

## CHAPITRE XI.

### ÉCOLE MYSTIQUE.

Son caractère spécial. — Influence exercée par le poëme de Dante sur les produits de cette école. — Don Lorenzo le Camaldule. — Le bienheureux Domenici, réformateur des Dominicains. — Son influence sur les artistes de son ordre. — Fra Angelico. — Ses travaux en Ombrie, à Fiesole, à Florence et à Rome. — Benozzo Gozzoli. — Ses travaux à Rome, en Ombrie, à Florence, à San-Gimignano et à Pise.

Ici s'arrête la compétence de ce qu'on appelle vulgairement *les connaisseurs*, l'organe particulier qui s'applique à l'appréciation de l'espèce de produits dont nous allons parler, n'étant plus celui qui juge les œuvres ordinaires de l'art. Le mysticisme est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie, ce qui dit assez combien sont délicats les matériaux qu'il s'agit de mettre en œuvre dans cette partie de notre histoire. il ne suffit pas d'assigner l'origine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère commun presque toujours facile à recon-

naître ; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes parmi leurs concitoyens. Cette condition est extrêmement difficile à remplir pour nous qui n'avons pas respiré l'atmosphère de poésie chrétienne au sein de laquelle les générations d'alors ont vécu, et le plus souvent nous passons avec un superbe dédain devant des peintures miraculeuses qui ont exercé l'influence la plus délicieuse sur une quantité innombrable d'âmes humaines dans le cours de plusieurs siècles. Nous ne réfléchissons pas que cette image muette de la Madone et de l'Enfant-Jésus a parlé un langage mystérieux et consolant à plus d'un cœur assez humble et assez pur pour le comprendre, et qu'il n'y a peut-être pas de larmes plus précieuses devant Dieu que celles qui ont mouillé la pierre de ces modestes oratoires. C'est dans les vies des Saints, bien plus que dans celles des peintres, qu'il faut chercher la preuve de ces rapports intéressants entre la religion et l'art. Saint Bernardin de Sienne allait tous les jours hors de la porte Comolli, sur la route qui conduit à Florence, et là il passait de longues heures en prières devant une Madone qu'il préférait à tous les chefs-d'œuvre exposés dans les églises, et dont il aimait à s'entretenir ensuite avec sa cousine Tobie, qui était la confidente de son

pieux enthousiasme (1). Cette attraction si puissante que l'œuvre d'un artiste obscur exerçait sur l'imagination du jeune Bernardin, cette préférence qu'il lui donnait sur tous les autres tableaux proposés à sa vénération, ce besoin de prier là plutôt qu'ailleurs, et d'épancher ensuite ses naïves émotions dans un autre cœur d'enfant, que sa candeur rendait capable de les partager et de les comprendre, tout cet ordre de faits qui surabondent dans l'histoire des saints et dans l'histoire des peuples, mais qui, par une sorte de convention tacite, sont placés en dehors de l'observation commune, pourraient cependant répandre à la fois un nouveau charme et un nouveau jour sur les recherches jusqu'à présent si arides qui ont l'art chrétien pour objet. En exploitant cette mine si féconde de considérations psychologiques de l'ordre le plus élevé, on trouverait l'explication des vicissitudes qu'ont éprouvées certains ouvrages universellement admirés dans un siècle, entièrement oubliés dans un autre; on comprendrait pourquoi le bas peuple, celui que les connaisseurs appellent *superstitieux* et *dévo*t, est resté seul fidèle à ces images surannées devant lesquelles il s'agenouille le soir quand son travail est fini, pourquoi lui seul songe à mettre de l'huile dans la petite lampe et des fleurs sur le tabernacle. Celui qui apporterait dans cette étude toutes les dispositions requises pour comprendre le *beau* dans

(1) *Vies des saints*, par Simon Martin, t. I, p. 4261.

toute l'étendue de son acception, n'aurait à craindre qu'un seul danger, analogue à celui auquel sont exposés les partisans trop exclusifs des lectures mystiques; il courrait risque de sacrifier les autres éléments de l'histoire de l'art, afin de respirer plus à loisir le parfum si suave et si prodigieusement varié des dévotions populaires. Un précieux souvenir que j'ai emporté d'une de mes excursions dans les lagunes de Venise, m'est une preuve de l'importance que peut avoir ce genre d'observations. Nous allions visiter les ruines de Torcello, par une belle matinée de printemps, quand, en débouchant du canal qui traverse Murano dans toute sa longueur, nous aperçûmes une petite île couverte d'arbres en fleurs, derrière lesquels était cachée une très-modeste chaumière que nous découvrîmes bientôt. Près de l'endroit où aborda notre gondole, nous aperçûmes une Madone sculptée dans le mur, avec une lampe qui brûlait devant elle, des fleurs fraîchement cueillies, et une bourse attachée à une longue perche pour recueillir l'aumône des pêcheurs et des gondoliers. En débarquant pour visiter le jardin, nous trouvâmes un vieillard assis sur le seuil de la porte, et la douceur de son accent, jointe à la sérénité de son noble visage, nous ayant encouragés à l'interroger sur le genre de vie qu'il menait dans cette solitude, nous apprîmes de lui les détails les plus intéressants sur sa propre histoire, sur celle de son île, jadis occupée par des moines franciscains que l'invasion étrangère en

avait chassés, sur celle de la Madone, que les mains profanes des soldats français avaient vainement essayé d'arracher de son tabernacle de pierre; et cette dernière partie de son récit était plus fortement accentuée que les autres. Il y avait plus de vingt-cinq ans qu'il vivait presque constamment seul sur cet espace si resserré; et quand nous lui demandâmes si cet isolement perpétuel ne l'attristait pas quelquefois, il nous répondit avec un sourire de confiance accompagné d'un geste très-expressif, en nous montrant la Madone, qu'ayant toujours eu la Mère de Dieu près de lui, il n'avait jamais senti sa solitude; que le voisinage d'une telle protectrice suffisait pour le rendre heureux, et que l'entretien de la lampe et le renouvellement des fleurs faisaient sa plus douce occupation.

Assurément ce n'était pas l'œuvre d'art en elle-même qui charmait les ennuis de son exil volontaire, mais elle était nécessaire pour entretenir en lui ce mouvement de poésie intérieure, qui est le privilège le plus enviable des âmes simples et pieuses. Un trait analogue se trouve dans l'histoire de la bienheureuse Umiliana, nourrissant sa dévotion particulière pour la sainte Vierge par la vue d'une image qui aidait aux sublimes élans de son cœur, et devant laquelle elle entretenait une lampe qui ne s'éteignait jamais sans qu'elle fût rallumée, soit par un ange, soit par une colombe qui portait dans son bec une rose resplendissante comme le

soleil (1). C'était dans le sanctuaire domestique, consacré par la présence de cette Madone miraculeuse, que se passaient les événements les plus intéressants de sa vie, c'était là qu'elle éprouvait ses longues extases, c'était là qu'elle versait ses plus douces prières et ses plus douces larmes; et quand des persécutions brutales l'obligèrent à s'enfermer dans la tour de sa famille, cette image précieuse fut la seule chose qu'elle voulut emporter de la maison paternelle.

L'histoire des saints est remplie de traits analogues, qui démontrent l'intime connexion qui existait, dans les beaux siècles de la foi chrétienne, entre l'art et cet ordre de sentiments mystérieux, exaltés, qui donnent à l'âme qui les éprouve une sorte d'avant-goût de la béatitude céleste. Si cette exaltation, loin d'être chimérique dans son objet ou déplorable dans ses conséquences, est au contraire comme le sceau de prédestination dont Dieu marque provisoirement les plus privilégiés parmi ses élus sur la terre, il est certain que la peinture se trouve singulièrement ennoblie par son intervention dans cet ordre de phénomènes, qu'elle y paraît véritablement comme fille du ciel, et que c'est là seulement qu'elle est élevée à sa plus haute puissance.

Par une conséquence nécessaire, les artistes qui ont le mieux compris ce genre de besoins, et qui

(1) Brocchi, *Vite dei santi Fiorentini*, t. I, p. 205.

ont le mieux réussi à le satisfaire, sont aussi ceux qui doivent occuper les degrés supérieurs de la hiérarchie, et qui ont plus particulièrement mérité le surnom de *divins*. Dans le vaste domaine ouvert à leurs conceptions et à leur pinceau, ils ont choisi ce qui leur promettait un aliment inépuisable et des inspirations éternelles. S'ils sont descendus quelquefois de la région idéale dans celle de la nature vivante et matérielle, ce n'a pas été pour s'y complaire ou s'y fixer, mais seulement pour emprunter des formes et des couleurs qui pussent servir de limite et de manifestation partielle à la beauté infinie qu'ils avaient eu le bonheur d'entrevoir. Que s'il est arrivé quelquefois et même bien souvent, que la combinaison de la forme avec l'idée n'ait pas eu lieu conformément aux lois de la géométrie, de l'optique et du bon goût, l'œuvre incomplète qui résulte de cette transgression ne perd pas pour cela tous ses droits à notre attention, et nous n'en sommes pas moins tenus de chercher sous cette rebutante écorce les trésors de poésie chrétienne qu'elle recouvre.

Nous franchissons donc ici le domaine de la critique savante, et nous serions tentés de nous adresser à ceux qui voudraient l'appliquer à l'ordre des conceptions dont il s'agit ici, l'invitation que Dante adresse à ceux qui, après avoir parcouru, avec lui, les régions inférieures, se méprendraient sur la puissance de leur vol et voudraient s'élever, à sa suite, jusqu'aux sphères célestes :

*Tornate a riveder li vostri liti :  
Non vi mettete in pelago, chè forse,  
Seguendo me, rimarreste smarriti.*

De même que la théologie spéculative, élevée à sa plus haute puissance, aboutit à la théologie mystique, de même la peinture religieuse, en s'aidant de certains moyens et en tendant vers un certain but, prend la qualification de peinture mystique, ce qui implique *objectivement* la plus haute forme de l'idéal, et *subjectivement* l'essor le plus sublime des facultés de l'âme. Une fois lancé dans cette voie hasardeuse, les intuitions de l'artiste ont quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle, dans la langue des saints, la vision béatifique, et les procédés mécaniques ne sont plus à l'art que ce que l'enveloppe extérieure est à la plante qui fleurit. On comprend d'avance l'influence que dut exercer sur ce genre de produits la vogue toujours croissante des poésies de Dante. Cette vogue devint un culte et une véritable consécration, dans la première moitié du quinzième siècle. L'exégèse de la Divine Comédie se fit alors dans les églises comme l'exégèse de la parole de Dieu, et l'on vit le fameux Helléniste François Philelphe, expliquer le grand poète national dans le Dôme de Florence, les dimanches et jours de fêtes, comme si ces explications avaient été un supplément nécessaire au service divin. Bientôt il fallut inaugurer, dans le même temple, l'image de celui au génie duquel on venait y payer un tribut périodique d'admiration, et ce fut un élève de Fra

Angelico, qui traça cette image qu'on y voit encore aujourd'hui. Par un privilège non moins extraordinaire, les pères du concile de Constance, tout absorbés qu'ils étaient par des questions vitales s'occupèrent du poëme de Dante comme d'un monument dont la glorification intéressait la chrétienté tout entière, et, pour mettre à la portée du plus grand nombre possible de lecteurs la beauté de l'ordonnance et la grandeur des idées, ils chargèrent un frère mineur, Fra Giovanni da Serravalle, de traduire et de commenter la Divine Comédie en latin, c'est-à-dire dans une langue non moins universelle que l'Église catholique elle-même.

Les peintres qui avaient exploité l'ouvrage de Dante dans le cours du quatorzième siècle, avaient eu l'imagination plus particulièrement frappée par la description de l'enfer. Cette donnée ne pouvait avoir aucun attrait pour une école dont l'esprit et les tendances sont représentées par le bienheureux Angelico, qui était bien forcé de mettre des damnés dans ses tableaux du jugement dernier, mais qui les y mettait à contre-cœur, ou laissait ce soin subalterne à d'autres mains que les siennes. C'était donc dans le Purgatoire et dans le Paradis que les peintres allaient chercher leurs inspirations, et voilà ce qui explique pourquoi les deux ordres religieux les plus célèbres dans l'histoire de l'art chrétien, les Dominicains et les Camaldules, furent plus familiarisés que les autres avec les beautés mystiques de la Divine Comédie.

Nous savons en effet que don Lorenzo le Camaldule avait placé le portrait de Dante dans la grande fresque de la chapelle des Ardinghelli, dont nous parlerons bientôt, et pour ce qui est des Dominicains, ils ne se contentaient pas de posséder son image et de lui emprunter des inspirations ; mais ils avaient dans leur couvent de Saint-Marc, à Florence, une espèce de chronique vivante qui s'appelait frère Eustache, moine exemplaire et miniaturiste excellent, mais surtout admirateur passionné des vers de Dante, qu'il savait par cœur et qu'il récitait avec bonheur jusque dans son extrême vieillesse.

Si l'influence exercée par le poète Florentin sur l'école mystique avait besoin d'être confirmée par d'autres preuves, on les trouverait dans la comparaison de certains passages du poème avec certaines œuvres de prédilection des grands artistes de cette école. Ne dirait-on pas, en voyant la manière dont Fra Angelico a traité son sujet favori de l'*Annonciation*, qu'il avait présent à la pensée ce vers du dixième chant du Purgatoire :

*Giurato si saria ch' ei dicesse Ave?*

et l'expression de certains visages d'anges et de bienheureux dans quelques-uns de ses tableaux les plus connus, ne rappelle-t-elle pas ces deux autres vers si remarquables du même poème :

*Ficcando gli occhi verso l' Oriente,  
Come dicesse a Dio : D'altro non calme (1)!*

(1) *Purgatorio*, canto ix.

Ainsi, c'est en partie sous les auspices du poète le plus mystique que le christianisme ait produit, qu'apparaît, à Florence, le premier groupe d'artistes auxquels nous donnons cette qualification par excellence ; et, comme cette apparition coïncide avec le mouvement que détermina, dans une direction contraire, le culte de la littérature antique, il en résulte un parallélisme ou plutôt un antagonisme qui donne une sorte d'intérêt dramatique à l'histoire de l'art, pendant toute la durée du quinzième siècle.

Les deux ordres privilégiés que nous avons déjà nommés, les Dominicains et les Camaldules, semblèrent avoir dès lors le pressentiment de la fraternité qui devait les unir jusqu'au pied du bûcher de Savonarole ; fraternité dont on peut voir le touchant emblème dans le tableau de la descente de croix de Fra Angelico, qui voulut que la partie supérieure fût peinte par don Lorenzo. C'était à l'époque où ces deux artistes travaillaient de concert à la décoration de l'église de la Trinité, la plus privilégiée, sous ce rapport, entre toutes les églises de Florence (1).

Le couvent de Sainte-Marie-des-Anges, auquel appartenait don Lorenzo le Camaldule, avait déjà produit, avant lui, plusieurs miniaturistes célèbres dont les ouvrages disséminés d'un bout à l'autre de

(1) Il y a, dans l'Académie des beaux-arts, une *predella* de Fra Angelico, dont un compartiment avait été peint par don Lorenzo.

l'Italie, avaient porté depuis Rome jusqu'à Venise le renom de cette maison. Ceux dont on y conservait le plus religieusement la mémoire, étaient don Silvestro et don Jacopo, tous deux objets d'un culte qui n'avait pas cessé du temps de Vasari, et qui consistait à garder dans un tabernacle, comme de précieuses reliques, la main droite de chacun d'eux (1).

