pour son cœur. Il avait trouvé, chez André Verocchio, des condisciples déjà formés sous sa discipline, et les sympathies dont il fut bientôt l'objet, n'avaient pas tourné seulement au profit de son talent ; ce fut alors que se forma, entre Léonard et lui, cette amitié chantée par le père de Raphaël, dans le poëme que

(1) Ces deux tableaux font aujourd'hui partie de la collection de l'Académie des beaux-arts. La copie ou plutôt la *réplique* dont il est ici question et qui différait un peu de l'original, était autrefois dans la galerie d'Orléans d'où elle a passé en Angleterre.

nous avons déjà cité, amitié qui dut s'étendre à Lorenzo di Credi, l'élève chéri du maître, et peut-être aussi à Botticelli, le seul que Léonard, dans ses écrits, ait honoré du titre d'ami.

Les progrès de Pérugin avaient été en raison de ses dispositions naturelles et de son ardeur qui, selon Vasari, était infatigable; mais surtout en raison de la valeur des artistes qui la stimulaient et la dirigeaient. Tout en conservant la fraîcheur et la naïveté de ses premiers essais, il avait corrigé les défauts qu'il avait apportés de l'Ombrie. Son coloris avait plus de vigueur et son dessin plus de précision; il venait de traiter des sujets qui, grâce à leur étendue, lui avaient appris ce que pouvaient, dans les créations de ce genre, la grandeur et la simplicité de l'ordonnance. Enfin il avait appris de Verocchio et de Léonard un procédé nouveau qui consistait à se servir de modèles en terre ou en cire pour combiner la distribution des ombres et des lumières de manière à donner aux figures peintes sur une surface plane, le plus de relief possible. Or, de toutes les importations qu'il pouvait faire dans l'école Ombrienne, c'était la plus désirable.

Nous avons dit plus haut qu'à la fin de 1482 il fut chargé de peindre la façade du palais de la Seigneurie; c'était quelques mois avant le départ de Léonard de Vinci pour Milan. L'éloignement d'un ami si cher le fit-il renoncer à un travail qui lui ouvrait de si brillantes perspectives; ou bien avait-il dès lors en vue la tâche bien autrement glorieuse que

lui destinait le pape Sixte IV dans sa chapelle du Vatican ? Ce qu'il y a de certain, c'est que, de 1482 à 1488, nous ne trouvons plus aucune trace du pinceau de Pérugin ni dans sa patrie ni à Florence ; et l'engagement pris avec les magistrats florentins, pour la décoration de leur palais, ne fut pas plus rempli que celui qu'il contracta en novembre 1483 avec les magistrats de Pérouse pour la décoration de leur chapelle. L'indignation que leur causa son brusque départ, dès le mois suivant, fit qu'on lui donna un successeur pour cette tâche, laquelle devait lui revenir douze ans plus tard, quand il était à l'apogée de son talent et de sa gloire (1).

Nous placerons donc à la fin de l'année 1483 son arrivée dans la capitale du monde chrétien. Nous avons parlé ailleurs des artistes florentins qui travaillèrent *sous* lui ; car, outre que les principaux compartiments lui furent dévolus et que les autres ne furent chargés, pour ainsi dire, que des compositions accessoires, il emmenait avec lui des collaborateurs de son choix, sur lesquels il exerça une influence que nous signalerons plus tard.

La grande fresque que Pérugin peignit au-dessus de l'autel de la chapelle Sixtine, représentait l'Assomption de la Vierge ; à droite et à gauche, il y en avait deux de moindres dimensions, dont les sujets corrélatifs se rapportaient l'un à l'Ancien, l'autre au

(1) Il s'agissait de peindre un tableau pour l'autel. L'artiste obscur (Santi d'Apollonio) désigné par les magistrats se contenta de peindre leurs portraits.

Nouveau Testament; c'étaient Moïse sauvé des eaux et la Naissance du Sauveur. Jamais on ne pourra assez déplorer l'aveuglement fanatique qui fit substituer, sous le pontificat de Paul III, un triste produit de la vieillesse de Michel-Ange à cette composition qui formait, pour ainsi dire, le point central de toutes les autres, et sans laquelle ces dernières manquent à la fois d'harmonie et d'unité.

Heureusement, il peignit encore deux autres fresques qui ont été assez bien conservées, et dans l'exécution desquelles on dit qu'il fut aidé par deux peintres Ombriens, qu'on a coutume de regarder comme ses disciples, mais dont l'un, André d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, se fit tellement admirer, qu'on crut qu'il surpasserait de beaucoup son maître. L'autre était Pinturicchio, à qui la faveur de trois papes consécutifs procura une si longue vogue dans la ville de Rome. Un autre collaborateur, mais qui n'appartenait pas à l'école Ombrienne proprement dite, était dom Barthélemi, abbé de Saint-Clément d'Arezzo, l'un des plus célèbres miniaturistes de son temps, et, pour cela même, très-peu exercé jusqu'alors à traiter les sujets de grandes dimensions (1). Aussi s'est-on obstiné à lui attribuer tout

(1) Jusqu'à cette époque, Dom Barthélemi n'avait guère peint, en grandes dimensions, que des figures de saint Roch pour lequel il semble avoir eu une dévotion toute particulière depuis la peste d'Arezzo en 1468. A son retour de Rome, devenu plus hardi, il fit, pour les églises et pour les couvents de cette ville, une quantité de tableaux dont à peine quelques-uns ont échappé au vandalisme des siècles subsé-

ce qu'on a pu remarquer de faible ou de défectueux dans les deux grandes compositions de Pérugin. Le fait est qu'il est très-difficile d'y distinguer la part respective de chacun des artistes que je viens de nommer. Il est même impossible de se préoccuper de cette distinction, en présence des deux fresques qui furent le produit de cette collaboration. Celle qui représente le Baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain, est un assemblage parfaitement ordonné de tous les détails pittoresques qui peuvent ajouter à la beauté du paysage qui sert de fond, sans rendre le sujet principal moins saillant. Cette végétation si fraîche et si variée, ce fleuve qui serpente entre des montagnes et va se perdre dans un lointain vapoureux, cette belle ruine, qui semble imitée du Colisée, cet arc de triomphe au milieu des arbres, cet autre édifice qui ressemble un peu au Panthéon, tout cela révèle hautement le peintre poète, à l'enthousiasme duquel les belles productions de la nature et celles de l'art avaient également des droits. L'image de ses montagnes natales s'associant aux impressions que la première vue des monuments de Rome faisait nécessairement sur lui, il avait besoin de ne pas les séparer, et voilà pourquoi il y a tant de choses dans le tableau du Baptême de Notre-Seigneur. Celui où saint Pierre reçoit les clefs, empruntés à la miniature.

blème de la puissance transmise par lui à ses successeurs, est d'une ordonnance plus simple et plus majestueuse, et digne à tous égards de la profonde signification du symbole qui y est représenté. La décoration architecturale y est introduite avec sobriété; elle consiste en une rotonde entourée d'un portique, dans le genre de celle qui se trouve dans son tableau du *Sposalizio*; il ne pouvait manquer une si belle occasion de satisfaire son goût pour la perspective. Nous parlerons ailleurs des deux compartiments qui furent peints par Luca Signorelli, dont *l'âpre et rude verve* se laissa ici subjugué, pour la première fois, par les œuvres également suaves et grandioses qu'il voyait éclore sous ses yeux. Aussi son pinceau devint-il tout à coup *Péru-ginesque*, et rien peut-être ne prouve mieux l'ascendant que le grand maître Ombrien exerçait sur tout ce qui l'approchait.

