

BIBLIOTHÈQUE DOMINICAINE

VIE
DE
FRA ANGELICO
DE FIESOLE

DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS

PAR E. CARTIER



PARIS

LIBRAIRIE DE M^{me} V^e POUSSIELGUE-RUSAND

23 RUE SAINT-SULPICE

—
1857

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

af 225



VIE

DE

FRA ANGELICO

DE FIESOLE

PROPRIÉTÉ.

L'auteur se réserve le droit de traduction, selon les conventions
internationales.

927.5
F462c

VIE

DE

FRA ANGELICO

DE FIESOLE

DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS

PAR E. CARTIER

Chi fa cose di Cristo, con Cristo deve
star sempre.

VASARI, *Vie de fra Angelico.*

Celui qui fait les choses du Christ doit
être toujours avec le Christ.



PARIS

LIBRAIRIE DE M^{me} V^e POUSSIELGUE-RUSAND

23 RUE SAINT-SULPICE

—
1857

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

AU RÉVÉREND PÈRE
HENRI-DOMINIQUE LACORDAIRE

DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS

MON RÉVÉREND PÈRE,

Je n'ose présenter ce livre au public qu'en y ajoutant votre nom; permettez-moi de vous le dédier: c'est un service que je réclame de votre bienveillante affection.

Fra Angelico de Fiesole est un de vos ancêtres, et c'est vous qui, le premier, m'avez fait admirer ses chefs-d'œuvre sous les voûtes bénies du couvent de Saint-Marc. J'ai écrit sa vie, avec le désir de donner une haute et sainte idée de l'art chrétien; mais mon travail rend mal les pensées que j'avais au pied de la chaire de Notre-Dame, et je mets ces pages imparfaites sous votre patronage, afin que ceux qui ont entendu votre parole puissent les compléter par leur souvenir.

Lorsque Dieu vous a choisi pour rétablir l'ordre de Saint-Dominique en France, il vous a donné avec le zèle de l'apôtre la puissance de l'artiste chrétien pour nous conduire à la vérité. Il vous récompense maintenant du bien que vous nous avez fait : il vous éloigne du triste spectacle du monde, et il rapproche de vous cette jeunesse que vous avez tant aimée. A Sorèze encore, vous enseignez le vrai et le beau ; vous exercez l'art par excellence, *ars artium, regimen animarum*. Vous façonnez des âmes à l'image de Dieu, en leur communiquant les dons que vous avez reçus ; et quelle que soit la gloire de vos anciens jours, vous en trouvez une plus belle et plus douce dans l'affection qui vous entoure. Heureux ceux qui vivent près de vous, et qui savent comprendre votre cœur !

Que Dieu bénisse toutes vos œuvres, mon Père, et qu'il multiplie le nombre de ceux qui vous connaissent et vous aiment !

E. CARTIER.

MONSIEUR ET AMI,

Vous m'avez dédié votre *Vie de fra Angelico de Fiesole*, et en me rappelant ainsi aux beaux jours de l'ordre de Saint-Dominique, vous avez saisi cette occasion de me rappeler à moi-même des jours qui ne sont plus. Je vous en remercie. Comme vous, j'estime que Dieu m'a trop récompensé en me retirant du spectacle du monde, et en me conservant, dans ma retraite, un pieux débris du ministère qu'il m'avait confié. Je vis encore au milieu de la jeunesse, je l'aime et je la sers : que pouvais-je souhaiter de plus au déclin de ma vie ? Rien, si ce n'est le souvenir de ceux qui m'ont autrefois connu et aimé. Vous m'assurez qu'il m'est fidèle, et vous m'en donnez une preuve dans la dédicace d'un livre où je suis sûr de retrouver la touche d'un artiste et la piété d'un chrétien. C'est beaucoup à la fois. Aussi, je laisse à Dieu de vous récompenser, en vous renouvelant, pour ma faible part, l'expression de ma haute estime et de ma cordiale affection.

FR. HENRI-DOMINIQUE LACORDAIRE,

DES FRÈRES PRÊCHEURS.



VIE

DE

FRA ANGELICO

INTRODUCTION

Chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre.

VASARI, *Vie de Fra Angelico*.

Celui qui fait les choses du Christ, doit être toujours avec le Christ.

L'art, dans le sens le plus noble, est la manifestation du beau : tous ses efforts tendent vers ce but, et l'artiste ne se repose que quand il croit l'avoir atteint. Mais qu'est-ce que le beau ? Quelle est cette puissance qui ravit l'âme et lui arrache un cri d'admiration ? Quel en est le principe, la forme, les moyens, la fin ? Questions profondes et mystérieuses qu'il est difficile de résoudre, surtout dans un siècle où l'orgueil de la raison semble encore avoir été puni par la confusion du langage. Cherchons cependant une réponse, en examinant les phénomènes que fait naître en nous la présence du beau.

Nous percevons le beau par l'intermédiaire des sens ; mais ce plaisir que nous causent les sons, les

formes, les couleurs, ne s'arrête pas à la sensation. L'animal ne voit pas, n'entend pas le beau; l'homme seul en jouit au centre de son être; et si nous analysons ce qu'il éprouve en apercevant ainsi intérieurement le beau dans un objet, nous reconnaitrons qu'il juge d'après des lois indépendantes de cet objet, et c'est l'application de ces lois que l'homme applaudit.

Son plaisir augmente, lorsque, par un mouvement naturel de son esprit, il remonte de l'effet à la cause, et découvre quel a été le principe et la fin de cette application; car ces lois n'existent pas par elles-mêmes, elles résident en un être qui les possède et les réalise, et le beau ainsi manifesté devient un langage qui met deux intelligences en rapport. Une œuvre d'art est l'expression d'une idée, et celui qui voit cette idée, non-seulement voit si elle est bien exprimée, mais aussi juge si elle est exprimée dans un but convenable.

De là deux manières de reconnaître le beau dans une œuvre d'art. Si on regarde la cause de sa forme, les moyens pris pour la réaliser, on la juge d'après les lois de la nature; si on regarde le but de cette forme, on la juge d'après les lois de la morale (1). La forme, par ces deux aspects, peut donc repré-

(1) *Pulchrum habet rationem causæ formalis, bonum autem rationem causæ finalis.* (S. THOM., I, q. 5, a. 4.)

senter le beau naturel, et le beau moral. Le beau naturel est celui qui convient à la nature de chaque être; il comprend le beau intellectuel et le beau physique. Le beau intellectuel est le rayonnement de l'intelligence divine; le beau physique en est l'image: il ne peut exister que par lui, comme l'effet par sa cause. Ce qu'on appelle le beau sensuel n'en est qu'une altération qui le détourne du beau moral, sa fin véritable. Le beau moral découle de la volonté divine, et règle les rapports des êtres entre eux, et les relations du fini avec l'infini. L'union du beau naturel et du beau moral constitue le beau parfait, qui satisfait complètement l'âme, car il lui offre le vrai dans son principe et le beau dans sa fin. Le beau est un miroir qui reflète le vrai et le bien dans l'intelligence et la volonté.

Mais qu'est-ce que le beau en soi? Quelle est son essence, sa forme nécessaire? Comment plaît-il à l'âme qui l'aime et le recherche? Le beau est l'évidence, la lumière, la splendeur de l'unité; le beau est l'unité visible, l'unité de l'être dans sa substance, dans son principe, dans ses rapports, l'unité de l'être dans ses éléments et sa vie. Les éléments de l'unité sont l'ordre, l'harmonie, les proportions, et sa vie est son expansion, son rayonnement dans la variété. Plus l'unité embrasse d'objets, plus elle est belle, et dans chaque unité visible nous apercevons par ses rapports une unité plus grande. Nous montons

de l'unité d'un grain de sable à l'unité des sphères célestes, et nous arrivons ainsi de degrés en degrés en présence de Dieu même (1). Nous ne pouvons pas maintenant contempler face à face l'unité première ; mais nous l'apercevons à travers les unités secondaires, comme nous admirons la clarté du jour dans l'épaisseur d'un diamant ; et c'est ce rayon divin fixé dans chaque créature qui en est la beauté, parce qu'il en fait l'unité (2).

Le beau, l'unité visible plaît à l'âme parce qu'elle y trouve sa joie, sa paix, son repos. L'âme n'existe pas par elle-même, et c'est en dehors d'elle qu'est

(1) A magnitudine enim speciei et creaturæ, cognoscibiliter poterit creator horum videri. (*Sap.*, XIII, 5.)

(2) Platon a dit que le beau est la splendeur du vrai. Voici quelques autres définitions :

Le Père André. Le beau a pour fondement l'ordre, et pour essence l'unité.

Winckelmann. L'unité et la simplicité sont les deux véritables sources de la beauté.

Mengs. Le beau est une perfection visible, image imparfaite de la perfection suprême.

Tieck. Le beau est un seul et unique rayon de clarté céleste ; mais en passant à travers le prisme de l'imagination, il se décompose en mille couleurs, en mille nuances.

Mendelssohn. L'essence du beau est l'unité dans la variété.

Le R. P. Lacordaire a défini le beau : « L'épanouissement de l'être dans la lumière, l'harmonie, la grandeur et la bonté. » V. *Conférences de Toulouse. Correspondant*, 25 février 1857.

Saint Thomas d'Aquin dit : « Pulchrum est cujus apprehensio placet. (1, q. 5, a. 4.) — Ad pulchritudinem tria requiruntur. 1^o Quidem integritas sive perfectio; quæ enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. 2^o Et debita proportio, sive consonantia. 3^o Et iterum claritas : Unde quæ habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur. » (*Id.*, q. 39.)

placé son centre, sa véritable unité. L'intelligence cherche l'unité par la science; c'est l'unité qu'elle poursuit dans toutes ses analyses et ses classifications; et quand elle arrive aux mystères de l'inconnu, c'est l'unité encore qu'elle salue dans cette Cause Première, sur laquelle peut se reposer sa faiblesse. La volonté demande aussi l'unité à l'amour; elle s'attache à l'unité que lui montre l'intelligence, et tous ses désirs tendent à s'y unir davantage, comme à sa vie, à son bien.

Le beau satisfait donc le double besoin de l'âme, parce que l'unité visible est un éclair de l'infini, une trace lumineuse vers l'unité première et dernière qui doit être sa félicité; car l'âme trouve en Dieu seul le vrai, le beau, le bien absolu.

L'unité est le but de tous les efforts de la vie, de la science, de l'amour: l'ordre, la paix, la famille, la patrie, le bonheur ne sont autre chose que l'unité; et le beau qui la rend visible donne à l'âme un avant-goût de la béatitude céleste. Mais cette joie de l'âme est féconde. Lorsque l'intelligence a vu le beau, la volonté s'en est émue jusqu'à l'amour. Cette impression que l'âme a ressentie, elle veut la reproduire au dehors et la communiquer à d'autres intelligences et à d'autres volontés; elle veut aussi manifester le beau. Son moyen est la forme; ce mot exprime l'apparition des choses, les phénomènes qui frappent nos sens; mais cette forme exté-

rieure est la manifestation d'une forme spirituelle, l'empreinte d'une idée, le signe d'une intelligence et d'une volonté : ainsi comprise, la forme est le langage dans sa plus large acception, et c'est par son intermédiaire que l'art manifeste le beau (1).

La puissance de l'art a pour fondement une ressemblance de nature. Les intelligences et les volontés ont les mêmes lois, elles vivent de la même manière et peuvent se communiquer leur vie, en se communiquant leur science et leur amour. Dieu est la science et l'amour infinis ; c'est ce qu'attestent les deux grandes définitions qu'il a données de lui-même. Il a dit à Moïse, prosterné devant les flammes du buisson ardent, sous la loi de crainte : « Je suis Celui qui suis, *Ego sum qui sum.* » Puis il a dit à saint Jean, appuyé sur sa poitrine pendant la Cène, sous la loi de grâce : « Dieu est amour, *Deus caritas est.* » Le premier acte de la vie est de connaître, le second d'aimer : pour nous, ces actes ont une date dans le temps ; pour Dieu, ils n'en ont pas dans l'éternité. L'Être premier possède une science sans commencement, et l'amour qui en résulte est aussi ancien, aussi grand que l'être et la science qu'il unit.

Dieu et l'homme peuvent communiquer par l'art,

(1) *A formis quæ sunt sine materia, veniunt formæ quæ sunt in materia.* (BOECE, in lib. I, *De Trinitate.*)

Omnes formæ et motus in iis inferioribus fluunt à formis quæ sunt in intellectu alicujus intelligentiæ. (S. THOM., I, q. 63, 4. c.)

la science et l'amour. Toute œuvre d'art est un acte libre qui procède de la volonté. La volonté demande bien à l'intelligence les moyens de l'art qui relèvent des lois de la nature, mais ces moyens sont subordonnés au but que la volonté se propose, et ce but doit être soumis à la loi morale comme la volonté. Quelle est la loi morale de l'art? Quelle règle doit suivre l'artiste? et comment reconnaitrons-nous si son œuvre est bonne ou mauvaise?

La Cause Première est la loi suprême et nécessaire du monde visible et invisible, et c'est en faisant ce que Dieu a fait lui-même que l'artiste saura unir dans son œuvre le beau naturel et le beau moral. Dieu a la perfection de l'art parce qu'il a la perfection de l'être, de l'intelligence et de la volonté. Non-seulement il jouit de cette fécondité, de cette activité intérieure que la révélation nous fait entrevoir dans ses mystérieuses clartés; mais encore il se manifeste au dehors de son essence, il tire des êtres du néant, il crée des formes qui portent l'empreinte de ses perfections.

Pourquoi Dieu est-il artiste? Pourquoi ne reste-t-il pas seul au sein de son immuable éternité? Puisqu'il est le principe de tout, rien ne peut lui manquer et ajouter au bonheur infini qu'il trouve dans la contemplation de lui-même. S'il a créé quelque chose, c'est que, par un effet incompréhensible de sa bonté, il a aimé des êtres possibles qu'il voyait dans sa

pensée, et il a voulu leur communiquer, avec l'existence, la vue de cette beauté qui est la félicité parfaite. C'est la bonté de Dieu qui a déterminé sa puissance à créer les esprits et les corps (1).

Oui, en remontant le cours des siècles jusqu'à cette Cause Première dont la seule pensée éblouit l'intelligence, nous arrivons à ce moment solennel, à ce commencement ineffable où nous pouvons dire que Dieu a fait le ciel et la terre, et a établi des rapports entre le néant et l'être, le temps et l'éternité, la forme et la matière. Cet art de Dieu est le type de l'art de l'homme, et si nous en étudions les opérations merveilleuses, nous y trouverons les conditions, la loi de cette faculté créatrice qui est un des plus beaux traits de notre ressemblance divine.

Avant que l'artiste suprême mît la main à l'œuvre, la forme de ce qu'il devait faire était en lui; elle y est encore dans toute l'unité et la beauté de son principe et de sa fin, sans que la création l'ait épuisée ou changée, pas plus qu'un miroir n'altère l'objet dont il reproduit l'image. La forme première d'une œuvre d'art est dans la pensée de l'artiste. Cette forme vient à l'homme du dehors, parce qu'il ne tire pas

(1) *Cùm Deus sit primum agens, primus quoque finis omnium necessariò est. Omne agens agit propter finem. Primo vero agenti non convenit agere propter acquisitionem alicujus finis, sed intendit solùm communicare suam perfectionem, quæ ejus bonitas.* (S. THOM., I, q. 44, a. 44.)

son être de lui-même; mais en Dieu, la forme est inséparable de son essence; car rien n'existait avant lui, et le néant est sans inspiration et sans puissance. C'est cette forme éternelle dont la science de l'homme cherche à reconnaître les manifestations dans la nature; ce sont les lois générales des êtres, les genres, les espèces, la vie, le mouvement, les forces, les nombres qui gouvernent tout ce qui passe: vérité immuable que notre ignorance divise à l'infini, mais que nous contemplerons un jour d'un regard unique à la clarté de la lumière divine.

Quand Dieu voulut se manifester pour nous dans le temps et dans l'espace, il créa la matière par un acte simple que nous ne pouvons comprendre. La matière est inséparable de la forme (1), mais elle en est distincte. La forme change dans les corps sans y détruire le moindre atome. La forme créée est le signe extérieur de Dieu, l'écho de son Verbe, le reflet de sa splendeur; et comme le signe, l'écho, le reflet, sont plus parfaits à mesure qu'ils se rapprochent de leur modèle, la gradation des êtres dans le monde visible et le monde invisible a pour règle la distance qui les sépare de leur Auteur. Dieu et la matière sont les termes extrêmes de la forme; plus la forme s'éloigne de la matière, plus

(1) Deus non potest facere materiam esse sine forma. (S. THOM., I, q. 66, a. 10.)

elle est belle, plus elle ressemble à Dieu (1).

Le Verbe, cet *art du Dieu sage et tout-puissant, en qui sont toutes les idées vivantes et éternelles* (2), créa d'abord la lumière, son image sensible la plus parfaite. Car il est la vraie lumière qui éclaire les hommes (3). De même que cette lumière éternelle est la vie du monde des esprits, la lumière créée est la vie du monde des corps. Qui pourrait en raconter les mystères dans la nature? Elle est l'élément de la forme, le principe du mouvement, le besoin de tous les êtres. La lumière est pour Dieu et pour l'homme l'instrument de la volonté. Invisible comme l'esprit et prompte comme la pensée, elle est en puissance partout, et n'attend qu'un acte pour se manifester. Admirable dans ses phénomènes extérieurs, elle éclaire nos yeux, comme Dieu éclaire notre intelligence (4); c'est elle qui nous révèle les objets, qui se

(1) Omnis forma, quanto nobilior, tanto magis dominatur materiæ, et minus ei immergitur, et magis eam sua virtute excedit. (S. THOM., I, q. 76, 1. c.)

(2) Dixit Augustinus quod filius Dei est ars Patris. (S. BONAVENTURA, *De Reduct. art. ad Theologiam*.— S. AUGUST., *De Trinit.*, I. VII, c. 10.)
Verbum Dei.. est omnis forma et compago et concordia partium. (S. AUGUST., *Tract. in Joan.*)

(3) In ipso vita erat, et vita erat lux hominum. Erat lux vera, quæ illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum. (S. JOAN., I, 4, 9.)

(4) Terra nisi luce illustrata videri non potest. Ergo et illa quæ in disciplinis traduntur, quæ quisquis intelligit, verissima esse nulla dubitatione concedit; credendum est ea non posse intelligi, nisi ab alio quasi suo sole illustrentur. S. AUG., *Soliloq.*, I. I, c. 5, n. 1.)

diversifie et se reflète dans les couleurs, comme l'infini dans les choses finies. Dieu l'a rendue visible dans le soleil pour éclairer le monde, comme il s'est rendu visible lui-même dans un corps pour dissiper nos ténèbres; et c'est ce foyer immobile qui produit l'ineffable harmonie du jour, l'unité, la variété des couleurs, et ces gradations de nuances, ce jeu d'ombres et de rayons, ces merveilles changeantes de toutes les heures, qui semblent donner la vie et le mouvement aux corps inanimés.

Dieu ouvrit à la lumière les immensités de l'espace; il lui créa pour palais ces étoiles dont nos chiffres ne peuvent calculer le nombre et les distances, et il traça les routes et les courbes qu'elles suivent depuis le commencement des siècles avec une docilité parfaite.

L'artiste suprême façonna ensuite la terre; il ébaucha la mer et les continents, modela les montagnes et les horizons, dessina le cours des fleuves et les rivages de l'Océan, les orna de verdure, de fleurs et de fruits, et répandit partout la vie à pleines mains. Il peupla les airs, la terre et les eaux d'êtres animés qu'il dota d'une fécondité merveilleuse; mais ce n'était là qu'une préparation, un domaine qui attendait son maître.

Dieu fit enfin l'homme à son image et à sa ressemblance. Il prit un peu de limon pour former son corps; il répandit sur son visage un souffle de vie,

et l'homme devint une âme vivante (1), unissant dans sa double nature les beautés du monde visible et du monde invisible. Son corps est un chef-d'œuvre, où la science étudie comme dans leur centre les lois générales de l'univers, et tous les êtres semblent des vassaux fidèles et dévoués qui reconnaissent son empire. La beauté du corps est si grande, qu'un des châtimens de la chute originelle est d'en avoir perdu la contemplation calme et pure; mais cette beauté apparaît heureusement encore sur le visage de l'homme. Qui pourra jamais assez admirer ces contours harmonieux, ces traits vivants, ces lignes souples et infinies, ce front qui commande, ces yeux, cette bouche, ces cheveux mêmes, dont un seul est capable de blesser le cœur (2). Le visage est le trône de la vie; c'est là que s'est reposé le souffle créateur qui a donné à l'homme sa ressemblance divine; c'est là que l'âme manifeste ses pensées les plus délicates, ses émotions les plus fugitives, avec une finesse de ton, une variété de nuances que le pinceau le plus habile est incapable de rendre. L'homme ressemble à Dieu par son âme; son intelligence et sa volonté sont en rapport avec l'intelligence et la volonté suprêmes, et

(1) Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ, et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ, et factus est homo in animam viventem. (*Gen.*, II, 7.)

(2) Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum, et in uno crine colli tui. (*Cant.*, IV, 9.)

peuvent s'illuminer de leurs clartés. L'âme sait ce que Dieu sait, aime ce que Dieu aime; elle participe ainsi à sa vie, à sa science et à son amour (1).

Lorsque l'Artiste suprême eut créé le monde et l'homme qui devait en être le maître, il contempla son œuvre, et la trouva bonne (2). Le bien est le but véritable de l'art, le vrai en est le principe, et le beau en est le moyen. Ces trois choses sont distinctes, mais inséparables, et le Créateur en a mis l'empreinte en toute créature, comme la signature de son adorable Trinité. Il est dit que Dieu a tout fait avec nombre, poids et mesure (3); dans chaque être la mesure représente la vérité de sa substance, le nombre en règle la beauté, le poids détermine l'ordre, le but pour lequel il a été créé. Chaque être manifeste ainsi la puissance, la sagesse et la bonté divine (4) : le vrai, le beau et le bien sont les éléments de toutes choses; mais cette empreinte de la Trinité s'élève en nous jusqu'à l'image et à la ressemblance (5).

La création était bonne, parce qu'elle était belle

(1) Omnia dicimur in Deo videre... in quantum participatione sui luminis omnia cognoscimus; nam et ipsum naturale lumen rationis est quædam participatio divini luminis. (S. THOM., I, q. 12, a. 11.)

(2) Viditque Deus cuncta quæ fecerat, et erant valdè bona. (GEN., I, 31.)

(3) Omnia in mensurâ, et numero, et pondere disposuisti. (*Sap.* XI, 21.)

(4) S. THOM., I, q. 45. — S. BONAVENTURA, *Itinerarium mentis ad Deum*, ch. 2 et 4.

(5) S. THOM., I, q. 45, a. 2.

et qu'elle manifestait la vérité ; elle était bonne surtout, parce qu'elle était un moyen d'union entre Dieu et l'homme (1). Ainsi l'art de Dieu a pour mobile, pour règle, la justice et la bonté. Dieu a été juste envers lui-même ; car il a fait le ciel et la terre pour raconter sa gloire, et il a créé des êtres pour comprendre leur langage et pour lui rendre un hommage intelligent et libre.

Cette manifestation extérieure n'était pas nécessaire, puisque le témoignage qu'il se rendait à lui-même suffisait à sa justice ; mais sa bonté n'était pas satisfaite, et il a voulu par amour nous communiquer son bonheur. Il a concilié sa justice et sa bonté, en laissant sa créature prédestinée acquérir ce bonheur par une épreuve qui devait s'accomplir dans le monde visible. Dieu a voilé son essence ; la création est une révélation de sa présence cachée qui peut conduire l'homme, par la foi et l'amour, jusqu'à la contemplation de la beauté suprême (2).

Le but réel de la création est donc l'hommage de la créature envers le Créateur, et dans l'univers il n'y a que l'homme qui puisse lui rendre cet hommage. Le beau naturel n'est qu'un moyen de l'obte-

(1) *Invisibilia enim ipsius à creaturâ mundi, per ea quæ facta sunt, intellecta, conspiciuntur; sempiterna quoque ejus virtus et divinitas, ita ut sint inexcusabiles.* (*Rom.*, I, 20.)

(2) *Laudent te opera tua, ut amemus te; et amemus te, ut laudent te opera tua.* (*S. AUG., Conf.*, XIII, 33.)

nir. Il a Dieu pour principe et pour fin ; il sort de la Cause Première, revêtu de l'éclat de son principe ; mais, pour se couronner des splendeurs de sa fin, il faut un acte libre qui constitue le beau moral. Dieu l'a préparé, l'a révélé à l'homme ; il a éclairé son intelligence ; mais il s'est arrêté devant sa volonté, qui doit compléter l'œuvre, et il attend sa décision. Le libre arbitre accepte ou refuse ; s'il accepte, l'œuvre de Dieu a réussi ; mais s'il refuse, elle devient, pour ainsi dire, inutile, car le but que la bonté divine s'était proposé n'est pas atteint, et le Tout-Puissant est forcé de demander à la justice la gloire qu'il attendait de l'amour.

Dieu a fait l'homme pour qu'il soit l'artiste du beau moral, la voix intelligente et libre qui consacre le monde à son Auteur ; c'est pour cela qu'il l'a créé à son image et à sa ressemblance ; qu'il l'a rendu capable de le connaître, de l'aimer, et qu'il lui a donné aussi les moyens de se manifester à ses semblables. L'homme possède le langage, ce verbe intérieur qui lui fait connaître son existence ; ce verbe qui s'incarne sur ses lèvres pour révéler les pensées de son intelligence et les mouvements de sa volonté ; ce verbe unique qui se donne à la multitude sans se diviser et s'altérer.

L'orateur est l'artiste par excellence ; il pénètre par tous les moyens jusqu'à l'âme de l'homme ; sa voix module des sons qui communiquent ses pensées

avec une justesse, une délicatesse d'expression que la musique est incapable de rendre, et son action parle aux yeux par des gestes, des attitudes que le sculpteur s'efforcera de copier. Son regard reflète la lumière, tandis que le sang peint sur ses traits toutes ses émotions avec les richesses de la couleur. Il arrange l'architecture de son discours, il y dispose tout avec nombre, poids et mesure, et la vérité, qu'il veut manifester, y apparaît comme dans un temple.

Non-seulement l'homme est orateur, mais il fixe encore ses pensées par des signes : il est écrivain, littérateur. Sa parole l'affranchit du temps et de l'espace ; elle va sans lui aux extrémités du monde et aux générations les plus reculées, se communiquant à tous, et se faisant dans les intelligences une immortelle postérité. Le langage est le moyen le plus puissant de l'art, parce qu'il est l'image la plus libre et la plus fidèle de la pensée.

L'homme a d'autres moyens : Dieu lui prête la matière, et lui permet de créer aussi un monde où il fera son ciel, ses horizons, où il distribuera à son gré la lumière. Son ciseau y fera naître la riche végétation des ornements, et son pinceau y répandra la vie en le peuplant d'images. Mais ce monde de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, doit être un temple ; Dieu ne prête pas à l'homme ses matériaux et ses instruments pour les profaner, et il faut aussi que, quand l'œuvre sera faite, le regard su-

prême la trouve bonne, c'est-à-dire pleine de justice et d'amour.

L'art de l'homme doit ressembler à l'art de Dieu; il doit en être le reflet, l'écho fidèle, pour que cet écho se répète, pour que ce reflet se reproduise dans l'âme de ses semblables, et que tous reconnaissent et louent le Seigneur. L'homme artiste doit, comme principe de son art, acquérir les vérités éternelles exprimées par la création; il doit, par son intelligence et sa volonté, se mettre en rapport avec le Créateur, et, quand il aura vu et compris sa gloire, il la racontera par ses œuvres, il s'efforcera de communiquer à d'autres le bonheur qu'il éprouve à la connaître et à l'aimer. L'imitation de la nature n'est pas le but véritable de l'art; cette imitation est toujours incomplète et grossière; elle n'est que le signe, l'écriture du beau moral (1). L'art de l'homme, pour être juste et bon, doit être une prière et un enseignement.

(1) La beauté morale est le fond de toute vraie beauté... La fin de l'art est l'expression de la beauté morale, à l'aide de la beauté physique. Celle-ci n'est pour lui qu'un symbole de celle-là. Dans la nature, ce symbole est souvent obscur; l'art en l'éclaircissant atteint des effets que la nature ne produit pas toujours. La nature peut plaire davantage; car, encore une fois, elle possède en un degré incomparable ce qui fait le plus grand charme de l'imagination et des yeux, la vie; l'art touche plus, parce qu'en exprimant surtout la beauté morale il s'adresse plus directement à la source des émotions profondes.

La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une

L'art de l'homme a-t-il été juste et bon? L'élève est-il resté fidèle aux leçons du Maître? Dieu l'avait placé dans un jardin de délices où le beau moral devait s'élever vers lui avec le parfum des fleurs et l'encens de la prière. La vie primitive d'Adam fut l'union du beau naturel et du beau moral : le beau naturel réjouissait son intelligence, et le beau moral animait sa volonté. La clarté, la chaleur d'en haut pénétraient son âme pure, et l'art qui résultait de cette science, de cet amour, n'était que le rejaillissement d'une lumière qui remontait à son origine. L'art d'Adam était le chant de son adoration, l'écho des harmonies qu'il entendait dans son esprit, l'émanation des voluptés qu'il ressentait dans son cœur, le poème admirable qui consacrait la création à son auteur : art juste et sublime, art riche de science et d'amour, art qui se confondait avec l'art de Dieu même.

Malheureusement les choses changèrent; le beau naturel fut séparé du beau moral : l'homme ne se contenta pas des fruits de l'arbre de vie, qui symbolisait dans le paradis terrestre son union avec Dieu; il toucha l'arbre de la science du bien et du mal, et fit de sa liberté une désastreuse expérience. Il outragea la justice et la bonté divines, et devint incapable

beauté intérieure, qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau. (Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, VII^e et VIII^e leçon.)

de les refléter dans ses œuvres. Le péché affaiblit d'abord dans l'homme ses facultés créatrices; son intelligence, aveuglée par les sens, perdit cette intuition qui pénétrait sans efforts la nature et les rapports des choses; il lui fallut chercher péniblement la vérité à travers les doutes de l'ignorance et les chutes de l'erreur. Le beau fut obscurci à ses regards, et la volonté, dépravée par la concupiscence, ne remonta plus par les formes visibles jusqu'à l'unité, à la beauté première.

L'homme, par le péché, non-seulement devint incapable de voir et de rendre le beau, mais il l'altéra en lui-même et dans la nature. L'âme est la forme du corps (1), et lui communique sa beauté. Cette beauté est la ressemblance divine qu'elle a reçue du Créateur et qu'elle doit augmenter par l'amour : c'est là le grand travail de l'homme; et, lorsque la mort lèvera le voile qui cache son œuvre, le degré de la ressemblance sera le degré de la récompense; car Dieu ne peut aimer que ce qui lui ressemble : le reste n'a pas la vie et demeure dans la mort.

L'âme donc, par le libre arbitre, a une puissance plastique sur le corps; elle en augmente la beauté ou la diminue, et, lorsque le péché vint la

(1) Anima est causa efficiens, finis et formalis sui corporis. (S. THOM., I, q. 90, a. 2.) — Anima est forma corporis. (*Id.*, III, q. 75, a. 6.)

mettre en opposition avec son auguste modèle, le corps, ce chef-d'œuvre du monde visible, s'en ressentit nécessairement; le front de l'homme perdit sa radieuse couronne, et la création, frappée dans son centre, fut elle-même atteinte par le mal physique, qui punissait la faute.

Que devint alors l'art de l'homme? Pouvait-il rester juste et bon? En se séparant de Dieu, l'homme s'était séparé de sa vie; il avait affaibli la lumière de son intelligence et la force de sa volonté; en voyant moins le beau, il était aussi moins capable de le rendre. L'ignorance lui fit confondre dans un culte grossier la créature et le Créateur; la concupiscence l'attira vers les plaisirs des sens, et lui fit consacrer à ses vices ce temple que Dieu lui avait donné les moyens de bâtir. L'art, en devenant païen, n'a été ni juste ni bon; il n'a été qu'une fausse prière, un faux enseignement; et l'homme, sans amour pour ses dieux et ses semblables, fut artiste par intérêt, pour acquérir la gloire et la richesse.

Comment relever cet art déchu, et lui rendre sa justice et sa bonté primitives? Le Verbe créateur, qui avait tiré les mondes du néant, prit pour glorifier Dieu un moyen plus admirable encore; il s'unit lui-même à la nature humaine, et rétablit ainsi d'un coup l'alliance parfaite du beau naturel et du beau moral. La miséricorde et la vérité se rencontrèrent, la justice et la paix s'embrassèrent dans sa per-

sonne (1), et le nouvel artiste rendit à l'homme la ressemblance divine. Il lui rendit par son sang la vie de l'âme, la lumière de l'intelligence, la force de la volonté, et il lui montra la beauté suprême jusque dans la pauvreté, la souffrance et la mort. Jamais Dieu ne fut plus visible qu'au sommet du Calvaire (2).

Jésus-Christ, en s'offrant lui-même, a été infiniment juste envers Dieu, puisque la victime était égale à la Majesté outragée; il a été infiniment bon envers les hommes, puisqu'il est mort volontairement pour eux, et le monde, purifié, transfiguré dans sa personne, peut maintenant glorifier dignement son Auteur. L'art de l'homme a retrouvé en Jésus-Christ la justice et la bonté.

Le Christ est le type, le modèle de l'artiste; l'éloquence parfaite a coulé de ses lèvres, et il nous a laissé par ses évangélistes un livre où le vrai, le beau et le bien se montrent dans toute leur splendeur. En formant l'Église, il a donné le plan nouveau du temple que l'homme doit élever au Créateur, et sa figure, imitée par tous les saints, sera l'éternel chef-d'œuvre de l'art divin.

Depuis dix-huit siècles, l'Église continue l'art du Christ; elle parle, elle écrit, elle bâtit des monu-

(1) *Misericordia et veritas obviaverunt sibi; justitia et pax osculatae sunt.* (*Psal.* LXXXIV, 11.)

(2) *Dialogue* de sainte Catherine de Sienne, ch. xxvi.

ments qu'elle orne de sculptures et de peintures ; elle prend tous les moyens de manifester le Dieu caché sur ses autels. C'est là son inspiration, son principe, son but ; c'est pour le faire connaître, pour le faire aimer, qu'elle déploie toutes les magnificences de son culte. Non-seulement elle consacre ses prêtres et envoie ses apôtres, mais elle choisit ses artistes pour éclairer les âmes et les éloigner des séductions du mensonge.

L'art chrétien et l'art païen luttent toujours ensemble ; celui qui n'est pas pour le Christ est contre le Christ ; l'artiste qui n'élève pas l'âme à Dieu l'arrête dans la matière ; il la détourne de la vérité pour l'avilir dans les jouissances du corps ; tandis que celui qui lui offre la doctrine de l'Évangile, prépare cette ressemblance qui la fait participer à la vie et à la beauté divines. Nul ne peut rester indifférent à ces deux arts, car c'est dans leur lutte que se décide le sort de l'humanité.

L'art païen et l'art chrétien ont une histoire ; leurs restes couvrent la terre, comme des ossements blanchis sur un champ de bataille ; mais ces ossements, la science, comme le prophète Ézéchiël, peut les faire revivre, leur rendre leurs formes, leurs âmes : ils se lèveront et rendront hommage au Seigneur (1).

(1) Et dabo vobis spiritum, et vivetis, et scietis quia ego Dominus.
(EZECH., XXXVII, 6.)

Les monuments brisés des peuples sont des témoins qui racontent les causes de leur grandeur et de leur décadence. L'art d'un peuple est l'expression d'une doctrine, et le rapport de cette doctrine avec la vérité explique le sort de ce peuple, et la différence qui existe entre le fétiche du sauvage et les statues de Phidias.

L'art païen, dans l'antiquité, s'inspira des lambeaux d'une révélation primitive. Dieu et la matière, la vérité et l'erreur, furent savamment mêlés ensemble, et présentés à l'adoration des hommes dans des temples somptueux et sous des formes sensibles. L'art païen ne se serait jamais développé sans cette base scientifique et religieuse; il n'aurait offert aux sens que des jouissances grossières; mais l'homme ne peut chasser entièrement Dieu de son intelligence. Quelle que soit sa dégradation volontaire, la notion d'une cause première et les principes qui en découlent y restent toujours, pour perpétuer ou réparer ses fautes; ce germe moral, l'art a pu le recevoir en dehors du christianisme, et cette connaissance imparfaite de la vérité a suffi pour développer le goût du beau chez les peuples assis à l'ombre de la mort.

C'est ce qui explique les brillantes destinées de l'art païen en Orient. La religion y donna aux hommes le génie et la patience d'élever les merveilles gigantesques de l'Inde et ces temples granitiques de l'Égypte, dont les proportions et les détails nous sur-

prennent encore par leurs mystérieuses beautés. L'art s'y montre dans le silence de l'adoration et dans l'immobilité de la crainte ; mais sous le ciel plus doux de la Grèce, la religion, affranchie de l'autocratie sacerdotale, eut des poètes pour apôtres, et fit naître ces artistes dont Phidias fut le roi. Athènes bâtit son Parthénon, et l'art païen produisit des chefs-d'œuvre qu'il lui fut impossible de renouveler.

Pourquoi cette impossibilité ? Pourquoi Phidias n'eut-il que des successeurs dégénérés, puisque le progrès semble naturel à l'homme ? Pourquoi cette décadence si évidente et si rapide ? La cause en est bien simple. L'art païen devait ses merveilles à ses croyances religieuses ; les croyances tombèrent devant l'examen de la raison, et l'art fléchit avec elles. Le martyr de Socrate fut le commencement de cette double ruine : la religion et l'art grec périrent ensemble ; Platon leur fit seulement de magnifiques funérailles.

Que devint l'art païen, lorsque la raison l'eut chassé de son Olympe imaginaire ? Il alla servir à la suite des successeurs d'Alexandre, jusqu'à ce qu'un proconsul, l'ayant rencontré dans un carrefour de Corinthe, le conduisit à Rome et le donna pour esclave aux empereurs. L'art dut alors pétrir la brique, bâtir des amphithéâtres, construire des maisons dorées pour Néron, et remplacer la tête de ses anciens dieux par celle de Caligula. Mais ce n'était pas assez de ces hu-

miliations ; la raison l'avait appauvri, la foi vint lui faire d'inguérissables blessures. Il avait encore des jouissances et des honneurs dans le palais des Césars ; que lui resta-t-il quand le christianisme eut planté au Capitole la Croix du Calvaire ? La honte fut son partage, et il fut condamné à l'existence coupable de ceux qui spéculent sur le vice et agissent dans l'ombre.

Après avoir signalé les causes de la grandeur et de la chute de l'art païen, examinons rapidement l'histoire de l'art chrétien. Lorsque les chants du paradis terrestre cessèrent, et que l'homme fut condamné à la peine et aux larmes, une promesse miséricordieuse vint adoucir la sentence. Il fut annoncé que la femme écraserait la tête du serpent, et que Jésus-Christ s'élèverait entre le ciel et la terre comme le signe de la nouvelle alliance. Le Rédempteur du monde se traça à travers les siècles une route prophétique où les patriarches saluèrent son mystérieux passage, et l'art, régénéré par son invisible présence, put reprendre ses glorieuses destinées.

Nous le voyons, dès les premiers jours, élever à Dieu des autels, et offrir des sacrifices qui devaient être chez tous les peuples le témoignage ineffaçable de la chute, et le symbole universel de l'expiation. L'art juste et bon, sous les traits du doux Abel, offre au Créateur le choix de ses troupeaux, tandis qu'à ses côtés, l'art égoïste, dans

la personne de Caïn, garde ses épis les meilleurs et devient injuste et homicide. Au sortir de l'arche, Dieu se choisit des adorateurs, et tandis que l'orgueil de l'homme, qui veut élever un monument éternel de sa puissance, est puni par la confusion des langues et va porter au loin ses erreurs, l'art fidèle trouve un asile sous la tente d'Abraham, et se prépare, en traversant l'Égypte, aux grandeurs qui l'attendent au désert.

Pour bien saisir l'art chrétien dans son ensemble, il faut se rappeler que la vérité révélée est ancienne comme le monde. Jésus-Christ n'est pas venu la changer, mais la compléter. De même que le christianisme date du premier homme, l'art chrétien doit trouver dans l'Ancien Testament ses glorieuses origines. Que ce soit avant ou après la venue du Sauveur, le Christ a toujours été son inspiration. Les cantiques de l'Église ne sont-ils pas ceux du temple de Salomon? Nous datons l'art chrétien des temps où il revêtit pour nous des formes matérielles; mais l'architecture, la sculpture, la peinture, ne sont que les moyens de l'art; sa vie, son âme, c'est l'éloquence, la poésie, cette exubérance de l'esprit et du cœur, cette richesse d'images et d'affections qui nous inonde d'une lumière et d'une chaleur victorieuse. Mettons la Bible dans un plateau de la balance, et dans l'autre entassons les chefs-d'œuvre de l'art païen; nous verrons à qui restera l'avantage. Si l'art

chrétien n'a pas revêtu sous l'ancienne loi tous les ornements que le ciseau et le pinceau pouvaient lui donner, ce fut en vertu d'un ordre émané de la sagesse de Dieu même. La Providence voulut séparer et distinguer son peuple des nations qui s'étaient fait des idoles; mais l'art chrétien n'en conserva pas moins une légitime et incontestable supériorité.

Nous avons vu la Grèce donner à l'art païen ses plus beaux développements; mais, maintenant que les grands jours d'Athènes et de Jérusalem ne sont plus, comparons-les par ce qu'ils nous ont laissé. La littérature est la partie principale et fondamentale de l'art; c'est d'elle que s'inspirent et se nourrissent les autres. Qui oserait contester aux livres des Hébreux une éclatante victoire? Les auteurs grecs ont beau conserver leurs formes harmonieuses, leurs rivaux, affaiblis par les traducteurs, ne redoutent pas les chances de la lutte. Voyez-les dans l'ode, qui est le mode le plus vrai, le plus élevé de la poésie. Peut-on comparer l'enthousiasme factice et vénal de Pindare, les vers voluptueux et futiles d'Anacréon, aux chants de David, si pleins d'une adoration sincère et d'une radieuse majesté? Opposera-t-on la diffusion d'Hérodote à l'admirable simplicité de Moïse? les bons mots de Socrate aux sentences de Salomon? les tragédies de Sophocle et d'Euripide à la douleur de Job et aux lamentations de Jérémie? N'est-il pas juste de donner la couronne du génie à ceux qui

ont déjà celle d'une divine et royale antiquité ?

Oui, l'art chrétien, sous l'ancienne loi, fut un chant magnifique, qui commence à Moïse, vainqueur de l'Égypte sur les bords de la mer Rouge, et qui se termine au vieillard Siméon, recevant enfin dans ses bras Celui qui en était l'inspirateur et le héros. L'instrument céleste donné pour annoncer le Désiré des nations et pour adoucir son attente, passa des mains de la sœur d'Aaron aux mains de Judith et de Déborah. Tobie l'emporta dans l'exil, Israël le suspendit aux saules des fleuves de Babylone, et la Vierge Marie, pour célébrer sa maternité divine, en tira un dernier accord avant de le remettre à l'Église, qui devait en faire retentir ses fêtes.

Il ne faut pas croire cependant qu'avant Jésus-Christ l'art chrétien n'eût qu'une gloire littéraire ; Dieu voulut qu'il préludât, pour ainsi dire, à ses magnificences futures. Il se choisit des artistes habiles à façonner la matière, et il traça lui-même à Moïse le plan de l'arche sainte, que Salomon devait enchâsser dans son temple (1). Les pages qui décrivent ce monument du culte judaïque peuvent en donner quel-

(1) Locutusque est Dominus ad Moysen, dicens : Ecce vocavi ex nomine Beseleel filium Uri, filii Hur de tribu Juda, et implevi eum spiritu Dei, sapientia, et intelligentia, et scientia in omni opere, ad exco-gitandum quidquid fabrefieri potest ex auro, et argento, et ære, marmore, et gemmis, et diversitate lignorum. Dedique ei socium Ooliab filium Achisamech, de tribu Dan. Et in corde omnis eruditi posui sapientiam, ut faciant cuncta quæ præcepi tibi. (*Exod.*, XXI.)

que idée, mais les faits de l'histoire profane prouvent encore mieux sa grandeur et sa beauté. Lorsque Alexandre, qui connaissait toutes les merveilles de la Grèce, visita le second temple, qui causait les regrets et les larmes de ceux qui avaient vu l'ancien, il fut pénétré d'étonnement et de respect, et les Ptolémées, ses successeurs, qui régnaient sur la ville la plus civilisée de la terre, continuèrent à l'honorer de leurs offrandes. Maintenant le temple de Jérusalem est détruit, ses dépouilles ont orné le triomphe de Titus; la prophétie de Jésus-Christ est accomplie; une ère nouvelle a commencé pour l'homme et pour l'art chrétien.

L'Église, patiente comme son éternel Auteur, ne se hâta pas de donner à l'art tous ses développements. Il fallait communiquer d'abord aux âmes la science et l'amour qu'elle possède; et ce fut quand l'homme eut purifié son esprit et son cœur dans les douleurs du martyre qu'elle lui rendit l'usage de ces formes matérielles que les Grecs et les Romains avaient tant profanées. Les artistes, sous les empereurs, ne sachant que faire de cette divinité discréditée par la raison, l'avaient prodiguée à des êtres le malheur et l'opprobre du monde : c'était sous les traits de Tibère, de Néron et de Messaline, qu'ils personnifiaient la puissance et la vertu !

Quand le mépris eut fait justice de ces honteuses apothéoses; quand les idoles furent renversées et les

temples déserts, l'art chrétien commença son œuvre. L'Église lui en avait donné le programme : c'était la Bible complétée par l'Évangile; c'était, pour type suprême, Dieu visible en Jésus-Christ; c'était sa beauté reflétée dans la Vierge et dans les saints. A ce thème d'une inépuisable fécondité, l'Église joignit encore un symbolisme, qui étend la sphère de l'art et multiplie ses moyens de célébrer les combats et les triomphes du Christ. Les enseignements de saint Hilaire, de saint Jean Chrysostome, de saint Ambroise, tombèrent de la chaire sacrée comme une semence féconde, et saint Augustin donna aux artistes une esthétique admirable dans son traité *de la Vraie Religion*.

L'art chrétien, parti de Rome avec les prédicateurs de l'Évangile, étend ses pacifiques conquêtes à l'Orient et à l'Occident, se faisant tout à tous, variant ses moyens selon le climat et le génie des peuples. Il revêt à Constantinople cette forme particulière qu'on appelle l'art byzantin, et qu'on a trop loué ou trop déprécié. Les artistes de Byzance subirent nécessairement la triste influence de la corruption du Bas-Empire, et finirent, comme les Grecs de la décadence, par faire des œuvres plus riches que belles. Leur gloire est d'avoir eu des martyrs. Lorsque les peintres, mutilés par les iconoclastes, se réfugièrent en Italie, l'Occident reçut avec vénération ces types qu'ils apportaient dans leurs mains sanglantes; et

ces images, consacrées par la persécution et placées sur nos autels, furent naturellement souvent reproduites. Il y avait d'ailleurs dans ces lignes hiératiques et sévères une grandeur véritable que nous pouvons admirer encore, puisque le schisme de Photius retient depuis si longtemps l'art byzantin dans une étonnante immobilité. L'Orient influença encore l'Occident par les procédés qu'il avait mieux conservés, et que nous étions obligés de lui emprunter.

Mais enfin, notre art émancipé corrigea les masses pesantes de son architecture, élagua cette profusion d'ornements qui arrêtait son essor, et parvint, en Allemagne et en France surtout, à produire des œuvres nouvelles, et ces merveilles que nous commençons à comprendre, mais que nous sommes loin d'égaler.

Au XIII^e siècle se développa cette peinture italienne qui est le plus brillant épisode de l'art chrétien. Cette grande époque doit son origine à un de ces faits que Dieu féconde, mais que le monde n'aperçoit pas. Deux hommes, dont les berceaux étaient bien éloignés, se rencontrèrent un jour dans une église de Rome : l'un venait d'Espagne, l'autre arrivait d'Assise. Providentiellement réunis, la science et l'amour se reconnurent, et la terre tressaillit au baiser de saint Dominique et de saint François. Une longue génération d'artistes en naquit. Les Dominicains et les Franciscains, comme des frères qui n'ont qu'une

même fortune et un même but, parcoururent le monde, en y répandant l'enthousiasme et le génie. Comment résister au contact de leur éloquence et de cette pauvreté volontaire qu'ils avaient revêtue, comme la forme la plus touchante de l'amour? Le Dante célébra leur triomphe, et la grande école de Giotto consacra ses œuvres les plus parfaites à saint François, qu'elle sembla prendre pour patron, tandis que les enfants de saint Dominique produisirent eux-mêmes les merveilles que Michel-Ange ne se lassait pas d'admirer. Que le froc le couvrît ou non, l'artiste d'alors ressentit l'influence des deux grands Ordres qui régénérèrent et vivifièrent l'humanité sous Innocent III. Ces flots de science et d'amour se répandirent dans toute l'Europe comme un fleuve majestueux, et les peuples y puisèrent d'abondantes inspirations.

En Italie, Nicolas de Pise, fra Sisto, fra Ristoro, Giotto, Orcagna, Taddeo Gaddi, fra Angelico, le Pérugin, et tant d'autres, quels qu'aient été leur temps et leur patrie, ne formèrent qu'une famille unie par la même foi et priant aux mêmes autels (1).

(1) Les statuts de la corporation des peintres de Sienne, en 1335, commençaient ainsi : « Nous sommes, par la grâce de Dieu, appelés à manifester aux hommes grossiers qui ne savent pas lire les choses miraculeuses opérées par la vertu et en vertu de la sainte foi. Notre foi consiste principalement à adorer et à croire un Dieu éternel, un Dieu d'une puissance infinie, d'une sagesse immense, d'un amour et d'une clémence sans bornes, persuadés qu'aucune chose, quelque petite qu'elle soit, ne peut

Enfin, lorsque Raphaël, le descendant et l'héritier de ces grands hommes, vint assister au combat de géants que se livraient à Florence Léonard de Vinci et Michel-Ange, ce fut dans le couvent dominicain de Saint-Marc, tout frémissant encore du nom de Savonarole, qu'il reçut des mains de fra Bartolomeo, avec ses dernières instructions, les destinées de l'art.

Après avoir peint ses grands poèmes du Vatican, Raphaël alla malheureusement inaugurer à la Farnesine le siècle de la Renaissance. Cette époque a été ainsi nommée parce qu'elle vit renaître à l'état social cet art que la raison avait appauvri, et que l'Évangile de Jésus-Christ avait solennellement condamné.

Incapable d'arriver par lui-même à une vie publique, l'art païen épia traîtreusement les progrès matériels de l'art chrétien; il profita de tout ce qui pouvait lui servir à séduire les sens, et se fit enfin un parti parmi ces peintres naturalistes qui cherchaient la beauté de la créature plutôt que celle du Créateur. Ce fut au nom de cette perfection extérieure, qui établissait des rapports entre la Grèce de Périclès et l'Italie de Léon X, que l'art païen réclama son empire; et le génie, trompé par

avoir commencement ou fin sans ces trois choses, c'est-à-dire sans pouvoir, sans savoir et sans vouloir avec amour. (CANTU, *Histoire universelle*, vol. XI, p. 593.)

ces faux titres, tomba dans une ingrate et fatale apostasie. Ces progrès, que l'art devait au christianisme, cessèrent tout à coup, et la décadence fut rapide comme la foudre qui punirait un blasphème.

L'art tomba si vite et si bas, qu'un demi-siècle plus tard l'école des Carrache fut regardée comme une résurrection, et ses types vulgaires passèrent pour des merveilles. Le Bernin vint ensuite, avec son insolente faconde, mêler ses œuvres aux œuvres de Raphaël, et Rome fut incapable d'en remarquer la différence. Comment pouvoir, en effet, apprécier le beau, quand le goût s'est corrompu dans l'émotion des sens ?

L'art païen ne devait plus, au grand soleil de l'Évangile, renouveler son antique gloire. Les passions, cependant, relevèrent leurs statues, et leur trouvèrent des adorateurs dans la corruption des cours. C'est là que la Renaissance formula ses lois. Le code publié avec l'érudition des Médicis et l'argent des banquiers de Florence, est celui qui nous régit encore. L'art chrétien, depuis le xvi^e siècle, subit cette injuste oppression, et ceux qui veulent lui rendre sa splendeur ont à faire de douloureux efforts.

Les doctrines grossières de *l'art pour l'art* et du *réalisme* semblent avoir prévalu. L'antiquité païenne elle-même avait reconnu nécessaire l'alliance du

beau naturel et du beau moral (1); mais, de nos jours, la faveur publique applaudit leur séparation, et récompense la prostitution du talent. Est-ce le bien ou le mal que l'art manifeste? Est-ce le vice ou la vertu qui parle sur nos théâtres et dans nos livres? Une littérature sensuelle se pare comme une courtisane, et vient s'asseoir au foyer domestique avec ses romans et ses feuilletons; elle y amène la sculpture et la peinture, qui insultent, par leurs nudités, la pudeur de nos mères et de nos sœurs. Une critique vénale et menteuse tresse des couronnes, que cet art corrupteur reçoit ensuite dans les académies et les musées, et le sens moral se pervertit dans ces funestes triomphes.

L'Église, cependant, conserve toujours intacts les trésors de l'art chrétien; elle possède, dans leur plénitude, le vrai, le beau et le bien, et elle offre à tous ses traditions saintes et ses sublimes inspirations. Beaucoup sont revenus vers elle, fatigués des débauches de l'art païen, et ils ont trouvé déjà dans l'étude de ses monuments des pensées plus pures et des jouissances plus douces. Ils ont compris que la Religion est la règle du beau moral, et que sans le beau moral le beau naturel se corrompt dans le vice et disparaît dans la honte. Sans la Religion l'art n'est qu'un passe-temps frivole et un dan-

(1) Vir bonus, dicendi peritus.

ger social. La Religion seule peut lui rendre sa dignité première et sa mission sublime (1).

C'est dans le désir de travailler à cette nouvelle union de la Religion et de l'art que nous avons écrit ces pages. Nous avons choisi dans le passé un artiste dont l'exemple est un grand enseignement. Fra Angelico a vécu au commencement du xv^e siècle, qui sépare le moyen âge et la Renaissance. Disciple fidèle de la tradition et dernier rejeton de l'école de Giotto, il n'a été surpassé en talent par aucun des artistes qui préparèrent le règne de Léon X. Il a été grand peintre et grand saint, reproduisant ainsi dans sa vie et ses œuvres cette ressemblance divine, l'éternel objet de l'art chrétien.

C'est ce modèle des artistes que nous offrons au public. Quoique beaucoup loué, fra Angelico est encore peu connu. Nous avons profité des travaux antérieurs, et nous espérons y avoir ajouté quelques faits nouveaux; le principal, selon nous, est d'avoir séparé des peintures de fra Angelico celles de son frère fra Benedetto, dont l'infériorité nuisait à sa gloire. Nous avons aussi étudié fra Angelico dans ses rapports avec ses contemporains, et nous avons fait tous nos efforts pour trouver dans cette étude d'utiles leçons.

(1) Instaurare omnia in Christo, quæ in cælis, et quæ in terra sunt in ipso; in quo etiam et nos sorte vocati sumus, prædestinati secundum propositum ejus qui operatur omnia secundum consilium voluntatis suæ, ut simus in laudem gloriæ ejus. (*Ephes.*, 1, 10.)

Nos efforts ont-ils été heureux? Nos lecteurs en seront juges. Si nous sommes tombés dans quelques erreurs, qu'ils nous en reprennent au plus tôt; si nous avons dit quelques vérités, qu'ils nous aident à remercier Dieu de nous les avoir inspirées.

2 Février 1857, fête de la Purification.

CHAPITRE I

La peinture en Italie avant fra Angelico.

La vie d'un homme a pour éléments primitifs sa patrie et son siècle. La naissance nous assigne un point de l'espace et du temps dont nous subissons nécessairement l'influence. Il n'y a dans notre ciel qu'un soleil et qu'une vérité; mais leurs rayons se diversifient selon le mouvement que la main de Dieu imprime au monde. Chaque pays a ses horizons, sa lumière, sa fécondité; chaque époque, sa civilisation, ses croyances, ses événements; et ce sont ces choses qui nous font ce que nous sommes. Notre corps tire de la terre qui le porte le développement de ses sens; notre âme se nourrit des idées qui l'entourent, et en compose sa puissance. Personne ne s'isole de son siècle, et personne ne lui commande; les grands hommes eux-mêmes subissent cette loi : ils paraissent conduire leurs contemporains, ils les précèdent seulement.

Il est donc important, lorsqu'on veut connaître la vie d'un homme, d'étudier sa genèse et de savoir ce

qu'il a reçu de son siècle et de sa patrie. L'artiste est plus que tout autre le fils de ces deux choses, qui seules peuvent faire comprendre la nature de ses inspirations; aussi commencerons-nous la vie de fra Angelico de Fiesole par dire à quel moment de l'histoire Dieu donna son peintre bien-aimé à l'Italie.

L'art, comme l'humanité, devait naître de l'eau et du sang. Le baptême et le martyre furent les sources de sa nouvelle existence. Jésus-Christ avait reconquis la beauté perdue par la chute originelle, et lorsque l'arbre de la Croix eut porté son fruit, le souffle de l'Esprit-Saint jeta la semence divine de l'unité là où la puissance romaine avait fixé le centre du monde. Le germe de l'art chrétien fut enfoui dans les catacombes avec tous les principes de la civilisation, et il s'y développa avec cette lenteur solennelle que Dieu met à faire son œuvre. L'homme précipite la sienne, pressé par la brièveté de sa vie; mais Dieu, riche de son éternité, prodigue les siècles comme il lui plaît, et revêt ce qu'il fait de la majesté du temps.

L'archéologie nous montre cette germination souterraine qui dura jusqu'au règne de Constantin. Les artistes naissent dans ces galeries humides qui protègent les mystères chrétiens; ils y reçoivent l'initiation sainte aux chants des psaumes et à la clarté des flambeaux. Le beau moral leur apparaît dans

toute sa splendeur sur le visage de leurs frères qui prient, et sur les corps ensanglantés que le martyr leur envoie; leurs mains tracent sur la pierre et le mortier qui scellent les tombeaux, de touchantes paroles et de symboliques figures.

Bientôt les voûtes des catacombes s'enrichissent de peintures et de sculptures. La vie proteste contre la mort, et l'histoire du passé rassure les fidèles contre les épreuves du présent. Noé dans l'arche leur dit d'attendre la colombe du salut; Job sur son fumier leur répète ses espérances; les enfants de la fournaise entonnent leur cantique d'actions de grâces; Daniel prie paisiblement au milieu des lions; Jonas délivré des flots de la mer se repose à l'ombre de la Providence; Jésus-Christ, le bon pasteur, ramène la brebis qui s'égare, guérit le paralytique, et ressuscite son ami Lazare, pour rappeler aux siens qu'il est aussi riche en puissance qu'en amour. Toute la nature obéit à ce nouvel Orphée. La terre, les fleurs, les animaux, les saisons de l'année sont représentés dans les catacombes, et partout les figures des *orantes* élèvent leurs mains vers Dieu pour lui offrir les prémices du monde régénéré. Quoi de plus touchant que ces peintures, qui ne parlent aux chrétiens que de bonheur et de victoires, au milieu de ces tombeaux où les ont ensevelis leurs persécuteurs (1)!

(1) Il nous est impossible d'accepter le système de M. Raoul Rochette sur l'origine des types chrétiens. Le savant académicien pense que les

Les peintures des catacombes conservèrent les formes extérieures de l'art antique; le christianisme les recueillit comme ces feuilles desséchées dont le vent du ciel couvre le sol afin de protéger contre l'hiver les semences qui doivent se développer au printemps. Le mystère universel de la vie par la mort s'accomplit lentement pour l'art chrétien; la peinture surtout subit une longue préparation : elle s'était souillée dans les débauches de l'idolâtrie, et Dieu, avant de lui rendre sa puissance, la purifia dans le sang des martyrs et le feu des iconoclastes. Elle en sortit enfin radieuse, et devint une des gloires de l'Église. Après avoir été sacrée sous les voûtes des basiliques de Rome, elle alla, au XIII^e siècle, prendre possession de la terre privilégiée que la Providence lui avait destinée.

Au centre de l'Italie, sur les bords de la Méditerranée, s'étendent de vastes plaines que protège contre les vents du nord la chaîne des Apennins. Ces montagnes y versent des eaux fécondes qui développent sur leur passage une abondante végétation. Les richesses minérales et la fertilité du sol invitent

représentations gnostiques en furent les premiers modèles (*Discours sur l'Art du Christianisme*). Jamais l'art chrétien ne subit l'influence de cette secte impure. L'idéal du Christ était dans l'Évangile, et c'est là que les fidèles puisèrent leurs inspirations. Lors même que l'antériorité des monuments gnostiques serait prouvée, on ne pourrait en tirer aucune conclusion favorable au système de M. Raoul Rochette. La doctrine est l'origine véritable des types, et un art ne va jamais chercher son point de départ dans une doctrine qui lui est odieuse.

l'homme au travail, et la pureté du ciel lui promet de longs jours pour en recueillir les fruits. C'est là qu'une colonie d'Orient vient fixer ses tentes voyageuses (1). Les Étrusques formèrent un peuple d'une incroyable activité; ils donnèrent à Rome naissante sa civilisation, son industrie, ses monuments, et bâtirent sur les hauteurs du Capitole ce temple de Jupiter où devaient se régler les destinées du monde. Rivaux des Grecs plutôt que leurs imitateurs, ils imprimèrent à leurs ouvrages une originalité qu'Athènes admira dans ses plus grands jours; et, lorsque disparut le vieux monde, ils emportèrent leurs chefs-d'œuvre dans leurs tombeaux, comme pour y attendre la résurrection de l'art.

L'Étrurie a été en effet pour la civilisation chrétienne ce que la Grèce avait été pour l'antiquité païenne. Athènes et Florence furent les capitales des deux peuples que les beaux-arts illustrèrent le plus dans l'histoire. Ces deux villes choisirent des vierges pour patronnes. L'olivier de Minerve décora

(1) Les savants sont divisés sur l'origine des Étrusques; les uns l'expliquent par les émigrations helléniques en Italie, les autres la font venir plus directement du berceau de l'humanité. Nous ne pouvons discuter ici les pièces du procès. Nous dirons seulement que les monuments étrusques nous montrent un art tout à fait distinct de l'art grec. L'Étrurie a certainement ressenti l'influence grecque par son commerce et son contact avec l'Italie méridionale; mais ses formes artistiques ont une originalité incontestable. L'inspiration asiatique est évidente surtout dans le style et les figures de ses tombeaux. (Voir le *Manuel d'Archéologie* de Muller, § 169.)

le fronton du Parthénon d'Athènes, et le lis de Marie devint le glorieux blason de Florence. La fable et la vérité ne se sont-elles pas rencontrées pour nous dire que la virginité est la sœur de la poésie, et que la pureté est le miroir le plus fidèle du beau ?

La naissance, le progrès, la grandeur et la décadence d'un art chez un peuple s'expliquent par les rapports de cet art avec les deux lois fondamentales de toute société : l'autorité et la liberté. Ces deux lois sont au monde moral ce que sont au monde physique les deux forces qui le régissent. L'autorité sans la liberté produit l'immobilité, la stérilité; la liberté sans l'autorité conduit à l'isolement, à l'anarchie; la perfection naît seulement de l'heureuse alliance de l'autorité et de la liberté. De là pour l'art trois périodes distinctes.

La première est la période hiératique. Dire que l'art vient des besoins et du caprice de l'homme, c'est mentir à la raison et à l'histoire. Si la nécessité est mère de l'industrie, la religion seule est mère des beaux-arts. L'autel a toujours été la première œuvre artistique d'un peuple. L'architecture bâtit ensuite des temples que la sculpture et la peinture sont venues décorer, et c'est à ces monuments sacrés que l'homme emprunta plus tard le luxe de sa demeure. Le dogme religieux est l'autorité dans l'art; il formule les croyances, règle les symboles, et crée

cette unité des intelligences sans laquelle l'artiste ne pourrait se faire comprendre.

Si l'art reste sous la direction exclusive du dogme religieux, si la liberté ne vient pas lui apporter l'activité de la vie, l'art reste à l'état d'écriture, et ne se développe que dans le cercle étroit des procédés matériels. Tel est l'art égyptien. A peine si l'œil peut remarquer de légères différences dans des monuments séparés par tant de siècles. Ses statues restent captives sous des règles despotiques, comme les momies sous leurs bandelettes; et cette immobilité ne peut être vaincue ni par le génie des Grecs, sous les successeurs d'Alexandre, ni par la puissance romaine, sous le règne d'Adrien. Cette servitude de l'art est presque générale dans tout l'Orient. Les religions qui ne possèdent pas la vérité ne peuvent laisser approcher d'elles la liberté; la liberté les tue en les convaincant d'erreurs.

La seconde période de l'art est la période savante. Non-seulement l'homme y accepte des croyances, mais son intelligence les étudie et les travaille; sa volonté se passionne pour elles, et ne se contente pas de ces formes simples qui ne rendent plus ses pensées; il va librement chercher dans la nature toutes les beautés dont il peut les revêtir. Il demande aux lignes leur souplesse et leurs proportions; à la couleur ses variétés et ses richesses; à la lumière ses gradations et ses harmonies, et il ne se repose qu'a-

près avoir rendu son œuvre digne de la vérité qui a éclairé son esprit. Cette équation entre le beau naturel et le beau moral est la perfection de l'art. Mais l'homme se maintient difficilement à cette hauteur. Le beau naturel qu'il a trouvé exerce sur lui une séduction puissante, et l'entraîne rapidement dans la troisième période de l'art, qui est la période naturaliste.

L'élément hiératique ou religieux est oublié; l'art perd sa grandeur et son unité. Chacun cherche à imiter, selon son caprice, les beautés de la nature, et le mérite d'une œuvre n'a d'autre mesure que le plaisir qu'en éprouvent les sens. Le goût s'altère en se fractionnant, le talent s'affaiblit dans l'isolement, et bientôt rien ne peut arrêter les progrès de la décadence.

Ces trois périodes sont distinctes dans l'art grec. La période hiératique précède Périclès, la période savante se personnifie dans Phidias, et la période naturaliste commence aux conquêtes d'Alexandre, et satisfait tous les vices des Césars.

L'art, en Italie, a parcouru les mêmes périodes. La première commence aux mosaïques de Rome et finit à Orcagna; la seconde est inaugurée par Ghiberti et couronnée par Raphaël; la troisième date de la Renaissance, et dure encore. Le peintre dont nous écrivons la vie a été providentiellement placé entre la période hiératique et la période savante, afin

d'être le résumé de l'une et le modèle de l'autre. Voyons quels furent ses ancêtres, avant d'étudier les exemples qu'en reçurent ses successeurs.

Les commencements de la peinture en Italie sont restés dans l'obscurité. Les villes de la Toscane se disputent l'honneur de son berceau, comme autrefois les villes de la Grèce le firent pour Homère. Mais les titres de noblesse artistique qu'elles présentent ne prouvent rien ; ces noms, échappés à l'oubli, n'ont aucun rapport entre eux, et l'historien ne peut y saisir cette unité qui fait la vie de l'art aux grandes époques. A partir du *xvi^e* siècle, des écoles locales ont pu s'établir, parce que les troupes d'imitateurs se sont parqués dans un certain territoire pour y continuer le dessin, la couleur, la manière d'un maître ; mais, au moyen âge, les artistes de tous les pays ne formaient qu'un seul peuple de frères, marchant ensemble en dépit des frontières et des batailles, poursuivant à travers les révolutions politiques ses pacifiques conquêtes, plantant ses tentes victorieuses à Sienne, à Pise, à Florence, à Saint-François-d'Assise, et laissant partout des chefs-d'œuvre qu'admiraient et continuaient leurs descendants. Ce sont les idées qui unissent les hommes ; la foi fera plus pour l'unité sociale que tous nos chemins de fer ; et contre la barbarie ou le despotisme du sabre, il n'y a encore de salut que dans l'étendard des croisades.

