

### CHAPITRE XIII.

#### DISCIPLES DE SAVONAROLE.

Ce ne fut pas seulement le souvenir de Savonarole, ce fut aussi son esprit qui survécut parmi ses disciples, du moins parmi ceux qui étaient vraiment dignes de ce nom ; et ce n'est pas une médiocre gloire pour les artistes de ce temps, de s'être montrés plus fidèles qu'aucune autre classe de citoyens. A la tête de ce bataillon sacré, devraient figurer naturellement Pérugin et Michel-Ange ; mais le rôle important qu'ils jouèrent, l'un dans l'école Ombrienne, l'autre dans l'école Romaine, ne me permet pas de placer ici l'histoire de leurs travaux respectifs. D'ailleurs, à dater du jour néfaste qui vit évanouir tant de belles espérances, le talent du premier sembla frappé d'une mystérieuse défaillance ; et celui du second, déployé sur un autre théâtre, se fraya des voies nouvelles, tout à fait indépendantes des traditions florentines.

Il n'en fut pas de même de Sandro Botticelli et

de Lorenzo di Credi, qui continuèrent de puiser leurs inspirations à la même source et qui portèrent ostensiblement le deuil de leur maître, en face de ceux qui abhorraient sa mémoire.

Botticelli, né en 1447, avait dépassé sa cinquantième année, quand le supplice de Savonarole vint détruire ses plus chères illusions; mais longtemps avant de le prendre pour objet de son enthousiasme parmi les vivants, il avait fait un choix non moins heureux parmi les illustres morts, et ce choix avait été déterminé par la tendance naturelle de son génie. Je veux parler de sa passion pour Dante, dont les premiers symptômes se manifestèrent à son retour de Rome, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent. A dater de cette époque, il ne cessa de puiser dans la Divine Comédie le goût des compositions symboliques, et il fit tout pour familiariser son imagination, à l'exemple de Giotto et d'Orgagna, avec les conceptions de ce poème universel. Il alla même plus loin que ces deux artistes; car Vasari, qui ne voit dans tout cet enthousiasme qu'une déplorable déviation, *une perte de temps et une occasion de désordre sans fin*, nous dit qu'il y avait des chants sur lesquels Botticelli avait composé des commentaires, d'autres pour lesquels il avait fait des dessins et même des gravures, qui, malgré le double intérêt qui s'attachait à leur conservation, ont disparu depuis longtemps.

Enfin, sa passion pour son poète favori prit un caractère qui semblerait devoir appartenir exclusi-

vement à des passions d'un autre genre : je veux dire qu'il eut des accès de jalousie et d'humeur intolérante contre ceux qui, en dépit de leur incompetence, s'avisèrent de toucher à son idole, et on le vit un jour apostropher, en plein tribunal, un pauvre ignorant coupable de ce délit, et demander aux juges s'il ne fallait pas être hérétique et même quelque chose de pis, pour s'ériger ainsi en commentateur du divin poème et pour oser prendre en vain le nom d'un si grand homme !

Si Vasari parle si dédaigneusement de cette prédilection innocente de Botticelli, on comprend qu'il flétrisse, en termes encore plus sévères, son enthousiasme pour Savonarole. Aussi va-t-il jusqu'à dire que la pauvreté, conséquence nécessaire de ce délire, précipita l'artiste dans les plus grands désordres (1); ce qui veut dire, dans la phraséologie du courtisan, qu'il se privait volontairement des douceurs attachées à la pratique de la prudence et des autres vertus utiles que le biographe savait si bien pratiquer lui-même (2).

Ainsi Botticelli, enthousiaste des grandeurs surannées et compromettantes, n'eut point l'estime de Vasari; mais il eut celle de l'élite de ses contemporains, et nous avons déjà remarqué ailleurs qu'il est le seul à qui Léonard de Vinci ait donné, dans

(1) *Non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo.*

(2) Vasari, dans sa première édition, qualifiait de *bestialité* l'admiration de Botticelli pour Savonarole.

les écrits qui restent de lui, la qualification d'ami.

Les relations sympathiques qui furent le fruit de cette amitié n'influèrent pas moins que l'étude de Dante sur le goût de Botticelli pour les compositions symboliques. C'était plus qu'il ne fallait pour contrebalancer le court apprentissage fait sous Fra Filippo Lippi, apprentissage qui, en se décomposant en deux parties très-distinctes, avait laissé intacte l'imagination naturellement pure de Botticelli, tout en familiarisant son goût avec la grâce des contours, avec le charme des paysages et avec d'autres qualités accessoires qu'il est impossible de refuser au moine débauché qui fut son premier maître.

Une autre influence dont l'empreinte est manifeste dans un bon nombre de ses œuvres, fut celle de Mantegna, dont l'arrivée à Florence, en 1466, doit coïncider à peu près avec l'époque où Botticelli songeait à quitter l'atelier de son premier maître; car cette séparation se fit quand il avait à peine dépassé sa vingtième année. La transition était brusque; car autant les conceptions de Fra Filippo Lippi étaient superficielles, autant celles de Mantegna étaient profondes; ce qui n'excluait pas en lui une certaine grâce, quand il avait à tracer des chœurs d'anges, ou des génies flottants, ou des danses mythologiques. Pour peu qu'on ait eu occasion de comparer les ouvrages des deux artistes, il est impossible de n'être pas frappé de cette double ressemblance, sous le rapport du fond et sous le rap-

port de la forme, ressemblance qui s'étend même aux draperies et à d'autres parties accessoires. On pourrait en outre signaler leur goût commun pour les compositions symboliques ; mais, outre que Botticelli était poussé dans cette direction par les tendances naturelles de son esprit, il trouva des encouragements et même des lumières dans ceux que sa bonne fortune lui donna pour patrons. Il y en avait un entre autres, nommé Matteo Palmieri, initié par Marsile Ficin à la philosophie Platonicienne, grand admirateur de Dante, et même son imitateur dans la composition d'un poème intitulé : *La Cité de la Vie*. L'auteur y avait revêtu de formes attrayantes une vieille hérésie d'Origène, suivant laquelle les anges restés neutres entre Dieu et Lucifer devenaient des créatures humaines, avec la chance de se réhabiliter par le bon usage de leur liberté. Non content de traduire en beaux vers cette erreur depuis longtemps condamnée, le poète-philosophe voulut en faire le sujet d'une grande composition mystique, pour la décoration de sa chapelle paroissiale ; et ce fut Sandro Botticelli qu'il choisit pour complice de cette transgression flagrante. Le produit de cette complicité se trouve maintenant en Angleterre ; et, quoiqu'il ait eu beaucoup à souffrir des injures du temps et de celles des hommes, il est impossible de le regarder sans une sorte d'éblouissement, causé par ces trois zones parallèles d'anges radieux qui assistent au triomphe de la Vierge avec les Patriarches, les Prophètes, les Apôtres, les Mar-

tyrs, en un mot, avec toutes les gloires de l'ancienne Loi et de la Loi nouvelle. C'était Matteo Palmieri lui-même qui avait suggéré, ou plutôt imposé l'ordonnance de ce malencontreux tableau, dans lequel il se fit peindre dévotement à genoux avec sa femme. Mais ni cette muette profession de foi, ni la beauté de l'œuvre en elle-même, ne purent suppléer à ce qui lui manquait du côté de l'orthodoxie; et, par une mesure inouïe dans l'histoire de l'art, la peinture resta couverte et l'autel frappé d'interdiction (1).

Ce fut sans doute au patronage de ce même Palmieri, ambassadeur de la République auprès de Sixte IV, que Sandro Botticelli dut de figurer parmi les peintres appelés à décorer la chapelle Sixtine, et même de figurer avec une sorte de prééminence sur tous les autres, bien qu'il fût un des plus jeunes. Nous avons parlé ailleurs des trois compartiments dans lesquels il représenta, avec une verve inégale, la délivrance des filles de Jéthro, le châtiment de Dathan et Abiron, et la tentation de Jésus-Christ dans le désert. Les deux premières compositions, bien supérieures à la troisième, donnent lieu de regretter que le pinceau de l'artiste ne se soit pas plus souvent exercé sur des sujets empruntés à l'Ancien Testament; car il égalait Benozzo Gozzoli pour l'expression de la grâce naïve, et il n'aurait pas rendu

(1) Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. I, lezione xi. Le tableau se trouve maintenant en Écosse, dans le château du duc d'Hamilton.

avec moins de charme que lui les scènes de la vie patriarchale, en grandes ou en petites dimensions, comme le prouve sa charmante miniature de la galerie des Uffizj, représentant la victoire de Judith, et la miniature plus charmante encore, où il a peint la reine Esther paraissant devant Assuérus (1).

On voit par les monuments d'architecture dont Botticelli a orné la plus belle de ses fresques dans la chapelle Sixtine, que les débris de la grandeur romaine avaient produit leur effet sur son imagination : effet qui dut être plutôt renforcé qu'affaibli par sa passion pour Dante, à laquelle il se livra plus que jamais après son retour de Rome. Ce fut alors, si l'on en croit Vasari, qu'il exécuta les dessins pour les illustrations de la Divine Comédie (2) ; et on le vit faire marcher de front les études en apparence les plus disparates, le christianisme et le paganisme, la poésie ancienne et la poésie moderne, mais en cédant à l'attrait qu'avait pour lui le côté symbolique de l'une et de l'autre. Ce fut à ce titre que les triomphes de Pétrarque devinrent pour Botticelli la matière de quatre compositions non moins admirables pour la richesse de l'invention que pour le charme du coloris ; malheureusement elles ont

(1) Ce petit chef-d'œuvre, parfaitement conservé, se trouve dans le palais Torrigiani, à Florence.

(2) Outre les dessins fournis au graveur Baldini pour l'édition de Landini, Botticelli orna de dessins à la plume un beau manuscrit de la Divine Comédie, qui se trouve dans la collection du duc d'Hamilton, en Écosse. On peut en lire la description dans *Waaagen. Treasures of art in England*, vol. III, p. 307.

passé par un si grand nombre de mains, qu'elles n'ont presque rien conservé de leur beauté primitive. Celles dont Boccace lui fournit le sujet, ont été encore plus maltraitées. Elles étaient aussi au nombre de quatre, et retraçaient, avec une verve et une grâce dignes du récit original, les aventures et les épreuves de Nastagio degli Onesti, avant son mariage avec la fille de Paolo Traversari. Malgré l'état de délabrement où ces quatre tableaux se trouvent aujourd'hui, on peut encore se faire une idée du parti qu'avait su tirer l'artiste de la variété des scènes et des divers aspects du lieu où elles se passaient. C'était dans une forêt de sapins, auprès de Ravenne, ce qui permettait de composer des perspectives dans lesquelles il pouvait déployer toutes les richesses de son pinceau : paysages riants ou sévères, vues de la mer ou édifices pittoresques, détails de vie rurale ou appareil de festins somptueux, on peut voir que tout cela était traité avec un goût que Boccace lui-même n'aurait pas désavoué. Les réminiscences de Rome, visitée quelques années auparavant, y trouvent aussi leur place ; et la salle où sont réunis les convives est précédée d'une cour où s'élève un arc-de-triomphe, et d'un vestibule dont les arcades sont soutenues par des pilastres corinthiens (1).

Ainsi Botticelli puisa successivement des inspirations dans la Divine Comédie de Dante, dans les

(1) Ces quatre tableaux furent peints pour le palais Pucci, où ils sont encore, mais à l'état de ruines.



poésies de Pétrarque et dans les contes de Boccace, parcourant ainsi le cycle entier de la littérature italienne au XIV<sup>e</sup> siècle, et se montrant toujours à la hauteur des diverses tâches qui lui furent imposées.

Celles que lui imposa le patronage des Médicis, semblaient devoir être plus difficiles ; car on lui demandait d'appliquer aux fables gracieuses de la mythologie grecque, la magie de son pinceau. Il peignit donc pour eux Vénus et les Grâces, Bacchus et Pallas, et il le fit avec un tel succès, tout en répudiant les modèles antiques, que ses œuvres païennes ne furent pas moins admirées que les autres, bien que, dans cet ordre de représentations, il semblât plus difficile de se faire pardonner la sécheresse des contours ou la monotonie des types (1). Sous ce dernier rapport, il est impossible que l'observateur attentif, en visitant la galerie des Uffizj, ne soit pas frappé de la ressemblance qui existe entre les trois types qu'il a successivement sous les yeux, savoir, celui de la Vierge, celui de

(1) *Fece femmine ignude assai*, dit Vasari. Outre ces nudités, grandes et petites, Botticelli fit pour les Médicis un bon nombre de portraits, entre autres celui de Simonetta, maîtresse de Julien de Médicis. Ce portrait se trouve encore au palais Pitti. Il avait aussi peint Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent. Tous les hommes de la famille, avec plusieurs artistes contemporains, sont réunis dans un petit tableau, d'une grande vigueur de touche, représentant l'Adoration des Mages, qui sont naturellement trois membres de la dynastie. La Vierge est aussi un portrait et peut-être l'Enfant Jésus ; et toutes ces images de dévotion dynastique, produits d'un impérieux patronage, étaient jadis exposées dans l'église de Santa-Maria-Novella. Aujourd'hui on peut les voir dans la galerie des Uffizj.

Vénus et celui de la Vérité, si belle et si pure malgré sa nudité, dans ce ravissant chef-d'œuvre connu sous le nom de la Calomnie d'Apelles, parce qu'il est une reproduction approximative d'un tableau fameux de ce peintre. En voyant cette miniature et plusieurs autres du même genre, on a peine à comprendre que la même main ait tracé les lourdes figures qui déparent quelques-unes de ses productions, comme on peut le voir dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, où l'on a transporté le grand tableau du Couronnement de la Vierge, qu'il avait peint pour l'Église de Saint-Marc. On retrouve la grâce habituelle de son pinceau dans les anges de la partie supérieure; mais les quatre saints de la partie inférieure et particulièrement saint Jean l'évangéliste produisent sur le spectateur une impression presque pénible par la lourdeur des formes, par la gaucherie des mouvements et par je ne sais quel manque d'équilibre dans les poses.