La mort du pape Sixte IV, en août 1484 (1), n'empêcha pas que l'ouvrage ne fût continué sous son successeur Innocent VIII, qui avait aussi le goût des arts; mais il ne paraît pas que Pérugin ait cultivé avec beaucoup de zèle les bonnes grâces du nouveau pontife. Les peintures qu'il exécuta, vers ce même temps, dans le palais Colonna, et dont il ne reste plus aucun vestige, le rendaient-

(1) Le tableau représentant saint Pierre marchant sur les ondes et la barque près d'être submergée, dut être peint alors ou peu après. La date est à moitié effacée. Il se trouve dans la galerie pontificale.

elles suspect d'avoir recherché ou accepté le patronage de cette grande famille Gibeline? Son antipathie pour les Médicis, qui ne se démentit jamais, lui fit-elle voir, avec dépit, l'alliance du Saint-Siège avec la dynastie qui corrompait les Florentins, et que Sixte IV avait eu au moins le mérite de décréditer autant qu'il était en lui? Quoi qu'il en soit de ces conjectures, il est certain que Péruugin dut encore attendre six années entières le paiement intégral de ce qui lui était dû pour les fresques de la chapelle Sixtine (1).

Heureusement pour lui, il avait exécuté d'autres travaux, à la fois honorables et lucratifs. Outre ceux du palais Colonna, il peignit dans l'église de Saint-Marc deux fresques dont la perte ne saurait être trop regrettée, et qui valaient sans doute mieux que le fragment qui subsiste encore aujourd'hui. L'artiste y avait représenté deux martyres, sujet admirablement adapté aux qualités dominantes de son école, et trop rarement traité par elle. Vasari lui-même, qui n'épargne pas la critique aux œuvres de Péruugin, signale celle-ci comme une des plus belles et des plus profitables qu'il eût produites pendant son séjour à Rome (2).

Parmi les grands personnages dont il conquit alors l'admiration, il faut placer ici le cardinal Ca-

(1) Voir le document cité par Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 450.

(2) C'est la figure du Saint titulaire.

(3) *Le quali opere gli misero in mano una grandissima quantità di danari.*



raffa qui, après avoir vu la fresque de l'Assomption dans la chapelle Sixtine, voulut avoir un tableau de la même main, et représentant le même sujet, pour décorer le maître-autel de la cathédrale de Naples (1). Nul patronage n'était plus propre à inspirer l'artiste qui en était honoré. Il y avait, dans ce nouveau patron, de quoi faire un héros et un saint, et la pureté du goût s'alliait en lui à l'élan du cœur et à la noblesse du caractère. Dès qu'il eut vu les peintres Ombriens à l'œuvre, il les préféra à tous les autres, et quand il perdit Pérugin, ce fut à Pinturicchio qu'il transféra sa prédilection. Plus familiarisé qu'aucun autre membre du Sacré-Collège avec l'idéal sous toutes ses formes, il lutta courageusement contre tous les genres de décadence, et il fut du très-petit nombre de ceux qui élevèrent la voix en faveur de Savonarole. Son ambition, comme archevêque de Naples, eût été d'y voir fleurir à la fois l'amour de Dieu et l'amour du beau; et s'il avait trouvé beaucoup d'imitateurs parmi les grandes familles du royaume, il est probable que l'école Napolitaine, à cette époque, n'aurait pas été réduite à citer le seul nom d'André de Salerne. Son église métropolitaine fut enrichie par lui de trésors d'art de tous les genres, peintures, sculptures, ornements sacerdotaux, vases d'or et d'argent ciselés, tout ce qu'on peut attendre de la piété jointe à la magnificence et au bon goût. Quand il fut à Rome, les

(1) Ce tableau est au Musée de Naples.

mêmes causes produisirent les mêmes effets, et les seules faveurs qu'il sollicita, furent de pouvoir embellir ou restaurer, à ses frais, les sanctuaires pour lesquels il avait une dévotion toute particulière, comme Saint-Laurent hors des Murs, et les églises de Saint-Pierre ès Liens, de Saint-Martin, d'Araceli et de la Minerve, où il fonda et dota une chapelle qu'il fit peindre par Filippino Lippi; mais alors ses deux artistes de prédilection avaient repris depuis longtemps le chemin de l'Ombrie.

Une chronique manuscrite, conservée dans le couvent de Saint-Marc à Florence (1), nous apprend que Péruçin était de retour dans cette ville en 1488, et qu'il était occupé à peindre un tableau pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole (2), l'année même où le moine Savonarole, devenu prieur de cette maison, commençait cette mémorable prédication décennale qui se trouve si intimement mêlée à l'histoire de l'art chrétien. Outre qu'il y avait, dans cette apparition, de quoi exciter l'enthousiasme d'un artiste fondateur d'une école ascétique, elle pouvait aider à remplir le vide que dut lui faire éprouver l'absence de ceux qui lui avaient été le plus chers; Léonard était définitivement engagé au service du duc de Milan; André Vérocchio venait de mourir à Venise, et Lorenzo di Credi, son disciple chéri, était allé mettre la dernière main au magnifique

(1) *Chronica S.-Dominici de Fesulis*, fol. ult.

(2) Ce tableau a disparu depuis longtemps.

monument que son maître laissait inachevé. Quelle qu'ait été la cause de l'inaction du Pérugin, il est certain que son pinceau ne fut jamais si improductif que pendant les trois ou quatre années qui précédèrent immédiatement ce qu'on pourrait appeler le point culminant de sa carrière (1).

Et cependant il ne dépendait que de lui de satisfaire largement sa double ambition de la gloire et de la richesse, s'il n'avait eu d'autres mobiles que ceux imputés par Vasari. Une tâche non moins honorable que celle dont il venait de s'acquitter au Vatican, lui était offerte en 1490, dans le Dôme d'Orvieto, dans cette même chapelle où l'on admire encore aujourd'hui les peintures de Gentile da Fabriano et de Fra Angelico da Fiesole, dont il pouvait devenir ainsi le digne continuateur. L'offre était trop séduisante pour n'être pas acceptée, mais les liens qui le retenaient à Florence, n'étaient pas faciles à rompre. Une longue absence eût été nécessaire pour une pareille œuvre, et ce sacrifice semble avoir été au-dessus de ses forces (2).

Sur ces entrefaites, Lorenzo di Credi revint de Venise avec la précieuse collection de dessins qui faisaient partie de son héritage. Ce fut probablement

(1) Ne pourrait-on pas placer à cette époque (1488-1492) le tableau un peu faible qui a passé de l'église du Saint-Esprit dans la Pinacothèque de Munich ?

(2) Della Valle, *Storia del duomo d'Orvieto*, p. 316. Les ajournements successifs furent renouvelés pendant huit années consécutives. Ce ne fut qu'en 1499 que l'ouvrage fut enfin donné à Luca Signorelli.

alors qu'il fit le portrait de Pérugin (1), que tant de souvenirs communs devaient lui rendre plus cher que jamais. Nous trouvons les deux disciples, en 1491, appelés ensemble à prononcer sur le mérite des modèles présentés au concours, pour l'exécution de la façade du Dôme de Florence, et la coïncidence de cette date avec celle du charmant tableau de la villa Albani, représentant la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, me fournit l'occasion naturelle de faire une remarque qui n'est pas sans importance : c'est que ce sujet si attrayant par lui-même et par les accessoires gracieux dont il était susceptible, fut l'objet d'une prédilection commune à ces deux artistes, et qu'ils furent, entre tous les peintres italiens, ceux qui le traitèrent le plus fréquemment et avec le plus d'amour. Aussi ne peut-on se lasser d'admirer le fruit des études scrupuleuses par lesquelles ils préludaient l'un et l'autre, mais surtout Pérugin, à leur composition favorite. Pour se faire une idée du zèle vraiment religieux que ce dernier apportait à sa tâche, il faut voir, dans la collection de la galerie de Florence, les dessins à la plume où il a représenté, avec une grâce qui suppose d'autres inspirations que celles du goût, le divin Enfant dans les diverses attitudes où il peut recevoir l'adoration maternelle (2).