Une des erreurs historiques les plus difficiles à détruire, est celle qui fait naître la peinture italienne de l'art byzantin. Toute œuvre antérieure à Cimabué (1240-1300) passe pour une imitation servile des maîtres de Constantinople ; et Giotto est proclamé le créateur d'un art nouveau et véritablement national. Nous ne pouvons, malgré les grandes autorités qui les appuient, accepter de pareilles assertions ; les faits leur donnent un trop formel démenti. Il existait en Italie, dans la première moitié du XIII^e siècle, une école d'une originalité incontestable. Les peintures qu'elle nous a laissées présentent ces lignes naïves qui indiquent la vie et annoncent le progrès, tandis que les peintures grecques de la même époque n'offrent plus que les symptômes d'une complète décadence. Les œuvres de Giunta de Pise, de Guido de Sienne, de Duccio di Boninsegna, rappellent celles des anciens Étrusques par l'énergie des mouvements, la simplicité des draperies, et la disposition des figures. Les artistes que nous venons de nommer furent les maîtres de ceux qui illustrèrent les siècles suivants. Nous ne nions pas cependant l'influence que l'art byzantin exerça sur l'Italie ; mais, avant de l'expliquer, nous devons protester contre les singuliers jugements et l'injuste mépris dont cet art est l'objet.

L'art byzantin, que nous connaissons si peu encore, reçut l'onction chrétienne à Rome ; il eut par

conséquent, dès l'origine, le même symbole, le même élément hiératique que l'art occidental; et l'archéologue, pour expliquer l'iconographie de nos vieilles cathédrales, peut utilement consulter ces peintres du mont Athos qui vivent, comme des fantômes, dans une routine séculaire. Ceux qui méprisent l'art byzantin ne le connaissent probablement que par ses œuvres de décadence, colportées par le commerce et multipliées par de mauvais copistes. Des études plus approfondies montreront un jour que cet art fut une des phases glorieuses de l'art chrétien, et qu'il donna seul quelque grandeur à la chute de l'empire.

On se préoccupe surtout d'une discussion sur la beauté du Christ, et on s'imagine que les partisans du laid en sortirent vainqueurs. Cette discussion fut une querelle de rhéteurs, et non d'artistes. La subtilité de l'esprit grec soutint des thèses contradictoires sur certains textes de l'Écriture; mais on ne prouvera jamais que la conclusion fut hostile aux règles du goût et du bon sens. Les plus illustres Pères de l'Église d'Orient proclamèrent le Sauveur le plus beau des enfants des hommes; les peintres, les sculpteurs les crurent, et, s'ils ne réalisèrent pas cette doctrine dans leurs œuvres, ce fut uniquement par impuissance. Leurs figures du Christ sont parfaitement en rapport avec les figures de la Vierge, des anges et des saints, dont la beauté n'était pas en

question, et s'ils avaient voulu y mettre la difformité par système, rien n'eût été plus facile; il suffisait de rompre la symétrie. Leurs types, au contraire, sont d'une régularité parfaite. Ce n'est pas dans les scènes douloureuses de la Passion qu'il faut les juger, les artistes n'ont souvent cherché à y rendre que la souffrance et l'expiation, mais c'est dans la gloire du triomphe, dans ces Christs siégeant sur leurs trônes aux voûtes des basiliques; le beau s'y montre avec une évidence qui dissipe les préjugés contre l'art byzantin. On peut leur opposer encore ces nombreux ivoires où le Christ bénit les empereurs. Celui que possède le cabinet des antiques, à Paris, porte les noms et les portraits de Romain-Diogène et d'Eudoxie, son épouse (1068-1072); il date par conséquent d'une des époques les plus tristes de l'histoire; mais il surpasse par la finesse du modelé, la souplesse des draperies et la noblesse de la forme, toutes les œuvres d'art qui se faisaient alors en Europe.

L'art byzantin se distingue par une grandeur de style et par une richesse d'accessoires qui rappellent la poésie et le luxe des contrées orientales. Son malheur est d'avoir respiré les miasmes d'une civilisation corrompue. Les prodigalités des empereurs lui furent plus nuisibles que leurs persécutions; et, lorsqu'il fallut fuir devant les sectateurs de Mahomet, il aborda en Italie comme un voyageur qui, après

avoir parcouru des contrées lointaines , rapporte pour toute fortune dans sa patrie , avec quelques objets rares , le récit de ses malheurs.

L'influence que l'art byzantin exerça sur l'Italie eut deux causes. La guerre des iconoclastes rendit sacrées ces peintures échappées aux fureurs de l'hérésie ; on les plaça comme des reliques sur les autels , et la vénération des fidèles en provoqua l'imitation fréquente. On subit ensuite cette séduction qui triomphe de l'orgueil national ; les vaisseaux vénitiens apportaient , avec les trésors de l'Orient , des artistes qu'on préférait à d'autres parce qu'ils venaient de loin , et on leur confiait la direction des écoles et la décoration des monuments.

L'élève le plus célèbre des vieux maîtres fut Cimabué. C'est sur son nom surtout qu'on étaié cette filiation de la peinture italienne que nous ne pouvons admettre. Nous avons déjà cité des artistes plus anciens dont le style est parfaitement distinct du style byzantin ; et si nous étudions les ouvrages de Cimabué , nous verrons qu'il fut , pour ainsi dire , une exception parmi ses contemporains.

La république de Florence avait fait venir , vers le milieu du XIII^e siècle , des artistes grecs pour enseigner les beaux-arts , et c'est en les voyant peindre dans l'église Santa-Maria - Novella que Cimabué eut la révélation de son génie. Une école avait été ouverte dans le couvent des Frères Prêcheurs , et

l'enfant venait y recevoir les leçons de son oncle, qui enseignait la grammaire. Son chemin était toujours par l'église, et les travaux des peintres lui faisaient souvent oublier le professeur et les livres. Ses cahiers se remplissaient plus de dessins que d'écriture, et ses parents, renonçant à en faire un savant, le confièrent aux artistes de Santa-Maria-Novella. L'élève surpassa de beaucoup ses maîtres. Il en comprit les traditions, et y distingua les derniers souvenirs de Phidias, que n'avaient point effacés les siècles et la barbarie. Le mérite de Cimabué est dans la noblesse de ses figures et la majesté de ses compositions. Sa supériorité sur les artistes grecs ne sera pas contestée, si on compare les peintures qu'on lui attribue dans l'église d'Assise avec les peintures byzantines qui y furent exécutées à la même époque. Toutes ces peintures appartiennent bien à la même école, mais Cimabué s'affranchit dans les siennes de cette facture mécanique, de ces exagérations d'expression et de mouvement qui déparent l'œuvre des artistes grecs. Il fait un effort admirable pour ramener à l'unité tous ces détails, et à la beauté toute cette profusion d'ornements et de draperies. Nous citerons surtout la Bénédiction d'Isaac, où le patriarche trône si majestueusement sur son lit, et cet Ensevelissement du Christ, dont la savante ordonnance rappelle la solennité de la tragédie antique.

La réputation de Giotto a beaucoup nui à la gloire

de Cimabué. On croit qu'il y a une grande distance entre l'élève et le maître ; ils ne sont séparés cependant que par le progrès d'un développement régulier. Le mérite de Giotto est d'être rentré dans la voie nationale, dont l'influence grecque avait fait sortir Cimabué ; il fut le centre de tout ce grand mouvement artistique qui signale le commencement du *xiv^e* siècle. L'histoire le suit à Florence, à Sienne, à Pise, à Rome, à Naples, à Assise, à Padoue. Elle enregistre avec soin tous ses chefs-d'œuvre, et les élèves qu'il y laissa. Ses principales qualités sont la vérité des mouvements, la simplicité des expressions, et la poésie de la mise en scène. Le Berger recueilli sur un rocher des Apennins, reste fidèle aux inspirations de la nature, comme un fils qui n'oublie pas les premières leçons de sa mère.

Saint François est son héros, et l'épopée qu'il en a tracée sur les murs de l'église d'Assise devint le thème favori de son talent. La nouveauté même du sujet le sépare de la routine des artistes grecs, et c'est à peine si on rencontre çà et là dans ses tableaux les débris de quelques types byzantins. Nous citerons l'Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine de Padoue, son Mariage mystique avec la Pauvreté, et cette Glorification du mendiant volontaire, qui éblouit les regards au milieu de cette multitude d'anges chantant et célébrant son triomphe.

Le tableau de Giotto que le musée du Louvre pos-

sède n'est pas à dédaigner. Cette scène des stigmates y est rendue avec une grande énergie, et le charmant *gradino* qui l'accompagne a toute la grâce des légendes franciscaines.

Beaucoup de contemporains de Giotto qu'on range souvent au nombre de ses élèves, ne furent que ses collaborateurs et ses amis. Pietro Cavallini, par exemple, qui avait dix-sept ans de plus que lui, resta fidèle au style primitif de l'école italienne, et ne sortit pas des sujets anciens, auxquels il sut donner un caractère profondément religieux. Les deux frères Ambrogio et Pietro Lorenzetti produisent à la même date des ouvrages d'une remarquable originalité. Sans parler de leurs peintures de Sienne et de Florence, il suffit d'examiner les fresques du Campo-Santo, où ils ont représenté la vie des Pères du désert. Toute la poésie de ces récits si naïfs et si purs y est rendue avec une grâce, une noblesse inconnue jusqu'alors. On sent que l'art puise une nouvelle vie dans ces scènes pastorales, et qu'il y a tout un progrès dans ces figures d'ermites priant au milieu des ombrages, ou travaillant aux bords de leurs ruisseaux.

Le plus illustre rival de Giotto est Simon Memmi, plus jeune qu'il de huit années seulement. La différence de leur talent et de leurs succès s'explique par celle de leurs sympathies. Le Dante fut l'ami de Giotto, Pétrarque celui de Simon Memmi. La figure

sévère de Béatrix semble inspirer le premier ; le doux visage de Laure servit souvent de modèle au second. Giotto fit son chef-d'œuvre dans l'église franciscaine d'Assise ; Simon Memmi peignit le sien dans l'église dominicaine de Santa-Maria-Novella. L'un est plus grand , l'autre plus gracieux ; et l'on peut , sans être injuste , plus aimer Simon Memmi en admirant Giotto davantage. Il ne faut pas croire cependant que Simon Memmi manqua d'élévation. Ses fresques du Campo-Santo de Pise , et de la chapelle des Espagnols à Florence , offrent , au contraire , un grand caractère dans le style , une noblesse remarquable dans la composition. La Légende de saint Ranier se distingue surtout par la science des groupes , la variété des têtes , l'élégance des draperies et la richesse des expressions. Ces fresques furent , sans aucun doute , les plus étudiées par les maîtres qui suivirent. Simon Memmi mourut à Avignon , en 1344.

Parmi les élèves de Giotto , Tadeo Gaddi fut le plus chéri du maître et le plus illustre. L'art acquiert par son pinceau plus de savoir et de noblesse ; l'homme énergique de la campagne a pris les habitudes du grand monde ; il porte maintenant la toge de sénateur ; mais la fortune ne l'a pas corrompu , et ses belles draperies couvrent toujours un cœur poétique et sincère. La Vie de Notre-Dame , que Tadeo Gaddi peignit à Santa-Croce de Florence , peut donner une idée complète de son talent par la grâce des

figures, la noblesse des ajustements, et l'habileté de la composition. Le petit *gradino* que nous avons de cet artiste au musée de Paris n'est point indigne de sa réputation. Quelques parties font pressentir l'époque de Masaccio.

Tadeo Gaddi personnifie le progrès de l'école de Giotto. Il en laissa surtout les traditions à Giottino et à Orcagna. Giottino nous apparaît avec cette douce auréole dont la postérité couronne le talent surpris par la mort dans la jeunesse et la pauvreté. Il n'avait pas trente ans, lorsqu'il disparut, emporté par cette tristesse profonde que cause souvent au génie l'intelligence d'une inaccessible perfection. Ses titres à la gloire sont les fresques de Santa-Croce représentant l'histoire de saint Silvestre et de Constantin ; mais il est un tableau qui le recommande aussi à notre admiration, c'est cette charmante composition de l'église d'Assise où il fait preuve de la sensibilité la plus exquise. Saint Nicolas rend miraculeusement une jeune captive à sa famille, qui l'avait invoqué. Rien n'est plus pur et plus touchant que cette scène, où la joie pieuse des parents se traduit par les expressions les plus vraies et les attitudes les plus variées. On aime jusqu'au petit chien de la maison, qui vient sous la table reconnaître et caresser sa maîtresse.

Andrea Orcagna ferme avec majesté la première période de l'art en Italie. Peintre, architecte, sculpteur, il traduisit dans ses œuvres la poésie du Dante,

dont il était l'admirateur passionné. Son Triomphe de la Mort et son Jugement dernier valent les plus belles pages de la *Divine Comédie*; c'est la même énergie de pensée, la même grandeur de style. On a souvent comparé Orcagna à Michel-Ange; mais si l'on met en parallèle les peintures de la chapelle Sixtine et celles du Campo-Santo, on verra que les unes sont sublimes, et les autres gigantesques. Michel-Ange est extraordinaire, tandis qu'Orcagna est religieux. Leurs compositions se résument dans les deux Christs qui jugent : l'un est un bourreau qui foudroie, l'autre un roi qui condamne, en montrant la plaie sacrée de son côté pour justifier sa sentence.

Les sculptures qu'on attribue à Orcagna ont un grand rapport avec ses peintures : la Présentation au Temple et l'Ensevelissement de la Vierge, de San-Michele de Florence, rappellent son style sévère, et cette énergie d'expression qu'on admire surtout dans le Triomphe de la Mort.

Ceux qui étudient l'histoire de l'art négligent trop souvent d'observer les influences qu'exercent l'une sur l'autre la sculpture et la peinture. La sculpture est la sœur aînée de la peinture, parce qu'elle offre le moyen le plus simple et le plus naturel d'imiter les formes extérieures. La matière qu'elle modèle en reproduit la réalité, tandis que la peinture la simule seulement par des lignes, des raccourcis, des ombres et des couleurs. Elle a par conséquent plus de difficultés

à vaincre, et ces difficultés demandent plus de science, de temps et de recherches. La priorité de la sculpture est incontestable dans l'antiquité; elle est moins évidente au moyen âge, parce que, dans cette lente préparation que subit l'art chrétien, la sculpture et la peinture suivirent une marche à peu près parallèle; mais au XIII^e siècle, les dates sont positives. Ce n'est ni aux artistes grecs, ni à Cimabué, ni à Giotto qu'il faut attribuer la véritable renaissance italienne, c'est à l'école de sculpture qui parut à Pise. Elle affranchit la peinture des entraves de la routine, et lui communiqua la liberté du mouvement, l'activité de la vie, en lui apprenant à étudier les vérités de la forme, les délicatesses du modelé, la souplesse des draperies et l'heureuse combinaison des lignes (1).

Nicolas de Pise précède Cimabué. Il reçut, dit-on, les leçons des sculpteurs grecs qui travaillaient au dôme de la ville; mais il n'en apprit que les procédés. Ses véritables maîtres furent les bas-reliefs antiques qu'il étudia, et si nous n'avions pas pour le prouver des témoignages contemporains, il nous suffirait de

(1) Vasari constate l'influence heureuse de la sculpture sur l'art en Italie, dans sa Vie de Nicolas de Pise. « A cette époque, dit-il (1240), beaucoup d'artistes, mus par une louable émulation, s'appliquèrent à la sculpture avec plus de zèle qu'ils ne l'avaient fait auparavant. A Milan tous les Lombards et les Allemands qui travaillèrent à la cathédrale et qui se dispersèrent lorsque la guerre éclata entre les Milanais et l'empereur Frédéric, luttèrent entre eux, et commencèrent à produire quelques bons résultats. On remarqua les mêmes progrès à Florence dès que Nicolas et Arnolfo eurent montré leurs premiers ouvrages. »

citer les sculptures de San-Giovanni, où l'imitation des sujets païens est flagrante. On y retrouve, entre autres, la copie d'une Vénus pudique, et le groupe du Bacchus barbu visitant Icarus (1). La composition de ses bas-reliefs rappelle aussi celle des sarcophages antiques, par la disposition et le grand nombre de leurs personnages. Il ne faut pas croire cependant que Nicolas de Pise fut un artiste sans originalité; la pensée chrétienne, dans ses ouvrages, domine l'imitation. Les sculptures du tombeau de saint Dominique, à Bologne, présentent des sujets nouveaux, d'une composition remarquable; mais son chef-d'œuvre, selon nous, est la chaire de la cathédrale de Sienne : les figures qui la décorent font connaître une école supérieure aux écoles précédentes ou contemporaines. L'étude simultanée de l'antique et de la nature ouvre à l'art une carrière nouvelle.

Le progrès de la sculpture italienne est surtout visible dans l'élève de Nicolas, Andrea de Pise, contemporain de Giotto. Andrea de Pise, qui fut probablement en contact avec nos artistes français, se distingue par cette pureté de lignes, cette simplicité de composition que réclame le bas-relief en architecture. Les portes qu'il fit pour le baptistère de Florence rappellent les œuvres des Grecs de la grande époque. Ghiberti continua ce qu'Andrea de Pise avait com-

(1) Cicognara, *Storia della Scultura*. (Pl. xv.)

mencé ; mais il ne le surpassa que par la richesse des détails et l'élégance des proportions , et il nuisit à la sculpture en l'égarant dans le domaine de la peinture.

Le nom de Ghiberti est une date dans l'histoire de l'art en Italie : nous l'avons cité comme le chef de la période savante. Élève des Pisans et héritier de leur passion pour les monuments antiques, il inaugura son talent par un éclatant triomphe. La république de Florence avait appelé tous les artistes à un grand concours, en promettant un jugement impartial et de nobles récompenses. Ghiberti eut pour concurrents Jacobo della Quercia, Niccolo d'Arezzo, Simone da Colle, Francesco di Valdambina, Filippo Brunelleschi, et Donatello, qui n'avait pas encore atteint sa dix-huitième année. Les juges mirent sur-le-champ hors de ligne les ouvrages de Ghiberti, de Brunelleschi et de Donatello. Mais ces deux derniers n'attendirent pas la décision suprême; ils eurent la gloire de couronner eux-mêmes leur vainqueur. Ghiberti travailla pendant vingt ans à ces portes du baptistère de Florence, que Michel-Ange jugeait dignes d'être celles du ciel. Son influence sur ses contemporains fut immense; l'école qui se forma autour de lui, et qui se résume dans les deux noms de Massolino et de Masaccio, fit entrer l'art dans une direction dont nous aurons à étudier les avantages et les dangers.

L'art était arrivé à cette plénitude de vie qui amène, pour l'homme et les nations, la lutte du bien

et du mal. L'Église jusqu'alors avait dirigé son enfance; elle lui avait appris à louer Dieu et à lui rendre grâces. Son unique affaire, selon les belles paroles de Buffalmaco, était de représenter les saints et les saintes du paradis, afin de rendre les hommes meilleurs (1). Mais quand vint l'heure de la virilité, le beau naturel s'offrit avec toutes ses séductions, et il fallut choisir entre le vice et la vertu. Dieu et la matière eurent chacun leurs partisans, qui formèrent deux camps opposés, comme les deux cités dont parle saint Augustin. Fra Angelico de Fiesole naquit providentiellement, avec Ghiberti, au commencement de la lutte. Leurs berceaux furent voisins, et la mort les conduisit la même année devant Dieu (1455).

(1) Non attendiamo mai ad altro, che a far santi e sante per le mura et per le tavole, ed a far perciò con dispetto de' demoni gli uomini più divoti o migliori. (VASARI, *Vita di Buonamico Buffalmaco.*)

CHAPITRE II

Naissance de fra Angelico. — Son entrée dans l'ordre
de Saint-Dominique (1387-1408).

Fra Angelico reçut le jour en 1387, à Vicchio, un de ces beaux villages fortifiés qui couronnent le sommet des Apennins, dans la province de Mugello. Un siècle auparavant, Cimabué avait recueilli sur une colline voisine l'enfant qui devait donner à la peinture italienne une si grande impulsion; Vespignano, patrie du Giotto, est éloigné de quelques milles seulement du lieu qui vit naître celui dont nous allons étudier l'histoire.

Les premières années de fra Angelico sont inconnues; on sait qu'il s'appelait alors Guido ou Guidolino, que son père portait le nom de Pietro, et qu'il avait un frère que nous trouvons associé à sa sainteté et à ses chefs-d'œuvre. Le renseignement le plus précieux sur son enfance est ce passage de Vasari : « Il lui eût été facile de mener une vie agréable dans le monde; la fortune ne lui manquait

pas, et son talent précoce pouvait aisément fournir à tous ses désirs; mais son âme, douce et humble, préféra faire son salut à l'ombre du cloître, et il entra dans l'ordre de Saint-Dominique (1). »

Ainsi ce n'est pas un cœur flétri par l'ennui, ou effrayé par le besoin, que fra Angelico offrit à Dieu; il vint présenter librement à l'autel une jeunesse toute parée des joies de la fortune et des promesses de la gloire. Lorsque nous avons longtemps marché dans les sentiers du monde et que nous en avons souffert les épreuves, il nous arrive souvent de faire un retour sur nos années passées, et de comprendre qu'elles auraient été plus heureuses, si nous les avions entièrement données à Dieu; mais pour connaître la vérité avant ces leçons tardives de l'expérience, pour l'apercevoir d'un regard prophétique à travers les illusions de la jeunesse et les couronnes qu'elle espère, il faut une lumière surnaturelle, une faveur spéciale d'en haut; et, lors même que nous connaissons ainsi la réalité des choses, nous étouffons souvent les élans d'une ambition sainte, parce que notre cœur est faible contre les souvenirs de notre enfance et contre les larmes de notre mère.

(1) Costui sebbene arebbe potuto comodissimamente stare al secolo, ed oltre quello che aveva, guadagnarsi ciò che avesse voluto con quell' arti che ancor giovinetto benissimo far sapeva, volle nondimeno per sua sodisfazione e quiete, essendo di natura posato e buono, e per salvare l'anima sua principalmente, farsi religioso dell' ordine de' frati Predicatori. (*Vita di fra Giovanni da Fiesole.*)

Nous opposons à la bonté de Dieu, qui nous appelle à une vie supérieure, les dons mêmes qu'il nous a faits.

Nous ne savons pas ce que fra Angelico abandonna pour acquérir la perle précieuse de l'Évangile ; mais, avec une âme aimante et aimable comme la sienne, il dut renoncer au charme de bien des affections, et ce fut sans doute pour adoucir ses regrets que la Providence voulut que son frère aîné le suivît à l'autel (1).

La famille spirituelle que choisit fra Angelico fut l'ordre de Saint-Dominique. Le but de l'ordre de Saint-Dominique est l'apostolat, c'est-à-dire la vérité connue par la science et manifestée par l'amour. Et comme le beau est la forme naturelle du vrai, tous ceux qui suivent l'étoile du saint fondateur sont les artistes par excellence, puisqu'ils répandent la vérité divine, l'unique objet de l'art.

L'art a plusieurs moyens d'action. La parole est le premier, le plus efficace, le plus direct. La vérité s'élançe du cœur de l'homme et s'échappe de ses lèvres, toute pleine de vie et de chaleur. Elle se communique, elle s'impose aux intelligences, elle subjugué les volontés. L'orateur s'assimile son audi-

(1) Nous nous permettons de ne pas suivre l'opinion du P. Marchese, qui pense que fra Benedetto était plus jeune que son frère fra Angelico. Le témoignage de Vasari est formel. Le nom de fra Benedetto devait suivre celui de fra Angelico sur le registre de profession, s'il s'était présenté au couvent après lui.

toire et le mène où il veut , mais sa parole victorieuse est passagère. Elle se perdrait dans le temps comme dans l'espace , si l'art n'avait d'autres ressources pour affermir ses conquêtes. Non-seulement l'écriture fixe la parole , mais la peinture , la sculpture , l'architecture en multiplient et en éternisent les merveilles. Tout ce que le discours contenait d'affirmations et de sentiments s'immobilise par des lignes et des couleurs , et l'action de l'homme , ainsi perpétuée , peut atteindre les générations les plus reculées.

Il était donc naturel que l'ordre de Saint-Dominique ne négligeât aucun des moyens de faire connaître la vérité. Bâtit des églises et les orner de peintures et de sculptures était le complément de son apostolat. Aussi , dès l'origine , tandis que les universités de Paris et de Bologne , les plus savantes de l'Europe , écoutaient avec admiration l'éloquente parole des Frères-Prêcheurs , Florence , l'Athènes du moyen âge , confiait la gloire de ses monuments au talent des religieux du couvent dominicain de Santa-Maria-Novella.

L'établissement de l'ordre de Saint-Dominique en Italie offre un caractère singulièrement remarquable. Les Frères-Prêcheurs arrivent toujours dans les grandes villes comme les ambassadeurs de la paix , et ce sont des ennemis réconciliés qui leur donnent des églises et des monastères en témoignage de leur reconnaissance.

Le XIII^e siècle fut ensanglanté par la lutte des Guelfes et des Gibelins. Vue de haut, cette guerre fut celle du principe chrétien contre le principe païen, de la liberté de l'Église contre le despotisme impérial; et la Providence en fit sortir, pour le bien des nations modernes, la distinction profonde du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel. Mais quand on arrive aux détails du combat, quelle variété d'épisodes, quelle confusion d'intérêts et quel déchainement de passions privées! Venise, Milan, Sienne, Pise et Florence surtout sont des arènes où les partis s'arrachent tour à tour de sanglantes victoires. Le nom de Guelfe et de Gibelin n'est qu'un mot de ralliement dont se servent les races ennemies. Tantôt ce sont des seigneurs rivaux qui prétendent au pouvoir, tantôt c'est le peuple qui défend contre l'ambition féodale les franchises que lui a données l'Église. L'erreur, dont le seul moyen contre la vérité fut toujours la violence, profite de ce trouble universel pour enrôler des soldats. L'hérésie manichéenne prêche ces théories qui reparaisent dans toutes les révolutions sociales, et la Religion, qui se lève pour les confondre, a l'honneur de cueillir encore les palmes du martyre. Saint Pierre de Vérone écrit avec son sang son victorieux *Credo*.

Sa mort ne fut pas la seule gloire de l'ordre des Frères-Prêcheurs. Saint Dominique envoyait aux

viles désolées de la Toscane ses disciples avec des paroles de paix et d'amour. La petite troupe arrivait dans la ville vers le soir ; elle se logeait dans quelque hospice , et le matin , quand elle avait offert des prières à Dieu et des consolations aux hommes , elle descendait sur la place publique remplir le but de son voyage. Ce n'était pas par les habiletés d'un arbitrage que les dominicains triomphaient , c'était en parlant de l'amour de Jésus crucifié , et de la paix qu'il donne aux hommes de bonne volonté. Les ennemis les plus acharnés écoutaient , en pleurant , ces choses que la haine leur avait fait oublier ; leurs armes tombaient , et tous se donnaient la main pour accompagner les bons religieux , qui les conduisaient dans quelque église voisine , rendre au Ciel de fraternelles actions de grâces.

Douze Frères-Prêcheurs arrivent ainsi à Florence , sous la conduite du bienheureux Jean de Salerne , vers 1219. Saint Dominique , à son retour de Sienne , les trouva , cette année même , dans l'hôpital de Sainte-Marie-Madeleine , où ils restèrent jusqu'en 1221. La petite église de Sainte-Marie-des-Vignes leur fut alors donnée en récompense de leurs services ; mais elle ne pouvait contenir ceux qu'attiraient leur éloquence et leurs vertus. Lorsque saint Pierre de Vérone fut envoyé par le pape Innocent IV pour combattre les manichéens , il dut prêcher en plein air sur la place voisine ; et comme l'espace

manquait encore, la république de Florence ordonna de démolir autant de maisons qu'en demanderait la foule des auditeurs, la vérité lui paraissant le premier besoin des peuples (1).

La colonie dominicaine prit bientôt de rapides développements. L'utilité d'un ordre religieux produit toujours l'aumône qui soutient, et le dévouement qui multiplie. Ceux que les Frères-Prêcheurs avaient arrachés à la haine se donnaient à l'amour, et la ville reconnaissante prodiguait ses trésors et sa jeunesse à ses pacificateurs. L'année 1279 vit une fête qui doit être une des dates les plus glorieuses de l'art chrétien. Le Père Latino Malabranca, cardinal et légat du saint-siège, après avoir apaisé les troubles de Bologne et réconcilié les Guelfes et les Gibelins de la Romagne, vint à Florence conclure entre les partis, une paix solennelle. Il convoqua le peuple sur l'ancienne place de Santa-Maria-Novella, toute décorée de tentures et de tribunes où étaient rangés les évêques, les prélats, le clergé, les religieux, les autorités, le capitaine et les conseillers de Florence. Le Cardinal-Légat fit alors un sermon digne de la circonstance et de son éloquence; puis il donna le signal d'un embrassement général entre les représentants des Guelfes et des Gibelins, qui étaient au

(1) Le décret de la république, en date du 12 décembre 1244, se trouve dans P.-G. Richa, *Notizie storiche delle Chiese fiorentine*.

nombre de cent cinquante de chaque côté, et la paix fut faite aux acclamations joyeuses de tous les citoyens (1).

En témoignage de ce grand acte, fut placée et bénite la première pierre de la nouvelle église des Frères-Prêcheurs. Les Florentins, comme le peuple de Dieu à l'entrée de la terre promise, voulurent entasser des pierres pour perpétuer le souvenir de leur délivrance, et ces pierres devinrent un chef-d'œuvre.

Santa-Maria-Novella est le plus pur rayon de la gloire artistique de Florence. Les magnificences de Sainte-Croix et de Sainte-Marie-des-Fleurs, qui s'élevèrent quelques années plus tard (2), n'en ont point éclipsé la splendeur ; et Michel-Ange, qui ne pouvait se lasser de l'admirer, lui a donné le doux nom de *Sposa*. Ce furent deux pauvres religieux dominicains, fra Sisto et fra Ristoro, qui présentèrent cette belle *fiancée* au génie de l'Italie. On a voulu rattacher ces deux architectes à la grande école de Pise, mais il est plus probable qu'ils eurent surtout pour maître Jacques l'Allemand, qui bâtit l'église et le couvent d'Assise, et exécuta de grands travaux pour la république de Florence. Cette filiation expliquerait les rapports de leur œuvre avec les merveilles de notre

(1) Gio. VILLANI, *Cronaca*, lib. VII, cap. 6.

(2) Arnolfo jeta les fondements de Sainte-Marie-des-Fleurs en 1294, et ceux de Santa-Croce en 1298.

architecture : on y retrouve la même élégance , la même poésie ; c'est le même art, la même inspiration sous un autre ciel et avec d'autres matériaux. La construction de cette église offrit une particularité qu'on ne doit pas passer sous silence ; non-seulement les deux architectes furent dominicains, mais le couvent fournit encore les maçons et les charpentiers. Ce temple, élevé par des mains pures et dévouées, au milieu du recueillement et de la prière, fut ainsi, plus que tout autre, le symbole de cette Église spirituelle que les saints bâtissent sur le plan de Jésus-Christ et que le dernier jugement doit consacrer à des joies éternelles.

Les deux religieux dont Rome et Florence avaient admiré le génie paraissent s'être endormis dans la paix d'une sainte obscurité. Les cendres de fra Ristoro disparurent en 1283 sous une dalle ignorée de Santa-Maria-Novella ; et six ans plus tard, les religieuses du couvent solitaire de Saint-Sixte, à Rome, priaient autour des restes inanimés de fra Sisto, qui s'était fait pendant ses derniers jours leur humble serviteur. L'histoire cependant ne les a point oubliés dans ses pages (1) ; mais leur plus bel éloge est dans cette postérité d'artistes qu'ils ont laissée pour continuer leur œuvre. Les noms de fra Mazzetto, de fra Borghese,

(1) VASARI, *Vita di Gaddo Gaddi*. — BALDINUCCI, *Vita di Arnolfo*. — CICOGNARA, *Storia della scultura*. — P. V. MARCHESI, *Memorie dei più insigni pittori, scultori, e architetti Domenicani*, liv. 1, ch. 2.

de fra Mazzanti, de fra Giovanni da Campi, de fra Jacobo Talenti, se rattachent aux plus beaux monuments dont se glorifie l'Italie. L'école d'architecture dominicaine qui a bâti Santa-Maria-Novella de Florence, Saint-Jean-Saint-Paul de Venise, Saint-Nicolas de Trévisé, Sainte-Marie-sur-Minerve de Rome, et Saint-Dominique de Naples, a pour caractère distinctif une simplicité pleine de noblesse et de grandeur ; elle rappelle le style du règne de saint Louis, dont elle put recevoir facilement les traditions par les couvents de Saint-Jacques et de Toulouse.

L'ordre des Frères-Prêcheurs fournit aussi son contingent à la célèbre école de sculpture qui fut incontestablement la cause des progrès de la peinture en Italie. Un des meilleurs élèves de Nicolas de Pise fut fra Guglielmo Agnelli, que son maître voulut associer à ses plus beaux travaux. Il lui confia l'exécution d'une partie des bas-reliefs du tombeau de saint Dominique à Bologne, et la chronique du couvent de Sainte-Catherine nous apprend la manière dont le bon religieux se paya des chefs-d'œuvre que sa main filiale avait faits à la gloire du saint fondateur. Il déroba, au moment de la translation des saintes reliques, une côte, qu'il cacha sous un autel de son couvent. Pendant toute sa vie, il jouit secrètement de ce trésor ; mais au moment de mourir, il avoua son pieux larcin et le pleura comme une grande faute. Fra Guglielmo exécuta d'importants travaux dans sa

patrie, et travailla aux bas-reliefs de la façade du dôme d'Orviete, qu'on attribue faussement à son maître. Cette église magnifique, où nous retrouvons plus tard fra Angelico, fut commencée en 1290 lorsque Nicolas de Pise reposait déjà dans la tombe.

Les ancêtres les plus directs de notre peintre dans l'ordre de Saint-Dominique, furent ces miniaturistes dont les naïves compositions illustraient les manuscrits des monastères, et préparaient à l'art chrétien son iconographie et sa doctrine. Les dominicains, dès l'origine, rivalisèrent avec les bénédictins et les camaldules, qui ont produit tant d'artistes remarquables. Les chroniques de leurs couvents, dans les touchantes notices qu'elles consacrent à la mémoire des frères décédés, mentionnent à chaque instant de bons peintres et d'habiles écrivains : fra Pietro Macci (1301), fra Caro Belloci (1316), fra Tommaso (1336), fra Matteo Marconaldi (1348). En 1348 mourut aussi de la peste à Florence, fra Guido, l'auteur présumé des livres de chœur que l'on conserve au noviciat de Santa-Maria-Novella. On y admire aussi deux grands psautiers peints par le Père Michele Sertini della Casa, qui mourut en 1416, et qui connut sans doute fra Angelico dans sa jeunesse. Il est probable que cette amitié influença la vocation de notre peintre ; mais il semble aussi que le principal honneur doit en revenir au bienheureux Jean de Dominici, fondateur du couvent de Fiesole.

Ce religieux, d'une énergie si grande et d'une vie si active, aimait et cultivait la peinture. Dans les couvents qu'il établissait ou qu'il réformait, il en recommandait l'étude « comme un moyen puissant d'élever l'âme et de développer les saintes pensées du cœur. » On a de lui un grand nombre de lettres adressées aux dominicaines du couvent du *Corpus Domini*, à Venise. Il leur donne des conseils sur la manière d'exécuter les miniatures, et il leur offre de terminer lui-même ce qu'elles ne pourraient pas faire (1). Il dut comprendre et désirer, dès qu'il le rencontra, ce jeune homme, dont l'âme était si pure et le talent si précocé. Fra Angelico, de son côté, devint facilement sa conquête, parce que rien n'est plus sympathique à la force que la douceur. Dieu rend ceux qui sont doux les maîtres de la terre, et il met des rayons de miel dans la gueule des lions.

Le couvent où fra Angelico se présenta est situé sur le penchant de la montagne de Fiesole, une des plus belles de celles qui entourent Florence. Boccace, dont la plume sensuelle se purifia plus tard dans la pénitence, n'a pas trouvé de site plus enchanteur pour y raconter ses histoires profanes (2). Il s'est plu à en décrire la verdure, les ombrages, les eaux transparentes, les vallées paisibles et les riches hori-

(1) *Commentario della vita del B. Giovanni Bacchini*, vol. in-fol. manusc., Arch. di S. Marco. V. § xxx. — P. V. MARCHESE, l. v, p. 181.

(2) *Décameron*, vi^e journée, 10^e nouv.

zons; mais ce n'était pas là ce qui charmait le plus l'âme dans le couvent de Fiesole. Sa beauté était toute intérieure comme celle de l'Épouse des Cantiques; la réforme y avait établi son empire.

La réforme d'un ordre religieux est le grand miracle de la grâce divine. A chaque instant, Dieu tire de sa puissance de nouveaux germes de vie; mais combien sont rares les êtres qu'il reprend à la mort! Le monde a été créé d'une parole; mais pour le sauver de la ruine du péché, quels moyens héroïques n'a-t-il pas voulu prendre! Si la conversion d'une âme est un événement qui ravit tous les anges, quelle fête ne doit-on pas célébrer dans le ciel, lorsqu'un ordre religieux qui s'éteignait dans le relâchement revient à sa première ferveur!

Quand Dieu voulait sauver le peuple qu'il avait établi dans la terre promise, il choisissait un homme qui lui rendait le courage et la victoire. L'homme de Dieu pour les dominicains, au commencement du xv^e siècle, fut le bienheureux Jean de Dominici. Les abus s'étaient introduits dans l'Ordre à la suite des deux grands fléaux qui avaient désolé l'Italie pendant le siècle précédent. La peste avait moissonné les plus saints et les plus dévoués (1), et le schisme qui éprouvait encore l'Église avait jeté ceux qui avaient

(1) En 1348, le couvent de Santa-Maria-Novella avait perdu soixante-dix-sept religieux dans l'espace de quatre mois.

survécu, dans l'incertitude de leurs voies. Le bienheureux Jean de Dominici combattit le mal avec ardeur ; il se choisit dans les couvents de généreux auxiliaires et en forma des maisons nouvelles qui remirent en vigueur la règle primitive. En 1400, il s'établit à Fiesole avec quatorze religieux tirés pour la plupart du couvent réformé de Cortone, et ce fut l'année suivante que les deux frères de Mugello vinrent augmenter cette petite famille dominicaine.

Lorsqu'un homme quitte le monde pour entrer dans le cloître, il reçoit un nouveau nom qui symbolise sa nouvelle existence : la profession religieuse est regardée comme un second baptême. Notre peintre fut appelé fra Giovanni, et son frère, fra Benedetto. Le nom de Giovanni convenait entre tous les autres, puisque « saint Jean, apôtre, évangéliste, prophète, fut de tous les amis du Christ celui qui pénétra le plus avant dans les mystères de la beauté et de l'amour divin, ces objets éternels de la contemplation des vrais artistes (1). » La postérité cependant a oublié ce nom pour deux autres noms que lui méritèrent sa vie et ses ouvrages. Fra Giovanni est appelé maintenant *il Beato*, le Bienheureux, ou *fra Angelico*, frère Angélique. C'est ce dernier nom que nous lui donnons dans cette histoire, parce que

(1) Le R. P. Lacordaire, *Règlement de la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste*.

c'est celui qui rend mieux la pureté de son talent et le caractère de sa sainteté (1).

Les premiers jours de la vie religieuse ont un charme que le monde ne saurait comprendre. Dieu revêt les commencements de toute chose d'une beauté, d'une douceur particulière; il s'y trouve plus intimement présent afin d'en obtenir les prémices, dont il se déclare jaloux. Le noviciat du cloître est l'aurore, le printemps, l'enfance d'une existence supérieure, et personne ne peut en raconter la paix, les délices, les joies et les espérances : Dieu s'y montre comme une mère pour un fils qui doit entreprendre un long et pénible voyage; elle le presse plus tendrement que jamais sur son cœur et lui prodigue des caresses dont le souvenir adoucira ses fatigues et consolera son absence. Lorsqu'on étudie les œuvres de fra Angelico, il est naturel de remonter à cette époque qui en fut la préparation et la source; mais on trouve cette fontaine scellée, ce jardin fermé dont la pureté et les richesses sont connues seulement des anges. On peut alors juger la cause par l'effet, et croire la fleur aussi belle que le fruit a été délicieux.

Un autre moyen d'apprécier les premières années

(1) Quelques auteurs appellent fra Angelico, le *Fiesole*. Cette dénomination est vicieuse. Si on voulait, selon l'usage des Italiens, désigner notre peintre par sa patrie, il faudrait dire, le Mugellan ou le Fiesolan, comme on dit le Pérugin, le Parmesan; mais Fiesole n'est qu'un nom de lieu.

de fra Angelico est de connaître les religieux qu'il eut à cette époque pour amis. Ce fut d'abord le bienheureux Jean de Dominici, dont nous avons déjà parlé. Dieu l'avait fait naître de parents pauvres, et le laissa gagner son pain à la sueur de son front jusqu'à l'âge de dix-huit ans ; lorsqu'il demanda l'habit de Saint-Dominique, les religieux de Santa-Maria-Novella furent sur le point de refuser un jeune homme dont l'extérieur et l'éducation donnaient si peu d'espérance ; mais, dès son noviciat, ses progrès dans les lettres et la vertu furent tels, que ses supérieurs le prirent pour modèle et pour maître. Il utilisa si bien, dans des veilles prolongées, sa rare intelligence et sa mémoire prodigieuse, qu'il triompha rapidement des difficultés de la théologie, de la philosophie, des mathématiques et du droit canon. Les succès de sa prédication le firent comparer à saint Vincent Ferrier, qui exerçait dans le même temps son miraculeux apostolat. Florence, Pise, Lucques, Venise et Rome se réformèrent à sa parole ; et avec la religion et les mœurs reparurent partout la paix des peuples et le bonheur des familles. Son historien remarque que, malgré la vigueur avec laquelle il poursuivait le vice, sa charité lui donnait le secret de ne jamais blesser personne. Ceux qui voulaient l'empêcher de prêcher, à cause de la foule qu'il convertissait et qu'il retirait du monde, ne pouvaient résister au plaisir de venir l'entendre et de l'applau-

dir. L'œuvre qui lui tenait le plus au cœur était la réforme de son Ordre, et le succès couronna tellement ses efforts, qu'on vit bientôt reflourir la règle dans toute l'Italie. Après qu'il eut fondé le couvent de Fiesole, Dieu appela son serviteur à de plus grandes choses, et en fit son principal instrument pour mettre un terme au schisme qui désolait l'Église depuis longtemps.

Les autres compagnons de fra Angelico qui ont laissé leurs noms dans l'histoire furent le Père Marc de Venise, son prieur; le Père Lorenzo de Ripa-Fratta, son maître des novices; le bienheureux Pierre Capucci, qui, à l'âge de quinze ans, oubliait la noblesse de sa famille pour celle de Jésus-Christ, en allant mendier dans les rues et servir dans les hôpitaux; le bienheureux Constant de Fabriano, dont l'ardente charité obtenait tout de Dieu et des hommes; le bienheureux Antoine Neyrot, qui racheta si glorieusement sa chute par un martyre volontaire. Des pirates l'avaient fait prisonnier et l'avaient conduit à Tunis. Après avoir d'abord généreusement confessé sa foi dans les tourments, il se laissa vaincre par la douleur, et fut faible, comme saint Pierre l'avait été à la voix d'une servante; mais un regard miséricordieux du Maître toucha aussi son cœur, et il résolut de prendre une éclatante revanche. Il se purifia dans les larmes et la prière, s'exerça au combat par de sanglantes pénitences, puis, revêtu de la force de

Jésus-Christ et des habits de son Ordre, il alla devant les juges s'accuser de sa faute et prêcher l'Évangile. Cinq jours de menaces, de promesses et de supplices ne purent l'abattre, et il mourut, enseveli sous des pierres, à genoux et les bras levés au ciel.

L'ami préféré de fra Angelico fut saint Antonin, plus jeune que lui dans la vie, mais son aîné dans le cloître. A treize ans il était venu s'offrir au bienheureux Jean de Dominici, qui, voyant sa petite taille et sa nature délicate, lui promit en riant de le recevoir quand il saurait à fond le droit canon. L'enfant prit au sérieux cette réponse et revint quelque temps après, possédant par cœur les volumineux traités de cette science difficile. Cet acte de courage et de mémoire lui ouvrit les portes du couvent; sa science et ses vertus l'élevèrent bientôt aux premières charges, où il se distingua autant par ses lumières que par son humilité profonde. Fra Angelico et son frère fra Benedetto furent unis toute leur vie à saint Antonin par les liens d'une vive amitié. Ce fut notre peintre qui le désigna pour le siège de Florence, lorsque le pape voulait l'élever lui-même à cette haute dignité. Saint Antonin fit, pour éviter les honneurs, autant d'efforts qu'on en fait d'ordinaire pour les obtenir; mais il ne trouva aucun refuge contre la volonté divine, et il lui fallut devenir le modèle des évêques, comme il l'avait été des religieux. Il ne changea pour cela rien à son existence; il conserva son habit, sa règle, sa vie

laborieuse et mortifiée, bannit tout luxe de sa maison, réforma les abus avec force et douceur. Il fut surtout l'apôtre de la paix, le père des pauvres, et il mourut à soixante-dix ans, dans la joie du Seigneur, en prononçant cette belle parole : *Servir Dieu, c'est régner.*

Parler de ces saints, n'est pas nous éloigner de notre sujet. La vertu, dans un couvent, est comme la lumière dans la nature; elle se reflète sur tout, et de ces rayons qui se croisent et se confondent résulte une harmonie générale où rien n'est isolé; le mérite de chacun est à tous, parce que tous n'ont réellement en Dieu qu'un cœur et qu'une âme.

CHAPITRE III

Séjour de fra Angelico à Foligno et à Cortone. — Ses études artistiques. (1408-1418.)

La paix du couvent de Fiesole ne fut pas de longue durée. Dieu prend souvent la tempête pour ministre de sa volonté ; les événements sont comme les vents, qu'il charge de purifier l'air, de féconder les plantes, et d'en porter au loin les riches semences. On ne voit dans la confusion de l'orage que des ruines et des larmes ; mais, lorsque brille ensuite le soleil de l'histoire, on s'aperçoit que ces ruines étaient celles de l'erreur, et ces larmes une rosée fertile pour le bien et la vérité. Les troubles qui agitaient l'Italie éloignèrent fra Angelico de sa douce retraite, et nous verrons que ce fut un bonheur pour son talent et pour l'art chrétien.

La barque de Pierre était alors en péril, et Jésus-Christ dormait ce sommeil qui éprouve la foi. L'Église, blessée au centre de sa vie, semblait perdre son unité ; elle ressentait ces luttes ambitieuses qui détruisent les empires. Le séjour des papes dans le

comtat d'Avignon avait démontré la nécessité de leur indépendance politique, et sainte Catherine de Sienne, la Jeanne d'Arc du catholicisme, avait reçu la mission de ramener Grégoire XI à Rome, la ville prédestinée. Le Souverain Pontife a pour patrie toute la terre, mais le lieu d'où il doit la bénir sera toujours le tombeau des Apôtres.

Les cardinaux qui avaient nommé Urbain VI prétendirent que cette élection n'avait pas été libre, et ils en firent une nouvelle sous la pression de leur colère et de leurs intérêts privés. Robert de Genève prit le nom de Clément VII, et alla régner à Avignon, sous le patronage de la France. Alors commença ce schisme d'Occident, qui eut de si déplorables résultats ; le monde fut divisé, et cette lutte dans l'Église devint plus funeste à la civilisation que les guerres les plus sanglantes. Les armes du combat étaient des excommunications, ou des faveurs plus dangereuses encore. Le désir de se faire des partisans portait à une indulgence qui détruisait la discipline, et à des nominations qui entretenaient l'anarchie jusque dans les moindres localités. Les villes avaient deux évêques, les couvents deux supérieurs, et les consciences troublées n'apercevaient plus cet ordre visible que Dieu a établi sur terre pour porter jusqu'au plus faible, l'infailibilité de sa doctrine et la force de ses sacrements. Chacun choisissait, dans cette hiérarchie bouleversée, non pas un guide pour son

âme, mais un protecteur pour ses affaires, ou un complice pour ses convoitises. Cette situation devait faire périr l'Église, si elle n'avait pas eu des promesses éternelles.

Lorsque le pape Innocent VII, successeur d'Urban VI et de Boniface IX, mourut à Rome, la république de Florence députa le bienheureux Jean de Dominici aux cardinaux du conclave, pour les engager à suspendre l'élection, afin de rendre plus facile l'extinction du schisme; mais, quand il arriva, le pape Grégoire XII avait été opposé à Pierre de Lune, qui siégeait à Avignon sous le nom de Benoît XIII. L'illustre dominicain employa l'influence que ses vertus et ses lumières lui donnaient sur le Souverain Pontife pour le décider à renoncer à la tiare dans le cas où son compétiteur abdiquerait, de son côté, ses prétentions. Les négociations entreprises à ce sujet amenèrent le concile de Pise, qui augmenta les difficultés au lieu de les résoudre; car les deux adversaires trouvèrent dans leur conduite réciproque, des raisons pour ne pas tenir leur parole, et leurs colléges réunis, les ayant déposés, nommèrent à leur place Alexandre V. Au lieu de deux papes, il y en eut trois.

Le bienheureux Jean de Dominici resta l'ambassadeur de la paix auprès de Grégoire XII, et la suite justifia ses sympathies et sa conduite. Le concile de Constance, qui termina ce schisme, réussit par la

renonciation loyale et volontaire de Grégoire XII, tandis que Jean XXIII, successeur d'Alexandre V, ne céda qu'à la force, et que Pierre de Lune mourut dans sa criminelle opiniâtreté.

Cependant la république de Florence s'était prononcée pour Alexandre V. Les religieux de Fiesole, fidèles à la direction de leur fondateur, restèrent au contraire attachés à Grégoire XII, et, comme on cherchait à les faire changer de parti par la violence, ils protégèrent leur liberté par la fuite. La ville qu'ils choisirent pour asile fut Foligno. Dieu les conduisit dans un but particulier vers ce point de l'Italie : c'était là qu'il devait préparer fra Angelico à ses belles destinées.

L'école florentine, dont il l'isolait, entraît alors dans une phase nouvelle de son développement ; elle abandonnait peu à peu ses types hiératiques, et recherchait dans ses compositions la perfection des formes plutôt que la manifestation de la pensée religieuse. L'esprit, distrait du véritable but de l'art, reflétait les beautés de la terre au détriment des beautés du ciel. Ghiberti étudiait l'antiquité, afin de lui dérober la noblesse de ses figures et l'élégance de ses proportions.

Paul Ucello se passionnait pour la perspective, et choisissait les sujets qui pouvaient le mieux en montrer les illusions. La justesse des détails anatomiques, la vérité des ressemblances, les difficultés des rac-

courcis, la précision des mouvements, l'harmonieuse combinaison des lignes, étaient l'unique préoccupation des artistes, qui préféraient déjà l'admiration des connaisseurs aux sympathies pieuses de la foule. La peinture devenait plus savante, mais aussi moins chrétienne.

Fra Angelico, déjà séparé du monde par le cloître, fut encore éloigné de Florence, dont le voisinage pouvait troubler la pureté de son talent, et il alla grandir sous un autre ciel, comme ces enfants précieux qu'on envoie, loin du tumulte de la cité, se nourrir d'un air plus sain et d'un lait plus tranquille.

L'influence des horizons joue un grand rôle dans la vie de l'homme; c'est elle surtout qui différencie les peuples. Dieu a fait couler d'une seule source l'humanité dans le monde, mais il a préparé pour ses flots des chemins divers. Les peuples sont des fleuves qui varient selon leurs rives; les uns précipitent leurs courses bruyantes à travers les rochers sauvages, les autres roulent leurs eaux sur un sable paisible. C'est la patrie qui fait notre existence; elle donne chaque jour pour nourriture à nos sens ses bruits, sa lumière, ses images; c'est d'elle que viennent les formes de notre pensée, les souvenirs de notre cœur; chaque joie y trouve son signe, chaque événement sa place; nous l'aspirons par tous les pores, nous en composons tout notre être, et, quand l'absence nous en sépare, nous comprenons jusqu'à

quel point elle est notre élément. Cette union de l'homme avec ce qui l'entoure est une loi du Créateur; Dieu nous a fait les âmes du monde, et nous a répandus par toute la terre, afin que chaque montagne, chaque vallée, chaque rivage aient une voix, une prière.

L'Italie est peut-être le pays le plus varié du globe, et ce sera là un des obstacles à cette unité qu'elle rêve à l'ombre de son antique gloire. Les montagnes y tracent des séparations qu'il sera difficile de détruire. Le voyageur qui la visite s'étonne de changer si souvent d'horizons, et de rencontrer en si peu d'espace tant de beautés différentes. Ce sont les riches plaines du Piémont et de la Lombardie dont l'Allemagne est jalouse; les côtes brillantes de Gènes, qui font oublier celles de France et d'Espagne; les solitudes majestueuses de la campagne de Rome, les aspects sauvages des Abruzzes, le ciel enivrant de Naples; les terres volcaniques de la Sicile, avec leurs ruines mystérieuses comme celles de l'Égypte, et ces bords de l'Adriatique, où se pressaient les vaisseaux de l'Orient, dans les grands jours de l'opulente Venise.

Au centre de ces contrées, se trouve l'Ombrie, qui les résume toutes. Plus accidentée que la Lombardie et la Romagne, plus vierge que la Toscane, plus douce que les environs de Naples, elle laisse à celui qui l'a parcourue les plus chers souvenirs. Comment oublier cette lumière si pure, cet air si transparent,

ces lacs qui reflètent des matinées si fraîches et des soirs si paisibles; ces montagnes qui portent à leurs sommets des villes pour diadème; ces coteaux tout festonnés de beaux ravins, ces rares figures qui se détachent sur son ciel sans nuage; ces vallées, ces torrents, ces chemins où des guirlandes de vigne prêtent aux ormeaux la richesse de leurs fruits et la grâce de leur feuillage. Non, nul artiste n'a visité ce pays sans en subir une heureuse influence; c'est là que l'école du Pérugin a copié ses chastes paysages, et que Milton a trouvé des vers pour peindre son *Paradis* (1).

Des lieux si beaux ne pouvaient manquer d'avoir une histoire; l'antiquité et le moyen âge y ont laissé des traces de leur passage. Rome et Carthage s'y disputèrent l'empire du monde, et, quand sur les ruines amoncelées par les barbares la féodalité eut bâti ses châteaux, l'Ombrie devint un champ-clos où la chevalerie déploya ses bannières; ce n'étaient pas les guerres de maintenant, qui naissent dans les ténèbres de la diplomatie, et qui finissent dans les calculs de la stratégie; c'étaient des combats homériques mêlés de discours et de fêtes, des tournois qui se donnaient dans la plaine, et que regardaient, des hauteurs voisines, les villes destinées au vainqueur.

(1) Milton visita l'Italie et séjourna longtemps à l'abbaye de Vallombreuse, il s'inspira surtout des rives de l'Arno dans ses descriptions.

Dieu choisit aussi ces lieux pour théâtre d'une de ses plus belles victoires : ceux qui avaient été en Orient conquérir le tombeau du Christ avaient bien vite oublié le but de leur sainte entreprise. Le mahométisme, vaincu par les armes, triompha par les mœurs, et les Croisés, obligés de replier leurs tentes, rapportèrent en Europe des vices qui mirent en péril la civilisation chrétienne; Dieu, pour la sauver, institua cette chevalerie de la pauvreté, dont saint François fut le grand maître. Nul ne ressentit plus la folie de la Croix que ce jeune homme d'Assise; il vainquit le monde par le mépris des richesses, et forma ces légions d'apôtres qui parcoururent la terre en enseignant, par la parole et par l'exemple, la passion du sacrifice. Les plaines de l'Ombrie virent la beauté des tentes de Jacob, et l'Église tressaillit d'allégresse à la vue de sa merveilleuse fécondité (1). La vie de saint François fut comme un grand cri de victoire qui trouva des échos dans les vallées et les montagnes d'alentour. Sainte Claire d'Assise le répéta la première, puis Rose de Viterbe, Angèle de Foligno, Agnès de Montepulciano, Catherine de Sienne, Colombe de Rieti, Marguerite de Cortone, qui toutes célébrèrent les noces divines de l'amour et de la pauvreté.

(1) Au second chapitre général, tenu le 26 mai 1219, plus de cinq mille disciples de saint François campèrent dans les plaines d'Assise, autour de la Portioncule.

Lorsque le nouveau crucifié se fut reposé sur la colline d'Assise, son tombeau devint glorieux comme celui du Christ ; Dieu en fit couler à flots la grâce et le pardon. L'Église qui le couvrit fut l'aurore d'une architecture nouvelle, et les peintres qui s'y succédèrent depuis Cimabué jusqu'au Pérugin, la décorèrent de leurs plus suaves inspirations. Sous quel ciel plus pur et dans quel lieu plus saint, la Providence pouvait-elle conduire fra Angelico pour y développer son talent ?

L'histoire ne nous dit pas quel a été le premier maître de fra Angelico. Quelques auteurs nomment Gherard Starnina (1354-1403), et lui donnent pour condisciple Masolino da Panicale (1378-1415) ; mais cette opinion n'a d'autre fondement qu'une certaine ressemblance de style. C'est là du reste un point peu important à éclaircir. Le maître est beaucoup pour la médiocrité, mais bien peu pour le génie qui prend directement les leçons de la nature et du passé. Il est évident que fra Angelico se forma en dehors du mouvement artistique de Florence ; la miniature fut sa première occupation et sa véritable école. Il grandit seul comme un de ces rejetons vigoureux qui s'élèvent de la racine même de l'arbre pour le renouveler.

On a tort d'isoler la miniature de la peinture historique ; l'image est comme la pensée qu'elle représente, indépendante des dimensions. Dieu et l'homme peu-

vent manifester le beau dans les petites et dans les grandes choses. Le cèdre et ses vastes ombrages sont dans la graine qu'emporte le vent ; mais cette graine, pour accomplir les mystères de sa vie et préparer ses magnificences, a besoin d'une terre bonne et tranquille, et ce fut dans les couvents que la miniature la trouva.

Nous avons déjà bien réformé l'étrange jugement qu'on portait autrefois sur les couvents, et c'est maintenant presque un lieu commun de dire que la vie religieuse a été l'arche sainte où l'Église a renouvelé l'humanité. En remontant à la source de tous les progrès dont se glorifie notre siècle, on arrive toujours à un cloître et à des moines qui nous servent d'intermédiaires avec l'antiquité. Ce sont ces infatigables travailleurs qui ont civilisé les barbares, défriché les forêts, enseigné les sciences, créé les universités, développé l'industrie et bâti ces merveilleux monuments que nous commençons à comprendre. Mais quelle que soit la part qu'on leur accorde dans ces chefs-d'œuvre du moyen âge, on ne leur rendra justice qu'en reconnaissant ce qu'ils ont fait pour l'art, en en formulant la science.

La science est la vérité connue par l'intelligence ; l'art est la vérité exprimée par l'amour, et comme la vérité a besoin d'être connue avant d'être exprimée, entre l'art et la vérité il y a toujours la science, et cette science est la mesure de l'art qu'elle inspire. La

science de l'art ne consiste pas, comme on semble le croire à notre époque, dans certaines lois extérieures et dans certains procédés. La géométrie et les pierres ne sont que des moyens pour l'architecte. La science est une langue qui nomme et coordonne les choses. Faire la science est le grand travail de l'humanité. Creuser un sillon et y déposer le grain qui doit multiplier et nourrir, ce n'est rien : il suffit d'un peu de sueur et de soleil, et la récolte arrive ; mais pénétrer la nature des êtres, en connaître les éléments, les propriétés, les relations, parvenir par l'analyse à la synthèse, découvrir enfin l'unité, le plan du Créateur, c'est une œuvre qui fatigue les générations et les siècles. Que de recherches, que de veilles, que de hasards, que d'erreurs avant d'arriver à la certitude ! Une seule affirmation conquise suffit pour illustrer une vie ; et après tant de temps et d'efforts qu'avons-nous ? Quelques matériaux rangés dans un certain ordre ; mais l'édifice est encore à construire.

L'art reçoit sa science d'une religion. Les religions se développent dans le monde par trois degrés : elles s'imposent d'abord par la foi ; les hommes acceptent une révélation, une tradition dont ils reconnaissent l'autorité ; elles s'étendent ensuite par la science, qui explique les rapports du visible et de l'invisible, de la cause et de l'effet. Elles se communiquent enfin par des signes et des images toujours nécessaires à notre nature, et c'est seulement lorsqu'elles ont traduit

leurs doctrines par ces formes extérieures qu'elles atteignent la plénitude de leur empire. Refuser à une religion le langage de l'art, c'est en tarir la source pour le plus grand nombre.

Cette assimilation des formes artistiques aux doctrines est très-remarquable dans les religions de l'antiquité. Leurs théologies, qui n'avaient d'autre fondement que les traditions confuses d'une révélation primitive, créèrent, pour exprimer les relations de l'Être suprême avec l'univers, un vaste système de symboles qui pouvait rendre leurs explications palpables à la multitude. Mais les sages en gardèrent la clef et ne la livrèrent que dans le secret des initiations. Aussi le peuple s'arrêta à la forme et tomba dans l'idolâtrie.

La forme religieuse la plus favorable au développement de l'art fut celle des Grecs, parce qu'ils prirent pour rendre l'invisible, l'être visible le plus parfait. Au lieu de créer, comme les Orientaux, des figures bizarres pour symboles de leurs croyances, ils choisirent l'homme, que Dieu lui-même avait fait à son image, et leur génie s'efforça d'exprimer en sa personne les idées qu'ils avaient sur la Cause première. Non-seulement ils inventèrent des types qui représentaient les puissances supérieures de la nature, mais ils leur composèrent des histoires pour en raconter les phénomènes. Ce vaste ensemble d'allégories devint une langue avec laquelle les artistes

purent tout dire. Les figures et les scènes que nous voyons sur leurs monuments avaient un sens que le peuple saisissait, et cette langue sociale était la vie de l'art et en favorisait les développements. Nous commençons à déchiffrer l'iconographie païenne malgré l'obscurité qu'y mirent les Romains, en mélangeant toutes les religions des peuples dont ils firent la conquête. Quand ferons-nous aussi revivre l'iconographie chrétienne si utile et si admirable !

Le moyen âge a possédé une iconographie, une science artistique aussi supérieure à l'iconographie païenne que la lumière l'est à l'ombre. Au lieu de fictions, les chrétiens ont des réalités pour images. Dieu s'est véritablement incarné, et Jésus-Christ en revêtant la forme humaine est devenu le type de la beauté et de la vertu. Tout ce qu'il y a d'admirable dans l'univers est un reflet de sa lumière ; tout ce qu'il y a de sublime dans le cœur de l'homme est un rayon de sa grâce. Ses pensées font les saints, ses paroles les mondes. Il est le centre du temps et de l'espace, le rendez-vous du présent, de l'avenir, le maître des événements, la raison de l'histoire, le nœud de l'Ancien et du Nouveau Testament, la source de l'Église, la pureté des vierges, la force des martyrs. C'est cette beauté première et féconde que la Religion offrit à l'art chrétien. Quelle science ne fallait-il pas pour la comprendre et la reproduire ! Cette science, les Pères de l'Église la préparèrent dans leurs

commentaires sur les saintes Écritures; mais ceux qui la formulèrent et qui méritent d'être appelés les Pères de l'art chrétien, ce sont ces moines patients et ignorés qui traduisaient en images pieuses le texte des manuscrits, et qui créaient pour chaque éclair de la pensée, pour chaque affection du cœur, un signe, un symbole. C'est par eux que les vérités les plus élevées, les leçons les plus utiles de la Religion étaient mises à la portée de tous. L'art chrétien devint un livre où le plus ignorant put lire, un miroir universel où l'histoire et la nature se dessinèrent dans leurs formes morales; miroir que notre ignorance a obscurci, mais qui peut encore servir, si l'étude nous en rend la clarté et les images.

C'est là que les artistes retrouveront cette science, cette langue qui donne pouvoir sur les masses. Qu'est-ce que l'art sans l'iconographie? Des actes isolés, des rêveries individuelles, une relation entre quelques initiés; mais avec une iconographie, avec des signes, des symboles que tout le monde peut comprendre, l'art devient une force sociale, un moyen de conquérir les esprits et les cœurs, de les porter à la vertu et de les unir dans l'amour.

Que les peintres et les sculpteurs qui ont la sainte ambition de renouveler les merveilles de l'art chrétien étudient les miniatures. Les figures dont sont peuplées nos cathédrales sont souvent inexplicables; ils les retrouveront dans les manuscrits à

côté des textes. Les manuscrits sont une mine que l'archéologie n'a, pour ainsi dire, pas encore ouverte. Que de richesses, que de beautés pieuses et naïves ! Chaque page a ses joies et ses larmes, comme chaque jour sa lumière et sa rosée ; il y a des fleurs et des fruits pour toutes les saisons : et ce sont de pauvres moines qui ont ainsi identifié la vie de l'art à la vie de l'Église, en priant Dieu par des images et en n'ayant d'autre ambition que celle d'exciter une sainte pensée dans le cœur de leurs frères. Quelquefois le Père de famille leur donnait une place plus haute à son festin ; leur tâche s'agrandissait, c'était sur les murs des églises et des cloîtres qu'ils peignaient des chefs-d'œuvre. La renommée les visitait, et les forçait à paraître sur un plus vaste théâtre ; les princes et les villes les appelaient pour décorer leurs monuments et les associer aux artistes les plus célèbres (1).

Telle fut la destinée de fra Angelico : la miniature fut sa première école. Il étudia les vérités saintes de la Religion dans ces beaux manuscrits où le texte est traduit et commenté par le pinceau ; mais il ne se contenta pas de cet enseignement, et semblable à l'orateur chrétien qui se fait le disciple des saints Pères pour revêtir comme eux la doctrine, des charmes

(1) Dom Bartolomeo della Gatta, religieux camaldule, arriva par la miniature à la grande peinture historique. Il fut chargé de peindre la chapelle Sixtine avec Lucas Signorelli et le Pérugin.

de l'éloquence, il fit une étude approfondie des grands maîtres, et s'appropriâ si bien leurs œuvres, qu'il devint le plus illustre représentant de la grande école de Giotto. Il ne s'égara pas à la recherche de l'originalité, comme on le fait de nos jours. Le peintre le plus médiocre croit maintenant racheter la nullité de son talent par la nouveauté de sa composition, tandis que les plus grands artistes de la Grèce et du moyen âge ne craignaient pas de suivre les traces de leurs devanciers et de s'exercer sur des motifs déjà consacrés. Les compositions chrétiennes appartiennent à tout le monde; elles ressemblent aux prières que l'Église adopte et que chacun répète différemment, selon le degré de sa foi et l'élan de son cœur. C'est à l'étude des grands maîtres que fra Angelico consacra les années d'exil qu'il passa sous le beau ciel de l'Ombrie. Ses tableaux le prouvent mieux que les documents de l'histoire : les premiers surtout montrent l'influence de l'école de Giotto, et on y retrouve des types et des figures empruntés aux peintures d'Assise.

Assise était pour l'art chrétien ce qu'étaient pour la science, au moyen âge, les universités de Paris et de Bologne. Les grands artistes venaient tour à tour déposer leurs plus riches inspirations au tombeau de saint François; et quand les murs de son sanctuaire furent entièrement ornés de ces *ex-voto* du génie, les autres églises s'ouvrirent pour les recevoir, et

tous les édifices de la ville s'embellirent des peintures que de nouvelles générations d'artistes cherchaient à rendre dignes des chefs-d'œuvre qu'elles venaient admirer. Malgré les ravages du temps et des hommes, Assise est encore, pour celui qui veut étudier la tradition, le musée chrétien le plus intéressant et le plus complet. Foligno et Pérouse n'en sont éloignées que de quelques heures, et fra Angelico, qui habita longtemps ces deux villes, dut faire bien souvent un pèlerinage si doux pour l'artiste et pour le chrétien. Il parcourut cette belle vallée toute peuplée de sanctuaires; il visita l'église de Sainte-Marie-des-Anges, consacrée par tant de souvenirs, et ce couvent de Saint-Damien, si fidèle à sa pauvreté virgine; il s'agenouilla aux tombeaux de sainte Claire et de saint François, et il reçut dans le *Sagro-Convento* cette hospitalité fraternelle qui, depuis tant de siècles, n'a jamais été refusée aux enfants de saint Dominique. Il retrouva ainsi tous les maîtres qu'il avait aimés à Florence : il étudia le magnifique Crucifiement de Pietro Cavallini, encore si remarquable, malgré les mutilations, par la beauté de la couleur et l'énergie de l'expression; la Vie de la Vierge, de Taddeo Gaddi; la Chapelle du Saint-Sacrement, de Giottino; l'Histoire de sainte Madeleine, par Buffalmaco, et le grand poëme en quatre chants dont Giotto couronna l'autel qui couvre le corps de saint François. Mais le peintre qui eut peut-être le plus ses sympathies fut

Simon Memmi, dans l'admirable chapelle où est représentée l'histoire de saint Martin. Ces peintures sont celles qui nous ont rappelé davantage le caractère et la grâce de son talent.