Il y avait donc déjà une école de miniature dans le couvent de Sainte-Marie-des-Anges, quand don Lorenzo fit ses premiers essais en ce genre, et l'on peut voir, dans la chapelle de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, un livre de chœur orné de quarante-quatre miniatures, dans lesquelles il est facile de reconnaître le pinceau à la fois ferme et délicat de l'artiste camaldule (2). Toutes ces compositions rappellent encore un peu le style et les formes de l'école de Giotto ou de Taddeo Gaddi, et sont beaucoup moins avancées, sous ce rapport, que les ouvrages de Gentile da Fabriano. La même remarque s'applique, plus ou moins, à presque tous les tableaux que don Lorenzo exécuta pour divers couvents de son ordre, ou pour les églises de Florence, et dont plusieurs se sont assez bien conservés jusqu'à nos jours (3). Celui qui porte la date la plus

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

(2) Voir, dans la nouvelle édition de Vasari, le commentaire sur la Vie de don Lorenzo, vol. II, p. 245.

(3) Je citerai l'Adoration des Mages à la galerie des Uffizj, et l'Annonciation à l'Académie des beaux-arts.

ancienne (1410), se trouve dans la sacristie de l'église de Monte-Oliveto, et représente la Vierge, et l'enfant Jésus, entourée de plusieurs saints. Mais le plus important de tous, tant pour les dimensions que pour la multitude des figures accessoires, est celui qu'il peignit pour le maître-autel de Sainte-Marie-des-Anges, et qui, pour avoir été jugé indigne, vers la fin du seizième siècle, d'occuper une place si éminente, fut enfoui loin de là dans la petite abbaye de Cerreto, et remplacé par une misérable production d'Angelo Allori. C'est dans cette solitude qu'il faut aller admirer cette éblouissante composition que son éloignement des routes battues avait fait perdre de vue pendant près de trois siècles, et dont ses propriétaires ne soupçonnaient pas la valeur. Une seule chose vient troubler l'admiration du spectateur, c'est la disproportion entre cette œuvre colossale et la petite église au fond de laquelle on l'a reléguée, et où elle fut découverte pour la première fois, en 1840, par un voyageur étranger (1).

Un vandalisme plus brutal a fait disparaître entièrement les fresques que don Lorenzo avait peintes dans deux chapelles de l'église de la Trinité, et dans l'une desquelles, celle des Ardinghelli, il avait placé ce portrait de Dante dont nous avons parlé plus haut. Les fresques ont également disparu de celle des

(1) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, etc., tom. II, p. 433. Un autre tableau du même auteur se trouve tout près de là, dans l'abbaye d'Andelmi.

Bartolini; mais il y reste un tableau de l'Annonciation, qui semble accuser une influence plus prononcée de Fra Angelico, non pas tant dans les deux figures principales que dans les quatre compartiments inférieurs, qui montrent à quel point la miniature était la vocation de l'artiste. Ici l'on ne trouve aucune de ces choquantes incorrections de dessin qui déparent quelques-uns de ses ouvrages et qui donnent souvent un air de dislocation aux membres de ses personnages, comme on peut le voir dans le Christ ressuscité qu'il peignit au-dessus du grand tableau de Fra Angelico da Fiesole.

Celui-ci joue un rôle bien autrement important dans l'histoire de l'école mystique. On peut même dire qu'il en forme comme le point culminant, sous le rapport de la pureté et de l'intensité des inspirations, privilège qu'il ne dut pas seulement à ses dispositions personnelles, mais aussi aux circonstances favorables dans lesquelles il se trouva placé dès le début de sa carrière.

La famille religieuse fondée par saint Dominique avait, à bien des égards, perdu de vue l'idéal ascétique que le fondateur avait cherché à réaliser en lui-même et dans ses disciples immédiats. Pour remettre en vigueur la règle primitive, il fallait un réformateur qui joignît un courage invincible à une éminente sainteté. Ces deux conditions, avec beaucoup d'autres, se trouvèrent réunies, à un rare degré, dans la personne du bienheureux Jean de Domenici, que ses conquêtes spirituelles firent com-

parer au grand apôtre Dominicain du xiv<sup>e</sup> siècle, je veux dire à saint Vincent Ferrier. Parmi ceux qui furent associés à cette œuvre de régénération, parurent, dès l'année 1409, deux frères d'une célébrité très-inégale, dont l'un prit le nom de Fra Benedetto, et l'autre celui de Fra Giovanni, auquel fut ajouté ou substitué plus tard celui d'*Angelico*, également approprié à la beauté de son âme et à la beauté de ses ouvrages.

Jean de Domenici, en digne précurseur de Savonarole, embrassait dans ses saintes aspirations l'idéal esthétique aussi bien que l'idéal ascétique ; et non-seulement il avait manié le pinceau, à l'exemple de tant de religieux de son ordre, mais, dans les couvents fondés ou réformés par lui, il recommandait l'étude de la peinture *comme un puissant moyen d'élever l'âme et de développer les saintes pensées du cœur*. Bien plus, il en faisait la matière d'une correspondance très-active avec un couvent de Dominicaines à Venise, leur donnant des conseils sur la manière d'exécuter les miniatures et leur offrant d'y mettre lui-même la dernière main (1).

Ce fut sous la discipline de cette âme si ardente à poursuivre l'idéal sous toutes ses formes, que Fra Angelico se trouva placé dès l'âge de quatorze ans, et sa première liaison d'amitié fut avec saint Antonin, qui n'en avait que treize, quand il était venu

(1) Voir l'excellent ouvrage du P. Marchese sur les artistes Dominicains, vol. I, p. 481.

s'offrir au bienheureux Jean de Domenici. Mais bientôt il fallut quitter et cet ami et la riante colline de Fiesole, par suite de l'obstination des Florentins à protéger l'anti-pape contre Grégoire XII, en qui les Dominicains persistaient à voir leur légitime souverain spirituel. Ils résolurent donc de se soustraire, par un exil volontaire, à la persécution dont on les menaçait, et cette résolution produisit des résultats tellement magnifiques, qu'on est presque tenté de savoir gré aux persécuteurs qui la rendirent nécessaire.

En effet, la colonie fugitive s'achemina vers l'Ombrie, et Fra Angelico put faire un second apprentissage, bien autrement décisif que le premier. Après un séjour de quatre ans chez les Dominicains de Foligno, lui et ses compagnons se retirèrent à Cortone, dans le couvent qui avait été le berceau de la réforme entreprise par leur maître, et qui réalisait, mieux qu'aucun autre, l'idéal ascétique dont ils étaient unanimement préoccupés. C'était, pour ainsi dire, en vue du sanctuaire d'Assise, but de pèlerinage et source d'inspirations pour les peintres du XIV<sup>e</sup> siècle, dont les œuvres y étaient alors dans toute leur fraîcheur. Entre tant de merveilles, il est facile de conjecturer quelles furent celles qui excitèrent en lui les émotions les plus sympathiques. Ce furent être, avant tout, les fresques de Stefano, aujourd'hui complètement détruites, puis celles du Siennois Simone et de son élève Frate Martino, auteur de ce charmant Couronnement de la Vierge,

qu'on voit au-dessus de la chaire, dans l'église inférieure. Ce furent être aussi les peintures si suaves et si mystiques de Giottino, particulièrement celles de l'église de Sainte-Claire, devant lesquelles on peut se figurer Fra Angelico, ravi d'extase et d'admiration. Parmi les produits de ces inspirations diverses et de ces diverses pérégrinations, il y en a plusieurs qui sont assez bien conservés pour nous donner une idée parfaitement exacte de sa première manière, qui était le fruit des habitudes qu'il avait contractées comme miniaturiste. On voit encore aujourd'hui, dans l'église des Dominicains de Pérouse, les fragments dispersés d'un grand tableau qu'il avait peint pour la chapelle de Saint-Nicolas, et auquel il avait ajouté, comme composition accessoire, la légende si populaire de ce saint. Cette composition, partagée en cinq compartiments, est d'une telle beauté quant à l'invention, et d'une telle finesse quant à l'exécution, qu'on peut la regarder comme un des plus précieux produits de la miniature religieuse au moyen-âge (1). Que devait-ce donc être, quand tous ces compartiments étaient réunis, et qu'on avait devant les yeux, outre les peintures si naïves du gradin, les figurines non moins gracieuses de la corniche et les quatre figures de saints réparties, deux à deux, de chaque côté du trône de la Vierge, qui tient l'Enfant-Jésus sur ses genoux, entre deux anges qui lui pré-

(1) Deux de ces compartiments se trouvent dans la galerie du Vatican.

sentent des corbeilles de fleurs? C'est une scène dont l'artiste a voulu bannir tout pressentiment douloureux; la Mère, tout entière aux joies de la maternité, sourit doucement à son divin Fils, qui tient une rose à la main, et le gazon, sous leurs pieds, semble s'être paré d'arbustes fleuris. Tout, jusqu'aux moindres détails, porte l'empreinte d'une imagination vraiment angélique.

L'artiste ne fut pas moins heureusement inspiré dans les travaux qu'il exécuta pour l'église de Saint-Dominique de Cortone. On peut encore voir, sur la façade extérieure, les débris d'une fresque représentant la Vierge avec l'Enfant-Jésus, entre saint Dominique et saint Pierre Martyr. Dans l'intérieur, outre les quatre évangélistes de la voûte, qui sont très-bien conservés, il peignit deux grands tableaux, dont l'un est, pour l'ensemble de la composition et même pour certains détails, la reproduction de celui de Pérouse. C'est à peu près la même distribution, c'est le même type de Vierge, le même Enfant-Jésus avec sa fleur à la main, les mêmes anges avec leurs corbeilles, les mêmes roses rouges et blanches, écloses au pied du trône; mais ici le sujet du gradin est la glorification de Saint-Dominique, ce qui explique les efforts que fit Fra Angelico pour s'y surpasser lui-même, et l'on est obligé d'avouer que ses efforts furent couronnés du succès le plus complet, non-seulement en ce qui concerne la légende du saint, et dans tout ce qui tenait à la partie mystique et poétique de son sujet, mais aussi pour la beauté du

coloris. Les dimensions agrandies de la Vierge annoncent que le miniaturiste veut étendre sa sphère, mais non pas la changer; car il sait tout ce qu'on peut mettre de poésie sous cette humble forme. Aussi, dans le chef-d'œuvre que nous signalons ne s'est-il pas contenté de tracer l'histoire de son saint de prédilection, il y a joint, dans la partie supérieure, deux petites compositions exquises, l'Annonciation et le Crucifiement, qui furent toujours, comme on sait, deux de ses compositions favorites (1).

On en trouve déjà la preuve ici, en ce qui concerne l'Annonciation, dont il fit en outre le sujet d'une œuvre à part pour cette même église de Saint-Dominique. On voit que le miniaturiste n'était pas encore complètement dégagé de ses entraves; car la miniature est supérieure au tableau, tant pour la figure de la Vierge que pour celle de l'Ange. Cette supériorité se trouve, pour la même raison, dans les peintures du gradin, qui représentent, en six compartiments d'une merveilleuse finesse d'exécution, la légende traditionnelle de la sainte Vierge, si souvent reproduite, en totalité ou en partie, par le pinceau du même artiste (2).

(1) Le tableau est encore dans l'église de Saint-Dominique; mais le gradin en a été détaché et placé dans l'église du *Gesù*, avec le tableau de l'Annonciation. Il y a aussi une Annonciation dans la partie supérieure du tableau de Pérouse.

(2) On peut voir, dans la galerie des Uffizj, deux fragments d'un gradin dans lequel l'artiste avait reproduit le même sujet, dans les

Ces divers ouvrages, exécutés dans la jeunesse de l'artiste à Pérouse et à Cortone, ont, outre leur mérite intrinsèque, celui de nous fournir un point de départ assuré pour l'appréciation de ses progrès, depuis son retour en Toscane. Ce fut vers l'an 1420 que se termina l'exil volontaire de la petite colonie Dominicaine et qu'elle vint reprendre possession de son couvent de Fiesole. Ce fut dans ce site délicieux, alors habité par des saints, et d'où s'exhalait vers le ciel un parfum bien plus suave que celui des fleurs, ce fut là, au centre de ce magnifique horizon, au sein du recueillement et de la prière, que l'on vit éclore; pendant quinze années consécutives, les fruits de l'union la plus étroite qui ait jamais existé entre l'idéal esthétique et l'idéal ascétique. Nous avons parlé ailleurs des affinités entre l'art et la sainteté. Ici l'artiste n'était pas seulement en rapport avec des saints; il était saint lui-même, et nul, autour de lui, ne pouvait lui fournir des aspirations plus pures ni plus sublimes que les siennes. Sa première tâche, et ce ne fut pas la moins douce, fut de décorer cet asile qui lui était cher à tant de titres, et où il avait goûté, avec son frère Fra Benedetto, les premières douceurs de la vie religieuse. Des trois tableaux qu'il peignit pour l'église, il n'en reste plus qu'un seul, celui qui ornait jadis le maître-autel, et qui se trouve aujourd'hui dans le chœur. Malgré les

mêmes dimensions, en le distribuant à peu près de la même manière. Il y a le mariage de la Vierge et sa mort. C'est encore le peintre miniaturiste dans toute sa naïveté.

retouches et les mutilations qu'il a subies, il est impossible de ne pas le contempler avec intérêt, à cause des souvenirs qu'il rappelle. On y voit les prémices du pinceau de Fra Angelico depuis sa rentrée dans son cher couvent. Sa main n'a pas encore acquis la fermeté nécessaire pour faire bien poser les figures qui dépassent certaines dimensions, et l'on voudrait que l'Enfant-Jésus fût dessiné avec plus de grâce et de correction ; mais l'artiste a retrouvé ses célestes inspirations en peignant la Vierge et les anges qui entourent son trône, et il faut savoir gré à Lorenzo di Credi, qui restaura ce tableau en 1501, d'avoir procédé si respectueusement à l'accomplissement de sa tâche, et d'avoir laissé complètement intacte la figure principale (1).

Il paraît que Fra Angelico avait beaucoup mieux réussi dans un tableau de l'Annonciation, que Vasari vit dans une chapelle de la même église, et dans lequel le profil de la Vierge avait, selon lui, *quelque chose de si délicat et de si pur, qu'on l'eût cru tracé, non par une main d'homme, mais dans le paradis* (2). Il ajoute que les peintures du gradin

(1) On voit, au premier coup d'œil, que les figures de saint Dominique et de saint Pierre martyr ont été lourdement retouchées. Les miniatures du gradin ont disparu depuis longtemps. L'architecture et le paysage du fond sont de Lorenzo di Credi. Un autre tableau de moindre dimension, mais du même style et de la même époque, avec plusieurs des mêmes figures offrant les mêmes types et les mêmes attitudes, se trouve dans le palais Pitti. Fra Angelico l'avait peint pour les religieuses Dominicaines du couvent de San-Felice.

(2) *In una cappella della medesima chiesa è di sua mano in una*

étaient aussi de la plus grande beauté, ce qu'on n'aura pas de peine à croire, quand on aura vu celles qu'il a mises au bas de son magnifique tableau du couronnement de la Vierge, exécuté par l'artiste pour la décoration du même lieu, avec tout le surcroît d'inspirations que lui donnaient sa ferveur croissante et ses souvenirs personnels. Vasari, qui a dit que l'Annonciation était une œuvre descendue du ciel, et qui regarde celle-ci comme étant encore plus parfaite, ne sait plus quelle formule employer pour exprimer ce qu'il éprouve en présence de ce chef-d'œuvre *dont la vue, dit-il, ne le rassasie jamais et auquel il trouve chaque jour de nouveaux charmes* (1). Ceux de mes lecteurs français dont l'initiation est assez avancée, peuvent, à peu de frais, se procurer la même jouissance; car l'ouvrage dont il est ici question, figure, depuis 1812, à titre de conquête, parmi les plus précieux trésors de la galerie du Louvre, et, malgré les opérations maldroitesses que des mains ignorantes lui ont fait subir, on peut, en l'étudiant dans tous ses détails, se faire une idée, au moins approximative, de ce que peut produire dans le domaine de l'art, le génie inspiré par la sainteté.