(1) Vasari, *Vita di Lorenzo di Credi*.

(2) Il y a plusieurs autres dessins, tant à la plume qu'à l'aquarelle ; mais les trois qui se rapportent à cette composition, sont de beaucoup les plus soignés.

Une particularité remarquable dans l'histoire des trois élèves d'André Verocchio (en y comprenant Léonard), c'est que Laurent le Magnifique ne daigna jamais abaisser sur aucun d'eux ce regard intelligent dont ses panégyristes ont tant vanté les effets; et cependant le fondateur de l'école Lombarde et celui de l'école Ombrienne étaient sans contredit les deux plus grands peintres de leur époque, et les travaux du second étaient déjà recherchés et admirés dans toute l'Italie et payés au poids de l'or!

Ce dédain ou plutôt cette rancune, en ce qui concerne Lorenzo di Credi et Pérugin, a son explication naturelle dans leur enthousiasme commun, et probablement indiscret, pour le prédicateur ou plutôt pour le prophète dominicain dont la parole, de plus en plus foudroyante, agitait les imaginations et les consciences, sans épargner la dynastie régnante. Au plus fort de ce mouvement, immédiatement avant la crise qui amena l'expulsion des Médicis en 1494 (1), nous trouvons Pérugin occupé à peindre, pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole, le tableau qui figure aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre de la Tribune de Florence, et qui, sous le rapport du coloris et des types, atteste un progrès très-perceptible dans le pinceau de l'artiste depuis le tableau de la villa Albani, qui est comme le point de départ d'une manière nouvelle. Les teintes claires dominant dans

(1) Ce furent Pierre et Julien de Médicis qui furent chassés en 1494. Leur père Laurent le Magnifique était mort en 1492.

l'un et dans l'autre, ainsi que la grâce des mouvements et la suavité de l'expression ; mais les tendances idéales sont plus prononcées dans le dernier(1). On voit que le génie mystique du peintre s'épanouit et s'élève au contact avec le génie austère du prédicateur. Si cette influence merveilleuse avait besoin d'être constatée par une preuve plus décisive qui pût suppléer au silence des biographes, on la trouverait dans le portrait de Pérugin peint par lui-même, portrait aussi supérieur à la plupart des portraits qui l'entourent que l'artiste était supérieur à la plupart des originaux (2); et ce n'est pas seulement à la supériorité technique que je veux faire allusion : il y a dans l'expression de cette physionomie, à la fois intelligente et sereine, quelque chose de pur et de résolu qui est en parfaite harmonie avec la devise inscrite sur le papier qui est dans sa main : *Deum tūcte*, Craignez Dieu ; ce sont les premières paroles du texte d'un des sermons de Savonarole. Soit qu'elles fussent comme le résumé des dispositions où l'artiste voulait être, soit qu'elles eussent retenti comme un tonnerre dans son âme et qu'il eût compris, pour la première fois peut-être, à quel point *la crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse*, il se rendait, pour ses contemporains et pour tous ceux qui s'arrête-

(1) Le charmant tableau de Pérugin qui a passé de la galerie du prince d'Orange dans celle du Louvre, présente beaucoup d'analogie avec celui de la villa Albani, et doit être à peu près de la même époque.

(2) Il s'agit ici de la collection si précieuse des portraits des peintres par eux-mêmes.

raient à l'avenir devant son image, l'écho fidèle et courageux de cet avertissement salutaire, en même temps qu'il fournissait un argument sans réplique à ceux qui voudraient défendre sa mémoire contre les imputations par lesquelles Vasari a voulu la flétrir (1).

Il faut donc nous le figurer alors, sous le souffle de la plus puissante parole qu'il eût jamais entendue, poursuivant à la fois l'idéal religieux et l'idéal esthétique, et ne restant peut-être pas indifférent à l'idéal politique que les ardents partisans du moine dominicain ne désespéraient pas de réaliser ; en effet, à peine les Médicis ont-ils été chassés de Florence, que Pérugin semble s'occuper des moyens de devenir citoyen de la nouvelle République, ou du moins de s'y préparer une demeure permanente ; car un document, récemment découvert, nous apprend qu'en 1496, il achetait un terrain dans le quartier San-Piero Maggiore, pour s'y bâtir une maison (2).

Le jour n'était plus alors bien éloigné où son triple idéal devait recevoir un épouvantable échec par la catastrophe qui termina la vie de Savonarole et les illusions de son parti. Il y a toute apparence que celles de Pérugin se soutinrent jusqu'au bout ; car le mouvement d'ascension qui fut imprimé aux produits de son pinceau, dura aussi longtemps que les bourreaux n'eurent pas fermé la bouche au prophète

(1) *Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli poté mai far credere l'immortalità dell'anima. Vasari, Vita di Perugino.*

(2) Gualandi, *Memorie di belle arti*, série IV, pag. 415.

auquel j'ose attribuer ses plus belles inspirations. L'année même où il peignit son propre portrait, en 1494, il avait envoyé dans le nord de l'Italie, à Crémone (1), alors très-fièvre de son école florissante, un tableau assez semblable, pour le style et pour le ton des couleurs, à celui qu'il avait peint, l'année précédente, pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole, et l'apparition de ce chef-d'œuvre, d'un genre si nouveau pour ceux qui ne connaissaient que les peintures Lombardes et Vénitiennes, avait fait une sorte de révolution, non-seulement parmi des artistes éminents tels que Boccacino de Crémone et Piazza de Lodi, mais aussi dans le goût public; il paraît même que l'enthousiasme avait gagné le chef de la Sérénissime République; car un document daté du mois d'août 1494 nous apprend que Péruugin venait de s'engager, avec le doge Augustin Barbarigo, à peindre, dans la salle du Grand-Conseil, outre les portraits de ses prédécesseurs, deux compartiments représentant, l'un la fuite du pape Alexandre III poursuivi par Frédéric Barberousse, l'autre la bataille de Spolète (2). Mais les mêmes raisons qui firent transférer à Luca Signorelli les peintures que Péruugin s'était chargé d'exécuter dans le dôme d'Orvieto, firent transférer au Titien (3) la

(1) Ce tableau, après avoir été transporté à Paris, fut rendu en 1815 à l'église des Augustiniens de Crémone, où on le voit encore aujourd'hui.

(2) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p. 69, 70.

(3) Les peintures du Titien, achevées en 1546, furent détruites dans l'incendie du palais ducal en 1577.



tâche bien autrement glorieuse et bien autrement convoitée, qui lui était assignée dans le palais Ducal.

Sa vogue était devenue telle, qu'il ne pouvait plus suffire aux demandes dont il était obsédé, bien que son activité semblât croître avec elles ; et, ce qu'il y a de plus admirable, c'est que la multiplicité des produits ne nuisait point à leur qualité. Au contraire, il devenait de plus en plus difficile pour lui-même, et il faisait marcher de front, avec un succès qui tenait du prodige, le progrès technique et le progrès idéal. S'il est une époque où l'on puisse dire qu'il se surpassa lui-même, ce fut en 1496, quand son génie, mûri et fécondé par une saine exaltation, se déborda, pour ainsi dire, en une multitude de chefs-d'œuvre simultanés qui portèrent à son comble l'admiration dont il était déjà l'objet.