Il est pour nous hors de doute que fra Angelico a étudié les vieux peintres de Sienne; c'est à eux surtout qu'il a emprunté le type de ses madones aux regards si purs et si doux (1). Sienne est peu éloignée de Florence; fra Angelico y passa souvent dans ses voyages, et il y vint probablement assister aux fêtes annuelles que son Ordre y célébrait en l'honneur de sainte Catherine, avant sa canonisation (2). Il dut connaître Andrea Vanni, le disciple de la grande sainte dont il nous a laissé le portrait, ainsi que Taddeo di Bartolo, qui peignait, en 1409, la belle Annonciation conservée dans la galerie publique de la ville (3). Si fra Angelico trouva des maîtres et des amis à Sienne, il y eut aussi des disciples et des imitateurs; car nous verrons plus tard Giovanni di Paolo s'inspirer de ses compositions, et emprunter

(1) Nous citerons surtout la belle Madone de Guido de Sienne, au bas de laquelle le peintre a écrit ces vers.

ME GHVIDO DE SENIS DIEBVS DEPINXIT AMENIS.

QUEM Xp̄s LENIS NVLLIS VELIT AGERE PENIS. ANNO D. MCCXXI.

Église de Saint-Dominique à Sienne. — Rosini, *Storia della Pittura*, planche iv.

(2) *Vie de sainte Catherine de Sienne*, II^e partie, chap. 11. — Voir le procès de Venise, DOM MARTENE, *Veterum Scriptorum et Monumentorum amplissima Collectio*, tom VI, p. 1238.

(3) *Catalogue*, stanza terza, n^o 1.

des figures entières à ses Jugements derniers. Nulle école n'a plus de rapport avec le talent de fra Angelico que l'école de Sienne.

Fra Angelico joignit à l'étude des vieux maîtres l'étude de la nature, et c'est par là qu'il surpassa les peintres qui l'avaient précédé. Il n'usa pas certainement du modèle, comme le firent les artistes de la Renaissance; il n'ambitionna pas la science du nu, et, dans les rares occasions qu'il eut de peindre le corps humain, il serait facile de signaler des fautes d'anatomie. Pensait-il à les éviter, lorsqu'il peignait ses Christs, à genoux et les yeux remplis de larmes? Mais, s'il négligea un talent qui profite plus aux sens et à la vanité de l'artiste qu'à la piété et à la gloire de Dieu, il fit tous ses efforts pour rendre avec vérité les beautés de la nature. Ses mouvements sont justes, ses proportions heureuses, et il condense sur la figure de ses personnages une vie, une expression que l'imagination seule ne pouvait lui donner. Au lieu de ces modèles mercenaires dont l'indifférence étouffe l'inspiration, il trouvait dans les religieux qui l'entouraient des amis auxquels il pouvait communiquer ses pensées et ses sentiments : c'est ce qui explique la vitalité de ses saints, qui semblent peints d'après nature. Il est évident aussi que l'âme poétique de fra Angelico se plut à étudier les richesses dont le Créateur a bien voulu parer la terre. On trouve, dans ses premiers

tableaux surtout, des fleurs copiées avec toute la joie et la patience de l'amour, et ses compositions offrent quelquefois des paysages dont la fraîcheur et la vérité feraient honneur aux plus habiles peintres flamands.

Fra Angelico devait avoir des cartons bien remplis d'études; il préparait avec soin ses tableaux, et il en conservait les dessins; car nous retrouvons les mêmes figures dans des ouvrages exécutés à des distances et à des époques très-éloignées. Ses dessins sont nombreux à Florence, mais nous en avons peu en France. Le musée des croquis du Louvre en possède un, et M. de Reiset deux, dans sa précieuse collection (1). Celui du Louvre est le plus ancien, et pourrait être une étude faite pendant les années qu'il passa dans l'Ombrie; il est exécuté sur un papier teinté, rehaussé de blanc. Il représente un saint François dans une gloire; sa conservation laisse beaucoup à désirer. Derrière ce dessin s'en trouve un autre: c'est le trait d'un petit cerf, d'une grâce et d'une naïveté charmante. Les dessins de M. de Reiset sont plus importants; le premier (n° 5 du Catalogue) offre des études pour une composition du Jugement dernier; elles sont faites à la plume et au bistre, avec une grande facilité. Le Christ-juge, et les trois anges qui l'ac-

(1) Nous n'avons pu étudier les dessins de Florence, qui n'étaient pas encore exposés à la galerie des Uffizi à l'époque de notre dernier voyage. Nous remercions ici M. de Reiset de l'obligeance avec laquelle il nous a fait jouir des trésors qu'il possède, et qu'il est si capable d'apprécier.

compagnent, rappellent le tableau de la galerie Corsini. Dans le haut est une main dessinée d'après nature; elle est rendue avec cette précision, cette vivacité qu'on admire dans les mains des portraits d'Holbein. Au verso de la feuille se trouve, sur un fond teinté de jaune, une belle tête de religieux vue de face, moitié dans la lumière, moitié dans l'ombre : ce portrait offre un caractère de vérité surprenant. Les plus faibles détails y sont représentés avec la fidélité du daguerréotype; une petite grosseur au-dessus de l'œil gauche y est soigneusement rendue; un peintre de la Renaissance n'eût pas dessiné avec plus de largeur et d'habileté.

Le second dessin de M. de Reiset (n° 6 du Catalogue) est également double; il offre les deux études des évangélistes saint Marc et saint Matthieu qui sont peints à la voûte de la chapelle du Vatican. Le premier est lavé et rehaussé de blanc sur un fond teinté de vert, il tient des deux mains un livre ouvert sur son genou droit; le second tient une plume de la main droite, et un livre fermé de la main gauche; il est à la plume, et lavé de bistre sur fond blanc. Ces deux études sont très-belles et très-arrêtées; elles font comprendre comment notre peintre préparait et exécutait ses ouvrages.

Ainsi fra Angelico ne négligea aucun moyen de féconder et de développer son talent; il étudia la tradition et la nature; les manuscrits lui apprirent à

revêtir ses croyances d'images et de symboles que tous pouvaient comprendre ; les anciens maîtres lui enseignèrent les grands principes de l'art , et il imita leurs chefs-d'œuvre , comme un descendant de noble race imite les exploits de ses ancêtres en suivant leurs vertus , sans singer leurs actions. Fra Angelico fit de même à l'égard de ses devanciers ; il s'en appropriâ les qualités sans copier servilement leurs tableaux. Il chercha le progrès , et le trouva dans l'étude de la nature ; il l'étudia non par vanité et pour surpasser les autres , mais par amour du Créateur , et pour le glorifier dans la beauté de ses œuvres.

CHAPITRE IV

Premiers ouvrages de fra Angelico
(1408 - 1418.)

Les œuvres de fra Angelico sont très-nombreuses ; mais comme notre bienheureux peintre ne comptait pour rien le temps et la gloire, il ne les signa et ne les data jamais. Nous tâcherons cependant de les classer à l'aide de l'histoire, et d'après les indications que nous donneront les différentes phases de son talent. Ses tableaux ne présentent pas ces changements de manière causés par les influences extérieures que subissent les autres artistes. L'amour de Dieu, qui fut sa seule inspiration, y a répandu une unité, une harmonie parfaite ; mais cette harmonie même a des nuances délicates, comme le cœur a, selon les années, des accents différents, tout en répétant les mêmes prières et les mêmes cantiques.

La vie de fra Angelico se divise en un certain nombre d'époques, dans lesquelles il nous sera facile de ranger tous ses tableaux. Les collines des environs de Florence avaient vu son enfance artistique et re-

ligieuse ; sa jeunesse s'épanouit sous le beau ciel de l'Ombrie, au milieu des œuvres archaïques de la peinture chrétienne. Les dix années qui s'écoulèrent entre son départ de Fiesole et son retour, ne furent pas entièrement employées à l'étude des vieux maîtres, et il en consacra sans doute une grande partie à faire des tableaux.

Les religieux dont il avait partagé l'exil volontaire restèrent d'abord quatre ans au couvent de Saint-Dominique de Foligno ; mais la peste qui affligea l'Ombrie vers 1413, y ayant causé le relâchement, ils le quittèrent, craignant plus le fléau qui menaçait leurs âmes, que celui qui pouvait atteindre leurs corps. Ils se retirèrent dans le couvent de Cortone, où avait été le berceau de la Réforme du bienheureux Jean de Dominici, et le noviciat de la plupart d'entre eux. Fra Angelico les accompagna ; mais il séjourna sans doute aussi à Pérouse, et ce fut alors peut-être qu'il exécuta le tableau du couvent de son Ordre. Cette peinture et celles de Cortone nous semblent devoir être attribuées à cette époque ; il en fit probablement beaucoup d'autres qui sont perdues maintenant ou cachées dans l'obscurité des cloîtres pour y faire les délices de quelques âmes saintes. Les peintures de Pérouse et de Cortone sont faites sous l'influence de l'école de Giotto, et elles surabondent de cette naïveté de cœur, de cette fraîcheur d'imagination que peut

seule posséder une jeunesse nourrie de méditations pieuses.

Le tableau exécuté pour la chapelle de Saint-Nicolas-dei-Guidalotti, se trouve maintenant dans la chapelle de Sainte-Ursule à Saint-Dominique de Pérouse. Il devait avoir primitivement une forme allongée, et être divisé comme les triptyques en trois compartiments terminés par des angles et accompagnés d'un gradino (1). Il représente sur un fond d'or, la sainte Vierge et son divin Fils. Des deux côtés du trône, des anges portent des corbeilles de fleurs, où l'enfant Jésus paraît avoir pris la rose qu'il tient à la main. L'expression du fils et le sourire de la mère semblent dire que cette rose est l'emblème de cette Rose mystique que Dieu a choisie parmi les plus belles et les plus pures créatures, pour y descendre et y revêtir notre humanité. Dans les deux compartiments qui servent de volets à ce tableau, fra Angelico a peint saint Jean-Baptiste, sainte Catherine, saint Dominique et saint Nicolas.

Le gradino est aussi divisé en trois tableaux représentant la légende de saint Nicolas. Les deux premiers sont à Rome au musée du Vatican, le troisième est resté à Pérouse et se trouve dans la sacristie du couvent de Saint-Dominique. Le premier tableau comprend trois sujets :

(1) Le P. Marchese pense, d'après le P. Bottonio, que ce tableau a été fait en 1437; mais sa forme et son style nous le font croire plus ancien.

1° La Naissance de saint Nicolas : sa mère est couchée ; une femme lave l'enfant, qui se tient debout (1). Son petit corps est bien dessiné.

2° Le jeune Nicolas écoute un sermon ; ses plaisirs étaient de fréquenter les églises, et il retenait tout ce qu'il entendait des saintes Écritures (2). Un évêque est dans la chaire, et il a pour auditoire des femmes assises sur un gazon fleuri.

3° Après la mort de ses parents, saint Nicolas emploie ses richesses en bonnes œuvres. Les filles d'un gentilhomme sont en danger de perdre leur vertu à cause de leur pauvreté. Saint Nicolas les sauve du déshonneur en jetant pendant la nuit une forte somme par la fenêtre. Le sujet est rendu avec une grande naïveté de composition. On voit l'intérieur de la chambre à coucher des jeunes filles et le père assis sur le devant pour guetter son bienfaiteur.

Dans le second tableau, saint Nicolas, devenu évêque de Myre, fait décharger d'un vaisseau qui se rendait à Rome, cent mesures de blé pour nourrir la ville, que désolait la famine. Par une multiplication miraculeuse, la charge du vaisseau ne diminua pas, et les cent mesures suffirent aux pauvres pendant deux ans. Sur le second plan, derrière des ro-

(1) Hic prima die, dum balnearetur, erectus stetit in pelvi. (*Legenda aurea, de vita S. Nicolai.*)

(2) Factus autem juvenis, aliorum devitans lascivias, ecclesiarum potius terebat limina, et quidquid ibi de sacra Scriptura intelligere poterat, memoriter retinebat.

chers, le saint apparaît à des gens qui l'invoquent, et calme la tempête qui menace leur navire.

Le troisième tableau, resté à Pérouse, contient deux sujets : le premier montre saint Nicolas sauvant de la mort trois jeunes princes romains, qu'un gouverneur inique voulait faire périr ; le second représente les funérailles du saint évêque. Il est étendu sur son lit funèbre, et entouré de religieux, de femmes et de pauvres, dont les larmes racontent ses vertus et sa charité ; dans la partie supérieure, les anges conduisent son âme au ciel, en célébrant son triomphe par leurs concerts (1).

La madone de Saint-Dominique de Pérouse avait pour encadrement des petits tableaux qu'on a séparés, et qui sont exposés maintenant dans la sacristie ; il y a douze figures, peintes avec une délicatesse extraordinaire. Les deux tableaux qui représentent l'Annonciation faisaient probablement partie du couronnement de la composition. Toutes ces peintures de Pérouse ont été attribuées, par Mariotti, à Gentile de Fabriano ; mais l'erreur est évidente : le style de ce maître est trop différent de celui de fra Angelico pour que nous puissions les confondre ; les mêmes compositions, d'ailleurs, ont été répétées par notre peintre, et nous avons pour nous l'autorité du professeur Rosini et du Père Marchese (2).

(1) *Cœlestium melodia audita est.*

(2) V. MARCHESE, liv. II, ch. 4, p. 217.

Le couvent de Cortone, où fra Angelico passa les dernières années de son exil, est situé sur les murailles cyclopéennes de la ville; il domine un des plus magnifiques paysages de l'Italie. Au delà des pentes sauvages qui servent de premier plan, la vue s'étend sur une riche plaine encadrée de montagnes, et sur le beau lac de Pérouse, qui reflète comme un miroir la blanche lumière de l'Ombrie. L'âme poétique de notre peintre dut jouir avec amour de ce beau spectacle, qui lui rappelait les grands horizons de Fiesole. C'est sur la façade de l'église de Saint-Dominique de Cortone que fra Angelico exécuta probablement sa première peinture à fresque; il a représenté dans le tympan de la porte une madone avec l'enfant Jésus tenant un globe. Saint Dominique et saint Pierre, martyrs, sont en adoration devant leur trône. Cette peinture est endommagée dans sa partie inférieure; les quatre Évangélistes, qui ornent la voussure, sont mieux conservés, et permettent d'admirer déjà cette simplicité d'exécution, cette délicatesse de touche et cette pureté de couleur, qui sont les qualités naturelles de fra Angelico.

A l'intérieur de l'église, dont la belle architecture a été malheureusement modifiée, on voit à gauche du maître-autel, la châsse du bienheureux Capucci; et à droite, un tableau de notre peintre. Le souvenir de ces deux contemporains, sur les autels devant lesquels ils avaient prié ensemble,

nous a frappé, et nous avouons que l'œuvre de fra Angelico nous a semblé une relique sainte, comme les ossements de son ami; car n'est-elle pas un reste vivant de lui-même, un rayon de son âme, un parfum de son cœur. Ce tableau rappelle beaucoup celui de Pérouse par la disposition et le sujet principal; les dimensions seulement sont plus grandes, et l'exécution en est supérieure. Sa forme est ogivale; au centre est assise la Vierge, une des plus belles du peintre; l'enfant Jésus, debout sur ses genoux, est couvert dans la partie inférieure d'une draperie rouge, il tient une rose à la main, et regarde sa mère avec un délicieux sourire. Autour du trône. quatre anges dont les têtes sont ravissantes; sur les deux volets, à droite, saint Jean-Baptiste et l'Apôtre bien-aimé; à gauche, sainte Madeleine et saint Marc. La partie supérieure du triptyque représente, dans l'angle principal, Jésus-Christ en croix, et à ses pieds la Vierge et saint Jean l'évangéliste, la mère et le fils adoptif; dans les angles extérieurs, les deux figures de l'Annonciation.

Le gradino de ce tableau se trouve maintenant à l'église du *Gesu* de Cortone, qui sert de baptistère à la cathédrale; c'est un petit poème en l'honneur de saint Dominique. Son histoire y est représentée en six compartiments: le premier offre deux sujets, le Songe du pape Innocent III, qui voit pendant son sommeil saint Dominique soutenant l'Église chan-

celante ; et cet embrassement ineffable de saint Dominique et de saint François, qui fut le signal de la conquête du monde par la science et l'amour.

Le second compartiment représente saint Dominique en extase devant l'autel ; les apôtres saint Pierre et saint Paul lui apparaissent, et lui remettent le livre des Évangiles et le bâton du voyage, symboles de sa mission divine. Un jeune religieux, arrêté sur le seuil de l'oratoire, contemple cette scène avec bonheur.

Dans le troisième tableau, saint Dominique discute avec les Albigeois, et leur propose d'éprouver par le feu leurs doctrines opposées ; les flammes dévorent les écrits des hérétiques, et respectent, au contraire, le livre de saint Dominique.

Dans le quatrième tableau, le saint patriarche ressuscite le jeune Napoléon et le rend à sa mère ; cette composition rappelle le bas-relief de Nicolas de Pise sur le tombeau de saint Dominique, à Bologne. Notre peintre paraît s'être inspiré plusieurs fois des sculptures de ce monument, que sa piété filiale lui fit sans doute visiter.

Le tableau suivant nous fait assister à ce repas où saint Dominique et ses frères reçoivent de deux anges un pain miraculeux. Le dernier tableau offre la mort bienheureuse du saint fondateur. Les religieux qui l'entourent pleurent et lui baisent les mains, tandis que les anges portent son âme dans le sein de Dieu.

Nous ne nous arrêtons pas à ces compositions, parce que nous aurons à les examiner plus attentivement dans un autre gradino. Quatre charmantes figures séparent deux par deux ces tableaux. La première est celle de saint Pierre, martyr, dont la tête et la poitrine laissent échapper le sang généreux avec lequel il écrivit en mourant les premiers mots du Symbole; la seconde est celle de l'archange saint Michel, d'une pureté, d'une noblesse remarquable; la troisième, saint Vincent, diacre et martyr, avec la meule qui fut attachée à son corps lorsqu'on le jeta à la mer pour priver les fidèles de ses saintes reliques (1); la dernière enfin est un admirable Saint Thomas d'Aquin.

Fra Angelico peignit pour l'église de son couvent un second tableau qui est actuellement au *Gesù*. Ce tableau représente l'Annonciation, sujet qu'il aimait tant à répéter. C'était là son *Ave Maria*, cette prière que tout chrétien aime à redire, parce qu'elle rappelle la parole qui rendit Marie Mère de Dieu et des hommes. « Quand elle l'entendit pour la première fois de la bouche de Gabriel, elle conçut aussitôt dans ses flancs très-purs le Verbe de Dieu; et maintenant, chaque fois qu'une bouche humaine lui répète ces mots, qui furent le signal de sa maternité, ses en-

(1) Saint Vincent est représenté avec sa meule et le corbeau qui défendit son corps, sur la belle porte méridionale de la cathédrale de Chartres.

trailles s'émeuvent au souvenir d'un moment qui n'eut point de semblable au ciel et sur la terre, et toute l'éternité se remplit du bonheur qu'elle en ressent (1). » L'Annonciation de Cortone rappelle particulièrement les anciens maîtres. La Vierge est sur un trône couvert d'une riche draperie; elle a les bras croisés sur la poitrine; un ange à la chevelure dorée s'avance vers elle, et ses mains indiquent le texte de saint Luc : *Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi* : « L'Esprit-Saint surviendra en toi, et la vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre. » La Vierge répond : *Ecce ancilla Domini* : « Voici la servante du Seigneur. » Cet emploi d'inscriptions dans le champ d'un tableau est regardé par plusieurs comme un usage des temps barbares : il existait cependant aux plus belles époques de l'art grec; mais il choquera toujours ceux qui cherchent à parler aux sens plutôt qu'à l'esprit, et qui placent toute la perfection de la peinture dans la combinaison savante des lignes et des couleurs.

La scène se passe sous un petit portique à colonnettes gracieuses; dans une échappée de paysage, on voit un ange qui chasse du paradis terrestre Adam et Ève, revêtus des habits que Dieu leur a faits. Le rapprochement de ces deux sujets était très-fréquent au moyen âge, parce qu'il nous expliquait la cause et

(1) *Vie de saint Dominique*, par le R. P. Lacordaire, p. 332.

le mode de notre rédemption. Notre mère selon la nature nous a perdus en cueillant le fruit défendu ; notre mère selon la grâce nous a sauvés en acceptant le fruit divin qui doit nous racheter : c'est elle qui, selon la promesse, écrase la tête du serpent tentateur.

Le gradino de ce tableau est également au *Gesù* ; il représente l'histoire de la sainte Vierge, et se divise en sept compartiments, dont voici les sujets :

1° La Nativité de la Vierge. Sainte Anne remet elle-même l'enfant à une sage-femme. Ce tableau est endommagé.

2° Le Mariage de la Vierge et de saint Joseph. La scène se passe à la porte d'une ville : le grand prêtre unit les époux. Ce tableau est très-remarquable comme art ; saint Joseph surtout est d'un beau style. Les femmes qui accompagnent la Vierge sont parfaitement drapées et groupées. Les hommes placés devant saint Joseph expriment leur joie par des danses et des chants.

3° La Visitation. La Vierge et sainte Élisabeth s'embrassent respectueusement. Deux femmes seulement assistent à l'entrevue des bienheureuses mères. L'une la contemple du seuil de la maison ; l'autre, à genoux dans le chemin, lève les bras au ciel pour rendre grâces de ce mystère joyeux. Le paysage est un des plus remarquables de notre peintre, qui s'est inspiré des sites purs et paisibles de l'Ombrie.

4° L'Adoration des Mages. Cette composition est

d'une ravissante naïveté : saint Joseph parle avec le plus âgé des rois mages, et lui serre affectueusement les mains.

5° La Purification. Le vieillard Siméon presse l'enfant sur son cœur ; la Vierge lui tend les mains. Derrière elle, saint Joseph porte deux petites colombes ; de l'autre côté, la prophétesse Anne s'avance dévotement.

6° L'Ensevelissement de la Vierge, tel que le raconte si poétiquement la *Légende dorée*.

7° La Vierge donne l'habit des Frères Prêcheurs au bienheureux Reginald (1). L'artiste a rattaché ainsi l'histoire de la Vierge à l'histoire de son ordre, dont elle est la patronne. Le P. Marchese pense que ce tableau ne faisait pas partie du gradino ; mais il lui appartient évidemment. Il est plus étroit que ceux qui le précèdent, et de la même grandeur que le premier, dont il fait le pendant. Trois de ces charmants petits tableaux, le second, le quatrième et le sixième, se trouvent aussi à la galerie des Uffizi, à Florence.

Nous sentons combien les indications que nous donnons sur ces premières œuvres de fra Angelico sont incomplètes. Décrire un tableau est toujours difficile, parce que les mots rendent mal ce que représente le pinceau. Pour d'autres artistes, cependant,

(1) *Vie de saint Dominique*, p. 443.

il y a moyen de faire comprendre le résultat de leur inspiration, et la critique peut analyser les qualités particulières de leur talent; mais fra Angelico n'est pas seulement un peintre, c'est un saint. Comment raconter une musique céleste que les instruments de la terre ne pourraient rendre? Une gravure, une copie même laisseraient beaucoup à désirer; il faut voir les tableaux de notre bienheureux, et, en les voyant, on sent qu'on les comprendrait davantage si l'on était meilleur; ils sont comme ces pages de l'Évangile qui mesurent à la pureté du cœur l'intensité de leur lumière.

Notre but est d'inspirer aux artistes l'amour et l'étude des œuvres de fra Angelico; pourrions-nous l'atteindre? Nos efforts ne seront-ils pas stériles? Beaucoup passent indifférents devant ces pieuses peintures, et s'ils s'arrêtent un instant, séduits par un attrait mystérieux, ils s'étourdissent bientôt sur cet appel secret de la vertu, et s'éloignent en disant : C'est de la peinture mystique. Oui, mais qu'est-ce que la peinture mystique? et pourquoi tout le monde ne peut-il pas en faire, et même la comprendre?

Il y a une peinture mystique, parce qu'il y a une vie et une science mystiques. L'art ne rend que ce que l'esprit voit, et l'esprit ne voit que ce qui est. L'homme, par son âme et par son corps, est en rapport avec deux mondes, le monde visible et le monde invisible, et il peut, par sa volonté, placer dans l'un

ou dans l'autre, l'activité de sa vie. S'il choisit le monde visible, s'il ne cherche dans la matière que la satisfaction des sens, il peut, au moyen de son intelligence même, descendre au-dessous de la brute, et tomber dans des excès qu'elle ne connaît pas. S'il choisit au contraire le monde invisible, s'il cherche Dieu, son principe et sa fin, il peut se dégager de la terre, et faire respirer son âme dans des régions supérieures. Ces deux vies si différentes conduisent à des phénomènes opposés. Le monde aperçoit ceux que produit l'abrutissement de l'homme, parce que ce sont des infamies et des crimes contre lesquels il est obligé de se défendre; mais la vie surnaturelle de l'âme lui échappe, parce qu'elle s'accomplit dans une sphère qui n'est pas la sienne. Mais qu'importe l'ignorance? elle ne peut pas plus contre la vérité, que le néant contre l'être. Les faits mystiques existent, et la science moderne sera forcée un jour de les étudier pour comprendre la matière même. La forme, le mouvement, la vie, sont des problèmes insolubles sans l'intervention d'une force spirituelle.

Le mysticisme est la vie intérieure de l'Église, son union intime avec Jésus-Christ, cet amour ineffable que Salomon nous a fait connaître dans le Cantique des cantiques. Le disciple que Notre-Seigneur aimait en fut l'évangéliste et l'apôtre, et, depuis son sommeil bienheureux sur la poitrine sacrée du Maître, il y a toujours eu des âmes qui ont joui de ces fami-

liarités, de ces caresses divines. Nous ne doutons pas que fra Angelico n'ait goûté ce bonheur, et c'est ce qui nous explique le charme mystérieux répandu dans toutes ses œuvres.

Mais, dira-t-on, cette vie surnaturelle, cet état supérieur de l'âme n'est-il pas un obstacle au développement de l'art? ne s'oppose-t-il pas à la réalisation du beau naturel? Étrange erreur de croire que ceux-là seulement qui abusent de la nature l'aiment et la connaissent! Ces prétendus amants de la création n'en sont que les profanateurs, et leur science est aussi fausse que leur amour. En dehors de Dieu, que peut-on connaître dans son principe et dans sa fin? Et quand on ne connaît pas le principe et la fin d'une chose, que reste-t-il, sinon de vaines apparences? Les mystiques, en épurant leurs sens, deviennent étrangers aux formes de nos passions grossières; ils sont semblables à Dieu, qui, dans sa liberté parfaite, ne peut faire le mal; mais c'est précisément pour cela qu'ils sont capables de voir et de rendre le vrai beau naturel. Ils laissent à d'autres les champs désolés du péché originel; ils rentrent dans le paradis terrestre de la grâce pour en savourer les délices. Assis à l'ombre de l'arbre de vie, ils contemplent dans sa source le fleuve qui va porter aux extrémités de la terre ses eaux fécondes. Dieu les accompagne dans toute la création, comme un ami qui veut mettre lui-même son ami en possession de son domaine, et

parce que le moindre objet devient précieux quand c'est un ami qui le donne : tout se transfigure pour celui qui aime Dieu, et paraît divin.

Et, sans rappeler ici cette passion des saints pour leurs semblables; cet amour qui leur fait trouver Jésus-Christ dans le plus petit, le plus misérable; cette ardeur qui envoie le missionnaire au martyre et la sœur de Charité dans les hôpitaux, combien les saints n'ont-ils pas aimé, chéri la nature ! Voyez le cœur de saint François d'Assise se dilater dans tout l'univers; entendez-le saluer son frère le soleil, et parler à ses sœurs les colombes; il a renoué les vrais rapports de l'homme avec les créatures : ils se comprennent et ils s'aiment, parce qu'ils s'entretiennent de Dieu leur père.

Pauvres ignorants ! vous croyez avoir le monopole des jouissances artistiques, et vous vous imaginez qu'en aimant Dieu, on ne saurait aimer ses ouvrages ! Vous pensez voir la lumière, parce que vous en apercevez le reflet sur la poussière qui vous entoure. Pour la contempler, il faut être sur la montagne d'une vie sainte; c'est là qu'on se baigne dans sa splendeur, qu'on la voit remplir de vastes horizons, réjouir l'aigle dans les airs, donner la force aux cèdres, la fertilité aux campagnes; puiser dans l'Océan des gouttes de rosée pour les verser, avec sa chaleur, sur la fleur des prairies. Des jouissances artistiques ! il y en a plus dans le cœur de ce moine qui cueille cette

petite fleur pour la copier à la marge de son manuscrit, que dans toutes vos recherches et vos œuvres savantes. A quoi bon tous vos efforts, vos analyses, si dans la nature vous n'aimez pas son auteur? Savoir sans aimer, c'est posséder sans jouir. Esclaves aveugles! vous broyez sous la meule de l'étude le bon grain de la science; le pur froment qui en sort est réservé à l'amour. Vous croyez que vos ouvrages sont des monuments qui protégeront votre mémoire, ce sont des degrés qui aideront ceux qui aiment Dieu à l'aimer davantage.





CHAPITRE V

Retour au couvent de Fiesole. — Peintures exécutées à cette époque.
Le couronnement de la Vierge du Louvre. (1418-1436.)

Les exilés de Fiesole soupiraient après leur chère solitude ; mais l'acte de fondation portait qu'une absence de deux mois leur ferait perdre tout droit sur le couvent ; aussi trouvèrent-ils bien des difficultés pour y rentrer. Le bienheureux Jean de Dominici fit des démarches auprès de l'évêque, qui consentit à leur retour moyennant un ornement de cent ducats ; cet ornement fut payé avec la succession paternelle que saint Antonin recueillit à cette époque. La Providence n'en resta pas là à l'égard des Frères Prêcheurs : un riche marchand de Florence leur laissa par testament une somme de 6,000 florins, qu'ils employèrent non pas à l'embellissement, mais à l'agrandissement du couvent.

La montagne de Fiesole est une des plus belles de celles qui abritent la vallée de l'Arno contre les vents du nord. Une ville puissante en occupait autrefois

le sommet ; Florence , sa rivale , la vainquit un jour , et ne lui laissa que des ruines et des souvenirs. Des collines riches et boisées s'étagent sur les flancs de la montagne , et leurs dernières pentes , arrosées par le Mugnone , expirent aux portes de l'Athènes du moyen âge. De tous côtés s'élèvent de magnifiques villas , où les platoniciens de la Renaissance venaient oublier les enseignements divins de l'Évangile , et renouveler , sous de beaux ombrages , les conversations savantes des jardins de l'Académie.

C'est vers le milieu de la montagne qu'est bâti le couvent de Saint-Dominique de Fiesole. L'église s'ouvre sur la grande route , et attire le passant par son architecture pure et simple , comme ces fontaines qui offraient autrefois un banc et une eau limpide à la fatigue du voyageur. Le chevet de l'église est entouré de bâtiments et de cloîtres , protégés par un vallon silencieux ; la tranquillité de leurs lignes et la naïveté de leurs dispositions rappellent ces couvents franciscains , si pleins de paix et d'humilité. Rien n'est plus beau pour l'âme que ces palais de la pauvreté , ces longs corridors , ces murailles sans ornements , ces petites fenêtres , et cette douce lumière qui rencontre une image sainte ou une pieuse sentence. Ce rayon de soleil qui pénètre dans les cellules ressemble à l'échelle de Jacob , où les anges montent et descendent pour échanger entre Dieu et l'homme des grâces et des prières.

Fra Angelico passa dans ce couvent les plus belles années de sa vie, et les chefs-d'œuvre qu'il y exécuta ont fait croire que cette solitude était sa patrie. Lui-même aurait pu signer fra Giovanni de Fiesole, comme notre saint Louis signait Louis de Poissy ; car c'était là qu'il était né à la vie religieuse, et qu'il avait reçu les plus précieuses faveurs du ciel. Il y vécut dix-huit ans à l'ombre de l'autel, au milieu de ses frères, et dans les joies de la prière et de l'extase.

Combien est différente la vie de l'artiste dans le monde ! Celui qui se croit la vocation des beaux-arts a de magnifiques espérances, en commençant sa carrière ; il aspire à une sphère supérieure, où il contempera la beauté suprême pour la refléter dans ses œuvres ; il salue de loin ces pures jouissances dont la gloire n'est qu'un ornement ; il s'élance avec ardeur vers ce brillant avenir : les obstacles, les privations, les fatigues, rien ne l'arrête, et il surmonte avec l'enthousiasme de la jeunesse la difficulté des premières études. Mais, lorsqu'il a revêtu la robe virile du talent, lorsqu'il faut entrer dans cette vie publique qu'il avait rêvée indépendante et glorieuse, il se trouve bientôt en présence d'une triste réalité : il rencontre les injustices du monde, les perfidies de l'envie et les stupides encouragements de l'ignorance. L'inquiétude vient troubler ses espérances sans bornes, et le besoin intercepte comme un brouillard cette lumière lointaine de la gloire qui l'avait séduit. Quand

l'artiste est seul, il peut lutter encore et prolonger son rêve; mais s'il a uni une femme à son sort, s'il a une famille à soutenir, son cœur tremble, ses yeux se troublent, et ce n'est plus une palme, c'est du pain que sa main demande. Il lui faudra sacrifier ses goûts, subir les caprices de ceux qui paient, endurer leurs affronts, et changer contre un métier lucratif la mission sainte qu'il pensait avoir reçue du ciel.

Dans un couvent, au contraire, l'artiste trouve les plus heureuses conditions pour accomplir sa noble destinée : il jouit d'une paix profonde; son ambition n'a rien de personnel. Il cherche le beau dans l'amour de Celui qui en est le principe, et tout ce qui l'entoure éloigne de lui ce qui pourrait en troubler la contemplation. Ses vœux le protègent d'un triple rempart; la chasteté le défend contre les passions qui souilleraient la pureté de son âme; la pauvreté le met à l'abri des inquiétudes de la vie; l'obéissance arrête ses découragements, et le rend fort contre lui-même. Son existence s'écoule, paisible et régulière, comme un ruisseau qu'on enferme dans un conduit de marbre pour qu'il n'égare pas, à travers les fleurs de ses rives, les eaux précieuses destinées à l'ornement de la cité. L'art, pour lui, est un cantique, une prière; il ne recherche pas les louanges et les honneurs du monde; peut-il même y penser, quand il jouit de l'affection de ses frères et qu'il espère les récompenses du ciel?

Telle fut la vie de fra Angelico , et les années qu'il passa dans le couvent de Fiesole en ont été sans doute les plus douces et les plus riches. De trente ans à cinquante ans, l'artiste est dans toute l'activité de son esprit et de son talent; la séve se ralentit ensuite, et féconde plus lentement de nouvelles œuvres. C'est à cette période sans doute qu'il faut attribuer le plus grand nombre des tableaux de notre peintre; car ses dernières années furent surtout occupées à peindre les fresques de Saint-Marc et du Vatican. La gloire était venue de bonne heure visiter sa retraite, et tout le monde voulait avoir des tableaux de sa main. Il ne refusait personne, et Vasari nous a conservé cette réponse charmante : « Ayez l'agrément du prieur, et je ferai toujours ce qui pourra vous faire plaisir (1). » Il nous est difficile de classer ces tableaux, qui ne portent aucune date. Nous les examinerons cependant avec un certain ordre, en nous aidant de quelques faits et de quelques documents. Nous parlerons d'abord des peintures qu'il exécuta pour le couvent de Fiesole; il a dû les faire avant d'habiter Florence, et elles ont un grand rapport avec celles de Cortone et de Pérouse.

Fra Angelico fit deux peintures à fresque : l'une pour le réfectoire, l'autre pour la salle du chapitre

(1) Con amorevolezza a ogniuno che ricercava opre da lui, diceva, che ne facesse esser contento il Priore, ed egli sempre farebbe cosa, che gli fosse in piacere. (VASARI, édition de 1550.)

qui devint ensuite l'hospice des étrangers. La fresque du réfectoire représente Notre-Seigneur crucifié, la sainte Vierge, saint Jean l'évangéliste, et saint Dominique agenouillés au pied de la Croix. La composition en est simple et grave; l'exécution devait en être remarquable, à en juger par les parties échappées à la restauration faite, en 1566, par un nommé François Mariani (1). Les têtes et les mains sont encore belles, mais les pieds et les draperies ont beaucoup souffert; la pièce où se trouve cette peinture sert de magasin aux légumes et aux instruments de jardinage.

La seconde fresque se voit maintenant au haut d'un escalier, dans une habitation particulière; elle représente la Vierge sur son trône, tenant sur les genoux son fils, que couvre une partie de son voile. A sa droite et à sa gauche se tiennent saint Dominique et saint Thomas d'Aquin, avec des livres ouverts. La tête de la Vierge, quoique fort belle, paraît avoir été retouchée par un peintre de l'époque du Pérugin, par Lorenzo di Credi peut-être.

(1) *Chron. de S. Dominique de Fiesole, fol. 164* : Similiter pinxit aliquas figuras hic Fesulis in rectorio, in capitulo veteri quod modò est hospitium secularium. *Et au folio 10.* Restaurata est etiam pictura ipsius rectorii, in quâ Crucifixi imagines, et beatæ Virginis ac beati Joannis visuntur. Hæc omnia quæ artis pictoriæ sunt, faciebat peritissimus juvenis, et qui magnam de se spem excitavit, Franciscus Mariani de Florentiâ. Exposuit autem in his omnibus prior ipse ven. libras sexaginta ex R. P. F. Angeli Diaceti et aliorum amicorum elemosinis. (P. MARCHESE, lib. II, c. 5, p. 232.)

Vasari nous apprend que fra Angelico peignit trois tableaux pour l'église du couvent. « Il peignit aussi, dit-il, à Saint-Dominique de Fiesole le tableau du maître-autel. Ce tableau, qui s'était, à ce qu'il paraît, détérioré, a été retouché par d'autres mains, et gâté. Mais la predella et le tabernacle sont mieux conservés, et les nombreuses figures qui composent une gloire céleste sont si belles, qu'elles paraissent venir du paradis, et qu'on ne peut se lasser de les admirer (1). » Ce tableau, en effet, a été restauré par Lorenzo di Credi, lorsqu'en 1501 on répara la tribune de l'église, et qu'on refit le maître-autel. La forme même en fut changée, et le gradino remplacé par une copie. L'original doit être maintenant chez les héritiers de M. Valentini, à Rome. Le tabernacle a été perdu (2).

Ce tableau représente la Vierge sur un trône avec son divin fils, ayant d'un côté saint Pierre apôtre, et saint Thomas d'Aquin, et de l'autre, saint Dominique et saint Pierre martyr; sur le devant, des

(1) Dipinse similmente a S. Domenico di Fiesole la tavola dell'altar maggiore: la qual perchè forse pareva che si guastasse, è stata ritocca da altri maestri, e peggiorata: ma la predella ed il ciborio del Sacramento sonosi meglio mantenuti. — Les mots *predella*, *gradino*, désignent la suite des petits sujets que les peintres anciens plaçaient au-dessous de leurs tableaux.

(2) Circa anno Domini 1501.... tabula altaris majoris renovata est et reducta in quadrum, et additæ picturæ supius (*sic*) et ornamenta tabulæ per singularem pictorem Laurentium de Credis. (*Chroniq. de S. Dom. de Fiesole*, f. 5 a tergo.)

anges sont en adoration. La composition rappelle, par sa noblesse et sa simplicité, la grande école de Giotto. Le gradino justifie l'éloge de Vasari; c'est l'*Alleluia* de la résurrection du Sauveur. Le sujet est divisé en trois compartiments : au centre, Jésus-Christ s'élève avec son étendard victorieux; une multitude d'anges l'entourent, et semblent le porter sur un pavois; ils annoncent sa gloire à toute la terre, au son des trompettes et des instruments. Des deux côtés, une grande foule de saints prennent part à la joie du triomphe. Il est difficile de concevoir une composition plus lyrique.

Le second tableau représentait une Annonciation. « Dans la chapelle de la même église, dit Vasari, se trouve un tableau de sa main représentant Notre-Dame saluée par l'ange Gabriel; le profil est si pur, si délicat, si bien fait, qu'il ne paraît pas avoir été peint sur la terre, mais dans le paradis. Dans le fond du paysage, on voit Adam et Ève, qui furent cause de l'incarnation du Rédempteur dans le sein de la Vierge. La predella offre encore d'admirables compositions (1). » Ce tableau, qui devait beaucoup ressembler à celui de Cortone, a été perdu; il avait été

(1) In una cappella della medesima chiesa è di sua mano, in una tavola la nostra Donna annunziata dall'Angelo Gabbriello, con un profilo di viso tanto devoto, delicato, e ben fatto, che par veramente non da un uomo, ma fatto in paradiso. E nel campo del pacre è Adamo ed Eva, che furono cagione che della Vergine incarnasse il Redentore. Nella predella ancora sono alcune storiette bellissime.

cédé, après deux ans de négociations, à Mario Farnèse pour la somme de 1,500 ducats, qui servit à rebâtir le campanile, et à faire les boiseries du chœur. Le religieux qui a consigné le marché sur les registres du couvent, rend grâces à Dieu et à l'angélique peintre qui, après cent soixante ans, a rendu encore au couvent un si grand service (1).

La France a le bonheur de posséder le troisième tableau, exécuté pour l'église de Fiesole. Voici comment Vasari s'exprime sur ce tableau : « De toutes les œuvres de fra Giovanni, celle où il s'est surpassé lui-même et où il a montré le plus de perfection et d'intelligence de l'art, c'est un tableau qui est dans la même église, près de la porte en entrant, à main gauche. Il y a représenté Jésus-Christ couronnant Notre-Dame au milieu d'un chœur d'anges et d'une multitude de saints et de saintes, si nombreux, si bien faits, et avec des poses et des expressions si variées, qu'on éprouve un plaisir et une douceur incroyables à les regarder. Il semble que les esprits bienheureux ne peuvent être autrement dans le Ciel, ou, pour mieux dire, ne le pourraient pas s'ils avaient un corps. Tous les saints et les saintes qui s'y trouvent,

(1) Qual tavola si consegnò come ci era ordine al P. Carlo Strozzi, insieme con la sua predella, dove erano dipinte cinque storiette della B. Vergine, tutte opera del detto pittore, etc... Di tutto sia lode et onore al Signore, sì ancora al nostro Angelico pittore, dal quale, dopo l'età di circa 160 anni ha sentito il nostro convento cotanto benefizio. (P. MARCHESE, t. I, p. 400.)

non-seulement sont vivants et ont des figures pures et ravissantes, mais encore toute la couleur de cette œuvre semble être de la main d'un saint ou d'un ange, comme ceux qui y sont représentés. Aussi, c'est avec grande raison qu'on a toujours appelé ce bon religieux frère Angélique. Dans la predella, les sujets, tirés de l'histoire de la Vierge et de saint Dominique, sont aussi divins dans leur genre, et, pour moi, je puis affirmer en toute vérité que je ne vois jamais cette œuvre sans qu'elle me paraisse nouvelle, et je la quitte toujours sans pouvoir m'en rassasier (1). »

Nous ne mettons pas, comme Vasari, cette peinture au-dessus de toutes les œuvres de fra Angelico, mais nous la regardons comme l'une des plus remarquables; l'examen détaillé que nous allons en faire justifiera, nous l'espérons, auprès de nos lecteurs l'enthousiasme sincère du célèbre critique de la Renaissance.

Quelle a été la pensée de l'artiste? Comment l'a-t-il exprimée avec son cœur et son pinceau? Le sujet du tableau est le couronnement de la Vierge, si souvent représenté par les peintres de l'ancienne école. Nul sujet ne doit plus plaire à Dieu et aux hommes: à Dieu, parce que c'est la glorification de sa plus parfaite créature; aux hommes, parce qu'ils

(1) E io per me posso con verità affermare, che non veggio mai questa opera che non mi paia cosa nuova, nè me ne parto mai sazio.

trouvent dans ce triomphe la cause la plus féconde de leurs joies et de leurs espérances. Aussi fra Angelico l'a-t-il traité bien souvent; mais presque toujours il a suivi la tradition, en représentant Marie assise à la droite de son Fils, et recevant de lui la couronne : c'est le triomphe de sa maternité. Ici le sujet est autrement rendu; l'âge et la pose de la Vierge, la manière dont la scène est disposée, les saints qui y assistent peuvent faire croire que le peintre a choisi un titre particulier dans les litanies que l'Église chante à la louange de Marie, et qu'il a voulu la couronner Reine des vierges.

Pour exprimer sa pensée, son chaste pinceau semble avoir traduit les versets du Cantique des cantiques, expliqués et paraphrasés avec tant de pureté par saint Bernard et saint Thomas d'Aquin, et il s'est mis sans doute à l'œuvre après avoir chanté avec ses frères ces douces paroles qui commencent l'office de l'Assomption dans l'ordre de Saint-Dominique : « Vous êtes toute belle, mon amie, et il n'y a pas de tache en vous; vos lèvres sont comme un rayon de miel qui coule. Le miel et le lait s'échappent de votre langue; l'odeur de vos vêtements surpasse tous les parfums. Oui, l'hiver est passé, la pluie s'est éloignée et dissipée; les fleurs ont paru; celles de la vigne ont répandu leur odeur, et la voix de la tourterelle a été entendue dans notre contrée. Levez-vous, hâtez-vous, mon amie; venez du Liban, venez, vous serez cou-

ronnée (1). » La cérémonie se passe dans les parvis de la Jérusalem céleste. Le trône où Notre-Seigneur doit faire asseoir Marie est élevé sur neuf degrés, qui figurent les neuf chœurs des anges. « Car les choses qui vous ont été dites seront accomplies en vous ; voici que vous êtes élevée au-dessus des chœurs des anges (2). » Sous un riche dais gothique, orné de magnifiques tapis, « le Christ a préparé à sa très-chaste Mère le lieu de son immortalité ; c'est une fête plus belle que la fête de tous les saints ; la Vierge bienheureuse doit y triompher en présence de toute la cour céleste (3). » Notre-Seigneur soutient à deux mains la couronne qu'il va poser sur la tête de sa mère ; Marie est agenouillée devant lui, un peu inclinée, et les bras croisés sur la poitrine. Autour du trône, vingt-quatre anges chantent ses louanges et jouent de divers instruments. Près d'eux, et sur les degrés du trône, sont rangés les saints de l'Ancien et du Nouveau Testament : Moïse, David, saint Pierre,

(1) *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. Favus distillans labia tua; mel et lac sub lingua tua; odor vestimentorum tuorum super omnia aromata. Jam enim hiems transiit; imber abiit, et recessit; flores apparuerunt..... Vineæ florentes odorem suum dederunt, et vox turturis audita est in terrâ nostrâ. Surge, propera, amica mea, et veni de Libano; veni, coronaberis.*

(2) *Perfecta sunt in te quæ dicta sunt tibi: ecce exaltata es super choros angelorum.*

(3) *Ascendit Christus super cœlos, et præparavit suæ castissimæ Matri immortalitatis locum. Et hæc est illa præclara festivitas, omnium sanctorum festivitatibus incomparabilis.*

saint Paul, les apôtres. Sur le devant sont placés deux groupes de saints privilégiés qui ont le plus glorifié la virginité par leurs exemples et leurs enseignements. Tous sont à genoux, et le mouvement de leurs têtes, l'expression de leurs visages indiquent la joie la plus douce et la plus pure.

Si nous cherchons maintenant à pénétrer la pensée de l'artiste et à analyser les perfections de son œuvre, nous verrons comment il a suivi la tradition, et revêtu les types anciens de son angélique individualité.

L'Artiste suprême a créé des types en réalisant, dans le temps et l'espace, ses idées éternelles. Ces types se perpétuent par des lois immuables, et manifestent, selon leur espèce, les choses invisibles que Dieu a voulu leur faire dire.

L'homme aussi crée des types; il exprime ses idées religieuses et sociales par des œuvres d'art que les générations comprennent et se transmettent. Le génie qui le premier réalise ces types, ne fait que rendre les croyances de son siècle; il leur donne une forme que ceux qui viennent ensuite peuvent modifier, mais sans en changer le caractère essentiel, qui reste invariable, comme dans les espèces de la création divine.

L'art païen a créé des types pour toutes les religions; la Grèce surtout en eut de remarquables. Ses poètes, ses peintres et ses sculpteurs personnifièrent les attributs divins dont ils voyaient le reflet dans la nature. Ils divinisèrent les effets de la cause première,

et voulurent exprimer par des formes humaines sa puissance, sa sagesse, son intelligence et sa beauté. Toutes leurs croyances, leurs idées, leurs passions eurent une image, un type. L'erreur avait retréci pour eux le champ de la vérité, mais leur génie sut remplir cet horizon borné. Phidias fut digne de Platon, et l'artiste s'éleva à la hauteur du philosophe. Il y eut équation entre la forme intérieure et la forme extérieure.

Pour les chrétiens, cette équation est, pour ainsi dire, impossible, tant les idées qu'ils ont à rendre sont sublimes. La Vérité suprême, en descendant sur la terre et en la rendant féconde, a ouvert aux beaux-arts un horizon immense, infini. Entre les types chrétiens et les types païens il doit y avoir la distance de la vérité à l'erreur. Ces types, l'Église les a fixés par sa doctrine et son culte, et, depuis bien des siècles, les artistes cherchent à les revêtir de leur forme. La question n'est pas de savoir si ces artistes ont égalé la perfection matérielle des anciens; nous disons seulement que les modèles qu'ils ont à rendre sont supérieurs à ceux des Grecs, et que l'Évangile les appelle à un progrès sans bornes.

Le type suprême de l'art chrétien est Jésus-Christ, l'image parfaite de Dieu, la splendeur du Père; beauté inexprimable, dont un rayon perça au jour de la transfiguration; beauté si douce et si ravissante, malgré le voile dont elle s'était couverte dans l'incarna-

tion, qu'il a fallu en ôter la présence sensible aux apôtres et aux disciples, parce que la jouissance eût rendu la vertu trop facile, et que ce bonheur est réservé pour l'éternité.

Après Jésus-Christ, vient Marie, le type de toutes les grâces et de toutes les vertus; Marie, le miroir le plus pur de la divinité : la Vierge, l'Épouse, la Mère par excellence, portant ces titres comme une triple et indivisible couronne au plus haut des cieux.

Les anges aussi ont revêtu des corps, et les artistes peuvent essayer de rendre sous des formes humaines les fonctions sublimes de leurs différentes hiérarchies. Puis viennent cette multitude de saints et de saintes de l'Ancien et du Nouveau Testament, éclairant de leur présence la succession des siècles, et nous étant unis par l'Église au sein de leur éternité : les patriarches, les prophètes, les martyrs, les confesseurs. les vierges, toutes ces beautés vivantes que l'artiste peut contempler et invoquer, à la lumière de la foi : océan inépuisable d'inspirations pour ceux qui ne se contentent pas de ces individualités grossières, qui sont des insultes à la vérité.

Des types aussi parfaits ne peuvent être réalisés par un seul artiste; les siècles y travaillent lentement, et le premier devoir de celui qui veut les rendre est de consulter la tradition. C'est ce que fra Angelico a fait fidèlement; il a recueilli la lumière de ceux qui l'avaient précédé, en l'augmentant et en la revêtant

de sa couleur particulière. Il est facile de voir, en examinant ses œuvres, qu'il a consulté les deux grandes écoles grecque et latine. Ses types de Christ offrent des différences remarquables. Son cœur semble n'avoir jamais été satisfait. Quelquefois il suit le type de Giotto, et donne au Sauveur une virilité puissante. Quelquefois, au contraire, ses types sont d'une jeunesse extrême : c'est le tendre Agneau qui racheta le monde. Dans le tableau qui nous occupe, le peintre a donné au Christ un âge intermédiaire. Le plus beau des enfants des hommes est revêtu avec magnificence : une riche couronne brille sur son front ; une chevelure abondante descend sur son cou, et le manteau jeté sur ses épaules enveloppe la partie inférieure de son corps. Tout, dans sa personne, est calme et pur ; c'est bien Celui dont le sang fait germer les vierges (1).

Pour ses types de Vierge, fra Angelico, nous l'avons déjà dit, semble avoir beaucoup étudié les Madones de l'école de Sienne, si douces, si mélancoliques et si pleines de l'amour de Dieu et de la pensée de la Passion. Il représente ordinairement Marie dans la gloire de sa maternité ; mais ici elle est plutôt vierge que mère. Il lui a donné l'âge qu'elle avait quand elle voulut cacher sa virginité sous le voile du mariage, cet âge de quatorze ans que lui

(1) *Quid enim bonum ejus est, et quid pulchrum ejus, nisi frumentum electorum et vinum germinans virgines?* (ZACHARIAS, IX, 17.)

rendit la mort lorsqu'elle quitta la terre pour aller régner avec son Fils. Cette figure de la Vierge fait comprendre ce que saint Thomas disait de sa beauté, dont la vue purifiait les sens au lieu de les troubler. C'est bien la Colombe du Cantique des cantiques, qui s'élève du désert comme un léger nuage de fumée produit par la myrrhe, l'encens et les plus suaves parfums (1). De riches vêtements cachent la forme de son corps, et ne laissent paraître que son visage et ses mains, les seules parties de son être très-pur qu'ait aperçues le regard de l'homme; elle est à genoux, doucement inclinée vers son Fils, les yeux baissés et les bras croisés sur sa poitrine. Ses cheveux sont tressés et disposés en couronne avec une grâce charmante; sa tête est couverte d'un voile transparent qui descend sur son cou; un manteau à riche bordure tombe de ses épaules et couvre ses pieds. On ne peut imaginer une figure plus chaste et plus céleste.

Mais c'est dans ses types d'anges que brille surtout le génie de notre peintre. Il est très-difficile de revêtir d'un corps les esprits bienheureux, et il n'est peut-être pas de sujets chrétiens plus indignement profanés par la Renaissance. Les écoles anciennes avaient représenté les anges tels qu'ils nous apparaissent dans la Bible. Ce sont tantôt les chérubins

(1) *Quæ est ista, quæ ascendit per desertum, sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhæ et thuris, et universi pulveris pigmentarii?* (*Cant.*, III, 6.)

des prophètes avec leurs corps de flamme et leurs ailes pour se voiler devant l'Éternel ; tantôt les anges d'Abraham, de Jacob, de Tobie, revêtant la forme de la jeunesse pour visiter les hommes et leur porter les messages d'en haut. Ce type prévalut dans l'école de Giotto, qui sut toujours, malgré l'élégance de leur taille et la longueur de leur robe, préserver ses anges du caractère féminin. Fra Angelico a imité les anges de Giotto, mais il les a faits plus jeunes, afin de leur donner une beauté plus virginale. Ce ne sont pas des enfants, comme ceux de l'école du Pérugin : cet âge ne rend pas assez le zèle et l'intelligence de ces ministres de Dieu ; ce sont des adolescents, à ce moment de la vie où tout est lumière et sincérité pour le cœur qui s'épanouit, sans être agité par le souffle des passions. Les anges qui assistent au couronnement de la Reine des vierges sont les pages de la cour céleste ; tout dans leur être exprime l'intelligence et l'amour. Si pour les peindre la nature a été consultée, l'artiste l'a bien spiritualisée, et il est plus probable, comme le pense Vasari, qu'il a copié ses gracieux modèles à la clarté de ses extases.

Ces anges sont au nombre de vingt-quatre. Ils rappellent ceux qui célèbrent le triomphe de saint François à la voûte de l'église inférieure d'Assise. Ils sont vêtus de tuniques brodées qui voilent leurs pieds ; une petite flamme brille au-dessus de leurs têtes ; les plus éloignés sonnent de la trompette, et annoncent

de tous les côtés le couronnement de leur Reine. Les plus rapprochés chantent, et s'accompagnent sur différents instruments. Leur expression est si douce, leurs poses si gracieuses, qu'elles rendent aux yeux le charme de leur céleste harmonie.

Le choix des saints qui assistent à la fête doit être remarqué. Fra Angelico a écrit dans l'auréole de quelques-uns leurs noms et leurs titres de gloire. L'Ancien Testament est représenté par Moïse et par David, la Loi et les Prophètes. Moïse, le serviteur choisi de Dieu, *sanctus Moïses Dei famulus et electus*. Moïse contemple l'Étoile sortie de Jacob, la femme qui brisa la tête du serpent en échappant à la tache originelle; David salue l'honneur de sa postérité, la Reine qui va s'asseoir à la droite du Sauveur, dans l'or de ses vêtements et la variété de sa parure (1).

Après Moïse et David, vient saint Jean-Baptiste, le précurseur du Christ, *Johannes Baptista, precursor Domini*, le lien de l'ancienne et de la nouvelle loi; l'homme visité par la Vierge avant sa naissance, et mort à la cour d'Hérode, en défendant la chasteté. Viennent ensuite les apôtres, ayant à leur tête saint Pierre, établi porte-clef du royaume des cieux, *sanctus Petrus claviger regni cœlorum constitutus*; saint Paul, le docteur des Gentils, *sanctus Paulus, doctor Gentilium vocitatus*. Tous deux ont leurs types et leurs

(1) Astitit regina à dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate. (*Ps.* XLIV, 9.)

places traditionnels. Saint André, saint Barthélemi, saint Jacques, saint Simon, saint Mathias, saint Philippe, saint Thadée, saint Matthieu, saint Jacques le Majeur, et, le plus près du trône et des anges, saint Jean l'évangéliste, le disciple bien-aimé de Dieu, *sanctus Johannes evangelista, dilectus Deo*, l'apôtre vierge, le fils adoptif de Marie, le doux vieillard qui vit à Pathmos Celle qui est revêtue du soleil, avec la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur la tête (1).

A droite du trône, au-dessous de saint Jean l'évangéliste, l'artiste a placé saint Dominique, le fondateur de l'ordre chéri de la Vierge, tenant le lis sans tache de la virginité, *conservans sine macula virginitatis lilium*. Fra Angelico a peint avec un amour filial le glorieux patriarche. Sur son livre ouvert il a écrit, comme une promesse d'y être fidèle, les trois recommandations qu'il laissa en héritage à ses disciples : « Ayez la charité, conservez l'humilité, possédez la pauvreté volontaire ; » puis il a ajouté cette prière, qu'on récite chaque jour dans son Ordre : « O précieuse espérance que vous avez donnée à ceux qui pleuraient votre mort, lorsque vous leur avez promis d'être utile à vos frères du haut du ciel ! O Père, accomplissez votre promesse, et secourez-nous par vos prières ! Vous dont les éclatants miracles gué-

(1) Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim. (*Apoc.*, xii, 1.)

rurent tant de malades, guérissez nos âmes en nous obtenant la grâce toute-puissante du Christ (1)! »

Près de saint Dominique se trouve saint Augustin, dont les Frères Prêcheurs suivent la règle. Il tient à la main la plume qui célébra si bien les merveilles de la grâce divine.

Au bas des degrés, et du même côté, sont agenouillés d'autres fondateurs d'ordre : saint Benoît, saint Antoine, saint François, et peut-être saint Bernard, dont on ne voit pas la figure. Sur le devant, saint Louis avec sa couronne fleurdelisée (2). La présence de saint Louis s'explique facilement par sa tendre dévotion envers la sainte Vierge, et par ses rapports avec les Frères Prêcheurs, ses confesseurs et ses amis. Il était du tiers ordre de Saint-Dominique, et très-lié avec saint Thomas d'Aquin, qu'il invitait souvent à sa table. Fra Angelico l'a représenté s'en-

(1) *Charitatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete. — O spem miram quam dedisti, mortis hora te flentibus, dum post mortem promisisti te profuturum fratribus. Imple, Pater, quod dixisti, nos tuis juvans precibus; qui tot signis claruisti in ærorum corporibus, nobis opem ferens Christi, ægris medere moribus.*

(2) Schlegel a voulu voir dans ce personnage un saint Charlemagne, et il a expliqué jusqu'aux trois petites couronnes qui servent d'ornement à son manteau, par son triple titre d'empereur, de roi des Francs et de roi des Lombards. Le culte de Charlemagne n'a jamais été accepté en Italie. La *Légende dorée* représente seulement le grand empereur délivré des mains du démon en considération des fondations pieuses qu'il avait faites, et le moine Vetin, dans sa vision, nous le montre dans les flammes du purgatoire, se purifiant des plaisirs de la chair, qu'il avait trop aimés.

tretenant avec le Docteur Angélique, qui semble expliquer au saint roi la scène qu'il contemple. Sur le livre ouvert que porte saint Thomas, sont écrits les premiers versets du *Te Deum*.

Près de ce groupe est saint Nicolas, le protecteur de la pureté. A ses genoux, le peintre a placé trois boules d'or pour rappeler les trois bourses qu'il jeta dans la maison d'un pauvre gentilhomme pour préserver ses filles de la séduction. La somptueuse chasuble de l'évêque est ornée d'une grande bande historiée où sont représentés quelques traits de la vie de Notre-Seigneur. Ces croquis sont peints avec une étonnante facilité de pinceau. Ils semblent faits d'après les tableaux de Giotto, conservés à l'Académie de Florence.

Du côté opposé se trouve un groupe de saintes dont les expressions et les figures sont aussi poétiques et aussi pures que leurs légendes ; elles sont séparées des Apôtres, placés à gauche du trône, par plusieurs jeunes saints patrons et défenseurs de la virginité. Saint Pierre Martyr, la tête inondée du sang avec lequel il écrivit ces mots : *Credo in Deum*, au moment de rendre le dernier soupir. Saint Georges, le chevalier chrétien qui sauve une vierge des dents du monstre infernal. Saint Étienne et saint Laurent, ces deux jeunes diacres des églises d'Orient et d'Occident, qui portent la double auréole de la charité et de la pureté. La mort les a unis dans une douce

fraternité; ceux qui portaient à Rome le corps de saint Étienne furent miraculeusement forcés d'aller le déposer dans le tombeau de saint Laurent, dont les ossements se reculèrent d'eux-mêmes pour faire place aux saintes reliques et partager avec elles les hommages des fidèles (1).

Le groupe des saintes femmes qui assistent au couronnement de la Vierge est d'une ravissante beauté. C'est peut-être la partie la plus admirable de cette œuvre de fra Angelico.

Au-dessous de saint Georges est placée sainte Ursule, tenant la flèche qui l'unit par la mort à son divin Époux. Rien n'est plus pur et plus gracieux que le mouvement de sa tête. Devant elle, est agenouillée, avec la roue et la palme de son martyre, sainte Catherine d'Alexandrie, la vierge savante qui convertit à la foi cinquante philosophes. Elle fait pendant à saint Thomas d'Aquin, et s'entretient avec sainte Agnès, qui porte dans ses bras l'agneau symbolique de la douceur. Près de sainte Catherine d'Alexandrie, entre deux saintes qu'aucun attribut ne fait reconnaître, se trouve sainte Catherine de Sienna dans les joies de l'extase (2).

(1) Laurentius adventui fratris sui quasi congratulans et arridens, in alteram partem sepulchri secessit, et medietatem illius vacuum fratri reliquit. (*Leg. aurea*, c, cxii, de Inventione S. Steph. Protom.)

(2) J'ai exposé dans la Vie de sainte Catherine de Sienna les raisons qui me font voir dans cette figure le portrait le plus fidèle de cette grande

Plus près vers le centre, sainte Cécile, avec cette couronne de fleurs qui ne perdent jamais leur fraîcheur et leurs parfums, et que peuvent voir seulement les cœurs chastes (1). Sainte Marie-Madeleine enfin, avec ses longs cheveux qui essuyèrent les pieds du Sauveur, et le petit vase d'aromates destiné à honorer sa sépulture. Saint Augustin et sainte Marie-Madeleine sont les saints protecteurs de l'ordre de Saint-Dominique; mais on peut croire aussi que l'artiste, en les mettant dans ce tableau, a voulu honorer la pureté recouvrée par les larmes du repentir.

Nulle description ne peut rendre la sainteté de toutes ces figures, et il faudrait, pour bien les comprendre, lire et méditer les textes qui ont inspiré l'artiste, les belles prières qu'il adressait aux saints dans l'office de son Ordre, et les pages de la *Légende dorée*, cette source inépuisable de poésie.

Le talent de l'artiste a été digne de son inspiration; l'exécution de ce tableau est très-remarquable. La composition en est heureuse; il est im-

sainte. Schlegel a pris cette figure pour une sainte Claire, mais sans en donner aucune preuve.

(1) Angelus autem duas coronas ex rosis et liliis in manu habebat, et unam Cæciliæ, et alteram Valeriano tradidit dicens: Iestas coronas immaculato corde et mundo corpore custodite, quia de paradiso Dei eas ad vos attuli, nec unquam marcescent, nec odorem amittent, nec ab aliis, nisi quibus castitas placuerit, videri poterunt. (*Leg. aurea*, de sanctâ Cæciliâ, c. CLXIX.)

possible de disposer plus habilement un aussi grand nombre de figures dans un si petit espace. Elles forment une couronne autour du trône, dont l'élévation sur des degrés a permis de les étager sans confusion et sans monotonie. Le centre est libre, et laisse toute leur importance aux deux principaux personnages. La variété des groupes et le mouvement des têtes concourent à l'unité, au lieu d'y nuire. Malgré la difficulté du point de vue pris de la dernière marche, la perspective est irréprochable. Le dais qui couronne le trône offre un charmant motif d'architecture gothique, et les longues trompettes qui garnissent le haut de la composition agrandissent l'espace d'une manière ingénieuse.

Le dessin ne laisse rien à désirer; quoique de longues draperies cachent les formes du corps et les pieds de tous les personnages, les poses sont bien rendues, les mouvements de tête surtout sont d'une admirable finesse; les figures sont dessinées avec une pureté inimitable, et le modelé est d'une perfection qu'on ne comprend qu'en essayant de le copier. Les mains seules sont un peu négligées. Les draperies sont calmes et gracieuses. L'artiste y a déployé un luxe inouï d'ornements. Toutes les étoffes sont enrichies de magnifiques dessins et de charmantes broderies. Les auréoles sont surchargées d'or et de pierreries. Tous ces détails sont variés avec une fécondité incroyable d'imagination, et exécutés

avec un soin qu'on pourrait appeler de la dévotion.

Le tableau est peint à l'œuf sur bois et sur fond doré. La couleur en est agréable à l'œil, et malgré la multiplicité des détails, les injures du temps et quelques restaurations maladroites, l'aspect en est doux et harmonieux. Plus on regarde cette peinture, plus on comprend Vasari, lorsqu'il dit : « Cette œuvre me semble toujours nouvelle, et je la quitte toujours sans pouvoir jamais m'en rassasier. »

La grande école chrétienne peignait au-dessous de ses tableaux une suite de petites compositions représentant la légende d'un saint. L'artiste y déployait avec plus de liberté les trésors de son imagination et l'originalité de son talent. Ce petit poëme en l'honneur d'un saint s'appelait en Italie une *predella*, un *gradino*, un degré, un gradin, parce qu'il élevait le tableau principal et servait de degré au retable de l'autel. Ne peut-on pas voir aussi dans ces mots une signification symbolique bien naturelle à la langue du moyen âge ? L'artiste chrétien représentait les saints dans le repos de la gloire, comme l'artiste grec représentait les héros dans l'immobilité du triomphe. Les tableaux inférieurs étaient consacrés à la vie terrestre, qui est le degré de la vie future. Le gradino montrait qu'on arrive au ciel par l'épreuve et le combat. Il enseignait cette vérité fondamentale de la Religion, que c'est en imitant la

vie et la passion de Notre-Seigneur qu'on parvient à sa gloire.