La différence qui existe entre ce tableau et celui

*tavola la nostra Donna annunziata dall' Angelo Gabriello, con un profilo di viso tanto devoto, delicato e ben fatto, che par veramente non da un uomo, ma fatto in paradiso.*

(1) *Io per me posso con verità affermare, che non vedo mai quest' opera, che non mi paia cosa nova, nè me ne parto mai sazio.*

qu'a restauré Lorenzo di Credi, constate dans l'artiste un progrès considérable, surtout en ce qui concerne les figures accessoires. On trouve, dans l'un et dans l'autre, les grands personnages de la famille Dominicaine, si souvent reproduits par le même pinceau ; mais, dans le tableau du Louvre, ils sont bien autrement posés et bien autrement caractérisés. Outre ces personnages, objets de sa constante prédilection, il y a une foule de saints et de saintes distribués à droite et à gauche du trône, avec leurs attributs respectifs, leurs visages radieux, leurs regards extatiques, convergeant simultanément vers le même centre. Leur nombre ne s'élève pas à moins de quarante, et l'effet général est combiné de manière à les faire paraître beaucoup plus nombreux. Il en est de même des vingt-quatre anges avec leurs grandes ailes de pourpre, leurs robes flottantes et leurs petites flammes symboliques sur la tête. Tout cela produit une sorte d'éblouissement qui aide puissamment l'imagination du spectateur à se figurer une cour céleste dont la Reine, toute resplendissante du genre de beauté qui convient à son royaume, reçoit de la main de celui qui est son Fils et son Roi la couronne de gloire éternelle.

Que dire des six miniatures du gradin, qui sont d'autant plus parfaites, qu'elles se rapportent à la légende avec laquelle la pieuse imagination de l'artiste était le plus familiarisée, je veux dire à la légende de saint Dominique, déjà tracée par lui, avec plus de naïveté peut-être, dans l'église des Domini-

cains de Cortone? Ici l'artiste a donné un peu plus de développement à son sujet; mais il a eu soin de reproduire, dans le tableau du Louvre, les épisodes les plus touchants, comme la résurrection du jeune Napoléon Orsini, le saint patriarche servi par les anges, et enfin la scène pathétique qui se passe autour de son cercueil.

L'admiration excitée par les peintures dont Fra Angelico orna son couvent de Fiesole, donna aux ordres religieux qui sympathisaient le plus avec le sien, le désir de posséder quelque produit de son pinceau. Les Dominicains et les Dominicaines, les moines de Vallombrose, les Chartreux, les Hyéronimites, les Camaldules de Sainte-Marie-des-Anges, voulurent avoir devant leurs yeux ces créations idéales si propres à favoriser l'élan des âmes contemplatives. On peut croire que les Camaldules ne furent pas les derniers à être satisfaits. Parmi eux se trouvait l'ami de cœur de Fra Angelico, ce don Lorenzo qu'il prit plus d'une fois pour collaborateur. C'était dans le monastère habité par lui à Florence, que se trouvait le tableau du jugement dernier, qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts.

Cette composition, si merveilleuse dans quelques-unes de ses parties, est encore une œuvre de miniaturiste; car la perfection des figures est en raison inverse de leurs dimensions, et les anges presque imperceptibles qui flottent autour du souverain Juge, sont bien supérieurs, pour le fini de l'exécution, aux prophètes et aux apôtres, rangés à sa

droite et à sa gauche. De même, dans la partie inférieure, ceux d'entre les élus en qui les formes corporelles ont subi la plus forte réduction, sont aussi ceux qui répondent le mieux, par la pureté du contour, à l'idée de transfiguration. C'est sur ce point que se trouve concentrée presque toute la poésie du tableau. Toutes ces têtes tendues avec amour vers le Rédempteur, source de la béatitude promise, toutes ces effusions de joyeuse tendresse entre les anges gardiens et les justes, cette danse mystique des uns et des autres sur un gazon émaillé de fleurs, cette légère flamme sur le front des uns, ces roses rouges et blanches sur la tête des autres, la ténuité croissante de leurs corps sveltes et lumineux en approchant de la Jérusalem céleste dans laquelle ils s'élancent, deux à deux, en se tenant par la main, tout cela jette d'abord le spectateur dans une sorte d'ébahissement dont il faut qu'il revienne avant de pouvoir analyser tant de beautés, si toutefois des beautés de cet ordre peuvent se prêter à l'analyse.

Le groupe des damnés ne cause pas le même embarras, et l'on pourrait, sans inconvénient, en détourner les regards, si leur mode de répartition dans les régions infernales ne nous avertissait de l'influence que le poème de Dante exerça sur l'imagination du peintre Dominicain. Cette influence mériterait à peine d'être signalée, si on n'en trouvait de trace que dans la représentation de l'enfer; mais elle se fait bien plus sentir dans celle du Paradis et dans la description de ses joies et de ses gloires.

Cette danse mystique des anges avec les élus est une idée tout à fait dantesque, et l'on pourrait, sans beaucoup d'in vraisemblance, regarder certaines parties du couronnement de la Vierge, non-seulement comme une inspiration, mais presque comme une traduction de quelques vers du 31<sup>e</sup> chant du Paradis (1).

Dans le tableau du jugement dernier il y a des groupes qui trahissent une autre main que celle de Fra Angelico. Il y en a parmi les damnés, et peut-être aussi parmi les élus de la partie supérieure, dans lesquels on ne trouve ni la même intensité d'expression ni la même finesse de pinceau. Faut-il placer ici le commencement de cette collaboration qui a fait entrer Fra Benedetto, malgré sa médiocrité, en partage de la renommée fraternelle? C'est sur le compte de cette association, qui devint de plus en plus fréquente, qu'il faut mettre les faiblesses de style et les inégalités de touche qui départent certaines productions de Fra Angelico, particulièrement celles de longue haleine et de petites dimensions. Ce ne fut que vers la fin de son séjour à Florence, pendant qu'il peignait les cellules du couvent de Saint-Marc, qu'il fit exécuter à Fra

(1) *Ed a quel mezzo con le penne sparte  
Vidi più di mille angioli festanti  
Ciascun distinto di fulgore e d' arte.  
Vidi quivi a lor giuochi ed a lor canti  
Ridere una bellezza, che letizia  
Era negli occhi a tutti gli altri santi.*

Benedetto des travaux d'une plus grande importance.

Par suite du succès qu'obtint ce tableau du jugement dernier, l'artiste eut à répéter plusieurs fois le même sujet, avec des variantes suggérées par sa propre imagination ou par celle d'autrui. La plus intéressante de ces reproductions se trouve aujourd'hui à Londres, et réunit presque tous les genres de beautés que nous venons de signaler dans le chef-d'œuvre de Florence. On en peut dire autant de celui du palais Corsini à Rome, bien que plusieurs parties aient été fortement endommagées par la retouche, particulièrement les deux compositions représentant l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Quelquefois Fra Angelico eut le bonheur de n'avoir à peindre que des anges et des élus, en faisant abstraction complète des démons et des damnés, comme on peut le voir dans un tableau en quatre compartiments qui fut peint originellement pour quelque couvent de son ordre, et qui se trouve aujourd'hui dans le palais Imperiali à Rome. Il y a cent douze anges sonnans de la trompette ou jouant de divers instruments, et un nombre encore plus considérable de saints et de saintes, parmi lesquels il y en a trente-six qui appartiennent à la famille religieuse fondée par saint Dominique. Le peintre était là si bien dans son élément, qu'il n'a jamais été surpassé ni même égalé par aucun de ceux qui sont venus après lui, tandis que, pour la représentation de l'enfer, d'autres pinceaux fameux

ont fait oublier le sien, en commençant par Luca Signorelli et Michel-Ange, et en finissant par Rubens. Triste succès, beaucoup trop chèrement acheté, surtout dans le dernier, par la décadence des conditions vitales de la peinture chrétienne!

Bien que la réforme embrassée par les Dominicains du couvent de Fiesole eût amené une espèce de scission entre eux et les moines de Santa-Maria-Novella, ces derniers voulurent aussi avoir quelque ouvrage d'un peintre qui, sans obéir à la même règle, portait le même habit qu'eux et faisait tant d'honneur à leur ordre. Il peignit donc, dans leur église, ses deux saints favoris, saint Dominique et saint Pierre martyr, et décora la chapelle de la Vierge de plusieurs petites compositions qui étaient sans doute la reproduction des miniatures de Cortone. Tout cela disparut, avec les douze apôtres de Masaccio, quand Vasari vint substituer aux vieilles peintures les tristes productions académiques que chacun peut encore voir aujourd'hui dans les deux nefs latérales. Il n'y eut d'épargné que les reliquaires inoffensifs conservés dans la sacristie, le vandalisme du temps n'ayant pas jugé que leur destruction fût nécessaire à l'exécution de ses plans.

Il faut en remercier les Vandales; car ces trois reliquaires forment un des plus précieux trésors de l'art chrétien au moyen âge. Il y en a un surtout dont la langue la plus riche en expressions admiratives et descriptives ne saurait donner une idée : c'est celui où l'artiste, qui venait peut-être de se

prosterner en esprit devant la crèche du Sauveur, a représenté l'adoration des Mages avec une suavité de pinceau qui n'a jamais été surpassée ni par lui ni par d'autres. Au-dessous, sont plusieurs bustes de saintes, presque toutes vierges martyres, dessinées avec tant de grâce et de finesse, qu'il serait difficile de trouver quelque chose d'aussi pur et d'aussi virginal dans les miniatures les plus parfaites du xv<sup>e</sup> siècle.

Le second reliquaire, en forme de tabernacle, avec la Vierge au milieu, entourée d'un chœur d'anges, est presque aussi admirable que le premier et également exempt de toute retouche, ce qu'on ne saurait affirmer du troisième, à moins qu'on n'admette qu'il a été peint en partie par Fra Benedetto sur les dessins de son frère.

Ces reliquaires, qui étaient primitivement au nombre de quatre, servaient d'aliment quotidien à la dévotion d'un moine très-pieux et très-taciturne, qui s'appelait Frère Jean Masio, et qui eut l'idée de doubler la valeur, même ascétique de ses trésors, en les faisant orner de peintures non moins sanctifiantes que l'invocation des martyrs dont il possédait les reliques (1).

Après les Dominicains de Santa-Maria-Novella,

(1) Voir l'excellent ouvrage du P. Marchese sur les artistes Dominicains, vol. I, p. 305. On y trouve que Frère Jean Masio mourut en 1430, avant que Fra Angelico eût passé du couvent de Fiesole dans celui de Saint-Marc, ce qui permet d'assigner une date approximative à ces miniatures.

vinrent les moines de la Chartreuse, qui avaient, avec le couvent de Fiesole, et plus tard avec celui de Saint-Marc, des relations non moins intimes que les Camaldules. Aussi Fra Angelico fit-il plus de tableaux pour leur maison que pour aucune autre, excepté la sienne. Un de ces tableaux représentait la Vierge avec l'Enfant-Jésus, aux pieds duquel on voyait un chœur d'anges ; quatre saints étaient répartis à droite et à gauche du trône, c'étaient saint Laurent, sainte Marie-Madeleine, saint Zanobi et saint Benoît, et, au-dessous de ces quatre figures, l'artiste avait peint, en petites dimensions, quatre sujets empruntés à leurs légendes respectives, c'est-à-dire quatre miniatures qui devaient être d'autant plus parfaites qu'elles étaient à peu près contemporaines de celles de Santa-Maria-Novella.

Ce tableau a disparu depuis longtemps, ainsi que celui qui représentait la Madone entre deux saints. Il y en avait un troisième, bien supérieur aux deux autres, qui a été transporté dans la galerie de Florence, et qui, malgré les dégâts partiels qu'il a essuyés, figure, à juste titre, parmi les plus précieux trésors de cette collection. C'est encore un couronnement de la Vierge ; mais il diffère, en bien des points, de celui du Louvre, auquel il est certainement antérieur. Vasari dit que ce fut un des premiers ouvrages exécutés par l'artiste, ce qui ne serait vrai qu'autant qu'il s'agirait seulement de la période qui commence après son retour en Toscane.

Quoi qu'il en soit, on y trouve, à un plus haut degré que dans celui de Paris, l'œuvre du peintre-miniaturiste, mais avec une telle surabondance de poésie, qu'on ne conçoit pas la possibilité d'en mettre davantage dans un si petit espace. La tête du Christ n'a pas encore toute la noblesse que Fra Angelico saura lui donner plus tard; mais qu'y a-t-il de plus tendre et de plus pénétrant que le regard qu'il fixe sur sa Mère, en avançant son bras pour mettre dans sa couronne le joyau symbolique qu'il tient dans sa main? On comprend, à l'effet général de cette radieuse composition, que les anges et les saints qui y figurent comme un abrégé de la cour céleste, sont initiés à la signification de la scène mystique qui se passe devant leurs yeux. Les anges, qui sont ici au nombre de quarante, s'y associent par le chant, par la danse et par le son de divers instruments. La foule des saints, l'œil tendu avec amour vers les deux figures centrales, est comme absorbée par une délicieuse extase, qui les illumine comme un reflet divin, et dont l'uniformité, quant à l'expression, est compensée par la variété des types et des physionomies. Toutes ces merveilles sont surtout frappantes dans les groupes qui sont à droite, d'abord parce que cette partie du tableau a été mieux conservée, ensuite parce que le peintre y a mis huit figures de saintes qui rappellent, jusqu'à certain point, malgré la différence de dimensions, les ravissantes miniatures de Santa-Maria-Novella.

Il y a, dans une des salles de l'Académie des Beaux-

Arts, quatre petits tableaux qui les rappellent encore davantage et qui devaient appartenir, comme peintures légendaires, à quelque grande composition, dans laquelle figuraient saint Côme et saint Damien; car ce sont les principaux traits de leur histoire qui se trouvent ici représentés; et, bien que l'artiste ait traité ce même sujet, plus souvent qu'aucun autre, dans ses ouvrages subséquents, bien que son talent n'ait jamais cessé de grandir, on est obligé de convenir que jamais il n'a rendu avec tant de perfection, ni surtout avec tant de naïveté, toute la poésie de cette légende. Par l'effet d'une prédilection où l'âme du peintre se montre dans toute sa candeur, c'est sur le plus jeune des frères qu'il a voulu concentrer le principal intérêt; car on sait qu'ils étaient cinq, et qu'après avoir miraculeusement échappé à plusieurs genres de mort successivement ordonnés par le proconsul de Dioclétien, ils furent décapités l'un après l'autre et reçurent ensemble la même couronne. C'est la figure presque enfantine du Benjamin de cette famille de martyrs, que Fra Angelico a tracée avec tant d'amour. Il l'a peint doux et brave, comme ses frères, devant le persécuteur et en face du supplice, mais toujours en modifiant les attitudes d'après les âges respectifs, ce qui donne à cette série de représentations un charme inexprimable. Celle où l'on voit cet enfant, à genoux et les yeux bandés, attendre, avec résignation, que les autres victimes soient immolées, est, comme sentiment, tout ce qu'il y a de plus suave et de plus sublime; comme mi-

niature, c'est la perfection du genre, et je serais tenté d'ajouter que jamais l'artiste n'avait encore élevé si haut cette branche de l'art, pas même dans sa légende favorite de saint Dominique.