Ce fut alors en effet qu'on vit paraître, à très-peu d'intervalle les uns des autres, les cinq ou six tableaux qui ont le plus contribué, après Raphaël (1), à l'immortalité de Pérugin. Malheureusement, ils se trouvent aujourd'hui dispersés d'un bout à l'autre de l'Europe, et cette dispersion rend très-difficile et même à peu près impossible l'étude comparative qu'il faudrait faire, pour assigner à chacun d'eux, avec toute la précision désirable, la place qui lui appartient dans l'histoire du grand artiste qui nous

(1) Passavant regarde comme l'opinion la plus vraisemblable celle qui place en 1495 le commencement de l'apprentissage de Raphaël chez Pérugin.

occupe. Des deux tableaux ravissants qu'il peignit dans cette année mémorable pour sa chère ville de Pérouse, le tableau d'autel de la chapelle des Magistrats est allé prendre sa place à côté des merveilleuses créations de Raphaël au Vatican; et le tableau de l'Ascension, tant admiré par Vasari lui-même, après avoir subi beaucoup de vicissitudes, décore aujourd'hui la seconde capitale de la France (1).

Dans la même année, c'est-à-dire en 1495, il exécutait, pour les religieuses de Sainte-Claire à Florence, la composition si riche et si pathétique qui se trouve maintenant dans le palais Pitti et qui nous montre l'artiste sous un nouveau jour. On dirait qu'il eût été inspiré par un sermon du vendredi saint, tant il a su bien rendre la douleur si profonde et si admirablement nuancée des divers personnages distribués autour du corps du Rédempteur, récemment détaché de la croix. La prédilection qu'il porta dans l'accomplissement de cette œuvre vraiment pieuse, nous est prouvée par la beauté des dessins originaux qui en furent comme le prélude et auxquels le délabrement du tableau a donné un nouveau prix. Peut-être l'émulation y fut-elle pour quelque chose; car Lorenzo di Credi peignait pour le même couvent cette Adoration des pasteurs qui

(1) Ce tableau, qui appartenait jadis au couvent des Bénédictins de Pérouse, fut transporté en France à l'époque de la conquête. Le pape Pie VII en fit don à la ville de Lyon en 1815. Les moines ont conservé quelques figures; mais il n'y a pas lieu à les en féliciter. Un fragment plus important se trouve à Paris dans l'église de Saint-Gervais.

est aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts et qu'on peut regarder comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

D'autres dessins originaux, conservés dans la collection de Florence et dans plusieurs autres, durent être exécutés, vers la même époque, pour d'autres ouvrages auxquels on peut ainsi assigner une date approximative. Ce fut pendant ces années d'une activité presque dévorante, qu'il peignit, outre les tableaux déjà nommés, celui de l'église de Saint-Augustin, à Pérouse (1), celui du musée de Berlin, répétition de son sujet favori, celui de Santa-Maria-Nuova, à Fano (1497), composition magnifique, reproduite avec quelques variantes, pour le couvent des Zoccolanti, près de Sinigaglia; celui du Dôme de Città della Pieve, sa ville natale (la Madone entre deux saints); enfin, dans Florence même, un tableau du même genre, plus maigre de formes, dans le chœur de l'église de l'Annonciation, et le Crucifiement peint, en grandes dimensions, dans l'intérieur du couvent de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi.

La fresque dont il est ici question est la plus belle qui ait été tracée par le pinceau de Péruin. Non moins pathétique que le grand tableau du palais Pitti, elle est beaucoup mieux conservée; l'ordonnance y a quelque chose de simple et de sévère, et la distribution presque symétrique des personnages de chaque côté de la croix vers laquelle l'ar-

(1) Le tableau dont je veux parler est celui qu'on voit au-dessus de la porte de la sacristie, et qui représente la Vierge entre deux saints.

tiste a su les faire converger tous, ne nuit en rien à l'intensité de l'expression. C'est encore une œuvre contemporaine des prédications si émouvantes de Savonarole.

Au-dessus de toutes ces œuvres et de toutes celles qui les avaient précédées, il faut placer le tableau ravissant qu'il peignit, vers cette époque, pour la chartreuse de Pavie, et qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres. On peut dire que cette production, qui résume en elle toutes les qualités distinctives du pinceau de Pérugin, forme comme le point culminant de sa carrière. C'est le sujet favori de son école, la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus ; mais on voit que, dans cette composition, le peintre a voulu surpasser ses devanciers et se surpasser lui-même, et les dessins à la plume qu'il fit pour s'y préparer, prouvent qu'il voulait donner toute la perfection possible à la figure du divin Enfant (1). Quant à celle de la Mère, elle est tout ce qu'elle pouvait être sous l'empire des inspirations qu'il trouvait alors en lui-même et autour de lui, et il faut que les contemporains aient été bien épris de ce chef-d'œuvre, car le xv<sup>e</sup> siècle n'en vit pas éclore un seul qui ait été aussi souvent reproduit par son auteur, sur la demande de ses admirateurs, dont le nombre allait toujours croissant. Parmi les reproductions où l'on reconnaît la main du maître, avant qu'elle eût faibli, je signa-

(1) Ces dessins se trouvent à la galerie des Uffizi.

lerai celle du palais Lichtenstein, à Vienne, celle du palais Pitti, qui malheureusement n'est pas intacte, et peut-être aussi celle de la sacristie du Dôme de Trente, malgré le déchet de son coloris. D'autres tableaux, composés presque machinalement sur le même thème et par la même main, se trouvent dans la plupart des galeries européennes, sans compter ceux qui furent faits pour Pérouse et les villes environnantes. Mais toutes ces productions ne furent pas exécutées à la même époque ni avec la même verve. Toutes celles qui sont postérieures à l'année 1498, se ressentent plus ou moins de l'espèce de perturbation qui survint alors dans ses facultés, à un âge où son génie, mûri par l'expérience et stimulé par le succès, aurait dû grandir plutôt que décliner (1).

C'est que cette date de 1498 n'est pas moins mémorable dans l'histoire personnelle de Péruhin que dans les annales de la république Florentine. Admirateur de Savonarole, sans être précisément son disciple, comme son ami Lorenzo di Credi, il ressentit à sa manière le contre-coup de la catastrophe qui termina la carrière du trop confiant réformateur, et, au lieu de déposer son pinceau, en attendant que l'inspiration revînt, non-seulement il cessa de croire à toutes ces aspirations idéales qui font de l'art une espèce de sacerdoce, mais il passa pour avoir douté de *Celui* qui est à la fois la source du

(1) Péruhin, né en 1446, avait alors cinquante-deux ans.

vrai et la source du beau. Fut-il scandalisé ou découragé, désespéra-t-il de la vertu des hommes ou de la justice de Dieu, les ravages que ce désespoir fit dans son âme furent-ils immédiats ou successifs? voilà ce qu'il est impossible de déterminer rigoureusement. Mais il me paraît difficile de contester le fait en lui-même, et plus difficile encore d'en nier les conséquences; car jamais le pinceau de Péruçin ne fut si fertile que dans cette période de décadence, et, par un privilège bien rare dans l'histoire de l'art, sa vogue survécut à son talent pendant plus d'un quart de siècle.

Avant d'entrer définitivement dans sa période de déclin, Péruçin peignit, pour la chapelle de la confrérie de Saint-Dominique, à Pérouse, un dernier chef-d'œuvre, dans le style de ses meilleures années : c'était une Madone, surmontée de deux anges et entourée de six confrères, en capuchons blancs, dévotement agenouillés devant elle. Cette dernière partie est traitée avec une grande vigueur de touche, et le type de la Vierge, ainsi que celui des Anges, a toute la grâce mystique que nous avons admirée dans plusieurs de ses compositions antérieures.