Quel contraste entre ces quatre figures massives et les deux figures de saints qu'on voit dans une chapelle latérale de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi, et dans lesquelles les dimensions beaucoup plus petites ont permis à l'artiste de déployer toutes les qualités attrayantes de son pinceau. Non-seulement il y a de la noblesse dans les types, de la pureté dans les lignes et de l'harmonie dans les couleurs, mais il y a de plus, dans le regard de chacune d'elles, cette expression de douce et mystérieuse mélancolie que nul

autre peintre n'a su rendre aussi bien que Botticelli. Cette peinture est d'autant plus précieuse, qu'on n'en peut guère signaler qu'une ou deux autres dans les églises de Florence (1); et cette rareté tient moins aux ravages exercés par le temps ou par les hommes qu'à l'immense quantité d'images de dévotion qu'il exécuta pour les oratoires et les maisons des particuliers. Je dirais que ce fut sa branche spéciale d'industrie, s'il ne s'agissait pas de la satisfaction d'un des besoins les plus nobles et les plus invincibles de l'âme dans ses jours d'élan vers la source du beau et du bien. Or le point culminant de la carrière de Botticelli coïncide précisément avec la période décennale qui fut marquée par la commotion croissante des esprits sous la parole si remuante de Savonarole; et je serais tenté de croire que sa qualité de disciple enthousiaste du prédicateur, jointe à l'accentuation particulière de ses compositions, contribua plus que toute autre chose, à la vogue dont il jouit auprès de l'élite de ses concitoyens. Cette vogue s'appliqua presque exclusivement à la représentation de la Vierge et de l'Enfant Jésus, avec le petit saint Jean ou des Anges adultes tenant une couronne suspendue ou chantant en chœur, et symétriquement

(1) Je veux parler du tableau qui est dans l'église du couvent de Ripoli, et qui représente le Couronnement de la Vierge, avec une multitude d'anges et dix-huit figures de saints, de grandeur presque naturelle. Un tableau plus remarquable encore est celui de l'église de Saint-Michel, à Lucques, exécuté sans doute à l'occasion d'une peste, puisqu'on y voit saint Roch et saint Sébastien.

distribués. Voilà le motif sur lequel l'artiste s'est montré inépuisable en combinaisons et a exécuté une multitude de variations dont la note dominante tient à la fois de l'extase et du pressentiment douloureux. La tristesse produite par ce pressentiment revêt des caractères très-divers, depuis la mélancolie presque imperceptible qui voile le regard, jusqu'à l'angoisse qui l'affaisse ou l'éteint. On pourrait signaler une série de tableaux dans lesquels cette gamme de souffrance maternelle anticipée serait marquée par une progression croissante qui prouverait à quel point ce génie si profond et si original était maître de ses effets et de ses nuances; mais pour trouver les éléments de cette espèce d'échelle musicale, il faudrait faire le tour des galeries européennes qui sont aujourd'hui presque toutes pourvues d'une ou de plusieurs productions de Botticelli; tant la place qu'il occupait dans l'histoire de l'art, et surtout de l'art chrétien, a grandi depuis vingt-cinq ans! (1) On peut voir, dans une des chambres du palais Pitti, celle de toutes ses Madones dont le visage est le plus voilé ou plutôt le plus assombri par la tristesse. La Vierge s'incline pour abaisser l'Enfant Jésus jusqu'au petit saint Jean qui paraît vouloir s'élaner de terre pour l'embrasser; et c'est dans le contraste entre ce mouvement de tendresse enfantine et l'altération des traits

(1) En Angleterre seulement, il n'y a pas moins de dix tableaux représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, avec une ou plusieurs figures accessoires. Le plus beau est dans la galerie nationale.

de la mère, que se trouve toute la poésie de cette composition; car elle n'est pas très-atrayante comme œuvre d'art, à cause de la sécheresse des contours, de la combinaison peu gracieuse des lignes, et de la raideur des draperies. Immédiatement après ce tableau, je placerais celui qui faisait jadis partie d'une collection particulière dans une province du royaume de Naples, et auquel son parfait état de conservation, joint à son mérite intrinsèque assigne une incontestable supériorité sur la plupart des images de dévotion écloses du même pinceau (1). L'intérêt qui s'y attache est encore fondé sur un contraste d'un genre plus émouvant, en ce que la Vierge, caressée par son divin enfant, est plus recueillie dans sa douleur, sans offrir la moindre altération dans ses traits, qui sont ici d'une beauté tout à fait remarquable, avec une finesse de modelé qui ne serait pas indigne de Léonard.

Enfin, le dernier degré de cette progression ascendante serait marqué par l'incomparable chef-d'œuvre de la galerie des Uffizj, dans lequel il a représenté la Vierge écrivant le *Magnificat* tandis qu'elle est couronnée par des anges. Ici son costume est plus riche qu'à l'ordinaire, les couleurs sont plus éclatantes sans rien perdre de leur harmonie, et le tout est rehaussé par des dorures qui sont d'un merveilleux effet dans cette espèce de

(1) Ce tableau est devenu, depuis quelques années, la propriété de l'auteur.

scène de triomphe, à laquelle tout participe excepté la figure principale, bien que tout se rapporte à elle et que sa main soit occupée à tracer sa glorification future; mais on voit que son regard s'arrête en deçà de cet avenir. En vain l'Enfant Jésus, montrant du doigt le dernier verset écrit par elle : *Ecce enim beatam me dicent omnes generationes*, semble vouloir la consoler par l'application tacite de ces paroles prophétiques. Plus il fixe tendrement les yeux sur elle, plus ses pressentiments maternels se réveillent, et de là vient cette invincible mélancolie qui, indépendamment de la perfection technique, répand un tel charme sur cette composition, à laquelle l'artiste avait préludé par plusieurs essais successifs, exprimant, à des degrés divers, la même pensée. On trouve plusieurs de ces préludes à Florence même. Il y en a trois ou quatre en Angleterre, dont le plus intéressant fait partie de la collection du duc d'Aumale. Mais il y en a un plus intéressant encore; c'est celui du Musée du Louvre, dont l'exécution dut précéder immédiatement celle du chef-d'œuvre que nous avons essayé de décrire. Le sujet est le même, la Vierge écrivant le *Magnificat*; mais, outre que l'exécution n'en est pas si parfaite, il y a plusieurs différences dans l'agencement même des personnages, et l'on voit que l'idée de ce rapport si touchant entre l'Enfant Jésus et sa Mère, ne s'était pas encore présenté à l'imagination de l'artiste.

Il est impossible d'assigner une date précise ou même approximative aux divers ouvrages que nous

venons de signaler; car nul n'a moins songé que Botticelli à satisfaire la curiosité chronologique de ses admirateurs. Une fois, dans ses vieux jours, il lui arriva de déroger à son habitude; ce fut quand il peignit, en 1511, c'est-à-dire à l'âge de soixante-quatre ans, le tableau apocalyptique qui se trouve aujourd'hui à Londres, et qui représente, avec une originalité pleine de verve, la Nativité du Sauveur(1). C'est sans doute un écho affaibli de quelque exégèse de Savonarole, ou peut-être une réminiscence du grand ouvrage qu'il avait exécuté longtemps auparavant pour Matteo Palmieri; car dans l'une et dans l'autre de ces deux compositions, un rôle important est assigné aux anges, qui sont ici au nombre de vingt, dont les uns décrivent un cercle avec leur danse aérienne, tandis que les autres posent des guirlandes de fleurs sur les têtes des bergers ou s'embrassent avec effusion, comme dans certains tableaux de Fra Angelico; mais la ressemblance avec ce dernier ne va pas plus loin. Il y a des parties qui rappellent un peu la manière de Luca Signorelli, surtout dans les draperies et encore plus dans l'inscription grecque qu'on lit au-dessus des douze anges de la partie supérieure (2).

Avec une vogue comme celle dont jouissait Botticelli, et avec le talent qu'il avait déployé dans ses fresques du Vatican, on s'étonne qu'il ait laissé si

(1) Dans la collection de M. Maitland.

(2) Il y a des inscriptions grecques au-dessous des fresques de Luca Signorelli, dans le palais Petrucci, à Sienne.

peu d'œuvres de grandes dimensions. Cette rareté tient à l'extrême souplesse de son génie et à l'entraînement de ses succès dans toutes les branches de son art : dans la peinture religieuse, dans la peinture mythologique, dans la gravure, dans le portrait, dans la miniature et même dans la mosaïque ; car, en 1491, nous le trouvons associé à Gherardo et à Ghirlandajo, pour appliquer ce dernier genre de décoration à la chapelle de Saint-Zanobi. Comme miniaturiste, il ne fit pas seulement les petits chefs-d'œuvre dont nous avons déjà parlé ; il en fit de plus précieux encore, comme collaborateur de Monte di Giovanni, dans quelques-uns des Missels que cet artiste trop peu connu peignit pour la cathédrale de Florence ; et cette collaboration n'a pas besoin d'être prouvée par des documents pour quiconque les aura parcourus même superficiellement. Enfin Botticelli, qu'une admiration commune pour Savonarole avait mis en rapport avec Pérugin, fut le premier de l'école Florentine à sentir et à proclamer, comme on l'avait fait en Ombrie, l'importance de la bannière ; sans doute par suite du rôle que ce genre de produits avait joué dans les processions et autres fêtes ordonnées par Savonarole (1).

Ce Monte di Giovanni, que nous venons de nommer, a été frustré jusqu'à présent de la part qui lui revient dans l'impulsion simultanée que reçurent

(1) *Fu egli de' primi che trovasse di lavorare gli stendardi, etc.* Vasari.



alors toutes les branches de l'art. L'époque de sa plus grande activité coïncide précisément avec les années où Savonarole atteignait l'apogée de sa puissance et de sa popularité, et cette coïncidence explique pourquoi le portrait du grand prophète se trouve à plusieurs reprises dans les livres de chœur que l'artiste peignait pour le dôme de Florence, et qui offrent aujourd'hui des lacunes et des dégâts qu'on ne saurait assez déplorer. Cette tâche lui était confiée pendant que Botticelli travaillait à la chapelle de Saint-Zanobi, c'est-à-dire vers 1492, et elle devait consister dans la décoration de quatre missels, avec le concours de son frère Gherardo qui, grâce à la partialité de Vasari, a été regardé comme le seul auteur de tous ces petits chefs-d'œuvre dont leurs possesseurs ont trop ignoré le prix.

Les deux frères jouissaient dès lors d'une renommée bien établie et bien méritée, comme peintres de miniatures; car, près de vingt ans auparavant, ils avaient été chargés d'ornez un missel pour l'église de Saint-Égidius, et l'on peut voir encore aujourd'hui, dans les archives de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, l'un des plus précieux produits de cette double fraternité. Parfois il y a des inégalités de style qui semblent accuser une main moins exercée; mais dans toutes les pages qui demandaient ou plus de délicatesse de touche, ou plus d'essor d'imagination, la richesse du pinceau égale la richesse des compositions, et l'on est comme ébloui de tant de merveilles entassées dans un si petit espace;

car ici l'on trouve une innovation qui semble avoir été empruntée aux artistes ultramontains, c'est le soin minutieux avec lequel sont traitées les figurines du second plan et la perspective des paysages, très-habilement accidentés. Il y a dans la distribution et la combinaison de toutes ces beautés, dans l'agencement des divers groupes et dans la manière dont ils sont éclairés, un goût véritablement exquis, et les petites figures d'anges, avec leurs formes si aériennes et la lumière vaporeuse où elles semblent se mouvoir, font presque regretter qu'on ait jamais eu l'idée d'agrandir leurs dimensions. Dès la première page de ce missel, on trouve tous ces genres de mérite réunis dans une grande miniature qui représente l'Annonciation.

On peut appliquer le même éloge, avec très-peu de restrictions, à celle où est représentée la Descente de croix, et dans laquelle les détails accessoires sont presque traités avec plus d'amour que le sujet principal. Il y a deux compositions, d'un style plus sobre et plus large, qui sont d'un caractère plus grandiose, c'est la Vocation de saint André et la Mort de saint Égidius, qui rappelle celle de saint Benoît dans la sacristie de San-Miniato in Monte, et qui la rappelle non-seulement par l'ordonnance et par l'intensité du sentiment, mais aussi par l'harmonie répandue sur tout l'ensemble. Cette harmonie se fait sentir dans les moindres productions de ces deux artistes. Peut-être, sous ce rapport, faudrait-il faire une part plus large à Gherardo,

qui cultivait à la fois la musique et la peinture, et dont la main n'était pas moins habile à toucher de l'orgue qu'à manier le pinceau. C'était lui qui était l'organiste de l'hospice de Santa-Maria-Nuova, et l'on comprend que l'habitude d'adapter les accords de son instrument aux exigences toutes spéciales d'un pareil auditoire, ait contribué à rendre plus harmonieuses ses compositions musicales, et n'ait pas été sans influence sur ses compositions pittoresques (1).

Après l'exécution de cette œuvre commune, Monte di Giovanni continua d'avoir son frère pour collaborateur; mais il est impossible de signaler les fruits de cette collaboration, et l'on n'en retrouve la trace qu'en 1492, c'est-à-dire au plus fort de l'enthousiasme excité par les prédications de Savonarole. Ce fut alors qu'ils furent chargés conjointement avec Botticelli et Ghirlandajo, d'orner de mosaïques la voûte de la chapelle de Saint-Zanobi, travail sans doute trop ingrat pour des peintres miniaturistes, puisque Monte di Giovanni, privé par la mort du concours de Gherardo, ne parvint à exécuter qu'une seule tête de saint dans l'espace de douze années (2).

Quel contraste avec l'activité qu'il déploya dans l'accomplissement de l'autre tâche qui lui fut assignée par la fabrique du dôme, et qui, d'après

(1) Voir le document cité dans le volume VI de Vasari, p. 343.

(2) Cette tête, qui est celle de saint Zanobi, n'est exposée aux regards du public que le jour de sa fête.

le témoignage des documents contemporains, dut l'occuper jusque dans ses vieux jours, ce qui explique la différence de style qu'on remarque dans ses œuvres, différence qu'on pourrait caractériser par la formule usuelle de première et seconde manière. C'est la première fois que nous en faisons l'application à la miniature, et l'artiste dont nous parlons mérite à tous égards ce privilège. Malheureusement c'est parmi les ouvrages de sa plus belle époque, que la main du temps ou celle des hommes a fait le plus de ravages; car, des quatre missels qu'il peignit en 1493, avec le concours de son frère, il n'en reste plus qu'un seul, c'est celui que le grand-duc Léopold fit enlever au dôme en 1776, pour en orner la bibliothèque Laurentienne, dont il est aujourd'hui un des plus précieux trésors. Là, comme dans le missel de Santa-Maria-Nuova, la composition où l'artiste a montré le plus de verve et de richesse d'imagination, est l'Annonciation. Seulement les ornements accessoires sont très-inférieurs au sujet principal et semblent trahir une main débile, qui pourrait bien être celle de Gherardo, dont la mort dut avoir lieu sur ces entre-faites. Le même contraste se remarque dans la miniature où est représenté le Crucifiement, et où il n'y a que les petites figures du premier plan qui méritent d'exciter l'admiration.

Entre cette œuvre et celles qui nous restent à signaler, se trouve une longue lacune sur laquelle on peut s'épuiser en conjectures. Cette lacune

coïncide exactement avec les années qui précédèrent et suivirent immédiatement la catastrophe de Savonarole; ce qui ferait supposer que Monte di Giovanni porta le deuil du grand prédicateur à la manière de Botticelli, son collaborateur et peut-être son maître, c'est-à-dire qu'il déposa, comme lui, son pinceau et ne le reprit que quand l'inspiration eût triomphé de sa douleur. Ce qui donne plus de vraisemblance à cette supposition, c'est, outre son inaction de plusieurs années (1), le fréquent hommage rendu par lui à la mémoire de son héros, qu'il osa immortaliser à sa manière en introduisant son image dans plusieurs de ses compositions, tantôt comme figure accessoire faisant partie d'un groupe, tantôt comme figure principale, avec la tiare pontificale à défaut d'auréole. C'était sans doute la première fois que cette humble branche de l'art se constituait vengeresse de l'innocence contre les persécuteurs et les bourreaux!

Le volume où se trouve consignée cette vengeance fait partie d'une magnifique collection conservée dans la cathédrale de Florence et appréciée seulement dans ces derniers temps, bien qu'elle surpasse en richesse et en finesse d'exécution la plupart des trésors de ce genre possédés par les différentes villes d'Italie. Pour ne parler que des Graduels et des Antiphonaires, leur nombre ne s'é-

(1) De 1498, date de la mort de Savonarole, jusqu'à 1508, Monte di Giovanni ne peignit pour le Dôme qu'un épistolaire; mais de 1515 à 1527, il peignit quinze antiphonaires et cent onze miniatures.

lève pas à moins de quatorze, et leur exécution interrompue de loin en loin par d'autres travaux, occupa plus de vingt années de la vie de l'artiste, de sorte qu'entre ses premières miniatures pour le convent de la Badia et l'hospice de Santa-Maria-Nuova, et ses dernières miniatures pour le dôme de Florence, il existe un intervalle de plus d'un demi-siècle. De là cette prodigieuse différence de style qu'on remarque entre les uns et les autres, différence qui n'a rien de commun avec les symptômes de décadence qui commençaient à poindre dans toutes les branches de l'art, mais qui tient au désir qu'il avait d'élever celle dont nous parlons à la hauteur de la peinture proprement dite. L'entreprise était hardie et, à mesure qu'elle avançait, elle semblait devoir être de plus en plus au-dessus des forces d'un vieillard qui y travaillait encore à près de quatre-vingts ans; mais plus on examine cette longue série de compositions, plus on se convainc que sa verve ne l'abandonna jamais. Et je ne parle pas ici seulement de la verve d'inspiration, puisée par lui à une source qui ne fait pas acception des âges; je parle aussi de la verve purement pittoresque qui est plus dépendante des organes et qui, en s'affaiblissant avec eux, nuit à la vigueur de la touche et rend les tours de force impossibles dans la combinaison des lignes. Or il n'y a pas la moindre trace de ce double affaiblissement dans les œuvres du peintre dont nous parlons. Les conquêtes qu'il fait au profit de son art, en agrandissant sa ma-

nière, laissent intactes les qualités qui le distinguent des autres miniaturistes. Si les premiers plans de ses compositions se font remarquer par une manière plus large et par la hardiesse des raccourcis, les seconds plans, où les moindres détails sont ordonnés avec un goût exquis, rappellent encore les produits de sa jeunesse et témoignent de l'influence que ne cessèrent d'exercer sur lui les œuvres sorties de l'école de Van Eyck et d'Hemmeling. Dans tout le reste, c'est l'influence italienne qui prédomine. Sa manière de grouper et de draper les figures prouve qu'il avait bien choisi ses modèles parmi ses contemporains, et son coloris semblerait prouver qu'il ne s'était pas borné à les prendre dans l'école Florentine. Sous ce rapport, il fut encore l'auteur d'une innovation hardie qui consistait à appliquer à la miniature l'empâtement des couleurs, sans compromettre, par cette émancipation du pinceau, la pureté des contours.