Un document précieux de 1433 nous le montre travaillant, de concert avec Ghiberti, à la décoration de ce grand tabernacle à volets, qu'on voit dans la galerie des Uffizj, et dont nous avons eu occasion de parler ailleurs. Sans prétendre déterminer le degré d'influence que ces deux artistes, alors sans rivaux pour les représentations légendaires, exercèrent l'un sur l'autre, je me contenterai de remarquer qu'on peut assigner approximativement cette date, comme étant celle du changement qui s'opéra dans la manière de Fra Angelico. Je veux dire que le miniaturiste s'effaça peu à peu pour faire place au grand peintre. Non pas qu'il fût tenté de désavouer l'humble sphère dans laquelle il avait obtenu ses premiers succès ; mais d'autres tâches furent offertes ou imposées à son pinceau, et, quand la famille religieuse dont il faisait partie prit possession du couvent de Saint-Marc, un champ plus vaste s'ouvrit à son génie.

Ce fut précisément le tabernacle dont il est ici question qui lui fournit la première occasion d'essayer son pinceau dans des figures de grandes dimensions. Aussi l'essai ne fut-il pas des plus heureux. La Vierge est la même que celle du reliquaire, avec des proportions considérablement agrandies, sans que cet agrandissement ajoute rien à sa majesté.

Le dessin des extrémités manque de souplesse et même de correction, et ce défaut est encore plus frappant dans les pieds et les mains de l'Enfant-Jésus. Les figures presque colossales, peintes sur les volets, ne sont pas dépourvues d'une certaine grandeur; mais leur lourdeur et leur raideur trahissent l'inexpérience de l'artiste, pour qui cette transition était trop brusque. Il était plus à l'aise en peignant les anges-musiciens, qui sont disposés de manière à décrire une sorte de berceau autour de la Madone. Le miniaturiste paraît encore ici dans toute sa grâce; mais, dans les peintures du gradin qui représentent l'adoration des Mages et la légende de saint Marc, on dirait qu'il a voulu changer de style. Ce n'est plus cette exquise finesse des miniatures que nous avons signalées plus haut, et auxquelles nous ne trouverons rien d'égal dans tout ce que Fra Angelico produira désormais en ce genre. Peut-être faudrait-il admettre ici, du moins en partie, le travail d'une autre main que la sienne; car il y a un compartiment qui est évidemment très-inférieur aux deux autres.

On comprend que, s'il y avait une tâche douce à son cœur, ce fut celle qui lui échut de peindre le tableau du maître-autel pour son cher couvent de Saint-Marc. Un document contemporain nous apprend qu'il y travaillait encore en 1438 (1); mais il est probable qu'il y avait mis la main longtemps

(1) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 440.

auparavant et qu'il procéda avec la lenteur calculée d'un artiste qui tient en réserve, pour son œuvre favorite, ses meilleures inspirations. Aussi exécuta-t-il ce qu'on peut appeler son plus bel ouvrage, non pas comme composition dramatique, ou mystique, ou biblique, mais comme tableau de dévotion proprement dit. Malheureusement, de tout ce qu'on a conservé de lui à Florence il n'y a rien qui ait subi une retouche, je ne dis pas seulement plus maladroite et plus brutale, mais plus repoussante pour les yeux. On dirait que, par un raffinement de vandalisme, on a moins cherché à détruire ce chef-d'œuvre qu'à le rendre méconnaissable. Cependant, les mains profanes qui l'ont ainsi défiguré ont encore laissé bien des jouissances à ceux qui voudront le regarder de près. Les anges et les saints qui entourent le trône de la Vierge n'ont presque rien perdu de la beauté de leur profil et de leur expression. Parmi ces derniers, il y a trois figures qui effacent toutes les autres, ce sont celles de saint François, saint Dominique et saint Pierre martyr, tracées avec une finesse de pinceau et une pureté de contours qui ne se retrouvent pas toujours au même degré dans les ouvrages postérieurs de Fra Angelico. Sur le devant sont agenouillés saint Côme et saint Damien, en commémoration des bienfaits dont le chef de la dynastie des Médicis comblait alors les futurs religieux de Saint-Marc; et Vasari ajoute, en parlant des miniatures du gradin, aujourd'hui dispersées, qu'il était impossible de rien

imaginer de plus fin, de plus délicat, de mieux entendu que ces petites figures. C'était encore la légende des deux patrons dynastiques, et il est probable que le fragment, conservé dans l'Académie des Beaux-Arts et représentant une guérison miraculeuse, en faisait autrefois partie (1). Le dernier hommage, rendu à la mémoire de ces deux martyrs par le pieux pinceau de Fra Angelico, se trouve sur le gradin d'un magnifique tableau peint originairement pour le couvent des Hiéronymites de Fiesole, dépouillé naguère de tous ses ornements de peinture et de sculpture, et connu aujourd'hui sous la triste dénomination de *Villa Ricasoli* (2). Le tableau dont il est ici question, et qui a passé dernièrement dans la collection pontificale, fut encore un don de Côme de Médicis, comme le prouvent ses armes qu'on remarque sur la base de l'encadrement. Cette circonstance, jointe sans doute aux relations de bon voisinage entre les deux familles religieuses et à l'identité de leurs aspirations ascétiques, explique le soin avec lequel ce chef-d'œuvre a été exécuté dans toutes ses parties, même dans le

(1) Il y a un fragment encore plus précieux dans le palais Impérial, à Rome. Il représente le martyr des cinq frères. Les quatre morceaux de la collection Lombardi, à Florence, n'offrent pas la même finesse d'exécution. Ceux de la galerie de Munich, représentant le même sujet, sont évidemment d'une autre main.

(2) Les sculptures étaient un des plus beaux ouvrages de cet Andrea Ferucci dont nous avons parlé ailleurs. Elles furent vendues à un spéculateur anglais, et sont maintenant dans la galerie nationale de Londres.

paysage, dans les arbres qui décorent le fond, comme dans les petites fleurs dont le premier plan est émaillé. Les six saints distribués de chaque côté du trône de la Vierge sont choisis d'après les convenances locales et d'après celles du patronage. Saint Côme, saint Damien et saint Laurent y figurent comme protecteurs des Médicis; saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et saint François, comme les modèles gradués de la vie contemplative.

Nous retrouvons les mêmes saints, avec plusieurs autres, dans la grande fresque qui décore la salle capitulaire du couvent de Saint-Marc. Cette fresque est importante, non-seulement par son étendue et par la quantité de figures qu'elle contient, elle l'est encore comme glorification des héros qui ont poursuivi et qui ont appris aux autres à poursuivre la réalisation de l'idéal ascétique. Les fondateurs des principaux ordres religieux, les uns debout, les autres à genoux, sont là au pied du Calvaire, les uns en larmes, les autres en méditation ou en prières, chacun avec le caractère ou l'attribut qui lui est propre, et tous puisant, dans la contemplation de la grande victime qui vient de s'immoler, la force et l'amour nécessaires pour marcher sur ses traces. D'autres saints, parmi lesquels on distingue les deux patrons de Côme de Médicis, aux frais duquel se construisait alors le couvent, sont placés de l'autre côté de la croix, avec le groupe des saintes femmes soutenant la Vierge évanouie, et, au-dessous, sont rangés, sur une ligne horizontale,

les bustes des Dominicains à qui leurs services et leurs vertus ont mérité les honneurs de la canonisation ou de la béatification. Plusieurs de ces bustes, portraits réels ou traditionnels, sont admirablement caractérisés, et celui de saint Dominique, tout endommagé qu'il est par la retouche, est, dans son genre, un véritable chef-d'œuvre.

C'était la première fois que Fra Angelico peignait le Crucifiement sur une si grande échelle, et c'était la première fois qu'on le peignait d'une manière si pathétique. A dater de cette époque, ce devint son sujet de prédilection, et bientôt les religieux de Saint-Marc purent avoir partout devant leurs yeux l'image du Sauveur en croix, dans la salle capitulaire, sous les arcades du cloître, dans le réfectoire, dans les corridors et jusque dans les cellules. Le Crucifiement du réfectoire a malheureusement disparu depuis longtemps, mais celui du premier cloître, peint après celui de la salle capitulaire et beaucoup mieux modelé, est assez bien conservé pour produire, sur quiconque s'agenouille devant lui, tout l'effet que le pieux artiste avait en vue. Non-seulement il a supprimé les tiraillements et les contorsions de l'école Byzantine, mais il a substitué au Christ mort le Christ mourant et laissant tomber un regard de tendresse sur saint Dominique en pleurs au pied de la croix. Ce muet colloque entre lui et son Rédempteur était plus propre qu'un spectacle de souffrances et d'outrages à remuer l'âme dans ses plus intimes profondeurs et à la préparer aux plus

sublimes extases. C'était la plus belle exégèse qu'on eût encore faite de ce mot si difficile à comprendre, l'amour de la croix ; car ce sentiment était exprimé, avec une force irrésistible, dans le geste et le regard du saint. Cette expression est peut-être encore plus parfaite dans la fresque du corridor supérieur, où l'on retrouve exactement la même composition, mais avec des dimensions un peu réduites. C'était là le point culminant de l'artiste, comme peintre de crucifix. Ceux des cellules, tout en étant de précieuses images de dévotion, ne méritent pas, comme ces deux derniers, la qualification de chef-d'œuvre, et celui du réfectoire du couvent de Saint-Dominique de Fiesole, bien qu'il soit postérieur de plusieurs années et peint d'une manière plus large, a droit tout au plus à la troisième place, même en déduisant les dégâts causés par l'humidité du lieu et par la retouche.

Fra Angelico ne surpassa pas seulement ses devanciers par l'intensité de sentiment qu'il sut mettre dans cette représentation ; il les surpassa plus encore par la noblesse et par la beauté de son type de Christ, qu'il reproduisit, avec très-peu de variations, dans presque toutes ses compositions subséquentes, quelque fussent leurs dimensions ou leur destination. On retrouve ce même type dans deux autres fresques du premier cloître (1) ; on le retrouve, porté à sa plus haute puissance, dans deux ou trois

(1) L'une de ces fresques est un *Ecce homo* à demi ruiné ; l'autre

cellules privilégiées ; on le trouve enfin, transfiguré en quelque sorte par la mort, dans le magnifique tableau de la déposition de croix, et même on le reconnaît, à travers les ravages du temps et des hommes, dans plusieurs de ces panneaux conservés à l'Académie des Beaux-Arts, et qui sont la dernière œuvre de Fra Angelico, comme peintre de miniatures.

Pour comprendre l'essor extraordinaire que prit son génie dans le couvent de Saint-Marc, il faut ne pas perdre de vue les grandes préoccupations contemporaines. Il faut se souvenir que le Pape y introduisit les Dominicains de Fiesole en 1436, c'est-à-dire à la veille du fameux concile qui devait réconcilier l'Église grecque avec l'Église latine. Il faut se figurer la ferveur des âmes et l'élan des imaginations, à l'approche de cette réconciliation tant désirée, la perspective d'une délivrance prochaine des Chrétiens d'Orient, l'extinction désormais assurée du schisme d'Occident, l'influence exercée par la présence de tant d'augustes personnages, et l'exaltation que devaient exciter les pompes réunies de l'un et de l'autre culte dans ceux qui avaient le bonheur d'y assister. Surtout il faut penser aux hôtes dont les vertus et les lumières brillaient plus spécialement dans le couvent privilégié de Saint-Marc et pour lesquels Fra Angelico n'était pas moins épris

représente le Christ à Emaüs. Il y a, en outre, au-dessus de deux portes, les demi-figures de saint Thomas et de saint Dominique, très-belles et assez bien conservées.

de tendresse que d'admiration. C'était ce Pierozzi qui fut plus tard saint Antonin, c'était le bienheureux Albergati, le bienheureux Domenici et cet incomparable Thomas de Sarzane, le plus grand d'entre les saints non canonisés, et déjà l'ami du peintre qui lui apprenait à mieux prier, en attendant qu'il devînt son patron sur le trône pontifical.

Voilà sous quels auspices furent exécutées les peintures du cloître. Celles des cellules, qui durent être commencées vers l'époque de la tenue du concile (1), se ressentirent à la fois de cette première impulsion et des progrès techniques de l'artiste, peu familiarisé jusque-là avec le procédé de la fresque. On vit alors éclore de son pinceau une série de merveilles qu'on ne sait plus comment caractériser et qui ne discontinuèrent plus pendant tout le temps de son séjour à Florence. Tous ses sujets favoris, tous ses personnages de prédilection, tracés avec tant d'amour dans ses miniatures et dans ses tableaux, reparurent l'un après l'autre, non-seulement sans rien perdre de leur grâce ni de leur finesse, mais avec un surcroît de grandeur qui tenait à toute autre chose qu'aux dimensions, et, ce qui paraîtra incroyable à quiconque n'aura pas pu s'en convaincre par ses propres yeux, Fra Angelico trouva moyen de se surpasser lui-même, en pei-

(1) En 1439. Michelozzo avait commencé à construire le nouveau couvent en 1437. Il n'y fit d'abord que vingt cellules. L'église fut achevée en 1441, le couvent en 1443, suivant une chronique citée par le P. Marchese.

gnant l'Annonciation de la Vierge et son Couronnement.

La gravure n'a reproduit et ne reproduira jamais qu'imparfaitement cette Annonciation, placée à l'entrée du corridor qui sépare les cellules, pour inviter ceux qui passent, à répéter, avec le messager céleste, la salutation angélique. Cette invitation est même formellement exprimée dans un distique latin inscrit au-dessous de la peinture. Il semblerait que le mouvement et l'expression de la Vierge aussi bien que de l'ange Gabriel, dussent rendre cet avertissement superflu. Ici, encore, l'on ne peut s'empêcher de se rappeler les beaux vers de Dante, de cet interprète, également poétique et orthodoxe, des grands mystères de la foi :

*Qual è quel' angel che con tanto giuoco  
Guarda negli occhi la nostra Regina  
Innamorato si che par di fuoco?*

Quant au Couronnement de la Vierge, ce n'est pas seulement la gravure, c'est la parole humaine qui est et sera à jamais impuissante à rendre la beauté de cette composition vraiment divine. Outre la perfection de la figure principale, l'artiste est parvenu à donner à ses teintes une lucidité, une transparence, je dirais presque une *immatérialité* qui s'harmonise merveilleusement avec la nature toute mystique du sujet, et qui ne se retrouve, à ce même degré, dans aucune autre de ses peintures. Ici la Vierge est vêtue de blanc, et c'est la première fois

qu'il emprunte cette couleur symbolique à l'école Siennoise. A droite et à gauche, sont rangés, en demi-cercle, les saints de prédilection, tous ravis d'extase et exprimant, par leur geste et par leur regard, leur participation sympathique à cette scène de gloire et de béatitude.

En voyant ce chef-d'œuvre sur le mur d'une humble cellule, on se demande si elle était consacrée par quelque souvenir cher à celui qui la décorait si magnifiquement. On se fait la même question, en entrant dans celle où se trouve un autre chef-d'œuvre, non moins admirable que celui-là, et dont nous parlerons bientôt, et l'on se sent ému d'une sorte de sympathie rétrospective, en pensant aux effusions réciproques ou solitaires auxquelles toutes ces peintures ont dû donner lieu.

Quand on les a passées en revue l'une après l'autre, l'esprit est frappé d'une autre pensée non moins émouvante ; c'est que, par suite de la dévotion croissante de Fra Angelico pour l'image du Christ en croix, la vie du Sauveur, ou plutôt sa passion, est devenue son thème de prédilection. Aussi, entre les peintures des cellules, dont l'ensemble forme tout un cycle, s'est-il réservé la plupart de celles qui représentent le Fils de Dieu dans la souffrance ou dans la gloire. Le pinceau plus lourd de Fra Benedetto ne se remarque guère que dans les sujets purement historiques qui demandaient moins d'efforts d'imagination.