Non-seulement on ne connaît pas d'autre ouvrage de lui, portant cette date néfaste de 1498; mais l'année suivante paraît avoir été encore plus stérile, ce qui forme un mytérieux contraste avec l'activité qu'il avait déployée de 1494 à 1495. Il reparaisait à Florence deux mois après la mort de Savonarole, et nous le retrouvons, avec son ami Lorenzo di

Credi, donnant son avis sur le meilleur moyen de restaurer la lanterne de la coupole du Dôme. Mais ce n'était pas encore là que l'inspiration devait lui revenir, c'était dans la solitude de Vallombrose, où il avait été devancé par d'autres peintres mystiques et par sa propre renommée, et où il fut invité, en 1500, à venir peindre le grand tableau de l'Assomption, qui se trouve maintenant dans l'Académie des beaux-arts. En comparant cette production avec celles qui la suivirent, on peut dire que c'est la dernière lueur vraiment brillante d'un beau génie prêt à s'éclipser. D'abord le coloris est d'une richesse que l'artiste n'a jamais surpassée dans aucune de ses œuvres précédentes ; ensuite les quatre figures de Saints, qui remplissent la partie inférieure, sont conçues et exécutées comme il aurait pu le faire dans ses meilleurs jours, particulièrement celles de saint Jean Gualbert et de saint Bernard degli Uberti. Mais ils ont tous l'inconvénient d'offrir un type plus divin que celui du Père éternel, et l'expression extatique que l'artiste a su donner au regard de la Vierge, ne sert qu'à faire ressortir davantage les contours anguleux et les pommettes saillantes qu'il a substitués à cet ovale allongé, qui donnait tant de grâce à ses compositions antérieures. Ce type nouveau se retrouvera désormais dans la plupart de celles que nous aurons à signaler.

A peine Pérugin eut-il terminé le tableau de Vallombrose, qu'il fut appelé à Pérouse pour exécuter, dans la *sala del Cambio* (la salle du

Change), les fresques qu'on y voit encore aujourd'hui, et dont la date se trouve à égale distance du début et de la fin de sa carrière artistique. C'était l'œuvre la plus importante dont il eût été chargé jusqu'alors à Pérouse, et il est naturel de supposer qu'il fit tous ses efforts pour répondre dignement à l'attente de ses concitoyens. Or, en prenant pour terme de comparaison soit le tableau de l'Ascension qui était dans l'église des Bénédictins, soit celui de la chapelle des Magistrats, qui est aujourd'hui au Vatican, tous deux peints très-peu de temps auparavant, il était difficile de ne pas s'apercevoir, en dépit des préventions les plus bienveillantes, que le génie du grand artiste national commençait à décliner. Certes, ce ne furent pas les encouragements qui lui manquèrent, ni le temps non plus, puisqu'il n'y employa pas moins de sept années (1500-1507), ni même les études préliminaires dont il avait la longue habitude, et qui n'avaient pas été sans influence sur ses succès; mais rien de tout cela ne pouvait remédier au refroidissement de sa verve, et il fut souvent réduit, dans le cours de cette longue tâche, à faire, sur ses propres compositions d'autrefois, des emprunts qu'il ne prit même pas la peine de dissimuler.

Il commença par son sujet favori, la Vierge à genoux, les mains jointes, devant son divin Fils; mais on dirait qu'elle a été calquée froidement sur un autre tableau, tandis que les personnages qu'on pourrait appeler accessoires, c'est-à-dire saint Jo-



seph et les bergers, expriment, de toutes les manières possibles, les sentiments divers dont leurs cœurs sont pénétrés. Un de ces bergers, plus éloigné que les autres, tire de sa musette des accords qui répondent au *Gloria in excelsis* entonné par les anges, combinaison ingénieuse qui n'était pas nouvelle pour lui; car il existe un dessin original, d'une grande finesse d'exécution, qui prouve que l'idée de ce double concert, dans le ciel et sur la terre, avait déjà souri à son imagination, et probablement exercé son pinceau (1).

A dire vrai, ce compartiment est celui qui renferme le plus de poésie! Il y a dans tous ces détails de dévotion champêtre un charme de naïveté qui désarme la critique, et il y a dans la tête du plus jeune pasteur une beauté de traits et d'expression qui la désarme encore davantage. Cette même figure reparaît, encore plus belle, dans la fresque où est représentée la Transfiguration, sujet mystique par excellence, et pour lequel Pérugin, qui ne l'avait pas encore traité, sembla retrouver quelques-unes de ses meilleures inspirations. Son mérite n'est pas, comme on l'a dit, d'avoir fait une composition qui a servi de modèle à Raphaël, puisque cette composition était traditionnelle depuis Giotto, et peut-être avant lui; mais d'avoir donné aux apôtres, témoins de la glorification de leur Maître sur le Thabor, cette expression de béatitude extatique qui était pour eux

(1) Ce dessin se trouve dans le musée Trivulce, à Milan.

comme un avant-goût de la béatitude céleste. Que sa foi fût dès lors éteinte ou seulement chancelante, il est certain que la tête du Christ, ainsi que celles de saint Jacques et de saint Jean, furent tracées par lui, comme s'il avait encore eu la conscience des hautes attributions de l'école Ombrienne.

Il n'en fut pas de même quand il peignit les prophètes et les sibylles. N'apportant à l'accomplissement de cette tâche, ni science biblique ni inspiration, il fut obligé de prendre ses types dans ses dessins originaux ou dans ses tableaux, c'est-à-dire qu'il transforma ses saints et ses saintes en une nouvelle catégorie de personnages, sans tenir compte des traditions impérieuses qui déterminaient d'avance leurs caractères respectifs. C'est ainsi qu'il a fait toutes les sibylles resplendissantes de jeunesse et de beauté. Il a commis le même anachronisme sur la personne de Jérémie, dans lequel j'ai cru reconnaître ce même portrait de prédilection que j'ai déjà signalé dans les deux fresques précédentes. C'est à peine si l'artiste a effleuré son visage d'une légère teinte de mélancolie. Encore l'effet qui en résulte, est-il atténué par une coiffure grotesque, moins grotesque cependant que celle dont il a affublé la tête du prophète Daniel. Quant au Père éternel et aux anges qui occupent la partie supérieure de la composition, ils sont la reproduction exacte de ce qu'on voit dans d'autres tableaux de Pérugin ; et l'on peut dire la même chose, sauf les dimensions, de la plupart des figures et des demi-figures de

saints répartis dans les divers compartiments de la voûte.

Encore plus dénué de science historique que de science biblique, comment pouvait-il accomplir le reste de sa tâche, qui consistait à tracer, au-dessous des images symboliques des quatre vertus cardinales, ceux d'entre les sages et les héros de l'antiquité, qui les avaient le plus glorieusement pratiquées? Heureusement pour lui, il y avait alors à Pérouse un homme et un livre qui lui furent d'un grand secours. Le livre était un manuscrit de Cicéron, orné de miniatures, parmi lesquelles il s'en trouvait quatre qui représentaient précisément le sujet en question; et l'homme qui lui apprit à mettre cette découverte à profit, était un certain Maturanzio, très-versé dans les lettres grecques et latines, qui se chargea de rédiger, en style monumental, les inscriptions destinées à expliquer les peintures de Pérugin. Hélas! dans cette œuvre commune, si la part de ce dernier était la plus importante, ce n'est pas celle qui est le plus à l'abri de la critique. Avec les renseignements biographiques et autres que dut lui fournir son collaborateur, il semble qu'il était facile de caractériser, plus heureusement qu'il n'a fait, les divers personnages, tant Grecs que Romains, qu'il a voulu offrir comme des modèles accomplis de courage, de justice, de prudence et de tempérance. Du moins, il aurait pu, sans autre secours que ses souvenirs de Rome, revêtir ses héros d'armures plus ou moins conformes à ce qu'il avait