L'énumération de tous les chefs-d'œuvre disséminés dans ces énormes volumes occuperait ici trop de place. Je me contenterai de signaler ceux qui sont contenus dans les Graduels et qui suffisent pour donner une idée de la prodigieuse fécondité de l'artiste et de l'essor qu'il avait su imprimer à cette branche de l'art. Les quatre têtes de bergers, dans le tableau de la Nativité (1), les figures de saints qui forment le cortège de saint

(1) Voir le Graduel A.

Jean Gualbert (1), les têtes d'apôtres en raccourci dans la miniature qui représente la fête de l'Ascension (2) sont également admirables de touche et de caractère; et, pour ce qui tient au fini de l'exécution et à la richesse des détails poétiques, je crois qu'on trouverait difficilement quelque chose de plus parfait que le tableau de l'Annonciation, qui fut évidemment le sujet de prédilection de Monte di Giovanni; mais ici il s'est surpassé lui-même, surtout dans ses groupes d'anges couronnés, s'embrassant ou portant des fleurs de lys, création radieuse qu'on dirait empruntée à Fra Angelico ou du moins inspirée par lui (3).

Mais ce qu'il y a de plus intéressant, au point de vue historique, ce sont les portraits, et, parmi ces portraits, il en est un qui captive plus particulièrement l'attention, quand on l'a reconnu sous son déguisement. En peignant la visite que Léon X fit au dôme de Florence, après son élévation au trône pontifical, Monte di Giovanni, pour qui la mémoire de Savonarole n'avait pas cessé d'être sacrée, ne mit dans la miniature destinée à perpétuer ce souvenir, que le costume du nouveau Pontife, et se vengea de la contrainte qui lui était imposée, en substituant au profil mou de ce rejeton des Médicis, le

(1) Voir le Graduel R.

(2) Voir le Graduel F.

(3) A. C. fol. 54. Cette miniature porte la date de 1514 et est postérieure d'environ vingt ans à l'Annonciation du Missel de la Laurenziana.



profil énergique et très-reconnaissable du martyr dominicain. Ne pouvant placer son patron sur l'autel, il le plaçait sur le pupitre du chœur, et cette image vénérée, reparaissant à jour fixe, comme celle des autres saints, était ainsi périodiquement associée au culte divin, dans le lieu même où la parole de ce nouveau prophète avait eu le plus de retentissement. C'était hardi, mais il avait pour lui les dignitaires de l'église métropolitaine, qui, entre autres gages de sympathie, avaient fait estimer une de ses œuvres par Pérugin, Giovanni delle Corniole et Lorenzo di Credi, tous trois partisans prononcés de Savonarole, mais particulièrement le dernier (1).

Nous avons déjà parlé plusieurs fois de ce Lorenzo di Credi et de ses relations intimes avec trois des plus grands artistes de son temps, savoir : Andrea Verocchio, Pérugin et Léonard de Vinci. Tous trois influèrent sur lui, chacun à sa manière. Il dut à son apprentissage chez le premier les qualités éminemment plastiques de son pinceau, le second l'initia à la pureté des aspirations Ombriennes, et il apprit du troisième à donner à ses œuvres toute la grâce et tout le fini d'exécution dont il était capable. Enfin, à l'âge où son talent et ses facultés avaient acquis toute leur vigueur, il eut sa part, et

(1) Voir le document cité dans Vasari, vol. VI, p. 467. Cette citation, et toutes les autres qui se rapportent à l'histoire de la miniature, sont empruntées à l'excellent travail de M. Pini, formant la plus grande partie de ce volume. C'est, sans contredit, ce qu'on a écrit de plus satisfaisant et de plus intéressant sur cette branche de l'art en Italie.

même sa forte part de l'enthousiasme excité par l'éloquence de Savonarole, et l'impression qu'il en reçut ne put être effacée ni par le temps, ni par l'âge.

La première mention qui soit faite de son nom dans les documents contemporains, remonte à l'année 1469, quand il commençait son apprentissage dans l'atelier de Verocchio, apprentissage qui, quoi qu'en dise Vasari, ne dut pas se borner à la peinture seulement, puisque le maître en mourant le déclarait capable de terminer la statue équestre de Coleone, qu'il laissait inachevée (1). En même temps il lui léguait une collection de modèles antiques et de dessins originaux qui furent une espèce de fonds commun qu'exploitèrent à l'envi Lorenzo di Credi et son condisciple Léonard. D'après Vasari, les premiers produits de cette émulation furent envoyés en Espagne. Peu à peu le timide Lorenzo, au lieu de copier ou de colorier les œuvres de son maître, se livra aux chances des compositions originales, mais avec une telle défiance de soi-même et avec un tel effroi des improvisations, qu'il ne voulut jamais s'essayer dans la peinture à fresque. C'est le seul grand artiste de son temps qui n'ait laissé aucun monument de ce genre. C'est aussi le seul, du moins à Florence, dont le pinceau soit resté pur de toute représentation mythologique. Sous ce rapport il n'eut ni

(1) *Quia est sufficiens ad id perficiendum.* Voir Gaye, vol. I, p. 367.

réparation ni sacrifice à faire, quand il devint disciple de Savonarole; car on peut dire que la pureté formait la qualité dominante de son âme et de son imagination. Aussi, quand une fois il eut fixé son cœur sur deux ou trois sujets qui étaient plus particulièrement en harmonie avec sa propre nature, il se renferma dans un cercle, en apparence fort étroit, de représentations mystiques, et tâcha de suppléer par le fini des détails, par la fraîcheur des paysages et par la finesse du modelé, au charme qu'une plus grande variété aurait répandu dans ses ouvrages. Cette abnégation est d'autant plus étonnante qu'il fut presque toujours en relation avec des artistes qui cultivaient avec succès le genre symbolique et le genre historique ou légendaire; mais sa vocation était trop prononcée dans une autre direction, et il n'emprunta à Botticelli que son goût pour les tableaux de dévotion, en forme de disque, comme il n'imita de Pérugin ou plutôt de son école, que sa prédilection pour l'adoration des Mages. C'est à cette imitation ou, si l'on veut, à cette émulation, que nous devons quelques-uns des plus beaux produits du pinceau de Lorenzo di Credi, et l'on peut y observer, comme nous l'avons fait pour Botticelli, une progression ascendante, en commençant par les deux tableaux de la galerie des Uffizj (1), et en finissant par celui de l'Académie des Beaux-Arts, que je regarde non-seulement

(1) Je veux parler des deux tableaux représentant l'Adoration des

comme le chef-d'œuvre de l'artiste, mais comme un des ouvrages les plus parfaits qui soient sortis de l'école Florentine. Il ne faut pas oublier qu'il fut exécuté pour les religieuses de Sainte-Claire, c'est-à-dire dans ce même couvent où Pérugin peignait cette Descente de croix si pathétique qui se trouve aujourd'hui dans le palais Pitti, et qui est loin d'être aussi bien conservée que l'Adoration des bergers (1). Mais lors même que son état de conservation serait tel qu'il était il y a trois siècles, son infériorité n'en serait pas moins manifeste comme œuvre d'art proprement dite. Il y a dans l'autre tant de beauté dans les têtes, tous les détails accessoires sont si admirablement rendus, le fond de paysage est si riche en accidents pittoresques, les carnations sans interstices des visages et des membres paraissent si bien coulées d'un seul jet, qu'on croit d'abord avoir sous les yeux une composition de Léonard, et je m'étonne que Vasari ait pu lui préférer le tableau de Cestello, transporté depuis cinquante ans dans le musée du Louvre.

Ce tableau n'en est pas moins très-précieux à beaucoup d'égards. La tête du saint Nicolas ne

Mages. Il y en a trois autres d'un moindre mérite et bien inférieurs, tant pour le modelé que pour le coloris, qui doivent appartenir à la première manière de l'artiste. Je regarde, au contraire, comme un produit de son âge mûr, un ravissant petit tableau de l'Annonciation où l'architecture et le paysage sont traités avec un goût exquis.

(1) Lorenzo di Credi avait peint pour les mêmes religieuses de Sainte-Claire une sainte Marie-Madeleine qui se trouve aujourd'hui dans le musée de Berlin, avec une Adoration des Mages.

laisse absolument rien à désirer ni pour la noblesse, ni pour la perfection du modelé, et la finesse de l'exécution s'étend à la figure tout entière; mais il y a des parties négligées dans celle de l'Enfant Jésus, et le type de la Vierge est moins heureux que dans les trois autres tableaux d'autel qui nous restent à signaler. Il y en a un, et ce n'est pas le moins remarquable, dans l'église de San-Spirito de Florence. Malheureusement il est loin d'avoir conservé toute sa fraîcheur, et il n'appartient qu'à des yeux exercés à ce genre de découvertes, d'apprécier toute sa valeur primitive. On est plus à l'aise devant les deux tableaux de Pistoja, surtout devant celui de la cathédrale, où la tête de la Vierge et celle de saint Jean sont d'une beauté ravissante. Les types sont peut-être moins heureusement choisis dans celui de Santa-Maria delle Grazie, et surtout il a souffert beaucoup plus des ravages du temps; mais cela n'empêche pas d'y reconnaître les qualités qui ont fait dire à Vasari que *c'était un des meilleurs tableaux qu'il y eût dans la ville de Pistoia*.

Ce biographe, qui gourmande si brutalement Botticelli à cause de son enthousiasme pour Savonarole, s'exprime avec beaucoup plus de modération sur le compte de Lorenzo di Credi, au caractère duquel il ne peut s'empêcher de rendre un hommage sans restrictions (1). Et cependant, si cet

(1) *Fu Lorenzo molto parziale della setta di Fra Girolamo da Ferrara, e visse sempre come uomo onesto e di buona vita.* Vol. VIII, p. 207.

enthousiasme était un crime, il eût été difficile de trouver un plus grand coupable, et il semble qu'il ait fallu l'être au même degré que lui, pour devenir son ami. L'un des plus chers fut ce chanoine Benivieni qui, après avoir passionnément admiré Savonarole dans sa jeunesse, se constituait, à l'âge de quatre-vingts ans, son intrépide panégyriste auprès de Clément VII (1). Aussi ses traits nous ont-ils été transmis par le portrait qu'en fit Lorenzo, bien qu'un portrait fût pour lui, encore plus que pour Léonard, une œuvre de longue haleine (2). Le même genre d'attrait le détermina sans doute à peindre celui de Pérugin, dont la trace s'est malheureusement perdue. On s'étonne qu'il n'ait pas aspiré, comme Fra Bartolommeo et plusieurs autres, à immortaliser son héros, et l'on s'étonne encore plus qu'il n'ait rien fait pour la décoration de l'église Saint-Marc. Ses travaux pour les Dominicains semblent s'être bornés à la restauration respectueuse des peintures de Fra Angelico dans l'église de Saint-Dominique de Fiesole; car ce ne fut pas pour eux, mais pour la confrérie della Scalza, qu'il peignit, longtemps auparavant, ce charmant tableau du Baptême de Notre-Seigneur, qu'on admire aujourd'hui dans la même église, et dont le groupe d'anges est un emprunt non déguisé fait à Verocchio son maître.

(1) Ce curieux panégyrique, inconnu jusqu'à ces derniers temps, a été imprimé à Florence en 1858.

(2) Ce portrait, malheureusement très-endommagé, se trouve aujourd'hui dans le palais Torrigiani.

L'espèce de quiétude affectueuse qui respire dans les ouvrages de Lorenzo di Credi, ne s'accorde pas seulement avec ce que son biographe nous dit de son caractère et de sa vie; elle s'accorde encore davantage avec le choix qu'il fit d'un asile pour ses vieux jours, choix en apparence très-bizarre, puisque l'asile choisi était un hospice, et que Vasari nous apprend que ce ne fut pas la pauvreté qui l'y détermina. Mais cette détermination prend un tout autre aspect, quand on sait que l'hospice dont il est question était celui de Santa-Maria Nuova, dont le rôle, dans l'histoire de l'école Florentine, est encore plus intéressant que celui de l'hospice della Scala, dans l'histoire de l'école Siennoise. Ce rôle avait commencé à l'époque où le pape Martin V, pendant son séjour à Florence, avait fait la dédicace solennelle de l'église qu'on venait de construire pour satisfaire plus largement aux besoins spirituels des malades, et l'on peut voir encore aujourd'hui, du moins en partie, la grande fresque que Lorenzo di Bicci peignit sur le mur extérieur, en commémoration de cet événement. Le nouvel édifice était destiné à remplacer la petite chapelle de Saint-Égidius, construite à moins de frais, en 1287, mais rappelant des souvenirs que la popularité croissante de l'auteur de la Divine Comédie avait rendus de plus en plus chers à ses admirateurs. C'était le père de sa Béatrix, Folco Portinari, qui avait fondé, de ses propres deniers, l'asile pour les malades et l'oratoire pour la prière; et, comme

cette fondation était antérieure de plusieurs années à la mort de la fille, les lecteurs de la *Vita nuova* pouvaient se figurer qu'ils retrouvaient sur les mêmes dalles les traces de ses pas enfantins. Ce souvenir se perpétua, dans les générations suivantes, par une sorte d'alliance indissoluble entre le nom de Portinari et celui de Santa-Maria Nuova. C'était un Portinari qui faisait exécuter les travaux de reconstruction et d'embellissement en 1418. C'était un autre Portinari, envoyé des Médicis à Bruges, qui dotait la nouvelle église de ce beau tableau d'Hugo Van der Goes, qu'on y voit encore aujourd'hui. Enfin c'était un membre de la même famille qui était gouverneur de l'hospice, quand le miniaturiste Gherardo y maniait alternativement l'orgue et le pinceau, et quand son frère Monte di Giovanni y exécutait les merveilles dont nous avons parlé plus haut. Cela seul était un indice de la faveur dont y jouissaient Savonarole et ses partisans, et cet indice devient la moins équivoque des démonstrations, quand nous voyons Lorenzo di Credi, qui avait besoin avant tout de trouver des cœurs sympathiques, les chercher là plutôt qu'ailleurs et y passer les six dernières années de sa vie. Et ce n'est pas se livrer à une conjecture arbitraire que de se le figurer visitant plus souvent, en sentant approcher sa fin, la fresque inachevée du Jugement dernier, tracée par la main de son compagnon d'infortune, Fra Bartolommeo, dont l'histoire demande à être traitée avec plus d'étendue que la sienne.



Entre tous les peintres qui figurent parmi les partisans de Savonarole, le moins idéal dans ses œuvres fut sans contredit Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Fra Bartolommeo. On ne trouve presque aucune analogie entre sa manière et celle des autres peintres placés sous la même influence que lui. Il est rare que ses types, même les plus importants, soient empruntés à des productions ombriennes, et l'on n'aperçoit, au premier coup d'œil, aucune espèce de fraternité entre son pinceau et ceux de Botticelli et de Lorenzo di Credi, bien qu'on sache qu'ils puisèrent longtemps leurs inspirations à la même source. De plus, il semblerait que les chefs-d'œuvre dont étaient remplis le couvent et l'église de Saint-Marc, eussent dû influencer, même à son insu, l'artiste qui les avait constamment sous les yeux.