Il faut cependant excepter l'adoration des Mages,

qui est entièrement de la main de Fra Angelico, et qui serait encore plus admirée qu'elle ne l'est, si toutes les beautés qu'il a concentrées dans cet ouvrage étaient éclairées par une lumière plus favorable. D'après une tradition très-ancienne, cette cellule, aujourd'hui si sombre, aurait été construite et décorée tout exprès pour Côme de Médicis, qui aurait aimé, dit-on, à y venir de temps en temps méditer sur la vanité des grandeurs humaines; et Fra Angelico aurait puisé dans sa reconnaissance envers le bienfaiteur de son ordre les inspirations qui lui firent concevoir et exécuter ce chef-d'œuvre.

Le fait est que cette peinture est une de celles où l'artiste a déployé le plus largement, je ne dis pas la puissance de son imagination, comme dans le Couronnement de la Vierge, mais la puissance de son pinceau. Le coloris en est riche et harmonieux, l'ordonnance simple et grandiose, et les douze personnages du cortège, rangés à la file les uns des autres, comme dans un bas-relief, n'ont qu'un défaut, qui est d'être, pour le moins, aussi imposants que les rois leurs maîtres et de n'être distingués d'eux que par leur coiffure et par la place qu'ils occupent. La forme et les limites de la surface dont l'artiste disposait ne lui ont pas permis de mettre plus en évidence la Vierge et l'Enfant-Jésus, et c'est là ce qui explique la place, en apparence subalterne, qu'ils occupent à l'une des extrémités du tableau.

Après cette fresque, vient, dans l'ordre historique, la présentation au temple, composition exquise

sous le rapport du sentiment et de l'incomparable pureté des lignes, et dans laquelle il y a, pour servir de pendant à saint Pierre martyr, une figure de sainte, à profil angélique, drapée avec une telle grâce et un tel goût, qu'on pourrait défier les admirateurs les plus outrés de l'art antique de citer une statue grecque ou romaine dont la draperie soit plus classique, en prenant ce mot dans sa véritable acception.

Cette même figure, qui ne peut être que celle de sainte Catherine (1), se retrouve à genoux, non moins pure, non moins suave, non moins élégante à côté de saint Dominique, dans la fresque qui représente le baptême de Notre-Seigneur, et dans plusieurs autres, même dans celles où l'on reconnaît le pinceau moins délicat de Fra Benedetto. Elle reparait, comme une vision céleste, vis-à-vis de saint Dominique, dans la Transfiguration, conception originale et grandiose, qui montre à quel point l'artiste était préoccupé du mystère de la Passion. Les bras du Christ sont tendus horizontalement en forme de croix, et il ne se peut rien de plus majestueux que sa pose, et le regard dont il accompagne cette muette allusion au sacrifice sanglant qui approche.

La même préoccupation lui a suggéré une autre innovation dans la fresque où il a représenté, non pas la tentation, mais la méditation de Notre-Sei-

(1) Il est vrai qu'elle n'était pas encore canonisée; mais l'artiste ne l'en avait pas moins placée comme sainte dans un des reliquaires de Santa-Maria-Novella.

gneur dans le désert, méditation qui sert, pour ainsi dire, de prélude aux angoisses de la montagne des Oliviers, et dont l'objet est suffisamment indiqué par le geste et le regard de la future victime et par la croix symbolique inscrite dans son auréole.

Le Sermon sur la montagne et la Cène sont surtout remarquables par l'expression d'extase et d'amour que l'artiste a su donner aux apôtres, soit quand ils reçoivent la parole du Fils de Dieu, soit quand ils reçoivent son corps et son sang. L'originalité de ces deux compositions et l'intensité de sentiment qui les distingue l'une et l'autre, prouvent assez que l'invention est de Fra Angelico; mais il y a des détails d'exécution qui accusent un pinceau moins léger que le sien; la même remarque s'applique à plusieurs autres fresques où ces disparates sont encore plus choquantes. Elles le sont quelquefois à un tel point, qu'on a été obligé de les attribuer à un collaborateur de second ou de troisième ordre, dont on n'a pas jugé que le nom méritât d'être transmis à la postérité.

Le Christ devant Hérode, le Crucifiement, répété dans plusieurs cellules, avec des variantes, la visite des saintes femmes au tombeau, et peut-être aussi la descente du Sauveur dans les limbes, voilà ce qui forme le complément des chefs-d'œuvre dont Fra Angelico dota son couvent de Saint-Marc.

Le Christ devant Hérode était un sujet difficile à traiter pour une âme si tendre et si scrupuleuse. L'Homme-Dieu en butte aux outrages et aux insultes,

tes, tenant un roseau en guise de sceptre et perdant sous le bandeau qui couvre ses yeux toute la divinité de son regard ! quel thème pour un artiste qui préludait par des larmes à la représentation des dernières scènes de la Passion ! Car ceci était pire que le Calvaire, comme la dérision dans les tribulations de l'Église est pire que la persécution, même sanglante.

Pour concilier la solution de ce problème avec les exigences de sa piété, l'artiste a redoublé d'efforts pour donner à son type favori toute la grandeur et toute la beauté possible ; il a renforcé cet effet par l'extrême dignité de la pose ; il a placé, dans la main gauche de l'Homme-Dieu, le globe, symbole de sa royauté, comme pour contre-balancer le sceptre dérisoire qu'on a mis dans sa main droite ; enfin, par une innovation qui demandait quelque chose de plus que du génie, il a couvert les yeux du Sauveur d'un bandeau transparent à travers lequel on voit reluire, outre la majesté de ses traits, la douce autorité de son regard.

Nous avons déjà dit que Fra Angelico avait peint le Crucifiement dans la salle capitulaire, dans le premier cloître, dans le réfectoire et dans le corridor supérieur, c'est-à-dire partout où les moines pouvaient se réunir ou se rencontrer, comme s'il eût voulu que le divin Maître fût toujours présent à leurs entretiens. Il jugea plus utile encore qu'il fût présent à leurs méditations, et ce fut pour cela qu'il peignit, dans les cellules, diverses scènes de la Pas-

sion, mais aucune aussi souvent que le Crucifiement, puisqu'il le reproduisit jusqu'à quatre ou cinq fois, en variant tantôt l'expression, tantôt l'attitude, tantôt les personnages accessoires ; mais ce qui ne varie jamais, c'est la mansuétude de la victime, qu'il représente presque toujours vivante. Ici, l'artiste inscrit entre elle et ses bourreaux les paroles par lesquelles elle demande à son Père de leur pardonner ; là, il inscrit entre elle et le bon larron la promesse de sa prochaine béatitude. Nulle violence dans les mouvements, nul tiraillement dans les membres, nulle brutalité dans les exécuteurs ; il y en a un dont la douce physionomie offre un contraste étrange avec ses fonctions, et qui saisit on ne peut plus respectueusement la main qu'il va clouer. Tout respire le calme dans la partie supérieure ; mais, dans la partie inférieure, au pied de la croix, c'est une douleur déchirante qui, sous le pinceau de l'artiste, se manifeste, soit par des gestes pathétiques, soit par des larmes accompagnées de la contraction douloureuse des traits.

Après la Passion du Christ, restait à tracer sa double victoire, sa victoire sur la mort, par sa résurrection, et sa victoire sur l'ennemi du genre humain, par son apparition dans les limbes. Évidemment ce dernier sujet n'était pas un de ceux qui séduisaient l'imagination de l'artiste. Aussi, après l'avoir esquissé avec une verve toute poétique, qui éclate surtout dans la figure principale, laissa-t-il à un pinceau subalterne le soin d'en rendre les détails ; mais il ne voulut

partager avec personne la tâche, vraiment glorieuse, qui lui retait à remplir ; et je dis glorieuse, dans l'acception temporelle et spirituelle du mot ; car cette fresque est à la fois l'un des plus éblouissants chefs-d'œuvre de Fra Angelico, et l'une des plus merveilleuses productions de l'art chrétien, pendant tout le temps qu'a duré sa floraison.

Ici encore, il secoua complètement le joug des traditions. Pour n'avoir pas à peindre des soldats endormis ou éveillés, il réunit en une seule composition deux faits que l'art, d'accord avec l'histoire, a coutume de séparer, savoir : la résurrection et la visite des saintes femmes au tombeau. J'avoue que le fait dominant est sacrifié au fait accessoire, et que la fascination exercée sur les yeux du spectateur par la partie inférieure du tableau, permet à peine de remarquer la demi-figure du Christ, reléguée, pour ainsi dire, dans la partie supérieure ; mais quelle critique, même la mieux fondée, oserait se produire devant ce groupe de femmes en qui la grâce du maintien, la pureté des lignes et de l'expression relèvent encore la beauté des types ; ou devant cet ange adulte, assis sur le bord du sépulcre vide, et donnant, par sa pose, par la blancheur de son costume, par la légèreté de ses formes, par la perfection de son profil et par la direction de son geste, l'idée d'un messager vraiment céleste ? L'imagination humaine ne saurait aller au delà.

Tous les voyageurs, quelle que soit leur insouciance ou leur stupidité, connaissent la fameuse des-

cente de croix qui est à l'Académie des Beaux-Arts, où elle a été transportée de l'église de la Trinité, qui relève du couvent de Vallombrose. La date approximative de ce chef-d'œuvre est suffisamment indiquée par le portrait de l'architecte Michelozzo, et par l'âge très-mûr que lui donne le peintre, qui n'avait assurément aucune envie de le vieillir (1). Cet ouvrage est donc contemporain des plus belles fresques des cellules, et, s'il ne les surpasse pas sous le rapport de l'exécution ni sous celui de l'élévation, il les surpasse sous le rapport de la composition, qui est ici plus étendue et surtout plus pathétique. La perspective même est traitée avec plus de soin qu'elle ne l'est dans aucun de ses précédents tableaux, et les lois de la symétrie, dans la distribution des groupes, sont observées de manière à faire presque croire que l'artiste avait pris conseil d'un architecte. A droite, c'est un groupe d'hommes dont la douleur profonde est exprimée avec tant de force par le colloque muet auquel donnent lieu les clous sanglants et la couronne d'épines, montrés si pathétiquement par l'un d'eux ! A gauche, c'est un groupe plus nombreux de femmes en qui la douleur est graduée avec un art exquis, depuis la douleur contenue, et, pour ainsi dire, contemplative de la plus belle de toutes, jusqu'à la douleur qui éclate en

(1) Michelozzo paraît avoir, dans ce tableau, de quarante-cinq à cinquante ans. Or, on suppose qu'il était né vers 1396, ce qui placerait l'exécution de ce tableau très-peu de temps avant le départ de l'artiste pour Rome, en 1445.

larmes et en sanglots. Au milieu, est le corps inanimé, descendu ou soutenu par cinq disciples dont le regard, l'attitude et le geste respirent la piété la plus tendre et la plus craintive. C'est à ce poste d'honneur que Fra Angelico a placé son ami Michelozzo. La tête du Christ n'est pas seulement admirable par la beauté du type, qui est toujours le même ; elle l'est encore par l'expression d'ineffable mansuétude que les traits ont conservée après la mort. Les formes du corps et les ondulations produites par son affaissement et par celui des membres, sont rendues avec une délicatesse de goût qui laisse bien loin en arrière les tours de force de la science anatomique. Au lieu des gouttes de sang qui devraient rougir le sol aride, au pied de la croix, on y voit une riche verdure, émaillée de fleurs symboliques que ce même sang a fait éclore. Que dire des petites figures de saints, que l'artiste a tracées, avec son pinceau de miniaturiste, sur les deux pilastres entre lesquels le tableau se trouve encadré ? il y a un saint Michel, un saint Pierre, un saint Louis de Toulouse, qui sont de véritables chefs-d'œuvre, et devant lesquels on s'extasierait bien davantage, si les figures si imposantes de saint Dominique et saint Jean Gualbert, placées plus en évidence que toutes les autres, n'exerçaient une sorte de fascination sur le spectateur. C'était à titre de fondateurs respectifs de deux ordres liés entre eux par une sympathie toute fraternelle, que ces deux personnages paraissaient là, si magnifiques de

pose et de sainteté. C'était comme un symbole de fraternité présente et future entre les deux familles religieuses qui, dans les jours de décadence, qui approchaient, devaient rester le plus longtemps fidèles au culte de l'idéal.

Le succès que dut obtenir, auprès des âmes pieuses, cette descente de croix, fut probablement ce qui suggéra à la confrérie du Temple, espèce de tiers-ordre des Dominicains (1), l'idée d'avoir, en guise de bannière, une composition du même genre, en faisant, dans le nombre des figures et dans les dimensions, la réduction qu'exigeait la différence de destination. Cette heureuse nécessité a donné lieu à une œuvre exquise qui fait partie de la même collection et qui tient le milieu entre la miniature et la peinture proprement dite. C'est comme un abrégé du grand tableau dont nous venons de parler ; c'est absolument la même inspiration, la même accentuation pathétique, c'est le même type de Christ, la même scène de douleur, à la vue de son corps inanimé ; quelques personnages sont identiquement les mêmes, entre autres une jeune femme debout, dont la tête blonde est toute brillante de beauté, de gloire et de sainteté. Si la touche paraît différente, c'est parce que l'opération maladroite qui a détruit l'harmonie des couleurs, dans

(1) Voilà pourquoi l'artiste a placé, dans ce tableau, d'un côté saint Dominique, de l'autre la bienheureuse Villana, qui prit, en mourant, l'habit de Dominicaine, et dont on voit le charmant tombeau dans l'église de Santa-Maria-Novella.

l'autre tableau, n'a pas été infligée à celui-ci. Outre cet avantage de parfaite conservation, il a encore le mérite d'avoir inspiré à Fra Bartolomeo et à Mariotto Albertinelli deux compositions analogues, qu'on peut regarder comme leurs chefs-d'œuvre respectifs, et dont nous aurons occasion de parler plus tard.

Il me reste à signaler, dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, trois autres ouvrages importants auxquels j'attribue une date très-différente de celle qui leur a été attribuée jusqu'à présent, puisque je les place après les fresques du Vatican avec lesquelles elles offrent des ressemblances frappantes qu'on ne trouve pas dans les compositions antérieures de l'artiste. Je sais que ses biographes ont admis formellement ou tacitement qu'une fois parti pour Rome, il ne revint jamais à Florence; mais le contraire me semble mis hors de doute par le rapprochement de certains faits qui se rapportent à l'exécution des tableaux dont je veux parler. L'un d'eux, représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus, entourée de saints les uns ascétiques, les autres dynastiques, se trouvait dans le couvent des Dominicains d'Annalena, couvent qui servit d'asile à la veuve héroïque de Baldaccio dell'Anguillara, et dont l'organisation intérieure fut réglée par une bulle de Nicolas V, postérieure à l'année 1450, et qui pourrait bien avoir été obtenue par l'intervention de Fra Angelico lui-même.