Cette explication a sa preuve dans le gradino du Couronnement de la Vierge, puisque le sujet central est ce que les Italiens appellent une *Pietà*, une compassion. Notre-Seigneur y apparaît sortant du tombeau et tout entouré des instruments de son supplice, pour nous montrer ses plaies et nous inviter à partager ses souffrances. Devant lui sont assis dans la contemplation et la prière, la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste, les deux grands représentants de l'humanité au Calvaire : Marie, qui nous enfanta dans la douleur, et le disciple bien-aimé, qui hérita des droits de Jésus-Christ dans le cœur de sa mère.

Les six sujets que partage cette composition sont tirés de la vie de saint Dominique. Ce choix était bien naturel dans un couvent de Frères-Prêcheurs. La vie du glorieux patriarche est aussi riche d'inspirations que celle de saint François d'Assise. Elle offre les mêmes vertus, et ces vertus se développèrent sur une scène plus vaste et furent mêlés à de plus grands événements. L'Espagne, la France et l'Italie furent témoins de l'apostolat de saint Dominique, et les villes les plus célèbres et les plus savantes de l'Europe admirèrent ses miracles et son enseignement.

La première composition représente la vision

d'Innocent III. Lorsqu'il hésitait à donner son approbation à un nouvel ordre dans l'Église, il vit pendant son sommeil saint Dominique soutenant la basilique de Saint-Jean-de-Latran près de s'écrouler. La figure du saint est admirable de mouvement et d'élan. C'est avec les forces de la foi et de l'amour qu'il soutient les murs lézardés de cet édifice qui porte avec orgueil le titre de « chef et de mère de toutes les églises du monde. » Au fond du tableau, le Souverain Pontife repose sur une estrade, au-dessus de laquelle se dessine le château Saint-Ange. Il est couché sur son lit en grand costume, la tiare en tête et tout le corps enveloppé d'une chape magnifique. Ce luxe et ces vêtements, pendant le sommeil, peuvent choquer ceux qui ne voient la vérité historique que dans une réalité grossière, et Schlegel lui-même demande pardon pour le peintre en excusant cette naïveté du temps et en louant la grâce et le naturel de cette figure paisiblement endormie. Il eût préféré sans doute que le Souverain Pontife fût représenté dans un déshabillé vulgaire, avec quelque blason et quelques détails indiquant son nom et sa dignité ; le songe eût été aperçu dans le lointain ou sur un nuage. Fra Angelico a conçu plus heureusement son sujet. Saint Dominique est au premier plan ; son action symbolique est parfaitement rendue. On comprend que cette scène est une vision. Au fond de cette petite

cour déserte et fleurie s'élève comme un trône le lit où repose le Souverain Pontife ; son attitude est chaste et respectueuse , et si ses vêtements ne sont pas ceux d'un homme qui dort, ce sont ceux d'un pape qui reçoit une communication divine. Il y a donc intelligence et vérité dans ce qui ne paraît que naïf. Le but de l'art est d'exprimer des idées ; tous ses moyens doivent y concourir. Les détails sont au service de la pensée comme le corps est au service de l'âme. C'est ainsi que les anciens ont compris l'art, et que le comprendront toujours les vrais artistes.

Le second tableau représente la mission de saint Dominique. « Les deux apôtres Pierre et Paul lui apparurent, Pierre lui présentant un bâton, Paul un livre, et il entendit une voix qui lui disait : « Va et prêche, car c'est pour cela que tu es élu. » Et en même temps il voyait ses disciples se répandant deux à deux par tout le monde pour l'évangéliser. Depuis ce jour il porta constamment avec lui les Épîtres de saint Paul et l'Évangile de saint Matthieu ; et soit qu'il fût en voyage, soit qu'il habitât la ville, il ne marchait qu'un bâton à la main (1). » Les figures de saint Pierre et de saint Paul planent avec majesté ; la perspective des nefs de l'église cache la partie inférieure de leurs corps et donne l'idée d'appari-

(1) *Vie de saint Dominique*, p. 392.

tion. L'empressement de saint Dominique à recevoir les symboles de sa mission, exprime heureusement son zèle à la remplir. La charmante église où se passe la scène n'est pas une représentation fidèle de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, comme le croit Schlegel. Fra Angelico n'était pas encore venu à Rome quand il peignit ce tableau ; mais au défaut d'une exactitude archéologique qui serait pour lui un mérite bien secondaire, nous pouvons admirer ce gracieux motif d'architecture, qui est sans doute une création de son talent comme celui qui orne le tableau suivant.

Il représente la résurrection du jeune Napoléon. Ce miracle est célèbre dans la vie de saint Dominique. Il date une des grandes époques de son Ordre, la prise de possession du couvent de Sainte-Sabine, et la cession du couvent de Saint-Sixte aux religieuses de Sainte-Marie-du-Tibre, que saint Dominique réforma, en faisant venir cinq religieuses françaises de son cher couvent de Notre-Dame-de-Prouille. Toutes les personnes qui devaient prendre part à ce double événement étaient réunies le 28 février 1218 à Saint-Sixte, lorsqu'on vint annoncer que le neveu du cardinal Étienne de Fosseneuve venait de se tuer en tombant de cheval. Saint Dominique célébra le saint sacrifice de la messe, et se rendit avec tous les assistants dans la salle où le corps avait été déposé ; et après avoir prié et fait

le signe de la Croix sur le mort, il lui commanda, au nom de Jésus-Christ, de se lever. Le jeune homme se leva, et le saint le rendit joyeux et sans blessure au cardinal son oncle, qui était présent (1).

La scène est rendue avec un rare mérite de composition. Dans un coin du tableau, on aperçoit le cheval qui foule aux pieds le jeune Napoléon. Sous un petit édifice ouvert et soutenu par d'élégantes colonnes, sont groupés avec habileté les différents spectateurs. Le jeune homme étendu sur le premier plan, tend les bras à saint Dominique, qui, debout, lui commande avec calme et douceur. Tous les assistants sont dans l'étonnement et l'action de grâces. Le cardinal Étienne de Fosseneuve est près du saint. Devant lui est agenouillée les mains jointes une jeune femme, la sœur ou l'épouse du ressuscité. Derrière lui, une femme plus âgée, sa mère sans doute, se penche pour s'assurer de sa parfaite guérison. La figure de saint Dominique est d'un beau style, le profil de la femme agenouillée est d'une ravissante pureté. Il est évident que la même étude a servi pour cette figure et pour la Vierge du Cou-

(1) La salle où se fit ce miracle existe encore; le pape dominicain Benoît XIII, qui descendait du jeune homme ressuscité, venait chaque année, au printemps ou à l'automne, passer quelques jours de retraite dans les chambres qui sont au-dessus de cette salle. Le R. P. Besson vient de la décorer de grandes peintures murales qui prouvent que le talent est encore aujourd'hui, dans l'ordre de Saint-Dominique, l'ornement de la vertu.

ronnement. C'est la même nature, le même visage, la même coiffure, le même costume; mais on peut admirer combien l'artiste a su spiritualiser, pour peindre la Vierge, un type déjà si parfait.

Le quatrième sujet représente l'épreuve des doctrines qui eut lieu à Montréal, dans le diocèse de Carcassone. Après bien des discussions avec les Albigeois, saint Dominique leur proposa de jeter dans le feu les livres contenant l'exposé de leur doctrine. Celui des hérétiques fut consumé en un instant, tandis que celui du saint fut par trois fois épargné par les flammes (1).

Cette composition a beaucoup de rapports avec celle du gradino de Cortone; mais elle montre les progrès de l'artiste depuis son retour à Fiesole. Dans son premier tableau, les figures rappellent l'école de Giotto par la simplicité du dessin et la naïveté des mouvements. Dans le second, tout en conservant la noblesse du style et la vérité des expressions, fra Angelico a donné plus de liberté à ses groupes, plus de souplesse à ses draperies, plus de sentiment à ses figures. L'élève de la tradition s'est développé par l'étude de la nature. La double scène de la remise du livre et de l'épreuve du feu est parfaitement disposée; le geste de saint Domi-

(1) Un semblable miracle eut lieu aussi à Fanjeaux, et on voit encore dans l'église de cette ville la pierre du foyer où le feu était allumé, et une poutre qui en porte les traces.

nique explique très-bien sa proposition. Le jeune frère qui le suit est un modèle de modestie religieuse. Les sentiments divers qui agitent les hérétiques témoins du miracle sont aussi très-habilement rendus.

Le tableau suivant est la traduction littérale du charmant récit qu'on trouve dans la relation que la sœur Cécile a faite de la vie de saint Dominique. « Lorsque les frères habitaient encore auprès de l'église de Saint-Sixte et étaient au nombre de cent, un certain jour le bienheureux Dominique commanda à frère Jean de Calabre et à frère Albert le Romain d'aller par la ville chercher des aumônes. Mais ils s'y employèrent inutilement depuis le matin jusqu'à la troisième heure du jour. Ils revenaient donc à la maison, et déjà ils atteignaient l'église de Sainte-Anastasie, quand une femme qui avait une grande dévotion à l'Ordre, les rencontra, et, voyant qu'ils ne rapportaient rien, leur donna un pain. « Je ne veux pas, leur dit-elle, que vous retourniez tout à fait à vide. » Un peu plus loin, ils furent accostés par un homme qui leur demanda instamment la charité. Ils s'excusèrent de lui donner, parce qu'ils n'avaient rien pour eux-mêmes. Mais l'homme insistant toujours davantage, ils se dirent l'un à l'autre : « Que ferons-nous d'un pain ? Donnons-le-lui pour l'amour de Dieu. » Ils lui donnèrent donc le pain, et aussitôt ils le perdirent de vue. Or,

comme ils rentraient au couvent, le pieux Père, à qui le Saint-Esprit avait déjà révélé tout ce qui s'était passé, vint à leur rencontre, et leur dit d'un air joyeux : « Enfants, vous n'avez rien ? — Non, Père, répondirent-ils. » Et ils lui racontèrent ce qui était arrivé, et comment ils avaient donné le pain au pauvre. Il leur dit : « C'était un ange du Seigneur. Le Seigneur saura bien nourrir les siens. Allons prier. » Là-dessus il entra dans l'église, et en étant sorti au bout de peu de temps, il dit aux frères d'appeler la communauté au réfectoire. Ceux-ci lui répondirent : « Mais, Père saint, comment voulez-vous que nous les appelions, puisqu'il n'y a rien à leur servir ? » Et ils tardaient exprès d'accomplir l'ordre qui leur avait été donné. C'est pourquoi le bienheureux Père fit venir frère Roger le cellerier, et lui commanda de rassembler les frères pour le dîner, parce que le Seigneur pourvoirait à leurs besoins. On couvrit donc les tables, on posa les coupes, et à un signal donné tout le couvent entra au réfectoire. Le bienheureux Père prononça la bénédiction, et tout le monde s'étant assis, frère Henri le Romain commença la lecture. Cependant le bienheureux Dominique priait, les mains jointes sur la table : et voilà que tout à coup, selon qu'il l'avait promis par l'inspiration de l'Esprit-Saint, deux beaux jeunes hommes, ministres de la divine Providence, apparurent au milieu du réfec-

toire portant des pains dans deux nappes blanches qui leur pendaient de l'épaule devant et derrière. Ils commencèrent la distribution par les rangs inférieurs, l'un à droite, l'autre à gauche, et mirent devant chaque frère un pain entier d'une admirable beauté. Puis, lorsqu'ils furent parvenus jusqu'au bienheureux Dominique, et qu'ils eurent mis semblablement devant lui un pain entier, ils inclinèrent leurs têtes et disparurent, sans qu'on ait jamais su jusqu'aujourd'hui où ils allaient ni d'où ils venaient. Le bienheureux Dominique dit aux frères : « Mes frères, mangez le pain que le Seigneur vous a envoyé. » Il dit ensuite aux frères servants de verser du vin. Mais ceux-ci répondirent : « Père saint, il n'y en a pas. » Alors le bienheureux Père, plein de l'esprit de prophétie, leur dit : « Allez au muid, et versez aux frères le vin que le Seigneur leur a envoyé. » Ils y allèrent en effet, et trouvèrent le muid plein jusqu'au bord d'un vin excellent qu'ils s'empressèrent d'apporter. Et le bienheureux Dominique dit : « Buvez, mes frères, du vin que le Seigneur vous a envoyé. » Ils mangèrent donc et burent tant qu'il leur plut ce jour-là, le lendemain et le surlendemain. Mais après le repas du troisième jour, il fit donner aux pauvres tout ce qui restait du pain et du vin, et ne voulut pas qu'on en conservât davantage à la maison (1). »

(1) *Vie de saint Dominique*, p. 415. — Relation de la sœur Cécile, n. 3.

Le peintre a été digne de l'écrivain ; son pinceau a fidèlement rendu l'original. Les religieux sont assis au réfectoire, dans cet ordre et ce recueillement qui donnent aux repas monastiques quelque chose de si grave et de si poétique. Saint Dominique est au centre, les mains jointes, attendant le bienfait de la Providence. Frère Henri le Romain fait la lecture, et frère Roger le cellerier apporte, dans sa grande bouteille clissée, le vin que le Seigneur a envoyé. Les deux anges, qui ont commencé par les derniers, comme c'est encore l'usage, sont arrivés devant saint Dominique, et vont déposer sur la table le pain qui lui est destiné. Toute cette scène est calme et simple comme la confiance de ceux qui espèrent en Dieu.

Le dernier tableau représente la mort de saint Dominique. Le saint fondateur, assis sur son lit, donne à ses religieux sa bénédiction et ses dernières instructions. Devant lui se lisent ces paroles de son testament : « Ayez la charité, conservez l'humilité, possédez la pauvreté volontaire. » Le peintre, qui les avait écrites sur le livre que tient saint Dominique dans le tableau supérieur, se plaît à les répéter, parce qu'elles étaient chères au couvent réformé de Fiesole. Les enfants du bienheureux mourant l'écoutent avec amour et vénération. La douleur est peinte sur toutes les figures avec des nuances différentes. Deux religieux surtout ne peuvent re-

tenir leurs sanglots. Dans la partie supérieure est dessiné le songe de frère Guala, prieur du couvent de Brescia, qui vit, au moment où le saint rendait le dernier soupir, deux échelles qui s'élevaient de la terre au ciel; l'une était tenue par Notre-Seigneur, l'autre par la très-sainte Vierge, et les anges y montaient et descendaient, jouant de joyeux instruments et portant une belle couronne. Au milieu, deux anges portaient le trône lumineux destiné au saint patriarche. Cette vision ne nuit point à l'unité de la composition; elle se mêle doucement à l'azur du ciel (1).

Le type de saint Dominique dans ces tableaux se rapproche du portrait que nous en a laissé la sœur Cécile. « Sa stature, dit-elle dans sa relation, était médiocre, sa taille maigre, son visage beau et un peu coloré par le sang, ses cheveux et sa barbe d'un blond assez vif, ses yeux beaux. Il lui sortait du front et d'entre les cils une certaine lumière radieuse qui attirait le respect et l'amour. Il était toujours joyeux et agréable, excepté quand il était mû à compassion par quelque affliction du prochain. Il avait les mains longues et belles, une grande voix noble et sonore. Il ne fut jamais

(1) On peut comparer cette composition à la Mort de saint Bruno, une des plus belles scènes de la célèbre galerie de Lesueur. Malgré le mérite de ce tableau, qui offre un remarquable effet de lumière, la composition de fra Angelico est plus religieuse, plus vraie, plus savante.

chauve, et il avait sa couronne religieuse tout entière semée de rares cheveux blancs (1). »

Il ne faut pas croire cependant que fra Angelico ait adopté un type unique. Nous avons été au contraire frappé de la diversité de figure qu'il a donnée à saint Dominique, et nous en concluons qu'il n'en existait pas de traditionnelle à son époque. Il choisissait, parmi les religieux qui l'entouraient, ceux qui par leur sainteté et leur dignité lui représentaient mieux le saint fondateur, et il leur en donnait le nom en plaçant au-dessus de leur tête l'étoile qui le caractérise. Fra Angelico est un des peintres qui ont le plus étudié la nature. On trouve répétées dans ses tableaux des figures dont l'individualité est si prononcée, qu'il est évident que ce sont des portraits. Mais ce n'étaient pas des modèles communs et mercenaires que l'artiste choisissait : c'étaient des religieux qui comprenaient les actions des saints et qui faisaient revivre leurs vertus. Fra Angelico les mettait en scène, et n'en composait pas des groupes de spectateurs distraits, comme le firent les peintres de la Renaissance.

(1) *Vie de saint Dominique*, p. 432.

CHAPITRE VI

Fra Angelico théologien. — Vie de Notre-Seigneur.

De toutes les œuvres exécutées par fra Angelico pendant son séjour au couvent de Fiesole, la plus importante, assurément, est la Vie de Notre-Seigneur, en trente-cinq tableaux. Vasari nous apprend qu'elle a été peinte pour la chapelle de la Nunziata de Florence, que Cosme de Médicis fit élever avec tant de magnificence par son architecte Michelozzi (1). Ces peintures formaient autrefois les panneaux d'une armoire destinée à renfermer le trésor de la chapelle; elles sont maintenant à l'académie des beaux-arts.

Jamais cette grande épopée du christianisme n'a été représentée avec plus de science et de piété. Non-seulement fra Angelico a suivi les traditions de la grande école de Giotto, mais il a puisé lui-même aux

(1) Nella cappella similmente della Nunziata di Firenze, che fece fare Piero di Cosimo de' Medici, dipinse gli sportelli dell' armario dove stanno l'argenterie, di figure piccole condotte con molta diligenza.

sources de la sainte Écriture et de la théologie. Ce mérite de notre peintre n'a pas été assez remarqué par les historiens; plusieurs mêmes ont pensé qu'il occupait un rang secondaire dans l'ordre de Saint-Dominique, et qu'il avait revêtu seulement l'humble habit de frère convers pour cultiver plus facilement son art. Mais l'étude de sa vie et de ses œuvres nous prouve qu'il était prêtre, et prêtre aussi remarquable par son savoir que par sa sainteté. Les textes d'abord sont positifs : la chronique du couvent de Fiesole dit : « En l'année 1407, frère Jean reçut l'habit de clerc dans ce couvent, et fit profession l'année suivante (1). » Il était donc parmi les religieux de chœur, et dut faire ses études théologiques avec ses compagnons de noviciat. Son frère, qui était artiste comme lui, était certainement prêtre, puisqu'il fut nommé sous-prieur de Saint-Marc et prieur de Saint-Dominique de Fiesole, et qu'il en remplit les fonctions, tout en exécutant ces livres de chant qu'il enrichit de si belles miniatures. Fra Angelico était prêtre, puisque le pape Eugène IV voulut le nommer archevêque de Florence. Au xv^e siècle, on n'élevait pas tout à coup à la perfection du sacerdoce celui qui n'était pas en-

(1) Fr. Joannes Petri de Mugello, juxta Vichium, optimus pictor, qui multas tabulas et parietes in diversis locis pinxit, accepit habitum clericorum in hoc conventu... et sequenti anno fecit professionem — Fra Angelico est représenté en habit de chœur sur son tombeau. Paul Delaroche l'a représenté en habit de frère convers dans l'hémicycle de l'école des beaux-arts.

core dans les ordres; et si le Souverain Pontife voulut mettre fra Angelico sur le siège de Florence avant d'y asseoir, à sa recommandation, saint Antonin, c'est qu'il pouvait recevoir la haute dignité que son humilité lui fit refuser. Le titre d'artiste, qu'on donne à Dieu même, ne messied point à un prêtre : beaucoup de religieux et d'évêques l'ont porté avec gloire dans l'antiquité chrétienne, et la tradition grecque a mis des pinceaux dans la main de saint Luc, qui écrivit l'Évangile (1).

Fra Angelico, lui aussi, a écrit la vie de Notre-Seigneur. L'onction sacerdotale avait préparé ses mains, comme le charbon de l'autel purifia les lèvres d'Isaïe, et il n'est pas étonnant que les doigts qui tenaient chaque jour le corps de la Victime sainte, aient produit des chefs-d'œuvre si purs. La peinture faisait partie de son ministère; chargé de distribuer aux fidèles la lumière de la grâce et de la vérité, il le fit, en leur offrant des tableaux qui convertissaient et sanctifiaient les cœurs. Ces prédications de l'art n'ont pas perdu leur éloquence. On nous a cité à Florence

(1) L'Église latine, au moyen âge, ne croyait pas que saint Luc ait été peintre. Saint Thomas d'Aquin, dans sa *Catena aurea*, et le bienheureux Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*, donnent à cet Évangéliste le titre de médecin, d'après l'Épître de saint Paul : *Salutat vos Lucas, medicus carissimus*. (Ad Coloss., iv, 14.) Les nombreuses madones grecques attribuées en Italie à saint Luc sont de différents peintres et de différentes époques. Celle de Sainte-Marie-Majeure, que nous avons pu examiner de très-près, nous a paru la plus ancienne: nous la croyons contemporaine des peintures de Sainte-Sophie de Constantinople.

des protestants qui sont revenus à une religion capable d'inspirer de semblables peintures.

Notre bienheureux fortifia son talent par des études théologiques. Ses tableaux prouvent une méditation fructueuse et une intelligence profonde des saintes Écritures. Il leur emprunte des textes nombreux pour compléter sa pensée et mieux exprimer ses sentiments. Nous croyons reconnaître les traces de ses études dans deux petits panneaux conservés à l'académie des beaux-arts de Florence. Il y a peint les deux grandes gloires de l'ordre de Saint-Dominique : le bienheureux Albert le Grand et le Docteur Angélique, saint Thomas d'Aquin. Ces panneaux, en demi-cercle terminé par des enroulements, étaient sans doute placés au-dessus des portes ou des chaires de la salle qui servait à enseigner la philosophie et la théologie. Le premier représente Albert le Grand entouré de ses nombreux disciples, religieux et laïques ; à ses pieds on lit cette inscription : Le bienheureux Albert le Grand, BEATV. ALBERTVS MANGNVS [*sic*] (1). Dans les enroulements, on voit à gauche une figure tenant une sphère, l'Astrologie, ASTROLOGIA ; à droite, une figure tenant deux serpents qui veulent se mordre, la Logique, LOICHA. Cette personnification de la logique se retrouve sur plusieurs de nos monuments.

Dans le second panneau, saint Thomas d'Aquin

(1) Cette faute se trouve dans d'autres tableaux ; elle indique peut-être une prononciation de l'époque.

enseigne la théologie ; à ses pieds sont renversés trois personnages, désignés par leurs noms : VILIELMVS. AVERROIS. SABELLIVS. — Guillaume de Saint-Amour, Averroës, Sabellius, représentant les trois grandes hérésies que saint Thomas combattit victorieusement. Dans les enroulements à gauche, une figure tenant un aigle, et sur une banderole : THEOLOGIA SPECVLATIVA ; A droite, une figure tenant un globe, THEOLOGIA PRATICA.

Ces deux tableaux nous montrent l'ensemble des sciences au moyen âge, et l'heureux accord de la raison et de la foi. L'astrologie, dans son ancienne signification, indique la connaissance des causes naturelles, et la logique, la connaissance des forces intellectuelles, dont elle dirige l'emploi. Albert le Grand dévoile les secrets du monde visible et invisible ; mais son plus illustre élève, saint Thomas d'Aquin, dont la raison est éclairée par une lumière supérieure, s'élève dans les régions de la foi, et contemple, par la théologie spéculative, les splendeurs de l'infini, pour en suivre ensuite les rayons, qui descendent sur les choses et les actes de la vie au moyen de la théologie pratique.

La science théologique, où, par un prodige sublime, l'esprit de l'homme s'unit à l'esprit de Dieu, est le foyer où convergent toutes les lumières directes et indirectes qui viennent de la cause première. Distincte des autres sciences, dont elle est juge et reine,

elle les surpasse par son principe, son objet, sa certitude et son but qui est la perfection de l'homme et son bonheur éternel (1). Elle embrasse le passé, le présent, l'avenir, et elle éclaire les trois faces du temps en nous montrant, sous le sens littéral de la parole révélée, le sens allégorique, le sens moral et le sens anagogique, c'est-à-dire les enseignements de la foi, les règles de la vertu et la promesse de ses récompenses.

La théologie est aussi la reine des arts; car, avec la connaissance de la vérité, elle en donne l'amour; les lumières de la foi font naître les ardeurs de la charité. Le cœur, par la théologie, va plus haut que l'intelligence; quand l'esprit s'arrête dans l'obscurité du mystère, le cœur s'élançe encore, il s'attache à l'inconnu et se dilate dans l'infini. On s'imagine que la théologie est une science sévère, dont l'unique rôle est de remplir de syllogismes les chaires des écoles et les colonnes des in-folio; mais la théologie est l'inspiratrice et l'amie la plus fidèle de l'art chrétien; c'est elle qui lui a donné son symbolisme; c'est elle qui a tracé le plan des cathédrales; c'est elle qui a dirigé la main des sculpteurs et des peintres, et leur a révélé, par les commentaires des saints Pères, la poésie de la Bible et la sublimité de l'Évangile.

En prouvant que fra Angelico a été théologien, et

(1) Summa theolog., 1, q. 2, 3, 4.

plus théologien qu'aucun des artistes qui l'ont précédé ou suivi, nous faisons connaître une des sources de son génie, une des causes de sa gloire. Non-seulement il a reçu les inspirations de la théologie par la tradition artistique, dont il fut le disciple fidèle, mais il s'en est approprié les lumières par des études spéciales et profondes. Il en a donné des preuves en peignant la vie de Notre-Seigneur, dont il a compris toute la grandeur historique et dogmatique. La vie de Notre-Seigneur est la clef de l'histoire, le centre du temps et de l'éternité, la plus haute et la plus complète manifestation de la vérité.

Fra Angelico a su nous montrer le Verbe, le Fils du Père se jouant dans la création, s'annonçant par les prophètes, s'incarnant pour nous sauver, mourant sur la Croix, nous laissant sa vie et ses enseignements, et venant à la fin des siècles récompenser et punir, selon les œuvres de chacun; et il a peint ces choses les yeux fixés sur les deux Testaments, dont Jésus-Christ est l'inspirateur et le héros. Chaque sujet porte un double texte qui en donne l'explication.

Pour prologue de son poëme, fra Angelico a peint la vision qui commence les prophéties d'Ézéchiël, et il l'explique par les magnifiques commentaires de saint Grégoire le Grand. Ézéchiël, sur les bords du fleuve Chobar, contemple la roue symbolique. En face de lui, le pape saint Grégoire en médite et en écrit l'explication. Dans les angles, au-dessus de leurs

têtes, se déroulent de grands parchemins, où se lisent quelques passages de leurs textes.

Au-dessus d'Ézéchiël : « Et je vis, et voici que le vent de la tempête venait de l'aquilon, et une nuée immense, et un feu qui l'environnait... Et, tandis que je regardais les animaux, parut près d'eux, sur la terre, une roue ayant quatre faces... ; et leur forme, leur action, étaient comme une roue au centre d'une roue (1).

Au-dessus de saint Grégoire : « Pourquoi, après avoir parlé d'une roue, est-il ajouté : Et c'était comme une roue au centre d'une roue ? C'est que, sous la lettre de l'Ancien Testament était figuré le Nouveau Testament. Aussi cette roue qui paraissait près des animaux avait quatre faces, parce que l'Écriture sainte, dans les deux Testaments, est divisée en quatre parties. L'Ancien Testament comprend la loi et les prophètes ; le Nouveau comprend les Évangiles et les actes et écrits des apôtres (2). » Ce passage est

(1) Et vidi, et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone, et nubes magna et ignis (*sic*) involvens... Cumque aspicerem animalia, apparuit rota una super terram, juxta animalia, habens quatuor facies... Et aspectus eorum et opera, quasi si sit rota in medio rotæ. (EZECHIEL, ch. 1, v. 4, 16.)

(2) Quid est hoc, quod cum una rota diceretur, paulo post adjungitur : Quasi si sit rota in medio rotæ, nisi quod in Testamenti Veteris littera, Testamentum Novum latuit per allegoriam ? Unde et rota eadem, quæ juxta animalia apparuit, quatuor facies habere describitur, quia Scriptura sacra per utraque Testamenta in quatuor partibus est distincta. Vetus etenim Testamentum in lege et prophetis, Novum vero in Evangelii atque apostolorum actibus et dictis.

tiré des belles homélies où saint Grégoire le Grand explique la vision d'Ézéchiël par la venue du Sauveur et l'expansion du saint Évangile, qu'il raconte en employant les figures du prophète : Au moment de l'incarnation, dit-il, le vent de la tempête venait de l'aquilon; le souffle de l'esprit mauvais ravageait le monde; la nuée immense de l'idolâtrie aveuglait les hommes, et le feu de la persécution entourait la vérité. La lumière se répandit alors; au milieu était comme un métal composé d'or et d'argent, de justice et de miséricorde : l'or de la nature divine était uni à l'argent de la nature humaine dans la personne du Sauveur. Au milieu aussi était l'image de quatre animaux qui ressemblaient au Fils de l'homme; car les évangélistes ont imité en tout Notre-Seigneur. Ils ont quatre faces et quatre ailes; car tous disent la même chose, et leur vol tend à la même perfection. Leur voie est droite, et leurs pieds sont comme ceux du bœuf, symbole de la force et de la discrétion, et il sort d'eux des étincelles de vérité, comme l'airain de la fournaise. La main de l'Homme-Dieu se fait sentir par l'ardeur de leur zèle dans les quatre parties du monde, et ils y portent le même témoignage de paroles et de vertus. Ils ne reculent devant aucun obstacle, et ils s'avancent toujours vers les choses éternelles. Ils ressemblent à l'homme par la raison, au bœuf par le sacrifice, au lion par le courage, et à l'aigle par le vol de la contemplation. Ils triomphent,

à droite et à gauche, dans la prospérité comme dans l'adversité, parce qu'ils savent s'élever au-dessus des choses de la terre. Les deux ailes de leur âme sont l'amour et l'espérance, et les deux ailes de leur corps, la crainte et la pénitence. Ils vont où le souffle de l'Esprit-Saint les porte; ils sont comme des charbons embrasés, comme des lampes ardentes, et ils répandent partout les flammes de l'amour et les éclairs de la vérité; ils vont et ils viennent comme la foudre qui éclate, et ils répandent partout la sainte Écriture. La sainte Écriture est comme une roue qui a quatre côtés : la loi, les prophètes, les Évangiles et les paroles des apôtres; et cette roue est double, car le Nouveau Testament est le centre où converge l'Ancien. La sainte Écriture est semblable à la mer par son étendue et sa profondeur, et c'est par elle que nous pouvons arriver à la partie céleste, soutenus par l'arbre sacré de la Croix (1).

Ce beau commentaire, développé dans les premières homélies de saint Grégoire sur Ézéchiël, devait naturellement être familier à un religieux de l'Ordre chargé de continuer la mission des apôtres. Fra Angelico était bien capable de comprendre et d'aimer le génie de ce grand saint, le représentant le plus complet de la papauté dans son action sociale.

(1) SANCTI GREGORII PAPAË Opera omnia, è Congr. S. Mauri, 1705; tom. I, lib. 1, Hom. 2, 3 et seq.

C'est en la personne de saint Grégoire le Grand que la Providence inaugura le pouvoir temporel des Souverains Pontifes, qui devait être le centre du progrès et de la civilisation pendant tout le moyen âge. Issu des anciennes familles patriciennes, il fut investi par l'empereur Justin lui-même de la première magistrature de Rome. Et lorsque l'acclamation de tout le peuple l'eut fait asseoir malgré lui sur le trône pontifical, il devint la lumière de l'Église et le sauveur de l'Italie, qu'il défendit contre la corruption de Byzance et contre la violence des Lombards. Nul pape ne fut plus ardent à envoyer des missionnaires aux barbares, à créer des écoles, à fonder des hôpitaux et à maintenir la discipline ecclésiastique, dont il rédigea le code dans son *Pastoral*. Il fut aussi le législateur de l'art chrétien en régularisant la liturgie, qui en est la partie la plus divine et la plus vivante. Artiste lui-même, il composa des hymnes et donna aux fidèles le chant grégorien, ce précieux débris des mélodies antiques. Ses ouvrages surabondent de poésie, et ses *Dialogues* ont été la source la plus féconde de nos merveilleuses légendes. Il protégea particulièrement la peinture, et les artistes de son temps se plurent à multiplier son portrait. Ils le représentaient recevant les inspirations de l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe.

Voyons comment fra Angelico a traduit avec son

pinceau le commentaire de saint Grégoire. Autour de deux roues concentriques qui figurent l'Ancien et le Nouveau Testament, sont écrits les commencements de la Genèse et de l'Évangile de saint Jean.

La création est la première manifestation du Fils de Dieu. « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre ; la terre alors était informe et vide, et les ténèbres couvraient la face de l'abîme, et l'esprit de Dieu était porté sur les eaux. Et Dieu dit : Que la lumière soit, et la lumière fut faite ; et Dieu vit que la lumière était bonne, et il sépara la lumière des ténèbres, et il appela la lumière le jour (1). »

L'incarnation est la seconde manifestation du Verbe. L'évangéliste raconte sa génération éternelle. « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et Dieu était le Verbe. Il était dès le commencement en Dieu ; toutes choses ont été faites par lui, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans lui (2). »

(1) Nous donnerons les inscriptions des tableaux de fra Angelico en en conservant l'orthographe. Nous en rectifierons quelquefois les textes en italique.

In principio creavit Deus cœlum et terram. Terra aut. erat innanis et vacua et tenebræ erant super faciem abissi et Spiritus Dni ferébatur super aquas dixitq. Deus fiat lux et facta est lux et vidit Deus lucem q. esset bona et divisit lucem ac tenebras (à tenebris) appellavitq. lucem diem.

(2) *In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum. Hoc erat in principio apud Deum omnia per ipsum facta sunt et sine ipsum factu. est nichil.*

C'est pourquoi tous les rayons des deux roues, comme tous les événements de l'Ancien et du Nouveau Testament, aboutissent à ce centre unique, à l'Homme-Dieu, dont la double nature est représentée par l'union de l'or et de l'argent en un seul métal. La roue extérieure qui représente l'Ancien Testament est divisée en douze compartiments. Au plus haut siège Moïse, le front armé des reflets de la lumière divine, tenant dans ses mains les deux tables du Sinaï. A sa droite et à sa gauche sont assis David et Salomon, et à leur suite Isaac, Ézéchiël, Daniel, Jérémie, Esdras, Michée, Malachie, Jonas et Joël. Ces personnages sont non-seulement les historiens de Notre-Seigneur, mais ils en sont les figures; leur nom même a une signification prophétique que n'ignorait pas l'art du moyen âge (1).

DAVID REX, David (*dilectus*) le bien-aimé est assis à la droite de Moïse, comme le Fils bien-aimé de Dieu est assis à la droite de son Père. Il représente les prophètes. Ses yeux sont fixés au ciel, où il salue son Seigneur, l'héritier de sa race; et ses mains accompagnent ses chants sur le psaltérion.

De l'autre côté, SALOMON (*pacificus*), le roi pacifique, qui tient le glaive et le livre de la loi. Ancêtre de Celui qui doit pacifier toutes les nations

(1) Voir l'explication du nom des ancêtres de Jésus-Christ dans la *Catena aurea*, 1^{er} chap. de saint Matthieu.

par le glaive de la parole et la douceur de l'Évangile, Salomon célèbre les noces du Christ et de l'Église.

ISAAC (*risus*), la joie d'Abraham, qui veut l'immoler sur la montagne. Sa position exprime l'extase. Il se réjouit parce que toutes les nations doivent être bénies dans sa postérité.

Les autres prophètes tiennent des phylactères pour indiquer les textes qui se rapportent au Sauveur.

EZECHIEL (*fortitudo Dei*), la force de Dieu. Il annonce Celui qui doit régner sur les peuples, et le Pasteur unique qui doit les conduire.

DANIEL (*judicium Dei*), le jugement de Dieu. Il délivre la vérité des mains du mensonge, et il indique le jour et l'heure où la justice et la paix s'embrasseront sur le Calvaire.

JEREMIAS (*celsitudo Domini*). Il se lamente sur les douleurs de la Passion, et il montre Celui qui attirera tout à lui quand il sera élevé sur l'arbre de la Croix.

ESDRAS (*adjutor*). Il est le soutien et la lumière de la captivité; il apprend aux fidèles la loi et le culte divin.

MICHÉE (*quis sicut Deus*). Michée voit dans l'enfant de Bethléem le Dominateur d'Israël, le Dieu sorti des jours de l'éternité.

MALACHIAS (*nunciûs meus*). Malachie, le prophète des précurseurs de Jésus-Christ. Il annonce saint

Jean-Baptiste avant l'incarnation, et le prophète Élie avant le jugement dernier.

JONAS (*columba*), la colombe du déluge, le symbole de la résurrection. Il tient à la main le poisson par lequel il est devenu le signe du Sauveur.

JOEL (*volens, incipiens*). Il célèbre la puissance du nom de Jésus, qu'on invoque sur toute la terre, et le triomphe de sa loi dans la vallée de Josaphat.

Tous ces prophètes, qui ont écrit et représenté la vie du Sauveur, sont assis sur la terre et sont entourés de fleurs et d'arbres, parce qu'ils ont vécu au milieu des images passagères et des ombres de l'Ancien Testament; tandis que les historiens du Nouveau Testament sont debout et dans la simple lumière de la vérité.

La roue du Nouveau Testament est divisée en huit compartiments. Les quatre évangélistes forment une croix, dont les apôtres qui ont écrit les Épîtres remplissent les intervalles. Saint Jean est au sommet comme Moïse, saint Matthieu à sa droite, saint Marc à sa gauche, et saint Luc à ses pieds. Ils tiennent ouvert le livre de leur Évangile, et ils sont représentés avec les têtes symboliques de la vision d'Ézéchiel. Cette personnification des évangélistes se trouve sur un grand nombre de monuments, et c'est l'explication que saint Grégoire le Grand en a donnée, qui a été adoptée par tous les théologiens et les artistes du moyen âge. Nous la citerons avec

étendue, pour faire comprendre quelles lumières l'Église fait sortir de la lettre des saintes Écritures (1).

« Ces quatre animaux, dit saint Grégoire, désignent les quatre évangélistes, comme nous le voyons par le commencement de leurs livres. Saint Matthieu commence par la génération humaine de Jésus-Christ ; il est représenté avec raison par l'homme. Saint Marc, par la voix qui crie dans le désert ; il est bien désigné par le lion. Saint Luc, par le sacrifice ; il est figuré par le bœuf. Et le symbole de saint Jean est l'aigle, parce qu'il commence par la divinité du Verbe, et qu'il dit : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu. » Il contemple l'essence divine comme l'aigle regarde le soleil même.

Ces quatre symboles représentent aussi le Sauveur : « Car le Fils de Dieu s'est véritablement fait homme ; il a daigné pour notre rédemption s'offrir en sacrifice comme le bœuf ; il est ressuscité par la vertu de sa force comme le lion. Le lion aussi semble dormir les yeux ouverts, et notre Rédempteur, pendant que son humanité dormait dans la mort, veillait toujours par sa divinité. Enfin, après sa résurrection, il est monté au ciel, et s'est élevé

(1) Voir la savante dissertation de M^{me} Félicie d'Ayzac sur ce sujet. *Annales archéologiques*, 1847-1848.

dans les airs comme l'aigle. Il a donc été pour nous un homme en naissant, un bœuf en mourant, un lion en ressuscitant, un aigle en montant au ciel. »

Mais Jésus-Christ est le chef des élus, et tous les élus doivent ressembler à leur chef. « Aussi tout élu, tout homme parfait dans la voie de Dieu, est à la fois un homme, un bœuf, un lion, un aigle ; car l'homme est doué de raison, le bœuf sert au sacrifice, le lion est fort : il est écrit : Le lion est la plus forte des bêtes sauvages, il ne tremblera devant personne ; l'aigle s'élève dans les airs et regarde les rayons directs du soleil. De même celui qui est parfait est un homme par la raison. Quand il se prive des plaisirs du monde, il ressemble au bœuf ; quand il est calme et fort dans l'adversité, il ressemble au lion, parce qu'il est écrit : Le juste est comme le lion, plein de confiance et sans peur ; quand il contemple les choses célestes et éternelles, il ressemble à l'aigle. Ainsi, puisque le juste est un homme par sa raison, un bœuf par la mortification, un lion par le courage, un aigle par la contemplation, on peut voir dans les quatre animaux sacrés le symbole de ceux qui sont parfaits (1). »

Telles sont les idées principales que fra Angelico a rappelées en rendant le commentaire de saint Grégoire dans ce premier tableau de la vie de Notre-

(1) S. GREGORII Opera, lib. II, Hom. 3, p. 1200.

Seigneur. Les vingt-deux figures qu'il contient sont d'un grand caractère; les prophètes surtout, qui représentent l'Ancien Testament, sont comparables par leur style et leurs draperies aux plus belles statues qui ornent nos cathédrales.

Les tableaux qui suivent représentent la vie de Notre-Seigneur. Chaque sujet est accompagné d'un verset de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui explique la pensée de l'artiste.

L'Incarnation. « Voici qu'une vierge concevra et enfantera un fils, et son nom sera Emmanuel. — Voici que vous concevrez dans votre sein et vous enfanterez un fils, et vous l'appellerez Jésus (1). »

L'ange et la vierge sont à genoux pour traiter ensemble la grande affaire de notre salut. Marie est descendue d'un petit escabeau qui est devant elle, comme pour s'abaisser davantage, et elle s'incline en se disant la servante du Seigneur. Le Saint-Esprit plane au-dessus de la composition. La scène se passe au milieu d'un riche parvis, au fond duquel s'ouvre l'avenue d'un beau jardin. L'architecture n'offre déjà plus les motifs simples et gracieux des premiers tableaux de fra Angelico; elle rappelle le goût classique et les magnificences des Médicis.

(1) Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel. (ISAÏE, VII, 14.)

Ecce concipies in utero et paries filium, et vocabis nomen ejus mesum. (S. LUC, I, 31.)

La Nativité. « Un enfant nous est né , un fils nous a été donné , et il est revêtu de la puissance. — Les jours de l'enfantement arrivèrent , et elle mit au monde son fils premier-né (1). »

Celui au nom duquel tout genou doit fléchir est étendu par terre sur le devant d'une étable rustique et délabrée ; il n'a rien pour se couvrir. Il étend les bras pour s'offrir déjà en sacrifice. Marie et Joseph l'adorent en silence. Derrière lui , l'âne et le bœuf s'agenouillent , selon la légende , et le réchauffent de leur haleine. Sur le toit de chaume de l'étable , six anges chantent le *Gloria in excelsis*. A gauche , on voit les bergers qui accourent avec dévotion. L'école du Pérugin semble s'être inspirée souvent de cette composition.

La Circoncision. « Hommes de Juda , soyez circoncis pour le Seigneur , et offrez-lui les prémices de vos cœurs. — Quand les huit jours furent passés et qu'il fallut circoncire l'enfant , on lui donna le nom de Jésus (2). »

Une petite table couverte d'une nappe ouvragée

(1) *Parvulus enim natus est nobis... et factus est principatus sup. humeru. ej.* (ISAÏE , IX , 6.)

Impleti sunt dies ut pareret , et peperit filium suum primogenitum. (S. LUC , II , 6.)

(2) *Circumcidimini Domino , viri Juda , et auferte præputia cordium vestrum.* (JÉRÉMIE , IV , 4.)

Postquam consummati sunt dies octo ut circumcideretur puer , vocatum est nomen ejus IESUS. (S. LUC , II , 21.)

et d'un plat d'or, représente l'autel où le Sauveur doit offrir les prémices de son sang. Le prêtre s'avance pour le répandre; l'enfant Jésus a les yeux et les mains élevés au ciel; Marie et Joseph s'associent à son sacrifice en le soutenant; mais la Vierge mère détourne la tête. Derrière le prêtre sont trois personnages qui paraissent le servir. L'édifice où la scène se passe ressemble à une église; ses fenêtres élancées et ses voûtes en arcs brisés, soutenues par des pilastres cannelés, indiquent le mouvement de transition qui se manifestait à Florence au commencement du xv^e siècle.

L'Adoration des Mages. « Les rois de Tarse et de l'île lui offrirent des présents; les rois d'Arabie et de Saba lui en apportèrent. — Et ayant ouvert leurs trésors, ils lui offrirent en présents l'or, l'encens et la myrrhe (1). »

Cette composition est très-belle. La sainte Vierge siège au centre; sa figure se détache sur la cabane de Bethléem comme sur les draperies d'un trône; elle est admirable de noblesse et de pureté. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, bénit le roi prosterné pour embrasser ses pieds. Le jeune roi, qui porte un vase d'or, est d'une grande

(1) Reges Tharsis et insulæ munera offerent; reges Arabum et Sabba dona adducent. (*Ps.* LXXI, 10.)

Et appertis thesauris obtulerunt ei *munera* thus et mirram. (S. MATTH., II, 11.)

élégance. A droite de la Vierge on voit le cortège des Orientaux. Les premiers contemplent la scène avec respect ; les plus éloignés regardent et montrent l'étoile qui les a conduits. A gauche, saint Joseph s'entretient avec un des rois.

La Purification. « Aussitôt viendra dans son saint temple le Dominateur que vous cherchez, l'Ange du Testament que vous voulez. — Ils portèrent Jésus à Jérusalem, afin d'offrir une hostie pour lui (1). »

Le Dominateur des nations est étroitement emprisonné dans ses langes. La sainte Vierge le remet entre les mains du vieillard Siméon, qui contemple et adore avec amour le salut et la gloire d'Israël. Derrière la Vierge, saint Joseph arrive portant dans une corbeille deux petites colombes. Du côté opposé s'avance les mains jointes la prophétesse Anne. Cette figure est admirable et digne de Raphaël.

La Fuite en Égypte. « Je me suis éloigné en fuyant, et je suis resté dans la solitude. — Levez-vous, prenez l'enfant et sa mère, et fuyez en Égypte (2). »

(1) Statim veniet ad templum (sanctum) suum *dominator* (Dominus) quem vos *quæritis* et angelus (est) testamenti quem vos vultis. (MALACH., III, 1.)

Tulerunt IESUM in Jerusalem ut darent ostiam pro eo. (Citation inexacte ; voir S. LUC, II, 22-24.)

(2) Elongavi fugiens : et mansi in solitudine. (Ps. LIV, 8.)

Surge, et accipe puerum et matrem ejus, et fuge in Egiptum. (S. MATTH., II, 13.)

La Vierge s'éloigne assise sur un âne ; elle presse tendrement l'enfant Jésus dans ses bras. Saint Joseph suit à pied , avec ses pauvres provisions de voyage ; il tient de la main gauche une bouteille de grès avec un bâton, à l'extrémité duquel est son manteau, et de la main droite un petit panier rond. Cette composition rappelle celle de Tadeo Gaddi à Sainte-Croix de Florence.

Le Massacre des Innocents. « Ils frappèrent injustement les enfants de Juda, et répandirent sur sa terre le sang innocent. — Hérode, irrité, fit tuer tous les enfants qui étaient à Bethléem (1). »

Cette composition est très-remarquable. Le roi Hérode commande le massacre du haut d'une terrasse de son palais. Une troupe de soldats poursuit les mères éplorées. Les pleurs et les cris de l'inconsolable Rachel sont rendus avec une verve et une intensité d'expression qui semblent incompatibles avec l'âme douce et contemplative de fra Angelico. Les bourreaux, il est vrai, ne paraissent pas agités d'une grande fureur ; mais le désespoir maternel se manifeste par les mouvements les plus vrais et les plus variés. Deux femmes, sur le premier plan, sont folles de douleur. Leurs enfants sont morts,

(1) Inique egerunt in filios Juda, et effuderunt sanguinem innocentem in terra sua. (JOEL, III, 19.)

Iratus est valde (Herodes) et mittens occidit omnes pueros qui erant in Bethelcem. (S. MATTH., II, 16.)

et elles ne s'occupent plus de la scène de carnage qui les entoure; l'une est couchée sur le cadavre de son fils, l'autre le contemple étendu sur ses genoux; une autre ensanglante avec ses ongles le visage d'un soldat. Les plus éloignées fuient en pressant sur leur sein l'objet de leur tendresse. Une d'elles semble espérer le sauver; son profil rappelle celui que nous avons admiré dans le Couronnement de la Vierge et dans la Résurrection du jeune Napoléon. Toutes ces têtes de femmes sont dessinées et modelées avec une rare perfection.

Jésus au milieu des Docteurs. « Les sages sont remplis de confusion; ils sont effrayés et surpris... Aucune sagesse n'est en eux. — Ils le trouvèrent dans le temple assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant (1). »

Cette composition est pleine de calme et de douceur. Celui qui confond la sagesse humaine est assis au centre. Son regard céleste semble contempler la vérité dans le sein de son Père. Le docteur qui est à sa droite a cherché à lui répondre. Son livre est ouvert sur ses genoux; mais son geste exprime la surprise et l'embarras. Celui qui est à gauche a fermé humblement son livre; il écoute avec atten-

(1) Confusi sunt sapientes, perterriti et capti sunt... Sapientia nulla est in eis. (JÉRÉMIE, VIII, 9.)

Invenerunt eum in templo sedentem in medio doctorum, audientem illos et interrogantem eos. (S. LUC, II, 46.)

drissement et vénération. Le visage des autres exprime des sentiments divers. La sainte Vierge et saint Joseph avancent avec respect.

Le Baptême. « Il descendit et se lava sept fois dans le Jourdain. — Jésus vint et fut baptisé par Jean dans le Jourdain (1). »

Les Noces de Cana. « Vous puiserez l'eau, et elle sera changée en sang. — La voix du Seigneur a tonné sur les eaux (2). »

La Transfiguration. « La maison fut remplie de la gloire du Seigneur. — Et il fut transfiguré devant eux (3). »

Ces trois tableaux ne sont pas de fra Angelico, et nous ne savons comment expliquer leur présence parmi les autres. Peut-être que les originaux ayant été détruits par accident, un artiste d'un talent très-médiocre a voulu les remplacer; mais il a mal réussi, car ses figures ne se rapprochent de celles de notre peintre ni par le style ni par l'exécution. Ces trois tableaux, réunis dans un seul panneau, sont du reste presque effacés.

La Résurrection de Lazare. « Je vous retirerai de vos sépulcres, mon peuple. — Et Jésus cria à haute

(1) Descendit et lavit septies in Jordane. (IV Reg., v, 14.)

Venit Jesus et baptisatus est à Iohane in Jordane. (S. MARC, I, 9.)

(2) Haurietis aquam... et vertetur in sanguinem. (Exod., IV, 9.)

Vox Domini intonuit super aquas. (Ps. XXVIII, 3.)

(3) Et repleta erat gloria domus Domini. (EZÉCH., XLIII, 5.)

Tras figuratus est ante eos. (S. MATTH., XVII, 2.)

voix : « Lazare, venez dehors ; » et aussitôt celui qui était mort sortit (1). »

Cette composition rappelle la fresque de Buffal-maco à Saint-François-d'Assise. Lazare est debout, les mains encore entourées de bandelettes. Ceux qui ont ôté la pierre reculent, en sentant la corruption du tombeau. Marthe et Marie sont à genoux aux pieds du Sauveur ; leurs visages expriment à la fois la douleur et l'espérance. Le Christ, à la tête des apôtres, regarde avec bonté son ami Lazare.

L'Entrée dans Jérusalem. « Voici ton roi qui vient à toi plein de douceur, assis sur une ânesse soumise au joug et sur son ânon. — Hosanna au fils de David ! Béni soit Celui qui vient au nom du Seigneur (2). »

Ce roi plein de douceur vient prendre possession de son empire sur les hauteurs du Calvaire. Il traverse la montagne des Oliviers, qui doit être témoin de son agonie, et il bénit la troupe fidèle qui l'accompagne. On n'aperçoit encore ni Jérusalem ni la foule enthousiaste et inconstante. Quelques disciples et le collège des apôtres le suivent seulement en

(1) Educam vos de sepulcris populus meus. (EZÉCH., xxxvii, 37.)

Clamavit Jhs voce magna; Lazare, veni foras. Et statim prodiit qui erat mortuus. (S. JEAN, xi, 43.)

(2) Ecce rex tuus venit tibi... mansuetus sedens super asinam et filium subjugalem. (Inexact; voir ZACHARIE, ix, 9.)

Hosanna filio David, benedictus qui venit in nomine Domini. (S. MATTH., xxi, 9.)

tenant des rameaux. Cette marche dans la solitude a quelque chose de triste et de solennel.

La Trahison de Judas. « Ils m'ont vendu pour trente pièces d'argent. — Que voulez-vous me donner, et je vous le livrerai ? Et ils lui offrirent trente pièces d'argent (1). »

L'histoire de la passion du Sauveur commence par la trahison de Judas. Le marché vient d'être conclu, et Judas avant de s'éloigner tend la main, où on lui compte le prix de son crime. Cette composition se distingue entre toutes les autres par la grandeur et la simplicité des lignes. La physionomie et les gestes des personnages sont très-expressifs, et le type de Judas est bien celui de l'homme avare et perfide. L'édifice qui sert de fond au tableau semble copié sur le baptistère de Florence.

La Cène. « Un agneau sans tache de la même année sera immolé. — Ils préparèrent la pâque, et quand vint l'heure, Jésus et les douze disciples s'assirent (2). »

Le moment choisi par le peintre est celui où

(1) Appenderunt mercedem meam trigenta argenteos. (ZACHARIE, XI, 12.)

Quid vultis dare mihi et ego vobis tradam illum. At illi constituerunt ei xxx argenteos. (S. MATH., XXVI, 15.)

(2) Agnum ejusdem anni immaculatum faciet sacrificium (*holocaustum*). (EZÉCH., XLVI, 13.)

Paraverunt pasca. Et cum facta esset hora discubuit (Jhs) et duodecim discipuli (*apostoli*). (S. LUC, XXII, 13.)

Notre-Seigneur annonce aux apôtres qu'un d'eux le trahira. Ce tableau est inférieur aux autres. Judas, qui se dénonce en avançant la main au plat, n'a pas le type que nous venons de remarquer tout à l'heure.

Le Lavement des pieds. « Lavez-vous, soyez purs, ôtez le mal de vos pensées. — Il mit l'eau dans un bassin, et il commença à laver les pieds de ses disciples et à les essuyer avec un linge (1). »

La scène se passe sous une galerie qui entoure une petite cour plantée d'arbres et de gazon. Les apôtres sont attentifs et recueillis. Notre-Seigneur est à genoux devant saint Pierre, qui retire ses pieds en regardant son Maître avec tout le respect de l'adoration. Ce groupe est un chef-d'œuvre. Jamais peut-être un texte de l'Évangile n'a été plus admirablement rendu.

L'Institution de la sainte Eucharistie. « J'immolerai pour vous une victime sur la montagne, afin que vous mangiez sa chair et que vous buviez son sang. — Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang aura la vie éternelle (2). »

(1) Lavamini, mundi estote, auferte malum cogitationum vestrarum. (ISAÏE, I, 16.)

Misit aquam in pelvim et cepit lavare pedes discipulorum et extergere linteo. (S. JEAN, XIII, 5.)

(2) Ego imolabo vobis victimam *grandem* super montem *Israel* ut comedatis carnes et bibatis sanguinem. (EZÉCH., XXXIX, 17.)

Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem habet vitam eternam. (S. JEAN, VI, 55.)

Notre-Seigneur donne la communion comme un prêtre aux apôtres agenouillés. C'est là une de ces occasions où la vérité mystique peut revêtir la vérité historique. L'appareil du repas doit disparaître au milieu d'un si grand mystère; et Nicolas Poussin a été plus chrétiennement inspiré, lorsqu'il a représenté l'institution de la sainte Eucharistie comme fra Angelico, que quand il a cherché à montrer son talent par le luxe d'un souper antique, dans ses Sept Sacrements.

Jésus au jardin des Oliviers. « Ne crains pas, car je suis avec toi; moi, ton Dieu, je te fortifierai. — Un ange lui apparut du ciel et le fortifia (1). »

L'apparition de l'ange présentant le calice à Notre-Seigneur qui prie, est un motif de l'école de Giotto. Mais la pose des trois apôtres endormis sur le premier plan est remarquable par son originalité. On voit qu'ils ont voulu veiller, mais que le sommeil les a vaincus. Saint Pierre est assis de face, le front soutenu et caché par la main.

Le Baiser de Judas. « Celui qui mangeait mon pain a fait éclater contre moi la trahison. — Et aussitôt Judas, s'approchant de Jésus, dit : Salut, Maître, et il l'embrassa (2). »

(1) Ne timeas quia *ego tecum sum*... Ego Deus *tuus* confortavi te. (ISAÏE, xli, 10.)

Apparuit autem ei angelus de cœlo, confortans eum. (S. LUC, xxii, 43.)

(2) Qui edebat panes meos, magnificavit super me supplantationem. (Ps. xl, 10.)

Le groupe principal est très-beau. L'hypocrisie de Judas contraste avec le calme et la tristesse de Jésus, qui pleure celui qu'il veut bien encore appeler son ami. Les soldats et les Juifs renversés à sa gauche nuisent un peu à l'unité du sujet.

Jésus chargé de liens. « Voici que des liens te seront donnés, et qu'ils te lieront. — Mais ceux-ci, prenant Jésus, le conduisirent lié chez Caïphe, prince des prêtres (1). »

Fra Angelico n'excelle pas à représenter les scènes violentes. La figure de Notre-Seigneur reste toujours calme et digne. Les soldats qui l'entourent sont bien dessinés, mais ils accomplissent sans passion la mission dont ils sont chargés. Sur le premier plan, saint Pierre, armé d'une épée peu redoutable, coupe l'oreille de Malchus renversé.

Jésus outragé. « Je n'ai pas détourné ma face de ceux qui m'injuriaient et me couvraient de crachats. — Ils se moquaient de lui en le frappant, et ils lui voilèrent le visage (2). »

Et confestim accedens (Judas) ad $\chi\rho\mu$ dixit ave rabbi et osculatus est eum. (S. MATTH., XXVI, 49.)

(1) Ecce data sunt super te vincula, et ligabunt te in eis. (EZÉCHIEL, III, 25.)

At illi tenentes Jhm duxerunt eum ligatum ad Chaipham principem Judeorum. (S. MATTH., XXVI, 57.)

(2) Faciem meam non averti ab increpantibus et conspuentibus in me. (ISAÏE, L, 6.)

Illudebant ei cædentes. Et velaverunt faciem ejus. (S. LUC, XXII, 63.)

Cette composition, imitée de celle de Giotto, est très-belle. Les valets du grand prêtre insultent Notre-Seigneur, lui tirent les cheveux et lui crachent au visage. Jésus, immobile sur son trône dérisoire, tient d'une main un roseau pour sceptre, et le globe du monde de l'autre; le bandeau qui couvre ses yeux est transparent, et laisse apercevoir son regard plein de douceur et de patience. Cette admirable figure ne représente-t-elle pas bien Celui qui est la vérité, assis au milieu des siècles, recevant les insultes de l'erreur et les outrages grossiers du vice; voyant tout, souffrant tout, parce qu'il attend les larmes du repentir ou la justice de l'éternité? Dans un coin du tableau est peint le reniement de saint Pierre.

Jésus chez le grand prêtre. « Ils frapperont le visage du juge d'Israël. — Un des serviteurs des prêtres donna un soufflet à Jésus en lui disant : Vous répondez ainsi au pontife (1)? »

Notre-Seigneur est debout devant le tribunal du grand prêtre; il a au cou le nœud coulant d'une corde dont un soldat tient l'extrémité. Derrière lui est le serviteur qui va le frapper. Le juge et les faux témoins qui l'entourent sont bien dessinés et bien drapés.

La Flagellation. « Pour moi, je suis prêt à être fla-

(1) Percutient maxillam judicis Israel. (MICHÉE, V, 1.)

Unus assistens ministrorum dedit alapam Jhu dicens : Sic respondes pontifici ? (S. JEAN, XVIII, 22.)

gellé, et ma douleur est toujours en ta présence. — Alors Pilate fit prendre Jésus et le fit flageller (1). »

Cette scène est peinte avec piété et compassion. Fra Angelico semble avoir entendu de la bouche de Notre-Seigneur le psaume de David, et s'en être fait à lui-même l'application. Il a dû verser bien des larmes en représentant ainsi Celui qui avait souffert pour lui, et sa douleur était bien véritablement devant ses yeux comme dans son cœur. Rien n'est plus simple et plus touchant que cette composition. Jésus est attaché à la colonne; deux bourreaux tiennent d'une main la corde qui le lie, et le frappent de l'autre avec des verges. Notre-Seigneur jette sur celui qui est à sa gauche un regard doux et profond qui doit le convertir.

Jésus porte sa croix. « Il a été conduit comme une brebis à la mort. — Et Jésus, portant sa croix, partit pour le lieu appelé Calvaire (2). »

Il y a beaucoup de mouvement et de grandeur dans cette scène. Ceux qui marchent les premiers s'engagent dans les chemins de la montagne, tandis que ceux qui ferment le cortège sont encore aux

(1) Ego in flagella paratus sum, et dolor meus in conspectu (tuo) meo semper. (Ps. XXXVII, 18.)

Tunc ergo apprehendit Pilatus Jhm et flagellavit eum. (S. JEAN, XIX, 1.)

(2) Tamquam ovis ad occisionem ductus est. (ISAÏE, LIII, 7.)

Bajulans xps sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariaë locum. (S. JEAN, XIX, 17.)

portes de la ville. Jésus suit les deux voleurs enchaînés. Il tourne la tête pour regarder sa mère, dont la douleur lui pèse plus que sa croix. Un soldat repousse avec menaces Marie, qui suit en pleurant les traces de son fils. Cette figure est aussi belle de lignes et de draperie que d'expression. Les saintes femmes qui l'accompagnent sont aussi très-remarquables. Une d'elles se tourne comme pour demander grâce à l'officier romain.

Jésus dépouillé de ses vêtements. « Ils ont partagé mes vêtements, et ils ont tiré ma robe au sort. — Les soldats partagèrent ses vêtements, et tirèrent au sort (1). »

Ce sujet est représenté d'une manière inusitée; rien n'y indique le Calvaire et le voisinage de Jérusalem. La scène, au contraire, est dominée par de hautes montagnes, toutes garnies de villes et de châteaux fortifiés. Les saintes femmes qui accompagnaient le Sauveur sont absentes, la croix et les deux voleurs ont disparu. Le Christ est seulement entouré de soldats qui le dépouillent. Deux d'entre eux jouent aux dés la robe sans couture. Fra Angelico n'a-t-il pas eu une intention particulière? et ne peut-on pas voir dans ce tableau un souvenir des événements

(1) Diviserunt sibi vestimenta mea, et super vestem meam miserunt sortem. (*Ps.* XXI, 19.)

Diviserunt (milites) vestimenta ejus, sortem mittentes. (S. МАТТН., XXVII, 35.)

dont il avait été le témoin et la victime, lorsqu'il avait été obligé d'abandonner le couvent de Fiesole. Le Christ nu ne représente-t-il pas l'Église dépouillée par le schisme et l'hérésie? et les deux soldats qui se disputent la robe sans couture, ne sont-ils pas les deux compétiteurs de Grégoire XII, qui veulent revêtir la papauté?

Le Crucifiement. « Il a été blessé pour nos iniquités, et il a été brisé pour nos crimes. — Et lorsqu'il fut arrivé au lieu du Calvaire, ils le crucifièrent (1). »

Ce tableau est une prière au pied de la Croix. Le sacrifice est consommé; le côté ouvert de Notre-Seigneur a versé encore de l'eau et du sang pour nous prouver son inépuisable amour. Le nouvel Adam semble s'éveiller et contempler l'épouse tirée de sa poitrine pendant son sommeil. Ses yeux s'ouvrent sur l'Église, qui est devant lui. Ses bourreaux sont convertis; le centurion confesse sa divinité, celui qui l'a abreuvé de fiel et de vinaigre élève vers lui des yeux pleins de repentir et d'amour. Les soldats sont à genoux, et Longin, qui tient encore la lance dont il l'a frappé, recueille le sang précieux qui lui a rendu la vue. A droite, saint Jean et les saintes femmes soutiennent la Mère de douleur, qui s'éva-

(1) *Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, et attritus est propter scelera nostra.* (ISAÏE, LIII, 5.)

Postquam venerunt in locum qui dicitur Calvarie, ibi crucifixerunt eum. (S. LUC, XXI, 33.)

nouit. Ce groupe est beau comme le chant du *Stabat*.

L'Ensevelissement. « Les nations le prieront, et son sépulcre sera glorieux. — Joseph enveloppa le corps de Jésus dans un linceul, et le plaça dans le monument (1). »

Ceux qui ensevelissent le Sauveur lui rendent leurs derniers hommages. Nous retrouverons la même composition dans un des chefs-d'œuvre de fra Angelico, à l'académie de Florence.

La Descente aux enfers. « Il les a tirés des ténèbres et de l'ombre de la mort; il a brisé leurs liens. — Vous nous avez rachetés, Seigneur, de toutes les tribus, de toutes les langues et de tous les peuples(2). »

Jésus entre triomphant dans les limbes. La porte de l'enfer est tombée sur le démon qui en gardait la clef. Les patriarches se précipitent vers leur libérateur; Adam et Ève lui tendent les mains. Derrière eux s'avancent l'innocent Abel; Noé avec le modèle de l'arche dans ses mains; Abraham tenant comme une palme le couteau du sacrifice; David et les prophètes. Dans un coin du tableau on aperçoit deux

(1) *Ipsam gentes deprecabuntur, et erit sepulcrum ejus gloriosum.* (ISAÏE, XI, 10.)

Joseph depositum corpus JHV, involvit in sindone, et posuit eum in monumento. (S. LUC, XXIII, 53.)

(2) *Eduxit eos de tenebris et umbra mortis, et vincula eorum dirupit.* (Ps. CVI, 14.)

Redemisti nos Deus (*Deo*) in sanguine tuo ex omni tribu linguarum et populorum. (*Apocal.*, v, 9.)

scènes de l'enfer : des démons qui se battent avec une massue et un trident, et un monstre hideux qui presse dans ses bras une femme, pour la punir sans doute de ses voluptés. Ce tableau laisse à désirer pour le dessin; les figures en sont lourdes et mal proportionnées.

Les saintes Femmes au tombeau. « Je suis ressuscité, et je suis encore avec toi. — Vous cherchez Jésus de Nazareth; il est ressuscité, il n'est pas ici (1). »

L'ange qui parle aux saintes femmes est assis sur la pierre où était le corps du Sauveur. Deux jeunes femmes se penchent pour regarder dans l'intérieur de la grotte. Les trois Marie s'éloignent; leur ajustement rappelle par sa noblesse celui des saintes qu'on admire dans le Paradis d'Orcagna, à Santa-Maria-Novella.

L'Ascension. « Il est monté au-dessus des cieux, et il a volé sur l'aile des vents. — Le Seigneur Jésus, après leur avoir parlé, s'éleva dans le ciel (2). »

On n'aperçoit plus dans le haut du tableau que le bas de la robe de Notre-Seigneur et le cercle lumineux qui l'entoure; les apôtres, les disciples, pré-

(1) Resurexi (*exurrexi*) et adhuc tecum sum. (*Ps.* cxxxviii, 18.)

Jhesum queritis Nazzarenum *crucifixum*; surrexit, non est hic. (S. MARC, xvi, 6.)

(2) Ascendit super celos... et volavit super pennas ventorum. (*Ps.* xvii, 11.)

Deus Jhus postquam locutus est *eis*, assumptus est in celum. (S. MARC, xvi, 19.)

sidés par la sainte Vierge, sont agenouillés en cercle, et suivent des yeux Celui qui leur retire sa présence sensible. Les deux anges debout près d'eux leur annoncent son retour à la fin des siècles.

La Pentecôte. « Je répandrai mon Esprit sur toute chair, et vos fils prophétiseront. — Ils furent tous remplis de l'Esprit-Saint, et ils commencèrent à parler plusieurs langues (1). »

La partie supérieure du cénacle est ouverte comme une tribune; les apôtres et les disciples, la tête illuminée du feu divin, entourent la sainte Vierge. Devant la porte fermée, cinq personnages, dont les coiffures indiquent des peuples étrangers, écoutent et témoignent leur étonnement de comprendre une même parole dans des langues différentes.