vu cent fois sur les bas-reliefs antiques. Au lieu de cela, il a peint les uns, pour ainsi dire, à rebours de leur caractère connu, et il a affublé les autres de coiffures fantastiques qui font un bizarre contraste avec la gravité de leurs physionomies et la dignité de leur maintien. Les casques surtout offrent des variétés curieuses, et il y en a un ou deux qui font penser, malgré qu'on en ait, au fameux casque de Mambrein. Le tribun Licinius est tout simplement un archevêque saint Michel, Horatius Coclès une Marie-Madeleine, Publius Scipion une Vierge martyre. Quant à Léonidas, placé immédiatement au-dessous de la figure symbolique de la force, Pérugin le représente remettant fièrement son épée dans le fourreau, comme après la victoire. On le prendrait, à son costume, à ses formes sveltes et à son visage imberbe, pour un jeune chevalier qui vient de sortir vainqueur de son premier tournoi. Évidemment ce sujet classique était au-dessus de ses forces, ou, pour parler plus juste, il était en dehors de sa sphère.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans la *Sala del Cambio*, au point de vue psychologique, c'est le portrait de l'artiste, peint par lui-même ; mais cet intérêt n'existe que pour ceux qui peuvent, à l'aide de souvenirs récents et précis, comparer cette figure froide, soucieuse et désenchantée, avec celle que la même main traçait, en 1494, au plus fort de l'enthousiasme qu'excitaient les prédications de Savonarole. D'un côté, quel regard terne et défiant ; de l'autre, quelle physionomie ouverte et avenante !

quel élan de cœur dans le mouvement de la tête ! quelle candeur d'impressions et quelle harmonie avec les paroles bibliques inscrites sur le papier qu'il tient à la main ! Il y a bien, dans le portrait de Pérouse, quelques changements qui tiennent au progrès de l'âge ; mais ce sont des changements superficiels, et qui ne disent pas pourquoi les yeux, et surtout la lèvre supérieure, ont une expression si différente.

Je poserais volontiers un autre problème, et je demanderais pourquoi Pérugin, dont le portrait ne paraît jamais dans aucune de ses œuvres des vingt-cinq années précédentes, s'éprit tout à coup de sa propre image ? car ce fut pendant qu'il travaillait encore dans la *Sala del Cambio*, qu'il peignit, du moins en partie, pour l'église de Saint-François, ce mystérieux tableau de la Résurrection, qui se trouve aujourd'hui dans le musée du Vatican. Je dis mystérieux, à cause du rôle qu'y joue l'artiste lui-même, et qui nous laisse entrevoir une solution peu satisfaisante du problème qui concerne son âme et son génie, dans cette dernière portion de sa carrière. Le tombeau, d'où le Christ sort victorieux, est gardé par quatre soldats, dont un seul n'est pas endormi. Celui-là fixe sur l'homme-Dieu ses yeux à moitié éblouis par la lumière, tandis que les trois autres semblent goûter un profond sommeil. Le visage du plus jeune a le calme et la suavité de l'adolescence, et l'on y reconnaît sans peine les lignes si pures de la tête de Raphaël ; mais il faut avoir la

clef de cette étrange composition pour aller plus loin. Le guerrier debout n'est autre que Pérugin lui-même; et, pour peu qu'on étudie sa physionomie inquiète et contractée, on y lira sans peine une expression de tristesse et de doute, et comme l'interrogation désespérée d'une âme sceptique, qui semble demander au Christ s'il est bien réellement le Fils de Dieu? On est frappé de la différence qui existe, au point de vue technique, entre la partie supérieure et la partie inférieure de ce tableau énigmatique. La première est l'ouvrage du maître, et porte des signes visibles de décadence; la seconde, au contraire, annonce une touche à la fois délicate et ferme, et les deux portraits sont d'un pinceau déjà exercé à rendre les caractères. On pourrait se perdre en conjectures sur les motifs qui ont déterminé la distribution des rôles dans l'exécution de cette œuvre, à laquelle il est impossible de ne pas attacher une interprétation sinistre.

Malheureusement d'autres faits viendront bientôt la confirmer; et, après avoir vu l'artiste perdre sa foi dans son art, nous verrons le chrétien accusé par ses contemporains d'avoir perdu sa foi dans son Dieu.

Son art se changea donc pour lui en métier, mais en métier très-lucratif, grâce à son immense réputation et à la généreuse persévérance de ses concitoyens dans leur enthousiasme pour lui. Jamais son pinceau n'avait été si activement employé pour eux. L'amour du gain, qui devint alors sa passion do-

minante, lui donnait tant d'activité, qu'il pouvait mener de front une multitude de travaux à la fois, tout en vaquant à ses fonctions de Prieur, quand on lui faisait l'honneur de l'élire. En même temps qu'il peignait la salle du Change, il s'engageait à décorer d'un rétable à deux faces le grand autel de l'église des Franciscains et celui de l'église des Augustiniens, sans compter les engagements pris avec les habitants de Città della Pieve, puis avec les Piccolomini de Sienne, puis avec la marquise de Mantoue ; sans compter les excursions qu'il faisait à Florence, où nous le trouvons en 1503 et en 1505, donnant son avis sur l'emplacement qui convenait le mieux au David de Michel-Ange ou sur la valeur des mosaïques exécutées en commun par David Ghirlandajo et le grand miniaturiste Monte di Giovanni. C'est la dernière fois que les documents contemporains nous le montrent en relation avec Lorenzo di Credi, qui lui fut adjoint pour cette évaluation. Par une coïncidence curieuse, mais fortuite, cette date est aussi celle qui clôt la première période de la décadence de Pérugin, période durant laquelle on peut encore voir quelques beaux nuages à son soleil couchant. Tout ce qu'il produisit plus tard, n'est guère fait que pour exciter la pitié.

Nous avons déjà dit que, de tous les sujets traités par lui dans ses beaux jours, celui où il avait été le mieux inspiré et qu'on lui avait fait répéter le plus souvent, était la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus. Quand il eut tracé, de son mieux, ce

thème favori, dans la salle du Change, son pinceau, tout expéditif qu'il était, put à peine suffire aux reproductions innombrables qui lui en furent demandées, tant à Pérouse qu'au dehors. Il fallut satisfaire successivement les Franciscains de Sienne, ceux de Montefalco (1), ceux de Pérouse, ainsi que les moines Augustins de la même ville. Les Siennois, malgré la délicatesse naturelle de leur goût, pouvaient encore, à force de bon vouloir, se figurer sans se faire une trop grossière illusion, qu'ils possédaient un des chefs-d'œuvre du maître. Cela était plus difficile pour les Pérousiens, qui avaient tant d'objets de comparaison sous leurs yeux. Néanmoins, il ne paraît pas qu'ils fussent plus clairvoyants que les autres ; car ils se montrèrent les plus empressés de tous à décorer leurs églises des œuvres de celui que ses concitoyens continuaient d'appeler, par conviction ou par courtoisie, *le maître des maîtres*.