L'autre tableau, parfaitement semblable à celui-ci pour la touche, pour le coloris, pour le style large

des draperies, pour le type de Vierge et pour le caractère des personnages accessoires, avait été peint pour des moines de l'Observance, près de Mugello, et c'est pour cela que parmi les bustes qui ont remplacé les miniatures du gradin, on voit celui de saint Bernardin avec son auréole de canonisation. Or, nous savons que cet événement, plus spécialement joyeux pour les religieux qui avaient embrassé sa réforme, avait eu lieu à l'occasion du grand jubilé de 1450, ce qui détermine, au moins approximativement la date de l'ouvrage dont il est ici question, et qui appartiendrait, comme le précédent, à la dernière manière de l'artiste. J'y joindrais deux fresques inégalement conservées, l'une dans la salle capitulaire de son couvent de Fiesole, où son frère venait de mourir, l'autre dans le corridor du second dortoir du couvent de Saint-Marc. La première, grâce à l'oubli des uns et à l'ignorance des autres, était encore admirable à voir, il y a moins de vingt ans; aujourd'hui que la délicatesse des couleurs a presque disparu sous la retouche, il faut se contenter d'admirer la grandeur et la simplicité de la composition, et les progrès que l'artiste a faits dans la partie technique de son art. Pour la première fois, il a peint l'Enfant-Jésus presque nu, et l'on voit que cette tentative hardie de modelé ne lui a pas trop mal réussi. A droite et à gauche du trône de la Vierge, sont les deux grands personnages de l'ordre, saint Dominique et saint Thomas, si souvent reproduits par le même pin-

ceau, mais jamais avec une touche si vigoureuse.

L'autre fresque, celle du corridor du second dortoir, dans le couvent de Saint-Marc, représente aussi la Vierge avec l'Enfant-Jésus, assise sur un trône d'un goût d'architecture tout particulier. A droite et à gauche, sont répartis les saints que l'artiste ne se lassait jamais de reproduire : saint Jean, son propre patron, saint Marc, patron du couvent, saint Côme et saint Damien, patrons de Côme de Médicis, saint Laurent, patron de Laurent de Médicis, son frère, enfin les trois grands saints de l'ordre, saint Dominique, saint Pierre martyr et saint Thomas d'Aquin. Cette peinture offre à beaucoup d'égards les mêmes caractères que l'autre, elle indique aussi dans son auteur une manière plus large et des progrès techniques incontestables. Ensuite, on voit qu'il s'est efforcé d'embellir ou d'agrandir ses types ; celui de la Vierge a quelque chose de plus matronal, et aussi quelque chose de plus élégant dans son costume. Saint Thomas, dont l'encolure est si lourde et les traits un peu vulgaires dans la grande fresque du Crucifiement, est ici beaucoup plus svelte et plus distingué, sans rien perdre de sa gravité. Enfin, les têtes de saint Côme et saint Damien, déjà tracées plus de vingt fois par l'artiste, sont ici tellement belles, qu'il est impossible de ne pas attribuer ce progrès à des influences nouvellement subies. Peut-être aussi était-ce un adieu du peintre à ses patrons et à ses amis, et comme un dernier souvenir laissé à la famille religieuse qui avait partagé ses joies

et ses peines et dont il allait se séparer à jamais.

Enfin, je place à la même époque, c'est-à-dire pendant le séjour que Fra Angelico vint faire en Toscane vers 1450, le grand ouvrage inachevé qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts et qui a été regardé jusqu'à présent comme un des premiers produits de son pinceau. Ici l'on trouve encore des dates précises, en contradiction directe avec cette supposition. Les panneaux d'armoire dont il est ici question et sur lesquels sont représentées, en trente-cinq compartiments, la vie et la Passion du Sauveur, appartenaient jadis à l'église de l'Annonciation, où ils formaient la principale décoration d'une chapelle fondée ou reconstruite aux frais de Pierre de Médicis, fils de Côme, pour l'accomplissement d'un vœu. Or, nous savons que cette fondation ou cette reconstruction ne remontait pas plus haut que l'année 1448 (1); et ce fait, joint à la reproduction du portrait de Michelozzo, plus vieux que dans la descente de croix, nous donne, pour la composition cyclique dont il est ici question, une date approximative, bien différente de celle qu'on lui a assignée jusqu'à présent. Au lieu d'être une série de sujets qui contenaient, en germe, des fresques ou des tableaux futurs, c'est un résumé rapide, souvent trop rapide, de travaux déjà exécutés dans le convent de Saint-Marc, ou ailleurs. On reconnaît, au pre-

(1) Voir le curieux opuscule intitulé : *la Capella della santissima Annunziata*. Florence, 1856.

mier coup d'œil, malgré quelques changements dans les parties accessoires, la communion des apôtres, la trahison de Judas, le Christ devant Hérodé, la prière au jardin, le crucifiement, la descente dans les limbes, le couronnement de la Vierge et une grande partie du jugement dernier. L'adoration des mages, la fuite en Égypte, le massacre des Innocents, la résurrection de Lazarre, le Christ à la colonne, la visite des saintes femmes au tombeau, sont des compositions plus ou moins neuves ; mais elles sont toutes remarquables par la fermeté du dessin, par la vigueur de la touche et par le progrès que l'artiste a fait dans le modelé des formes. Sous ce rapport, la figure presque nue du Christ, dans la flagellation, est vraiment un chef-d'œuvre ; elle l'est encore plus sous le rapport du sentiment, à cause de l'expression sublime du regard que la victime fixe sur son bourreau. Il y a quelques compartiments qui sont d'une main lourde et très-peu digne d'une pareille collaboration. Les noces de Cana, le baptême du Christ et la transfiguration, sont évidemment l'ouvrage d'un artiste vulgaire chargé de remplir, tant bien que mal, le vide laissé par le départ du maître. Ces trois compositions offrent une disparate choquante avec les autres, même avec celles qui ont le plus souffert des injures du temps et de celles des hommes.

Pour apprécier dignement cette grande œuvre, il faut l'embrasser dans son ensemble, telle que l'avait conçue le génie si profond de Fra Angelico. Voulant

lui donner de l'unité comme à un poëme dramatique, il avait placé, au commencement et à la fin, en guise de prologue et d'épilogue, deux peintures symboliques dont le sens paraît d'abord obscur à ceux qui ne sont pas familiarisés avec l'Écriture sainte; mais on ne tarde pas à y entrevoir les combinaisons les plus ingénieuses, surtout dans ce qui formait la partie inférieure de la composition, où le chandelier aux sept branches sert de support aux textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se rapportent aux sept sacrements. On voit que le peintre aurait pu exploiter le côté symbolique de son art avec non moins de succès que le côté mystique(1).

Un fait bien remarquable dans l'histoire de cet artiste incomparable, c'est l'influence qu'il a exercée sur son biographe Vasari, qui vivait dans un siècle où l'enthousiasme pour les peintures mystiques était bien affaibli, et qui néanmoins, dans le compte qu'il a rendu de celles de Fra Angelico, semble s'être dégagé de tous les préjugés contemporains pour célébrer, avec l'accent de l'admiration la mieux sentie, et les sublimes vertus qui embellirent son âme et les merveilles sans nombre qui sortirent de son pinceau. Dans la ferveur de sa conversion

(1) Je connais un tableau ravissant, à la fois mystique et symbolique, représentant saint Thomas d'Aquin dans une espèce d'extase, pendant que deux anges lui ceignent la ceinture de chasteté. Ce petit chef-d'œuvre de Fra Angelico se trouve au château de Danby, dans la partie septentrionale du comté d'York.

momentanée, il va jusqu'à dire qu'un talent aussi supérieur et aussi extraordinaire ne pouvait et ne devait être que le partage de la plus haute sainteté, et que pour réussir dans la représentation des sujets religieux et saints, il fallait que l'artiste fût religieux et saint lui-même (1).

Cette supériorité à laquelle Vasari rend un si bel hommage, ne consiste cependant ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails ; l'ordonnance pittoresque n'est jamais soutenue par une savante distribution des ombres et de la lumière comme dans les fresques de Masaccio ; et, ce qui doit paraître encore plus choquant à certains observateurs, la vie qui surabonde dans les têtes, et qui est suffisante dans les parties supérieures du corps, va s'affaiblissant dans les membres inférieurs au point de leur donner la raideur de supports artificiels ; mais il faudrait être bien inaccessible à tout ce que l'art chrétien peut faire naître d'émotions plus délicieuses dans une âme convenablement préparée, pour relever minutieusement toutes ces imperfections techniques dans les produits de ce pinceau véritablement divin, imperfections qui d'ailleurs tiennent beaucoup moins à l'impuissance de l'exécution dans l'artiste, qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au

(1) *Non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù, come fu quella di Fra Giovanni, se non in uomo di santissima vita; perciocchè devono coloro che in cose ecclesiastiche e sante s'adoperano essere ecclesiastici e santi uomini.*

but transcendant qui occupait sa pieuse imagination.

La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, voilà quel fut le cycle mystérieux que le génie de Fra Angelico se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression, et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une certaine monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation ; c'est dans ces sujets mystiques si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues mais infailibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les inépuisables richesses de son imagination. On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour ; pour que sa tâche ne fût pas indigne de celui en vue duquel il l'entreprenait, jamais il ne

mettait la main à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du ciel, et quand la voix intérieure lui disait que sa prière avait été exaucée, il ne se croyait plus en droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en haut, persuadé qu'en cela comme dans tout le reste il n'était que l'instrument de la volonté de Dieu. Toutes les fois qu'il peignait Jésus-Christ sur la croix, les larmes lui coulaient des yeux avec autant d'abondance que s'il eût assisté à cette dernière scène de la passion sur le Calvaire, et c'est à cette sympathie si réelle et si profonde qu'il faut attribuer l'expression si pathétique qu'il a su donner aux divers personnages témoins du crucifiement, ou de la descente de croix, ou de la déposition dans le tombeau.

Le pinceau de Fra Angelico venait de créer des merveilles qui ne devaient jamais être surpassées ni même égalées, malgré les progrès techniques des siècles suivants. Mais il ne faut pas oublier que cette fleur avait eu besoin, pour s'épanouir, d'être transplantée pour un temps sur le sol Ombrien. Aussi verrons-nous le plus digne de ses élèves chercher dans les mêmes régions des inspirations analogues à celles de son maître.

Une sorte de fatalité semble avoir poursuivi les tableaux du petit nombre de disciples que Fra Angelico avait laissés à Florence. L'un d'eux, nommé Zanobi Strozzi, avait, selon Vasari, *rempli toute la ville de ses ouvrages*. On en trouvait dans les églises, chez les particuliers et surtout dans les couvents,

où le nom de son maître était plus particulièrement vénéré. De tout cela il ne reste plus absolument la moindre trace. Domenico di Michelino, sorti de la même école et presque aussi fécond que son condisciple, a eu à peu près le même sort. Un seul produit authentique de son pinceau est parvenu jusqu'à nous, c'est le portrait de Dante, qu'on voit dans l'intérieur du Dôme, et dont le véritable auteur était resté inconnu jusqu'à nos jours (1), malgré l'intérêt qui devait s'attacher à ce monument, sinon pour sa valeur intrinsèque, du moins pour la place qu'on semblait lui assigner dans le culte national ; car un pareil acte avait une grande portée, pour le présent et pour l'avenir, et ce n'est pas une médiocre gloire pour l'école mystique, quelque obscur que fût son représentant, d'avoir pris l'initiative de cette espèce de canonisation patriotique.

Benozzo Gozzoli, le disciple chéri de Fra Angelico, ne paraît pas avoir tiré grand parti de cette prédilection, du moins parmi les Florentins ; car, même du temps de Vasari, on trouvait à peine un ou deux tableaux de lui dans les églises. Il est vrai qu'il avait à peine vingt et un ans quand son maître partit pour Rome en 1445. On peut donc supposer que son apprentissage n'était pas encore fini ; mais à quelle école pouvait-il compléter son éducation artistique ? Masaccio était mort, sans laisser un continuateur digne de lui. Le héros du jour était Fra Filippo Lippi,

(1) Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, pp. 4-7.

dont le succès toujours croissant décréditait les tendances opposées aux siennes. Heureusement ce discrédit s'arrêtait aux frontières de la République. Au delà, sans aller bien loin, on trouvait des villes où les traditions orthodoxes, en matière d'art, étaient encore très-vivaces. A Pise, à Sienne, à Orvieto, dans toute l'Ombrie et surtout dans la capitale du monde chrétien, elles conservaient tout leur empire sur les imaginations, et cet empire allait nécessairement être plus affermi que jamais par un patronage comme celui de Nicolas V, et par des œuvres comme celles que Fra Angelico était appelé à exécuter dans le Vatican.

Voilà comment je m'explique le prompt départ de Benozzo Gozzoli pour Rome, et la rareté de ses apparitions à Florence. Dès 1447, nous le trouvons à Orvieto, où il avait accompagné son maître, comme collaborateur subalterne ; nous l'y retrouvons en 1449, demandant en vain à le remplacer dans la tâche à laquelle il avait renoncé, puis subissant une épreuve préliminaire, dont il paraît que le résultat ne lui fut pas favorable. C'est immédiatement après qu'il faut placer les travaux exécutés par lui à Rome, le tableau de la Minerve, les fresques de Sainte-Marie-Majeure, depuis longtemps détruites, et celles de l'église d'Araceli, qui ont eu le même sort, mais dont la perte est bien plus regrettable, parce qu'elles étaient une sorte de commémoration de la mort héroïque du cardinal Cesarini, tué en 1444, avec tant d'autres

chrétiens, dans la sanglante journée de Varna.

C'est donc seulement sur le charmant tableau de l'Annonciation conservé dans l'église de la Minerve, et sur les peintures qui restent de lui en Ombrie, qu'on peut apprécier le profit qu'il avait tiré du complément d'apprentissage qu'il venait de faire auprès de son maître. Les plus importantes de ces peintures se trouvent dans l'église des Franciscains, à Montefalco, et portent la date de 1452, ce qui les place immédiatement après la collaboration de l'artiste aux fresques de la chapelle du Vatican. De là, sans doute, l'essor que prit sa jeune imagination, en abordant une tâche qui ne pouvait être davantage selon son cœur, puisqu'il s'agissait de tracer l'histoire de saint François dans une ville Ombrienne, en vue du sanctuaire d'Assise, où il avait sans doute accompli son pieux pèlerinage. Aussi son œuvre se ressentit-elle de ce voisinage et peut-être aussi des inspirations qu'il avait puisées dans le poème de Dante dont il a mis là le portrait avec ceux d'autres personnages célèbres. Le sujet qu'il avait à traiter semblait avoir été épuisé par les peintres des générations précédentes. C'était la vie de saint François, sur laquelle s'était exercé tant de fois le pinceau de Giotto, dont les fresques, dans l'église supérieure d'Assise, conservaient encore tout leur éclat. Tout en s'inspirant de quelques-unes de ces compositions, Benozzo Gozzoli se montra fidèle aux traditions de son école, et l'on reconnaît facilement, surtout dans les scènes pathétiques, le dis-

ciple de Fra Angelico. Celle qui se passe entre le père et le fils, quand l'évêque intervient pour protéger ce dernier contre la dureté paternelle, est rendue avec tant de verve et de vérité, on y trouve un si heureux mélange de grandeur et de grâce, une telle sobriété de moyens dramatiques, qu'on peut appeler cette production un chef-d'œuvre classique, en prenant ce mot dans sa plus légitime acception. Il faudrait une qualification plus élevée pour caractériser le dernier compartiment, celui où il était le plus difficile d'être original et supérieur à ses devanciers, enfin celui où il a représenté le Saint couché sur son cercueil, et ses disciples, ou plutôt ses frères, priant et pleurant autour de lui. Indépendamment de l'intensité de l'expression, tant dans les visages que dans les attitudes, il y a dans la distribution des groupes, et dans l'agencement des figures entre elles, une sorte de conformité instinctive aux lois que le bon goût devait formuler plus tard, et dont l'application anticipée se trouvait déjà dans les œuvres si pures et si calmes de Fra Angelico da Fiesole.