Le Couronnement de la Vierge. « J'ai vu le Seigneur assis sur un trône très-élevé, et toute sa demeure était remplie de sa majesté. — Voici le tabernacle de Dieu avec les hommes, et il habitera avec eux. Ils seront son peuple, et Dieu, uni à eux, sera leur Dieu (2). »

Ce tableau nous paraît représenter la Communion

(1) Effundam Spiritum meum super omnem carnem, et prophetabunt filii vestri. (JOEL, II, 28.)

Repleti sunt omnes Spiritu sancto et ceperunt loqui variis linguis. (Act. apost., II, 4.)

(2) Vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum. Et plena domus majestate ejus. (ISAÏE, VI, 1, 3; inexact.)

Ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitavit cum eis, et ipsi populus ejus erunt et ipse Deus cum eis erit eorum Deus. (Apoc., XXI, 3.)

des saints. Le centre lumineux d'où partent tous les rayons qui éclairent le visage de tous les saints, est le symbole de Jésus-Christ unissant tous les fidèles par la vertu des sacrements et l'effusion de la charité. Notre-Seigneur ne s'est pas contenté de nous envoyer l'Esprit-Saint, il a couronné son œuvre en faisant Reine du ciel, de la grâce et de la miséricorde, sa Mère et la nôtre ; c'est véritablement là aussi le tabernacle où Dieu communique avec les hommes, puisque c'est en Marie qu'il a réuni tous ses trésors, afin de nous les distribuer par elle.

Une preuve que fra Angelico a voulu représenter par le Couronnement de la Vierge la Communion des saints, c'est qu'il n'a individualisé aucun des personnages qui assistent à son triomphe : il en a fait seulement les représentants de ceux qui composent l'Église du ciel et de la terre. Les uns ont des auréoles, les autres n'en ont pas, et beaucoup sont encore accompagnés d'anges gardiens qui les regardent avec sollicitude et tendresse. La hiérarchie de l'Église est indiquée par un pape et un évêque, avec la tiare et la mitre sans auréole. Auprès d'eux des religieux de différents ordres, et au-dessous des laïques de différent sexe et de différentes professions. Tous ceux qui sont à genoux sur la terre ne peuvent contempler encore la gloire de Jésus et de Marie, mais ils attendent ce bonheur dans la joie de l'espérance.

Nous n'avons pas la prétention d'expliquer chacune des cinquante-huit figures ravissantes de ce tableau. Il faudrait le peintre lui-même pour nous révéler la beauté de ses pensées. Que veulent dire cette jeune fille et ce chevalier couronnés de fleurs; ce roi qui tient une rose, et cet ange qui semble vouloir ouvrir pour lui un petit vase précieux; ces deux musiciens, qui jouent sur des instruments, ne figurent-ils pas l'art chrétien dans son expression la plus douce et la plus spirituelle? Fra Angelico pourrait alors être placé près d'eux avec ses pinceaux. Il était bien en communion avec les saints, quand il a fait cette peinture si pure et si parfaite. Notre-Seigneur et la sainte Vierge sont admirables; ils sont revêtus d'un vêtement de même couleur, comme leurs âmes ont été revêtues de la même chair. L'effet de cette composition est véritablement céleste.

Les tableaux de la Vie de Notre-Seigneur présentent de grandes différences de mérite et d'exécution; des figures lourdes et mal dessinées contrastent quelquefois avec d'autres figures qui sont d'une justesse de mouvement et d'une élégance de draperie extraordinaire. Quelquefois aussi le travail est pénible et inachevé, tandis qu'il est presque toujours d'une facilité et d'un fini remarquable. Doit-on expliquer ces différences par les inégalités du génie et les négligences de l'improvisation? Notre peintre,

s'il faut en croire Vasari, ne revenait jamais sur sa première pensée. Nous ne le croyons pas ; le génie ne se maintient certainement pas toujours à la même élévation, et l'humilité de fra Angelico pouvait le faire renoncer à des perfectionnements qui lui auraient mérité plus de gloire devant les hommes. Mais le peintre comme l'orateur, pour être moins inspiré, ne change pas son style, et nous ne retrouvons pas celui de fra Angelico dans les défauts que nous avons signalés. Nous les expliquerons donc par la collaboration de son frère fra Benedetto. Ce religieux cultivait la peinture ; Vasari nous apprend qu'il y était très-exercé, et qu'il aida son frère dans ses ouvrages. Nous avons étudié les grandes miniatures des livres de chœur du couvent de Saint-Marc, et cette étude nous a permis de distinguer la main des deux frères, quelquefois dans le même tableau (1).

Nous distinguerons donc les œuvres de fra Benedetto de celles de fra Angelico, non par le plus ou moins d'or qu'ils ont mis dans leurs peintures, comme le propose le chevalier Rossini (2), mais par le caractère de leur dessin et par leurs procédés d'exécution. Les personnages de fra Benedetto sont ordinairement courts et mal posés ; les têtes en sont trop fortes et les extrémités mal jointes ; les pieds

(1) Ben è vero che a far questi fu aiutato da un suo maggior fratello che era similmente miniatore ed assai esercitato nella pittura.

(2) *Storia della Pittura italiana*, vol. II, ch. XVII, p. 257.

surtout sont souvent disgracieux. Ses figures sont esquissées avec un trait lourd et brun, tandis que celles de fra Angelico sont préparées avec une légèreté très-grande, et le trait, qu'on aperçoit à peine, est d'un rouge brillant. Les deux frères travaillaient sans rivalité, avec la même inspiration; mais fra Angelico avait, pour rendre la sienne, un talent plus heureux et plus cultivé.

CHAPITRE VII

La Loi d'amour. — Le Jugement dernier.

La Vie de Notre-Seigneur est terminée par deux compositions, qui en sont le résumé et la conclusion. Elles représentent la *loi d'amour* que l'Évangile a donnée au monde, et le jugement dernier, qui en est la sanction.

Il était difficile sans doute d'exprimer dans un espace étroit les vérités fondamentales de la Religion : l'unité des deux Testaments, l'accomplissement des prophéties, les mystères révélés et accomplis, l'établissement de l'Église, les dogmes de la foi, le règne de la charité, les espérances d'une félicité parfaite et les moyens d'y parvenir. Voici comment fra Angelico a vaincu la difficulté.

Au centre du tableau, sur un sol couvert de verdure et de fleurs, s'élève la Croix triomphante. C'est l'arbre de vie planté au milieu du nouveau paradis terrestre. Il a produit le fruit divin qui nous a sauvés; son ombre peut seule nous protéger, et sa

séve nous rendre fertiles. Un étendard crucifère y flotte ; c'est le signe qui doit montrer la route et nous animer au combat. Autour de la hampe s'enroule une banderole, sur laquelle sont indiqués les douze articles du Symbole : DEUS PATER. JHS XPS. NATIVITAS. PASSIO. RESUREXIO. ASCENSIO. ADVENTUS IN MUNDO. SPIRITUS SANCTUS. ECCLESIA CUM SCIS. VENIA CRIMINUM. SUSCITATIO HOMINUM. VITA ETERNA.

Des deux côtés, les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament répètent le Symbole avec un accord sublime. Les prophètes et les apôtres présentent des banderoles où se lisent des textes qui se correspondent. Ils ont eu tous le même Dieu, la même foi, le même Rédempteur ; ce que les prophètes ont salué dans la lueur naissante de l'aurore, les apôtres l'ont contemplé à la grande lumière du jour.

Jérémie a dit : Vous m'appellerez Père, et vous ne cesserez pas de marcher après moi. — *Saint Pierre* répond : Je crois en Dieu le Père tout-puissant.

David. Le Seigneur m'a dit : Tu es mon Fils. — *Saint Jean*. Et en Jésus-Christ, son Fils unique, Notre-Seigneur.

Isaïe. Voici qu'une vierge concevra et enfantera un fils. — *Saint-Jacques (fils de Zébédée)*. Il a été conçu du Saint-Esprit, est né de la Vierge Marie.

Zacharie. Tous regarderont vers moi, parce qu'ils

m'ont crucifié. — *Saint André*. Il a souffert sous Ponce-Pilate, a été crucifié, est mort, a été enseveli.

Osée. O mort ! je serai ta mort ; enfer, je te déchirerai. — *Saint Philippe*. Il est descendu aux enfers. — *Saint Thomas*. Le troisième jour, il est ressuscité d'entre les morts.

Amos. Il accomplit dans le ciel son ascension. — *Saint Barthélemy*. Il est monté au ciel, est assis à la droite du Père tout-puissant.

Malachie. Et je viendrai vers vous vous juger, et mon témoignage sera rapide. — *Saint Matthieu*. D'où il viendra juger les vivants et les morts.

Joël. Je répandrai mon esprit sur la terre. — *Saint Jacques (fils d'Alphée)*. Je crois au Saint-Esprit.

Le roi Salomon. Il me communiquera ses biens. — *Saint Simon*. La sainte Église catholique, la communion des saints.

Michée. Le Seigneur effacera toutes vos iniquités. — *Saint Jude*. La rémission des péchés.

Daniel. Je vous tirerai de vos sépulcres, mon peuple. — *Ezéchiel*. Les uns se réveilleront pour la vie éternelle, les autres pour la honte. — *Saint Mathias*. La résurrection de la chair, la vie éternelle (1).

(1) La tradition attribue à chacun des apôtres un article du Symbole, qu'ils auraient récité par inspiration avant de se séparer pour évangé-

Le pied de la croix est formé par le chandelier à sept branches, qui représente les sept sacrements. Le sang de Jésus-Christ est l'huile qui alimente la lumière de la grâce dans l'Église. Des banderoles, passées dans les branches du chandelier, indiquent

liser le monde. Mais l'attribution des articles à chaque apôtre n'est pas uniforme : il y a même deux manières de diviser en douze articles le Symbole, selon qu'on sépare ou qu'on réunit la descente aux enfers et la résurrection de Notre-Seigneur, ou la résurrection de la chair et la vie éternelle. Il est à remarquer que notre peintre a suivi ces deux manières. Le Symbole des apôtres offre la division adoptée par saint Thomas d'Aquin, et le Symbole des prophètes celle de Guillaume Durand. (Voir Bibliothèque dominicaine, *la Foi, les Œuvres et la Prière*, d'après saint Thomas d'Aquin, p. 46, et le *Rationale* de Guillaume Durand, liv. iv, § 25.)

Nous avons donné le nom des apôtres d'après saint Thomas d'Aquin ; voici les textes du Symbole des prophètes :

1. Patrem vocabis me, et post me ingredi non cessabis. (JÉRÉMIE, III, 19.)
2. Dominus dixit ad me : Filius meus es tu. (DAVID, *Ps.* II, 7.)
3. Ecce virgo concipiet et pariet filium. (ISAÏE, VII, 14.)
4. Aspicient omnes ad me quoniam confixerunt. (ZACHARIE, XII, 10.)
5. O mors, ero mors tua ; ero morsuus tuus, o inferne ! (OSÉE, XIII, 14.)
6. Qui edificat in cælo ascensionem suam. (AMOS, IX, 6.)
7. Et accedam ad vos in judicio et ero testis velox. (SOPHON., *Malach.*, III, 5.)
8. Effundam de spiritu meo super omnem terram. (JOEL, II, 28.)
9. Comunicabit mecum de bonis. (SALOMON REX, *Sapient.*, VIII, 9.)
10. Deponet Dominus omnes iniquitates nostras. (MALACH., *Michée*, VII, 9.)
11. Educam vos de sepulchris vestris populus meus. (DANIEL, *Ezéchiel*, XXXVI, 12.)
12. Evigilabunt (omnes) alii ad vitam eternam et alii in opprobrium. (EZÉCHIEL, *Daniel*, XII, 2.)

Le peintre s'est trompé plusieurs fois dans l'indication de ses textes. Il les écrivait sans doute de mémoire.

dans l'ordre suivant le nom des sacrements et les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui s'y rapportent.

Le Baptême. « Tous ont été baptisés en Moïse dans la nuée et dans la mer. — Allez, et enseignez toutes les nations. »

La Confirmation. « Cherchez le Seigneur, et soyez confirmés. — Toi, quand tu seras changé, confirme tes frères. »

L'Ordre. « Les prêtres se tinrent dans leur ordre. — Tu es prêtre selon l'ordre de Melchisédech. »

L'Eucharistie. « Melchisédech offrit le pain et le vin. — Ceci est mon corps; faites ceci en mémoire de moi. »

La Pénitence. « Si une âme a péché, qu'elle fasse pénitence pour son péché. — Si vous ne faites pénitence, vous périrez tous. »

Le Mariage. « Que l'homme ne sépare pas ceux que Dieu a unis. — En vérité, ceci est un grand sacrement dans le Christ et dans l'Église. »

L'Extrême-Onction. « Qu'on fasse les onctions de la santé. — Si quelqu'un est malade parmi vous, qu'il appelle les prêtres et qu'il reçoive les onctions de l'huile, et la prière de la foi sauvera le malade, et s'il a péché, son péché lui sera remis (1). »

(1) Voici les textes du tableau :

BAPTISMUS. Omnes in Moyse baptizati (estis) sunt in nube et in mari.
(S. PAUL, *I Corinth.*, x, 2.)

A droite de la croix, une femme nimbée personnifie la Loi d'amour. Elle ne tient pas une épée et un livre fermé, comme Salomon, qui représente la Loi ancienne dans la vision d'Ézéchiël. Son livre est ouvert, parce que la vérité est maintenant sans figure et sans ombre. Elle n'a d'autre arme qu'un bouclier où sont inscrits ces mots : LEX AMORIS (la Loi d'amour). C'est là tout l'Évangile, le précepte nouveau que Notre-Seigneur est venu enseigner par sa vie et ses paroles : Aimer Dieu et les hommes comme Dieu nous a aimés lui-même ; cette loi renferme toutes les autres, et l'Église est établie pour la réaliser, la propager. L'Église est la loi d'amour vivante et éternelle.

ITE, DOCETE OMNES GENTES, BAPTIZANTES EOS. (S. MATTH., XXVIII, 19.)

CONFIRMATIO. QUÆRITE DOMINUM, ET CONFIRMAMINI. (Ps. CIV, 4.)

TU ALIQUANDO CONVERSUS CONFIRMA FRATRES TUOS. (S. LUC, XXII, 32.)

ORDO. SACERDOTES STETERUNT IN ORDINE SUO. (II Paralip., XXX, 16.)

TU ES SACERDOS SECUNDUM ORDINEM MELCHISEDEC. (Ps. CIX ; Hébr., V, 6.)

EUCCHARISTIA. MELCHISEDEC OTTULIT PANEM ET VINUM. (Genèse, XIV, 18.)

HOC EST ENIM CORPUS MEUM. HOC FACITE IN MEAM COMMEMORATIONEM.

(S. LUC, XXII, 19.)

PENITENTIA. SI PECCAVERIT ANIMA, AGAT PŒNITENTIAM PRO PECCATO SUO.

(Lévitique, V.)

NISI PŒNITENTIAM (EGERRIS) HABUERITIS, OMNES SIMUL (SIMILITER) PERIBITIS. (S. LUC, XIII, 3.)

MATRIMONIUM. QUOD DEUS ERGO CONJUNXIT, HOMO NON SEPARET. (S.

MARC, X, 9.)

SACRAMENTUM HOC MAGNUM EST, EGO AUTEM DICO, IN XPO ET IN ECCLESIA.

(S. PAUL aux Éph., V, 32.)

EXTREMA UNCTIO. UNCTIONES CONFICIET SANITATIS. (Ecclesiast., XXXII, 7.)

INFIRMATUR QUIS IN VOBIS ? INDUCAT PRESBYTEROS (ECCLESIAE), ET ORENT SUPER EUM, UNGENTES EUM OLEO (IN NOMINE DOMINI), ET ORATIO FIDEI SALVABIT INFIRMUM, ET ALLEVIABIT EUM DOMINUS, ET SI IN PECCATO SIT, REMITTETUR EI. (S. JACQUES, V, 14.)

L'Épouse du Christ est simple et faible comme cette jeune femme qui tient ce livre et ce bouclier ; elle n'a d'autre parure que sa pauvreté, d'autre épée que sa doctrine, d'autre puissance que sa loi d'amour, *lex amoris*. C'est elle qui fait triompher les martyrs, qui protège les faibles et met à leurs pieds les forts ; c'est elle qui fonde la famille et la société. Aimez-vous les uns les autres, et toutes les lois humaines deviendront inutiles ; le glaive de la justice ne trouvera plus de coupables, et la paix régnera sur toute la terre.

Cette loi d'amour, que Jésus-Christ est venu donner au monde, est aussi la loi nouvelle de l'art. Saint Jérôme, en commentant ce verset de saint Matthieu : « Ce qui sort de la bouche sort du cœur, » a dit : « Le principal de l'âme n'est pas dans le cerveau, comme le croit Platon, mais dans le cœur, comme l'apprend le Christ (1). » Il y a là, il nous semble, une admirable distinction de l'art païen et de l'art chrétien. L'art est un langage dont la bouche est le plus sublime organe. L'antiquité plaça le principe de l'art dans l'intelligence ; le christianisme, dans la volonté : Notre-Seigneur a rétabli l'âme dans son véritable centre. La mémoire et l'intelligence sont les moyens, les ministres de la volonté. La volonté est libre et

(1) Quæ autem procedunt de ore, de corde exeunt (S. MATTH., xv, 18).
Principale igitur animæ non, secundum Platonem, in cerebro est, sed juxta Christum in corde. (*Catena aurea.*)

souveraine, notre cœur est son trône, son empire; elle peut le défendre contre Dieu même, et c'est pour conquérir cette seule chose qui soit véritablement à nous que le Verbe a fait toutes les merveilles de la création et de la rédemption. Il a pris un cœur pour ravir le nôtre, et nous ne pouvons honorer Dieu et lui plaire que par notre cœur.

La Grèce fit sortir Minerve du cerveau de Jupiter, l'Église a tiré la poésie chrétienne du cœur de Jésus-Christ. L'art païen n'a jamais aimé ses dieux; il a exprimé les beautés de la nature, les enivremens des sens ou les terreurs de l'homme. Son unique but a été l'intérêt personnel; les palmes d'Olympie ou les largesses des empereurs: tandis que la vie de l'art chrétien est d'aimer et de faire aimer Celui qui est son principe et sa fin. C'est là sa mission, comme celle des apôtres et des martyrs, et il ne voit que mensonge et vanité en dehors de cette loi d'amour.

Cette loi d'amour, si belle et si douce, mais si désarmée, si méconnue, doit avoir une sanction. L'œuvre de Notre-Seigneur n'est pas terminée sur terre; tout ce qu'il a dit, tout ce qu'il a fait n'est, pour ainsi dire, que la préparation de l'acte solennel qui finira les siècles et nous ouvrira les horizons sans bornes de l'éternité; Jésus-Christ viendra, dans toute sa majesté, juger les vivants et les morts.

Ce jour suprême du genre humain est le sujet le plus vaste et le plus sublime que l'art puisse repré-

senter. La religion chrétienne pouvait seule lui en donner un semblable. L'antiquité païenne avait imaginé dans les ombres de la mort un lieu mystérieux où chaque âme allait recevoir séparément sa sentence; mais les peintres et les sculpteurs s'exercèrent peu à rendre les joies des champs Élysées et les tortures des enfers qu'avaient racontées les poètes. La théologie de l'Orient n'offrait au delà du présent que les changements successifs de la métempsychose, qui accordait au crime des délais, et lui permettait de braver indéfiniment la justice divine. Tout était, dans ces doctrines, indécis, obscur, individuel. La lumière de l'Évangile a fait seule briller aux limites du temps, au seuil d'une immuable éternité, cette scène dernière où seront convoqués le ciel, la terre, les enfers, tous les âges, tous les peuples, toutes les conditions; ce moment décisif où le Sauveur viendra demander à chacun compte de sa vie, où toutes les actions seront jugées, la vérité manifestée, l'histoire expliquée, la Providence glorifiée; cet instant désirable où tous ceux qui ont eu soif de la justice seront pleinement désaltérés.

Ce sujet sublime était le grand poème des artistes du moyen âge; les sculpteurs le plaçaient à la porte des cathédrales, comme à l'entrée du ciel. Dans cette vision prophétique du jugement dernier, le Christ siège sur son trône, entouré des anges et des saints: la Croix est près de lui, comme texte de la loi. La

Vierge sans tache s'incline vers son Fils pour nous servir d'avocate. Saint Jean l'Évangéliste ou saint Jean-Baptiste intercède au nom de l'amour et de la pénitence. Les anges sonnent de la trompette, et les morts soulèvent la pierre de leurs tombeaux; les bienheureux sont conduits dans le sein d'Abraham, tandis que les réprouvés sont précipités dans la gueule béante de l'enfer. Sur les assises inférieures sont représentés les vices et les vertus, qui reçoivent plus haut leurs châtimens ou leurs récompenses. Tel est le thème que les sculpteurs du moyen âge ont rendu avec une incroyable variété.

Cette page dominait la place publique, comme un enseignement ineffaçable; tous y trouvaient des craintes ou des espérances; et si la tyrannie ne cessait pas ses violences, la servitude du moins se consolait, en apercevant, au delà des angoisses de la vie, la gloire de la vertu et les délices de l'éternité.

La grande école de Giotto était digne de peindre un si vaste sujet, que le génie du Dante lui avait expliqué. Orcagna surtout le rendit d'une manière admirable dans l'église Santa-Maria-Novella et sous les galeries du *Campo-Santo*; mais fra Angelico a surpassé dans la représentation du jugement dernier tous ceux qui l'ont précédé et tous ceux qui l'ont suivi, par l'intelligence du sujet, la beauté de la composition et la grandeur du caractère.

Le plus ancien Jugement dernier de fra Angelico est celui qui termine la Vie de Notre-Seigneur; il est inférieur aux autres, mais il présente cependant des beautés de premier ordre. Cette composition, double des autres tableaux, est encadrée, comme eux, par des textes de l'Écriture sainte. « Que les nations se rendent dans la vallée de Josaphat, c'est là que je siégerai pour juger toute la terre. — Il siégera sur le trône de sa majesté pour juger les bons et les méchants. — Venez, les bénis de mon Père, possédez le royaume qui vous est préparé. — Allez, maudits, au feu éternel (1). »

Le Christ siège au milieu d'une gloire circulaire. Près de lui sont rangés, sur les nuées du ciel, la Vierge, saint Jean-Baptiste, les apôtres, les fondateurs d'ordres. Dans la partie inférieure, la résurrection des morts est indiquée par deux personnages qui sortent de leur tombeau; leur expression et leurs gestes font connaître leurs sorts différents. A droite, sur un gazon fleuri, les bienheureux de toute condition contemplant le ciel, qui les attend, et reçoivent le baiser fraternel de leurs anges gardiens, tandis

(1) Ascendant gentes in vallem Josaphat; quia ibi sedebo, ut judicem omnes gentes. (JOEL, III, 12.)

Sedebit super sedem majestatis suæ (et judicabit bonos et malos). (S. MATTH., XXV, 31.)

Venite, benedicti Patris mei; possidete paratum vobis regnum. (S. MATTH., XXV, 34.)

(Disced) ite à me, maledicti, in ignem eternum. (S. MATTH., XXV, 41.)

qu'à gauche les réprouvés sont entraînés pêle-mêle par les démons dans les enfers.

La partie supérieure de cette composition est admirable. Le Christ est calme et terrible ; sa main droite levée est pleine de puissance. Sa robe entr'ouverte laisse apercevoir la plaie de son côté. L'ajustement de son manteau est d'une ampleur et d'une noblesse qui rappellent les plus beaux types grecs. Les deux groupes de saints qui composent son tribunal peuvent être comparés à ceux qu'on voit dans la Dispute du saint Sacrement. Si Raphaël a un dessin plus pur, un pinceau plus savant, des lignes plus variées, fra Angelico a des poses plus graves, des expressions plus vraies, un caractère plus religieux, et, sous le rapport du talent, on doit s'étonner qu'il y ait entre les deux peintres presque l'intervalle d'un siècle. Les élus, qui sont encore sur la terre, respirent la paix, la certitude du bonheur et tous les sentiments d'amour et d'adoration que fra Angelico savait si bien rendre. Les réprouvés sont peints avec une verve et une facilité de pinceau extraordinaires ; ils offrent des raccourcis et des mouvements qui rappellent l'enfer et les foudroyés de Lucas Signorelli dans les fresques de la cathédrale d'Orviète. Les deux côtés de cette partie de la composition sont liés par un groupe remarquable : un ange, qui sépare les bons des méchants, entraîne un damné dont le geste et la figure expriment toutes les angoisses du désespoir.

L'autre Jugement dernier, que possède l'académie des beaux-arts de Florence, est plus grand et plus complet. Il avait été exécuté pour l'église des Camaldules, et servait d'ornement au siège où s'assit l'officiant pendant les messes chantées (1). On nous permettra d'emprunter la belle description qu'en a donnée M. le comte de Montalembert, si capable d'apprécier et de louer le mérite de fra Angelico.

« Qu'on se figure une planche de quelques pieds carrés; au milieu de la partie supérieure, Notre-Seigneur est assis dans sa gloire; ses deux bras sont étendus; sa main droite, portant l'empreinte rayonnante de la plaie du crucifiement, est ouverte du côté des élus, qu'il semble convier à entrer dans son royaume; sa gauche est également étendue du côté des damnés; mais elle est fermée: ils n'en voient que le revers. Ce geste seul dit tout; il est d'une simplicité sublime. Le Seigneur est au centre d'une nuée de séraphins, disposés en forme d'amande (forme consacrée à cause de la Trinité, dont ce fruit est le symbole): ces séraphins sont rouges, pour

(1) Fece... nella chiesa de' monaci degli Angeli un Paradiso ed un Inferno di figure piccole, nel quale con bella osservanza fece i beati bellissimi e pieni di giubbilo e di celeste letizia, ed i dannati apparecchiati alle pene dell' inferno in varie guise mestissimi, e portanti nel volto impresso il peccato e demerito loro. I beati si veggiono entrare celestemente ballando per la porta del paradiso, ed i dannati dai demoni all' inferno nell' eterne pene strascinati. Questa opera è in detta chiesa andando verso l'altar maggiore a man ritta, dove sta il sacerdote, quando si cantano le messe, a sedere.

exprimer l'ardeur de l'amour qui les consume. Autour d'eux est rangée en ellipses concentriques toute la hiérarchie céleste en adoration, chaque ordre avec son symbole, les Archanges avec des *pallium*, les Puissances avec des casques et des lances, etc.; chacune de ces petites figures est en soi une charmante miniature. Aux pieds du Christ, un ange dresse une croix triomphante, et deux autres sonnent encore de longues trompettes, qui ont éveillé le genre humain. A sa droite, Marie, vêtue d'une longue robe blanche semée d'étoiles, doublée de vert (couleur de l'espérance), les mains timidement croisées sur sa poitrine, lève vers son Fils un délicieux regard d'amour et de prière pour les pauvres mortels. A sa gauche, saint Jean-Baptiste présente au Juge suprême l'agneau symbolique, comme pour l'apaiser. Derrière la Reine des anges et le plus grand des saints, Joseph, à côté de Marie, et comme protégé par elle; Pierre, avec la clef d'or du paradis et la clef d'argent du purgatoire; Paul, avec son épée; Moïse; David, avec sa lyre; François d'Assise, avec ses stigmates lumineux; Étienne, la figure tout empreinte de la joie du martyr; et bien d'autres. De légers nuages blancs voilent leurs pieds; de longs rayons de feu resplendent de tous côtés autour d'eux : car ils sont déjà au sein de la gloire céleste. Rien ne saurait égaler l'expression de toutes ces têtes, ce mélange ineffable de

béatitude calme et sereine avec le saint respect dont les frappe l'éclat de la justice divine. L'imagination la plus exigeante reste satisfaite, et même dépassée; il semble, comme l'écrivit Vasari lui-même, que les âmes bienheureuses ne peuvent pas être autrement dans le ciel. La partie inférieure du tableau répond parfaitement à la moitié d'en haut; le centre est occupé par une longue avenue de tombes ouvertes et vides, dont la perspective se termine par le grand tombeau de Jésus-Christ, le seul fermé, *parce qu'il n'a rien à rendre*. Le jugement vient d'être prononcé : chacun connaît son sort. A gauche, les damnés de toutes classes, parmi lesquels le bienheureux (quoique né dans un siècle de fanatisme et d'oppression) n'a pas craint de placer des rois, des cardinaux, et beaucoup de moines, sont entraînés par une foule de démons vers l'enfer, qui occupe l'extrémité du tableau, et où l'on voit les sept péchés capitaux punis dans sept cercles différents, et au fond, le grand Lucifer du Dante, dévorant un pécheur dans chacune de ses trois gueules. A droite sont les élus; et c'est ici que l'on peut voir jusqu'à quel point le génie chrétien triomphe des difficultés, et comment une inconcevable variété peut se concilier avec la plus complète unité; tous ont la tête levée vers le ciel, tous regardent leur Sauveur en le remerciant, en l'adorant; et nul ne ressemble à son voisin. Au premier rang, on voit

un pape, dont le visage calme et sublime semble exprimer surtout la joie du repos après ses durs travaux ; derrière lui, un empereur, type du chevalier chrétien ; puis un roi, et à côté du roi, un pauvre pèlerin, qui a cheminé jusqu'au ciel ; une jeune princesse, tout éclatante de pureté et de foi ; beaucoup de religieuses, d'évêques, de laïques, de moines d'une beauté ravissante, mais chez qui l'on voit bien que la beauté physique n'est que le rayonnement extérieur de la beauté morale. Mais voici les anges gardiens qui viennent chercher les élus sur lesquels ils ont veillé pendant le temps d'épreuve : chaque ange s'agenouille à côté de son élu, et imprime sur ses lèvres un baiser fraternel ; puis il le conduit au ciel, à travers une prairie émaillée de fleurs, où les anges et les hommes sauvés dansent ensemble : *Cantantes chorosque ducentes in occursum regis* ; les uns et les autres sont couronnés de roses blanches et rouges ; dans la seule expression de leurs mains, qu'ils se tendent l'un à l'autre, il y a un trésor de poésie. La ronde finie, ils s'envolent deux à deux vers la Jérusalem céleste. On aperçoit dans le lointain ses murs resplendissants ; son portail entr'ouvert laisse échapper un torrent de rayons dorés, au milieu desquels va se perdre un couple heureux, peut-être un ange et un élu, peut-être deux âmes qui se sont aimées et sauvées ensemble.

« Qu'on ajoute à cette esquisse le prestige d'un coloris frais et pur, un dessin correct, sans exagération anatomique, des draperies d'une grâce parfaite, des expressions de visage vraiment divines, et l'on aura une faible idée de ce *Jugement dernier*. Quand on l'a vu et compris, on reste bien froid devant celui de Michel-Ange (1). »

Après cette belle description, il ne nous reste qu'à présenter quelques observations sur l'exécution de ce tableau. La partie supérieure est admirable de lumière, de couleurs et de pureté. La partie inférieure est loin d'offrir les mêmes qualités. La composition en est belle, les groupes sont bien disposés; mais les figures en sont courtes et mal dessinées (2). Comment expliquer ce contraste? Nous n'hésitons pas à voir dans ce tableau l'œuvre commune des deux frères, fra Angelico et fra Benedetto. L'étude attentive de ce tableau justifiera, nous l'espérons, ce que nous avons dit du style et de l'exécution des deux artistes. Il y avait une grande inégalité entre leurs talents; mais fra Angelico était trop modeste pour retoucher les peintures de son frère, afin de les harmoniser avec les siennes. Il a commencé ce tableau, et fra Benedetto l'a terminé en copiant sans

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, p. 99.

(2) Le P. Marchese a remarqué cette différence. « E questa parte del dipinto, se nella composizione non è del tutto infelice, cede di gran lunga al rimanente, così nel disegno come nella esecuzione. » (P. 281.)

doute la partie inférieure d'un autre Jugement dernier, dont celui-ci semble être une répétition (1).

Ce Jugement dernier est celui qui faisait partie de la galerie du cardinal Fesch (2). Un grand nombre d'artistes le regardent comme le chef-d'œuvre de fra Angelico. La composition est la même que celle dont M. le comte de Montalembert a fait une description qu'il n'est plus permis de recommencer. Toute sa supériorité est dans son exécution, dans la pureté du dessin, la suavité du pinceau et l'élégance des figures. Nous avons pu rapprocher quelques calques, faits sur les anges qui s'envolent vers le ciel avec les élus, des célèbres danseuses trouvées à Pompéi, et conservées au musée Bourbon de Naples (3). Ces tableaux, exécutés sur fond noir, sont peut-être les restes les plus parfaits que nous possédions de la peinture antique. Ils ont avec l'œuvre de fra Angelico plusieurs points de ressemblance ; sous le rapport matériel de l'art, c'est le même talent, la même grâce, la même légèreté, mais employés avec une inspiration et dans un but bien différents. Ces femmes à demi vêtues de

(1) Sur l'or de l'encadrement, on lit, au bas de l'enfer, ces mots tracés à la pointe : *In inferno nulla est redemptio.*

(2) Je n'ai pu étudier ce tableau à loisir. Le cardinal Fesch mourut en 1839, au moment où je devais avoir l'honneur de lui être présenté, et je n'ai parcouru sa galerie que le jour de son enterrement. On m'assure que ce Jugement dernier est maintenant en Angleterre, dans la galerie de lord Ward.

(3) Voir les *Antiquités d'Herculanum*, par David, graveur, 1 vol., p. 64 et suiv.

draperies transparentes troublent les sens par leurs poses lascives et leurs formes voluptueuses. L'artiste les a placées sur un fond noir, comme de mauvais désirs dans les ombres de notre cœur; il en a décoré les murs d'une salle de festin pour éveiller, au milieu des plaisirs de la table, la pensée de la débauche. Notre peintre, au contraire, a consacré la délicatesse de son pinceau à représenter les joies de l'extase et le triomphe de la vertu; il a peint dans la pleine lumière de la vérité, des danses célestes qui inspirent la paix et l'espérance. Ces chastes figures, qui s'envolent deux à deux, attirent et purifient notre âme en la détachant de la séduction des sens. Dieu a créé les artistes comme les anges : selon qu'ils lui sont fidèles ou infidèles, ils nous éloignent ou nous rapprochent du Créateur.

Un autre chef-d'œuvre de fra Angelico est le petit *Jugement dernier* de la galerie Corsini, à Rome (1). Aucun de ses tableaux n'a été peint avec plus de soin et d'amour. La composition n'est pas aussi étendue que les autres; elle semble avoir été faite pour un ordre religieux. Le Christ est assis dans la gloire; il maudit d'une main les damnés, et tient de l'autre le

(1) Ce tableau et les deux qui l'accompagnent, et qui représentent la Pentecôte et l'Ascension, viennent d'une église des environs de Florence, dont la famille Corsini avait le patronage. La figure du Christ dans l'*Ascension* est très-belle; le tableau de la *Pentecôte* a été malheureusement retouché.

livre ouvert où sont l'alpha et l'oméga symboliques. Devant lui, à sa droite, saint Pierre avec ses clefs; à sa gauche, saint Paul avec l'épée sur ses genoux. Ils tiennent des livres ouverts, et paraissent écouter le dernier accomplissement de ce texte plus immuable que la terre et les cieux. Derrière ces deux grands saints de l'Église, deux apôtres, un pape (saint Grégoire?), un évêque (saint Augustin?), un diacre (saint Laurent?), et les fondateurs d'ordres, saint Benoît, saint Dominique et saint François d'Assise. Dans la partie supérieure, et comme fond, une multitude d'anges avec des poses variées et des expressions ravissantes. Au bas du tribunal, et dans l'azur du ciel, un ange aux ailes dorées élève la Croix qui juge le monde; à sa droite, un ange fait entendre la trompette de la résurrection, tandis qu'à sa gauche un autre ange montre d'une main la couronne de la récompense, et de l'autre le bâton du châtiment.

Dans la partie inférieure, une ligne de tombeaux vides sépare les bienheureux et les réprouvés, représentés des deux côtés par des religieux de différents ordres. Les anges viennent encore embrasser avec effusion ceux qui leur étaient confiés sur la terre. Ce motif était comme une dévotion de fra Angelico; mais il est à remarquer qu'il n'a jamais représenté d'anges embrassant des femmes, craignant sans doute d'éveiller par ce baiser céleste quelques pensées profanes.

L'enfer est figuré avec une énergie et une vivacité

de pinceau extraordinaires. Ce tableau, destiné à l'enseignement d'un cloître, rappelle que fra Angelico appartenait à ce parti de la réforme dont la grande sainte Catherine de Sienne avait été l'apôtre. Les vices des religieux y sont particulièrement attaqués. Les embrassements horribles des démons contrastent avec ceux des anges. Un démon attire à lui un moine dont la bourse, pendue à son cou, indique le crime ; un autre enlève de la tête d'un franciscain le chapeau de cardinal, qui a été le rêve de son ambition et la cause de sa perte. Toutes ces figures expriment le remords et le désespoir. Au milieu des damnés, une religieuse épouvantée relève son voile avec un geste dramatique, qui prouve combien notre peintre possédait toutes les ressources de l'art. Ce tableau, qui a les dimensions d'une miniature, a toute la grandeur et le style d'une peinture monumentale. Un cinquième Jugement dernier attribué à fra Angelico se trouve au musée de Berlin. M. H. Fortoul en fait l'éloge dans son ouvrage sur l'Allemagne (1). Ce n'est cependant qu'une répétition, ou peut-être une copie du tableau de Florence, et une restauration maladroite en diminue beaucoup la valeur. On conserve aussi à la galerie des *Uffizi* le dessin original d'un autre Jugement dernier dont nous ne connaissons pas le tableau.

(1) *L'Art en Allemagne*, vol. II, p. 248.

Ainsi notre peintre a représenté bien des fois, et toujours d'une manière admirable, ce grand sujet que de nos jours nous n'osons plus entreprendre. Nous semblons en avoir perdu l'intelligence depuis que le talent gigantesque de Michel-Ange l'a profané à la chapelle Sixtine, au point de scandaliser l'Arétin lui-même (1). Les peintres n'y ont plus vu qu'une occasion de montrer leur talent par des poses pittoresques et par une belle mise en scène. Ce n'est pas là le but de l'art. L'amour de la gloire

(1) César Cantu, dans son *Histoire universelle*, vol. XIV, p. 255, donne cette lettre de l'Arétin, datée de Venise. « Novembre 1565. — « Est-il possible, dit-il, que le grand Michel-Ange ait voulu montrer « autant d'impiété religieuse que de perfection artistique ? Est-il possible que vous, si supérieur aux hommes, que vous dédaignez leur « société, vous ayez fait cela dans le plus grand temple de Dieu, sur ce « premier autel de Jésus, dans la plus illustre chapelle du monde, « dans un lieu où les grands cardinaux de l'Église, où les prêtres vénérables et le vicaire du Christ confessent, contemplent et adorent son « corps, son sang et sa chair ? Votre œuvre eût plutôt convenu à une « salle de bains voluptueux qu'à une si auguste assemblée. Mais nos « âmes ont plus besoin du sentiment de la dévotion que de la vigueur « du dessin. Que Dieu donc inspire la sainteté de Paul comme il inspira « la béatitude de Grégoire, qui préféra déparer Rome des superbes « statues antiques que de priver, à cause de leur perfection, du respect « des fidèles les humbles images des saints. »

Salvator Rosa reproche aussi à Michel-Ange, dans ses Satires, les nudités de la chapelle Sixtine, qui lui semble une étuve.

Dovevi pur distinguere e pensare
 Che dipingevi in chiesa : in quanto a me
 Sembra una stufa questo vostro altare...
 Dunque là dove al ciel porgendo offerte
 Il sovrano pastore i voti scioglie,
 S'hanno a veder le oscenità scoperte ?

est un sentiment égoïste qui égare le génie comme il trouble la société. L'amour de Dieu peut seul réaliser le vrai, le beau, le bien, et les conserver dans une admirable unité.

CHAPITRE VIII

Tableaux de fra Angelico dans les musées et les églises de Florence.

Le peintre de Fiesole avait enrichi de ses tableaux les églises, les couvents et les chapelles particulières de Florence. Ces chefs-d'œuvre étaient faits pour être placés près du tabernacle, au milieu de l'encens et des lumières, afin d'y exciter la piété des fidèles. Les révolutions les ont arrachés de leurs sanctuaires pour les exposer dans les musées, où ils contrastent avec tout ce qui les entoure. Ces Vierges, ces Christs, ces anges si beaux et si purs, se trouvent maintenant mêlés à des portraits vulgaires et à des nudités profanes de la Renaissance : ce sont les vases sacrés du temple au milieu du festin de Balthasar. Les musées présentent à l'esprit une idée de pillage et une preuve de décadence. L'art est devenu esclave et mercenaire, lorsqu'il n'a plus travaillé pour les monuments publics ; il a été offrir ses œuvres aux caprices des princes, et alors les palais se sont

remplis de tableaux inspirés par l'intérêt et la vanité; mais ils ont reçu ensuite des hôtes meilleurs. Ils ont recueilli des peintures religieuses faites pour d'autres lieux et d'autres temps. Les musées sont mélangés comme le monde : chacun peut y choisir des amis selon son cœur. Allons-y chercher fra Angelico; et si nous le trouvons quelquefois en mauvaise compagnie, la présence du vice fera briller davantage sa vertu.

La galerie de l'Académie des beaux-arts de Florence est la plus riche en tableaux de fra Angelico. Outre ceux dont nous avons parlé, elle possède d'autres chefs-d'œuvre que nous allons examiner.

Le plus remarquable, sans contredit, est la Descente de croix qui se trouve dans la salle des grands tableaux, n° 14. Vasari nous apprend qu'il était dans l'église de la Sainte-Trinité. « A Santa-Trinità, dit-il, un tableau de la sacristie, qui représente une descente de croix, est exécuté avec tant de soin, qu'on peut le compter parmi ses meilleurs ouvrages (1). » Ce tableau a près d'un mètre soixantedix centimètres de hauteur, sur un mètre quatrevingts centimètres de largeur; sa partie supérieure est divisée en trois ogives correspondant à trois groupes principaux. Le sommet du Calvaire a été

(1) In S. Trinità una tavola della sagrestia dove è un deposto di croce, nel quale mise tanta diligenza, che si può fra migliori cose che mai facesse annoverare.

abandonné aux disciples fidèles ; la Croix est placée au centre de la composition ; deux échelles y sont appliquées ; les disciples descendent avec respect le corps de Notre-Seigneur endormi dans la mort ; saint Jean va le recevoir tendrement dans ses bras. Ce groupe est admirable de lignes et d'expression. Le Christ est d'un dessin très-remarquable ; son beau corps porte les traces de la flagellation ; sa tête est d'une pureté divine ; sur son auréole crucifère on lit ces mots : CORONA GLORIE, couronne de gloire ; car il a fallu souffrir ainsi pour entrer dans la gloire. A la droite du Sauveur se trouve le groupe des saintes femmes, qui apportent des linges pour l'ensevelir ; sainte Marie-Madeleine baise encore ses pieds ; la sainte Vierge le contemple dans l'extase de la douleur. La pieuse main de l'artiste a écrit dans son auréole la louange qu'il récitait chaque jour dans son office : « Vierge Marie, personne ne vous ressemble : VIRGO MARIA N. E. T. SIMILIS. » Les autres femmes qui l'entourent sont admirables de poses et d'expression. Du côté opposé, les disciples contempnent cette scène et s'entretiennent de la Passion ; le plus rapproché de la Croix montre d'une main la couronne d'épines, et de l'autre les trois clous. Il est impossible de rendre d'une manière plus saisissante la compassion et la reconnaissance. Sur le devant du tableau, entre ce groupe et celui du milieu, un jeune homme à genoux prie le Sau-

veur et l'adore en se frappant la poitrine. Le peintre lui a prêté tous ses sentiments. On lit sur l'encadrement, au-dessous du Christ : « J'ai été regardé comme ceux qui descendent dans la mort. » Au-dessous des saintes femmes : « Elles le pleurent comme un fils unique, car il était innocent. » Au-dessous des disciples : « Voici comment meurt le Juste, et personne n'y pense dans son cœur (1). »

Cette scène de douleur a pourtant quelque chose d'une paix céleste ; c'est la Passion méditée avec amour dans la solitude, et les larmes qu'elle fait répandre sont plus douces que toutes les joies de la terre. Une lumière divine semble éclairer tous les personnages, et le peintre a étendu sous leurs pieds un beau tapis de fleurs et de verdure. Le paysage est exécuté avec un charme incroyable ; il est fin et lumineux comme les plus gracieux lointains des tableaux flamands. On voit d'un côté la ville de Jérusalem, et de l'autre les montagnes de la Judée. Des anges apparaissent dans le ciel pour s'unir aux adorations des hommes. Il n'y a pas de tableau qui fasse mieux comprendre l'âme de fra Angelico (2). Voici les saintes pensées qu'il inspirait à

(1) *Estimatus sum cum descendentibus in lacum.*

Plangent eum planctu quasi super unigenitum, quia innocens.

Ecce quomodo moritur Justus, et nemo percipit corde.

(2) Il existe une Descente de croix de Starnina, qui a quelque rapport avec celle de fra Angelico. On y retrouve le disciple qui porte la

une jeune personne, dont M. le comte de Montalembert a bien voulu nous communiquer les impressions. « Oh ! écrivait-elle, quelle surabondance d'amour de Dieu, d'immense et ardente contrition devait avoir ce cher fra Angelico le jour où il a peint cela ! Comme il aura médité et pleuré ce jour-là, dans le fond de sa petite cellule, sur les souffrances de notre divin Maître ! Chaque coup de pinceau, chaque trait qui en sortait, semblent autant de regrets et d'amour provenant du fond de son âme. Quelle émouvante prédication que la vue d'un pareil tableau !... O délicieux chef-d'œuvre ! quel bonheur, quelle véritable grâce que de pouvoir contempler dans cette merveilleuse représentation de la Passion de Notre-Seigneur le cœur si ardent et si contrit du saint, qui exhalait ainsi les sentiments de douleur et d'amour dont son âme était inondée, pendant les longues heures qu'il passait dans le calme de la solitude en la présence de Dieu ! Donnez-moi, Seigneur, quelque part à cette composition immense ; qu'en contemplant ces œuvres, mon cœur soit si profondément initié par ce séraphique religieux dans la voie de vos douleurs, que je songe sans cesse à y prendre part, à entrer dans cette voie de la Croix avec l'entraînement de l'amour, toutes

couronne et les clous, et celui qui est à genoux sur le premier plan. Mais quelle infériorité ! (Voir ROSINI, *Storia della Pittura*, t. XXXI.)

les fois qu'il vous plaira de m'envoyer quelques peines. Je devrais peut-être borner ma demande à la soumission ; mais c'est trop peu. Oh ! oui, l'entraînement de l'amour, c'est là ce que je souhaite, ce que j'ose vous supplier de m'accorder, après avoir vu toutes les œuvres de votre peintre. D'autres y voient simplement des œuvres d'art ; moi, j'y aurai puisé, je le sens, d'ineffables consolations, de profonds enseignements (1). » Il est impossible de faire un plus magnifique éloge de ce tableau ; jamais œuvre d'art inspira-t-elle de pareils sentiments ?

Cette composition est encadrée de petits tableaux, comme un diamant est entouré de perles précieuses. Ces tableaux, au nombre de vingt, sont de vrais chefs-d'œuvre. Nous signalerons surtout, à gauche, saint Laurent, d'une pureté admirable ; saint François d'Assise ; saint Michel, dont la tête se détache sur des ailes d'or ; à droite, saint Jérôme tenant une discipline de fer et une pierre, dont il ensanglante sa poitrine ; saint Étienne, d'une jeunesse ravissante ; saint Dominique, avec son capuchon sur la tête ; saint Pierre Martyr ; et saint Pierre, apôtre, tenant les clefs et le livre. Toutes ces figures sont d'une exécution admirable et d'un grand caractère. La partie supérieure du tableau est couronnée par

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, p. 97.

trois sujets, qui ne sont pas de notre peintre, et qu'on attribue à Lorenzo degl' Angeli, moine camaldule. Ces sujets sont la Résurrection, les saintes Femmes au tombeau, et le *Noli me tangere*.

L'Académie des beaux-arts possède un tableau qui semble être la continuation de cette Descente de croix, et qui paraît avoir été exécutée à la même époque : c'est l'Ensevelissement, qui se trouve dans la salle des petits cadres, et qui a été exécuté pour la confrérie de Sainte-Croix-du-Temple (1).

Cette composition est pleine d'une mélancolie touchante ; ce n'est plus la clarté céleste qui éclairait tout à l'heure le sommet du Calvaire, c'est le doux crépuscule du soir, où la lumière du jour n'est qu'un souvenir. La scène se passe près des murs de Jérusalem, dans un jardin solitaire ; tous rendent leurs derniers hommages au corps sacré du Sauveur. Les instruments de sa passion, sa couronne et les clous qui l'attachaient, moins que son amour, sur la croix, sont placés près de lui comme les insignes de sa royauté. Parmi les saintes femmes et les disciples, fra Angelico a peint saint Dominique et la bienheureuse Villana, tertiaire, dont les reliques reposent à Santa-Maria-Novella. Devant elle on lit ces mots : XPO IHV, LAMOR MIO CRVCIFISSO : Jésus-

(1) Per la compagnia del Tempio di Firenze fece in una tavola un Cristo morto.

Christ, mon amour crucifié. C'est le cri de tous ces personnages aussi bien que celui de notre peintre.

Dans la même salle se trouvent encore plusieurs tableaux de fra Angelico. N° 43, tableau en deux parties : en bas l'Adoration des Mages, au-dessus une *Pietà*. La tête du Christ est très-belle ; cette peinture est malheureusement endommagée. N°s 51 et 54, fragments de la Légende de saint Cosme et saint Damien. Ces deux tableaux sont mal conservés, et bien inférieurs à ceux que nous retrouverons dans la chapelle des Peintres de la Nunziata. N° 39, Madone tenant l'enfant Jésus. Le style rappelle les peintures de Pérouse et de Cortone. La tête de la Vierge est d'une grande pureté. Ce tableau est surmonté d'une Représentation de la sainte Trinité.

La salle d'exposition de l'Académie des beaux-arts nous offre trois autres Madones très-remarquables.

N° 13. La Vierge, revêtue d'un manteau bleu, tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; deux anges, vêtus de robes roses, se tiennent derrière son trône ; à sa droite, saint Pierre Martyr, saint Cosme et saint Damien ; à sa gauche, saint François, saint Antoine et saint Augustin. Le fond d'architecture rappelle les motifs de Brunelleschi. Ce tableau est remarquable par le dessin et la couleur. Le gradino est moins bien conservé. Une *Pietà* au centre ; d'un côté, saint Dominique, saint Bernardin, saint Pierre

apôtre; et de l'autre, saint Pierre Martyr, saint Marc et saint Augustin.

Le numéro 16 est probablement le retable que fra Angelico exécuta pour le maître-autel de Saint-Marc (1). C'était, au témoignage de Vasari, un des plus beaux ouvrages de l'artiste; mais son état de conservation laisse maintenant beaucoup à désirer. La Vierge est assise sur un trône entouré d'anges. A sa droite se tiennent saint Dominique, saint François, saint Pierre Martyr, et à sa gauche, saint Laurent, saint Paul et saint Marc; saint Cosme et saint Damien, patrons des Médicis, sont à genoux devant elle. Tous ces personnages sont groupés avec un grand talent; ce n'est plus la symétrie de l'école de Giotto. Le fond est décoré d'architecture et de guirlandes de fleurs. Un tapis magnifique est étendu devant le trône, où est peint un Crucifiement que le prêtre voyait de l'autel.

N° 17. Ce tableau est bien conservé; la Madone est sur son trône; l'enfant Jésus tient une grenade ouverte, symbole de la charité, qui devait le con-

(1) Ma particolarmente è bella a maraviglia la tavola dell' altar maggiore di quella chiesa, perchè oltre che la Madonna muove a divozione chi la guarda per la semplicità sua, e che i santi che le sono intorno sono simili a lei, la predella nella quale sono storie del martirio di S. Cosimo e Damiano, e degli altri, è tanto ben fatta, che non è possibile immaginarsi di poter veder mai cosa fatta con più diligenza, nè le più delicate o meglio intese figurine di quelle. — Ce gradino est à la chapelle des Peintres du cloître de la Nunziata

duire au Calvaire. Sa mère le contemple avec une sorte de terreur. Autour du trône, saint Cosme et saint Damien, saint Pierre Martyr, saint Jean l'Évangéliste, saint François, saint Laurent. Ce tableau est plus faible de dessin que les précédents.

En entrant dans la galerie des Uffizi de Florence, un des premiers tableaux qu'on rencontre à gauche est le magnifique retable que fra Angelico exécuta pour la corporation des ouvriers en lin, vers 1433. Les corporations d'ouvriers jouèrent un grand rôle dans l'histoire des républiques italiennes. A Florence, il fallait leur appartenir pour avoir part au gouvernement, et le Dante ne fut nommé prieur de la ville, en 1300, qu'à cette condition. Nous n'avons pas à examiner ce que ces corporations firent au moyen âge pour la liberté et pour le développement de l'industrie; nous ferons seulement remarquer qu'elles furent pour les arts d'intelligentes et puissantes protections. Leur constitution étant éminemment religieuse, elles élevèrent des monuments, des chapelles que décoraient les artistes les plus habiles, et il existait entre elles une noble rivalité, qui leur faisait faire les plus grands sacrifices. Elles poursuivaient leur œuvre avec persévérance, et payaient avec une munificence royale. Le goût du beau se développait ainsi dans les masses, et l'art restait religieux et populaire. Les ouvriers en lin voulurent pour le lieu de leurs réunions un beau retable à

volets. Ils avaient demandé à Lorenzo Ghiberti un projet qui ne les contenta pas ; ils s'adressèrent alors à fra Angelico, et notre peintre sut mieux que le célèbre artiste satisfaire leur désir et leur dévotion. Le panneau était prêt le 29 octobre 1432 (1), et le 11 juillet 1433, la corporation fixait les conditions suivantes : « Il est convenu que fra Guido appelé fra Giovanni, de l'ordre de Saint-Dominique, à Fiesole, exécutera un retable de Notre-Dame pour la chapelle de la corporation. Ce retable sera peint en dedans et en dehors avec les couleurs, l'or et l'argent de la meilleure et plus fine qualité qu'on puisse trouver ; l'artiste le fera avec tout son talent et son industrie, et il recevra pour tout, pour sa peine et sa main-d'œuvre, cent quatre-vingt-dix florins d'or, ou moins, s'il le peut en conscience. Il fera toutes les figures qui sont dans son dessin (2). »

Fra Angelico fut fidèle à ces conditions ; il prodigua l'or et le talent : c'est un de ses plus riches et plus remarquables tableaux. La Vierge est entièrement couverte d'un manteau bleu tout brodé d'or ; elle tient

(1) BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno*, decenn. 2, part. 1, sect. IV.

(2) Allogorono a frate Guido, vocato frate Giovanni dell'ordine di S. Domenico di Fiesole, a dipingere un tabernacolo di nostra Donna, nella detta arte, dipinto di dentro e fuori, con colori, oro e argento variato, de' migliori e più fini che si trovino, con ogni sua arte e industria, per tutto et per sua fatica e manifattura, per florini cento novanta d'ovo, o quello meno che parrà alla sua coscienza, e con quelle figure che sono nel disegno. (P. MARCHESE, t. I, p. 235.)

debout sur ses genoux l'enfant Jésus, qui porte le monde de la main gauche, et bénit de la main droite. Le Saint-Esprit plane dans la partie supérieure. Le fond est tendu d'un magnifique rideau de drap d'or. Dans l'épaisseur de l'encadrement sont peints douze anges, adorant et jouant de différents instruments. Ces anges sont des chefs-d'œuvre de grâce et de pureté. Nous signalerons surtout celui qui est revêtu d'une robe rouge, et qui sonne d'une espèce de trompette recourbée. Sur les volets de ce retable sont représentés, à l'intérieur, saint Jean-Baptiste et saint Marc, et à l'extérieur, saint Marc et saint Pierre. Saint Marc se trouve des deux côtés, comme patron des ouvriers en lin.

Ce tableau est exécuté sur un fond d'or, ce qui devait produire un effet très-heureux dans l'endroit, sans doute un peu obscur, où il était placé; il est trop éclairé maintenant, et la peinture paraît trop transparente. Le gradino de ce retable est placé à côté, et représente trois sujets :

1° La Prédication de saint Pierre. Saint Marc semble écrire son sermon, pour indiquer que c'est sous la dictée du chef des apôtres qu'il a écrit son Évangile;

2° Une belle Adoration des Mages;

3° Le Martyre de saint Marc.

Le Couronnement de la Vierge que possède la galerie des Uffizi est postérieur à celui du musée du

Louvre, dont il rappelle plusieurs parties; mais la composition en est plus aérienne et plus céleste. La scène se passe dans la splendeur de la gloire; du centre, comme du sein de Dieu, partent des rayons d'or qui servent de fond à tout le tableau. Jésus-Christ et sa Mère sont assis sur de légers nuages; la Vierge est vêtue d'un manteau bleu tout semé de petites étoiles; ses mains sont croisées sur sa poitrine, et elle s'incline avec amour et respect vers son fils. Le Sauveur, vêtu d'un manteau bleu et d'une robe rose, ne couronne pas Marie, mais il avance la main pour ajouter à sa couronne un magnifique diamant. Quelle pensée a inspiré l'artiste? quel privilège, quelle grâce divine a-t-il voulu représenter par ce diamant? Nous l'ignorons; mais ne pourrait-on pas figurer ainsi l'honneur que l'Église vient de rendre à Marie en proclamant le dogme de l'Immaculée Conception? N'est-ce pas là le plus beau joyau de la couronne que Dieu lui destinait dans ses éternels desseins? Une troupe d'anges entourent la Reine du ciel, et célèbrent son triomphe par leurs danses et leurs concerts. Pour peindre des anges si beaux, fra Angelico a dû les voir; il a entendu leurs chants, il a partagé leur joie, et il l'a reflétée sur toutes ces ravissantes figures.

Dans la partie inférieure du tableau sont disposés, sur des nuages, deux groupes de saints et de saintes qui rappellent ceux du Couronnement du Louvre. Les

principaux sont saint Nicolas de Bari, saint Gilles, saint Dominique, saint Jérôme, saint Benoît, saint Pierre et saint Paul. Saint Dominique tient encore un livre et un lis; mais la tête n'est plus la même, elle est de trois quarts et porte la barbe. Parmi les saintes, on remarque sainte Madeleine, sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Catherine de Sienne, et une sainte qui porte une lampe allumée, comme les vierges sages; près de ce groupe se trouvent aussi saint Étienne, protecteur de la faiblesse, et saint Pierre Martyr, patron de la virginité. Ce chef-d'œuvre a été exécuté pour la Chartreuse de Florence (1). On ne peut s'empêcher de regretter qu'il soit maintenant dans un musée; ce tableau, qui fait prier et penser au ciel, est placé à côté d'une des plus tristes nudités de la Renaissance.

La même salle possède trois autres petits tableaux de fra Angelico. 1° Zacharie écrivant le nom de saint Jean-Baptiste. La femme qui tient l'encrier est d'une naïveté charmante (2).

2° Le Mariage de la Vierge. Ce sujet, que nous avons déjà vu à Cortone, rappelle la fresque de Taddeo Gaddi, surtout pour les trois principaux person-

(1) Una delle prime opere che facesse questo buon padre di pittura, fu nella Certosa di Fiorenza una tavola che fu posta nella maggior cappella del cardinale degli Acciaiuoli .. Nella crociera di detta cappella sono due altre tavole di mano di medesimo; in una è la Incoronazione di nostra Donna.

(2) Lanzi loue beaucoup ce petit tableau: « La R. Galleria ne ha diversi, e il più gajo e finito è quello della Nascita del Batista. »

nages. Dans les deux compositions, une colombe se pose sur le rameau fleuri de saint Joseph, pour indiquer sa virginité.

3° La Mort de la Vierge. Le peintre a suivi la composition traditionnelle. Notre-Seigneur tient l'âme de la Vierge, et bénit son corps, qui doit être bientôt glorifié au ciel. Des anges portent des flambeaux et des encensoirs; les apôtres sont rangés tout autour, avec leurs noms inscrits dans leurs auréoles. On ne peut représenter cette auguste cérémonie d'une manière plus noble et plus solennelle.

La galerie du palais Pitti ne possède qu'un tableau de fra Angelico; il se trouve dans la salle de la Justice, n° 399, et il rappelle les premières Madones de notre peintre par le style et la forme ogivale. La Vierge tient un vase d'or où son divin Fils prend un objet d'or. Le peintre a voulu peut-être exprimer par ce pur métal la chair très-pure que le Verbe a prise dans le sein très-pur de Marie. A sa droite, saint Dominique et saint Jean-Baptiste; à sa gauche, saint Pierre et saint Thomas d'Aquin. Dans les trois angles de la partie supérieure sont représentés, au milieu le crucifiement, et de chaque côté l'Annonciation; on voit dans le cintre qui encadre les ogives, la prédication et le martyre de saint Pierre, qui écrit avec son sang les premières paroles du *Credo*.

Si les religieux de Santa-Maria-Novella avaient perdu la ferveur et la sainteté de leurs fondateurs,

ils en avaient conservé du moins les traditions artistiques ; ils appelaient encore les peintres les plus célèbres pour décorer les murs élevés par fra Sistò et fra Ristoro. Simon Memmi, Orcagna, Tadeo Gaddi avaient enrichi de chefs-d'œuvre leur église et leurs cloîtres, et ils invitèrent fra Angelico à exécuter des peintures près de celles de ces grands hommes, dont il était le digne successeur. Il y travailla sans doute en même temps que Massacio, si capable de comprendre et d'aimer son talent. Vasari nous apprend que fra Angelico peignit à fresque dans le transept de l'église, en face de la porte du chœur, saint Dominique, sainte Catherine de Sienne, saint Pierre Martyr, et quelques petits tableaux dans la chapelle du Rosaire. Il peignit aussi sur toile une Annonciation pour les volets de l'ancien orgue (1). Ces peintures n'existent plus ; mais on conserve encore trois tableaux qui ornaient les reliquaires qu'avait fait exécuter Jean Masi, religieux du couvent, mort en 1430 (2). Le tableau d'un autre reliquaire et la déco-

(1) Dipinse dopo nel tramesso di S. Maria Novella in fresco, accanto alla posta dirimpetto al coro S. Domenico, S. Caterina da Siena, e S. Piero Martire, ed alcune storiette piccole nella cappella dell' Incoronazione di nostra Donna, nel detto tramesso. In tela fece nei portelli che chiudevano l'organo vecchio una Nunziata, che è oggi in convento dirimpetto alla porta del dormitorio da basso fra l'un chiostro e l'altro.

(2) Habemus et multas plurimorum sanctorum reliquias, quas quidam Fr. Joannes Masius Florentinus, multæ devotionis et taciturnitatis vir, in quatuor inclusit tabulas, quas Fr. Joannes Fesulanus pictor,

ration d'un cierge pascal, dont parle Vasari, ont été perdus (1).

Le premier reliquaire de Santa-Maria-Novella représente une Madone, debout, et avec une étoile au-dessus de la tête; l'enfant Jésus s'appuie sur son cou, et semble lui parler, en lui prodiguant ses divines caresses. La Vierge l'écoute avec une tendre mélancolie. Dans la partie supérieure, et comme en dehors de l'ogive qui l'encadre, le Sauveur, entouré de têtes d'anges, la regarde, et laisse tomber sur sa tête une couronne. Dans l'épaisseur de la bordure sont peints des anges qui lui offrent leurs hommages et leur encens. Les deux anges assis à ses pieds touchent d'un petit orgue; ils sont séparés par un beau vase de fleurs. Dans la partie qui sert de base au tableau, sont représentés saint Dominique, saint Pierre Martyr, saint Thomas d'Aquin portant une petite église d'où sort une lumière, pour rappeler l'éloge des Souverains Pontifes, qui l'ont proclamé *la lumière de l'Eglise*.

Le second reliquaire se divise en deux parties, qui représentent l'Annonciation et l'Adoration des Mages, les hommages du ciel et ceux de la terre.

cognomento Angelicus, pulcherrimis beatissimæ Mariæ Virginis et sanctorum Angelorum ornavit figuris. Obiit Fr. Joannes Masius anno M cccc xxx. (BILIOTTI, *Chronica ms.*, c. xix, p. 24.)

(1) In S. Maria Novella, oltre alle cose dette, dipinse di storie piccole il cereo pasquale, ed alcuni reliquieri che nelle maggiori solennità si pongono in sull' altara.

L'Annonciation. La Vierge est assise, les bras croisés sur sa poitrine; elle reçoit le salut de l'Ange, qui s'incline devant elle. Entre l'ambassadeur céleste et Marie qui doit être la mère du Sauveur, est placé un vase plein de roses d'où s'échappent trois beaux lis, en l'honneur de Celle qui fut trois fois vierge, avant, pendant et après son enfantement. Dans la partie supérieure on voit la figure juvénile du Sauveur, portant le monde et s'avancant, précédé du Saint-Esprit.

L'Adoration des Mages. La Vierge, revêtue d'un manteau magnifique, présente l'enfant Jésus au vieux roi mage prosterné à ses pieds. Saint Joseph tient le présent qu'il vient de faire. Les deux autres rois attendent leur tour. Les personnes de leur suite regardent l'étoile, qui apparaît au-dessus du toit rustique de l'étable. Tout le fond est orné d'une riche tenture. Cette peinture est exécutée avec une grâce et une pureté admirables.

Dans la partie qui sert de support à ce tableau sont esquissées dix ravissantes figures de saintes, dont une Vierge, embrassée par son fils, occupe le centre.

La première est sainte Catherine de Sienne, avec cette inscription : B. CATHERINA DI SEIS. Elle est représentée tenant un livre de la main droite, et de l'autre un cœur dont le centre est d'or. Son manteau est noir, et le voile est blanc comme celui des ter-

tiaires. Son profil rappelle le type que nous avons remarqué au Louvre et à la galerie des Uffizi. Cette peinture est antérieure à la canonisation de cette grande sainte, qui eut lieu en 1460. Mais le procès de Venise, fait en 1411 aux dominicains qui célébraient sa fête, avait, pour ainsi dire, autorisé son culte.

Après sainte Catherine, viennent sainte Apollonie avec des tenailles, sainte Marguerite, sainte Agathe portant des yeux dans un vase, sainte Marie-Madeleine, sainte Agnès, sainte Cécile, sainte Dorothee avec son manteau plein de fleurs, sainte Ursule avec sa flèche.

Le troisième reliquaire représente le couronnement de la Vierge, et rappelle par sa disposition le tableau du Louvre. La Vierge, agenouillée devant son Fils, est entourée d'anges; un grand nombre de saints sont groupés au bas des degrés du trône. Il est évident pour nous que ce tableau n'est pas de fra Angelico, mais de fra Benedetto. Il suffit de le comparer aux œuvres de notre peintre pour comprendre la distance qui existe entre le talent des deux frères. On y voit une pensée religieuse, un désir de suivre son modèle; mais toute la composition manque d'ordre et d'espace; les figures en sont lourdes, les poses embarrassées, les proportions courtes, les contours épais, et la peinture pénible. Dans le piédestal, la même main a représenté l'enfant Jésus adoré par la

sainte Vierge et saint Joseph, au milieu des anges, qui dansent et jouent du tambourin.

La chapelle des Peintres, dédiée à saint Luc, dans le cloître de la Nunziata, possède six charmants petits tableaux de fra Angelico encadrés dans le gradin de l'autel. Ils étaient autrefois placés au bas du retable exécuté pour la nouvelle église du couvent de Saint-Marc. Ils représentent la légende de saint Cosme et saint Damien.

1° Palladia, guérie par les deux médecins, offre une bourse pleine d'argent à saint Damien, qui ne veut pas la recevoir.

2° Saint Cosme et saint Damien, et leurs trois frères, comparaissent devant le proconsul Lilius.

3° Les deux saints sont précipités dans la mer, et retirés par un ange.

4° Ils sont condamnés au feu; les flammes se précipitent sur les assistants.

5° Ils sont crucifiés, et les flèches dont on veut les percer reviennent sur leurs bourreaux.

6° Les cinq frères sont décapités.