Il est vrai qu'il eut à lutter contre des obstacles de plus d'un genre. Son premier apprentissage, sous le vieux Cosimo Rosselli, alors plus occupé d'alchimie que de peinture, lui donna pour condisciples Piero di Cosimo et Mariotto Albertinelli, c'est-à-dire un fou et un débauché. Heureusement ni la folie ni le vice ne furent contagieux pour lui, et même il put faire vie commune avec Mariotto, sans inconvénient pour ses mœurs, dont la pureté ne se démentit jamais. Plus heureusement encore, au plus fort de cette fraternité, qui n'avait pour lui que des avantages négatifs, parut à Florence le grand prédicateur Dominicain,

dont la parole ne vibra dans aucune âme plus fortement que dans la sienne. Ce fut tout le contraire avec son ami Mariotto qui, tout fier du patronage d'Alfonsine de Médicis, se jeta, tête baissée, dans le parti des *enragés*, et mit l'amitié de Baccio à de si rudes épreuves, qu'il fallut une patience plus qu'humaine pour l'empêcher d'en venir à une rupture ouverte; car pendant que l'un consacrait à Savonarole, non-seulement son pinceau, mais, pour ainsi dire, toutes les facultés de son âme, l'autre n'avait pour lui que des paroles de haine et de mépris, lesquelles, quand vint le jour de la grande épreuve, se changèrent en cris de malédiction et de mort.

On voyait encore à Florence, du temps de Vasari, plusieurs tableaux qui étaient le produit de cette association temporaire entre les deux artistes; mais aujourd'hui il serait difficile d'en désigner un seul avec certitude. Celui que le P. della Valle vit à Castel-Franco et qui portait la date de 1493, avait les contours très-secs, ce qui prouve que Baccio della Porta n'avait pas encore acquis, à cette époque, les qualités qui le distinguèrent plus tard. Il est vrai qu'il n'avait encore que vingt-quatre ans, et que l'étude des marbres antiques, dans le jardin des Médicis, avait tenu une trop grande place dans sa première éducation artistique. C'était là sans doute que, sous l'influence d'un compagnon peu scrupuleux sur le choix de ses modèles, il avait appris à dessiner ces nudités mythologiques qui devaient être sacrifiées sur le même bûcher qui dévora tant

d'autres œuvres réputées profanes; mais aussi c'était là qu'il avait appris à draper ses figures avec goût, et à leur donner ces poses, pleines de dignité qui s'accordent si bien avec le caractère des personnages accessoires dans la plupart de ses compositions religieuses. Au reste, ce genre de mérite ne devient complètement appréciable que dans les ouvrages qui appartiennent à la seconde période de sa carrière.

Cette période ne commence qu'à l'époque où Baccio della Porta reprit son pinceau, après une longue interruption, et quand il approchait de sa quarantième année. La première période s'étend depuis la fin de son apprentissage jusqu'à la catastrophe de Savonarole, en 1498, et l'on se demande avec surprise ce que sont devenus tous les produits de cette activité décennale. La curiosité redouble avec le regret, quand on voit, dans l'ancien cimetière de l'hospice de Santa-Maria Nuova, les débris de la fresque où il a représenté la partie supérieure du jugement dernier. On peut dire qu'aucune peinture ne méritait, plus que celle-ci, d'être religieusement conservée. Sous le rapport de l'inspiration, c'était une des meilleures productions de l'artiste, et l'ordonnance générale, jointe au rapprochement des dates, permettait de supposer que Raphaël s'en était souvenu dans sa fameuse fresque de Pérouse. Ensuite, c'était une œuvre enfantée par la terreur salutaire que le prédicateur Dominicain jetait alors dans les âmes, comme le même sujet, traité, à plu-

sieurs reprises, par Fra Angelico, était une sorte d'écho lointain des prédications renommées de saint Vincent Ferrier, sur ce texte favori de l'un et de l'autre : *Timete Deum quia venit hora ejus*, etc. Aussi Baccio della Porta a-t-il placé parmi les saints qui entourent le Juge suprême, le peintre qu'il regardait ici comme son modèle et son précurseur. Enfin cette peinture, outre son mérite intrinsèque, aurait dû avoir, aux yeux des hommes de cœur, la valeur d'un monument historique, pour avoir été interrompue par un tragique événement, non moins funeste à l'avenir de l'art qu'à celui de la liberté : car ce fut au milieu de ce travail que la mort du maître vint surprendre et paralyser le disciple, ce fut là que ce dernier voua son pinceau à une inaction qui, dans sa pensée, ne devait pas avoir de terme ; et ce fut pour cela que Mariotto Albertinelli fut chargé de peindre la partie inférieure dont il reste à peine quelques vestiges.

Un autre ouvrage non moins intéressant et qui se rattache au même souvenir, est le portrait de Savonarole, avec cette inscription dictée par un enthousiasme que rien ne devait ébranler : *Image de Jérôme de Ferrare, prophète envoyé de Dieu*. Ce précieux monument, après avoir appartenu à la famille du martyr, devint, dans le palais Salviati, l'objet d'un culte plus qu'historique, et passa ensuite dans le couvent des Dominicaines de Prato, où il contribua, plus qu'aucune autre relique, à entretenir le feu sacré longtemps après qu'il était éteint dans les

autres maisons religieuses, de sorte que cette peinture, où l'inspiration du cœur se trouve combinée avec celle du génie, a eu le rare privilège d'être à la fois admirée comme œuvre d'art et vénérée comme image de dévotion (1).

Le jour où le couvent de Saint-Marc fut envahi par une bande de forcenés qui voulaient en finir avec Savonarole, il y eut un moment où l'Église offrit un spectacle plus affreux que tout ce qu'on avait pu voir dans des villes prises d'assaut. A travers la fumée de l'incendie et les nuages de poussière, on voyait les vainqueurs, ivres de rage et de sang, se ruier, avec une arme quelconque, sur une poignée de défenseurs retranchés dans le chœur, comme dans une dernière enceinte, et l'on entendait les cris des blessés et des mourants, mêlés aux vociférations et aux blasphèmes de ceux qui les égorgeaient. Ce fut au plus fort de cette scène épouvantable, sur ces dalles toutes ruisselantes du sang de ses amis, que Baccio della Porta, dans un accès d'effroi dont il n'était pas maître, laissa tomber les armes de ses mains, et fit vœu de se consacrer à Dieu, sous l'habit de saint Dominique, s'il échappait à l'horrible tempête qui grondait autour de lui. En effet, deux ans après, quand l'orage avait eu le

(1) Ce portrait, tracé d'après le camée de Giovanni delle Corniole, après avoir échappé, comme par miracle, aux proscriptions du vandalisme révolutionnaire, est devenu heureusement la propriété d'un homme de goût, M. Rubieri, qui a écrit un opuscule très-intéressant sur le trésor possédé par lui.

temps de se calmer, il commençait son noviciat dans un couvent de Prato et, l'année suivante, il faisait sa profession définitive dans celui de Saint-Marc, sous le nom de Fra Bartolommeo, mais avec la ferme résolution de renoncer à toutes les jouissances, même les plus permises, qui auraient pu le distraire de son deuil; et le bréviaire fut ainsi substitué au pinceau.

Pour le faire renoncer à cette détermination, qui affligeait également ses amis du dedans et du dehors, il ne fallut pas moins de six années de remontrances et de prières; ou plutôt il fallut que le nouveau prieur, Santi Pagnini, grand orientaliste et savant théologien, mais surtout homme de cœur et de goût, usât des droits que lui donnait son amitié encore plus que son autorité. Ce fut lui qui parvint enfin à réconcilier Fra Bartolommeo avec la pratique de son art, en lui persuadant qu'il travaillerait ainsi à la gloire de Dieu encore plus qu'à la sienne.

La première épreuve à laquelle on mit son obéissance, était des plus délicates. Arrivé, après une longue désuétude, à un âge où les organes ont perdu leur souplesse, il se voyait installé dans le couvent de Saint-Marc, comme successeur de Fra Angelico, et chargé de remplir, avec les produits de son pinceau, les vides que ce peintre incomparable, dont il vénérât plus que personne la mémoire et les œuvres, avait laissés dans la décoration du cloître. Pour remplir dignement cette tâche et toutes celles

qui pourraient lui survenir, il crut qu'il devait s'assimiler, autant qu'il était en lui, les progrès techniques que l'art avait faits depuis le commencement du siècle. Le moment ne pouvait pas être mieux choisi, ni les maîtres non plus; le grand événement du jour était l'exposition des deux fameux cartons de Léonard et de Michel-Ange, et Fra Bartolommeo ne dut pas être le dernier à pressentir la révolution que ces deux productions allaient opérer dans la peinture. Il fut donc subjugué, comme la plupart de ses contemporains; mais il le fut bien plus par la grâce du premier que par la force du second, et il se mit à étudier, avec succès, sur les ouvrages de Léonard, cette magie du clair-obscur, qui leur donne tant de charme et de relief. Cette conquête était à peine achevée, quand un autre génie, destiné à disputer un jour la prééminence aux deux premiers, vint enchaîner, par des liens plus doux et plus forts, l'imagination et le cœur de Fra Bartolommeo. C'était le jeune Raphaël, alors âgé de vingt-trois ans, qui venait peindre, pour Lorenzo Nasi, la Vierge au chardonneret, et pour la famille Taddei, cette ravissante Madone qu'on voit à la galerie du Belvédère (1506). C'était précisément à l'époque où l'artiste Dominicain venait enfin de se laisser vaincre par les instances de ses supérieurs et de ses amis.

Cette liaison, qui dura plus de deux ans, fut profitable à l'un et à l'autre, mais elle le fut surtout à Fra Bartolommeo dont le pinceau avait parfois

quelque chose de rude et d'anguleux, et qui n'avait pas encore compris le charme de ces lignes mollement onduleuses que les peintres ombriens savaient rendre si parlantes. Peu à peu ces aspérités s'adoucirent, et l'esprit de Raphaël pénétrant de plus en plus les productions de son ami, on vit ce dernier aspirer, aussi lui, à ce modelé des formes et à cette grâce du contour qui n'étaient pas les qualités dominantes de son école. Comme preuve du succès avec lequel il se les était appropriées, il suffirait de citer le magnifique tableau qui fait partie de la collection de Lord Cowper, dans son château de Panshanger, et qui participe à la fois des qualités de ses deux modèles; mais tout en reconnaissant l'importance de ce bel ouvrage, j'en attache une bien plus grande, pour l'influence qu'il s'agit de constater, aux dessins originaux qui se trouvent tant dans la collection des Uffizj que dans celles du Louvre et de Windsor. C'est là qu'il faut voir à quel point Fra Bartolommeo fut le disciple de Raphaël; il y a des esquisses tellement gracieuses qu'on les croirait faites sous l'inspiration la plus immédiate de ce dernier, c'est-à-dire sur des modèles sortis de sa main; et ce qui fait ressortir plus vivement encore les avantages que l'artiste florentin retira de cette liaison, c'est le contraste du style suave et moelleux adopté par lui pendant qu'elle dura, avec celui des tableaux et des dessins qui appartiennent à d'autres époques de sa carrière.

A peine une année s'était écoulée depuis le départ de Raphaël pour Rome, qu'un voyage que Fra



Bartolommeo fit à Venise, vint ouvrir un champ nouveau à ses observations. C'était une nouveauté, non-seulement pour lui, mais pour l'École florentine tout entière, qui jusque-là n'avait eu de relations qu'avec l'École ombrienne. On ne pouvait mieux choisir ni le peintre ni le temps. C'était l'époque où Giorgione, le plus grand coloriste de l'École vénitienne, lui faisait subir une transformation que nous aurons occasion d'apprécier ailleurs; et le peintre, qui voyait ses œuvres pour la première fois, doué lui-même de qualités analogues, n'était pas moins sensible à l'harmonie des couleurs qu'à l'harmonie des sons. Il revint donc dans sa patrie avec un élément de succès de plus, qui, en se combinant avec sa science du clair-obscur et les inspirations puisées dans le commerce de Raphaël, semblaient devoir lui assurer la prééminence sur tous les artistes florentins.

Il est curieux de suivre les diverses phases de son talent, sous ces diverses influences auxquelles se joignit plus tard celle de Michel-Ange. Sous le rapport du sentiment et du mérite poétique proprement dit, jamais il ne parvint à surpasser certains ouvrages de sa première manière, comme la fresque du jugement dernier et celle du Christ à Émaüs, qu'on voit au-dessus de la porte du petit réfectoire, dans le couvent de Saint-Marc. Jamais il n'a donné à la tête de l'Homme-Dieu un caractère qui exprime si bien sa double nature, et les lignes du profil sont dessinées avec une finesse et une pureté qui rap-

pellent certaines esquisses de Léonard. Ces qualités se trouvent presque au même degré dans les deux disciples, qui sont, à la vérité, les portraits des deux amis les plus chers que l'artiste eût dans son couvent (1).

Vers la même époque, ou peu de temps après, il peignit, pour Bernardo del Bianco, dans l'église de la Badia, le tableau de l'apparition de la Vierge à saint Bernard, qui est évidemment le portrait du donataire lui-même, et ce portrait seul suffirait pour donner de l'importance à cette œuvre, dans laquelle il faut voir un hommage de dévotion plutôt qu'une prétention d'amour-propre. Pour admettre cette interprétation, il n'y a qu'à regarder la pose si éloquente de cette figure agenouillée, l'adoration qui respire dans tous les traits et surtout l'intense expression des yeux, noyés, pour ainsi dire, dans l'extase.

A travers les dégâts qui ont rendu presque méconnaissable l'image de la Vierge, on y reconnaît le type de prédilection qui se retrouve dans tant d'autres compositions de Fra Bartolommeo et auquel il resta fidèle jusqu'à la fin. Cette fidélité, qui tenait sans doute à des souvenirs de famille, entrava les progrès qu'il aurait pu faire dans cette direction, et rendit presque impossible tout essor de son imagination vers les régions de l'idéal. Les œuvres dans

(1) L'un est le Prieur Pagnini, dont nous avons déjà parlé; l'autre est le P. Nicolas Schomberg, qui lui succéda en 1506, partit pour Rome en 1507, et fut promu plus tard au cardinalat.

lesquelles son impuissance, à cet égard, se fit le moins sentir, furent celles qu'il exécuta, soit pendant sa liaison avec Raphaël, soit pendant les années qui suivirent immédiatement son départ. Ce fut alors qu'il dut peindre, dans l'église des Dominicains à Pistoia, ce charmant tableau de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, où il s'est montré presque l'égal de celui dont il subissait l'heureuse influence. Malheureusement, cette influence, très-visible dans un grand nombre de dessins de Fra Bartolommeo, comme on peut le voir tant dans la collection du Louvre que dans celle de Florence, lui faisait souvent défaut, quand il avait le pinceau à la main, surtout en ce qui concerne le choix des types.

Celle de ses œuvres peintes où il se rapproche le plus du style de Raphaël, est le fameux tableau de la cathédrale de Lucques, qui laisse à peine quelque chose à désirer soit pour la noblesse des formes, soit pour la grâce et la pureté du contour, sans parler du coloris qui soutiendrait facilement la comparaison avec ce qu'il y a de plus universellement admiré dans l'École vénitienne ou lombarde. A l'exception du saint Étienne, dont la pose n'est pas heureuse, mais dont le profil est d'une finesse exquise, toutes les figures de ce tableau sont d'une rare perfection; celle de saint Jean-Baptiste, admirable de caractère et d'expression, ne l'est pas moins sous le rapport du modelé des membres et du clair-obscur, comme si le peintre avait voulu combiner, dans ce chef-d'œuvre, l'imitation de ses deux mo-

dèles de prédilection. Cette combinaison se remarque également dans les anges qui, sans être des créations aussi idéales que ceux de Fra Angelico, offrent tant de grâce dans les mouvements et tant de beauté enfantine dans les formes, qu'ils sont en parfaite harmonie avec le reste de la composition. La Vierge elle-même, ordinairement si prosaïque dans les ouvrages de Fra Bartolommeo, se rapproche beaucoup plus des types de l'École ombrienne, et l'Enfant-Jésus trahit un effort non moins heureux pour s'élever au-dessus du naturalisme florentin. On peut dire que cette production forme comme le point culminant de la carrière de l'artiste, à moins qu'on ne veuille être de l'avis de ceux qui donnent la préférence à un autre tableau qu'il peignit, peu de temps avant (1508) pour les Dominicains de la même ville, ou plutôt pour ceux de Murano, qui n'en avaient pas voulu ; car ceci se passait immédiatement après son retour de Venise.