Il faut que cette petite ville de Montefalco, avec son air pur et sa situation pittoresque, ait eu un charme tout particulier pour Benozzo Gozzoli, car il dut y revenir, à plusieurs reprises, pour exécuter tous les ouvrages qui restent de lui, sans compter ceux qui ont disparu. Ces fresques de l'église des Franciscains remplissent presque toute la tribune, et il faut regarder comme une œuvre à part

les figures presque colossales de la voûte, toutes tracées de main de maître, comme pour faire honte à ses juges d'Orvieto, toutes admirablement caractérisées, surtout la sainte Élisabeth de Hongrie, que la blancheur de son costume, la beauté de son type, l'élégance de sa draperie, la grâce et la majesté de sa pose, font ressembler à une statue antique de la meilleure école; à quoi il faut joindre les peintures, assez bien conservées, qu'on voit dans une autre chapelle, et celles de l'église de San Fortunato, en dehors de la ville, peut-être les plus intéressantes de toutes, parce que l'influence de Fra Angelico y est plus fortement empreinte que dans les autres. On reconnaît cette influence avant d'avoir franchi le seuil, dans la Madone entourée d'anges, qui est au-dessus de la porte d'entrée. On ne la reconnaît pas moins dans celle qu'il a peinte sur le mur intérieur de l'église, et surtout dans le Couronnement de la Vierge, cette composition favorite de son maître, dans laquelle je serais tenté de croire qu'il fut aidé par quelque chose de plus que des souvenirs; car les miniatures du gradin ressemblent beaucoup plus à celles de Fra Angelico qu'aux siennes, et les suppositions vraisemblables ne manquent pas pour expliquer cette ressemblance (1).

Jusqu'à présent, les renseignements manquent, pour déterminer le nombre et la durée des divers

(1) Il y a, parmi les dessins originaux de la galerie des Uffizj, une feuille qui présente d'un côté une tête d'ange dessinée par Benozzo Gozzoli, de l'autre une Madone dessinée par Fra Angelico.

séjours que fit Benozzo Gozzoli dans les environs, je dirais volontiers *dans le rayon* du sanctuaire d'Assise. La plupart des villes voisines possédaient quelque production de son pinceau. Le couvent *delle Contesse*, à Foligno, devait avoir autre chose que cette fresque, assez bien conservée, qu'on voyait encore il n'y a pas longtemps, au-dessus de la porte de l'église, et le tableau de la galerie de Pérouse, postérieur de quatre ans aux peintures de Montefalco, prouve assez que sa vogue, dans cette région privilégiée, n'avait pas été passagère.

Ce qui rend ce dernier tableau plus particulièrement intéressant, c'est sa date (1456), qui en fait une sorte d'hommage funèbre à la mémoire de Fra Angelico, qui venait de mourir. A partir de cette époque, nous perdons de vue Benozzo Gozzoli et nous ne le retrouvons plus qu'en 1459, à Florence, occupé à peindre, pour Pierre de Médicis, fils de Côme, la fresque vraiment magnifique qui subsiste encore aujourd'hui dans la chapelle du palais Ricardi.

La composition n'était pas neuve, puisque c'était l'adoration des Mages; mais nul artiste ne l'avait encore traitée avec tant de grandeur dans l'ensemble, avec tant de richesse, tant de finesse, et tant de goût dans les détails. Par une combinaison bizarre, dont on chercherait vainement un autre exemple, la procession des Rois, avec leur brillant et nombreux cortège, devait couvrir les trois côtés de la chapelle et aboutir à l'embrasure de l'au-

tel, sur lequel était déjà placé, depuis deux ans, un tableau de la Nativité, peint par une autre main, et cette main était celle de Fra Filippo Lippi; et l'œuvre de Benozzo Gozzoli devait ainsi être subordonnée à la sienne et lui servir, pour ainsi dire, d'introduction.

Cela n'empêcha pas le peintre mystique de produire un chef-d'œuvre et de se montrer, plus que jamais, digne de son maître; car on peut dire que ce dernier ne produisit jamais rien de plus suave, rien de plus vraiment céleste que les anges en adoration, à droite et à gauche de l'autel. Sous ce rapport, il lui était impossible de faire autre chose que de l'égaliser; mais il a fait davantage dans les parties accessoires et particulièrement dans les fonds de paysage et dans une foule de charmants détails qu'il a su emprunter à la nature animale et végétale, mais en les mettant toujours en harmonie avec l'effet général de sa composition.

Là ne se borne pas sa supériorité sur Fra Angelico. Ce dernier n'a jamais tracé de figure aussi grandiose que les trois rois à cheval, dans la procession. Il y a, dans leur pose, dans leurs traits et dans leur physionomie, je ne sais quelle lueur de cet idéal héroïque auquel il n'est donné qu'à bien peu d'artistes d'atteindre, et que Benozzo Gozzoli avait pu voir réalisé plus ou moins dans certains capitaines Ombriens. Il y a, dans leurs regards, quelque chose qui exprime si bien ce que j'appellerais volontiers l'adoration anticipée! Cette anticipation se remar-

que surtout dans le roi qui est en face de l'autel, et dont la beauté, mêlée de douceur et de fierté, laisse deviner une âme qui a la conscience de son équilibre.

Les lettres que l'artiste écrivait à son patron, pendant qu'il était occupé de ce travail, prouvent qu'il y mettait toute l'application dont il était capable. Elles prouvent aussi que sa patience avait à subir de rudes épreuves, et que le patronage de Pierre de Médicis ne méritait pas toujours la comparaison qu'on en faisait avec une rosée fécondante. Ce magnifique seigneur, qui s'entendait peu aux créations de l'art mystique et qui ne voulait pas quitter sa villa de Carreggi, à cause des chaleurs de la canicule, critiquait, sans les avoir vus, les séraphins et les nuages, et laissait presque mourir de faim le malheureux artiste qui n'avait d'autre ressource que son pinceau très-peu lucrativement employé. Si on lui payait un à-compte, c'était si peu de chose qu'il pouvait douter si ce n'était pas une aumône. Un jour, il osa croire que son travail était suffisamment avancé pour lui donner le droit de réclamer une partie du paiement convenu, et il demanda quarante florins, pour acheter ses provisions d'hiver. Soit oubli, soit dédain, cette demande resta sans réponse, et la pauvreté imposa si bien silence à la fierté, qu'une seconde lettre fut écrite, dans laquelle on lit ces paroles navrantes : « J'agis  
« tais en moi-même une grande pensée, et cette pen-  
« sée était de ne vous rien demander, jusqu'à ce

« que votre Magnificence eût vu ce que j'ai fait  
 « pour elle; mais tel est l'état où la nécessité m'a  
 « réduit, que je suis contraint de vous implorer.  
 « C'est pourquoi je vous prie d'avoir pitié de  
 « moi. » En effet, les entrailles du magnifique  
 seigneur s'émurent, et, peu de jours après, le péti-  
 tionnaire recevait enfin de son généreux patron la  
 somme de *dix florins* (1)!

Il est probable que cette fresque occupa Benozzo jusqu'à l'année 1460. Il était alors âgé de trente-six ans, il venait de produire une œuvre qui, à certains égards, n'avait pas son égale à Florence, et la lenteur des paiements, jointe à ses habitudes presque ascétiques (2), l'avait rendu, quand sa tâche fut finie, possesseur d'une petite fortune. Son frère jumeau Domenico venait de se marier; il crut le moment venu d'en faire autant, et Mona Lena, mère future de sept enfants, devint la compagne de sa destinée.

L'époque de son mariage coïncide avec celle de l'exécution d'un grand tableau que voulut avoir de lui la confrérie de Saint-Marc, qui avait eu longtemps son oratoire dans l'église du même nom, et qui, en vertu de cette espèce d'affiliation avec les moines Dominicains, ne pouvait manquer de donner la préférence à un élève déjà célèbre de Fra

(1) Tous ces faits sont tirés des trois lettres publiées par Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 191-194.

(2) *Visse Benozzo costumattissimamente sempre e da vero cristiano*, dit Vasari.

Angelico. Mais elle y mettait des conditions très-rigoureuses, dont la première était que l'artiste se surpasserait lui-même, ou du moins ferait un chef-d'œuvre qui égalât tout ce qu'il avait fait de plus beau ; la seconde, bien conforme au penchant de son cœur, était qu'il prendrait pour modèle le magnifique tableau que son maître avait peint pour le grand autel de l'église Saint-Marc, et qu'il en imiterait *la manière, la forme et jusqu'aux ornements*, sans qu'il lui fût permis de se faire aider par un pinceau subalterne, soit pour le sujet principal, soit pour les peintures du gradin. On lui désignait les saints qui devaient être rangés symétriquement à droite et à gauche du trône de la Vierge, et c'est grâce à cette désignation minutieuse, que nous savons qu'après bien des vicissitudes, cet ouvrage précieux, bien différent aujourd'hui de ce qu'il était dans son état primitif, a passé dans la galerie nationale de Londres, où sa date, son origine et les détails curieux qui s'y rapportent, lui donnent, indépendamment de sa valeur propre, un certain intérêt historique (1).

Malgré le succès qu'avait dû obtenir la fresque du palais des Médicis, succès qui n'était pas démenti par le tableau dont nous venons de parler, il ne paraît pas que Benozzo Gozzoli ait été chargé d'au-

(1) Le document original fait partie d'un petit recueil imprimé à Florence, en 1855, avec ce titre : *Alcuni Documenti artistici non mai stampati*.

cun travail important à Florence, de 1461 à 1465, époque de son établissement à San Gimignano, où un savant docteur, qui avait étudié à Paris et à Oxford, le fit venir pour peindre, dans le chœur de l'église collégiale, les principaux traits de la vie de saint Augustin, à qui elle était consacrée. Le sujet était riche, sans entraves traditionnelles et plein d'épisodes attrayants pour un génie mystique. De plus l'artiste était dans toute la vigueur de l'âge et du talent, et sans doute au comble de la félicité domestique. Tous ces avantages ne l'empêchèrent pas de faire une œuvre inférieure à sa grande fresque de Florence et même à celle de Montefalco. Le caractère de saint Augustin demandait que la force l'emportât sur la suavité; or, c'est précisément le contraire qui se trouve dans cette histoire tracée par un peintre dans l'âme duquel les leçons de Fra Angelico avaient jeté de profondes racines. Il y a néanmoins des compartiments tout à fait dignes du disciple d'un tel maître; il y en a même un, représentant saint Augustin prêchant, qui est une réminiscence manifeste, mais non servile, d'une composition analogue dans la chapelle de Nicolas V, au Vatican. La scène, où il est représenté bénissant ses ouailles, comme évêque d'Hippone, ne laisse rien à désirer, soit pour le sentiment, soit pour la grandeur; et la représentation de la mort de sainte Monique est faite pour émouvoir vivement le spectateur, tout en ne remplissant pas complètement l'attente de ceux qui savent comment le même ar-

tiste a rendu la mort de saint François dans sa grande fresque de Montefalco.

Dans presque tous les travaux exécutés par Benozzo, tant à San Gimignano que dans les environs, il fut aidé par un jeune auxiliaire d'un assez médiocre génie, nommé Andrea di Giusto, qui avait déjà eu deux maîtres, savoir, Neri di Bicci, chez qui son salaire s'élevait à douze florins par an, avec une paire de souliers, et Fra Filippo Lippi, que sa vogue toujours croissante forçait de recourir à des pinceaux subalternes (1). Nous savons, par cet Andrea lui-même, la part qu'il eut à la grande fresque du chœur dans l'église collégiale, et cette part n'est point insignifiante (2). Elle ne dut pas être moindre dans les autres peintures dont Benozzo orna la même église, et qui ont été en partie détruites. Ce qu'il y a de mieux conservé, c'est le martyr de saint Sébastien. Les anges de la partie supérieure sont évidemment d'une main familiarisée avec cet ordre de créations ; mais la figure principale et même quelques-unes des figures accessoires ne sont pas assez dignes du peintre de Montefalco, pour qu'on résiste à la tentation de les mettre sur le compte du malheureux collaborateur. On y résiste encore moins, quand on voit le saint Sébastien du dôme

(1) Cet Andrea di Giusto a laissé un journal très-curieux, dont Gaye a publié quelques fragments. Voir *Carteggio inedito*, vol. II, pp. 212, 213.

(2) Il dit avoir peint *tutte le sante nello sguancio della finestra, i quattro apostoli, e la prima storiotta hanno la volta.*

ou le Crucifiement de l'église des Olivetains, lequel offre, hélas ! si peu de ressemblance avec les représentations du même sujet dans le couvent de Saint-Marc. C'est à Certaldo, dans une des salles de l'ancien Prétoire (1), que se trouve le plus heureux fruit de cette collaboration, parce qu'elle avait alors duré plus de deux ans, et que le disciple avait eu le temps de s'approprier, du moins en partie, la manière de son nouveau maître.

Ainsi, pendant cette période décisive où tout semblait favoriser l'essor déjà pris par son génie, Benozzo Gozzoli, entravé par une mystérieuse influence, ne fit rien qui mérite la qualification de chef-d'œuvre, à moins qu'on ne veuille appeler de ce nom l'adoration des mages, qu'il peignit, à lui seul, pour la cathédrale de Volterra; ou, mieux encore, le magnifique tableau qu'il fit pour l'église du couvent de Saint-Jérôme, hors des murs, et dans lequel il lui était facile de s'inspirer de ses souvenirs personnels, puisque toutes les figures qu'il avait à tracer étaient, après les héros Dominicains, celles qui avaient été le plus souvent reproduites, sous ses yeux, par le pinceau de Fra Angelico; c'étaient, outre la Vierge et l'Enfant-Jésus, saint Jérôme, saint François et saint Antoine de Padoue, à titre d'initiateurs à la vie contemplative; c'étaient saint Lau-

(1) Cette fresque, qui est aujourd'hui dans une étable, représente une *pietà*. Elle était jadis dans le *Tabernacolo dei Giustiziati*, ce qui semblerait signifier que les condamnés allaient y prier avant leur exécution.

rent, saint Côme et saint Damien, à titre de patrons de la dynastie qu'on pouvait dès lors appeler régnante ; mais cette identité de personnages n'a nuï en rien à l'originalité de l'artiste, soit dans sa manière, soit dans le choix de ses types, également remarquables par leur noblesse et par leur suavité.

Enfin, en 1468, nous trouvons Benozzo Gozzoli à Pise, commençant, dans le Campo-Santo, cette immense tâche qui a rendu son nom justement immortel, et qui occupa son pinceau pendant seize années consécutives, ce qui veut dire qu'il y travaillait encore dans ses vieux jours ; mais cette ville de Pise avait une singulière vertu dont nous avons déjà observé l'effet sur les artistes du xiv<sup>e</sup> siècle. Il semblait qu'on y échappât miraculeusement à la décadence. Il est vrai que nulle retraite ne saurait être mieux adaptée à une imagination poétique, qui sent décliner sa vigueur, sans renier pour cela les objets de son enthousiasme. Entre tous ces beaux monuments d'architecture, empreints de je ne sais quelle grandeur mêlée de tristesse, l'âme de l'artiste chrétien se familiarise plus aisément avec les aspirations élevées, et le goût de ces aspirations n'est pas, Dieu merci, un de ceux qui se refroidissent avec l'âge.

Huit peintres avaient travaillé à couvrir de peintures bibliques ou légendaires le mur méridional du Campo-Santo. Le mur septentrional attendait, depuis près de soixante-dix ans, la même décoration,

et les Pisans purent se vanter, à bon droit, de n'avoir rien perdu pour attendre, surtout s'ils étaient décidés d'avance à faire peindre une série de sujets tirés de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament; car il n'y avait alors, ni dans l'école Florentine ni dans l'école Ombrienne, aucun artiste réunissant, au même degré que Benozzo, toutes les conditions nécessaires pour l'exécution de cette gigantesque entreprise, dans laquelle, suivant l'énergique expression de Vasari, il y avait de quoi épouvanter une légion de peintres.