Vasari cite ces peintures parmi les chefs-d'œuvre de fra Angelico, et dit qu'il est impossible d'imaginer une chose exécutée avec plus de soin, et des figures plus délicates et mieux comprises (1). On ne peut en effet rendre plus heureusement la poésie des légendes

(1) Voir le texte de Vasari, p. 233.

du moyen âge. Fra Angelico conservait à Fiesole la fraîcheur et la grâce de son imagination, tout en développant son talent par l'étude des progrès matériels que l'art faisait à Florence.

The first part of the chapter is devoted to a discussion of the general principles of the theory of the function of the mind. It is shown that the mind is not a passive receiver of impressions, but an active agent which selects and organizes its impressions. The second part of the chapter is devoted to a discussion of the various faculties of the mind, such as perception, judgment, and reasoning. It is shown that these faculties are not independent of each other, but are all part of a single, unified process of thought.

The third part of the chapter is devoted to a discussion of the various theories of the mind, such as the theory of the faculty psychology, the theory of the association of ideas, and the theory of the instinctive mind. It is shown that each of these theories has its own merits and its own limitations, and that the truth is probably somewhere in between.

The fourth part of the chapter is devoted to a discussion of the various methods of psychology, such as the experimental method, the introspective method, and the comparative method. It is shown that each of these methods has its own strengths and its own weaknesses, and that the best method is the one that is most suited to the problem at hand.

The fifth part of the chapter is devoted to a discussion of the various applications of psychology, such as the application of psychology to education, to medicine, and to industry. It is shown that psychology has a wide range of applications, and that it is one of the most useful of the sciences.

The sixth part of the chapter is devoted to a discussion of the various schools of psychology, such as the school of behaviorism, the school of Gestalt psychology, and the school of psychoanalysis. It is shown that each of these schools has its own distinctive views on the nature of the mind and on the methods of psychology.

The seventh part of the chapter is devoted to a discussion of the various problems of psychology, such as the problem of consciousness, the problem of free will, and the problem of the self. It is shown that these are some of the most interesting and most difficult problems of psychology, and that they have attracted the attention of many of the greatest minds of the world.

CHAPITRE IX

Fra Angelico à Florence. — Ses rapports avec Brunelleschi, Ghiberti et Massacio.

La gloire avait visité la cellule de l'humble religieux; les églises et les princes se disputaient ses chefs-d'œuvre, et Cosme de Médicis, qui aimait particulièrement notre peintre, voulut l'avoir près de lui dans le couvent de Saint-Marc, où il avait établi les dominicains réformés de Fiesole. Fra Angelico dut quitter sa chère solitude pour venir se mêler au mouvement artistique de Florence : il l'avait déjà certainement observé du haut de sa montagne, et il en avait profité; mais il se trouva plus en rapport avec les artistes célèbres d'alors, et il est très-important d'examiner ce qu'il fit au milieu de leurs tentatives nouvelles.

La première moitié du xv^e siècle est peut-être l'époque la plus intéressante de l'art. Là commence véritablement la Renaissance, qui a été l'objet d'appréciations si contradictoires, et c'est à Florence sur-

tout qu'il faut étudier les divers éléments dont elle se compose. Fra Angelico sut les discerner, les choisir; et c'est son exemple que doivent suivre tous ceux qui veulent pour l'art chrétien un avenir meilleur.

Trois contemporains de fra Angelico peuvent être regardés comme les pères de la Renaissance : ce sont Brunelleschi, Ghiberti et Massacio. L'architecture, la sculpture et la peinture leur doivent une nouvelle direction. Nous allons examiner en quoi elle fut heureuse ou nuisible, et nous chercherons la vérité au milieu des opinions extrêmes, au risque peut-être de ne concilier personne. L'architecture, la sculpture et la peinture sont trois moyens de l'art qui ne devraient pas plus s'isoler que la pensée de l'orateur ne s'isole de sa parole et de son geste. Elles ont été toujours étroitement unies aux grandes époques de l'art, et leur tendance à se séparer a été un des premiers vices de la Renaissance. L'architecture cependant a toujours conservé une certaine influence souveraine; le sculpteur et le peintre relèvent de l'architecte : l'architecte est le chef d'orchestre qui conduit le concert.

Pour comprendre l'influence de Brunelleschi à Florence, il faut savoir ce qu'était l'architecture avant lui.

Chaque peuple a son architecture, parce que chaque peuple a son caractère, ses horizons, ses matériaux différents, qui expliquent les différences de formes

dont il revêt les mêmes doctrines. Ces différences sont très-frappantes dans les républiques italiennes du moyen âge, pourtant si voisines. Florence, Sienne, Pérouse, Pise, Bologne, n'ont pas les mêmes monuments, et leurs monuments sont toujours en harmonie avec le type de leur population. L'homme, comme Dieu, laisse sur ses œuvres son empreinte et son image. Toute architecture nationale, dans son développement régulier, crée trois modes qui correspondent aux trois périodes que nous avons signalées dans l'art, aux périodes hiératique, savante et naturaliste (1). La forme se développe successivement, comme s'exprime la pensée humaine, qui s'affirme d'abord, qui se précise ensuite, et s'enrichit enfin d'images. De là trois formes d'architecture, dont les qualités dominantes sont la simplicité, l'élégance ou la richesse. Ces trois formes ont reçu en Grèce le nom des peuples dont elles représentaient mieux le génie; on les a appelés les ordres dorique, ionique, corinthien. Ces ordres se distinguent par leur ornementation, et surtout par leurs proportions. Vitruve a donné la moyenne de ces proportions; mais cette moyenne n'a rien d'absolu; on ne peut emprisonner le génie dans des limites invariables. Les proportions du Parthénon, le chef-d'œuvre de l'art antique, ne s'accordent pas avec

(1) Page 44.

les chiffres de l'architecte romain. Les colonnes mêmes sont inégales entre elles ; l'artiste agit sur la matière avec la liberté du Créateur, qui, dans la nature, se plaît à varier la forme géométrique des fleurs.

L'art romain a parcouru les trois phases que nous venons d'indiquer ; il a passé, sous l'influence grecque, de l'ordre toscan à l'ordre composite. Pour les nations du moyen âge, unies par l'Église dans des rapports dont il faut tenir compte, lorsqu'on veut étudier l'histoire de l'art, l'architecture a suivi les mêmes lois, avec plus ou moins de rapidité, selon les circonstances et les pays. Une architecture originale s'est élevée sur les ruines des anciens monuments. Sa première forme s'est développée depuis Charlemagne jusqu'aux croisades : c'est le style roman ; elle s'est montrée ensuite élégante et noble sous les règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis ; elle a enfin étalé ses richesses jusqu'aux années de décadence qui précédèrent la Renaissance. Ces trois époques correspondent aux trois ordres grecs.

Nous regrettons de ne pouvoir examiner plus longuement les rapports qui existent entre l'architecture antique et l'architecture du moyen âge. Nous dirons seulement que si l'architecture grecque atteignit la perfection dans sa sphère étroite, l'architecture chrétienne développa une doctrine plus vaste,

une liberté plus grande, des effets plus puissants; ses formes ne sont pas précisées par des colonnes et des chapiteaux, mais par des caractères plus généraux et des ornements plus variés. Son style le plus parfait, qui unit dans une admirable élégance la simplicité de la première époque à la richesse de la troisième, a duré pendant toutes les croisades, et a employé deux formes différentes, le plein cintre et l'ogive. Ces deux modes, ces deux dialectes d'une même langue, sont intéressants à étudier pour notre sujet. On a voulu établir entre eux une rivalité, un antagonisme; l'ogive surtout a eu dans ces derniers temps des admirateurs aussi passionnés qu'elle avait eu autrefois d'injustes détracteurs. Quelques fanatiques ont voulu voir en elle la formule exclusive et absolue de l'architecture chrétienne; et le plus grand reproche qu'ils font à la Renaissance est de l'avoir abandonnée. Brunelleschi est le premier coupable, et nous verrons si fra Angelico n'a pas été son complice.

Quelle est l'origine de l'ogive? On a dit bien des choses sur cette question, qui a défrayé longtemps les rêveries des poètes et l'érudition des savants (1). Les uns ont cherché son origine sous les ombrages

(1) M. l'abbé Bourassé a parfaitement résumé et jugé les opinions des savants sur l'origine de l'ogive, dans son *Archéologie chrétienne*, chap. x. Cet excellent manuel a beaucoup contribué à répandre en France l'étude de nos vieux monuments. Un bon livre élémentaire est un des plus grands services qu'on puisse rendre à la science.

des forêts, les autres en ont fait honneur au génie de l'Orient, tandis que des archéologues ont voulu lui assigner un lieu, un nom, une date qui glorifiât leur patrie. Pour nous l'architecture ogivale n'est pas plus une imitation des forêts qu'une importation étrangère; elle n'est pas non plus l'invention brevetée d'un individu : elle est le développement naturel de l'architecture à plein cintre, qui n'appartient en particulier à personne, mais que tous les artistes ont formulée et perfectionnée. Qu'est-ce qu'un monument, une œuvre d'architecture ? c'est un ensemble de lignes droites ou courbes, perpendiculaires ou horizontales, combinées pour produire une impression sur l'homme. Pour une église surtout, c'est un milieu, un effet d'optique créé par l'artiste. L'ogive et le plein cintre produisent des effets différents; mais nous disons que l'effet de l'ogive ou de l'arc brisé a été inspiré par l'effet même du plein cintre. L'architecture ogivale est fille légitime de l'architecture romane. Son nom est pour nous son acte de naissance.

Les architectes, en construisant leurs églises à plein cintre, employaient des arcs de pierre pour supporter les arêtes de leurs voûtes; ces supports étaient alors appelés *ogives*, et les courbes de ces ogives, en se coupant à angles droits, donnent en géométrie et en perspective toutes les variétés de l'arc en tiers-point. Si l'on se place sous les voûtes

d'une église à plein cintre du XII^e siècle, on aura le même effet d'optique que sous les voûtes d'une église ogivale. La seule ligne qui interrompra le mouvement ascensionnel des lignes, est l'arc doubleau qui sépare les travées. Cet arc doubleau en plein cintre se brise peu à peu, d'abord dans l'arc triomphal du transept, puis dans les arcs de la nef principale, soit comme moyen de construction pour diminuer la pression des voûtes, soit comme moyen d'harmonie et d'unité, parce que l'arc brisé s'accorde mieux avec la croisée des ogives. L'arc brisé est aussi superposé au plein cintre qui sépare la nef principale des nefs latérales, comme on plaçait dans un même monument l'ordre ionique sur l'ordre dorique, parce que ce qui supporte doit être plus simple et plus robuste que ce qui est supporté. Ces deux formes différentes ne détruisent pas l'unité ; elles donnent seulement à l'œil, comme la diminution du module d'une colonne, la sensation d'une plus grande élévation.

L'arc brisé ou l'ogive s'est ainsi naturellement et progressivement formulé en système d'architecture, et nous n'avons pas besoin pour l'expliquer de recourir à une importation étrangère ou à une invention locale et individuelle. L'adoption du style ogival en Italie ne s'est point accomplie comme en France et en Allemagne. L'architecture s'y était développée moins rapidement et moins librement,

parce qu'elle était plus attachée à l'imitation des édifices anciens, mieux conservés que dans les autres contrées.

Le plein cintre était une création italienne, et c'est l'emploi de l'arc qui différencie l'architecture de Rome et d'Athènes; ce sont précisément les Étrusques, ancêtres des Florentins, qui l'importèrent à Rome en y élevant les premiers monuments. Le nord eut cependant une influence sur l'architecture de l'Italie au moyen âge. La plus belle église de l'ancienne république de Florence est, selon nous, San - Miniato, évidemment bâtie par des artistes allemands pendant l'omnipotence de l'Empire.

L'ogive, en Italie, est une importation due au triomphe des architectes du Nord, dans le concours ouvert à toute l'Europe pour l'église qui devait couronner le tombeau de saint François d'Assise; c'est une plante exotique qui souffrit sur une terre étrangère. Jacques l'Allemand, après avoir élevé son chef-d'œuvre, vint à Florence, où il travailla pour la république, et mourut en 1360. Il fonda une école, dont les meilleurs élèves furent les dominicains fra Sisto et fra Ristoro, qui bâtirent Santa-Maria-Novella, la *Sposa* de Michel-Ange.

Arnolfo di Lapo, qui fut fils de Jacques l'Allemand, comme le pensent plusieurs savants (1), ne

(1) Lapo serait le diminutif toscan de Iacopo.

mania pas l'ogive avec la même liberté que les architectes du Nord. Il s'est préoccupé des grandes masses des basiliques anciennes, et ses œuvres principales (Sainte-Croix et Sainte-Marie-des-Fleurs) ne peuvent se comparer aux autres églises ogivales de la Toscane. Elles n'ont ni la grâce de la cathédrale de Sienne, ni la richesse de Saint-Martin de Lucques, ni le caractère si imposant de Saint-Pétronne de Bologne. Leur façade n'a pas été terminée ; il semble que l'élan national a fait défaut. Sainte-Croix, dont les immenses ogives encadrent les tombeaux païens que les Florentins ont élevés à leurs grands hommes, Sainte-Croix ressemble, avec ses poutres apparentes, à une église inachevée ; sa beauté est tout entière dans cette belle ligne des chapelles du fond, qui éblouissent les regards par l'éclat des vitraux. Sainte-Marie-des-Fleurs est gigantesque ; mais l'effet intérieur, qui est le plus important dans l'architecture chrétienne, n'est pas heureux ; la lumière n'éclaire pas la nudité des murs. Il est vrai qu'Arnolfo ne l'acheva pas, et laissa couronner la partie centrale par Brunelleschi. L'extérieur est plutôt décoré par un peintre que par un architecte. Les anciens rehaussaient les détails de leur architecture par la couleur ; mais ce n'était là qu'un moyen secondaire, et ils coloraient fortement par des ombres leurs masses et leur profil. L'extérieur de Sainte-Marie-des-Fleurs est une mar-

queterie de marbre dont le mérite disparaît à distance. On sent l'influence de l'artiste auquel on attribue le Campanile, bien inférieur à la Tour de Pise, œuvre d'un architecte allemand. Le Campanile de Florence a de beaux détails, une grande élévation; mais il nous paraît manquer de base comme de couronnement. Le chef-d'œuvre de l'école de Giotto fut la Loge d'Orcagna, qui est à plein cintre et rentre dans le style national.

Brunelleschi vint au moment où tous les artistes étudiaient avec passion les monuments antiques; il eut à choisir entre l'ogive et le plein cintre. Ses études et son génie lui firent préférer le plein cintre. Il fut gêné dans l'achèvement de Sainte-Marie-des-Fleurs; il revenait d'étudier les monuments de Rome, et voulut mettre la coupole du Panthéon sur les ogives d'Arnolfo. Il fit peut-être un miracle de construction plus grand que celui de Michel-Ange dans le dôme de Saint-Pierre; mais l'effet intérieur de son œuvre est regrettable : la belle lumière de Florence n'y pénètre jamais, et les grands offices se célèbrent à la clarté des flambeaux (1). Brunelleschi n'était pas dans son élément : il revint au plein cintre. Son chef-d'œuvre est l'église de San-Spirito. Il reprit l'ancienne basilique latine,

(1) Nous avons vu les livres de chant éclairés à la messe solennelle du jour de l'Ascension.

et voulut lui donner toute l'élégance et la légèreté des églises ogivales, tout en conservant les formes antiques et les traditions nationales. Nous croyons qu'il avait raison, et qu'en architecture cette Renaissance a été légitime. Elle a été un progrès sur l'anarchie et la décadence causée par l'introduction d'une architecture étrangère, comme la Renaissance italienne fut, selon nous, un progrès pour l'architecture française, égarée par l'influence flamande et le dévergondage du xv^e siècle. D'ailleurs l'architecture, dans son contact avec l'art païen, a moins à craindre la corruption que la sculpture et la peinture, parce qu'elle se livre moins facilement au caprice et aux passions individuelles. Nous croyons que l'époque de Brunelleschi a été la belle époque de l'architecture de Florence.

Ghiberti rendit-il le même service à la sculpture ? Il eut le même goût pour l'étude de l'antique ; mais sa passion pour la forme lui fit oublier les grandes traditions de l'art chrétien. On voit dans ses portes du Baptistère de Florence la marche de son talent. Celles qu'il fit comme pendant de celles d'André de Pise s'harmonisent avec les lignes de l'architecture ; mais elles n'ont pas le style noble et simple de son rival, dont les compositions rappellent l'intelligence et la pureté des bas-reliefs grecs. Ses figures ont trop de saillie ; sa fougue cependant est contenue ; mais il donne toute liberté à son génie dans la porte

centrale. On ne peut vraiment se lasser d'admirer le luxe inouï d'ornementation qu'il y déploya, ce modelé vigoureux, ces petites statues antiques, cette ciselure merveilleuse que le temps semble vouloir respecter. Les compositions des panneaux sont très-remarquables, les groupes sont heureux, les proportions élégantes, et les draperies gracieuses; Raphaël a dû beaucoup les étudier. Nous ne louerons pas également les fonds de paysages. Au lieu de quelques lignes simples servant d'encadrement aux figures, le sculpteur a modelé des arbres, des lointains, des montagnes; il a égaré son art dans le domaine de la peinture. En résumé, nous ne dirons pas avec Michel-Ange que ces portes sont dignes d'être celles du paradis (1); car l'artiste les a faites pour sa gloire et non pour celle de Dieu; il a plus cherché à rendre de belles formes que de pensées saintes; mais nous les regardons comme l'œuvre capitale de la Renaissance, le plus riche ornement du temple que le xvi^e siècle voulut élever au beau naturel. Donatello suivit la même voie que Ghiberti. Le sentiment chrétien disparaît dans ces enfants qui chantent et qui dansent, et il le remplace par la naïveté des expressions et la grâce de la jeunesse. C'est une nature qui se laisse entraîner aux passions de la terre, mais qui conserve encore

(1) Elle son tanto belle, ch' elle starebbon bene alle porte del paradiso. (VASARI, *Vita di Lorenzo Ghiberti.*)

le charme de la pudeur. Lucca della Robbia résista mieux à l'entraînement de son époque ; il resta, dans ses œuvres, religieux et populaire.

Massacio représente le progrès de la Renaissance en peinture ; c'est lui qui profita le plus des exemples de Ghiberti. Deux œuvres capitales montrent la distance qu'il parcourut : ce sont ses peintures de l'église de Saint-Clément à Rome, et celles de la chapelle du Carmine à Florence. Massacio vint visiter aussi la ville éternelle ; et comme Brunelleschi et les autres artistes de son époque, ce n'était plus pour prier au tombeau de saint Pierre et des martyrs, c'était pour admirer les ruines et les divinités du monde païen. Quand il arriva, il était encore l'homme de la tradition chrétienne ; on en retrouve toute la poésie dans son *Histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*. Il est comparable à fra Angelico par la pureté de son talent. Mais quand il retourne à Florence, ses pensées sont changées ; il emporte l'idée d'une perfection matérielle, qu'il poursuit et qu'il atteint dans la chapelle du Carmine.

Cette chapelle est une date célèbre dans l'histoire, car elle marque pour la peinture l'avènement de la Renaissance. La partie la plus ancienne a été exécutée par Massolino da Panicale ; les sujets qu'il a représentés sont Adam et Ève chassés du paradis terrestre ; saint Pierre guérissant l'estropié du temple et ressuscitant sainte Pétronille ; saint Pierre visité

dans sa prison par saint Paul. On y admire, comme un souvenir de la grande école de Giotto, un style noble et sévère; mais on y trouve aussi un progrès véritable dans le dessin, la couleur, le clair-obscur, et une préoccupation visible de lutter contre les anciens en peignant le nu. La figure de saint Paul est digne de Raphaël.

Massacio continua l'œuvre de son condisciple Masolino, et peignit des deux côtés de l'autel la prédication de saint Pierre; l'ombre de saint Pierre guérissant les malades; saint Pierre distribuant les aumônes et administrant le baptême. Vasari s'extasie devant un homme nu qu'on baptise, et il le signale à l'admiration de tous (1).

Mais le chef-d'œuvre de Massacio est le *Paiement de l'impôt*, qu'on voit dans la partie supérieure. Au centre, le Christ envoie saint Pierre prendre le poisson qui doit fournir l'impôt, et à droite, saint Pierre remet les pièces de monnaie au jeune homme qui les réclame. Cette composition est comparable aux beaux cartons de Raphaël; le style en est noble, les figures bien dessinées, les draperies larges et naturelles. Le jeu des expressions est aussi très-remarquable; mais il ne faut pas y chercher un

(1) Nell' istoria dove S. Piero battezza si stima grandemente un ignudo, che triema tra gli altri battezzati, assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo e dolce maniera, il quale dagli artefici e vecchi e moderni è stato sempre tenuto in riverenza ed ammirazione.

sentiment religieux. L'artiste prime le chrétien. Au bas de cette scène, Massacio a représenté la résurrection d'un jeune homme par l'intercession de saint Pierre. Il n'a pas eu le temps d'achever cette peinture, et tous les spectateurs placés près de la porte de ville sont de Filippino, le fils de fra Lippi, dont la chute symbolise celle de l'art chrétien. Le talent de Filippino est déjà une décadence; saint Pierre délivré de la prison, saint Pierre et saint Paul devant le proconsul, accusent l'étude exclusive de l'antique, et le désir de faire des portraits pour se faire des amis et des protecteurs. Tout l'ensemble de cette chapelle fait entrevoir l'anarchie que doit causer la nouvelle tendance de l'art. Ce n'est plus un poëme conçu avec unité, c'est un concours ouvert où chacun cherche les moyens de faire valoir son talent. Le but de l'artiste n'est plus d'inspirer au peuple de nobles et pieux sentiments; toute son ambition est de flatter le goût et d'obtenir le suffrage des connaisseurs. Et cette ambition est une cause de ruine, parce que pour l'art comme pour la société, le progrès véritable n'est que dans la perfection morale.

Les trois artistes que nous avons nommés les pères de la Renaissance étaient contemporains de fra Angelico; ils ont dû l'aimer comme un talent qui ne pouvait leur faire ombrage, et ils visitèrent souvent sa cellule, quand notre peintre vint se fixer à Florence.

Brunelleschi élevait alors sa coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs; Ghiberti avait terminé ses portes du Baptistère, et travaillait à d'autres chefs-d'œuvre; Massolino était mort, et Massacio peignait sa chapelle du Carmine.

Fra Angelico, leur égal, les regardait sans doute comme ses maîtres; il profita de leur progrès, mais en conservant les grands principes de l'art chrétien. On le voit dans les ouvrages dont nous avons parlé, ou qui nous restent à étudier. Il comprit l'heureuse révolution que Brunelleschi faisait dans l'architecture, et il ne jugea pas l'ogive plus chrétienne que le plein cintre; car nous le voyons abandonner les motifs du moyen âge, dont il avait décoré ses premiers tableaux, pour adopter les lignes et l'ornementation des nouveaux monuments de Florence. Ses figures n'en restèrent pas moins saintes; elles prirent seulement des proportions moins allongées, tout en conservant leur noblesse, parce que le style de l'architecture influence toujours celui des figures.

Il était certainement capable de comprendre toutes les beautés des portes du Baptistère de Florence, et il sut rivaliser avec Ghiberti de grâce et d'élégance; mais il ne négligea pas pour cela l'expression des sentiments religieux, et c'est ce qui le fit préférer à son rival pour le retable commandé par la corporation des ouvriers en lin.

Plusieurs mettent sans doute Massacio au-dessus de

fra Angelico comme perfection de forme, parce qu'ils considèrent plus la science que l'inspiration chrétienne; mais, même sous ce rapport, nous ne trouvons pas fra Angelico inférieur à son contemporain.

La chapelle de Saint-Clément n'est pas comparable aux peintures que nous avons déjà étudiées, et nous la croyons surtout moins belle que la chapelle de Nicolas V au Vatican. Quant à la composition de la chapelle du Carmine, nous pensons qu'elle ne peut être préférée à la plupart des œuvres de fra Angelico, dont les Jugements derniers surtout offrent des beautés de premier ordre. Massacio ressemble plus à Raphaël par la liberté et l'élégance de ses figures; mais fra Angelico a une grandeur et un style qu'il tient de la tradition, et qui le rapprochent souvent plus des Grecs que Raphaël lui-même.

Ainsi fra Angelico, modèle de tous les artistes par la sainteté de ses inspirations, est aussi leur modèle pour la forme dont il sut revêtir ces inspirations. Il a assisté au début de la Renaissance, il a démêlé ce qu'il y avait de progrès vers le beau naturel, mais il est resté fidèle au beau moral. Il ne s'est pas laissé égarer par le désir d'une gloire personnelle, il n'a vu dans les beautés de la terre que le reflet des beautés du ciel; il a aimé Dieu, et il a voulu le faire aimer. C'était là son but suprême, et c'est parce qu'il y a été fidèle que son talent a été préservé de toute décadence.

1870
The first of the year was a very
cold one, and the weather was
very disagreeable. The snow
was very deep, and the wind
was very strong. The people
were very much distressed
by the cold, and many of
them were sick. The
government was very
kind, and gave them
money to buy food and
clothing. The people were
very grateful for this
kindness, and they were
very happy. The
government was very
wise, and they were
very kind to the people.
The people were very
grateful for this kindness,
and they were very happy.
The government was very
wise, and they were very
kind to the people.

CHAPITRE X

Fondation du couvent de Saint-Marc par Cosme de Médicis. — Livres de chœur de fra Benedetto.

Le couvent de Saint-Marc fut fondé et protégé par les Médicis, qui grandirent avec la Renaissance, dont ils devaient être les corrupteurs. Il est intéressant pour l'histoire de l'art d'examiner comment ces banquiers célèbres achetèrent peu à peu Florence, et finirent par en devenir les maîtres. Jamais usurpation ne fut plus douce et en apparence plus heureuse.

Le pape Innocent III, qui a tant fait pour la liberté de l'Italie, avait aidé Florence à secouer la tyrannie des empereurs. Cette ville s'était constituée en république, et le xiv^e siècle fut pour elle une époque agitée, mais pleine de gloire et de prospérité. La forme de gouvernement changea souvent, à travers les tempêtes de la démocratie et les luttes d'une aristocratie turbulente; mais l'élément populaire domina toujours. Fatiguée parfois des déchirements de l'anarchie, Florence cherchait quelque repos en confiant le

pouvoir à des princes étrangers; ce moyen ne lui réussit jamais.

En 1267, elle se donne pour dix ans à Charles I^{er}, roi de Sicile; mais elle renonce bientôt à ce protectorat. En 1301, le pape Boniface VIII lui envoie pour la gouverner le frère du roi de France, Charles de Valois, qui, au lieu de rétablir la paix, organise le pillage et allume l'incendie de la guerre civile. En 1342, les Florentins nomment Gauthier de Brienne, duc d'Athènes, capitaine et conservateur du peuple, puis seigneur à vie de Florence; mais son odieuse tyrannie le fit chasser l'année suivante. Alors recommencèrent les luttes du peuple contre la noblesse, qui ne cherchait dans la puissance que le moyen de satisfaire des haines particulières. La bourgeoisie triompha; les nobles furent exclus de toutes les charges, et il s'établit un gouvernement dont les combinaisons singulières donnèrent à l'activité individuelle et à la richesse publique un grand développement. Le système des corporations d'arts favorisa beaucoup le commerce et l'industrie; Florence devint l'entrepôt de l'Europe, ses manufactures fournissaient tous les pays; pour les étoffes de laine, elle comptait deux cents ateliers, qui occupaient trente mille personnes. Ses revenus étaient considérables, et ses magistrats, qui n'étaient pas payés, amassaient des trésors qui lui permettaient de solder des troupes, d'acheter des villes, de fonder des établissements

publics, d'organiser des fêtes où accouraient en foule les étrangers. Les beaux-arts prospérèrent aussi ; ce fut l'époque de l'école de Giotto et des grands monuments. Un luxe inouï fit naître une corruption de mœurs que châtia la peste de 1348 ; elle fit mourir à Florence cent mille personnes.

Au milieu de cette agitation fébrile de l'industrie, l'influence des banquiers devait être considérable ; ils traitaient d'égal à égal avec les têtes couronnées. Le roi d'Angleterre emprunta 900,000 florins d'or aux Bradi, et 600,000 aux Perruzzi. L'auguste débiteur ne paya pas, et causa la ruine de ses banquiers. Les Médicis étaient plus prudents et plus habiles ; ils choisirent des clients moins élevés, mais plus sûrs, et se firent des partisans parmi le peuple et la bourgeoisie. Sylvestre de Médicis est la première illustration de sa famille : il fut créé chevalier par les ouvriers révoltés, et nommé par eux gonfalonier en 1378.

Pendant que les nobles revenaient au pouvoir par leurs alliances avec la riche bourgeoisie, et que Florence augmentait sa prospérité sous Gino Capponi et Mazo Albizzi, les Médicis étendaient leurs affaires, sans se mêler aux luttes ambitieuses des partis. Jean de Médicis surtout fit des bénéfices énormes pendant le concile de Constance. Il était banquier du pape, et il en profita pour acquérir un immense crédit dans le monde entier. C'est lui qui fut le fondateur véri-

table de sa dynastie. Son obligeance envers les riches, sa générosité envers les ouvriers, commencèrent sa puissance; il s'attira l'estime générale, et sut se maintenir dans une adroite neutralité. En 1421, il fut nommé au poste de gonfalonier, qu'il remplit honorablement, et il mourut en 1428, en laissant à ses enfants son crédit, sa fortune, et la recommandation de n'offenser jamais personne, et de respecter toujours les lois et la volonté de ses concitoyens.

Cosme de Médicis fut celui qui profita le mieux de ses leçons; à l'habileté de son père il joignit plus d'ambition, il chercha tous les moyens d'accroître son influence en augmentant ses richesses et ses entreprises. Actif, généreux, insinuant, il parvient à se rendre l'ami et le créancier de tout le monde; il s'attache les familles des bannis au moyen des lettres de change; il reçoit l'argent des condottieri et leur fait des avances; il protège les lettres et les arts, et s'entoure de tous ceux qui peuvent agir sur l'esprit public; il prend à sa solde les ouvriers, en fournissant des fonds à l'industrie; ses largesses soulagent les pauvres, embellissent les églises, tandis qu'il reste lui-même dans une simplicité relative, qui séduit toujours sous une république.

Les nobles, qui voient s'accroître et se consolider sa puissance, conspirent pour la renverser. Renaud, fils de Mazo Albizzi, prépare une émeute, au lieu d'un assassinat. Cosme est arrêté et condamné; mais

il achète dans sa prison les juges, qui s'étaient vendus à ses ennemis, et, au lieu d'être mis à mort, il part seulement pour l'exil. Ce fut là son triomphe. Il se retire à Padoue, et il y reçoit les députations de ceux qui reconnaissent sa puissance. La ville de Venise lui envoie des ambassadeurs, et lui demande des conseils. Tous les vassaux que lui a donnés le commerce viennent lui rendre hommage, tandis qu'à Florence tout souffre de son absence. Il a fait redemander ses capitaux, il faut rembourser, on ne peut plus emprunter; l'industrie languit, les artistes n'ont plus de protecteur, les ouvriers de patron. La ville est obligée de capituler; Cosme est rappelé, et ses ennemis exilés. C'est alors que commence le règne des Médicis.

Cosme est souverain sans en prendre les titres et le somptueux attirail. Il est proclamé le bienfaiteur du peuple et le père de la patrie; il commande, il se venge, il gouverne; il a pour palais sa maison de banque, pour trône son coffre-fort; il fonde la royauté de l'argent, la tyrannie de la richesse, tyrannie plus terrible que les autres, parce qu'elle est plus corruptrice. C'était un système bien formulé par lui, et, lorsqu'on se plaignait du tort que faisait à la ville la perte des bons citoyens qu'éloignaient ses bannissements et ses vengeances, il se vantait de pouvoir faire des hommes de bien, avec deux aunes de drap fin.

Il sut profiter du talent et des qualités guerrières de Neri Capponi, dont il respecta l'indépendance pour agir par son moyen sur les soldats. Il laissa les nobles tyranniser le peuple pour faire mieux valoir son apparente modération, et il précipita l'industrie vers un luxe, vers un progrès matériel qui est un danger lorsqu'il n'est pas dirigé par le christianisme. Il se fit aussi un brillant entourage de savants et d'artistes, combla les églises de présents, fonda de nombreux couvents, et ne négligea aucun moyen de se concilier les masses.

La maison de campagne de Cosme de Médicis était près du couvent de Fiesole, et il était devenu le bienfaiteur des religieux qui l'habitaient. Il avait commandé plusieurs tableaux à fra Angelico; ce fut lui qui le fit venir dans le nouveau couvent de Saint-Marc. Dieu mêle ainsi toujours le bien au mal, pour nous laisser choisir entre ces deux éternels ennemis, et pour perpétuer, au milieu des ruines de la corruption, les germes de la vie et les espérances de la résurrection. La Providence plaçait non loin du palais des Médicis la sainte demeure où la charité inépuisable de saint Antonin devait consoler les victimes des vengeances de Cosme l'Ancien, et soulager la misère que faisait naître l'excès du luxe. C'est du couvent de Saint-Marc que devait sortir aussi Savonarole, ce tribun de l'Église qui voulut diriger vers Dieu le progrès de la Renaissance, se corrompant

de plus en plus au service des passions, sous l'influence si funeste de Laurent le Magnifique.

Les religieux de Fiesole avaient déjà envoyé une colonie à Florence. Le 19 juin 1435, ils avaient obtenu du pape Eugène IV et de la Magistrature de la ville la petite église Saint-Georges, au delà de l'Arno. Le Souverain Pontife poursuivait alors la réforme des ordres religieux, dont le schisme et la peste avaient causé le relâchement. Les religieux qui donnaient le plus de scandale étaient ceux qui habitaient le vieux couvent de Saint-Marc. Une supplique des magistrats de Florence, présentée au pape par Cosme de Médicis, demandait un changement. Elle exposait que le couvent de Saint-Marc, placé au centre de la ville, avait besoin de ministres zélés et nombreux ; ceux qui l'occupaient ne pouvaient faire aucun bien, et laissaient tomber les bâtiments en ruine. Les religieux dominicains réformés devaient en prendre la place et donner en échange le couvent de Saint-Georges, qui venait de leur être accordé. Eugène IV accueillit favorablement cette demande, et une bulle du 21 janvier 1436 ordonna le changement. Les moines de Saint-Marc résistèrent, et en appelèrent au concilia-bule de Bâle, un des éclairs précurseurs de la Réforme. Mais ce moyen ne leur réussit pas ; il fallut céder, et le pape ordonna que la prise de possession se fit avec une solennité inusitée. Les religieux dominicains traversèrent toute la ville accompagnés du clergé, de

trois évêques, des massiers de la république, et d'un immense concours de peuple. Le père Cyprien prit possession de Saint-Marc au nom de sa congrégation.

Fra Angelico assista sans aucun doute à cette cérémonie, et se fixa dans le couvent, dont l'état était déplorable. L'année précédente, un incendie en avait ruiné une partie, et le toit de l'église avait été consumé. Les religieux dominicains furent obligés de se construire des cellules en bois, toutes ouvertes au vent et à l'humidité. Mais Cosme de Médicis chargea son architecte Michelozzi de leur bâtir une demeure plus convenable. L'architecte rasa l'ancien couvent, et ne laissa subsister que l'église et le réfectoire; il construisit deux cloîtres : le premier, sur le flanc méridional de l'église, et l'autre au chevet. Ces constructions, commencées en 1437, furent terminées en 1443. La dépense s'éleva à 36,000 ducats d'or. Les restaurations de l'église furent terminées en 1441, et sa consécration eut lieu le jour de l'Épiphanie de l'année suivante, en présence du pape Eugène IV et du collège des cardinaux. Cosme de Médicis voulut donner à l'église tous les livres de chant, et il chargea de leur exécution fra Benedetto, frère aîné de fra Angelico.

Nous avons vu que les deux frères avaient eu jusqu'alors une même existence, et nous avons constaté la collaboration de fra Benedetto dans les œuvres de notre peintre. Le témoignage de Vasari est positif sur

ce point (1). Fra Benedetto était particulièrement aimé de saint Antonin, qui le choisit pour sous-prieur toutes les fois qu'il fut lui-même nommé prieur de Saint-Marc. Il habita ce couvent avec son frère, et le quitta seulement lorsqu'il fut élu prieur par les religieux de Fiesole; mais la troisième année de sa charge n'était pas encore terminée, quand il mourut de la peste à Florence, en 1448. Les deux chroniques de Saint-Marc et de Fiesole font l'éloge de son talent et de sa sainteté.

« Fra Benedetto, dit celle de Saint-Marc, fils de Pierre de Mugello, et à la fin prieur du couvent de Fiesole, était frère de fra Giovanni, le peintre admirable qui a fait presque toutes les peintures de ce couvent. Il était béni (*benedictus*) de nom et en réalité. Ses mœurs et sa conduite furent irréprochables, et il vécut dans l'Ordre sans faire naître la moindre plainte. Il surpassait non-seulement ceux de son époque, mais ceux des autres temps, comme écrivain et miniaturiste. Il exécuta de sa main les textes, les notes et les miniatures de presque tous les livres de chœur de cette église de Saint-Marc; les antiphonaires, les graduels et les psautiers, excepté le dernier graduel des fêtes. Attaqué de la peste ici, il vit venir la mort avec courage, et, après avoir reçu tous

(1) Ben è vero che a far questi fu aiutato da un suo maggior fratello che era similmente miniatore ed essai esercitato nella pittura.

les sacrements, il se reposa dans le Seigneur cette année 1448, et fut enseveli dans la sépulture des frères. Qu'il repose en paix (1). »

Nous avons déjà comparé le talent de fra Benedetto avec celui de son frère; l'étude des livres de chœur de Saint-Marc nous en fera encore mieux apprécier la différence. Fra Benedetto ne se livra pas exclusivement à la pratique de l'art; il s'occupa beaucoup du ministère et de la conduite des âmes, comme le prouvent les fonctions auxquelles il fut appelé. Cependant la régularité de la vie religieuse lui ménagea beaucoup de loisir, puisqu'il aida son frère, et qu'il exécuta presque entièrement et en peu d'années, de 1443 à 1448, les livres de chœur qui servent à l'église de Saint-Marc, et qui coûtèrent à Cosme de Médicis 1,500 ducats.

Ces livres magnifiques sont un des textes les plus précieux de l'ancienne musique religieuse. Les annales du couvent disent que quatorze volumes

(1) Fr. Benedictus Petri de Mugello, filius natus et tunc prior existens Fesulani conventus, germanus fratris Joannis, illius tam mirandi pictoris cujus arte picturae ferè omnes hujus conventus exstant. Hic re et nomine Benedictus moribus et vitâ integerrimus fuit et sine querelâ in ordine conversatus. Exstitit autem excellentissimus, non modò suorum, sed et plurimorum temporum scriptor et miniator. Cujus manu, litteris, cantus nota, et minio st. (*sic*) omnes ferè libri chori hujus ecclesiae S. Marci : Antiphonaria videlicet, Gradualia, et Psalteria, dempto ultimo duntaxat festivo graduali. Hic ex eâ peste invasus alacer mortem intuitus, sacramentis omnibus ritè perceptis, in Domino requievit, ipso anno 1448, sepultus in communibus fratrum sepulturis. Requiescat in pace. (*Annalia conv. S. Marci*, A, fol. 211.)

de graduels et d'antiphonaires ont été écrits de la main de fra Benedetto, prieur du couvent de Fiesole, excepté les derniers volumes des graduels des fêtes, qui restèrent inachevés à cause de sa mort, et qui furent terminés par un religieux de l'ordre des Frères Mineurs. Fra Benedetto écrivit aussi les deux psautiers du chœur, à la demande de Cosme, et un livre des invitatoires (1).

Les livres qui servent maintenant aux religieux sont au nombre de vingt, soit qu'on en ait divisé, soit qu'on en ait ajouté quelques-uns. Ces livres ont été restaurés au xvi^e siècle; les miniatures en sont généralement bien conservées. Ils portent les armes des Médicis, et de nombreuses inscriptions constatent la munificence de Cosme l'Ancien (2). L'écriture en est belle; les initiales sont d'un dessin un peu lourd, mais enrichies de fleurs et de quelques figures grotesques. Les miniatures sont peintes à l'intérieur des lettres. Les volumes les plus ornés sont les premiers, marqués A et B. Voici l'indication des plus remarquables sujets :

Vocation de saint Pierre et de saint André.

Martyre de saint Étienne. — Le fond présente un charmant paysage.

(1) *Annal. conv. S. Marci*, fol. 8 à tergo.

(2) On lit au commencement : *Hos libros suis pecuniis, illustrissimus civis... multa et magna beneficia, et hoc templum extruxit Cosmas Medic.*

Saint Jean l'Évangéliste. — Belle figure, malheureusement endommagée.

Massacre des Innocents.

Sainte Agnès, vierge et martyre. — Elle porte au milieu des flammes sa palme et son agneau symboliques.

Conversion de saint Paul. — Présentation. — Annonciation.

Vient ensuite le commun des apôtres et des martyrs. Jésus les bénit, pour indiquer qu'il est leur force et leur récompense.

Au commun d'une vierge, des vierges de tout âge chantent devant un livre ouvert qui est placé sur des palmes. On y lit ces mots : GAUDEAMUS OMNES.

Pour l'office de la Croix, on voit un très-beau crucifix qui semble fait par fra Angelico. Une autre miniature représente la Vierge couvrant de son manteau les religieux de l'ordre de Saint-Dominique.

Dans le second volume, marqué B, on peut surtout signaler une Annonciation d'un beau style. — Saint Pierre de Vérone recevant les trois couronnes de docteur, de vierge et de martyr. — Sainte Madeleine portée au ciel par les anges. — Saint Dominique recevant sa mission de saint Pierre et de saint Paul. — Une magnifique Assomption. — Un saint Michel très-remarquable. — Tous les saints

qui célèbrent leur fête en chantant : CANTATE DOMINUM.

Dans une autre composition, Jésus-Christ met la main sur la tête d'un martyr, et lui montre de l'autre les récompenses célestes, qu'il contemple des yeux de la foi.

Les autres livres sont moins riches en miniatures. La plupart n'en ont qu'une à la première page. L'antiphonaire marqué I offre une belle composition. Notre-Seigneur montre à ses apôtres un jeune homme qui a les yeux bandés et les mains attachées derrière le dos ; c'est là le sort qui les attend, et aussi le moyen le plus sûr de conquérir la terre, en rendant témoignage à la vérité. Le livre P offre une très-belle Adoration des Mages dont les figures rappellent le chef-d'œuvre de fra Angelico, exécuté dans la cellule de Cosme de Médicis.

Toutes ces miniatures présentent les défauts et les qualités qui ont été déjà signalés dans les tableaux que nous avons attribués à fra Benedetto. On y trouve un sentiment religieux profond, une imagination pieuse, des sujets nouveaux et des moyens ingénieux de les rendre ; mais si l'artiste a la même foi et la même piété que son frère, il n'a pas le même talent ; il a moins reçu et moins fait valoir. Il n'est pas, comme fra Angelico, l'héritier des grands maîtres, et il n'a pas étudié comme lui la nature. Ses figures sont courtes et ordinairement mal posées, les mou-

vements faux, les têtes sans vie et sans modelé. Il n'a pas surtout la noble élégance et l'admirable simplicité de son frère : preuve évidente que la pensée chrétienne ne fait pas seule l'artiste ; il faut, pour bien la rendre, un don naturel développé par l'étude.

Nous insistons beaucoup sur cette distinction des œuvres de fra Benedetto et de fra Angelico ; la collaboration de fra Benedetto a nui à la gloire de fra Angelico. Mais, en étudiant attentivement les ouvrages qui leur appartiennent sans aucun doute, on arrive à reconnaître une inégalité de style évidente. Ce sont deux écritures qu'il est impossible de confondre.

Fra Angelico travailla-t-il aux miniatures de son frère ? Nous le croyons, et nous avons remarqué des figures qui sont dignes de lui. Fra Angelico fit certainement des miniatures ; Vasari lui attribue deux grands livres de Sainte-Marie-des-Fleurs (1). Le Père Marchese n'a pu les voir ; le professeur Rosini paraît avoir été plus heureux. La bibliothèque de Saint-Marc possède d'autres miniatures qui lui sont attribuées ; mais nous pensons qu'il faut être sobre de ces attributions. Fra Angelico est le peintre reli-

(1) Sono di mano di fra Giovanni in Santa-Maria-del-Fiore due grandissimi libri miniati divina mente, i quali sono tenuti con molta venerazione e riccamente adornati, nè si veggiono se non ne' giorni solennissimi.

gieux par excellence ; la spéculation ou l'admiration inintelligente lui donne une foule de manuscrits du xv^e siècle , français ou allemands. Respectons la vérité et la gloire de notre peintre.

THE HISTORY OF THE
REIGN OF CHARLES THE FIRST
BY JOHN BURNET

IN THREE VOLUMES
THE SECOND VOLUME

LONDON
Printed by J. Sturges, in Strand, near St. Dunstons Church

1734

CHAPITRE XI

Couvent de Saint-Marc. — Peintures du cloître et des cellules.

Le couvent de Saint-Marc est d'une architecture noble et simple. Saint Antonin modéra les largesses de Cosme de Médicis, et empêcha des magnificences trop opposées à l'esprit des dominicains réformés. Le talent de Michelozzi se montre seulement dans les deux cloîtres et dans la bibliothèque, qui est partagée en trois nefs par deux rangées de belles colonnes doriques. Fra Angelico n'a travaillé que dans le premier cloître et dans les cellules qui en dépendent; le reste du couvent ne fut terminé qu'après son départ pour Rome (1).

A l'extrémité du côté du cloître qui longe l'église, et en face de la porte d'entrée, se trouve un beau Christ en croix. Fra Angelico, suivant son

(1) Ce premier cloître s'appelle le cloître de Saint-Antonin, à cause des peintures qui représentent la vie du saint archevêque de Florence, et qui ont été exécutées à la fin du xvi^e siècle.

usage, a représenté le Sauveur les yeux ouverts sur tous les hommes, et répandant sur la terre ce sang divin dont la source est intarissable. Saint Dominique, à genoux, tient embrassée la Croix, et regarde Notre-Seigneur avec amour et compassion. Cette figure est empreinte d'une individualité très-prononcée. Ce doit être le portrait d'un religieux dont on a fait ensuite un saint Dominique, en y ajoutant l'auréole et l'étoile du saint fondateur. Quel est ce portrait ? Est-ce celui de saint Antonin, de fra Benedetto, ou de fra Angelico ? Nous n'avons aucun portrait authentique de notre peintre. Ne peut-on pas se permettre une hypothèse, et croire qu'il a voulu se représenter aux pieds de la Croix comme il s'y mettait si souvent lui-même ? Son frère l'aurait dessiné de profil, et cet acte d'adoration ardente serait la signature de toutes les œuvres qu'il fit sur les murs du couvent de Saint-Marc. Si ce ne sont pas ses traits, ce sont au moins ses sentiments, et il les a écrits au bas de cette peinture. On lit, à la place de son nom, cette inscription touchante : « Salut, Sauveur du monde ; salut, Sauveur Jésus ; je voudrais m'attacher à votre Croix si chère : vous savez bien pourquoi, accordez-moi cette grâce (1). »

(1) *Salve, mundi salutare; salve, salus Jesu chare; Cruci tuæ me aptare vellem verè: tu scis quare; presta mihi copiam.*

Près de cette peinture, et au-dessus de la porte qui conduit à la sacristie, fra Angelico a peint dans une ogive un saint Pierre Martyr : de la main gauche il tient un livre et une palme ; l'index de sa main droite, placé sur sa bouche, ordonne le silence qui doit régner dans le cloître, et le recueillement qu'il faut avoir à l'approche du sanctuaire.

Au-dessus de la porte du chapitre, un saint Dominique tient une discipline et le livre des constitutions. Peut-on mieux indiquer la salle où les religieux viennent s'accuser publiquement de leurs fautes contre la règle et en recevoir la pénitence ?

Près de la porte qui conduit au réfectoire, est peinte une *Pietà*. Le Sauveur, debout dans son tombeau, montre ses mains percées pour les hommes. C'est une des plus belles figures de Christ qu'ait faite fra Angelico. La tête est d'une pureté divine ; le corps est d'un dessin très-noble et très-remarquable. Au-dessus de la porte de l'hospice où on recevait les étrangers, fra Angelico a représenté deux religieux dominicains qui reçoivent notre Seigneur Jésus-Christ vêtu en pèlerin. Cette composition est admirable ; elle rend parfaitement cette douce hospitalité dont la tradition, nous le savons, n'est pas perdue dans l'ordre de Saint-Dominique. Les deux religieux accueillent leur hôte avec joie et amour ; leurs têtes, bien dessinées et bien modelées, sont pleines de vie et de charité. Fra Barto-

lomeo, pour rendre les mêmes idées, a peint les disciples d'Emmaüs au-dessus de la porte du réfectoire; mais son œuvre est bien inférieure à celle de fra Angelico, comme expression religieuse et comme talent.

Une belle figure de saint Thomas d'Aquin, malheureusement très-endommagée, complète la décoration du cloître où notre peintre a offert ainsi à la pensée de ses frères, avec la Passion de Notre-Seigneur, l'exemple du recueillement, de la science et de toutes les vertus religieuses.

La grande composition qui remplit tout le fond de la salle du Chapitre est ordinairement citée comme le chef-d'œuvre de fra Angelico. C'est la peinture qui a le plus d'étendue et d'importance : elle représente la scène du Calvaire, l'éternel sujet de la contemplation et de l'amour des saints. Le Christ, sur une croix très-élevée, domine toute la terre; il est placé entre le repentir et l'impénitence, entre le bon et le mauvais larron. A ses pieds, une tête de mort indique les suites du péché, dont il est la victime et le vainqueur. Autour de lui, les amis fidèles de sa Passion : la Vierge, qui succombe sous le poids de sa douleur, est soutenue par une sainte femme; Marie-Madeleine, qui était agenouillée au pied de la croix, se détourne sans se relever pour recevoir dans ses bras la Mère du Sauveur. Ce groupe est de la plus grande beauté. A côté, saint

Jean-Baptiste; saint Marc, l'historien de la Passion et le protecteur du couvent; saint Laurent; saint Cosme et saint Damien, patrons des Médecis. Du côté opposé sont représentés d'autres témoins de la Passion de Notre-Seigneur. A leur tête, saint Dominique dans l'extase de la douleur; saint Zanobe, évêque de Florence, qui semble adresser la parole à saint Jérôme, prosterné les mains jointes; derrière lui, et debout, saint Augustin dans l'attitude de la méditation; saint François d'Assise avec sa petite croix et ses stigmates; la tête appuyée sur sa main, il jette sur son divin modèle un regard séraphique; saint Benoît tenant la verge de la pénitence; saint Bernard pressant l'Évangile sur son cœur et contemplant tendrement son Maître : figure sublime de foi, d'ardeur et de pureté; saint Romuald pliant sous le poids des années; saint Gualbert éclatant en sanglots; saint Pierre Martyr et saint Thomas d'Aquin. Tous ces saints surabondent d'amour, et les sentiments qu'ils éprouvent sont rendus avec une variété, une intensité d'expression dont il est impossible de donner idée.

Toute la composition est encadrée d'une large et riche bordure entrecoupée de médaillons, où des prophètes assistent à l'événement qu'ils ont annoncé; ils tiennent des banderoles où se lisent des textes qui forment comme un cantique en l'honneur de la vérité. A droite du Christ, le premier personnage, dont

le nom est effacé, dit : « C'est le Dieu de la nature qui souffre. » Puis vient Daniel : « Dans sept et soixante-deux semaines, le Christ sera mis à mort. »

Zacharie. — « Voici ce que j'ai souffert. »

Le patriarche Jacob. — « Vous avez été chercher la proie, mon fils; vous vous êtes couché pour dormir, comme le lion. »

David. — « Ils m'ont dans ma soif abreuvé de vinaigre. »

Au sommet de la composition est un pélican qui rend la vie à ses petits avec son sang. Au-dessous on lit : « Je suis devenu comme le pélican de la solitude. »

Isaïe. — « Il a vraiment supporté nos douleurs. »

Jérémie. — « O vous tous qui passez par le chemin, arrêtez-vous, et voyez s'il est une douleur semblable à ma douleur. »

Ezéchiel. — « J'ai glorifié l'humble bois. »

Job. — « Qui me donnera sa chair pour me rassasier ? »

La sibylle d'Erythrée. — « Il mourra de mort, et, après trois jours de sommeil, il reviendra des enfers, et paraîtra à la lumière le premier (1). »

(1) Deus nature patitur. — Post ebdomades VII et LXII occidetur xps. (DANIEL, IX, 26.) — Ad predam descendisti (*ascendisti*), fili mi dormiens (*requiescens*). Accubuisti ut leo. (*Genèse*, XL, 9.) — In siti mea potaverunt me aceto. (*Ps.* LXVIII, 22.) — Similis factus sum pellicano solitudinis. (*Ps.* CI, 7.) — Vere languores meos (*nostros*) ipse tulit. (*ISAÏE*, LIII, 4.) — O vos omnes qui transite (*sic*) per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. (*JÉRÉMIE*, *Lam.*, I, 2.) — Exal-

Dans la bordure inférieure, fra Angelico a représenté les gloires de l'ordre de Saint-Dominique. Le saint fondateur, placé au centre, tient un arbre généalogique dont les enroulements forment les médaillons où se trouvent les saints, les papes, les cardinaux, les évêques et les religieux célèbres que la famille dominicaine a donnés à l'Église. D'un côté Innocent V, le cardinal Hugues de Saint-Cher, le patriarche de Grado, Paolo Pilastrì, saint Antonin, archevêque de Florence, le bienheureux Jourdain de Saxe, le bienheureux Nicolas della Palia, le bienheureux Buoninsegna, martyr.

Du côté opposé, Benoît XI, le bienheureux Jean de Dominici, le bienheureux Pierre della Palude, le bienheureux Albert le Grand, saint Raymond de Penafort, le bienheureux Clair de Sesto, saint Vincent Ferrier, le bienheureux Bernard, un des martyrs d'Avignonet (1).

Les figures de cette vaste composition sont toutes admirables de style, de dessin et d'expression ; une seule fait disparate, c'est le saint Marc placé à droite de la Croix, entre saint Jean-Baptiste et saint Lau-

tavi lignum humile. (ÉZÉCHIEL, XVII, 24.) — Quis det de carnibus ejus ut saturemur ? (JOB, XXXI, 31.) — Morte morietur tribus diebus somno suscepto, et tunc ab infernis regressus ad lucem veniet primus.

(1) Plusieurs de ces noms n'ont pas été mis par fra Angelico ; cela est évident pour les saints qui ont été béatifiés après sa mort. On voit encore, sous le nom de saint Antonin, les traces de celui qu'il a remplacé.

rent. Il est mal posé, mal proportionné; la tête est évidemment trop grosse. Nous croyons cette figure de fra Benedetto; son frère lui aura laissé peindre le patron du couvent dont il était sous-prieur.

Cette fresque a toutes les qualités de la grande peinture monumentale : l'exécution en est simple et large, et la couleur douce et pleine de lumière. Les personnages sont bien conservés; mais le fond sur lequel ils se détachent est malheureusement dans un état déplorable. Il est couvert d'une teinte lourde d'un rouge sale, qu'on a gradué jusqu'au gris en prenant souvent sur les contours. Il est impossible d'expliquer cet acte de vandalisme, dont on ignore l'époque et l'auteur.

La chronique de Saint-Marc mentionne une autre peinture de fra Angelico dans le réfectoire du couvent. Elle représentait le Christ en croix, assisté par la sainte Vierge et par saint Jean. Elle a été détruite en 1534.

Les cellules, peintes par fra Angelico, ont été construites sous l'inspiration la plus sévère de la simplicité religieuse. Elles sont rangées en deux lignes, sous un toit à charpente apparente; elles sont étroites, basses, et éclairées par une petite fenêtre cintrée. L'espace est mesuré rigoureusement pour une table, une chaise, et la pauvre couche où le religieux se repose quelques instants de ses études et de sa prière. C'est sur ces murs, dépourvus de tout ornement, que

notre peintre a exécuté des chefs-d'œuvre. N'y a-t-il pas là vraiment une preuve d'humilité touchante ? Aucune pensée de gloire humaine ne pouvait se présenter à son esprit en décorant ces obscures cellules ; la clôture sévère du couvent devait en éloigner les regards de la foule ; et pourtant il a mis là tout son talent, comme les autres saints qui, pour la gloire de Dieu et la consolation des âmes, épanchent dans le secret de leur direction tous les trésors de leur cœur et de leur éloquence.

C'est la vie de Notre-Seigneur que fra Angelico a voulu encore raconter, et il en a laissé une page à méditer à chacun de ses frères. Il a souvent ajouté à la scène qu'il peignait un saint ou une sainte qui en sont témoins, pour satisfaire sans doute la dévotion du religieux qui devait habiter la cellule. Les figures sont de moyenne grandeur, l'exécution est d'une simplicité extrême, et la couleur d'une douceur admirable. Fra Benedetto a aidé son frère dans son œuvre, et nous avons même remarqué que leurs compositions étaient presque toujours alternées ; ils travaillaient ainsi à côté l'un de l'autre. Nous suivrons l'ordre historique dans l'examen de ces peintures.

Sur le mur extérieur de la rangée des cellules est représentée une Annonciation qui, tout en rappelant celle de Cortone par sa grâce et sa pureté, montre les progrès de l'artiste. La Vierge est assise sur un petit

escabeau, elle s'incline devant l'ange agenouillé devant elle. Le sanctuaire où se passe cette scène céleste est un portique ouvert, sur lequel donne la petite cellule de la Vierge. L'architecture est la même que celle des cloîtres de Saint-Marc. Il est entouré d'un jardin fermé, tout couvert de belles fleurs, que le pied de l'homme n'a jamais foulé. La main filiale du peintre a écrit au bas de la composition : « Salut, Mère d'amour, Marie, le temple auguste de la Trinité tout entière ; » et au-dessous : « Quand vous viendrez devant cette image de la Vierge immaculée, n'oubliez pas en passant de dire un *Ave* (1). »

Une autre Annonciation est peinte dans une cellule, et elle a peut-être quelque chose de plus céleste. La Vierge est agenouillée sur un escabeau ; l'ange est debout devant elle, et semble attendre sa réponse. Derrière lui, en dehors du portique, on voit saint Pierre Martyr, si célèbre par sa pureté. Cette composition est d'une beauté ravissante.

La Nativité rappelle celle des panneaux de l'Académie des beaux-arts. Saint Pierre Martyr et sainte Catherine d'Alexandrie sont agenouillés, avec Marie et Joseph, pour adorer le divin Enfant, couché sur

(1) *Salve, Mater pietatis, et totius Trinitatis nobile triclinium, Maria. Virginis intacte cum veneris ante figuram, pretereundo cave ne sileatur ave.* — Cette inscription rappelle celle qui orne la statue de la Vierge du beau portail de la Dalbade à Toulouse :

Chrestien, si mon amour est en ton cœur gravé,
Ne diffère, en passant, de me dire un *Ave*.

un peu de paille et tendant les bras à sa mère.

La Présentation au Temple a beaucoup de rapport avec la composition de Giotto qui se trouve à l'Académie des beaux-arts. La figure de la Vierge est surtout remarquable par sa simplicité. Les lignes droites de son manteau et de sa robe voilent les formes et les mouvements de son corps. Le vieillard Siméon presse avec amour l'enfant Jésus sur son cœur. Saint Pierre Martyr et la prophétesse Anne, ou la bienheureuse Villana, sont témoins de la scène.

L'Adoration des Mages est un chef-d'œuvre qu'on peut comparer avec avantage à tout ce que l'art produisait alors de plus parfait. Il est exécuté dans une cellule plus grande que les autres; c'est celle que Cosme de Médicis fit faire pour y venir causer avec saint Antonin et nos deux peintres, qu'il aimait particulièrement. Le pape Eugène IV l'habita aussi quand il vint présider à la consécration de l'église Saint-Marc, en 1442. Cette cérémonie eut lieu le jour de l'Épiphanie : c'était la grande fête de l'époque. Le concile de Florence avait vu l'Orient adorer Jésus-Christ sur le sein de l'Église romaine. L'empereur et le patriarche de Constantinople, les ambassadeurs d'Éthiopie, de Syrie, étaient venus lui présenter leur soumission et leurs hommages dans la personne du successeur de saint Pierre, et les fêtes magnifiques que notre peintre vit célébrer à cette occasion, sous les voûtes de Sainte-Marie-des-Fleurs, durent néces-

sairement influencer son imagination. L'Adoration des Mages est un sujet que choisirent souvent les peintres de la Renaissance, parce qu'ils pouvaient y déployer un grand luxe de costumes et de draperies. Fra Angelico le peignit dans la cellule de Cosme de Médicis comme un enseignement aux riches et aux puissants, qui doivent déposer aux pieds de Jésus-Christ leurs sceptres et leurs trésors.

La scène est admirablement disposée : le fond représente les montagnes de la Judée, que les rois mages ont traversées. La grotte de Bethléem est indiquée par un pan de muraille. La Vierge a pour trône la selle de l'âne; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui bénit le vieux roi mage prosterné, osant à peine avancer la tête et la main pour embrasser les pieds du Désiré des nations. Il a offert son présent, que tient saint Joseph, debout près de la sainte Vierge. Derrière ce personnage sont les deux autres rois et leur suite, composée de guerriers et de savants costumés à l'orientale. L'un d'eux tient une sphère pour indiquer la science, qui les a conduits aux pieds du Sauveur. Deux hommes à cheval regardent au ciel l'étoile qui s'est arrêtée sur l'étable. Toutes ces figures sont pleines de vie et parfaitement dessinées; elles offrent sans doute des portraits des célébrités de l'époque, qu'il nous est impossible maintenant de reconnaître. Au lieu d'imiter les peintres, qui commençaient alors à remplir leurs tableaux de ces têtes

inattentives qui posent devant le spectateur, fra Angelico les a mises parfaitement en scène, et leur a communiqué tous ses sentiments de foi et d'adoration. Cette peinture rappelle par sa beauté et son exécution la Descente de Croix de l'Académie des beaux-arts, et elle est bien supérieure à l'Adoration des Mages de Gentile de Fabriano, qui se trouve dans la même galerie.

Le Baptême de Notre-Seigneur a lieu dans une solitude entourée de rochers. Le Saint-Esprit apparaît dans le ciel sous la forme d'une colombe, et éclaire de ses rayons toute la scène. Notre-Seigneur est baptisé par saint Jean. Deux anges tiennent ses vêtements à la droite; de l'autre côté, une sainte et un saint dominicains sont en prière. Le style et les fautes de proportion nous font attribuer cette composition à fra Benedetto.

Deux cellules ont été supprimées pour ouvrir une communication avec la bibliothèque. Les sujets représentés étaient Notre-Seigneur Jésus-Christ au désert et son entrée triomphale à Jérusalem. Il ne reste du premier sujet qu'une belle figure du Sauveur, assis les mains jointes et les yeux levés au ciel. Ses vêtements sont admirablement drapés.

Le Sermon sur la montagne. Le Christ parle aux apôtres, assis en cercle à ses pieds. Il a la main droite levée, et tient de l'autre un papier roulé. La singulière disposition des personnages, leurs poses et leurs

têtes mal dessinées nous font reconnaître encore la main de fra Benedetto.

La Transfiguration. Cette composition est pleine de grandeur et de majesté. Le Christ, debout sur un rocher, les bras étendus en croix, se manifeste dans sa gloire. Ce type est admirable de calme et de grandeur. Le Christ de la Transfiguration de Raphaël peut être plus élégant et plus hardi, mais celui de fra Angelico est plus vrai et plus divin. Les têtes de Moïse et d'Élie apparaissent seulement sur des nuages, et laissent à la figure principale toute son importance. Les poses des apôtres expriment bien l'éblouissement de la lumière et le trouble de l'extase.

L'Institution de l'Eucharistie. Notre-Seigneur donne la sainte Communion aux apôtres assis ou agenouillés. Les sentiments de foi et d'amour éclatent sur tous les visages. Mais les mouvements faux et les têtes trop fortes accusent la main de fra Benedetto.

La Prière au jardin des Olives. Notre-Seigneur, à genoux, reçoit de l'ange le calice de la Passion. Les trois apôtres, que le sommeil a vaincus, sont sur le premier plan. Près d'eux, et comme contraste, on aperçoit dans une cellule Marthe et Marie, qui personnifient ordinairement la vie active et la vie contemplative; mais ici Marie lit dans un livre, Marthe a les mains jointes. Fra Angelico n'a-t-il pas voulu dire qu'il faut par la méditation et la prière veiller

avec le Sauveur? Toutes ces figures sont pleines de naturel et de noblesse.

La Trahison de Judas. Le groupe de Notre-Seigneur et de l'apôtre infidèle est très-beau. Jésus-Christ jette un regard de compassion sur celui qu'il appelle encore son ami.

Jésus-Christ au Prétoire. Le Sauveur siège dans toute la majesté de ses ignominies volontaires; il est couronné d'épines, et il a un bandeau transparent sur les yeux. Le roseau qu'il tient lui suffit pour gouverner le monde. Les bourreaux sont absents; mais, sur la tenture du trône, on voit comme ornement une tête de valet qui lui crache au visage, et des mains qui le frappent et l'outragent. Sur les marches du trône, la sainte Vierge et saint Dominique méditent la Passion. Cette composition est simple et sublime.

Jésus-Christ monte au Calvaire. Ce n'est pas une scène historique, c'est un pieux enseignement. Le Sauveur porte sa croix avec calme, et son doux regard invite les hommes à le suivre. Une sainte femme, qui représente l'âme chrétienne ou l'Église, marche sur ses traces dans la voie douloureuse. Un religieux dominicain est agenouillé sur son passage.

Jésus-Christ attaché à la Croix. Cette composition, particulièrement belle, est remarquable surtout par la manière neuve dont le sujet est rendu. La Croix est dressée comme l'autel du sacrifice; une petite

échelle sert de degrés à la victime. Notre-Seigneur y est monté volontairement, et il étend ses bras vers les bourreaux, qui vont lui percer les mains. Il incline la tête, et lève les yeux au ciel en disant : « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font (1). » A sa droite, deux saintes femmes s'unissent à sa douleur; à sa gauche, trois personnages semblent présider à son supplice : un docteur qui discute, un autre qui regarde les saintes femmes avec insolence, et un soldat qui met la main sur la garde de son épée; c'est-à-dire l'injustice, la haine et la violence conjurées contre le Sauveur. Nous ne connaissons pas de tableau plus religieux. La figure du Christ surtout est très-belle, mais elle cause encore plus d'attendrissement que d'admiration.

Le Père Marchese rapproche de cette composition un fragment d'une légende du XIII^e siècle qui semble l'avoir inspirée : « Et quand elles se retournèrent, elles aperçurent le Seigneur Jésus qui montait l'échelle avec ses pieds et ses mains, et, en voyant ce spectacle, leurs gémissements furent si grands et si déchirants, que le ciel et la terre semblaient gémir aussi. Les autres personnes pleuraient de compassion sur le Fils, la Mère et sainte Madeleine, qui parlait si piteusement, que tous ceux qui l'entendaient paraissaient en avoir le cœur brisé. Il faut croire que le Sei-

(1) Pater, dimicte illis, quia nesciunt *quid faciunt*.

gneur Jésus monta volontairement avec les pieds et les mains sur l'échelle de la Croix. Le centurion, qui fut ensuite sauvé, le remarqua, et, comme il était sage, il dit en lui-même : Oh ! quelle merveille ! le Prophète paraît monter volontiers pour être mis en Croix ; il ne fait aucune plainte et aucune résistance ; et, pendant qu'il l'admirait, le Seigneur Jésus monta aussi haut qu'il était nécessaire, puis il se retourna sur l'échelle ; il ouvrit royalement les bras, et offrit ses mains à ceux qui étaient chargés de les percer (1). » Combien l'art trouverait-il encore d'inspirations dans ces pieuses et poétiques légendes !

Le Crucifement. Le Christ, au milieu des angoisses de la mort, promet les joies du paradis au bon larron (2). Au pied de la Croix la sainte Vierge et saint Jean qui pleurent. Saint Dominique étend les bras comme pour imiter le Sauveur. Un autre dominicain à genoux tient un livre ouvert. Cette composition est belle ; mais des fautes de dessin et de proportions nous la font attribuer à fra Benedetto.