Le tableau dont je veux parler, est celui qui se trouve dans l'église de San-Romano, et qui représente le Père éternel bénissant sainte Catherine de Sienne et sainte Marie Madeleine, ravies en extase au pied de la croix. C'était un sujet éminemment mystique, et le peintre qui avait à le traiter, le comprenait si bien, qu'il a mis dans la main d'un des anges de la partie supérieure, une cédule portant cette inscription explicative : *Divinus amor extasim facit*. Le problème était nettement posé ; il s'agissait d'une œuvre qui pût aider à l'élan des âmes

contemplatives, et l'on voit que Fra Bartolommeo s'était vivement pénétré de l'importance de cette destination. Outre les inspirations qui lui venaient du sujet même, il avait celles de l'amitié, besoin impérieux de sa nature aimante et expansive. Depuis qu'il n'avait plus Raphaël, il s'était attaché plus que jamais à ce P. Pagnini, naguère Prieur de Saint-Marc et maintenant Prieur des Dominicains de San-Romano, ce qui explique le zèle avec lequel il travaillait à la décoration de leur église. L'absence de cet ami était une privation dont son génie se ressentait aussi bien que son cœur, et l'on savait profiter de ces intervalles, pour tendre des pièges à sa bonne foi. Alors reparaisait son ancien associé, le crapuleux Albertinelli, qu'il n'eut jamais le courage d'éconduire et vis-à-vis duquel il poussa la faiblesse jusqu'à conclure, en 1509, un pacte d'association dont les conditions semblent supposer l'entente la plus cordiale entre les deux parties contractantes.

Le P. Pagnini redevint, en 1511, Prieur de Saint-Marc, à Florence, et, dès le 5 janvier suivant, la société entre les deux collaborateurs était dissoute, et l'on vit bientôt lequel des deux avait le plus gagné à cette séparation.

Ce fut sans doute vers cette époque que, reprenant sa tâche de continuateur de Fra Angelico, il se mit à décorer l'église et le couvent des peintures, qui depuis ont été presque toutes arbitrairement dispersées dans les galeries de Florence. Alors furent

exécutés le tableau grandiose qu'on voit au palais Pitti, et la figure encore plus grandiose de saint Vincent Ferrier, qui faisait jadis un si bel effet au-dessus de la porte de la sacristie. C'est sans contredit l'œuvre la plus imposante qui soit sortie du pinceau de Fra Bartolommeo, celle qui saisit le plus fortement le spectateur. Bien qu'on y reconnût le portrait d'un célèbre prédicateur du temps, il était impossible de n'y pas voir une commémoration déguisée de Savonarole, une protestation presque hardie contre ceux qui voulaient bannir son souvenir et son image de tous les cœurs et de tous les lieux. C'était le même geste, le même regard et presque les mêmes traits; car la ressemblance est poussée aussi loin qu'elle pouvait l'être, sans compromettre l'artiste et ses patrons (1), et le mouvement rappelle certains portraits de Giorgione dans lesquels la fougue intérieure se trahit par l'éclair du regard ou par la contraction d'un muscle.

L'influence du grand peintre vénitien se fait encore sentir, mais d'une manière moins heureuse, dans le tableau du palais Pitti; l'artiste, en y faisant dominer trop exclusivement les attitudes résolues et les mouvements énergiques, non-seulement a dépassé son but, mais a compromis l'harmonie qui doit exister entre le sujet principal et les figures accessoires. Or ici le sujet principal était le mariage mystique de

(1) Ce prédicateur Dominicain était le P. Tomaso Cajani, et son portrait se trouve répété dans le grand tableau du palais Pitti.

sainte Catherine, et l'on ne comprendra pas pourquoi Fra Bartolommeo y fait assister saint Barthélemy avec ce geste et ce regard farouches qui font prendre le couteau qu'il tient à la main, pour l'instrument du supplice d'autrui plutôt que du sien. La pose du saint George, qui lui sert de pendant, est moins héroïque que raide, et l'on voit, à la tournure de ce personnage qui est évidemment un portrait, que c'est accidentellement qu'il est revêtu d'une armure. C'est une imitation de Giorgione, mais une imitation malheureuse. Les autres saints qui entourent le trône de la Vierge sont mieux caractérisés, particulièrement les trois grandes gloires de l'Ordre, et la forte accentuation qu'on remarque dans une de ces têtes, ne messied pas à saint Thomas d'Aquin. Ce qui messied le plus dans cette composition où il y a tant de parties admirables, c'est sainte Catherine elle-même en qui la beauté et la sainteté auraient dû être combinées de manière à répondre plus ou moins à un certain idéal traditionnel. Soit que l'imagination du peintre ait été en défaut, soit qu'un type déterminé lui ait été imposé par une convention quelconque, il est certain que cette figure est une des plus prosaïques qu'il ait jamais tracées. Si quelque chose pouvait racheter cette faiblesse, ce serait la beauté merveilleuse des deux anges assis au pied du trône et préludant par des accords sur leurs instruments respectifs, au céleste concert par lequel ils vont célébrer ces mystiques fiançailles. Ici l'expression, le dessin et même le coloris sont d'une

perfection qui ne laisse rien à désirer, ce qu'on ne peut dire ni de l'Enfant-Jésus, ni des anges, d'ailleurs si gracieux et si bien balancés, dont les formes se perdent dans les ombres noirâtres du tableau.

En face de l'autel où était exposé celui-ci, on avait construit un autre autel, orné d'un autre tableau dont le sujet devait être la glorification de sainte Catherine d'Alexandrie, comme le sujet de l'autre était la glorification de sainte Catherine de Sienne. On a quelque peine à comprendre qu'un artiste Dominicain ait été mieux inspiré pour la première de ces tâches que pour la seconde; à moins qu'on ne veuille admettre, ce qui est très-vraisemblable, que son opinion sur le mérite respectif de ces deux compositions, était précisément l'inverse de la nôtre; d'où il faudrait conclure que ce ne fut pas l'inspiration qui lui manqua, mais qu'en voulant agrandir sa manière et renforcer les ombres pour donner plus de relief à ses figures, il sacrifia un peu trop la grâce à l'effet, par déférence pour le goût dominant. Aussi les suffrages de ses contemporains ne lui firent pas défaut, et Pierre de Cortone, l'oracle de son siècle, du moins pour les Florentins, disait que le mariage de sainte Catherine était le plus beau tableau qu'il y eût à Florence. Il est vrai qu'il regardait celui qui lui servait de pendant, non pas comme une imitation, mais comme une production de Raphaël lui-même, éloge exagéré, sans doute, mais qui n'était pas entièrement dénué de fondement.



Si l'ouvrage en question, le seul qui soit resté dans l'église, jadis si riche de Saint-Marc, avait conservé sa fraîcheur primitive, ou si seulement la pureté des lignes n'avait pas été compromise par la retouche et par l'altération des couleurs, on passerait moins dédaigneusement devant lui. On admirerait davantage et la pureté de profil des deux saintes, et le caractère si ascétique de saint Jean-Baptiste, et la beauté de l'Enfant-Jésus qu'on dirait avoir été peint d'après un modèle fourni par Raphaël. Après tout, l'influence de cet ami, même absent, était la plus persistante de toutes, parce qu'elle était la seule qui intéressât à la fois son cœur et son imagination. De là des retours fréquents au style simple, suave et essentiellement classique qu'il avait appris de lui, et qui était plus en rapport avec ses tendances naturelles que le style grandiose de Giorgione ou de Michel-Ange.

Il y eut une époque, dans la vie de Fra Bartolommeo, plus remarquable que toutes les autres, par la perfection relative des œuvres qu'il produisit. C'était de 1511 à 1512, ce qui correspond à sa rupture définitive avec Mariotto Albertinelli et au retour du P. Pagnini dans le couvent de Saint-Marc, toujours en qualité de prieur. A cette époque appartiennent, outre le second tableau d'autel dont nous venons de parler, celui du Louvre, d'une grande finesse d'exécution et parfaitement conservé, celui de l'église de San-Spirito, à Sienne (1), celui de l'é-

(1) Les deux figures si charmantes de sainte Catherine et de sainte

glise de Sainte-Catherine, à Pisé (1), et probablement l'Assomption qui est au Musée de Berlin. Enfin ce fut alors qu'il acheva ce magnifique carton de la galerie des Uffizj auquel il ne manque que le charme du coloris, pour être regardé comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Tel qu'il est, on peut le regarder comme son chef-d'œuvre au point de vue de la double inspiration religieuse et patriotique; et même, sous ce dernier rapport, c'est un des plus précieux monuments que nous ait laissés l'École florentine, avant d'entrer dans sa période de décadence. Dans l'intention de celui qui commandait ce tableau, comme dans l'intention de celui qui l'exécutait, c'était une sorte de consécration du régime républicain, tel que l'avait compris le Gonfalonier Soderini qui avait formulé son manifeste en proclamant le Christ roi de Florence, par un de ces élans d'enthousiasme avec lesquels Savonarole avait familiarisé les Florentins. Soderini, homme de goût et de cœur, et non moins ardent dans son patriotisme que dans sa foi, aurait fait beaucoup plus pour la grandeur et la prospérité de sa patrie, s'il n'avait été sans cesse harcelé par les intrigues des Médicis, au dehors et au dedans. C'était grâce à son clairvoyant patronage, que Michel-Ange et Léonard avaient été appelés à peindre, dans la salle du grand Conseil, les

Marie-Madeleine, qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts, faisaient partie de ce tableau.

(1) Il y est encore, mais beaucoup moins bien conservé que le précédent.

deux fresques dont il ne leur fut donné d'achever que les cartons. Voyant cet espoir déçu, le Gonfalonier chargea Fra Bartolommeo d'exécuter une grande composition, dans laquelle seraient réunis tous les saints protecteurs de la ville de Florence; c'est-à-dire une composition à laquelle le malheur des temps donnait la signification d'un tableau votif. Cela seul aurait pu être la source des plus belles inspirations, indépendamment des souvenirs et des noms que rappelait le lieu qu'il s'agissait de décorer (1); mais, sur ces entrefaites, la République vint à mourir, et le pinceau tomba des mains de l'artiste découragé. Voilà pourquoi il n'a laissé qu'une œuvre incomplète, du moins pour ceux qui ne sont frappés que de ce qui lui manque. Les autres la contempleront d'abord avec l'intérêt qui s'attache à ces poèmes inachevés dont la composition fut interrompue par l'appel du geôlier ou par la sommation du bourreau; puis ils l'étudieront dans tous ses détails, pour en apprécier toutes les beautés, et cette appréciation sera d'autant plus complète, qu'on se sera mieux pénétré de l'idée dominante et des circonstances accessoires qui la renforcent. Ce n'est pas contre un ennemi abstrait que l'intercession des puissances célestes est invoquée, et ce n'est point par un caprice du peintre ou de son patron que, dans le groupe formé par les figures

(1) Ce lieu était la salle du grand Conseil, construit sur les dessins de Cronaca, par l'avis de Savonarole.

centrales, sainte Anne attire plus les regards que la sainte Vierge, non-seulement à cause de la place plus éminente qui lui est assignée, mais aussi à cause de l'intensité de sa prière vers le ciel, et même à cause de sa beauté, qui surpasse de beaucoup celle de la plupart des Madones peintes par Fra Bartolommeo. L'artiste républicain avait ses raisons pour en agir ainsi. Ce 26 juillet 1343, jour de la fête de sainte Anne, elle avait été saluée comme libératrice de la patrie, parce que, ce jour-là, on avait mis fin, par l'insurrection, à l'odieuse tyrannie du duc d'Athènes, et depuis lors, le souvenir de son intercession efficace pour la liberté florentine, souvenir consacré par l'oratoire d'Or-San-Michele, ne s'était jamais effacé du cœur des citoyens. A leurs yeux, cette victoire était plus importante que celle de Campaldino, remportée le jour de saint Barnabé, ou que celle de 1364 sur les Pisans, attribuée, pour la même raison, à la protection de saint Victor, ou que la défaite du Goth Radagaise, attribuée par la tradition populaire à sainte Reparata. Tout ce patronage céleste figure dans le tableau avec d'autres saints, parmi lesquels on distingue saint Jean-Baptiste et saint Jean-Gualbert, admirable d'attitude et d'expression, et saint Antonin, le père des pauvres de son vivant et après sa mort, lequel est représenté sous les traits et le costume de Fra Bartolommeo, en guise d'hommage sympathique à sa mémoire.

Entre cet ouvrage de circonstance et le voyage de

Rome, je crois qu'il faut placer deux compositions qui furent fort admirées de son temps, et qui paraissent avoir été achevées ou du moins coloriées, l'une et l'autre, par Bugiardini, devenu le successeur peu expéditif d'Albertinelli, dans cet emploi subalterne ; je veux parler de l'enlèvement de Dina, que Michel-Ange lui-même, d'après un témoignage contemporain, ne pouvait se lasser d'admirer (1), et de la magnifique déposition de croix, qu'on voit au palais Pitti.

Ce n'est pas à tort qu'on regarde ce dernier tableau comme un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Tout en s'inspirant de celui dans lequel Fra Angelico a traité si pathétiquement le même sujet, il a su joindre l'originalité à la profondeur de sentiment, et il a modifié, avec un goût exquis, dans la Vierge et dans la Madeleine, l'expression de la douleur dont leur âme est transpercée. Le nu, dans le corps du Christ, est traité sans ostentation anatomique, mais avec assez de science pour imposer silence aux détracteurs systématiques de l'artiste. L'ordonnance, le dessin, la couleur, l'accentuation générale et particulière, tout est calculé pour satisfaire et pour émouvoir. Il n'y a de restrictions à faire que pour la tête de saint Jean, qui ne présente ni la même finesse de touche ni la même élégance de formes, et qu'on peut, sans injustice, attribuer au pinceau plus lourd de Bugiardini.

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. II, p. 234.

Jusqu'à présent, Fra Bartolommeo avait subi successivement l'influence de Léonard, celle de Raphaël et celle de Giorgione, travaillant, avec plus ou moins de succès, à s'approprier les qualités distinctives de chacun de ces trois grands maîtres. Il lui restait à tenter une dernière expérience, la plus hasardeuse de toutes, en allant voir les prodiges qu'opéraient à Rome le pinceau et le ciseau de Michel-Ange. Il entreprit donc ce pèlerinage en 1514, et, après avoir peint pour les Dominicains de Viterbe une apparition du Christ à la Madeleine, avec un autre tableau inachevé (1), il se trouva enfin au milieu de toutes ces récentes merveilles qui avaient fait tourner des têtes plus fortes que la sienne. Celle même de son ami Raphaël n'y avait pas tenu, et les peintures grandioses de la chambre de l'Héliodore lui prouvèrent qu'il avait capitulé devant son rival. Que cette capitulation fût volontaire, ou qu'elle fût imposée par l'opinion publique qui, si l'on en croit un contemporain, ne pardonnait pas à Bembo d'avoir placé Raphaël et Michel-Ange sur la même ligne (2), il était difficile qu'une imagination aussi mobile et aussi peu capable de réaction que l'était celle de Fra Bartolommeo, ne fût pas ébranlée par cette imposante unanimité de suffrages. D'ailleurs, sa modestie jointe à ses habitudes éclectiques et à sa facilité d'assimila-

(1) Ce tableau représentait la Vierge entourée des principaux saints de l'Ordre de Saint-Dominique. P. Marchese. *Memorie*, etc. l. III, ch. 6.