En effet, il s'agissait de distribuer, dans vingt-quatre grands compartiments, les faits les plus saillants de la Bible, depuis Noé jusqu'à Salomon, c'est-à-dire qu'il fallait un pinceau qui ne fût point déconcerté par la diversité des scènes et des caractères, et un génie dans lequel la naïveté se combinât avec la grandeur. Il fallait alternativement de la force et de la grâce; il fallait une parfaite entente de la technique de l'art et des perfectionnements nouveaux, dus à l'école naturaliste; et il fallait savoir appliquer, aussi bien qu'elle et sur une plus grande échelle, la science de la perspective et les autres conquêtes dont elle était si fière. Or, tout cela se trouve dans ces incomparables fresques de Benozzo Gozzoli. Les larges concessions qu'il a faites au naturalisme historique, en introduisant dans ses compositions, comme il l'avait déjà fait à Florence, les portraits des plus célèbres personnages de son temps, ne donnent lieu à aucune disparate ni à au-

cune perturbation dans les actions représentées , car tous, acteurs et assistants, portent les costumes contemporains, ce qui rend l'illusion encore plus complète ; à quoi il faut ajouter que ces témoins impassibles, admis comme remplissage innocent ou curieux, ne figurent jamais dans les scènes où leur présence n'est pas désirable. Quant à la perspective appliquée, soit aux fonds d'architecture, soit aux raccourcis des figures ou des membres, ces applications sont tellement nombreuses et presque toujours tellement heureuses dans les fresques dont nous parlons, qu'on serait tenté de croire que Benozzo avait fait de cette partie scientifique de son art l'objet d'une étude toute spéciale. Il y a plus, c'est qu'en voyant le goût exquis des édifices moitié gothiques et moitié classiques dont il a décoré certains compartiments, ceux, par exemple, où il a représenté la naissance de Jacob et d'Ésaü, l'enfance de Moïse et la rencontre de Joseph avec ses frères, en voyant cette richesse d'invention, cette combinaison pittoresque des lignes, ce mélange si harmonieux de divers styles, cette exploitation si sobre et si originale des ruines antiques, qu'il avait sans doute étudiées dans sa jeunesse, on se demande si l'élève de Fra Angelico n'avait pas été en même temps l'élève de Michelozzo, ou si, en combinant ses propres observations avec les études faites sur les dessins de ce dernier, il n'avait pas préparé ainsi, longtemps d'avance, de riches provisions pour ses compositions futures.

Mais que sont tous ces ornements accessoires auprès des beautés poétiques répandues avec tant de profusion et avec des contrastes si bien ménagés, dans ces vingt-quatre compartiments : poésie d'innocence et de simplicité rurale, poésie d'amour naïf et de joies domestiques, poésie guerrière, poésie triomphale, poésie dramatique, poésie de terreur, la plus sublime de toutes et la plus saisissante ? Il faudrait une trop longue énumération pour signaler dans les divers groupes, le genre de beauté qu'ils expriment. D'ailleurs, chaque spectateur a sa manière de percevoir le beau, et l'on peut dire qu'il y en a ici pour tous les goûts ; mais en présence de ces diverses compositions, les jouissances les plus vives et les plus complètes seront toujours le partage de ceux dont les facultés perceptives en matière d'esthétique auront été préalablement exercées sur le livre même où Benozzo Gozzoli a puisé avec un égal succès ses grandes et ses gracieuses inspirations.

A cette dernière catégorie appartiennent la plupart des premiers compartiments, ceux qui correspondent à l'âge d'or du peuple de Dieu : les filles de Noë faisant la vendange, charmant épisode de vie patriarcale ; le sacrifice d'Abraham, mélange de poème pastoral et d'hymne religieux ; le mariage d'Isaac avec Rebecca, composition exquise ; la naissance de Jacob et d'Esau, tableau d'intérieur tracé, en partie, sur des modèles bien chers que l'artiste avait sous sa main, la rencontre et la réconciliation des deux frères, derrière lesquels

se détachent, sur un riant paysage, de ravissantes figures de femmes et d'enfants ; le groupe des danseuses autour du veau d'or, quand Moïse brise les tables de la loi, et le groupe, encore plus beau, formé par la famille de Loth, dans le compartiment où est représentée la destruction de Sodome, avec une verve qui a pu être égalée par Luca Signorelli, mais qui n'a jamais été surpassée que par Michel-Ange.

Cette scène est, en effet, l'une des plus terribles qu'ait jamais conçues l'imagination d'aucun artiste, et ceux qui connaissaient les ouvrages antérieurs de Benozzo Gozzoli, ne s'attendaient certainement pas à lui voir produire ce chef-d'œuvre ; et cependant, c'est là qu'il a le mieux montré toute la puissance de son génie, parce que c'est là qu'il a eu le plus de difficultés à vaincre ; mais avec quel bonheur il les a surmontées toutes ! Pour figurer le feu du ciel tombant sur la cité maudite, il a fait planer dans les airs des anges exécuteurs de la malédiction, qui, lançant l'incendie de leurs mains et l'attisant de leur souffle, font pleuvoir sur hommes et femmes, jeunes et vieux, confondus en un même groupe, les tourbillons de flammes et les débris fumants ou calcinés des édifices qui s'écroulent, tandis que des figures nues, admirablement dessinées, et qui ne sont point là par ostentation anatomique, se précipitent des fenêtres et des combles, ou roulent sur des poutres embrasées, pour échapper à la mort plus affreuse qui les at-

teignait dans leur palais, repaires somptueux du crime pour lequel Sodome était brûlé.

Mais le groupe d'habitants, de tout âge et de tout sexe, les uns debout, les autres accroupis ou écrasés, a quelque chose de plus saisissant encore, non-seulement à cause de l'énergie avec laquelle le désespoir de quelques-uns est exprimé, mais aussi à cause de la part que l'artiste a faite aux innocents, enveloppés dans le même châtiment que les coupables; il y a des enfants qui ne sentent pas leur sort, d'autres qui commencent à le sentir et qui pleurent; il y a des mères consternées ou éplorées qui semblent interroger ou accuser le ciel. Il y en a une plus calme, la plus belle et la plus noble de toutes, qui a son enfant à ses pieds, et les mains tristement croisées sur la poitrine, et dont la tête, levée vers les ministres de la colère céleste, offre un raccourci qui n'a jamais été surpassé par l'école naturaliste. Enfin, comme contraste à ce tableau de malédiction, on voit, à l'extrémité du même compartiment, Loth qui s'éloigne avec ses deux filles, non moins gracieuses dans leurs mouvements que dans leurs formes, et dont le profil, ainsi que le costume, semble avoir été emprunté à quelque statue grecque.

Dans le genre héroïque ou militaire, je me contenterai de signaler deux compartiments qui ont pour sujet, l'un, la victoire d'Abraham sur les Rois ligués contre lui, l'autre, la victoire du jeune David sur le géant Goliath. Dans le premier, ce sont

surtout les vaincus qui attirent l'attention, à cause de la variété de leurs attitudes, quand ils sont foulés aux pieds des chevaux, et à cause de l'habileté avec laquelle l'artiste a triomphé des difficultés techniques que lui offraient les raccourcis auxquels donnait lieu la flexion ou la contorsion du corps et des membres. Dans le second, au contraire, on n'a d'abord d'yeux que pour le vainqueur, dont la pose simple et fière, quand il se montre à Saül avec son sanglant trophée, rappelle la création favorite de Donatello ; mais peu à peu on se laisse distraire par les contours, savamment tracés, de certaines figures accessoires, qui se courbent pour soulever de grosses pierres, par les groupes gracieux de femmes et d'enfants dans le lointain, par la beauté du jeune guerrier, qui recule d'effroi en voyant tomber le géant philistin, enfin par le magnifique profil de Jonathas à cheval, sur le second plan, d'un style tellement classique, qu'il est impossible de n'y pas voir la reproduction exacte d'un monument aperçu et admiré parmi les ruines de l'ancienne Rome.

Ainsi Benozzo Gozzoli, dans le cours de cette longue tâche, trouva moyen de développer son génie dans toutes les directions possibles. Toujours disciple de Fra Angelico, quand il peignait des anges dans le ciel ou sur la terre, il aurait pu passer, je ne dis pas pour l'élève, mais pour le rival de Masaccio dans la science des raccourcis, dans la noblesse des poses, dans la grandeur de l'ordonnance ; de même qu'il aurait pu rivaliser avec Victor Pisanello,

comme peintre de caractères et comme peintre naturaliste, en prenant ce mot dans son acception la plus large et en l'appliquant non-seulement à l'homme, mais à tout ce qu'il y a de plus digne de lui et de plus consonant à ses aspirations, dans la création animale et végétale. Aussi voyez sa prédilection pour le cheval et le rôle qu'il lui fait jouer, non-seulement dans les combats, où il ne peut représenter que sa fougue, mais dans les processions et les triomphes, où il peut représenter toute sa majesté, comme on peut le voir dans l'Adoration des Mages du palais Ricardi. Voyez comme il aime à émailler ses gazons d'oiseaux au brillant plumage, comme si ses choix étaient faits en vue de repeupler le paradis terrestre. Quant à ses paysages, la préférence qu'il y donne constamment au pin et au cyprès sur tous les arbres gracieux, leur imprime un caractère de beauté sévère qui est une harmonie de plus avec les scènes bibliques que son pinceau avait à tracer.

Hélas ! ce ne sont pas seulement des pages de ce grand poëme, ce sont des chants entiers qui ont péri sans retour ; je veux dire qu'outre les dégâts partiels subis par certains compartiments, il y en a plusieurs qui ont été complètement détruits (1). Il en faut dire autant de presque toutes les peintures exécutées par Benozzo Gozzoli pour les églises et les

(1) On a conservé, dans l'Académie des Beaux-Arts de Pise, le dessin original, ou du moins un ancien dessin de la composition qui représente le voyage de la Reine de Saba.

couvents de Pise, pendant le long séjour qu'il fit dans cette ville. Les religieuses de Saint-Benoît lui avaient fait peindre, dans un de leurs cloîtres, l'histoire du fondateur de leur ordre, et il ne reste plus aujourd'hui le moindre vestige de cette grande composition légendaire, pas plus que des tableaux dont il avait décoré l'église des dominicains et qui devaient se ressentir de l'influence locale, puisque Vasari, après en avoir énuméré beaucoup d'autres, sans faire aucune remarque, dit, en parlant de celui-ci, *qu'on y connaissait, au premier coup d'œil, la manière de l'artiste*. La mémoire de son maître lui était sans doute plus présente dans ce lieu que dans aucun autre, excepté cependant quand il peignit pour le Dôme, toujours en s'inspirant de ses plus chers souvenirs, le tableau un peu effacé qui est aujourd'hui dans la galerie du Louvre, et que Vasari signale comme l'œuvre *la meilleure et la plus achevée* qu'ait jamais produite Benozzo Gozzoli.

C'est en effet une œuvre capitale, non-seulement pour les qualités qu'y a vues le biographe, mais pour d'autres raisons qui dépassaient sa portée. Au premier abord, on la prendrait pour une reproduction trop exacte d'un ouvrage du même genre exécuté, un siècle auparavant, dans l'église de sainte Catherine, par le peintre Traïni. Dans l'un et dans l'autre, on voit saint Thomas d'Aquin, éclairé par la lumière d'en haut, assis entre Aristote et Platon, et foulant aux pieds les hérésies personnifiées dans leurs défenseurs; mais, quand on pousse plus loin

la comparaison, on découvre de notables différences, non-seulement dans les parties accessoires, mais même dans la partie centrale; car l'ennemi terrassé par l'Ange de l'école, n'est plus Averroès, ni Avicène, c'est le fameux docteur de l'université de Paris, Guillaume de Saint-Amour, le précurseur de Luther et de Calvin, sinon dans l'ensemble de leurs doctrines, du moins dans leur haine contre les ordres religieux; c'est l'ennemi acharné de l'*idéal ascétique* et des institutions qui ont pour but de le réaliser; par conséquent, c'était l'ennemi du double idéal que Fra Angelico avait poursuivi pendant sa vie, et nulle tâche ne pouvait être plus attrayante pour son disciple, que celle de protester, avec son pinceau, contre une erreur dont la diffusion aurait nécessairement compromis la notion de l'idéal sous toutes ses formes. Il ne s'agissait donc plus seulement de décorer un autel, mais de soutenir une thèse, ou plutôt de défendre un dogme, le seul dogme où la compétence de l'artiste soit au moins égale à celle du théologien; il s'agissait enfin de formuler, au nom de l'école mystique qu'il représentait, un anathème permanent, qui fût en même temps, pour lui-même, un acte de foi, de reconnaissance et d'amour.

Aussi, au lieu d'exprimer sa pensée par des indications vagues, ou des allusions symboliques, il a mis, dans la partie inférieure de son tableau, le fait historique qui foudroya cette hérésie naissante, je veux dire la condamnation prononcée, en 1256,

dans l'assemblée d'Anagni, par le Pape Alexandre IV, qu'on voit assis sur un trône et entouré des représentants des deux ordres plus spécialement attaqués; et quels représentants! c'est saint Bonaventure, pour les franciscains, et, pour les dominicains, c'est Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, dont la compétence dogmatique est déterminée par ces paroles, inscrites dans la partie supérieure du tableau, au-dessous de l'image du Christ : *Bene scripsisti de me, Thoma*. D'autres inscriptions ont trait à sa compétence en matière de gouvernement ecclésiastique et en matière d'idéal ascétique, et la question en litige semble tranchée par ces mots qui se rapportent à celui qui est la source de toute perfection : *Hic adinveni omnem viam disciplinæ*.

On aimerait à savoir si cette œuvre de manifeste prédilection fut la clôture de la carrière de l'artiste, et si elle coïncide avec l'agitation qu'excita dans les esprits, vers la fin du siècle, la grande réforme tentée par Savonarole; car nous savons, par un document récemment découvert, que Benozzo Gozzoli vécut assez longtemps pour voir se former l'orage qui finit par éclater sur la tête du prophète Dominicain; nous savons même qu'il était à Florence, au plus fort de la crise (1), et l'on ne saurait supposer que ce qui se passait alors dans le couvent de Saint-Marc, pût être indifférent à une âme comme la sienne. C'était à cette maison, décorée de tant de

(1) *Alcuni Documenti artistici*, etc.

chefs-d'œuvre, sanctifiée par tant de vertus, que se rattachait le dernier espoir de régénération dont se berçaient tous ceux qui croyaient encore à l'idéal, sous quelque forme que ce fût. C'était dans ce sanctuaire de la peinture mystique, que l'intrépide prédicateur forgeait ses foudres contre toutes les espèces de profanateurs, sans épargner les profanateurs de l'art, qui bravaient Dieu, dans son temple, avec leurs pinceaux, comme d'autres le bravaient, au dehors, avec leurs blasphèmes ; c'était sur ce point lumineux que fixaient leurs regards tous les artistes restés fidèles, pour leur propre compte, aux traditions vitales, et impatientes de les faire revivre dans les autres ; c'est en eux qu'est placé l'avenir de l'école, si sainte et si féconde, représentée jusqu'à présent par Benozzo Gozzoli, et je ne crois pas qu'il y ait, dans l'histoire de l'art, un spectacle aussi beau que celui de ce troupeau d'élite se serrant avec enthousiasme autour du futur martyr, jusqu'à ce que la tempête eût submergé le pasteur et dispersé les brebis.