La Mort de Notre-Seigneur est encore représentée dans deux cellules. Fra Angelico a choisi le moment où le soldat Longin perce le côté du Sauveur et fait jaillir sous le fer de sa lance le sang

(1) S. Marco illustrato e inciso. (V. MARCHESE, page 40.)

(2) Hodie mecum eris in paradiso.

divin qui doit guérir les yeux de son corps et purifier ceux de son âme. Un saint dominicain est agenouillé au pied de la Croix. La Vierge Marie se détourne et cache sa figure dans ses mains. Marthe s'avance vers elle pour la soutenir. Cette scène est pleine de dévotion et de recueillement. La figure de Longin est très-belle. Les draperies sont d'un dessin très-remarquable. Dans l'autre cellule, Jésus-Christ a pour témoins de sa mort la Vierge et saint Jean d'un côté, saint Dominique et saint Jérôme de l'autre. Toutes ces figures sont d'un beau style. Saint Jérôme offre le même type que dans l'encadrement de la Descente de Croix de l'Académie des beaux-arts et dans la grande fresque de la salle du chapitre. Sa maigreur, sa robe courte et pauvre, son livre et sa discipline, rappellent sa vie d'étude et de pénitence dans le désert.

L'Ensevelissement. Les saintes femmes et saint Jean l'Évangéliste ensevelissent Notre-Seigneur, en présence de saint Dominique. Nous croyons cette composition de fra Benedetto, qui a pu s'inspirer, pour la tête du Christ surtout, de l'Ensevelissement que nous avons admiré à l'Académie des beaux-arts.

Nous attribuerons aussi au même artiste la *Descente aux Limbes* qui se trouve dans la cellule habitée par saint Antonin. La composition est la même que celle qu'il a faite dans la Vie de Notre-Seigneur, de

l'Académie des beaux-arts. Jésus-Christ entre vainqueur et tend la main à Abraham, père des croyants qui conduit les justes, à la tête desquels marchent Adam et Ève. Satan est écrasé par la chute de la porte des enfers, et les démons s'enfuient dans les fentes des rochers. La figure du Sauveur a du mouvement et de la noblesse; mais il y a dans les autres personnages des fautes grossières que fra Angelico n'a pas pu faire; les pieds surtout sont horriblement dessinés.

Les saintes Femmes au Tombeau. L'ange est assis sur le bord du tombeau vide, et annonce par son geste la résurrection. Jésus-Christ apparaît dans la partie supérieure avec la palme et l'étendard de la victoire. Les saintes femmes ne le voient pas, et regardent avec tristesse dans le tombeau. Ce groupe est admirable, et ferait honneur aux plus grands maîtres. Derrière l'ange est une figure agenouillée de saint Dominique : on dirait un portrait. Fra Angelico peut-être a peint un religieux, qu'on aura décoré ensuite d'une auréole et d'une étoile. Toute cette composition est exécutée avec une suavité de ton et une douceur de lumière merveilleuses.

Noli me tangere. Dans un jardin solitaire et recueilli, Jésus apparaît à Marie-Madeleine comme le jardinier qui cultive les fleurs des vertus dans l'âme; mais il passe en recommandant à celle qui l'adore de ne pas trop s'attacher à la douceur

de sa présence. Marie-Madeleine, à genoux, tend les mains vers lui; elle est ardente, mais soumise. Il est impossible de mieux rendre cet enseignement de la vie mystique.

Le Couronnement de la Vierge. Fra Angelico a traité son sujet bien-aimé avec sa perfection ordinaire. Le Christ et la Vierge, dans la gloire, sont assis sur de légers nuages. Le Fils pose la couronne céleste sur la tête de sa Mère, qui s'incline humblement, et semble dire encore : « Voici la servante du Seigneur. » C'est la traduction du vers de Pétrarque :

E stava tutta humile in tanta gloria.

Tous deux sont revêtus du même vêtement éclatant de blancheur, comme de la même chair et de la même pureté. Des saints en extase assistent à ce triomphe de la Vierge : saint Paul, saint Benoît, saint Dominique, saint François, saint Pierre Martyr. On dirait que notre peintre a participé à leur extase pour la si bien rendre.

Fra Angelico a peint pour un autre religieux une de ses plus belles Madones. L'enfant Jésus, debout sur les genoux de sa Mère, semble enseigner les deux plus grands théologiens de l'Église, saint Augustin et saint Thomas d'Aquin.

Enfin, sur le mur du dortoir supérieur, fra Angelico a offert à la piété de ses frères une autre

Madone, entourée des saints protecteurs du couvent et de l'Ordre, saint Marc, saint Cosme, saint Damien et saint Dominique à droite; et à gauche, saint Paul, saint Laurent, saint Thomas et saint Pierre Martyr. Saint Dominique tient un livre et y montre du doigt le testament qu'il a laissé à ses enfants : « Ayez la charité, conservez l'humilité, possédez la pauvreté volontaire. Je donne la malédiction de Dieu et la mienne à celui qui introduira les possessions dans mon Ordre (1). » Cette composition est une des plus parfaites du couvent de Saint-Marc. L'exécution en est large, les figures bien dessinées et d'un grand style. Tous les personnages sont pleins de noblesse et de vie; ils nous représentent bien ces religieux qui étaient venus planter l'étendard de la réforme dans cette ville de Florence, que la corruption envahissait de toutes parts. Ils se distinguaient autant par leur sainteté que par leur science et leur génie. Le grand mouvement produit dans l'Église par sainte Catherine de Sienne s'était fait surtout sentir dans son Ordre. C'était l'époque de saint Vincent-Ferrier, de saint Antonin; et à côté de fra Angelico brillait le Père Jean de Montenegro, la lumière du concile de Florence, qu'admirent les esprits les plus distingués de

(1) Caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete. Maledictionem Dei et meam imprecor possessiones inducenti in meo Ordine.

l'Orient, envoyés pour conclure cette réconciliation qui fut malheureusement de si courte durée.

O doux asile, beau couvent, petites cellules, cloîtres solitaires, puissiez-vous revoir vos anciens jours ! Comment oublier le temps que j'ai passé à votre ombre ? Il m'était facile, en étudiant vos chefs-d'œuvre, d'évoquer le souvenir de cette génération sainte qui vécut avec fra Angelico : j'en voyais dans ces peintures les belles images, et j'en retrouvais les vertus dans ceux qui me donnaient une si bienveillante hospitalité.

CHAPITRE XII

Fra Angelico à Rome. — Chapelle du Vatican.

(1445-1455)

C'était à Rome que fra Angelico devait passer ses dernières années. Cette ville, le centre du monde et de l'histoire, semblait renaître depuis le retour des papes. On admirait ses monuments, on interrogeait ses ruines, on exhumait ses chefs-d'œuvre. Tous les artistes en faisaient le pèlerinage, et nous avons vu les architectes, les sculpteurs et les peintres de Florence, en rapporter des idées nouvelles et le germe de la Renaissance. Fra Angelico était aussi capable que ses concitoyens d'admirer ces merveilles; mais ce n'était pas Rome païenne qu'il désirait voir, c'était Rome la sainte, les catacombes, le tombeau des apôtres, ce champ de bataille du christianisme et du paganisme, ces temples conquis par les martyrs, et la Croix du Christ sur le Capitole. Et s'il admira les statues des dieux vaincus

et les richesses de leur dépouille, son cœur n'en fut que plus fidèle à la Vérité qui en avait triomphé.

Fra Angelico dut quitter Florence pour Rome vers l'année 1445. Le pape Eugène IV, qui l'avait particulièrement connu au couvent de Saint-Marc, l'appela pour décorer le Vatican. Il y était sans doute au moment de la mort de l'archevêque Zabarella, arrivée en 1445, et c'est à cette époque qu'il faut fixer le fait inexactement rapporté par Vasari.

Cet historien nous dit que fra Angelico fut appelé à Rome par Nicolas V, qui voulut le nommer à l'archevêché de Florence. « Fra Giovanni parut au pape ce qu'il était en effet, un homme doux, modeste, et d'une très-sainte vie; et comme l'archevêché de Florence devint alors vacant, il le jugea digne d'occuper ce poste. Lorsque le bon religieux l'eut appris, il supplia Sa Sainteté de faire un autre choix, parce qu'il ne se sentait pas appelé à gouverner les peuples; mais il dit qu'il y avait dans son Ordre un frère passionné pour les pauvres, très-savant, habile à gouverner, et rempli de la crainte de Dieu; qu'il vaudrait bien mieux lui donner cette dignité. Le pape l'écouta; et comme il se rappelait combien ce qu'il disait était vrai, il lui accorda volontiers cette grâce. Et c'est ainsi que devint archevêque de Florence frère Antonin des Frères Prêcheurs, aussi illustre par sa science que par sa

sainteté, et qui mérita enfin d'être canonisé de nos jours par le pape Adrien VI (1). »

Vasari se trompe évidemment en attribuant la nomination de saint Antonin à Nicolas V, puisqu'elle eut lieu sous le pontificat d'Eugène IV, en 1445. Quant à l'offre faite à fra Angelico, plusieurs, malgré le témoignage si positif de la tradition, trouvent qu'il est peu probable que le Souverain Pontife, qui l'avait appelé au Vatican, ait voulu l'arracher à ses pinceaux pour le lancer dans les difficultés de l'administration d'un diocèse. Il pouvait être digne de l'épiscopat par ses vertus, mais rien ne l'avait préparé à en remplir les fonctions. Ne serait-il pas plus naturel de croire que le Souverain Pontife consulta seulement fra Angelico, au milieu des intrigues dont le siège de Florence était l'objet, et que notre peintre fixa son choix sur saint Antonin? Une lettre d'un ami du saint archevêque, adressée aux dominicains de Bologne, nous apprend

(1) E perchè al papa parve fra Giovanni, siccome era veramente, persona di santissima vita, quieta e modesta, vacando l'arcivescovado in quel tempo di Firenze l'aveva giudicato degno di quel grado, quando intendendo ciò il detto frate, supplicò à Sua Santità che provvedesse d'un altro, perciocchè non si sentiva atto a governar popoli; ma che avendo la sua religione un frate amorevole de' poveri, dottissimo, di governo, e timorato di Dio, sarebbe in lui molto meglio quella dignità collocata che in se. Il papa sentendo ciò e ricordandosi che quello che diceva era vero, gli fece la grazia liberamente, e così fu fatto arcivescovo di Fiorenza frate Antonino dell' ordine de' Predicatori, uomo veramente per santità e dottrina chiarissimo, ed insomma tale, che meritò che Adriano VI lo canonizzasse a' tempi nostri.

que le pape hésita pendant neuf mois, et ce furent les conseils de quelques religieux qui le décidèrent à nommer saint Antonin, qu'il connaissait déjà (1). Eugène IV avait apprécié saint Antonin pendant son séjour au couvent de Saint-Marc, et l'avait fait assister au concile de Florence. Il maintint son choix contre les résistances de son humilité, et lui écrivit de Rome pour lui ordonner de se rendre au couvent de Fiesole, où on devait aller le chercher en grande pompe pour la prise de possession de son siège.

Fra Angelico a joui de l'amitié de deux grands papes. Eugène IV et Nicolas V furent les plus beaux présents que Dieu fit à son Église au xv^e siècle. La mission d'Eugène IV était de réformer la discipline et de guérir les blessures que le schisme avait faites à la Religion ; il eut toutes les vertus et tous les talents nécessaires pour la remplir. Noble et riche de naissance, il pouvait prétendre à tous les honneurs ; il s'efforça de les fuir en distribuant sa fortune aux pauvres et en s'enfermant dans un couvent de Venise. C'est là que son oncle Grégoire XII vint le prendre pour placer la lumière sur le candélabre. Doué d'une intelligence supérieure et d'un cœur généreux, il fut l'ami dévoué des pauvres et

(1) Ita novem mensibus ambiguus, suspensusque animo Romanus Pontifex perseverat : cui tandem subjicientibus viris religiosis personam Antonini, cum jam antea virtutem hominis cognovisset, statim eorum consiliis acquievit. (BOLLAND., *Acta Sanctorum.*)

un apôtre plein de zèle pour la réforme de l'Église, l'extension de la foi et les beautés du culte. Quand il monta sur le siège de saint Pierre, le concilia-bule de Bâle menaçait l'Occident d'un nouveau schisme. On ne saurait trop admirer la douceur, la patience, la fermeté qu'il déploya pour conjurer le danger. Mais la grande gloire de son pontificat fut le concile de Florence; le bon pasteur ne négligea rien pour ramener au bercail les brebis séparées; il n'épargna ni peine, ni démarches, ni dépenses, et ce fut à ses frais que l'empereur de Constantinople, les patriarches de l'Orient et les Grecs furent conduits et reçus en Italie. Cet événement fut une victoire éclatante pour les peuples d'Occident. Les Grecs eux-mêmes confessèrent la supériorité des latins dans les arts comme dans les sciences. La vérité réunit les vainqueurs et les vaincus dans un même triomphe, et la cérémonie qui termina le concile, sous le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs, fut un spectacle digne de l'admiration du ciel et de la terre. Ce résultat eût été plus grand que celui des croisades, si la mauvaise foi des Grecs ne l'eût pas rendu si passager. Toute la terre était pacifiée; la France et l'Allemagne se réconcilièrent avec le saint-siège, des ambassadeurs accoururent des contrées les plus éloignées, et la foi brilla de toute la splendeur de son unité. C'est peut-être ce moment solennel qui ravissait sainte Catherine de Sienne, lorsque

Dieu voulait la consoler des horreurs du schisme qu'elle voyait naître sous Urbain VI (1). Eugène IV en ressentit aussi une grande joie, et put chanter le cantique du vieillard Siméon lorsqu'il reçut, près de mourir, les derniers ambassadeurs de la paix. Rien n'est plus touchant que le récit de sa fin. Après avoir célébré la sainte messe le jour de Noël, il tomba tout à coup malade et annonça sa mort prochaine. Il appela pour l'assister saint Antonin, qui revit alors fra Angelico. Avant de recevoir les Sacrements, Eugène IV prononça un admirable discours en présence des cardinaux assemblés. Il y rend avec humilité compte de son glorieux pontificat ; il se réjouit de voir tous les peuples réunis, et il leur laisse en héritage la paix et l'exemple de Jésus-Christ ; il donne aux cardinaux des conseils pour l'avenir, et ne leur demande que des prières et une simple sépulture. Le lendemain, de la chaire de Saint-Pierre, saint Antonin lui parla longuement des joies du ciel où il allait entrer, et il en prit possession au moment même où l'Église lui disait : « Partez, âme chrétienne (2). »

Le conclave qui nomma son successeur se réunit dans l'église des dominicains de Sainte-Marie-sur-Minerve, et fra Angelico fut par conséquent un des

(1) *Vie de sainte Catherine de Sienne*, n^e partie, chap. 10.

(2) *Histoire universelle de l'Église catholique*, par Rohrbacher, tom. XI, l. LXXXII, p. 587.

premiers à rendre hommage au cardinal archevêque de Bologne, qui prit le nom de Nicolas V. Thomas de Sarzane avait connu particulièrement notre peintre pendant le concile de Florence, lorsqu'il fut chargé par Cosme de Médicis de former la bibliothèque du couvent de Saint-Marc; aussi fra Angelico trouva-t-il dans le nouveau Souverain Pontife un affectueux et digne protecteur.

Nicolas V est peut-être le nom le plus glorieux à opposer à ceux qui poussent l'ignorance ou le mensonge jusqu'à oser accuser les papes d'avoir été un obstacle au progrès des sciences et des arts. Nul n'était plus capable d'inaugurer l'ère nouvelle qui s'ouvrit pour l'Église, après le concile de Florence, et de diriger dans la voie droite et véritable le mouvement des intelligences au moment de la Renaissance. Nicolas V eût donné son nom à son siècle, si ce mouvement, légitime dans son principe, ne se fût laissé égarer par l'idolâtrie de l'antiquité païenne. Léon X ne donna le sien qu'à une époque de corruption et de décadence. Nicolas V a certainement plus fait pour les sciences et pour les arts que tous les Médicis, et personne ne leur offrit une protection plus intelligente et plus efficace.

Né dans une humble condition, obligé de lutter contre la pauvreté pour s'instruire, il sut à l'âge de vingt-deux ans conquérir les premiers honneurs de l'Université savante de Bologne; il mérita aussi

l'amitié du bienheureux Nicolas Albergati, et ce fut en souvenir de son bienfaiteur qu'il choisit le nom de son pontificat. Employé dans des négociations difficiles par le pape Eugène IV, il utilisa ses lointains voyages par l'étude des langues et des manuscrits, et sa réputation lui fit confier l'organisation de toutes les bibliothèques publiques, avec lesquelles travaillèrent les savants de la Renaissance. Nommé pape à l'unanimité par le collège des cardinaux, il accepta l'héritage d'Eugène IV, et il effaça les dernières traces du schisme en pardonnant à Félix V. Quand les Grecs eurent préféré le turban à la tiare, et attiré sur eux les châtimens de la justice divine qui durent encore, il agit contre l'islamisme avec le zèle de saint Bernard. Cette civilisation, dont il combat les ennemis au dehors, il la protège et la développe au dedans. Le grand jubilé de 1450 amena autour de lui les représentants de toutes les nations de la terre, concours religieux bien plus imposant et bien plus civilisateur que ceux qu'on organise de nos jours.

Nicolas V chercha surtout à favoriser les progrès de la science. Pour en recueillir les trésors sacrés et profanes, il envoya par toute la terre acheter des manuscrits au poids de l'or; il rêvait pour Rome la bibliothèque d'Alexandrie. Les savants étaient logés au Vatican, et entretenus avec magnificence. Il faisait copier et traduire les poètes, les historiens grecs

et les Pères de l'Église, et il mit à la tête de ce mouvement le célèbre et pieux Manetto, si capable de le diriger. Les beaux-arts lui durent aussi beaucoup. Il voulut renouveler Rome comme l'avait fait Auguste; il agrandit les rues, éleva de somptueux édifices, et jeta les fondements de la basilique de Saint-Pierre. Sa passion était la vérité; il la voulait en tout et pour tout; il la désirait surtout pour lui-même, et il regrettait les honneurs de son pontificat comme des obstacles qui pouvaient l'en priver. Il fit venir près de lui de saints religieux, avec lesquels il vécut dans la plus étroite intimité. Fra Angelico fut un de ses amis privilégiés. Vasari nous donne une preuve de cette intimité. « Fra Giovanni, dit-il, était dans sa vie d'une simplicité et d'une sainteté très-grandes. Il le montra un matin que le pape Nicolas V voulut le faire dîner; il se fit scrupule de manger de la viande sans la permission de son prieur, ne songeant pas que l'autorité du Souverain Pontife pouvait très-bien y suppléer (1). » Cette affection dura jusqu'à la mort. Nicolas V voulut faire lui-même l'épithaphe qu'on grava sur son tombeau. C'est sous le charme de ces amitiés glorieuses que fra Angelico passa près du trône pontifical les

(1) Fu fra Giovanni semplice uomo e santissimo ne' suoi costumi, e questo faccia segno della bontà sua, che volendo una mattina, papa Niccola V dargli desinare, si fece coscienza di mangiar della carne senza licenza del suo Priore, non pensando all' autorità del Pontefice.

dix dernières années de sa vie. Nous avons à étudier maintenant l'influence que Rome exerça sur son talent. Cette influence fut telle qu'elle devait être. Les artistes de Florence s'étaient passionnés pour l'art antique jusqu'à l'idolâtrie. Fra Angelico était aussi capable qu'aucun d'eux d'en apprécier les chefs-d'œuvre; mais son admiration ne l'empêcha pas de rester chrétien. Il n'employa pas les vases précieux de l'Égypte à élever le veau d'or; mais il les fonda pour revêtir d'ornements très-purs l'arche d'alliance, et pour broder les draperies magnifiques du sanctuaire. Son inspiration resta toujours la même, son génie ne s'égarait pas dans l'imitation des anciens; ses matériaux seulement furent plus riches, son style prit plus de grandeur, sans perdre cependant aucune des qualités que nous avons déjà admirées en lui.

Fra Angelico peignit deux chapelles au Vatican, la chapelle du Saint-Sacrement, qui fut détruite sous Paul III pour construire l'escalier qui conduit à la chapelle Sixtine, et la chapelle où sont représentées les histoires de saint Étienne et de saint Laurent, et qu'on nomme la chapelle de Nicolas V. Voici ce que Vasari nous dit de la première : « Dans cette œuvre, qui était une des meilleures, il avait peint à fresque quelques traits de la vie de Notre-Seigneur, et il avait fait un grand nombre de portraits d'hommes célèbres de cette époque. Ces por-

traits seraient malheureusement aujourd'hui perdus, si Paul Jove ne les avait fait enlever pour son musée. C'étaient Nicolas V, l'empereur Frédéric, qui vint alors en Italie, frère Antonin, qui fut archevêque de Florence, Biondo de Forli et Fernand d'Aragon (1). » Nous ne savons pas ce que ces portraits sont devenus. La destruction de cette chapelle est très-regrettable. Nous aurions pu comparer les mêmes sujets exécutés par le même peintre aux trois principales époques de sa vie, à Fiesole, à Saint-Marc et à Rome.

L'autre chapelle a été heureusement conservée; elle est petite (2) et éclairée par une fenêtre cintrée, au bas de laquelle est placé maintenant l'autel qui était autrefois en face. Sur les trois autres côtés, fra Angelico a peint deux séries de compositions super-

(1) Fece anco per il detto papa la cappella del Sacramento in Palazzo, che fu poi rovinata da Paolo III per dirizzarvi le scale, nella quale opera, che era eccellente in quella maniera sua aveva lavorato in fresco alcune storie della vita di Gesù Cristo, e fattovi molti ritratti di naturale di persone segnalate di que' tempi, i quali per avventura sarebbono oggi perduti, se il Giovio non avesse fattone ricavar questi per il suo museo: papa Nicola V, Federigo imperatore, che in quel tempo venne in Italia, frate Antonino, che fu poi arcivescovo di Firenze, il Biondo da Forli, e Ferrante d'Aragona.

(2) Elle a six mètres soixante-quinze centimètres de long sur quatre mètres vingt centimètres de large; le pavé est en marbre blanc, d'un joli travail. Le soleil est représenté entouré des douze mois de l'année, indiqués par leurs initiales latines et les signes du zodiaque. Dans les enroulements qui accompagnent les extrémités du losange d'encadrement, on lit: NICOLAVS PP. QUINTUS. Nous croyons ce pavé exécuté sous Benoît XIII, en 1725.

posées; dans les cintres de la partie supérieure est représentée en six compartiments l'histoire de saint Étienne.

1. *Saint Pierre confère le diaconat à saint Étienne* en présence du collège des apôtres. Le chef de l'Église présente le calice et la patène au diacre, qui les touche avec respect, en regardant celui par lequel descend tout pouvoir. L'autel est surmonté d'un élégant *ciborium*; le fond est orné d'un riche motif d'architecture. Remarquons pour ce sujet comme pour les autres un changement de style; les lignes deviennent plus simples et les draperies plus nobles. L'artiste a étudié la toge romaine sur les statues et les bas-reliefs antiques, et afin de pouvoir en étaler les magnificences, il en couvre le vêtement sacerdotal de saint Pierre et la dalmatique de saint Étienne.

2. *Distribution des aumônes.* Saint Étienne remet aux pauvres les aumônes des fidèles. Tout se fait avec ordre et calme; un clerc appelle d'après une liste ceux qui doivent recevoir, les uns arrivent, les autres s'éloignent. Saint Étienne donne une pièce d'argent à une veuve; son visage respire la pureté, il ne regarde que la main qui lui est tendue. Les trois femmes du premier plan sont d'un grand style; elles ont la dignité de la matrone et la pudeur de la femme chrétienne. On voit dans cette composition l'anoblissement de l'aumône par la charité qui unit devant Dieu celui qui donne et celui qui reçoit.

Un homme qui arrive est d'une vérité de dessin admirable ; le mouvement ne peut être rendu avec plus de mesure et de bonheur.

3. *La Prédication de saint Etienne.* Après l'aumône matérielle, l'aumône spirituelle. Le saint distribue le pain de la parole à un auditoire assis à ses pieds. Les femmes qui l'écoutent sont remarquables de pose et de draperies ; leurs têtes variées expriment toutes l'attention et le respect. Derrière elles des hommes entendent sa prédication avec des sentiments divers. On peut rapprocher cette composition de celle de la légende de saint Nicolas, où le jeune saint écoute un sermon (1) ; la grâce et la naïveté sont remplacées par des qualités supérieures. Ce n'est plus le petit auditoire solitaire sur un gazon fleuri ; c'est la population d'une grande ville au milieu de somptueux édifices et sur les dalles irrégulières des voies romaines. Le génie de l'artiste est arrivé à toute sa maturité.

4. *Saint Etienne devant le grand conseil.* Le saint prononce le discours sublime où il développe toute l'histoire de la vérité (2) ; sa pose est calme ; son geste intelligent contraste avec l'irritation des prêtres, qui ne peuvent lui opposer que le mensonge et la haine. Cette scène est un modèle de

(1) Page 108.

(2) *Actes des Apôtres*, ch. vii.

peinture monumentale; dans l'architecture on remarque une décoration de ces dessins en mosaïque qui ornent un grand nombre d'églises à Rome.

5. *Saint Etienne conduit au martyre.* Cette scène de violence est parfaitement rendue. Un Juif entraîne le saint hors de la ville, tandis que d'autres le poussent et le poursuivent avec des pierres à la main. On ne saurait trop louer l'énergie des expressions, la justesse des mouvements et la richesse des draperies; les murailles qui forment le fond du tableau nous rappellent les lignes admirables de l'enceinte de Rome entre la porte de Saint-Jean-de-Latran et l'église de Sainte-Croix-de-Jérusalem.

6. *Mort de saint Etienne.* Le saint reçoit la couronne du martyre, à genoux, les mains et les yeux levés au ciel; son visage est tout inondé de sang. Derrière les bourreaux, Saul, leur complice, porte un manteau; le saint n'est pourtant pas dépouillé de ses vêtements, la toge couvre toujours sa dalmatique. Toutes ces compositions indiquent l'étude des monuments anciens; mais la beauté des lignes et la noblesse des draperies ne leur font rien perdre du caractère religieux et du sentiment chrétien.

L'histoire de saint Laurent se rapproche plus par les costumes du style du moyen âge; mais on y voit encore la trace des études archéologiques qui étaient alors en faveur. Il faut remarquer aussi

comment le peintre a su varier ses compositions dans des sujets à peu près semblables.

1. *Saint Laurent reçoit le diaconat.* Le successeur de saint Pierre est assis sur son trône, et fait toucher à saint Laurent le calice et la patène. Trois personnages, revêtus de chapes magnifiques, assistent à la cérémonie, ainsi que des diacres et des clercs qui tiennent le livre et l'encensoir. Toutes ces figures sont pleines de vie et de pureté. Ce sont sans doute des portraits. Fra Angelico savait et pouvait choisir ses modèles. Le fond du tableau est une basilique chrétienne, à l'abside de laquelle on voit représenté Notre-Seigneur donnant à saint Pierre le pouvoir de paître ses brebis et ses agneaux.

2. *Adieux de saint Sixte et de saint Laurent.* Le pape remet à son diacre les trésors de l'Église. Un clerc, placé derrière lui, se détourne au bruit que font à la porte les soldats qui viennent le conduire au martyre.

3. *Saint Laurent distribue ses aumônes.* Le saint, qui est revêtu de Jésus-Christ, porte, brodé sur le pectoral de sa dalmatique, ces mots : IHESVS † CRISTVS. Il est entouré des pauvres, des boiteux et des aveugles, qu'il appelait les trésors de l'Église. Fra Angelico a su poétiser la souffrance et la difformité par la vérité des mouvements et la vivacité des expressions. L'aveugle qui s'avance à droite en tâtonnant avec son bâton est un chef-d'œuvre. Raphaël paraît

s'en être inspiré dans son admirable carton du Magicien aveuglé par saint Paul devant le proconsul Sergius (1). On ne peut mieux rendre la vie et le mouvement.

4. *Condamnation de saint Laurent.* L'empereur siège sur son tribunal, et montre au saint les instruments de supplice qui l'attendent s'il ne sacrifie pas aux dieux. Cette composition offre un singulier mélange de costumes. On dirait un souvenir du couronnement de Frédéric III, dont fra Angelico fut témoin, le 15 mars 1451.

Ce mélange d'armures antiques, d'une fidélité archéologique douteuse, et de costumes du moyen âge, est bien en rapport avec l'idée de faire revivre l'empire d'Occident. L'empereur Dèce a la cuirasse et le manteau drapé des bustes impériaux de la Renaissance. Son sceptre est terminé par une petite divinité antique. Les personnages qui l'entourent ont les grandes manches pendantes et la taille serrée du xv^e siècle. La mode, à toutes les époques, outrage souvent le bon goût. L'architecture est enrichie d'ornements antiques. Sur l'entablement du tribunal, on voit l'aigle romaine aux ailes déployées dans une couronne de laurier. Au-dessus de la tête de l'empereur, on lit : DECIUS IMPERATOR, et sur la marche, A. D. CCLIII, date qui serait à peu près celle du mar-

(1) *Actes des Apôtres*, XIII, 2.

tyre de saint Laurent, ou MCCCCLIII, qui serait l'année de l'exécution de cette peinture.

5. L'étude de l'antique paraît encore davantage dans la composition suivante, qui représente le martyre de saint Laurent. L'empereur, entouré de sa cour, assiste du haut d'une terrasse au supplice du saint. Entre les colonnes qui soutiennent la terrasse sont placées cinq statues antiques bien dessinées. Les artistes peuvent ainsi, en traitant les sujets des premiers siècles du christianisme, représenter les monuments d'une religion dont la Croix a triomphé; la vérité même le demande, comme elle demande aussi que l'expression chrétienne et la beauté morale dominent toutes ces magnificences. Il faut voir et rendre ces scènes avec la foi des premiers chrétiens, et non pas avec l'incrédulité des païens, qui ne voyaient dans leurs victimes que des fanatiques dangereux.

A gauche du spectateur, une fenêtre de la prison laisse apercevoir saint Laurent convertissant un homme à genoux, saint Hippolyte sans doute. Sur le premier plan, saint Laurent, étendu sur son gril, lève la main et semble parler à l'empereur, pour lui dire qu'il était assez brûlé d'un côté, et qu'il pouvait le faire retourner de l'autre. Cette figure est bien dessinée, et décente malgré sa nudité. Les bourreaux sont variés de pose et d'expression : l'un apporte du bois; l'autre tourne le saint avec une longue fourche;

un autre attise le feu, et montre par son geste l'intensité de la chaleur.

L'exécution de ces peintures est très-remarquable. Fra Angelico n'a perdu aucune de ses qualités, et il en a acquis de nouvelles. A la pureté de son dessin et à la transparence de sa couleur, il a joint plus de science dans les lignes, plus de vigueur dans les tons, et plus de puissance dans le modelé.

Ces compositions sont encadrées par les figures des plus grands docteurs de l'Église. On peut voir dans leur choix un souvenir du concile de Florence. Les papes saint Léon, saint Grégoire le Grand, sont les souverains pontifes qui représentent le mieux, pour l'Orient, la primauté de l'évêque de Rome. Saint Jean Chrysostome et saint Athanase sont les deux Pères dont les œuvres servirent le plus à convaincre les Grecs au sujet de la procession du Saint-Esprit. Saint Léon montre un texte ouvert. Saint Grégoire tient un livre et une plume; il écoute l'inspiration du Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. Saint Jean Chrysostome tient un livre où se lit cette inscription : ATTENDE TIBI IPSI, NE FORTE FIAT IN CORDE TUO OCCULTA, IMPIAVE COGITATIO. « Veille sur toi-même, de peur qu'une pensée secrète ou impie ne se glisse dans ton cœur. »

A sa crosse pend le *sudarium*, qui exprime bien les sueurs de son laborieux épiscopat. Sur la broderie de sa chape on déchiffre des mots qui servent d'or-

nements, et qui sont comme des traces confuses des pensées et des prières de l'artiste. *Jésus de Nazareth; roi des Juifs... Jhesus. Marie... des pécheurs... notre avocate.* CHRISTUS NAZARENUS REX JUDEORUM. A. MAL. JHESUS-MARIA... DE PECATORIBUS. ET SE. NOSTRA AVOCATA... Saint Athanase est en costume oriental, il semble commenter un passage des saintes Écritures.

Au-dessus de ces figures sont placées celles de saint Augustin, de saint Ambroise, de saint Bonaventure et de saint Thomas d'Aquin, qui tient un livre où on lit : VERITATEM MEDITABITUR GUTTUR MEUM, ET LABIA MEA DETESTABUNTUR INPIUM (*sic*) : « Mon palais méditera la vérité, et mes lèvres détesteront l'impie. » Sa poitrine est ornée d'un œil rayonnant comme le soleil pour exprimer la lumière de son intelligence, qui éclaira l'Église. Toutes ces belles figures sont placées sous de petits dais gothiques comparables, par leur élégance, à ceux qui couronnent les statues des saints aux porches de nos cathédrales. On voit que fra Angelico, au milieu de ses études de Rome antique, ne reniait pas l'architecture du moyen âge. Les quatre évangélistes sont peints dans les compartiments de la voûte, sur un fond d'azur semé d'étoiles d'or. Les arêtes des voûtes sont ornées de dessins. Dans la partie inférieure des parois est peinte une riche draperie. Toute la décoration de cette chapelle est parfaitement entendue : elle prouve combien l'artiste avait l'intelligence de la peinture monumentale, pour

la composition comme pour l'exécution. Les figures sont d'une grandeur convenable ; les lignes générales et les tons ne troublent pas l'architecture ; l'ensemble est harmonieux et plein de poésie.

Cette chapelle, si importante pour l'histoire de l'art chrétien, a été longtemps oubliée ; on en connaissait à peine l'existence, et le savant Bottari, pour la visiter, fut obligé de passer par la fenêtre, la clef de la porte étant perdue. Les professeurs de peinture de Rome en interdirent l'étude à leurs élèves comme un danger pour leur goût, triste preuve de l'abaissement du sens artistique et religieux. Ce sont les Souverains Pontifes qui nous ont conservé ces chefs-d'œuvre. Grégoire XIII (1572-1585) en ordonna la première restauration, comme nous l'apprend l'inscription qui se trouve au-dessous de la Distribution des aumônes de saint Étienne (1). Les inscriptions qui accompagnent l'autel nous font connaître d'autres restaurations. En 1712, Clément XI répara la chapelle, ruinée par les injures du temps, et la rendit au culte. Benoît XIII, de l'ordre des Frères Prêcheurs, en consacra l'autel le 7 avril 1725 (2). Enfin le sou-

(1) Gregorius XIII. Pont. Max. — Egregiam. hanc picturam a F. IOANNE Angelico — Fesulano. Ord. Præ. Nicolai. papæ. V. Ivsvv — elaboratam ac. vetustate. pæne. consvmt. — instaurari mandavit.

(2) Sacellvm — A Nicolao V — Pont. Max. — Constructum — A Fr. IOANNE — Fesulano. celebri. Illius — evi pictore — Sacris — imaginibus — decoratum — † CLEMENS XI — Pont. Max. — Temporis. Inivriis — Deformatum — Ac obœoletum — pristinam — in speciem —

verain pontife Pie VII, en 1815, fit réparer et éclairer cette peinture du bienheureux Angelico de Fiesole, pour conserver au désir et à l'étude de tous le seul chef-d'œuvre de ce grand peintre que Rome possède (1).

Ce fut fra Angelico qui inaugura l'art au Vatican, et les peintres qui lui succédèrent purent trouver dans ses œuvres de belles inspirations et de grands enseignements. Si on compare la chapelle Sixtine à la chapelle de Nicolas V, on verra que l'art perd plus qu'il ne gagne au milieu de ses progrès matériels. Les artistes qui furent appelés successivement à travailler à la chapelle Sixtine ne comprirent pas les lois de la décoration monumentale comme l'avait comprise la grande école de Giotto : les figures sont trop petites pour l'espace. Michel-Ange, qui termina leur œuvre, tomba dans un défaut contraire : il y entassa des colosses comme les Titans les montagnes. Personne ne contestera son prodigieux talent ; mais si on peut se soustraire à l'admiration que causent les figures puissantes des sibylles et des prophètes de la voûte, plus étonnantes encore que celles du

usumque. Restituit. Anno Salutis — M D CC XII. † BENEDICTVS XIII. Ord. prædicator. altare. hoc. erexit. et consecravit. Die XI. Aprilis. M DCC XXV.

(1) Anno M DCCC XV — Pivs VII. Pont. Max. — Pictvram. IOANNIS Angelici Fæsvlani — viri beati — Historiæ præconio nobilitatam — negligentia temporum obsoletam — uti quod unicum pictoris elegantissimi — In Urbè exstat artis exemplum — omnium studio et desiderio ne deesset — Squalore deterso et lumine addito — restituendam curavit.

Jugement dernier, il faudra bien reconnaître qu'il y a là une violation des lois du beau et de la peinture monumentale. Un jury composé des grands artistes de Rome et d'Athènes aurait condamné un semblable chef-d'œuvre. Michel-Ange est un génie unique et solitaire qui a perdu tous ceux qui ont voulu l'imiter ; il a faussé le goût, en faisant croire que le beau est dans la force et les grandes dimensions. C'est lui qui nous a valu tous ces géants ridicules dont les écoles de la décadence ont encombré les églises et les palais de l'Italie ; c'est lui qui inventa ces machines théâtrales de nos coupoles et ces cohues de figures qui gâtent l'architecture sous prétexte de décorer les plafonds. Les anciens, s'ils revenaient, nous traiteraient de barbares.

Au Vatican comme ailleurs, l'art déserta le sanctuaire pour les appartements des princes : le saint patronage d'Eugène IV et de Nicolas V fut remplacé par celui des Médicis et des Borgia. Les trésors que l'art devait au christianisme furent prodigués aux caprices des passions : les images impures des dieux profanèrent le Vatican comme autrefois la sainteté du Calvaire, et des mains sacrilèges osèrent tracer sur ses murs, des sujets capables de faire rougir les débauchés de Rome païenne. Les Souverains Pontifes ont voulu faire effacer ces peintures obscènes ; mais il s'est toujours trouvé des hommes pour éluder leurs ordres, et défendre ces infamies comme les modèles

de l'art et le Palladium de la civilisation (1). L'histoire, pourtant, parle assez haut dans les temps anciens et dans les temps modernes. Le beau moral est inséparable du beau naturel ; Dieu les a faits l'un pour l'autre comme l'âme pour le corps, et dès que l'homme les sépare au profit de ses sens, l'art n'est plus qu'un arbre qui perd sa sève, un cadavre livré à la corruption de la mort.

(1) Grégoire XVI ordonna d'effacer des peintures qu'on montrait aux étrangers comme le musée secret de Naples. On les a couvertes seulement d'une toile. Pie IX a inutilement donné l'ordre de voiler les cariatides nues qui sont à la voûte de la salle de Constantin ; le peintre de la Renaissance a su condenser l'indécence en en faisant des hermaphrodites.



CHAPITRE XIII

Peintures de la cathédrale d'Orviète. — Tableaux de Naples.

L'humble religieux jouissait de la plus douce gloire qui puisse couronner l'homme sur cette terre : l'admiration était encore surpassée par l'affection qu'il inspirait ; les papes et les princes recherchaient son amitié autant que ses œuvres.

Pendant qu'il peignait les chapelles du Vatican, la ville d'Orviète continuait sa cathédrale, commencée à la fin du xiii^e siècle, et appelait, pour l'embellir, les artistes les plus célèbres de l'univers. Elle fit des démarches auprès de fra Angelico, et obtint son concours. L'œuvre inachevée de notre peintre marque, selon nous, l'apogée de son talent, et peut soutenir la comparaison avec ce que l'art a produit de plus parfait.

C'est sur cette œuvre de fra Angelico que nous possédons le plus de documents ; et ces documents, non-seulement intéressent notre peintre, mais ils nous

donnent encore des renseignements précieux sur l'organisation de l'art au moyen âge. Il est impossible de comprendre l'histoire de l'art sans tenir compte de l'influence qu'exerça sur ses développements l'élément populaire. L'élément populaire est la cause de la grandeur de l'art, c'est le sol qui le porte, la lumière qui le féconde. Il faut les masses aux artistes, comme la foule aux orateurs. Le peuple est le seul protecteur assez riche de puissance et de moyens pour encourager l'art, qui demande la pensée de tous à rendre, des trésors à dépenser, la multitude pour le comprendre, et une longue postérité pour l'admirer. Qu'est-ce que l'art patronné par un homme, fût-il le maître du monde? Le génie même, s'il n'est pas vaincu par l'intrigue, devra s'inspirer d'un caprice pour obtenir une protection qui passe comme celui qui l'accorde. Son œuvre, souvent marchandée, ira disparaître dans la salle d'un palais que viendra visiter une révolution, et tombera, comme héritage ou conquête, entre des mains ignorantes et mercenaires; tandis que l'œuvre d'art patronnée par le peuple et consacrée dans ses monuments, brille aux yeux de tous, et peut espérer des siècles d'immortalité.

Mais si le peuple fait beaucoup pour l'art, l'art aussi récompense le peuple; il l'instruit, l'élève, le retire de sa vie matérielle et dépendante, en lui donnant des jouissances pures, la contemplation du beau,

le plus grand bonheur auquel l'homme puisse prétendre. L'art lui fait connaître et aimer la patrie, lui inspire la vertu, le dévouement; il lui raconte le passé et lui montre l'avenir; les monuments sont des ancêtres qui le regardent, et qui rendront témoignage de lui à ses descendants.

La religion seule peut unir le peuple et l'art; elle leur est également nécessaire, et c'est dans le temple qu'elle consacre leur alliance. Les rochers du Parthénon et les pentes du Capitole ont vu le peuple et l'art monter aux autels des dieux, et célébrer ensemble des fêtes si magnifiques, qu'elles semblent justifier le triomphe de l'erreur; mais le peuple chrétien n'a rien à envier au peuple de Rome et d'Athènes, car entre lui et l'art, l'alliance est bien plus intime et bien plus admirable. La cathédrale est l'œuvre où l'art paraît dans toute la majesté de son unité. Une doctrine divine en asseoit les fondements sur un roc inébranlable, et en trace le plan symbolique; l'architecture en élève les murailles, les colonnes, les voûtes et les flèches hardies; elle en confie l'embellissement à la sculpture et à la peinture, qu'elle maintient dans une hiérarchie parfaite; puis, quand son œuvre est terminée, et que la riche lumière des fenêtres éclaire en paix toutes les merveilles du ciseau et du pinceau, l'Église vient déployer les pompes de sa liturgie, et adorer, au milieu du chant des psaumes et du souvenir des

saints, Dieu lui-même, qui couronne tout par sa présence. Il est impossible que l'art et le peuple trouvent pour s'unir des conditions meilleures.

La cathédrale n'est pas comme le temple païen, qui cachait une statue dans ses murs et envoyait son prêtre faire fumer un peu d'encens sur les degrés du portique. L'Église est une mère qui dilate son sein pour recevoir ses enfants, et distribuer à chacun la vérité et le bonheur. La cathédrale est tout pour le peuple : c'est sa vie, sa foi, son espérance, son baptême, sa famille, sa gloire, son histoire, son éternité. Avant que l'ignorance et le mensonge aient éloigné le peuple de la cathédrale, et lui en ait ôté l'intelligence, il y trouvait la joie, le courage, la richesse; il y recevait une doctrine simple et forte, il savait ce que les plus savants ignorent maintenant, le problème de ses destinées, son origine et sa fin. Les statues et les vitraux étaient sa bibliothèque, et il lisait à livre ouvert toute cette histoire, ces poétiques légendes et cet étonnant symbolisme que nous déchiffrons à peine.

Faut-il s'étonner de la beauté des monuments chrétiens du moyen âge? Pendant que la féodalité se déchirait dans ses luttes sanglantes, et se bâtissait des châteaux pour opprimer ou se défendre, le peuple bâtissait des cathédrales; c'était là le centre de la Commune, le donjon de sa puissance, et il ne négligeait rien pour que l'édifice fût digne de Dieu et de

ses adorateurs. C'est cette noble ambition qui explique les merveilleux développements de l'art dans les républiques italiennes aux XIII^e et XIV^e siècles; c'est ce qui fait comprendre aussi pourquoi les artistes restèrent chrétiens : le peuple les occupait noblement à ses cathédrales tandis que la littérature s'était déjà corrompue en allant vendre ses vers aux princes et à leurs passions. Entre toutes les villes et les peuples, c'était à qui aurait l'église la plus grande et la plus magnifique. Le peuple avait été autrefois consulté par Phidias : devait-il employer le marbre ou l'ivoire pour faire la statue de Minerve ? Il y avait entre le prix de ces matières une énorme différence ; mais le peuple répondait à Phidias : « Faites ce qui sera le plus digne de la cité. »

Le peuple de Florence parla de même à son architecte Arnolfo lorsqu'ils s'agit de construire Sainte-Marie-des-Fleurs : « Attendu que la souveraine prudence d'un grand peuple veut qu'il procède dans les affaires de telle sorte, que ses œuvres extérieures prouvent qu'il est aussi éclairé que généreux : nous ordonnons à Arnolfo, architecte de notre Commune, de faire le modèle ou dessin pour la reconstruction de Sainte-Reparate avec une grandeur et une magnificence telles, qu'il soit impossible à l'art et à la puissance de l'homme d'imaginer quelque chose de plus beau et de plus grand. C'est ce qui a été dit et conseillé par les plus sages de la ville en assemblée publique

et privée. Car on ne doit pas entreprendre les choses de la Commune, si la volonté n'est pas de les rendre dignes d'un cœur immense, puisqu'il est composé de l'âme de tous les citoyens unis dans une même volonté (1). »

Toutes les républiques italiennes donnaient le même programme, et elles y étaient fidèles. Elles ont bien fait, leurs églises sont la seule chose qui leur reste des anciens jours. Qui se détournerait maintenant de sa route pour gravir le rocher sur lequel s'élève la ville d'Orviete, s'il n'avait pas à y admirer les merveilles de sa cathédrale, où, pendant trois siècles, un peuple religieux a confié l'expression de sa foi aux artistes les plus célèbres de l'univers ?

Un prêtre avait douté de la présence réelle de Notre-Seigneur sur les autels, et la sainte Victime avait bien voulu lever le voile qui la cache à nos sens, et laisser couler de nouveau le sang divin répandu sur le Calvaire. Le corporal en avait été baigné. Le peuple a été témoin de ce miracle, qui atteste le mystère le plus consolant de l'humanité ; et, pour conserver cette preuve sensible que la bonté divine a daigné lui donner, pour recevoir le linge trempé du précieux Sang, il élève un monument qu'il ne trouvera jamais assez magnifique. Oui, cette vaste basi-

(1) CANTU, *Histoire universelle*, tom. XI, p. 578.

lique avec ses assises de marbre blanc et de marbre noir, cette façade si riche de sculpture et de mosaïque, ces colonnes, ces statues, ces voûtes élancées, ces peintures, cet or, ces vitraux, ce reliquaire avec ses émaux et ses pierres précieuses, c'est un acte de foi en la présence réelle ! Le peuple a cru que Dieu voulait bien habiter avec lui, et, s'il l'avait pu, il lui eût élevé une demeure encore plus magnifique.

Cette église, dont la première pierre fut posée le 13 novembre 1290, fut une œuvre nationale, poursuivie avec enthousiasme et persévérance pendant les révolutions et les orages du xiv^e siècle. L'histoire de cette construction ressemble à celle des autres célèbres monuments du moyen âge en France et en Italie. Elle nous fait connaître les moyens qu'on prenait alors pour en assurer l'achèvement et la perfection.

Dès que les habitants d'Orviete eurent décrété l'œuvre, « ils établirent une magistrature composée de diverses personnes intelligentes et intègres qui eurent le nom de surveillants de la fabrique ; ils devaient appeler les meilleurs artistes, et payer les ouvrages convenus avec le camerlingue. Ces magistrats étaient obligés de rendre compte des recettes et des dépenses aux représentants du peuple, qui étaient le capitaine, les consuls, le juge et les syndics. Ils se distinguaient des autres fonctionnaires de la cité

par le titre de l'*œuvre*. On voit encore leur écusson, comme dans beaucoup d'autres lieux, surtout en Toscane (1). »

Là aussi était une loge d'artistes, « près du dôme, une maison où les architectes, les peintres et les sculpteurs se réunissaient pour présenter au maître des maîtres leurs dessins et modèles, et pour les exécuter quand ils avaient été approuvés par lui, par les trésoriers et par les surveillants. Chaque art avait son chef, et au-dessus de tous était placé le maître des maîtres, qui était le plus souvent architecte, peintre et sculpteur (2). » Cette unité de direction est une heureuse condition de succès.

Le premier maître des maîtres fut Laurent Maitani, artiste de Sienne, qui dirigea les travaux pendant quarante-trois ans. Il parcourait sans cesse toute l'Italie pour choisir les hommes et les matériaux; Rome lui fournissait ses marbres antiques, Sienne ses marbres noirs, Carrare des marbres blancs, Saint-Anthime des albâtres, et il avait sous ses ordres des légions d'artistes. Ceux qui s'éloignaient de Rome

(1) *Storia del Duomo di Orvieto, scritta dal padre maestro Guglielmo della Valle, Minor Conventuale*, 1 vol. in 4° avec atlas; Rome, M DCC XCI, page 97.

(2) Era questa una casa vicina al Duomo, in cui architetti, e pittori e scultori, si radunavano per presentare al maestro de' maestri il loro disegni e modelli per eseguirli, dopo che da esso, dal camerlingo, e dai soprastanti, erano stati approvati... Ogni arte aveva il suo capo, e a tutti presideva il maestro de' maestri che per lo più era architetto, pittore o scultore. (*Storia del Duomo*, p. 10 i.)

pendant les grandes chaleurs travaillaient pour Orviete à Albano et à Castelgandolfo (1).

Quand Maitani mourut, ses deux fils lui succédèrent ; seulement un autre artiste, Meo d'Orviete, leur fut adjoint. Le mérite semble à cette époque décider seul le choix des artistes ; l'intérêt du monument l'emporte sur les intérêts privés et sur les intrigues locales. Le plus grand nombre des directeurs de l'œuvre furent de Sienne ou de Pise ; mais aucun ne fut exclu, et un Français fut préféré à un artiste d'Orviete en 1446, époque à laquelle fut appelé fra Angelico (2).

Les artistes les plus célèbres de l'Europe donnèrent leur concours ; le dominicain fra Guglielmo de Pise sculpta les bas-reliefs de la façade ; Donatello fit, en 1423, la statue de saint Jean-Baptiste, et, dans la même année, Gentile de Fabriano peignit une Madone. Après fra Angelico, Lucas Signorelli, le Pérugin et Pinturricchio exécutèrent aussi des peintures à Orviete. Pour décorer les fonts baptismaux, on choisit un artiste de Fribourg qui passait pour le sculpteur le plus habile de son temps ; mais, dès qu'il fut à l'ouvrage, son style déplut, et il fut remplacé par Jacques Guidi, de Florence (3).

(1) *Storia del Duomo*, p. 103.

(2) *Storia del Duomo*, docum. LXX, p. 304.

(3) Parmi la liste des artistes étrangers, nous trouvons encore au xvi^e siècle deux mosaïstes français, Ferdinand Sermois et François-

Une chose digne de remarque, c'est le contingent d'artistes fourni par les ordres religieux. Outre fra Angelico et fra Guglielmo, l'ordre de Saint-Dominique donna deux peintres verriers, fra Mariotto, et fra Mariano, qui fut ensuite remercié parce qu'il ne savait pas assez bien dessiner. La fabrique ordonna d'aller lui chercher un remplaçant à Sienne et à Florence s'il le fallait. Un cistercien, fra Francesco d'Antonio, exécuta le vitrail placé derrière le maître-autel, et représentant la vie et les miracles de la Vierge.

Fra Francesco, de l'ordre des Mineurs, travailla aux verrières en 1446, en même temps que le bénédictin dom F. Baroni de Pérouse. Ce fut ce religieux qui fit venir fra Angelico à Orviete.

La délibération qui concerne notre peintre est du 11 mai 1447. « Considérant que la chapelle en face de celle du Corporal est blanche... il serait convenable de la faire décorer par un bon et célèbre peintre. Il y a en ce moment à Orviete un religieux de l'observance de Saint-Dominique qui a peint et qui peint une chapelle pour le Saint-Père dans le palais du Vatican. On pourrait probablement le décider à venir peindre la chapelle dont il s'agit ; *c'est le plus célèbre de tous les peintres d'Italie*, et il tra-

Étienne; un peintre flamand, Henri (1563), et Nicolas Cordier, Lorrain, qui habitait Rome et se faisait appeler Il Franciosetto. (*Storia del Duomo*, p. 170.)

valleraient seulement trois mois de l'année, savoir, juin, juillet, août, parce que pendant les autres mois il est obligé de servir le Saint-Père; mais dans ces trois mois il ne veut pas rester à Rome. Il demande pour lui 200 ducats d'or à l'année, avec les frais de nourriture, de couleurs et d'échafaudage. Ce maître peintre s'appelle frère Giovanni (1). » Le conseil se réunit de nouveau le 2 juin de la même année, et le camerlingue annonça que « fra Giovanni di Pietro acceptait l'invitation qui lui était faite de venir peindre la nouvelle chapelle; et, comme il doit être à Orviete un peu avant la fête du *Corpus Domini*, il faut que le conseil décide ce qu'on fera peindre. Après bien des paroles, il est décidé qu'on attendra le peintre, et qu'on statuera quand on aura son avis. » Fra Angelico arriva en effet, et le 14 juin l'acte fut passé. « Après avoir discuté et s'être mis d'accord sur tous les points, le camerlingue conduisit à la chapelle qui devait être peinte le religieux fra Giovanni, maître

(1) Congregatis in unum in resid. camerarii... pro laboreris d. E. ordinandis ad honorem d. E., considerato quod cappella nova... in conspectu cappelle corporalis est sciabbida... et pro honore d. E. est dipingenda per aliquem bonum et famosum mag. pictorem, et ad presens in Urbe veteri sit quidam, etc., observantie S. Dominici qui pinsit et pingit cappellam SS. D. N. in palatio ap. S. Petri de Urbe qui forsan veniret ad pingendum d. E. et EST FAMOSUS ULTRA ALIOS PICTORES YTALICOS, et staret ad pingendum in d. E. tantum tribus in anno mensibus, scilicet Junio, Julio, Augusto; et quia aliis mensibus... non vult stare Rome, et petit salarium pro se ad rat. cc ducat. auri in anno, cum expensis ciborum, et colores, pontes, etc., et vocatur d. magister pictor frater Johes. (*Storia del Duomo*, docum. B, p. 306.)

peintre, de l'ordre des Frères Prêcheurs de l'observance de Saint-Dominique, et lui remit tous les travaux à exécuter aux conditions suivantes :

« Fra Giovanni travaillera lui-même aux peintures ; il sera aidé par Benozzo Lesi, de Florence, par Jean Antoine, de Florence, par Jacques de Poli, et il mettra tout le soin, le zèle et l'habileté convenable. Il fera en sorte que toutes les figures soient belles et dignes de louange.

« Les travaux commenceront le lendemain, quinzième jour de juin, et tous les ans il peindra, avec les susnommés, pendant les mois de juin, juillet, août et septembre, jusqu'à ce que la chapelle soit entièrement peinte, et tout sera fait sans dol ni fraude, et comme doit le faire un bon maître peintre.

« Et d'autre part, le camerlingue, au nom du conseil, promet solennellement et jure audit fra Giovanni présent, et acceptant pour lui et ses héritiers, et auxdits Benozzo, Jean et Jacques, de donner et payer en espèces au frère Giovanni, pour ses travaux pendant quatre mois de chaque année, à raison de 200 ducats d'or, de la valeur de 7 livres, par an, c'est-à-dire, le tiers de 200 ducats pour quatre mois.

« A Benozzo, par mois, 7 ducats de la même valeur, à Jean 2 ducats, et à Jacques 1 ducat.

« Il donnera de plus audit peintre toutes les couleurs nécessaires aux peintures en sus des salaires ;

et de plus, le pain et le vin à leur usage et 20 livres de deniers par mois, tant qu'ils travailleront. Il leur paiera aussi toutes les dépenses qu'ils ont faites jusqu'à ce jour.

« Ledit maître fra Giovanni, pendant qu'on fera les échafaudages, fera un dessin des peintures et figures qu'il doit prendre à la voûte de la chapelle. Les parties ont promis de remplir fidèlement leurs engagements. » Suivent les signatures (1).

(1) Die xiv Junii m cccc xlvii, in Dei noe... Amen. Congregatis... et habitis inter eos et pictorem multis colloquiis super omnibus et singulis... unanimiter... Camerarius conduxit ad pingendum cappellam novam versus episcopatum... religiosum virum frem. Johem. Petri magrum pictorem ord. Predicatorum observantie. Sci Dominici ibid. presentem et acceptantem, et picturas totius dicte cappelle locavit d. mag. fratri Johi. cum pactis quod d. frater Johes... serviret ad picturas pred. cum persona sua. Item cum persona Benotii Cesi de Florentia. Item cum persona Johis Antonii de Florentia. Item cum persona Jacobi de Poli, bene et diligenter, et cum ea qua decet solertia et solitudine.

Item quod faciet et curabit quod d. figure dd. picturar. erunt pulchre et laudabiles. Item conductio pred. incipiat cras que est xv presentis mensis Junii. Item quolibet anno pinget cum premissis hoibus, Junio, Julio, Augusto et Settembri quousque tota cappella fuerit dipincta. Item quod omnia faciet sine fraude, dolo, ad commendationem cujuslibet boni mag. pictoris.

Et pro predictis camerarius... promisit solemniter et juravit eidem F. Johi presenti et acceptanti pro se et suis heredibus, et dd. Benotio Johi et Jacobo dare et solvere cum effectu eid. fratri Johi pro suis laboribus, salario pro dd. iv mensibus quolibet anno quousque ec. ad rat. cc ducatorum auri valoris vii librar. pro quolibet et pro quolibet anno completo, videlicet pro dd. iv mensibus, tertiam partem cc ducatorum. Item Benotio quolibet mense septem ducatos ejusdem valoris, Johi duos ducatos ad d. rat., et Jacobo unum ducatum. Item dabit d. mag. pictori omnes colores incumbentes necessarios pro d. picturis ultra d. salaria.

Fra Angelico se mit à l'œuvre sur-le-champ, mais peu de jours après, le 26 juin, arriva un malheur qui dut l'affecter profondément. Un de ses élèves, Antoine Giovanelli, pendant qu'il était occupé à dresser un échafaudage, fut blessé par la chute d'une poutre, et mourut de sa blessure. La fabrique ordonna au camerlingue de fournir à tous les frais de maladie et de sépulture (1).

Fra Angelico se mit à l'œuvre avec Benozzo et Jacques de Poli. Il employa aussi deux peintres d'Orviete, Pietro di Nicolas et Jacomo di Pietro, qui exécutèrent probablement les ornements. Les travaux continuèrent jusqu'au 28 septembre, et ce jour-là notre peintre donna quittance de 103 florins d'or pour lui et ses élèves (2). Il repartit pour Rome,

Item pro eorum expensis ultra salaria panem et vinum quantum sufficet eis, et xx libras denar. quolibet mense, dum laborabunt.

Item persolvat eis expensas usque ad presentem diem.

Item quod d. mag. f. Johes, interdum fiunt pontes, faciat designum picturarum et figurarum quas debet pingere in volta d. cappelle.

Que omnia vicissim... promiserunt attendere, bona fide, ec. ec... Acta presentib... testibus.

(1) Antonius Giovanelli qui (xxvi Junii) dum stabat ad faciendum pontem in cappella nova, cecidit in stentu unius trabis cadentis super eum. Sed ut transeat in bonum exemplum... ordinatur quod camerarius possit ei subvenire tam in infirmitate ad mortem quam in sepultura ejus, absque suo damno et prejudicio. (*Storia del Duomo*, p. 128.)

(2) Religiosus vir Fr. Johes Petri mag. picturarum et ordinis observantie Frum Predicatorum conductus ad pingendum in cappella nova d. mag. Eccle. cum persona sua et cum personis Benozzi Cesi de Florentia, etc. etc., quos secum habuit ad dictam picturam... fecit camerario... suam... contentationem absolutam... et pactum de ultra non petendo de centum tribus florenis auri de auro... quos debebat habere

laissant son œuvre inachevée. Le sujet choisi par fra Angelico pour la décoration de la chapelle, était le Jugement dernier. Nous avons déjà vu avec quel talent et quel grandeur il traitait ce sujet sublime de l'art chrétien; quand on ne connaît encore les peintures d'Orviete que par les gravures publiées, on craint pour le doux religieux de Fiesole le voisinage de Lucas Signorelli. Ce peintre, dans ses compositions d'Orviete, est à notre avis supérieur à Michel-Ange; il n'en a pas les exagérations anatomiques et les proportions gigantesques; son dessin est plus vrai et plus distingué; il joint à une élégance remarquable une grande vigueur de style. Ces qualités, il semble les devoir à l'influence de fra Angelico. Ce sont les quelques figures que notre peintre a exécutées sur fond d'or qui attirent le plus les regards et l'admiration. Cette œuvre inachevée est celle qui montre mieux son talent et ce qu'il aurait fait s'il avait eu de grandes surfaces à peindre, comme les artistes en avaient du temps de Giotto et de Raphaël. Dans les trois mois passés à Orviete, fra Angelico peignit le Christ et le chœur des prophètes, au-dessus de l'enfer. On peut juger

a d. fabrica tam pro se quam pro suprad. Benozzo et pro tribus mensibus, et se quietum vocabit... d. mag. f. Johes juravit ad. S. Dei Evangelia... omni tempore attendere observare. Insuper ad majorem cautelam liberavit d. fabricam. (*Storia del Duomo*, docum. LXXIV, 28 sept. 1447.)

par ce fragment ce qu'eût été toute la composition. Le Christ tient le globe du monde de sa main puissante, et maudit de l'autre les réprouvés. Michel-Ange, dit-on, s'en inspira dans la chapelle Sixtine; il n'en a fait que la parodie en dépouillant le Christ de ses vêtements, et en lui donnant la force sans la majesté. Le groupe des prophètes est peut-être plus admirable encore. Les peintres de la Renaissance n'ont rien fait de semblable, et ces quelques figures seront toujours le modèle de la peinture religieuse et monumentale, comme inspiration, comme style et comme exécution.

Fra Angelico, revenu à Rome, continua ses travaux du Vatican, et exécuta peut-être quelques-uns des tableaux dont nous avons déjà parlé. Nous attribuerons à cette époque, à cause de leur beauté, les deux tableaux que nous avons eu le bonheur de trouver à Naples dans les salles du musée Bourbon; ils portent les numéros 296, 298, et étaient attribués, lors de notre voyage, à Tommaso di Stephano, surnommé Giottino (1324-1356). Ils ne sont certainement ni de son époque ni de sa manière, et nous n'hésitons pas à les attribuer à fra Angelico.

Le premier (n° 296) est une Assomption. La Vierge est assise dans une gloire elliptique; elle a les mains jointes, et elle est revêtue d'un manteau blanc rehaussé d'ornements d'or. Sur son auréole on lit: AVE GRATIA PLENA. Dans la partie supérieure du tableau,

Notre-Seigneur se penche vers sa mère, et lui tend les bras comme sur le reliquaire de Santa-Maria-Novella (1). Les chœurs des Anges entourent leur Reine. Ceux qui l'approchent de plus près sont sans doute les Séraphins et les Chérubins, représentés par un double rang de têtes ailées; puis viennent, deux à deux, les autres esprits célestes, avec des attributs différents: les premiers, vêtus de robes bleues, tiennent des deux mains un objet en forme d'amande, de la même couleur que leurs robes. Les Trônes sont ainsi représentés dans les mosaïques du Baptistère de Florence. Les seconds, vêtus de rose, tiennent un étendard, un globe et une baguette d'or: ce sont les Dominations. Les Principautés portent un étendard timbré d'une croix rouge; les Puissances, une armure de chevalier, un bouclier crucifère et une épée. Les Vertus ont des robes d'or et tiennent une banderole où on lit *Virtutes* (2). Les deux derniers ordres, les Archanges et les Anges jouent de différents instruments de musique, semblables à ceux que nous avons vus dans les autres tableaux. Cette composition est exécutée sur fond d'or; elle est digne de notre peintre, et ne peut être sortie que de sa pensée et de son pinceau.

(1) Page 241.

(2) Au Baptistère de Florence, les Vertus sont représentées chassant les démons et guérissant les malades. Fra Angelico a suivi la classification de saint Bernard plutôt que celle de saint Denis l'Aréopagite.

Le tableau qui porte le n° 298 représente le miracle de Notre-Dame-des-Neiges. Ce sujet, qui rappelle la fondation de Sainte-Marie-Majeure, a dû être choisi et exécuté à Rome par notre peintre, qui allait sans doute bien souvent prier dans cette église, la plus douce des basiliques de la ville éternelle. Notre-Seigneur et la sainte Vierge apparaissent dans le ciel, et président à la scène qui se passe dans la partie inférieure. La terre est couverte de neige, et le pape Libère y trace avec une petite pioche le plan de l'église que le patrice Jean et sa femme ont reçu l'ordre de construire. Le Souverain Pontife est mitré et ganté. Derrière lui se voit un groupe de cardinaux et de magistrats; au milieu, des clercs portent la croix et l'eau bénite; les assistants sont dans une pieuse admiration et regardent le ciel. Le soleil, qui éclaire les personnages et les édifices du fond, indique l'époque de l'année où on se trouvait alors. Toutes les figures sont dessinées et modelées avec cette fermeté qui signale les dernières années de fra Angelico.

Il nous est impossible d'expliquer pourquoi fra Angelico ne termina pas les peintures d'Orviete. Sa volonté n'y fut pour rien sans doute; il devait désirer remplir ses engagements; mais le pape ne lui permit pas peut-être de s'éloigner, ou sa santé mit obstacle à son voyage. Il est positif que la fabrique d'Orviete espéra son retour jusqu'au dernier mo-

ment. Beaucoup de peintres sollicitaient de continuer son œuvre, on attendait toujours ; « mais la mort envieuse brisa son pinceau, et sa belle âme s'envola parmi les anges pour rendre plus joyeux le paradis (1). »

(1) La morte invidiosa ruppe il pennello di lui, e la sua bell' anima volò fra gli Angeli a fare più ridente il paradiso. (*Storia del Duomo*, p. 132.)

1871

Received of the Treasurer of the
City of New York the sum of
Twenty Dollars for the year
ending the 31st day of December
1871

Witness my hand and seal
this 1st day of January 1872

Mayor

City of New York

1872

1873

Received of the Treasurer of the
City of New York the sum of
Twenty Dollars for the year
ending the 31st day of December
1873

Witness my hand and seal
this 1st day of January 1874

Mayor

CHAPITRE XIV

Mort de fra Angelico. — Son éloge. — Ses élèves et son influence.

Au milieu des magnifiques tombeaux qui décorent l'église de Sainte-Marie-sur-Minerve se trouve, entre la sacristie et l'abside, une simple pierre sépulcrale dont la vue cause une émotion tendre et respectueuse. Un religieux y est représenté dormant le bienheureux sommeil de ceux qui meurent dans le Seigneur. Ce marbre indique la place où fut déposé le corps de fra Angelico de Fiesole, mort à Rome le 18 mars 1445, dans sa soixante-huitième année.