(2) Lodovico Dolce, *Dialogo*.

tion, le réconciliait sans peine avec cette révolution, dans laquelle de plus clairvoyants que lui n'apercevaient qu'un symptôme de progrès indéfini. Il se lança donc, lui aussi, dans cette voie nouvelle, et les deux figures de saint Pierre et de saint Paul, qu'on voit encore aujourd'hui dans le palais du Quirinal, furent le produit du premier accès d'émulation que lui donnèrent la vue des fresques de la chapelle Sixtine et l'enthousiasme universel dont elles étaient l'objet. Assurément on ne peut pas dire qu'il ait égalé son modèle; mais quiconque aura comparé ces deux apôtres et particulièrement saint Paul, avec le prophète Isaïe que Raphaël, par un motif du même genre, peignit dans l'église de Saint-Augustin, sera obligé de convenir que, sous le rapport de la force et de la grandeur, Fra Bartolommeo s'est montré supérieur à son ami (1).

Au reste, ces qualités, qui étaient constitutives chez Michel-Ange, étaient dans son imitateur, purement artificielles, et l'histoire de sa vie nous le montre toujours impuissant à lutter contre les obstacles que lui suscitaient les événements ou les volontés étrangères. Faible devant l'ennemi, le jour où il fallut combattre, il le fut encore davantage dans ses relations avec ses amis. Non-seulement il se laissa dominer par Albertinelli, non-seulement il toléra ses vices et sa haine contre Savonarole, mais il le char-

(1) Les deux cartons originaux sont conservés à Florence, dans l'Académie des Beaux-Arts.

gea de l'éducation de son jeune frère, mettant à la merci d'un homme sans scrupule et sans frein les mœurs et l'héritage d'un pauvre orphelin qui n'avait pas d'autre protecteur (1). Nous l'avons vu, à plusieurs reprises, l'associer à ses travaux et à ses profits, puis rompre cette association, pour la renouer ensuite, sans qu'il pût jamais trouver en lui-même l'énergie nécessaire pour se débarrasser définitivement d'un tel joug.

Une aventure l'attendait à Rome, qui mit encore plus en évidence la timidité de son caractère. Le premier patron qui s'offrit à lui, fut un certain Mariano Fetti, ancien frère convers du couvent de Saint-Marc, qui avait pris l'habit des mains même de Savonarole, en 1495, et qui, pour se laver de cette souillure, avait joint à sa qualité de transfuge celle d'adulateur servile auprès des Médicis. Léon X, qui avait goûté la tournure joviale de son esprit, ne fut pas plutôt monté sur le trône pontifical, qu'il le fit venir à sa cour, pour y remplir la seule charge à laquelle il fût propre, c'est-à-dire pour égayer l'hôte et ses convives par ses propos joyeux et par des bouffonneries qui n'étaient pas toujours du meilleur goût. Le nouveau pontife, qui aimait à détendre les ressorts de son esprit, se garda bien de

(1) On peut voir dans le P. Marchese, livre III, chap. 3, les incroyables dispositions de ce contrat. Les suites de cette imprudente confiance furent telles qu'on pouvait les attendre, et, à dater de cette époque, il n'est plus question de ce jeune frère dans l'histoire de Fra Bartolommeo.



laisser de pareils services sans récompense, et le favori, que ne gênait plus son costume de Dominicain, obtint de son bienfaiteur, d'abord le prieuré de Saint-Sylvestre, sur le Quirinal, ensuite l'office très-lucratif des Bulles, resté vacant depuis la mort de Bramante.

Ce fut entre les mains de ce personnage moitié bouffon, moitié renégat, que Fra Bartolommeo tomba tout d'abord. Ce fut à ce honteux patronage qu'il se résigna, lui qui avait été l'ami de cœur de Raphaël et dont les œuvres pouvaient presque rivaliser avec les siennes ! La tâche n'était pas ingrate en elle-même, puisqu'il s'agissait de peindre, dans Rome, les images des deux grands apôtres qui l'avaient conquise à la foi chrétienne. C'est cette idée de conquérants spirituels, qui a obsédé et exalté son imagination, pendant qu'il traçait, dans un style tout nouveau pour lui, ces deux figures grandioses et particulièrement celle de saint Paul, qui se prêtait mieux à ce genre d'évolution (1). Soit honte, soit dégoût, soit disposition malade qui ne fit que s'aggraver dans la suite, il partit, laissant à son ami le soin de finir la figure de saint Pierre, et sans que Léon X eût daigné abaisser sur lui un de ces regards vivifiants qui, au dire de ses panégyristes, avaient la vertu de faire éclore des chefs-d'œuvre.

(1) Ces deux tableaux se trouvent maintenant dans le palais du Quirinal.

Fra Bartolommeo revint donc à Florence avec cette fatale conviction, qui lui était déjà entrée une fois dans l'esprit, savoir, que pour être à la hauteur de son siècle, il fallait aggrandir sa manière. Plus il se lançait dans cette voie périlleuse, plus il était applaudi; et ces applaudissements ne venaient pas seulement du dehors; dans l'enceinte même de son couvent, berceau des traditions les plus pures, les idées nouvelles avaient beaucoup plus de partisans que d'adversaires. Aussi son retour fut-il signalé par la production de plusieurs ouvrages que leur conformité au goût dominant fit longtemps regarder comme ses chefs-d'œuvre, et qui étaient destinés à achever la décoration de l'église de Saint-Marc, nouvellement reconstruite. Ils étaient aussi destinés à réfuter ses envieux qui l'accusaient de n'avoir jamais pu tracer un dessin vraiment grandiose, et de cacher, sous les plis artificiels de ses draperies, son impuissance à peindre le nu.

Alors parurent, en réponse à ce double défi, cette fière et colossale figure de saint Marc, du palais Pitti, et le malencontreux saint Sébastien, qui fut envoyé plus tard au roi de France (1), après que des expériences décisives, faites sur des âmes candides et pénitentes, eurent constaté les inconvénients que ce genre de distraction avait pour elles. On ne pouvait donc plus douter de son aptitude à

(1) Ce tableau, qui disparut à l'époque de la révolution, se trouve maintenant dans la ville de Toulouse.

traiter des nudités quelconques, pourvu qu'elles n'offrissent rien, dans l'expression ou dans l'attitude, qui répugnât à la chasteté de son imagination. Quant à saint Marc, dont on a tant loué la forte accentuation ainsi que les lignes à la fois hardies et harmonieuses, il faut remarquer qu'il n'est plus à son point de vue, depuis qu'on l'a fait descendre de la place qu'il occupait jadis au-dessus de la porte du chœur, et je crois que c'est à ce déplacement qu'il faut attribuer, en partie, l'impression désagréable que produisent, en dépit de tant d'éloges traditionnels, une certaine exagération dans le mouvement et une certaine dureté dans les traits. Ces défauts devaient être considérablement adoucis par la distance; mais ils n'en étaient pas moins des défauts, et le style qui convenait à un prophète comme Daniel ou à un apôtre comme saint Paul, ne pouvait convenir à un pacifique évangéliste comme saint Marc, à moins qu'on ne veuille se méprendre sur la signification du lion qui lui sert d'attribut.

Un autre tableau plus important de la même galerie, composé de deux grandes figures latérales, pour représenter l'ancienne loi (1), et de cinq figures centrales, pour représenter la loi nouvelle, appartient également à la dernière manière de l'artiste. Son talent, comme coloriste et comme dessinateur, s'y montre dans toute sa richesse et dans toute sa

(1) Ce tableau était jadis dans l'église de l'Annonciation. On a eu l'idée bizarre de le diviser en deux, et d'en placer une moitié dans le palais Pitti, et l'autre dans la galerie des Uffizj.

puissance, et les deux figures de prophètes, Job et Isaïe, ne seraient pas indignes d'être placées à côté de certaines créations du génie de Michel-Ange. Dans la partie centrale, le Christ, posé en triomphateur sur son tombeau, avec un geste et un mouvement qui expriment admirablement son triomphe, est dessiné avec une verve ou plutôt avec un élan qui semble inspiré par le sujet même ; mais outre que le type n'en est pas heureux (1), non plus que le costume, on ne voit pas assez clairement comment il est mis en rapport avec les emblèmes placés au-dessous de lui, et avec les quatre Évangélistes, qui sont là comme des figures de remplissage, sans aucune trace d'inspiration, et n'ayant rien dans leur physionomie qui puisse faire deviner leur rôle et leurs caractères respectifs. Cette remarque s'applique surtout à la tête de saint Jean, qui aurait dû être la plus belle, et qui est, au contraire, la plus insignifiante de toutes.

C'est que la nouvelle voie dans laquelle Fra Bartolommeo s'était engagé, par déférence pour le goût dominant, l'éloignait de l'idéal, au lieu de l'en rapprocher, et le condamnait d'avance à perdre du côté de la suavité, de la grâce et de la pureté des formes ce qu'il gagnerait du côté de la science et de la grandeur. Mais comment résister à l'entraînement universel qui lui imposait, à lui et aux autres,

(1) Ce type de Christ est beaucoup plus satisfaisant dans le dessin original qui est à la galerie des Uffizi.

cette transformation qu'on exprimait par ces paroles sacramentelles : agrandir sa manière. Souvent c'étaient les ordres religieux qui étaient à la tête du mouvement. La contagion avait gagné les Dominicains eux-mêmes, et jamais on ne les avait vus si fiers de leur grand artiste, ni si empressés à se procurer des produits de son pinceau. Toutes les maisons qu'ils avaient en Toscane réclamèrent de lui, l'une après l'autre, ce tribut, qui épuisait de plus en plus ses forces. Mais le couvent privilégié fut encore celui de San-Romano, à Lucques, et il le fut pour la même raison qu'autrefois, c'est-à-dire que le P. Pagnini, en qui les progrès de l'âge n'avaient fait que redoubler les attraits de l'affection et de la sainteté, en était redevenu Prieur, et pouvait offrir encore une fois à son ami un-supplément d'inspirations pour sa tâche. De cette double attraction, celle de la personne et celle du lieu, naquit le fameux tableau regardé par les uns comme le chef-d'œuvre de sa troisième manière, par les autres comme le chef-d'œuvre de toute sa vie, et auquel Canova ne trouvait à comparer que l'Assomption du Titien.

Quoique ce jugement soit une preuve de plus de l'incompétence de ce sculpteur en dehors des limites de son art, cependant on comprend que l'ouvrage dont il s'agit ait fait sur lui, comme sur tant d'autres, à première vue, une de ces impressions qui ne peuvent se traduire que par une formule exagérée. Rien ne saurait être plus imposant que cette com-

position, dans son ensemble, et l'expression de la Vierge ainsi que son mouvement vers son divin Fils, pour lui recommander le peuple Lucquois, réfugié sous les plis de son manteau, ne laisse absolument rien à désirer. Il est vrai que l'idée n'était pas neuve et que Domenico di Bartolo, l'un des premiers peintres de son temps, ayant à traiter le même sujet, avait laissé, dans le grand hôpital de Sienne, une grande fresque regardée comme son chef-d'œuvre et dont on voit que Fra Bartolommeo s'est inspiré ; mais cette inspiration n'ôte rien à ce dernier de son mérite, je ne dis pas seulement comme coloriste et comme dessinateur de premier ordre, mais aussi comme savant ordonnateur des diverses parties d'un grand tout, et surtout comme interprète sympathique de la piété populaire, dont les manifestations n'ont jamais été rendues ni avec plus de naïveté ni avec plus d'intensité. Ici le naturalisme était dans son droit, et l'artiste n'a nul besoin de se faire absoudre des trente-six portraits de tout âge et de tout sexe, répartis et groupés à droite et à gauche, avec une habileté parfaitement dissimulée et bien rarement surpassée ; plusieurs de ces portraits sont des chefs-d'œuvre dans leur genre, et il est impossible de ne pas distinguer, au milieu de la foule, le beau profil du donataire à qui saint Dominique montre du doigt la mère de miséricorde. Sur le premier plan, on voit les trois générations d'une même famille, l'aïeule, la mère et le petit-fils, ce dernier dégagé de ses langes, pour fournir

à l'artiste l'occasion de montrer sa science anatomique, qu'il appliquait plus volontiers aux enfants en très-bas âge, dont il aimait un peu trop à reproduire les formes dans ses anges; mais il faut avouer qu'il les reproduisait avec un charme ineffable, comme on peut le voir dans la partie supérieure du tableau qui nous occupe, et dans lequel on ne se lasse pas d'admirer la grâce de leurs mouvements et le modelé de leurs petits membres. Malheureusement l'admiration ne va pas en croissant, quand on élève les yeux jusqu'à la demi-figure du Christ, qui est comme la clef de voûte de toute la composition, et qui n'offre ici qu'un type vulgaire, dont la vulgarité est rendue plus choquante par une malencontreuse imitation de la chevelure du Jupiter Olympien.

Je ne m'arrêterai pas à décrire les divers ouvrages que Fra Bartolommeo exécuta vers la même époque (1515) pour les couvents de son Ordre, et qui ont été, pour la plupart, dispersés, ou négligés, ou grossièrement restaurés. Ce fut alors qu'il peignit, pour les Dominicains de Pistoia, cette gracieuse Madone qu'on voit encore aujourd'hui dans leur église, et qui n'y a été transportée, du cloître où elle était jadis, qu'au prix d'irréparables dégâts. Il fut plus généreux envers Prato qui était pour lui comme sa ville natale, son humble village de Savignano n'en étant éloigné que de quelques milles. Il faut donc regarder comme une œuvre à la fois pieuse et patriotique, un certain tableau de l'As-

somption qui, après la suppression de l'église où il était exposé, fut vendu, pour six écus de Toscane, par le commissaire du grand-duc Léopold, puis racheté 3,000 écus par Pie VI, pour être encore revendu à des spéculateurs étrangers, par suite des dilapidations auxquelles donna lieu l'invasion des États Pontificaux. Il avait déjà traité le même sujet, mais avec beaucoup moins de verve, plusieurs années auparavant, quand il se servait de Mariotto Albertinelli, non-seulement comme coloriste, mais aussi comme collaborateur pour l'ensemble de ses compositions. L'Assomption, qui est au musée de Berlin, est un des fruits très-rares de cette collaboration, et, ce qui est plus rare encore, c'est que la partie supérieure, attribuée à Fra Bartolommeo et représentant la Vierge entourée d'anges, est traitée avec moins de vigueur que la partie inférieure dans laquelle on est convenu de voir l'ouvrage de Mariotto Albertinelli. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher le chef-d'œuvre qu'il exécuta, en 1515, pour la ville de Prato.

A cette même année (1515) appartient la salutation angélique, qui se trouve dans le musée du Louvre, et qui fait regretter qu'il n'ait pas exécuté un plus grand nombre de compositions dans le même style et d'après les mêmes inspirations, car c'est une de ses œuvres les plus correctes et les plus pures. La Vierge, au lieu d'être à genoux et recueillie, est assise sur un trône en forme de niche, où elle reçoit les hommages de plusieurs saints, au moment même



où lui apparaît l'ange Gabriel, avec une branche de lis à la main. Ici la date est d'autant plus précieuse, qu'elle coïncide avec l'offre que François I<sup>er</sup> fit à Fra Bartolommeo, de le prendre à son service, offre qu'il aurait peut-être acceptée (1), si un si long voyage n'avait pas été au-dessus de ses forces ; car elles étaient sourdement minées par le mal dont il avait apporté le germe de Rome et qui devait bientôt le faire descendre dans la tombe. Quand il était trop obsédé par le pressentiment de sa mort prochaine, il allait respirer un air plus pur à Pian di Mugnone, près de Florence ; non que cette pensée lui fût importune, mais parce que là il pouvait, plus librement qu'ailleurs, mêler au travail des mains la contemplation de sa fin dernière, comme cela est attesté par les paroles expresses quoiqu'un peu obscures de Vasari. Ce fut là qu'il alla passer l'automne de cette année 1515, l'une des plus fertiles de toute sa carrière ; et cependant il n'y cherchait pas le repos ; car non-seulement il y exécutait plusieurs peintures à fresque, mais il préparait les ouvrages importants qui devaient paraître l'année suivante, savoir, le grand tableau de l'Assomption pour la ville de Prato, et celui de la Présentation de Notre-Seigneur pour son cher convent de Saint-Marc. Ce dernier est regardé, à juste titre, comme un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, et cette qualification,

(1) Voir les mémoires des artistes Dominicains ; par le P. Marchese, vol. I, p. 445, 2<sup>e</sup> édition.

non usurpée, rend encore plus odieux l'acte de confiscation mal déguisée, par lequel Léopold le fit passer, de la chapelle du noviciat, dans la galerie impériale de Vienne, où il se trouve encore aujourd'hui.