Il y avait plusieurs années qu'il s'était engagé à orner d'un grand rétable à deux faces, le maître-autel de l'église de Saint-Augustin. En 1502, il renouvela cet engagement longtemps oublié ; mais il y travailla si mollement que la décadence de son pinceau marcha plus vite que son œuvre. Voilà ce qui explique la pauvreté de style qu'on remarque

(1) On peut se faire une idée de cette composition par l'exemplaire assez médiocre qui est au Louvre. Celui de Montefalco est une copie faite par un élève.



dans les fragments détachés du tableau principal, qui représentait, du côté du chœur, le baptême du Christ, et du côté de la nef, sa naissance, c'est-à-dire la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus. Cette dernière composition étant celle avec laquelle le génie ou plutôt la main de l'artiste était le plus familiarisée, aurait dû être la plus belle : cependant il n'en est rien ; ici c'est la figure du Christ baptisé qui efface toutes les autres, et nous savons pourquoi. C'est qu'elle est tracée d'après un dessin original que sa beauté fit longtemps attribuer à Raphaël (1). Au contraire, chez les Franciscains, ce qu'il y a de moins médiocre, c'est la composition favorite des quatre figures agenouillées ou debout, autour d'un ancien crucifix en relief ; les unes, plus expressives, sont copiées sur des ouvrages antérieurs ; les autres sont aussi pauvres de dessin que de caractère ; et les apôtres, placés au-dessous du couronnement de la Vierge, du côté du chœur, le sont encore davantage (2).

La dernière peinture à laquelle on puisse dire qu'il travailla vraiment avec amour, est celle qu'il exécuta, en 1504, dans un petit oratoire de Città della Pieve, sa ville natale. C'est une Adoration des Mages, avec trente ou quarante figures accessoires, parmi lesquelles reparaisent, pour la dernière fois,

(1) Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 170.

(2) Les peintures du gradin, qui se trouvent dans la sacristie, sont presque méconnaissables, par suite de la retouche qu'elles ont subie. Le dessin original faisait part de la collection de Sir Th. Lawrence.

plusieurs de ces têtes si gracieuses qui donnent tant de charmes aux tableaux de sa première manière. L'année suivante, nous le trouvons occupé à peindre, pour les religieuses du couvent de Saint-Sébastien, à Panicale, l'image de leur patron, si différente de celles qu'il avait peintes dans ses beaux jours, bien qu'il se flattât de s'être copié lui-même. C'était désormais sa ressource, et il soutenait au besoin que c'était son droit. Quelquefois il lui arriva d'avoir à traiter, bon gré mal gré, des sujets entièrement neufs, dont son imagination défaillante avait à faire tous les frais, comme quand il fut chargé d'une peinture votive pour un guerrier délivré de captivité (1), ou bien encore quand la duchesse de Mantoue lui demanda une peinture allégorique, représentant le combat de l'Amour et de la Chasteté, pour servir de pendant à une autre composition de Mantegna. On peut voir, dans la galerie du Louvre, le triste produit de ce pénible enfantement; et, ce qu'il y a de plus triste encore, c'est qu'il était content de lui-même, comme le prouve une lettre, datée de 1505, dans laquelle l'artiste dit qu'il a fait tous ses efforts pour satisfaire sa Seigneurie, et aussi son propre honneur, auquel il assure avoir toujours sacrifié toute espèce d'avantages (2).

(1) Ce tableau, peint en 1512, se voit encore à Bettona, près de Pérouse. Il est sur toile et servait probablement de bannière. Le guerrier, agenouillé devant saint Diego, était un certain Boto de Maraglia, qui avait été fait prisonnier par les Français.

(2) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p. 68.

Il se trouva dans le même embarras, quand il fit son dernier voyage de Rome, après l'élévation de Jules II au trône pontifical. Pour prix de la joie que lui avait causée cet événement, et de la haine qu'il avait toujours portée à la famille Borgia, il avait été chargé de peindre les armes du nouveau pontife aux cinq portes de la ville et sur la façade du palais des Prieurs (1), de sorte que, quand il reparut au Vatican, on ne crut pas trop faire pour lui, en livrant à son pinceau une des chambres qui devaient être décorées bientôt par celui de Raphaël. Grâce à la piété du disciple envers le maître, on peut voir encore, à la voûte de cette chambre, l'œuvre très-bien conservée de Pérujin, et presque aussi pauvre d'exécution que d'invention. Cependant, il faut qu'il ait commencé alors à sentir sa faiblesse, car il se fit faire, par le sculpteur André Sansovino, des modèles en cire pour une Descente de croix, avec tout l'appareil du crucifiement, et une quantité de personnages auxquels il espérait, sans doute, donner plus de relief au moyen de ce secours artificiel. Cette composition, qui ne fut peut-être pas exécutée, était à peu près la même que celle de Filippino Lippi, à laquelle Pérujin fut chargé de mettre la dernière main, malheureusement pour le tableau et malheureusement aussi pour lui-même; car le groupe que forme la Vierge évanouie avec les saintes femmes qui la sou-

(1) Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 170. En 1503, quand César Borgia, après le massacre de Sinigaglia, vint établir les Oddi à Pérouse, Pérujin partit pour Florence.

tiennent, est un de ceux où la décadence de l'artiste et les misères de son pinceau sont le plus visiblement étalées, à cause du contraste entre les deux parties d'un même tout. On eût dit qu'il avait cessé de comprendre ou de sentir ce sujet pathétique; car, dans le tableau de l'église de Saint-Augustin, à Sienne, le même groupe est traité avec la même incorrection et la même froideur, et si le Christ en croix, ainsi que les deux figures latérales de saint Augustin et de sainte Monique, sont beaucoup plus satisfaisants, c'est sans doute parce que l'artiste, stimulé d'ailleurs par l'énorme rétribution de 200 ducats d'or (1), avait dans ses souvenirs ou dans des dessins tracés longtemps auparavant, de quoi suppléer à l'insuffisance de ses inspirations.

Ces dessins, aujourd'hui dispersés en Europe et presque tous d'un grand prix, comme œuvres d'art, jouent un grand rôle dans l'histoire de Péruçin, à dater de l'époque, où, transformant son atelier en une fabrique de tableaux, et ayant perdu la verve de la foi et la verve de l'art, il se mit à approvisionner de ses produits ternes et stéréotypés, le grand marché de l'Ombrie et des pays environnants. Lui demandait-on de représenter le Christ ou la Vierge montant au Ciel, il avait, pour la première de ces représentations, les études qu'il avait faites pour le grand tableau de l'église des Bénédictins, à Pérouse, et, là-dessus, il faisait exécuter une copie plus ou

(1) Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. VI, p. 63.

moins exacte, comme celle du dôme de Borgo-San-Sepolcro; et pour la seconde, c'est-à-dire pour l'Assomption, il avait, par devers lui, les dessins par lesquels il avait présumé à la composition d'un de ses plus beaux chefs-d'œuvre à Fano, et, avec ces données un peu modifiées, il procédait à la fabrication du triste tableau qu'on voit encore dans une des chapelles de l'église de l'Annonciation, à Florence. Il en était de même de la Nativité de Notre-Seigneur, dont les copies se multiplièrent à l'infini, et des images de dévotion proprement dites, comme la Madone assise sur son trône entre plusieurs saints, ou placée au centre de tous les membres de la famille du Sauveur (1), ou tenant sur ses genoux le corps inanimé de son Fils. Tous ces divers sujets furent peints ou repeints par lui avec une telle profusion, que l'énumération en serait impossible, lors même qu'elle ne serait pas complètement superflue. Il suffira de signaler, entre les produits de sa décadence, ceux qui en marquent, pour ainsi dire, les dernières étapes, en présence desquels, à défaut de jouissance esthétique, on éprouve encore une sorte d'intérêt funèbre. Il est impossible, par exemple, de se défendre d'une certaine émotion en voyant le tableau du *Sposalizio*, si intéressant à tant de titres, que Péruugin peignit enfin, pour la chapelle de l'Anneau, après une suite d'ajournements auxquels on ne sau-

(1) Deux exemplaires, au moins, de cette composition favorite se sont conservés. L'un est à Milan, dans le palais Castelbarco; l'autre est au musée de Marseille.

rait trouver ni explication ni excuse, puisqu'il s'agissait d'une tâche à la fois pieuse et patriotique(1). Mais les belles années s'écoulèrent sans qu'elle fût accomplie, et, quand il fallut enfin mettre la main à l'œuvre, le vieil athlète ne se sentant pas assez riche de son propre fonds, crut que sa qualité de maître lui donnait le droit d'emprunter à son disciple Raphaël la charmante composition que tout le monde connaît. Seulement pour y mettre quelque chose du sien, il changea un peu l'architecture du temple, sur le second plan, et il fit exécuter une figure de danse aux personnages accessoires, en faisant passer à droite ceux qui étaient à gauche, et réciproquement. Voilà tout ce que put lui suggérer, pour une œuvre de cette importance, son imagination prématurément sénile.