Assurément cette composition n'est pas irréprochable, et elle l'est d'autant moins que la figure centrale, celle du grand-prêtre, qui joue ici le principal rôle, n'a rien d'imposant, ni dans les traits ni dans l'attitude; mais il y a, dans sa physionomie et dans son mouvement, une sorte de reflet de cette tendresse respectueuse qui est si délicatement exprimée dans le regard et surtout dans le geste de la Vierge, dont le type est toujours le même, sauf les modifications de détail, que l'artiste a très-habilement nuancées, suivant les exigences de son sujet. Ce qui domine, dans ce dialogue muet, c'est le sentiment, et, sous ce rapport, on imaginerait difficilement quelque chose de plus exquis. Les draperies sont du meilleur goût, et, s'il fallait désigner, par conjecture, entre les maîtres ou modèles successifs de Fra Bartolommeo, celui dont il s'est instinctivement inspiré, en peignant l'Enfant-Jésus, on nommerait sans hésitation Raphaël, non-seulement à cause de la suavité de l'expression et de la pureté des lignes, mais aussi à cause d'un je ne sais quoi de divin qui rappelle plus particulièrement les créations mystiques de l'école Ombrienne. Quant à la figure si noble, si bien posée et si bien drapée de saint Joseph, c'est du naturalisme tout pur, mais

un naturalisme facile à pardonner, s'il est vrai que ce soit le portrait du brave et généreux Salviati, que nous avons déjà signalé dans une peinture antérieure du même artiste.

L'inauguration de ce tableau, dans la chapelle du noviciat, avait coïncidé avec un événement mémorable dont le souvenir a été conservé dans les annales du couvent. Léon X, dont on tenait à reconquérir les bonnes grâces, daigna venir s'asseoir à la table des moines, à l'occasion de la fête de l'Epiphanie, qui était l'anniversaire de la dédicace de leur église. Il avait sa demeure à Santa-Maria-Novella, et tous les peintres florentins de quelque renom avaient été admis à l'honneur de contribuer, plus ou moins, à l'éclat de sa réception. Fra Bartolommeo seul avait été exclus de cette invitation. Pour détourner le mauvais augure qu'on tirait de cette exclusion, on fit les frais et on courut les chances d'une fête aussi somptueuse que le comportaient le lieu et la règle, et l'on espéra que le Père commun des fidèles oublierait, ce jour-là, qu'il était de la race des Médicis. Leur espoir ne fut pas entièrement trompé en ce qui concernait Léon X lui-même; mais les soldats de sa suite, stimulés par les Florentins qui avaient de vieilles rancunes à satisfaire, se crurent là comme en pays conquis; et telle fut l'impression produite par leurs excès sur l'annaliste du couvent, qu'il se crut obligé, en les mentionnant, de chercher un terme de comparaison dans les régions infer-

nales. *Magnus infernus extitit nobis illa dies* (1).

Toutes ces concessions, faites avec dignité à des circonstances impérieuses, n'empêchaient pas la fidélité de la plupart des moines au culte de Savonarole, pas plus qu'elles n'empêchaient Fra Bartolommeo de placer son image dans une des chapelles du cloître, avec la blessure sanglante à laquelle on reconnaît saint Pierre martyr (2). Ce n'était pas assez pour lui d'honorer ainsi la mémoire de son maître; il l'associait à ses récréations musicales, en s'appropriant, par l'identité de sentiments, celles de ses compositions poétiques qui étaient le plus propres à élever vers la source du bien et du beau, son âme quelquefois affaissée par les langueurs terrestres. On comprend sans peine de quelles délicieuses émotions cette association devait être la source, et on le comprend encore mieux, quand on lit, sur une des feuilles où il esquissait ses études préliminaires, les sublimes paroles qu'il accompagnait de son chant (3).

D'autres fois, il associait le même souvenir à ses travaux d'artiste, en exerçant son pinceau sur un

(1) P. Marchese, vol. I, pag. 420.

(2) Ce portrait, si remarquable par la douce expression du regard, est maintenant à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Voici la première strophe d'un de ces poèmes vraiment mystiques :

*Tutto se' dolce Iddio, Signore eterno,  
Lume e conforto e vita del mio core,  
Quando ben mi l'accosto, allor discerno,  
Che l'allegrezza è senza tedolore :*

thème emprunté aux prédications ou aux conversations de Savonarole. Le plus intéressant de ces emprunts, le seul dont nous ayons une description détaillée, était une composition allégorique qu'on appelait *le Songe*, et qui faisait jadis partie de la collection du roi de France. Il paraît que le peintre, se sentant justifié par son rôle de traducteur, y avait donné libre carrière à son imagination, puisqu'on y voyait des nymphes et des satyres mêlés à des groupes nombreux et variés, dans un paysage embelli par toutes les productions et par tous les accidents qui pouvaient lui donner de la grâce et de la majesté. Cette excursion, d'un genre tout à fait nouveau pour lui, était aventureuse à plus d'un titre. Elle l'était à cause du sujet, riche en nudités mythologiques; elle l'était encore plus, à cause des détails accessoires, qui semblaient demander un pinceau plus familiarisé avec les divers aspects de la nature. Au reste, cette œuvre, sans appartenir à la jeunesse de l'artiste, était d'une époque où les images riantes n'avaient encore rien perdu de leur charme pour lui, et, lors même que l'historien ne nous apprendrait pas qu'elle fut envoyée en France en même temps que le tableau de saint Sébastien, nous devinerions qu'elle n'est pas contemporaine de celles dont il nous reste à parler.

*Se tu non fussi, il ciel sarebbe inferno;  
Quel che non vive teco, sempre muore  
Tu se' quel vero e sommo ben perfetto,  
Senza' qual torna in pianto ogni diletto.*

Une année seulement séparait alors Fra Bartolommeo de sa dernière heure, et cette année fut employée comme s'il avait eu peur de paraître devant Dieu les mains vides. Les loisirs que lui laissaient les intervalles de ses souffrances, furent partagés entre son couvent de Saint-Marc et sa retraite favorite de Pian di Mugnone. On peut encore voir, à l'Académie des Beaux-Arts, les bustes de saints et de saintes qu'il avait peints, en guise de décoration, à la voûte d'une petite chapelle attenante à l'école du couvent (*il giovanato*). Ce sont, en quelque sorte, des improvisations de son pinceau, dans lesquelles il ne faut pas chercher le fini d'exécution qu'on trouve dans ses tableaux d'autel. Je les appellerais volontiers un pieux remplissage, si cette expression était compatible avec le respect qu'on doit éprouver en présence de ces opuscules testamentaires que leur destination seule suffirait pour rendre intéressants. On voudrait seulement que le naturalisme y occupât moins de place, ou du moins que les portraits eussent été plus heureusement choisis; car il y a des têtes extrêmement prosaïques, comme celle de saint Jean-Baptiste. La plus belle de toutes est celle de saint Thomas d'Aquin, et, si elle a été prise sur un modèle vivant, on doit dire qu'il était impossible d'en choisir un meilleur; car le regard est à la fois net et ferme et il y a, dans la partie inférieure du visage, une accentuation vigoureuse qui est commune à tous les portraits traditionnels du grand docteur Dominicain. Ce qu'il y

a de moins satisfaisant, c'est le type du Sauveur. Il y a de la pureté dans les traits, de la finesse dans les contours, de la mansuétude dans l'expression ; mais on n'y trouve pas même l'ombre de cet idéal que Raphaël et Léonard, ses deux modèles de prédilection, avaient réalisé, du moins en partie. Il s'en est rapproché davantage dans la tête de Christ du palais Pitti, laquelle avait été peinte pour l'hospice de Pian di Mugnone, d'où elle n'aurait jamais dû être enlevée.

Quand Fra Bartolommeo succombait, en 1517, à une mort qu'on peut bien appeler prématurée, puisqu'il n'avait pas cinquante ans, son talent n'avait rien perdu de sa grâce ni de sa force, et sa main n'avait rien perdu de sa fermeté ni de sa prestesse à tracer un contour. C'était donc une perte immense pour l'avenir de l'art, non pas tant à cause des œuvres qu'il aurait pu produire, qu'à cause des traditions pures qu'il représentait, traditions auxquelles il fut toujours fidèle, malgré les emprunts superficiels qu'il fit quelquefois à des peintres qui ne puisaient pas leurs inspirations à la même source que lui. Il y eut des moments où ces influences diverses et parfois contradictoires donnèrent lieu à des oscillations qui ressemblaient à des faiblesses ; mais il finit toujours par recouvrer son équilibre, et la conscience de ses forces, comme coloriste et comme dessinateur, l'empêcha de s'égarer trop loin dans la poursuite du coloris des Vénitiens et du dessin de Michel-Ange. Sans être doué de facultés

transcendantes, comme les quatre modèles qui s'offrirent successivement à son imitation, il sut tirer un parti merveilleux de celles qui lui avaient été départies, et en combinant les ressources d'un génie de second ordre avec les inspirations d'une belle âme, jointes à des circonstances prodigieusement favorables, il parvint à conquérir une place à côté des plus grands peintres de son siècle. On comprend que les circonstances auxquelles je fais allusion furent surtout la paternité spirituelle de Savonarole et l'amitié de Raphaël. L'une, en l'initiant à l'idéal ascétique, lui fit entrevoir, mais sans lui donner les moyens d'y atteindre, les hauteurs de l'idéal esthétique; l'autre lui apprit, par son exemple encore plus que par ses préceptes, à mettre dans ses compositions ces nuances si bien ménagées et ces délicatesses de sentiment, qui furent mieux comprises et mieux pratiquées par Fra Bartolommeo que par les élèves mêmes de Raphaël. Cette facilité d'assimilation tenait sans doute à une sorte d'harmonie préétablie; mais elle tenait aussi à une habitude qui était en lui principe de conscience autant que matière de goût, et qui consistait à tenter tous les progrès possibles dans toutes les directions.

Nous avons déjà vu que quelques-unes de ces tentatives ne furent pas heureuses. Je ne sais s'il faut placer dans cette catégorie celle qui avait pour but de substituer les draperies mortes aux draperies vivantes, à l'aide d'une machine articulée qui représentait approximativement, et aussi longtemps qu'on



voulait, les diverses attitudes du corps humain ; en un mot, faut-il regarder l'appareil connu dans les ateliers sous le nom de *mannequin*, et inventé, dit-on, par Fra Bartolommeo, comme un nouveau perfectionnement ajouté à ceux qui avaient tant favorisé les progrès de la peinture depuis un siècle ? L'usage universel qu'on a fait de cette invention semble répondre affirmativement ; mais il ne faut pas oublier qu'elle était inconnue aux grands peintres du xv<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels il en est au moins un, Fra Angelico, qui a su, sans ce secours artificiel, donner à ses draperies et à ses poses toute la perfection imaginable.

Une autre innovation de Fra Bartolommeo fut l'étude minutieuse du nu, appliquée même aux figures de saints et de saintes, avant de les couvrir de leurs vêtements, afin que les plis et les saillies du dehors correspondissent exactement aux courbures et aux angles formés par le corps et par les membres. C'était, en quelque sorte, une application de la géométrie à la peinture. On pouvait craindre, non sans quelque raison, qu'il n'en résultât une certaine raideur dans les tableaux exécutés d'après ce procédé suspect ; mais cette crainte, si elle exista jamais, dut être dissipée, non-seulement par les ouvrages de Fra Bartolommeo lui-même, mais encore plus par ceux de Raphaël, qui lui avait emprunté cette méthode, et qui en faisait une heureuse application à ses compositions les plus suaves et les plus gracieuses. C'était à la même école, encore plus

qu'à celle de Pérugin, qu'il avait appris à faire une part si large à la plume et au crayon, avant d'en venir à l'opération définitive du pinceau, espèce de gymnastique à la fois mécanique et intellectuelle, dans laquelle se signalèrent plus particulièrement Fra Bartolommeo, Raphaël et Léonard de Vinci. Ces trois peintres sont en effet ceux qui nous ont laissé le plus d'esquisses et de dessins originaux, dignes d'être appelés des œuvres d'art; et ce n'est pas celui dont nous traçons ici l'histoire, qui est le moins riche en productions de ce genre. Quand on a vu les fruits, si variés et si soignés, de ces études préliminaires, dans les collections de Florence, de Paris, de Vienne et de Londres, on est émerveillé de cette profusion de pensées, auxquelles ne manque jamais l'expression correcte, souvent relevée par une certaine verve de poésie. Il y a même des compositions supérieures aux tableaux dont elles étaient le premier germe, soit que le coloris à l'huile fût pour la pensée un vêtement trop opaque, soit que l'inspiration se fût refroidie dans le passage du papier à la toile.

Une autre ressemblance entre lui et Raphaël, c'est l'habitude qu'ils eurent l'un et l'autre de faire achever un grand nombre de leurs tableaux par des collaborateurs ou par des élèves plus ou moins dignes. Il en est résulté souvent des inégalités ou des disparates qui ont troublé les jouissances de leurs admirateurs, surtout celles des admirateurs de Raphaël, qui ne sut pas assez protéger ses œuvres contre la

crudité du pinceau de Jules Romain. En cela, le peintre Dominicain fut plus heureux. Son premier associé, Mariotto Albertinelli, fut un des plus grands coloristes de l'école Florentine, et comme, dans ses rapports avec lui, ce dernier se borna presque toujours à ce rôle subalterne, les œuvres qui furent le fruit de cette association inégale, ont conservé leur unité ainsi que leur harmonie.

Il en est de même de celles qui furent achevées par Bugiardini, moins bon coloriste que Mariotto, mais ayant l'âme bien plus élevée, et prenant son art bien plus au sérieux que lui. On peut même dire qu'il le prit trop au sérieux, car il en résulta une telle défiance de ses propres forces et une telle lenteur dans ses opérations artistiques, que Florence compte à peine une demi-douzaine de produits authentiques de son pinceau. Le plus remarquable de ces produits est sans contredit le martyre de sainte Catherine, à laquelle il a su donner, par un jeu de lumière très-ingénieusement combiné, une expression de béatitude anticipée, ou plutôt un air de transfiguration dont le secret et même l'intelligence étaient alors perdus dans l'école Florentine; car ce tableau, qui ne coûta pas à son auteur moins de douze années de travail, fut achevé longtemps après la mort de Fra Bartolommeo, auquel Bugiardini survécut près de quarante ans.

Son troisième collaborateur, très-inférieur aux deux autres, et dont l'infériorité serait encore plus visible, s'il n'avait pas hérité de tous les dessins de

son maître, fut un moine de son Ordre et presque de son pays, Fra Paolino da Pistoia, qui, après avoir fait son noviciat chez les Dominicains de Prato, vint achever son apprentissage, comme peintre et comme moine, dans le couvent de Saint-Marc. Il avait environ vingt-quatre ans quand Fra Bartolommeo, à son retour de Rome, se fit accompagner par lui et par un autre disciple Dominicain, nommé Frate Agostino, dans sa retraite favorite de Pian di Mugnone. A dater de cette époque, non-seulement il les prit pour compagnons de ses travaux, mais, par une pardonnable illusion de son cœur, il crut pouvoir leur transmettre des tâches importantes dont on voulait le charger lui-même. Une fois cependant, mais une seule fois, il leur arriva presque de l'égaliser : ce fut quand ils peignirent ensemble, dans le cloître de San-Spirito, à Sienne, le Crucifiement qu'on y voit encore aujourd'hui. C'est évidemment une réminiscence du même sujet, tel qu'il avait été tracé, à plusieurs reprises, par Fra Angelico. La Madeleine, au pied de la croix, ne diffère que très-peu de celle du couvent de Saint-Marc ; mais on y cherche en vain cette délicatesse de touche et cette finesse d'expression qui caractérisent le grand peintre Dominicain. De plus, le corps du Christ a quelque chose d'exagéré dans les formes et dans les proportions, et les deux élèves ne se sont montrés vraiment dignes du maître que dans la figure de la Vierge et dans celle de sainte Catherine de Sienne.