Son impuissance est encore plus marquée dans le tableau qu'il peignit, en 1514, pour le maître-autel du Dôme de Città della Pieve; mais l'illusion de ses compatriotes était tellement incurable, qu'après lui avoir payé 120 florins pour cette misérable peinture, ils voulurent qu'il en exécutât encore une autre, trois années plus tard, dans l'église des Servites. C'était une Déposition de croix, dont il reste

(1) Ce tableau se trouve aujourd'hui au musée de Caen. On a cru jusqu'à présent qu'il était de 1495, c'est-à-dire de la meilleure époque de l'artiste; mais un document récemment découvert prouve qu'il n'y avait pas encore mis la main en 1500, et le tableau lui-même est évidemment un produit de sa décadence. *Il cambio di Perugia di Rap. Marchesi*, p. 323.

encore quelques tristes débris, dernier adieu du peintre à sa ville natale. Que n'était-ce aussi son dernier adieu à l'art! nous n'aurions pas à enregistrer, comme complément de son histoire, les fresques vraiment inqualifiables de la *Madonna delle Lagrime*, près de Trevi, celles de la collégiale de Spello, et surtout celles de Saint-Sévère, à Pérouse, les plus déplorables de toutes, parce qu'elles sont projetées, comme une ombre opaque, sur une des œuvres les plus radiuses de Raphaël (1). Je me trompe, il y a une fresque plus déplorable encore, ou du moins plus sinistre, à cause du souvenir qu'elle évoque et du soupçon malheureusement trop fondé qui s'y rattache; c'est le saint Sébastien de Fontignano, qu'on lui fit peindre à l'occasion de la peste qui sévissait dans le pays. C'était pour détourner le même fléau qu'il avait fait la même image votive, quarante-quatre ans auparavant, dans la chapelle de Cerqueto; il la fit plus tard encore, à plusieurs reprises, et toujours dans le même but, et avec un progrès manifeste dans le dessin du nu et dans le coloris, non moins que dans l'intensité de l'expression, comme on peut le voir dans l'exemplaire du palais Borghèse, et, encore mieux, dans celui du palais Sciarra Colonna, le plus idéal et le mieux conservé de tous. Quand vinrent les jours de sa décadence, sa vogue étant, pour ainsi dire, consacrée par une longue

(1) Toutes ces fresques sont de 1521, et Péruugin mourut en 1524, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

possession, son pinceau fut préféré, je dirais presque invoqué, toutes les fois que les mêmes circonstances se reproduisirent. Le saint Sébastien qu'il peignit, en 1518, dans l'église des Franciscains, à Pérouse, peut donner une idée de la manière dont il comprenait alors les rapports de l'art avec la piété publique ; et cependant, cette peinture est presque un chef-d'œuvre, quand on la compare au saint Sébastien de Fontignano, qui semble trahir une autre défaillance que celle de la main.

Que se passait-il alors dans cette âme troublée par le doute et tristement affaissée sur elle-même ? La tradition locale, qu'on est libre d'admettre ou de rejeter, dit qu'il prolongea son séjour à Fontignano, pour échapper au fléau qui sévissait à Pérouse. Elle dit aussi que sa mort, quelle qu'en ait été la cause, fut accompagnée de circonstances à la fois navrantes et scandaleuses, qui ne confirmeraient que trop certaines imputations de Vasari ; seulement il n'aurait pas dû les étendre à toute la carrière de Pérugin ; car il fut un temps où la religion de cet artiste valait beaucoup mieux que la sienne, et ce temps fut beaucoup plus long que celui pendant lequel, au dire du biographe, *on ne put jamais faire entrer dans son cerveau de porphyre la croyance à l'immortalité de l'âme*. Il faudrait donc admettre qu'il mourut dans l'impénitence ou plutôt dans l'incrédulité finale, et, pour peu qu'on se rappelle les terribles épreuves par lesquelles il eut à passer, on se demande avec effroi si des blasphèmes intérieurs



ne se mêlèrent pas aux angoisses de sa dernière heure. Ce ne furent pas les avis charitables qui lui manquèrent; mais il y répondit par des sarcasmes dédaigneux, et se refusa obstinément à tout ce qui aurait pu ressembler à une profession de foi ou à un acte de repentir, de sorte qu'on n'osa même pas transférer ses restes à Pérouse.

Ce n'est pas sans susciter d'énergiques répulsions, que cette tradition désolante est venue prendre place à côté des faits historiques, et donner à une vie, qu'on voudrait voir glorieuse jusqu'au bout, un couronnement doublement funèbre. Je ne dis pas qu'il soit défendu de contester l'authenticité du fait, et je félicite d'avance ceux d'entre mes lecteurs qui le trouveront contestable; car une pareille chute, dans le patriarche de l'école Ombrienne, est un scandale qui ressemble beaucoup à celui que causaient à nos pères les apostasies sacerdotales. Mais le document qui vient à l'appui de l'assertion de Vasari est presque contemporain, et les termes dans lesquels il est conçu, mettent la main qui l'a rédigé à l'abri de tout soupçon (1). En supposant la preuve pleinement acquise, en résulte-t-il une flétrissure pour la mémoire de Pérugin, et est-ce bien à lui que revient

(1) Ce document est une note écrite sur la marge d'un exemplaire de Vasari (première édition) par Gaspare Celio, peintre Romain du xvi<sup>e</sup> siècle. Voici ses propres paroles : *Quando Pietro stava per morire, gli fu detto che era necessario che si confessasse; Pietro rispose : Io voglio vedere come stara di là un' anima che non si sia confessata..... ne si volle far altro..... Questo lo conta Nicolò dalle Pomerance che avea la moglie parente di quella di Pietro.*

la plus grande part de responsabilité dans le naufrage que fit son âme au terme de son pèlerinage terrestre? Pour répondre équitablement à cette question, il faut se rappeler les diverses influences auxquelles il fut soumis, les grandes luttes dont il fut témoin et probablement témoin passionné, les iniquités qui révoltèrent sa conscience, et, par suite, les ténèbres qui l'obscurcirent. S'il y avait eu un parfait équilibre entre ses facultés, il aurait été, sans doute plus énergique dans sa réaction, et mieux défendu contre les tentations qui le troublèrent; mais comme l'imagination était sa faculté dominante, et que la vérité ne se reflétait pleinement pour lui que dans un seul miroir, celui de l'idéal, ce miroir une fois brisé, il lui arriva ce qui est arrivé à d'autres âmes auxquelles il n'a manqué, pour être des âmes d'élite, que d'avoir d'autres spectacles et d'autres acteurs sous les yeux. Pour se convaincre que Péruugin était fait pour aimer et pour croire, il suffit de regarder les œuvres de ses beaux jours. Un sombre nuage, en apparence immobile, se plaça entre lui et le soleil de son intelligence. Il se persuada que c'était une éclipse éternelle, et il ne leva plus la tête, pour voir si le nuage était passé!