C'est la seule fois que le modeste Fra Paolino se

soit aventuré dans le style grandiose. C'est aussi la seule fois qu'il lui soit arrivé de s'essayer à la peinture monumentale. Quant à ses tableaux d'autel, il ne faudrait pas juger de leur valeur d'après celui qui est à l'Académie des Beaux-Arts, ni d'après ceux où il n'a fait qu'ajouter son coloris au dessin de Fra Bartolommeo, comme dans le grand tableau de l'Assomption, qu'il peignit pour les Dominicains de Santa-Maria in Sasso, et dans lequel il déploya une vigueur de teintes dont il n'approcha jamais depuis. Comme d'autres peintres, avant et après lui, il sembla réserver ses meilleures inspirations pour sa ville natale, et c'est pour cela qu'il est impossible de le bien apprécier, sans avoir vu ses peintures de Pistoja, entre lesquelles il y en a trois qu'on peut regarder comme ses chefs-d'œuvre; l'une se trouve dans le chœur de l'église des Dominicains, et ressemble un peu trop, dans plusieurs de ses parties, au grand tableau du palais Pitti; l'autre, placée dans la chapelle du Saint-Sacrement, représente l'Adoration des Mages, et joint à tous ses autres genres de mérite celui de l'originalité. Enfin le troisième, le plus beau de tous, celui qui justifie le mieux la prédilection dont son auteur fut l'objet de la part d'un aussi grand peintre que Fra Bartolommeo, se trouve dans l'église de Saint-Paul, de la même ville; et bien qu'on y remarque plusieurs emprunts, les uns mal déguisés, les autres mal réussis, bien qu'il y ait quelque chose à blâmer dans l'ordonnance, qui est un peu confuse, et dans cer-

tains détails qui manquent de correction, on peut dire que l'esprit du maître respire encore dans cette grande composition, et l'on peut ajouter qu'à cette époque (1528), Florence aurait eu quelque peine à trouver un peintre capable d'exécuter une œuvre plus digne d'être placée sur un autel. Celle-ci a en outre le mérite d'être un acte de courage, en ce que l'artiste, enhardi sans doute par la sympathie de ses patrons, y a placé, mais de profil seulement, le portrait de Savonarole, excès d'audace qu'on lui aurait difficilement pardonné s'il avait travaillé pour une église Florentine.

Quand Fra Paolino mourut en 1547, il avait encore en sa possession les dessins que lui avait légués Fra Bartolommeo, et il avait désigné pour héritière de ce trésor une religieuse Dominicaine connue, dans l'histoire de l'art, sous le nom de Sœur Plautilla Nelli. A quatorze ans, elle avait pris l'habit dans le couvent de Sainte-Catherine, à Florence, en même temps que sa sœur Petronilla, qui en avait quinze. La mémoire de Savonarole y était d'autant plus en vénération, que c'était par ses conseils, et pour ainsi dire sous ses auspices, que l'étude de la peinture et de la miniature y avait été mêlée aux exercices de piété. On comprend que, dans ces deux branches de l'art, la seconde seule pouvait être cultivée, avec quelque chance de succès, dans un asile où les prescriptions de la vie claustrale étaient observées avec la dernière rigueur, et où nulle étude sérieuse n'était possible, ni sur la nature morte, ni sur la nature

vivante, ni sur les modèles réputés classiques, ni même sur les effets de lumières, dans leurs rapports avec la perspective. Tout ce qu'on pouvait faire pour suppléer à ces lacunes dans l'éducation artistique, c'était de s'aider de dessins, de gravures ou de tableaux importés du dehors, ce qui était incompatible avec une vitalité réelle, surtout dans des ouvrages de grandes dimensions. Aussi, dans ce dernier cas, Sœur Plautilla recourait-elle à une invention des plus comiques, qui consistait à faire poser les moins timides d'entre ses compagnes, et à les affubler de vêtements de l'autre sexe, et de barbes plus ou moins touffues, pour les élever à la hauteur d'un rôle masculin. On peut voir, à l'Académie des Beaux-Arts, dans une composition d'ailleurs assez pathétique, le produit curieux de cette combinaison qui pouvait avoir, entre autres inconvénients, celui de faire naître le sourire sur des lèvres entr'ouvertes pour prier. C'est une Déposition de croix, dans laquelle le rôle des femmes est bien senti et assez bien rendu, et le paysage, emprunté à quelque composition ombrienne, déroule autour du mont Calvaire un vaste espace éclairé avec une entente suffisante des lois de la perspective. L'artiste avait à lutter contre des difficultés du même genre, dans son tableau de l'Adoration des Mages, et dans celui de la Descente du Saint-Esprit, qu'elle peignit pour l'église de Saint-Dominique de Pérouse, et qu'on peut y voir encore aujourd'hui. Il paraît que sa manière de résoudre ces difficultés ne blessait ni le goût ni la

piété de ses compagnes, car le couvent était plein de ses œuvres, et même on lui avait fait aborder une tâche qui semblait, plus qu'aucune autre, demander un pinceau viril. On lui avait fait peindre dans le réfectoire, et de grandeur naturelle, le Christ célébrant la Cène avec ses apôtres, et l'on comprend quelles tribulations lui auraient suscité ces types majestueux et sévères, et surtout le type de Judas, s'il avait fallu le chercher sur ces visages où la beauté de l'âme reluisait même à travers l'irrégularité des traits, et qui n'étaient pas moins impuissants à exprimer la noirceur que la bassesse (1). Heureusement on avait la ressource de l'importation, tant en dessins qu'en tableaux, ressource d'autant plus légitime, aux yeux de Plautilla et de ses sœurs, que c'étaient presque toujours des artistes Dominicains, et surtout Fra Bartolommeo, qui en faisaient les frais. C'était donc comme le trésor commun de la grande famille, et chaque membre qui se sentait appelé à le faire valoir, avait le droit d'y puiser selon ses besoins. C'était encore l'esprit de Savonarole, bien que ce fût de seconde ou de troisième main; et cet esprit était tellement vivace dans cette maison, dont il était comme le second fondateur, qu'on ne se contenta pas d'obéir à ses prescriptions et de vénérer sa mémoire; il s'y trouva une âme plus exaltée que les autres, qui n'aspira à rien

(1) Cette cène, peinte sur toile, se trouve maintenant dans le réfectoire du couvent de Santa-Maria-Novella.



moins qu'à transmettre à la postérité le souvenir du martyr Dominicain (1), et cette âme privilégiée, plus ambitieuse pour son héros que pour elle-même, était la propre sœur de Plautilla Nelli, cette même Petronilla, qui l'avait précédée de quelques mois seulement dans ce pieux asile. A quoi il faut ajouter que ce fut dans cet essai de biographie, que Fra Serafino Razzi, l'historiographe de son ordre, puisa ses plus précieux matériaux, pour en composer une plus complète, quelques années plus tard.

Tout ceci se passait vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, près de cent ans après le supplice de Savonarole, et l'enthousiasme pour lui était toujours le même, et c'était avec son nom dans la bouche et avec son image dans le cœur, que les âmes d'élite, artificiellement isolées de la décadence universelle, poursuivaient, en serrant leurs rangs, la réalisation de leur double idéal ; car Plautilla Nelli n'était pas seule à suivre l'impulsion donnée par le grand prédicateur. Il y avait d'autres sœurs qui cultivaient, sous sa direction, la peinture et la miniature, et qui les cultivaient avec assez de succès pour mériter les éloges du P. Serafino Razzi. Lui-même avait, dans ce même couvent, une sœur, nommée Angelica Razzi,

(1) Cet opuscule, dont le manuscrit se conserve à Florence, se compose, en grande partie, d'extraits de Burlamacchi, auxquels Petronilla a ajouté les récits et les traditions qui avaient cours de son temps. On lit à la fin ces paroles : *Finisce el libro della vita del Beato Jeronimo e suoi compagni, scritto per me peccatrice Suor Petronilla Nelli ; priegovi, lettori devoti, orate per me.*

qui faisait des madones, des anges et des saints en terre cuite, et tous ces ouvrages, ainsi que ceux du même genre exécutés par la sœur Dionisia Niccolini, étaient appréciés par leur possesseurs, non pas comme des chefs-d'œuvre, mais comme des reliques qui attiraient sur les familles les bénédictions du ciel.

La même croyance prévalait à Florence et même hors de la Toscane, à l'égard de certaines images peintes par les religieuses du monastère de Saint-Vincent-Ferrier, à Prato. Celles-là se montraient encore plus exclusives; leur occupation favorite était de peindre des anges, et le P. Serafino Razzi nous dit que ces humbles produits de leurs pinceaux vraiment mystiques, du moins dans leurs tendances, étaient colportés d'un bout à l'autre de l'Italie, et recherchés surtout à cause de la sainteté du lieu où ils étaient éclos. En effet, ce lieu était alors privilégié par-dessus tous les autres. Ce n'était pas seulement le souvenir et l'esprit de Savonarole qui s'y perpétuaient de génération en génération, on y possédait son image, tracée par la main d'un disciple chéri, et on la confondait, dans un même amour et dans un même culte, avec quelques débris de son corps, échappés à la fureur de ses bourreaux. La prêtresse de ce culte était la sœur Caterina dei Ricci, l'amie et la correspondante de Fra Paolino da Pistoia et de plusieurs autres qui trouvèrent, dans ce commerce épistolaire, une source intarissable de lumières et de soulagements spirituels.

L'histoire de ses rapports avec quelques âmes en qui la foi à l'idéal n'était pas encore éteinte, offre un des plus consolants spectacles au milieu de la dégradation croissante dont elle était témoin. Sa mission, la plus belle et la plus sainte qu'il fût possible de remplir dans un siècle comme le sien, était de cultiver les jeunes cœurs confiés à sa direction, de manière à y faire germer les vertus dont la génération naissante se souciait le moins, et il fallait que les saines traditions ne fussent pas encore éteintes dans les grandes familles, puisque sœur Catherine ne comptait pas moins de 150 filles nobles réunies, sous son intelligente direction, dans cette maison privilégiée dont elle était abbesse; ce qui suppose, dans ces mêmes familles, un respect traditionnel et non déguisé pour la mémoire de Savonarole, mémoire importune et odieuse au maître absolu qui gouvernait alors Florence.

C'était surtout le couvent de Saint-Marc qui lui faisait ombrage, à cause des souvenirs qui s'y rattachaient, à cause du respect qu'on y professait pour les résistances patriotiques, à cause des prédications hardies et des prières séditieuses. Tous ces griefs réunis firent éclater, en 1545, la foudre qui grondait depuis longtemps, et les Dominicains chassés à la fois de ce couvent et de celui de Fiesole, n'auraient eu aucun recours contre cet acte de brutale violence, si l'énergique intervention de Paul III qui occupait alors le Siège pontifical, n'avait contraint le persécuteur à fléchir devant une puissance que

l'opinion publique mettait encore alors au-dessus de la sienne.

Mais les sourdes persécutions n'en continuèrent pas moins, et les courtisans du prince, habiles à le flatter dans ses haines les plus tenaces, lui firent espérer, à l'avènement de Paul IV, qu'on pourrait obtenir une condamnation formelle des doctrines de Savonarole et, par conséquent, de sa mémoire. Des négociations insidieuses furent entamées à cet effet; mais elles furent déjouées par la fermeté du Pontife et par les écrits apologétiques de quelques moines Dominicains, entre autres par celui de Fra Tomaso Neri, qui fut publié, à Florence même, en 1564. De toutes ces manifestations et des mesures odieuses qu'on employa pour les réprimer, il résulta précisément le contraire de ce qu'on avait attendu, et l'archevêque, qui était un Médicis et qui fut plus tard Léon XI, consigna ses inquiétudes pastorales dans un document curieux qui avait pour but de dénoncer la portion la plus récalcitrante et la moins servile de son troupeau. Selon lui, on recommençait (c'était en 1503) à semer les folies de Savonarole parmi les moines, les religieuses, les séculiers et surtout parmi la jeunesse. Non seulement on l'honorait comme martyr, mais on faisait des reliques avec le bois et les clous de son gibet, avec les débris de ses vêtements et de ses membres, avec les parcelles de son cilice, et l'on gardait, avec un soin scrupuleux, le vin béni par lui, pour l'administrer aux malades, en guise de

panacée miraculeuse. On reproduisait son image sous toutes les formes, du moins sous toutes celles qui étaient compatibles avec la circulation clandestine; on en faisait des camées et des cachets, des médailles en or et en bronze; et, pour donner aux pauvres la même satisfaction qu'aux riches, on en multipliait les copies par la gravure, ce qui semble avoir constitué, aux yeux du prélat, un délit très-grave; car non content de faire briser les planches, il fit enlever le graveur qui était un moine du couvent de Saint-Marc, et qui fut enfermé à Viterbe, où il mourut. En même temps, il arrêtait la réimpression des ouvrages écrits à la louange du séditieux prédicateur, il portait la terreur dans les couvents suspects, et il ne se lassait pas de les dénoncer, eux et leurs complices du dehors, à la sévérité des lois et au tribunal de l'inquisition romaine qui, du reste, ne tint aucun compte de ses dénonciations(1).

Parmi les preuves de zèle dont il se targue auprès de son ombrageux souverain, qui dépassa de beaucoup Machiavel, il en est une dont on ne peut s'empêcher de sourire. Il se vante d'avoir empêché qu'on ne peignît le portrait de Savonarole, avec ceux des illustres Dominicains, dans le cloître de Santa-Maria-Novella; et l'on peut y voir encore aujourd'hui ce même portrait, tel qu'il fut alors tracé par le pinceau de Poccetti, le peintre le plus digne d'être choisi pour interprète de cette protestation

(1) Galluzzi, storia di Toscana, lib. IV, cap. 9.

muette, à cette époque de décadence et de terreur. Il fit plus encore. Dans le premier cloître de Saint-Marc, c'est-à-dire dans la partie du couvent la plus accessible aux regards des curieux, il osa peindre l'image de celui dont le souvenir était là plus vivant que partout ailleurs, et les spectateurs hostiles ou bienveillants purent reconnaître le profil de Savonarole dans la figure de saint Antonin, dont l'histoire y est tracée avec assez de verve pour accuser la double inspiration du sujet et du lieu. On s'étonne qu'une telle audace de l'artiste ou des moines soit restée impunie et qu'un pouvoir habitué à violer tous les asiles, et particulièrement celui-là, se laissât ainsi braver par une peinture murale. Quoi qu'il en soit, ce mode de consécration a échappé plus heureusement que les autres à toutes les mesures inquisitoriales, et il y a bientôt trois siècles que cet hommage d'un pieux pinceau continue de produire son effet sur tous ceux qui en connaissent l'origine et la signification. Et il ne faut pas croire que ce nom ou ce souvenir ait fini par mourir, comme un écho lointain, en s'affaiblissant d'âge en âge. Non, le culte du martyr dominicain se perpétua, de génération en génération, non-seulement parmi les moines qui respiraient le même air et s'agenouillaient sur les mêmes dalles, mais aussi dans les familles florentines, qui avaient l'intelligence des véritables gloires nationales. Cette fidélité se conserva jusque sous la domination étrangère, et nous savons que, dans les premières années du

xix<sup>e</sup> siècle, quand venait, au printemps, l'anniversaire du supplice de Savonarole, une main pieuse et inconnue venait mystérieusement, avant l'aube du jour, joncher de fleurs fraîchement écloses le lieu qui avait servi d'emplacement à son bûcher (1).

(1) Voir l'*Osservatore Fiorentino*, vol. II, p. 444.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