L'histoire ne nous a conservé aucun détail sur ses derniers instants. Il disparut au milieu de ses frères, comme le soleil d'automne à travers les arbres d'une vallée paisible, en les éclairant de ses plus doux rayons. Une fin pleine de calme et d'espérance dut

couronner une existence si pure et si active. De quel point du passé le trouble eût-il pu venir? Dès sa première jeunesse, son intelligence s'était appliquée aux choses divines; sa volonté s'était soumise au joug salutaire de l'obéissance; et sa mémoire ne pouvait lui offrir que des souvenirs chastes et des images pieuses. Il se rappelait ses tableaux comme des prières. Tout ce monde céleste qu'il avait représenté s'animait et venait lui sourire; son agonie fut une extase, et lorsque, suivant le cérémonial de l'Ordre, les religieux du couvent vinrent se ranger autour de sa couche, et chanter une dernière fois pour lui le *Salve Regina*, la Reine du ciel exauça sans doute leur prière. Celle qui avait été la douceur, la joie, l'espérance de sa vie; celle qu'il avait invoquée par tant de soupirs, et fait aimer par tant de chefs-d'œuvre, Marie tourna vers son peintre bien-aimé des yeux pleins de miséricorde, et lui montra aux frontières de l'exil le fruit béni de ses entrailles. Les anges l'entourèrent de leurs chants joyeux, et, quand arriva l'heure de la délivrance, l'esprit céleste auquel avait été confié son pèlerinage, l'affranchit de son corps dans une étreinte fraternelle, et le conduisit triomphant au paradis, qu'il réjouit de sa présence.

Sur la terre on le pleura; le souverain pontife Nicolas V voulut composer lui-même son épitaphe, où il met sa vertu bien au-dessus de son talent; car

le Christ récompensa moins les œuvres de son génie que la charité de son cœur (1).

Le peuple l'appela le bienheureux, *il Beato*, et la postérité lui a conservé ce beau nom. L'Église eût pu lui décerner les honneurs des autels; car ce qu'on a dit des écrits de saint Thomas, on peut le répéter des peintures de fra Angelico : ce sont autant de miracles. La sainteté y rayonne, et ceux mêmes que les erreurs du monde rendent incapables de les bien comprendre, éprouvent un charme qui les trouble doucement et les invite à une vie meilleure. Depuis que ces tableaux existent, combien d'âmes y ont trouvé des joies pures et des désirs du ciel ! La vérité y apparaît avec une beauté victorieuse de toute hésitation, de toute faiblesse; et des protestants ont déclaré que Dieu s'était servi de ce moyen pour déterminer leur conversion. Plusieurs ont fait exécuter à Florence des copies de ces chefs-d'œuvre, afin de les emporter dans leur patrie comme des arguments en faveur de

(1) HIC JACET VEN. PICTOR.

FR. JO. DE FLOR. ORD. P.

M CCC LV.

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,

Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.

Altera nam terris opera exstant, altera cælo;

Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ.

Le mot *tuis* indique plutôt les religieux de son Ordre que les pauvres. Fra Angelico appartenait à la réforme, et ne possédait rien; ses supérieurs pouvaient cependant lui confier la distribution de l'argent qu'il gagnait.

l'Église, seule capable d'inspirer et de réaliser de semblables créations.

Maintenant que nous avons suivi jusqu'à l'éternité le cours de cette vie bienheureuse et admiré les richesses de ses rives, nous voulons y jeter un dernier regard pour en embrasser l'ensemble et en résumer les enseignements.

Un des mérites de notre époque est l'étude sérieuse qu'elle fait du passé. La révolution française nous en avait séparés par des ruines. Tout ce qui était grand parmi les nations avait disparu sous les efforts d'une raison orgueilleuse et dépravée ; mais voici que nous explorons de nouveau les champs de l'histoire, et que nous demandons à la tradition notre route vers l'avenir. Nous étudions les événements et leurs causes, les doctrines et leurs résultats, et si nous sommes encore errants, nous avons dans notre persévérance et notre bonne foi une certitude de vie et de salut. Un des plus heureux symptômes de ce mouvement est l'hommage rendu à l'art chrétien ; il y a dans l'admiration donnée aux monuments du moyen âge autre chose qu'un caprice de la mode, il y a un sentiment de respect pour la religion qui a produit de semblables merveilles. Ce retour vers l'art chrétien doit être intelligent : vouloir en copier les formes extérieures sans en pénétrer l'esprit, c'est se condamner à une servilité qui serait à l'art chrétien ce qu'est l'hypocrisie à la vertu. L'étude des

œuvres d'un peintre demande encore plus de critique et de discernement que celle des monuments d'architecture, parce que le beau s'y individualise davantage, et qu'il faut le distinguer de ce que la nature de l'artiste peut y mettre de défectueux. En écrivant avec amour la vie de fra Angelico, nous n'avons pas prétendu le présenter comme le maître unique et nécessaire de quiconque aspire à faire renaître l'art chrétien; ce serait mal servir la cause que nous voulons défendre. Nous tenons au contraire à le faire connaître dans toute la vérité, sans craindre de ternir une gloire si pure. Nous allons donc examiner la place que fra Angelico occupe dans l'histoire, ce qui le distingue de ses contemporains, le caractère de son génie, ses qualités, ses défauts, et l'utilité qu'on peut tirer de l'étude de ses œuvres à notre époque.

Quand fra Angelico parut, la grande école de Giotto faiblissait; l'art perdait cette unité de doctrine et de moyens dont Orcagna fut le plus illustre représentant. Les programmes donnés par l'Église étaient modifiés, les types traditionnels négligés; l'architecture, la sculpture, la peinture s'isolaient et cherchaient dans des progrès de détail leurs fortunes particulières. Les descendants de Nicolas de Pise surtout, de plus en plus passionnés pour l'antique, sacrifiaient la pensée chrétienne à la forme savante. Le beau naturel tendait malheureusement

à se séparer du beau moral. Le fleuve sorti des catacombes allait voir partager son cours. Ses flots, qui avaient désaltéré la foi des peuples pendant tant de siècles, se détournaient de leur lit sacré pour satisfaire les sens et se souiller au milieu des joies du monde. Une faible partie seulement, fidèle à ses rives, devait couler dans la solitude pour le bonheur des âmes pures. Deux grands noms personnifient ces deux branches de l'art : Ghiberti et fra Angelico. Le sculpteur des portes du Baptistère de Florence fit des œuvres qu'eussent admirées les Grecs; le religieux de Fiesole peignit des figures qui réjouirent les anges.

Fra Angelico appartient à l'école traditionnelle du XIV^e siècle; il est l'héritier direct des anciens maîtres par sa foi et par ses œuvres, et ses grandes compositions de Saint-Marc, du Vatican et d'Orviète prouvent combien il était capable d'exécuter la grande peinture monumentale; mais les besoins de son âme, autant que la déviation du goût public, donnèrent une autre direction à son talent.

Sa piété l'éloigne du monde, il cherche dans la paix du cloître un abri contre les tentations de la gloire et les rivalités qui l'entourent. L'art est pour lui une contemplation douce et solitaire de la bonté divine; ses tableaux sont des prières aux pieds du Christ et de la Vierge; ils sortent de son pinceau comme des élans de son cœur. Ce ne sont pas de

grandes pages pour enseigner les peuples ; ce sont des images pieuses pour charmer la dévotion de ses frères, des Madones qui inspirent la pureté, des anges qui reflètent les joies du ciel, et des vies de saints qui ont la grâce et la naïveté des légendes du moyen âge.

Il voudrait renfermer ses chefs-d'œuvre dans le sanctuaire de sa famille religieuse, mais leur doux parfum attire l'admiration des hommes. L'obéissance l'oblige à se révéler au grand jour, et la renommée, séduite par sa vertu, le conduit dans la Ville éternelle pour y décorer l'auguste palais des Souverains Pontifes.

Quelle fut la cause principale de sa gloire, le piédestal qui l'élève au-dessus de ses contemporains et l'offre aux regards surpris de la postérité ? Quel mérite lui attira les éloges de Michel-Ange et l'enthousiasme de son disciple Vasari, le peintre qui, par la nature de son talent et les préjugés de son école, était le plus incapable d'apprécier la peinture mystique ? Fra Angelico eut une puissance devant laquelle le monde lui-même s'incline sans la comprendre. La sainteté est une ressemblance avec Dieu qui met dans l'homme, comme sur la face de Moïse, une lumière qui s'échappe de ses traits et de ses œuvres. Qu'elle rayonne de la figure d'une sœur de Charité ou des tableaux d'un peintre, cette clarté céleste inspire le respect et captive le libertin lui-

même. Vasari est l'écho d'une tradition séculaire qui entoure fra Angelico d'une auréole divine. L'historien de la Renaissance nous le représente peignant à genoux et dans l'extase ses Christs et ses Madones ; tout ce qu'il raconte nous montre la douceur de son âme, la naïveté de son obéissance, l'humilité de son génie. Le bon serviteur avait fait fructifier au centuple le talent que son maître lui avait confié ; au lieu de l'enfouir dans la terre du monde, il l'avait placé à la banque de la vie religieuse. Toutes ses heures y avaient été productives, et son âme était devenue riche de science et d'amour. Le Souverain Pontife le jugea digne de l'archevêché de Florence ; mais il évita les honneurs en faisant nommer à sa place son ami saint Antonin, et il continua à répandre sa lumière et sa charité sur ses tableaux et dans le sein des pauvres.

Le talent de fra Angelico fut l'ornement de sa vertu. Il ne connaissait pas cette ambition qui prolonge les veilles d'un artiste, et lui fait acheter si péniblement un succès. Le travail était pour lui sans douleur ; il cultivait la peinture comme Adam le paradis terrestre ; ses tableaux étaient des fleurs que Dieu faisait naître dans son âme, et il les laissait croître dans toute leur liberté ; il eut craint de gâter l'œuvre du maître par une culture savante. Vasari nous apprend qu'il ne voulait jamais changer ses compositions, parce qu'il regardait ses inspirations

comme des bienfaits du Ciel (1). Jamais le moindre désir de gloire n'agita son cœur ; c'était Dieu qu'il voulait faire louer. A quoi bon signer ses œuvres ? un miroir doit-il s'attribuer les rayons qu'il reflète ? Il n'avait pas la prétention de faire des compositions nouvelles. Quand une image avait satisfait sa piété, pourquoi ne pas la reproduire, comme ces prières qu'on aime à répéter ? Pourquoi ne pas imiter les vieux maîtres, quand on n'a pas l'espoir de les surpasser ? Fra Angelico ne pensait qu'à aimer et à faire aimer Notre-Seigneur et les Saints ; il cherchait avant tout le royaume de Dieu, et le reste lui a été donné par surcroît.

Il avait reçu du Ciel toutes les qualités qui font les grands artistes : l'intelligence et l'amour du beau, une exquise sensibilité de cœur, une imagination féconde, et une main habile et prompte à lui obéir. Si son humilité ne l'eût pas éloigné des rivalités de son siècle, il eût surpassé Ghiberti dans les progrès matériels qu'il fit faire à l'art en Italie. Plus fidèle que lui à la tradition, il mit dans ses compositions une ordonnance plus simple et plus sévère. Ses Jugements derniers surtout offrent une entente de lignes et une disposition de groupes remar-

(1) Aveva per costume non ritoccare nè riconciare mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere, secondo ch' egli diceva, che così fusse la volontà di Dio.

quables; ses types sont profondément sentis; on voit qu'il les étudiait dans la méditation et la prière. Il peignait ceux de Notre-Seigneur et de Notre-Dame au milieu des gémissements et des larmes (1). Ses têtes de Christ représentent bien la Divinité revêtue d'une chair pour souffrir; et ses figures de Madone font comprendre la virginité dans ce qu'elle a de plus suave et de plus délicat. Mais ce qui fait briller son génie davantage, ce sont ses types d'anges, qu'il a su varier à l'infini. En voyant cette multitude d'esprits célestes qui adorent, qui chantent, qui exécutent des danses et des concerts, comment ne pas croire que ces anges ont visité sa cellule et qu'il a vécu avec eux dans une fraternelle et douce familiarité? Les saints qu'il a aussi le mieux représentés sont ceux qui, par leur vie et leur jeunesse, se rapprochent le plus de la nature angélique.

Le dessin de fra Angelico n'a pas le grand caractère de l'école de Giotto; ses lignes sont moins simples, moins sévères, et la richesse des détails nuit quelquefois à la beauté de l'ensemble. On rencontre cependant dans ses tableaux des figures d'un haut style que Raphaël n'eût pas désavouées, et dont il a pu même s'inspirer. Ses mouvements sont vrais, excepté lorsqu'ils expriment des actions violentes; il était inhabile à rendre des passions si opposées à la

(1) Non fece mai Crocifisso che non si bagnasse le gotte di lagrime.

douceur de son âme, tandis que personne ne l'égalé lorsqu'il s'agit d'exprimer des émotions pieuses et tendres; les attitudes et les gestes surabondent alors d'une grâce et d'une naïveté charmantes. Les pieds et les mains de ses personnages sont quelquefois négligés; toute la vie se concentre sur leurs visages. C'est là que l'artiste déploie toute la perfection et la splendeur de son génie. Ses têtes sont d'une délicatesse d'expression, d'une finesse de modelé dont on ne se doute qu'en essayant de les copier. Ses draperies sont nobles, abondantes et calmes comme dans les œuvres antiques. Presque toujours ses ornements sont sobres et de bon goût. Ses contours sont d'une admirable pureté. La couleur de fra Angelico est pleine de lumière; les teintes en sont vives et les ombres transparentes. Les masses sont largement indiquées. On remarque partout une extrême facilité de pinceau et une simplicité de procédés qui convient surtout à la peinture monumentale. Quoique nulle vie d'artiste n'offre une unité plus parfaite, un talent plus fidèle à la même inspiration, on peut cependant distinguer, dans l'harmonie de cet ensemble, trois époques où se reflètent les années et les milieux qu'il a parcourus. La première époque est celle de sa jeunesse et de ses études; elle commence à son exil en Ombrie, et s'imprègne de la tradition des écoles primitives, pour s'épanouir ensuite dans la solitude de Fiesole. A la naïveté et à la pureté de

son âme, il joint une exubérance, une tendresse de sentiments, une fraîcheur d'expression inimitable. S'il a toutes les qualités de la jeunesse, il en a aussi l'inexpérience. Ses compositions sont quelquefois trop symétriques, ses figures manquent de souplesse; il aime trop la richesse des ornements et la perfection des détails. Le chef-d'œuvre qui représente le mieux cette époque est le Couronnement de la Vierge du Louvre.

La seconde époque est celle de sa virilité, qui a pour théâtre le couvent de Saint-Marc. Il a corrigé ses défauts en conservant et en développant ses qualités. L'étude de la nature a complété celle des vieux maîtres; son pinceau a plus de largeur et de liberté. Il unit la grâce à la noblesse dans une admirable simplicité. Ses compositions sont plus variées et plus savantes, et il est évident qu'il met au service de sa sainteté les progrès que l'école de Ghiberti a fait faire à l'art. C'est la période la plus féconde de sa vie; elle est dignement représentée par la Descente de Croix de l'Académie des beaux-arts, par l'Adoration des Mages de la cellule de Cosme de Médicis, et par ses Jugements derniers.

Enfin Rome appelle fra Angelico dans ses murs, et il va inaugurer au Vatican l'art chrétien. Le spectacle de la Ville éternelle fait sur son âme une impression profonde, et donne une force nouvelle à la maturité de son talent. La chapelle de Nicolas V

accuse l'étude de l'antique par la vigueur du dessin, la beauté des draperies, la grandeur du style. Son œuvre inachevée d'Orviète indique la perfection de la peinture monumentale.

Ainsi, dans ces trois époques, fra Angelico est toujours en progrès, et demande tour à tour à la tradition, à la nature et à l'antique, les moyens de rendre ses saintes inspirations. Il est et sera toujours le plus parfait modèle des artistes chrétiens.

Son influence sur ses contemporains ne fut pas en rapport avec sa supériorité. La royauté de Giotto, dont il était le digne successeur, aurait dû lui appartenir; mais l'art avait une autre direction, et le patronage des princes, en remplaçant l'action si puissante de l'Église et du peuple, avait beaucoup rétréci le domaine de la peinture religieuse. L'humilité de fra Angelico, d'ailleurs, l'éloignait du mouvement de son siècle, et lui faisait préférer la paix de sa cellule à ces lointains voyages qui auraient répandu son nom. Il eut cependant des élèves; Vasari en nomme quatre : Gentile da Fabriano, Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino et Benozzo Gozzoli.

Gentile da Fabriano a pu connaître notre peintre et apprécier son talent; mais il nous semble difficile de le compter au nombre de ses disciples; il était âgé et déjà chef d'école lorsque fra Angelico commençait à peine à acquérir de la réputation. Nous le

trouvons à la tête des peintres d'Orviète en 1423. Son talent d'ailleurs indique un autre maître. Il reste étranger au mouvement artistique de Florence, et conserve un caractère et une maigreur de dessin qui rappelle les écoles du Nord. Il a pu être en contact par Venise avec les artistes allemands, et les éloges de Roger de Bruges, qui le proclame le premier peintre de l'Italie, s'expliquent par la sympathie naturelle qu'il devait avoir pour son style. Son infériorité à l'égard de fra Angelico est incontestable ; il suffit de rapprocher son chef-d'œuvre qui est à l'Académie des beaux-arts de Florence, et qui représente l'Adoration des Mages, du même sujet que fra Angelico a traité au couvent de Saint-Marc. On dirait qu'il y a entre ces deux peintures plus d'un siècle de progrès. La composition de Gentile da Fabriano est naïve et gênée ; le dessin en est faible, les personnages sont mal posés et surchargés d'ornements, tandis que toute la composition de fra Angelico est large, savante, pleine de noblesse et de vie.

Zanobi Strozzi, nous dit Vasari, exécuta beaucoup de peintures pour Florence (1) ; mais nous n'en connaissons pas qui lui soient maintenant attribuées. Un seul tableau nous reste de Domenico di Michelino, c'est celui qu'on est tout étonné de rencontrer

(1) Zanobi Strozzi che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza, per le case de' cittadini.

à gauche en entrant sous les voûtes sombres de Sainte-Marie-des-Fleurs. Il représente le Dante qui revient offrir à la ville de Florence son poëme immortel. L'illustre exilé est couronné de lauriers; mais son expression mélancolique et sa marche solitaire rappellent combien la gloire lui fut pénible. L'exécution de ce tableau est ferme et lumineuse; cette œuvre n'est pas indigne du maître.

L'élève le plus célèbre de fra Angelico est Benozzo Gozzoli, qui fut le compagnon fidèle de tous ses travaux. L'heureuse influence d'une si sainte direction paraît surtout dans les peintures qu'il exécuta pour les églises de Montefalco. Mais après la mort du bon religieux, il se laissa aller à une tendance qui le rapprocha de Ghiberti. Ses magnifiques peintures du Campo-Santo rappellent plus les portes du Baptistère de Florence que les grandes traditions des écoles primitives. Elles représentent mieux le luxe et l'élégance des Italiens que la vie simple des patriarches. Inférieur à fra Angelico dans l'expression des sentiments chrétiens, il est loin de l'égaliser aussi dans la pureté du dessin et dans l'harmonie des couleurs (1).

(1) Vasari fait un grand éloge de Benozzo Gozzoli, et nous le montre toujours chrétien, et méritant, par une vie rude et laborieuse, le bonheur d'une vieillesse honorée. — Chi cammina con le fatiche per la strada della virtù, ancorachè elle sia (come dicono) e sassosa e piena di spine, alla fine della salita si ritrova pur finalmente in un largo piano con tutte le bramate felicità... Visse Benozzo, costumatissimamente sempre e da vero cristiano, consumando tutta la vita sua in

Fra Angelico eut d'autres élèves, comme le prouvent les archives du Dôme d'Orviète, qui nomment Jacques Poli et Jean Giovanelli, dont nous avons vu la triste mort. Ses ouvrages continuèrent ses enseignements, et tous ceux qui en Italie conservèrent encore quelque temps le culte de l'art chrétien, y puisèrent d'utiles et saintes inspirations (1). Lucas Signorelli les étudia certainement lorsqu'il fut appelé à continuer la chapelle d'Orviète. Ce peintre, dont on ne tient pas assez compte dans l'histoire de l'art, est supérieur à Michel-Ange dans ce Jugement dernier. S'il se préoccupe trop aussi de la science du nu dans la Résurrection des morts, il ne tombe pas du moins dans ces exagérations anatomiques et ces inconvenances religieuses qui font de la fresque de la chapelle Sixtine une des plus grandes profanations de ce sujet sublime. Son Paradis offre des groupes dignes de Raphaël, et ses anges qui couronnent leurs élus rappellent parfois ceux de fra Angelico (2).

esercizio onorato : per il che e per la buona maniera e qualità sue lungamente fu ben veduto in quella città.

(1) Qu'on nous permette de rapprocher ici le nom de Menling de celui de fra Angelico. Jamais deux peintres n'eurent un génie plus semblable dans des écoles si différentes. La vie du peintre de Bruges nous est inconnue ; mais nous pouvons croire qu'il étudia les œuvres du peintre de Fiesole, puisque nous savons qu'il vint en Italie par les miniatures du bréviaire de Grimani, qu'il exécuta à Venise, et par les portraits qu'il laissa à Florence.

(2) Vasari se rappelle avec orgueil avoir vu, à l'âge de huit ans, le vieux Lucas Signorelli, qui avait pu voir lui-même fra Angelico. Il ter-

L'école de Sienne, si fidèle à ses traditions religieuses, dut étudier particulièrement les œuvres de fra Angelico, et beaucoup d'artistes du xv^e siècle semblent avoir été ses élèves. Cette pensée nous a frappé surtout pour Giovanni di Paolo (1403-1482), dont le style et la grâce rappellent le peintre de Fiesole. L'imitation est évidente dans son Jugement dernier qui est à la galerie publique de Sienne (1). La composition est la même, et on y admire les mêmes groupes d'anges et de bienheureux qui s'em brassent.

Sano di Pietro (1406-1481) se rapproche également de notre peintre par la sainteté de ses vierges et la pureté de ses anges. Ses tableaux étaient aussi des prières, et nous comprenons bien cette religieuse qui lui commandait un retable pour l'âme de son père et de sa mère (2).

L'école du Pérugin, qu'on appelle l'école d'Ombrie, passe pour offrir l'expression la plus parfaite de la peinture mystique. Le mysticisme, en peinture

mine par son éloge la seconde partie de son ouvrage, et le donne comme le père des artistes de la Renaissance. — Porremo fine alla seconda parte di queste vite, terminando in Luca come in quella persona che col fondamento del disegno e degli ignudi particolarmente, e con la grazia della invenzione e disposizione delle storie, aperse alla maggior parte degli artefici la via all' ultima perfezione dell' arte.

(1) Stanza terza, n° 11.

(2) Stanza quinta, n° 40. On lit sur le cadre : *Questa tavola afata fare suoro Bartholomea di Domenicho di Franciescho per lanima di suo padre et di sua madre.*

comme en religion, est l'inspiration supérieure de l'amour divin dirigeant toutes nos pensées et toutes nos œuvres. Le Pérugin a-t-il eu, comme fra Angelico, cette inspiration? Nous ne le croyons pas. Nous sommes loin d'admettre les reproches d'athéisme que lui fait Vasari; mais, tout en le reconnaissant pour un artiste religieux, nous ne le couronnons pas de l'auréole des saints. Le Pérugin reçut du Ciel une heureuse et suave nature, qu'il cultiva comme fra Angelico près du tombeau de saint François d'Assise. L'étude des anciens maîtres le rattacha aux grandes traditions de l'art chrétien, et il alla ensuite mûrir son talent au milieu des progrès matériels de l'école de Florence. L'influence d'André Verrochio sur lui est incontestable : condisciple de Léonard de Vinci, il prit comme lui dans l'atelier du sculpteur cet amour de la forme, cette douceur de modelé qui est une de ses qualités les plus remarquables. Il conserva ses tendances religieuses, qui tranchaient sur le paganisme que développait de plus en plus le patronage des Médicis, et ce fut la cause principale de sa réputation en Italie. Il devait nécessairement avoir la faveur de tous ceux qui avaient encore dans l'âme quelque sentiment de l'art chrétien. Ses œuvres cependant offrent rarement ces pensées saintes et cette séve d'amour que nous avons admirées dans les tableaux de fra Angelico. La recherche de la grâce et de la beauté distrait le peintre de sa dévotion. Ses

Madones sont trop pures pour n'être pas chrétiennes; mais elles ne sont pas divines; et ses anges avec leurs draperies volantes et leurs poses maniérées ne rappellent en rien ceux qui visitaient la cellule dominicaine.

Les deux plus célèbres élèves du Pérugin, Pinturicchio et Raphaël, furent fidèles aux tendances religieuses et poétiques du maître. Pinturicchio se rapprocha même de fra Angelico par le caractère traditionnel de ses compositions et par la pureté de son talent. Malgré le triste patronage d'Alexandre VI, son pinceau resta vraiment chrétien. Ses Chapelles de Notre-Dame-du-Peuple et son Histoire de saint Bernardin de Sienne à l'*Ara cœli*, rappellent par la douceur des expressions et la tranquillité de la lumière les belles fresques du couvent de Saint-Marc.

Raphaël avait un génie trop délicat et trop élevé pour ne pas aimer et comprendre celui de fra Angelico. Comme le Pérugin, ce fut à Florence qu'il perfectionna son talent; son intimité avec fra Bartolomeo nous le montre au milieu des chefs-d'œuvre de notre peintre; il les étudia certainement, et cet esprit qui reflétait si bien les mérites qu'il rencontrait, dut leur emprunter les qualités qui lui étaient le plus sympathiques.

Quelques écrivains catholiques nous semblent tomber dans une double exagération, en célébrant trop le sentiment religieux de ses premières œuvres,

et en flétrissant si rigoureusement les tendances païennes de ses dernières années. Raphaël ne fut ni un saint, ni un apostat. Il avait reçu en partage la nature la plus heureuse et la plus riche que puisse peut-être posséder un artiste. La pureté de son intelligence et la tendresse de son cœur le rendaient capables de comprendre et d'aimer le beau, et il avait pour le rendre les trésors d'une imagination féconde et les ressources d'une main docile. Personne n'était plus capable que Le Pérugin de cultiver ces précieuses qualités. L'élève s'appropriâ tout d'abord le talent du maître; mais il n'étudia pas comme lui les écoles primitives, et se sépara par conséquent des grandes traditions de l'art. Il resta peintre religieux plutôt par goût que par piété. Il choisit les sujets chrétiens parce qu'ils étaient les plus beaux, et il emprunta à l'Évangile quelque chose de sa pureté, parce qu'il jugea que rien n'était plus capable d'embellir la figure humaine. Ses Madones sont aimables et chastes; mais présentent-elles cet idéal de la Vierge mère et de son divin Fils? Elles sont moins saintes même que celles du Pérugin. Les proposer comme les types les plus parfaits de la Créature par excellence, c'est, il nous semble, renier toutes les grandes traditions des écoles primitives. Même dans la Dispute du Saint-Sacrement, qu'on cite souvent comme la perfection de la peinture chrétienne, le sujet laisse beaucoup à désirer sous le rapport du

sentiment religieux ; c'est, si on veut, une thèse écrite en beau style sur la Présence réelle, mais ce n'est pas le poëme admirable composé par saint Thomas d'Aquin pour la fête du Saint-Sacrement.

En élevant ainsi Raphaël moins haut, sa chute sera moins grande ; elle fut réelle cependant ; la volupté séduisit peu à peu cet artiste si comblé de richesses et de gloire ; mais jamais sa main ne se souilla des excès qui déshonorèrent Marc-Antoine et Jules Romain.

Il abandonna les sujets chrétiens pour les nudités mythologiques ; mais ne lui était-il pas bien difficile de résister à l'entraînement de son siècle ? et n'était-il pas encouragé et applaudi dans sa défection par les princes de la cour romaine ? On a voulu faire du patronage artistique de Léon X une gloire de l'Église. Oui, une gloire, parce que ce règne a été une de ces épreuves terribles qui montrent que l'Église a des promesses éternelles, et que jamais les fautes de l'homme n'altèreront la doctrine et la sainteté de l'Épouse du Christ (1).

Léon X continua les traditions de sa famille, et consumma la ruine de l'art chrétien. Le monde en perdit l'intelligence et le souvenir. Il y eut bien

(1) Le livre de M. Audin sur Léon X est déplorable au point de vue de l'art chrétien.

encore des artistes chrétiens qui, semblables aux Juifs fidèles de la Captivité, offraient à Dieu leurs œuvres, mélancoliques comme les regrets de la patrie au foyer du proscrit ; mais ces artistes ne formaient plus un peuple ; ils n'avaient plus de lois, de culte, de fêtes. L'ennemi vainqueur profanait en paix leurs temples et leurs autels. Quels rapports ont avec l'art dont le Christ est le type et l'inspirateur, ces écoles du Titien, des Carrache et du Bernin ? Que cherchent ces idolâtres du dessin, de la couleur et de la mode, en réalisant les rêves de leur sensualisme grossier, sinon un peu de gloire et d'argent ? Ils ont séparé le beau naturel du beau moral, et leur art n'est plus qu'un corps sans âme, que déforme bientôt la corruption. Ils ont prétendu imiter les anciens ; mais ils sont aussi loin de l'art antique que l'art antique eût été loin de l'art chrétien, s'ils en avaient continué les nobles destinées.

Il n'est pas étonnant que Fra Angelico ait été oublié pendant ces siècles de désolation. Son nom a été enseveli sous la Renaissance comme ces tombes saintes que couvrent les ruines d'un cloître dévasté et les ronces de la solitude. Mais au milieu de cette étude vaste et sérieuse que nous faisons du passé, sa gloire commence à nous apparaître comme l'aube d'un jour meilleur. L'art, fatigué de sa vie incroyante et frivole, s'est assis au seuil de nos églises, et l'architecture, la sculpture et la peinture semblent vou-

loir s'unir encore sous leurs voûtes séculaires pour prier Dieu ensemble.

Ce travail archéologique, pour ne pas être stérile, doit aider l'art chrétien à retrouver ses grandes inspirations ; il ne s'agit pas d'analyser des formes et de cataloguer des ruines, il faut profiter des leçons de l'histoire. C'est la vie, et non la mort, que le scalpel étudie sur des restes inanimés. Ces monuments du passé sont nés d'une pensée et d'un amour que nous devons avoir, si nous voulons les continuer. Ils ont un sens que nous devons comprendre, une langue liturgique et symbolique que nous devons parler. L'art chrétien sommeille comme Lazare ; il faut aller avec le Christ pour le délivrer.

Fra Angelico est le meilleur guide à suivre dans cette renaissance de l'art chrétien ; c'est à lui qu'il faut reprendre la tradition interrompue ; il faut, à son exemple, croire fermement aux dogmes, méditer l'Évangile et en admirer les beautés dans la vie des saints ; il faut aussi les étudier dans les œuvres des maîtres des écoles anciennes, qui sont les pères de l'art chrétien, non pas pour en imiter le vieux style, mais pour en suivre les types, qui sont les définitions des vérités à rendre. L'art a besoin, comme la Religion, d'une autorité doctrinale qui donne à tous les mêmes vérités.

L'artiste chrétien doit étudier la nature. N'est-ce pas pour exprimer la vérité que Dieu a fait toutes

les merveilles du monde visible? Qu'il s'en pénètre donc, et qu'il les reflète en luttant avec son divin modèle; qu'il emploie, comme une langue docile, la noblesse des proportions, la souplesse des lignes, la magie de la lumière, l'harmonie des couleurs, et qu'il les réunisse sur la figure de l'homme, pour que la nature entière glorifie son Auteur.

Toutes ces beautés, l'artiste peut les étudier dans les œuvres de ceux qui les ont consacrées à de vaines idoles. Il peut, comme le peuple d'Israël, prendre les vases précieux de l'Égypte pour aller sacrifier au vrai Dieu dans le désert. L'art antique est un riche métal que sa main doit fondre pour en décorer le sanctuaire. Tout ce qui est beau est chrétien; qu'il s'approprie donc cette pureté de goût, cette perfection de forme, cette simplicité, cette mesure qui brillent dans les monuments de Rome et d'Athènes. Le paganisme que nous avons à craindre, c'est le paganisme de nos âmes.

Fra Angelico a formé son talent à cette triple école de la tradition, de la nature et de l'antique; mais à quoi servirait d'avoir sa science, sans avoir son amour? C'est par la sainteté surtout que nous devons l'imiter. L'art chrétien est l'art du Christ, et il n'a pas d'autre loi que la vie chrétienne. L'artiste chrétien doit donc écouter et suivre le Christ: il doit, comme lui, manifester la vérité, aimer Dieu et le prochain, en s'oubliant lui-même; il doit renoncer

à toute gloire humaine, et redire toujours, dans ses efforts comme dans ses succès, cette devise des moines et des chevaliers du moyen âge : « Non pas à nous, Seigneur, non pas à nous, mais rendez gloire à votre nom : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.* »

CHAPITRE XV

Fra Angelico de Fiesole jugé en Italie, en Allemagne et en France.

Un double motif nous engage à présenter un résumé des jugements portés sur fra Angelico de Fiesole en Italie, en Allemagne et en France. Nous indiquerons ainsi d'abord les sources historiques où nous avons puisé, et nous pourrons reconnaître les services que nous ont rendus les auteurs qui nous ont précédés. Que serait notre travail sans le secours de leurs recherches et de leurs lumières? Nous nous rassurerons ensuite contre nous-même. L'amour que nous avons pour notre peintre influence nécessairement l'appréciation de ses œuvres, et rend peut-être notre admiration suspecte. Nous allons donc invoquer d'autres témoignages, et nous serons heureux de voir fra Angelico couronné par des mains plus dignes que la nôtre.

Il est facile, avant tout, d'établir l'immense répu-

tation de fra Angelico pendant sa vie : les faits et les textes prouvent qu'il était alors estimé le premier peintre de l'Italie.

A Florence, fra Angelico fut le peintre préféré de Cosme de Médicis. Les églises et les corporations se disputèrent ses tableaux ; les Souverains Pontifes lui confièrent la décoration de leurs palais, et les magistrats d'Orviete, dans leur délibération du 11 juillet 1447, exprimèrent l'opinion générale, en le déclarant le plus célèbre des peintres de l'Italie : *Et est famosus ultra alios pictores ytalicos* (1).

Le pape Nicolas V, dans l'építaphe qu'il composa à sa louange, le proclama un autre Apelle : *Velut alter Apelles*. Enfin, les religieux de l'ordre de Saint-Dominique, en le plaçant aussi au premier rang dans leurs notices nécrologiques, ne craignirent pas d'être démentis par leurs contemporains. La chronique de Saint-Dominique de Fiesole le nomme le peintre par excellence : *F. Joannes Petri de Mugello juxta Vichium, optimus pictor* (2). Les annales du couvent de Saint-Marc, en parlant de fra Benedetto, le disent frère de fra Angelico, « ce peintre si admirable : *Germanus fratris Joannis, illius tam mirandi pictoris* (3). » Elles déclarent, dans un autre endroit, « qu'il passait pour le grand maître de la

(1) Voir page 337.

(2) *Cronacò conv. S. D. de Fesulis*, fol. 97. — 1407.

(3) *Annalia conv. S. M. de Florentia*, A, fol. 211. — 1448.

peinture en Italie : *Qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria, in Italia*-(1). »

Deux poètes contemporains de fra Angelico prouvent également sa grande réputation. Le premier est le P. Dominique Corella, de l'ordre des Frères Prêcheurs, prieur de Santa-Maria-Novella, mort en 1483. Dans son poème intitulé : *De Origine urbis Florentie*, il ne met pas notre peintre au-dessous de Giotto et de Cimabue :

*Angelicus pictor quam finxerat ante, Johannes
Nomine, non Jotto, non Cimabove minor.*

Le second est Giovanni Santi d'Urbino, père du grand Raphaël, dans son poème : *Dei fatti ed imprese di Federico duca di Urbino*, parle de fra Angelico comme d'une gloire de l'Italie :

*Ma nell' Italia, in questa età presente
Vi fu il degno gentil da Fabriano
Giovan da Fiesole al bene ardente.*

La postérité ne désavoua pas ces éloges, et trois auteurs les répétèrent avant Vasari. Ce furent :

1° Le P. Jean de Toulouse, qui écrivit la chronique de Fiesole en 1516. Sa notice sur fra Angelico et ses œuvres est très-incomplète.

2° Le P. Robert Ubaldini, annaliste du couvent

(1) *Annalia conv. S. M. de Florentia*, fol. 6. — 1449.

de Saint-Marc, mort à Sienne en 1534, ne fait connaître aussi aucun fait important.

3° Le P. Leandro Alberti, historien et géographe célèbre de Bologne, dans ses Éloges latins des hommes illustres de l'ordre des Frères Prêcheurs, a écrit celui de fra Angelico. Voici cet éloge, qui nous donne la date précise de sa mort, et raconte, avec quelques variantes, ses scrupules à l'occasion de l'invitation à dîner de Nicolas V (1).

B. JO. FESULANUS. — « Joannes Fesulanus, Hetruscus, vir sanctitate conspicuus, et pingendi arte peritissimus, anno Domini MCCCCLV. XII. Kalend. Martii, Romæ vitâ functus est, et in basilicâ S. Mariæ ad Minervam in sepulcro lapideo tanto viro digno tumulatus, quod Nicolaus V, Pont. Max. duobus epitaphiis graphice exornari curavit. Fuit hic venerandus vir tantæ observantiæ institutionum suarum, ut in palatio Pont. Max. consistens, minimam earum partem haudquaquam omiserit. Nam cùm Nicolaus Pontifex ei sacellum in palatio, quod adhuc cernitur, picturis exornandum tradidisset, et eum aliquandò viseret, ac diceret : Hodiè, Joannes, volo ut carnibus vescaris, nimis enim laboribus indulgisti, respondisse ferunt : Pater sancte, hoc mihi præfectus cænobii non indulgit. Et Pontifex : Ipse, qui omnibus præsum, tibi hoc indulgeo. Ex hoc enim conjici

(1) V. MARCHESI, vol. I, p. 294.

potest quanta fuerit cum isto sancto viro patrum nostrorum observantia institutionum, qui sibi non indultum a cœnobii sui præsidente hoc Pontifici objecerit. Apprimè Nicolaus tantum vivum coluit, ac veneratus est, ob ejus vitæ integritatem ac morum excellentiam (1). »

Malgré ses imperfections, Vasari est l'historien qui nous renseigne le mieux sur les peintres antérieurs à la Renaissance. Il publia deux éditions de son ouvrage, la première en 1550, et la seconde en 1568; c'est sur cette dernière que toutes les autres éditions ont été faites après sa mort. L'auteur corrigea avec soin son travail, le mit dans un ordre meilleur et y fit des additions importantes et nombreuses. Ces changements s'aperçoivent surtout dans la vie de fra Angelico, qui a beaucoup gagné comme forme et comme étendue.

Il est naturel de chercher par quelles voies les faits cités par Vasari lui parvinrent. La tradition de la vie d'un peintre se conserve facilement par l'étude de ses œuvres; et Vasari habita les deux villes où le souvenir de fra Angelico devait le mieux se perpétuer. Il lui parvint surtout par trois artistes avec lesquels il fut en rapport.

Lucas Signorelli était contemporain de fra Ange-

(1) *De viris illustr. Ord. Prædicatorum libri sex in unum congesti, auctore Leandro Alberti Bononiensi; 1 vol. in-fol.; Bononiæ, 1517, fol. 5, f. 252 a tergo.*

lico, puisqu'il était né en 1441. Il dut s'intéresser particulièrement à tout ce qui regardait ce peintre célèbre, dont il continua les œuvres à la cathédrale d'Orviète. Il était parent de Vasari, qui se rappelle parfaitement l'avoir vu et entendu dans sa jeunesse; et le bon octogénaire, qui aimait beaucoup causer, dut raconter bien des histoires de l'ancien temps, lorsqu'il alla peindre un tableau pour les religieuses de Sainte-Marguerite d'Arezzo. Ce fut alors qu'il connut le jeune Vasari, l'engagea au travail, lui prédit un brillant avenir, et le sauva de la mort en lui arrêtant un saignement de nez. Vasari déclare qu'il en a conservé un souvenir éternel (1).

Le maître de dessin de Vasari était précisément un dominicain français, Guillaume de Marcillat, qui, à cette époque, exécutait les verrières de la cathédrale d'Arezzo. Lucas Signorelli dut parler naturellement de fra Angelico avec ce religieux, qui avait pu admirer ses œuvres dans les couvents de son Ordre.

Lorsque Vasari vint étudier à Florence, sous la direction de Michel-Ange, son maître lui fit partager son admiration pour les merveilles de Santa-Maria-

(1) Et perchè egli intese, siccome era vero, che il sangue in sì grand copia, m'usciva in quell'età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tramortito, mi pose di sua mano, un diaspro al collo, con infinita amorevolezza, la qual memoria di Luca mi starà in eterno fissa nell'animo. (VASARI, *Vie de Lucas Signorelli.*)

Novella et de Saint-Marc. Enfin, nous savons positivement qu'il fut très-lié avec un vieux peintre miniaturiste qui reçut l'habit religieux des mains de Savonarole en 1496, quarante ans seulement après la mort de fra Angelico. Frère Eustachio avait une mémoire prodigieuse, et son contemporain le P. Timothée Boltonio nous apprend que Vasari en obtint des renseignements très-précieux lorsqu'il fit sa première édition de la Vie des peintres (1). Nous voyons combien la tradition put parvenir facilement à Vasari.

La Vie de fra Angelico par Vasari manque de critique, et n'offre guère qu'une énumération confuse et incomplète de ses œuvres. Ce qu'elle présente de plus remarquable, c'est l'enthousiasme sincère de l'auteur pour un artiste dont le génie devait être si peu compris à l'époque de la Renaissance. Le mérite et la sainteté du peintre troublent et subjuguent

(1) Fra Eustachio Fiorentino, converso di San Marco, fu un bellissimo spirito et di raro ingegno. Era miniatore eccellente, et fece bellissime opere, in questo genere; specialmente un saltero grande bellissimo che si adopera nel choro di San Marco. Hebbe gran memoria, et tutto che fosse decrepito, recitava a mente infiniti luoghi di Dante, nel quale egli haveva gran pratica. Quando il Vasari scrisse la prima volta le Vite de' pittori, veniva spesso a ragionare con questo vecchio, dal quale cavò molti et bellissimi particolari di quegli antichi et illustri artefici. Andava per il convento con un bastone al quale si appoggiava, et mi ricordo che assai temeva il punto della morte, la quale poi gli avvenne dolcissima et placidissima, siccome io proprio vidi. Haveva 83 anni, et morì a 23 settembre. (*Annal. mss.*, vol. II, p. 301; 1555. — V. MARCHESE, vol. I, p. 175.)

Vasari. Les idées se heurtent dans son esprit ; on le voit par les réflexions qui commencent la Vie de fra Angelico dans l'édition de 1550 , et qui la terminent dans celle de 1568.

Il reconnaît certainement que « celui qui fait des sujets religieux et saints doit être religieux lui-même. Car on sait que , si ces sujets sont traités par des personnes qui ont peu de foi et de respect pour la religion , ils inspirent souvent des pensées déshonnêtes et lascives. On blâme alors l'œuvre comme immorale , tout en louant le talent de l'artiste. » Il ne voudrait pas cependant « qu'on trouvât pieux ce qui n'est que gauche et inepte , et lascif ce qui est beau et bon , comme font ceux qui condamnent comme profanes les figures de femmes ou de jeunes gens un peu plus belles qu'à l'ordinaire. Ils ne voient pas qu'ils ont tort de blâmer le peintre , qui a raison de croire que les saints et les saintes du ciel doivent avoir une beauté plus grande que sur terre. Ils montrent toute la perversité de leur esprit , en critiquant de pareilles choses avec un zèle stupide ; car s'ils étaient aussi chastes qu'ils veulent le paraître , ils ne verraient là que l'amour du ciel et un hommage rendu à Dieu , la perfection suprême , d'où vient toute la beauté de ses créatures. »

L'écrivain de la Renaissance confond ici deux beaux très-distincts , le beau qui plaît aux sens , et le beau qui plaît à l'âme. Les figures de femmes et de

jeunes gens dont il parle sont, non pas plus belles, mais plus nues qu'à l'ordinaire.

Dans la seconde édition de son ouvrage, il ajoute à ces réflexions un raisonnement qu'il croit victorieux. « Que feraient donc, dit-il, ces scrupuleux, s'ils se trouvaient en présence de beautés vivantes, aux manières voluptueuses, aux douces paroles, aux mouvements gracieux, aux regards qui ravissent les faibles cœurs? Que deviendraient-ils, si la seule image, l'ombre du beau les bouleverse tant? » Nous voyons clairement de quel beau Vasari parle, et nous n'avons pas besoin de décider si l'image offre moins de danger que la réalité. Vasari, cependant, fait ses réserves, et déclare « qu'il ne veut pas qu'on pense qu'il approuve les figures presque entièrement nues qu'on peint dans les églises. Le peintre devrait respecter la sainteté du lieu. » Vasari appliquait-il ce blâme au Jugement dernier de la chapelle Sixtine?

Nous avons aimé, en étudiant les œuvres de fra Angelico, citer un admirateur si peu suspect. Vasari paraît très-bien renseigné sur les vertus de fra Angelico. « Plût à Dieu, s'écrie-t-il, que tous les hommes religieux employassent leur vie comme l'a fait ce Père vraiment angélique! car il consacra tous ses instants au service de Dieu et au bien du monde et du prochain. Que peut-on, que doit-on plus désirer que d'acquérir le royaume du ciel en vivant saintement, et une réputation éternelle sur terre en fai-

sant des chefs-d'œuvre? Du reste, un talent aussi supérieur, aussi extraordinaire que celui de fra Giovanni, ne pouvait appartenir qu'à un homme d'une grande sainteté. Il évita toutes les œuvres du monde, et sa vie fut si pure, il aima tellement les pauvres, que je pense que son âme est maintenant au ciel. Il travailla toujours à la peinture, et ne voulut jamais représenter que des saints. Il pouvait être riche, mais il n'y pensa pas, et il avait coutume de dire que la vraie richesse consiste à se contenter de peu. Il pouvait commander à beaucoup, et il ne le voulut pas, disant qu'il est moins pénible et plus sûr d'obéir. Il était libre d'avoir des honneurs dans son Ordre et ailleurs; il s'y refusa, répondant qu'il ne cherchait d'autre honneur que celui d'éviter l'enfer et d'arriver au paradis. Il était d'une douceur, d'une sobriété extrêmes. Il fut toujours chaste, et il évita les pièges du monde. Il avait coutume de dire qu'un artiste avait besoin de calme et d'une vie paisible, et que *celui qui fait les choses du Christ doit toujours vivre avec le Christ*. On ne le vit jamais en colère parmi ses frères, ce qui est une chose bien étonnante et presque impossible à croire. Il se contentait de reprendre ses amis avec douceur et en riant. Il répondait avec une bonté incroyable à quiconque lui demandait quelque peinture, d'avoir l'agrément du prier, et qu'il le satisferait. Enfin on ne louera jamais assez ce Père de ses œuvres. Ses paroles étaient

pleines d'humilité et de modestie, ses tableaux, de grâce et de dévotion. Les saints qu'il a représentés ressemblent plus aux saints que tous les autres; il avait pour habitude de ne jamais retoucher et recommencer ses ouvrages. Il les laissait tels qu'il les avait faits d'abord, parce qu'il disait que c'était la volonté de Dieu. On assure que fra Giovanni ne toucha jamais un pinceau sans avoir d'abord fait oraison. Il ne peignit jamais un crucifix sans l'arroser de ses larmes. Aussi, on voit dans les têtes et les attitudes de ses figures toute la bonté, la foi, la grandeur de son âme chrétienne. »

Vasari a voulu donner un portrait de fra Angelico; mais ce portrait répond mal à l'idée que nous nous en faisons d'après sa vie et ses œuvres. Le portrait le plus authentique de fra Angelico est celui qui se trouve sur son tombeau. Le sculpteur a pu l'exécuter de souvenir, ou même sur un moulage en plâtre. Malheureusement ce bas-relief, qui est bien conservé, est très-grossièrement exécuté, et ne peut guère servir à reconstituer les traits principaux de notre bienheureux. Suivant la tradition, Lucas Signorelli aurait représenté fra Angelico dans un des religieux qui assistent au supplice des martyrs de l'Antechrist, dans sa fresque d'Orviete. La tête de ce religieux n'a pu être dessinée d'après nature; elle est très-jeune, et Lucas Signorelli avait seize ans, lorsque notre jeune peintre mourut, en 1455,

à soixante-huit ans. Nous ne pouvons donc pas accepter cette tradition.

Le portrait de Vasari peut avoir plus de valeur, quoique affaibli par le crayon du dessinateur et le travail du graveur sur bois. Ce portrait a été copié sur celui que fra Bartolomeo a placé, dit-on, dans le Jugement dernier, exécuté pour l'hôpital de Santa-Maria-Nuova de Florence. Fra Bartolomeo a pu, en effet, copier les portraits authentiques qui existaient de son temps aux couvents de Fiesole et de Saint-Marc. On avait placé dans la cellule de saint Antonin les portraits des dominicains célèbres de la réforme, et celui de fra Angelico y figurait ; il en existait aussi un autre dans le réfectoire de Fiesole ; on lisait au bas :

*Beatus Ioannes pictor, moribus et penicillo
Angelici cognomen jure merito H. C. F.
(hujus conventus filius).*

L'historien le plus important de la peinture, en Italie, depuis la Renaissance, est le savant jésuite Lanzi. Mais il parle très-brièvement de Fra Angelico, qu'il paraît avoir peu étudié et peu compris (1). Cependant il signale ses rapports avec l'école de Giotto, et loue beaucoup le couronnement de la galerie de

(1) LANZI, *Storia pittorica della Italia* ; Scuola Fiorentina, Epoca prima.

Florence. Il ne dit rien des fresques du couvent de Saint-Marc, et ne cite les peintures d'Orviète et de Rome que d'après les auteurs : *Opera lodatissima dagli scrittori*. Il croit louer beaucoup notre peintre en l'appelant le Guide de son époque : *Vero Guido per quella età*. Malgré ce que cette comparaison a d'injurieux pour fra Angelico, on peut cependant y trouver quelque vérité. Il y a certainement des rapports matériels entre les deux peintres. Le Guide rappelle fra Angelico par l'extrême facilité de son pinceau, par une certaine élégance de proportion, une certaine suavité de couleur ; mais que sont devenues ces qualités naturelles chez les deux peintres ? Fra Angelico les a développées et perfectionnées dans des œuvres pures et saintes, tandis que l'artiste de la décadence les a prodiguées et dissipées dans des œuvres vulgaires. Fra Angelico fut toujours en progrès jusqu'à son dernier jour, tandis que le Guide expia ses triomphes faciles dans une vieillesse méprisée.

Le premier et véritable historien de fra Angelico est le Père Vincent Marchese, de l'ordre des Frères Prêcheurs. Ses *Mémoires sur les plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes dominicains* sont une gloire pour l'Italie et pour l'Église (1). L'auteur y

(1) *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del P. Vincenzo MARCHESE, 2^e édition, 2 vol. in-12; Florence, Félix Le Monnier, 1854. — Cette seconde édition est bien supérieure à la pre-

expose, avec un grand talent, les différents mérites des artistes dont il parle, et il y développe des idées générales qui dénotent une profonde intelligence de l'art chrétien. Fra Angelico est naturellement son artiste préféré ; c'est celui dont il a écrit la vie avec le plus d'étendue et d'amour. Nous sommes heureux d'acquitter ici la dette de notre reconnaissance en déclarant que le Père Marchese a été notre guide pendant tout notre travail. Ses recherches dans les archives de son Ordre lui ont procuré des documents nouveaux, qui font connaître les phases principales de la vie de fra Angelico. Il explique par son séjour dans l'Ombrie ses rapports avec les écoles primitives, et il signale ainsi les progrès qu'il fit faire à l'art chrétien. « On a dit que le Dante avait, dans son chant du Paradis, marié l'harmonie des vers à la doctrine de saint Thomas d'Aquin ; j'ajouterai volontiers que fra Angelico *dessina et colora* les œuvres de l'un et de l'autre. Il y a tant de rapports entre la manière dont ces trois grands Italiens expliquent le monde surnaturel et le revêtent d'images, qu'on peut comparer sans cesse les textes des écrivains aux peintures de l'artiste. L'ancienne école mystique de Bologne s'était renfermée dans la représentation de quelques sujets : Simone peignait des Crucifix, et

mière. Nous espérons que cet excellent ouvrage sera traduit et publié dans la *Bibliothèque dominicaine*.

Vitale des Madones. Fra Angelico, nourri à l'école poétique et féconde de Giotto, de Spinello, de Memmi, embrassa toute l'histoire du vieux Testament, et y ajouta de temps en temps des sujets de la peinture légendaire, où, à mon avis, il surpassa tous ceux qui l'avaient précédé. Il avait consacré à la religion sa vie et son talent; il se proposa de suivre fidèlement les canons sévères de l'art chrétien, et toutes les traditions de l'école de Giotto, dont il fut, on peut le dire, le dernier rejeton. Jamais il ne souilla son pinceau par des sujets profanes, et il en fit, comme de la parole évangélique, un moyen de perfectionnement moral et religieux (1). »

Le séjour de fra Angelico à Fiesole semble aussi au Père Marchese l'époque la plus douce et la plus riche de son talent. « Dans tous les lieux où il s'arrêtait, dit-il, il semait à pleines mains les fleurs de l'art, et ces fleurs semblaient avoir été cueillies dans le ciel; il les répandit sur les montagnes de l'Ombrie et de la Toscane, sur les rives de l'Arno et du Tibre; mais c'était à sa chère colline de Fiesole qu'étaient réservées les plus belles et les plus parfumées (2). »

Le Père Marchese constate également les progrès de fra Angelico dans les peintures de Saint-Marc. « Dans ces œuvres, dit-il, les progrès que l'art avait faits à

(1) V. MARCHESE, vol. I, liv. II, ch. 4.

(2) *Id.*, ch. 5.

Florence se font sentir par le jeu des draperies , par le style de ses figures, et surtout par l'agrandissement de sa manière, par plus de vigueur dans le dessin et le modelé. » Enfin il donne la chapelle du Vatican comme l'apogée du talent de l'artiste. « Nous terminerons en disant, avec le professeur Rosini, que dans cette œuvre, plus que dans toute autre, fra Angelico agrandit sa manière, et arrive à une telle perfection, qu'il peut disputer la palme aux plus nobles génies de son siècle (1). »

Si le défaut de quelques connaissances pratiques et secondaires empêche le Père Marchese de séparer les œuvres de fra Angelico des œuvres de son frère fra Benedetto, il pose du moins les vrais principes de cette distinction. Après avoir réfuté le professeur Rosini, voulant reconnaître l'œuvre de chaque peintre au plus ou moins de richesse de leurs tableaux, il ajoute : « Si fra Benedetto a véritablement peint des tableaux et des fresques, il faut plutôt rechercher ses ouvrages parmi les plus faibles peintures qu'on a coutume d'attribuer à fra Angelico, et surtout parmi quelques fresques des cellules du couvent de Saint-Marc, qui sont évidemment inférieures à celles de fra Giovanni (2). »

C'est surtout avec son cœur de chrétien et de reli-

(1) V. MARCHESE, vol. I, liv. II, ch. 8.

(2) V. *Id.*, vol. I, liv. I, ch. 18.

gieux que le Père Marchese juge fra Angelico, et nous ne finirions pas si nous voulions traduire tous les passages où il exprime son pieux enthousiasme. Après avoir décrit le Couronnement de la Vierge de la galerie de Florence, l'auteur ajoute : « Rendre l'impression que cause cette peinture est impossible à la plus habile éloquence. Le cœur a un langage que la parole ne peut pas toujours exprimer, et nous ne pouvons jamais contempler ce tableau sans nous sentir passionné pour le ciel. Oh ! si tous ceux qu'on fait pour l'Église catholique lui ressembaient, les infortunés qui sont séparés de notre croyance ne pourraient plus calomnier le culte des images ; car les images seraient, comme la parole, un moyen de faire aimer la vertu (1). »

L'ouvrage du Père Marchese contribuera puissamment à rendre à l'art cette sublime mission. Les vérités fortes et indépendantes qu'il a fait entendre dans la patrie des Médicis retentiront au loin, et nous espérons que son livre sera bientôt traduit dans notre langue. En attendant, on nous permettra d'en faire une dernière citation, qui donnera une idée de la manière dont l'auteur envisage l'art. Après avoir, dans le chapitre qui sert d'introduction à la Vie de fra Angelico, esquissé à grands traits l'histoire de l'art dans l'antiquité et dans les temps modernes, le Père

(1) V. MARCHESE, vol. I, liv. II, ch. 5.

Marchese montre que l'art chrétien a varié ses moyens selon les temps et selon les peuples, sans violer pourtant ses principes invariables. Ces principes, les voici : « Avoir toujours pour but non pas de plaire, mais d'émouvoir et d'instruire : le plaisir doit être le moyen et non la fin. La pensée doit se rendre avec toute la simplicité et l'évidence possibles. Il faut rejeter les accessoires qui troubleraient l'effet moral et religieux du sujet représenté. L'artiste doit avoir toute liberté dans son travail ; il peut se servir de tous les moyens qu'il jugera les meilleurs pour atteindre son but. Tout doit parler à l'esprit et au cœur du spectateur, et là où la peinture ne suffit pas, il faut recourir à des symboles clairs et faciles à comprendre ; et si ces symboles ne suffisent pas, il faut s'aider de la parole, en choisissant dans la Bible des textes qui rendront le mieux la pensée de l'artiste, et les mettre à la place la plus convenable. Dans les tableaux exposés à la vénération des fidèles, il faut représenter les saints, non pas dans leur pèlerinage, mais dans la lumière et la gloire céleste, et dans ces représentations, dans celles de Jésus-Christ et de la sainte Vierge surtout, il faut bien se garder de faire des portraits de personnes vivantes ; car le portrait réveille dans l'esprit du spectateur le souvenir de l'original et des rapports qu'on peut avoir avec lui : la dévotion publique ne peut certainement qu'y perdre. La décence doit être sévèrement obser-

vée. Il faut enfin avoir en horreur tout sujet immoral, et se souvenir que l'art chrétien est une inspiration divine, et qu'on ne pourra jamais représenter convenablement et dignement les images des bienheureux et les saintes joies du paradis sans un cœur pur, une foi vive, une ardente charité et une fervente prière.»

L'Allemagne est peut-être le pays de l'Europe où se livrent les plus grands combats entre l'erreur et la vérité. Pendant que le protestantisme attaque la raison divine et la raison humaine, en niant avec le docteur Strauss la divinité de Jésus-Christ, et en tombant avec Hegel et ses disciples dans la contradiction des termes, le catholicisme publie des ouvrages admirables, qu'il suffirait de traduire pour réfuter tous ces faux systèmes que nos éclectiques vont chercher au delà du Rhin. La science historique surtout est en progrès en Allemagne. L'étude du passé est le grand travail de notre époque ; son étendue effraie. Tous les peuples, toutes les langues, tous les points du temps et de l'espace sont interrogés avec une ardeur, une persévérance inouïes. Dieu semble avoir donné l'ordre de réunir les témoignages de tous les siècles pour assurer au monde une dernière et suprême manifestation de la vérité.

Cet effort vers le vrai devait être naturellement un progrès vers le beau ; et nous voyons en effet l'Allemagne faire un pas immense vers l'art chrétien. Lorsque la Révolution française et les conquêtes de

l'Empire eurent réveillé l'esprit national des races germaniques, elles trouvèrent, en remontant à leurs origines, une littérature et des monuments dont l'inspiration était nécessairement religieuse, car la religion est le principe et la sève des peuples. En étudiant leurs anciens poèmes, l'architecture, la sculpture, la peinture du moyen âge reprirent bientôt faveur. Les frères Sulpice et Melchior Boisserée formèrent une collection des vieux maîtres allemands qui attira l'attention du public, et qui fut achetée en 1817 par le roi de Bavière. Les frères Schlegel surtout aidèrent beaucoup à cette réaction nationale contre l'école académique et païenne qui régnait alors. Ils devinrent, par leurs écrits et leurs leçons, les guides du goût. Auguste-Guillaume Schlegel publia à Paris, en 1817, une notice sur fra Angelico et sur son tableau du musée du Louvre, travail fort remarquable pour cette époque (1). L'auteur assigne à notre peintre « un rang distingué parmi les restaurateurs et les promoteurs de l'art qui ont précédé les maîtres célèbres du xvi^e siècle. » Après avoir donné un abrégé de sa vie d'après les documents incomplets de Vasari, il examine et analyse avec goût le sujet principal et le gradino qui l'accompagne. Il loue l'ordonnance, « qui est, dit-il, très-bien entendue, et la symétrie, qui rap-

(1) *Le Couronnement de la sainte Vierge et les Miracles de saint Dominique*, in-folio, 15 planches; Paris, 1817.

pelle au spectateur qu'il assiste à un acte solennel ; elle unit la richesse et la variété, qui répandent la vie. Le peintre a montré en outre, dans cette partie, une connaissance profonde de la perspective linéaire... Si nous nous occupons ensuite de chaque figure en particulier, nous admirons d'abord l'imagination du peintre, qui, dans un sujet où l'opposition des caractères ne peut proprement trouver place, et où il est nécessaire que l'expression uniforme d'une joie affectueuse et d'un bonheur calme se manifeste sur tous les visages, a su créer une si grande variété en se tenant dans les limites du grave et du beau. On ne peut dire qu'une tête soit la répétition d'une autre, et cette variété s'étend non-seulement aux traits et aux regards pleins d'âme, mais aussi à la taille, à l'arrangement des cheveux et de la barbe, qui est ordinairement d'une beauté peu commune, enfin aux mouvements et aux attitudes. »

Il loue surtout les deux figures principales. « La Vierge est à genoux sur la marche la plus élevée devant le trône, un peu penchée en avant, ses belles mains croisées sur son sein, qui n'est que légèrement indiqué. Rien ne surpasse l'élégance, la grâce de cette figure presque immatérielle, la pureté virginale de sa tête. Il y a dans l'ensemble du corps de Notre-Seigneur quelque chose de paternel, et il est difficile de se figurer qu'il est le Fils de celle qu'il couronne. Il tient la couronne des deux mains, afin

de la poser aussi doucement qu'il lui sera possible sur une tête chérie. Les anges sont des figures de jeunes gens, pleines d'une candeur aimable et d'une innocence heureuse ; ils touchent les cordes avec une négligence gracieuse, comme si l'harmonie était leur nature. Le dernier, qui joue d'une espèce de violon et qui est tourné de côté, a l'air enivré de joie et ravi des sons qu'il tire de son instrument. »

Après avoir examiné les autres figures et les compositions qui représentent la vie de saint Dominique, Schlegel se résume, et termine par un rapprochement entre l'art des anciens et l'art des modernes, où se trouvent quelques vérités utiles.

« L'ouvrage que nous venons d'examiner nous met parfaitement en état, sans avoir besoin d'en présenter d'autres, de porter un jugement général sur Jean de Fiesole. Cet artiste partage les qualités et les défauts de ses contemporains. Peut-être que, par un attachement respectueux pour l'ancienne manière, il sera, sous le rapport de l'entente de l'effet de la peinture et de plusieurs autres parties de l'art, resté en quelque sorte en arrière. Ses qualités principales sont la suavité, la délicatesse et la grâce... Son talent est comme une source abondante qui coule uniformément, sans impétuosité et sans contrainte, d'une âme aimable, purifiée par la piété et la contemplation.

« La grâce de Jean de Fiesole lui a fait donner par Lanzi le nom du Guide de l'ancienne peinture. Sans

doute Lanzi a voulu par là faire un grand éloge de Jean de Fiesole, et les admirateurs de la manière agréable et superficielle du Guide trouveront peut-être la comparaison peu flatteuse pour leur maître favori; mais quiconque cherche dans l'art l'originalité et la profondeur, ne la regardera ni comme juste ni comme satisfaisante.

« Quoique la grâce et la douceur distinguent particulièrement Jean de Fiesole, ces qualités ne sont cependant pas généralement étrangères au génie de l'école florentine. Nous relèverons à cette occasion une assertion de Winkelman, qui prétend que les artistes toscans ont reçu en héritage des anciens Étrusques un style dur, forcé et outré... La comparaison est extrêmement défectueuse, et il en sera de même, plus ou moins, de toutes celles que l'on voudra établir immédiatement entre l'art des anciens et celui des modernes; car non-seulement ils diffèrent, mais ils sont même entièrement opposés dans leur essence intime, et ne peuvent par conséquent pas être soumis à une mesure commune. L'art, chez les Grecs, a commencé par l'imitation des formes du corps humain; l'art, chez les modernes, s'est d'abord attaché à exprimer les affections de l'âme. Dans les ouvrages des Grecs, le corps humain était déjà représenté dans toute la perfection de sa structure. Tous ses mouvements, tous les développements de la force physique avaient été imités avec la plus grande vigueur, avant

que l'âme se manifestât sur le visage. Même cette beauté des têtes, qui consiste dans les proportions et la régularité des traits, indépendamment de l'expression, ne fut découverte que fort tard chez les Grecs, comparativement avec les progrès de l'art dans tout le reste. Au contraire, chez les anciens peintres chrétiens, le corps est dessiné d'une manière très-imparfaite; il n'est en quelque sorte ajouté à la tête que comme un mal nécessaire, tandis que, dans la variété des physionomies, ces artistes montrent déjà des nuances senties avec une délicatesse exquise, et qu'ils réussissent à peindre ce que l'on peut appeler la beauté de l'âme. Ils contemplaient le monde d'un regard plus intellectuel; ils avaient aussi sous les yeux une tout autre génération. Ce n'est que par l'imitation des anciens que les modernes se sont perfectionnés dans le dessin du corps. Il appartient à l'histoire de l'art de faire voir comment la différence de religion a produit ces directions opposées. Plus nous remontons vers les commencements de l'art chez les anciens et chez les modernes, plus nous le trouvons exclusivement consacré au culte et fixé par les idées religieuses. Avec la marche du temps, l'art est toujours devenu de plus en plus mondain, et c'est là proprement sa dernière époque. De nos jours, on a cherché à le ranimer par des ressorts purement temporels et dans des vues mondaines; mais ce moyen ne peut jamais réussir. Toute science,

toute observation des choses réelles est insuffisante pour inspirer au talent des créations vraiment originales. L'artiste doit être initié à des mystères d'un ordre plus élevé ; soit, comme chez les Grecs , dans la sphère des puissances créatrices de la nature, soit, comme chez les anciens peintres chrétiens , dans le royaume spirituel de l'homme régénéré par la foi. L'art, destiné à nous montrer un reflet des perfections divines dans le monde visible, est un sublime besoin de l'humanité ; mais il ne saurait remplir son but sans que le ciel et la terre mettent la main à l'œuvre. »

En Prusse, un amateur anglais, M. Solly, avait formé une collection des vieux maîtres italiens, et avait été dirigé dans ses recherches par le savant M. Hirt. Cette collection fut vendue au roi en 1820, et commença le musée de Berlin. Ces tableaux, plus purs de style que ceux des écoles anciennes d'Allemagne, aidèrent le retour vers l'art chrétien. Le gouvernement favorisa ce mouvement par la mission qu'il confia au savant Rumohr, et aux deux frères Tieck, poètes et sculpteurs. Rumohr explora l'Italie sans suivre les sentiers battus ; il étudia les artistes dans leurs œuvres, dans leur vie et dans leurs rapports, fouilla les archives, rectifia Vasari, et jeta de grandes lumières sur l'histoire des écoles primitives. M. Rio rend justice à la valeur de son ouvrage, qui lui a souvent servi dans ses recherches. Rumohr donne naturellement une place honorable à fra

Angelico, et nous regrettons de ne pouvoir offrir ici la traduction des pages qu'il lui consacre (1).

L'événement le plus heureux pour la renaissance de l'art chrétien en Allemagne, a été l'école fondée à Rome par Frédéric Overbeck. 1809 est la date de cette ère nouvelle. Le jeune protestant de Lubeck fut obligé de fuir de Vienne, devant l'intolérance et les sarcasmes des partisans de Raphaël Mengs et de David. Ses idées chrétiennes et nationales avaient choqué la routine académique, et il alla chercher à Rome un air plus libre et des doctrines plus pures. En étudiant le beau, il trouva le vrai; il reconnut la foi de ses pères dans les peintures des catacombes et des basiliques. Overbeck devint catholique, et Dieu le fixa dans la Ville éternelle pour y reconquérir les traditions de l'art chrétien, et donner à tous les artistes qui y viennent le grand enseignement de sa vie et de ses œuvres.

Tout le monde sait l'histoire touchante de la nouvelle école allemande, ses origines humbles et courageuses, cette lutte de quelques jeunes gens contre les privations de toutes sortes, cette amitié rare qui partage les peines et les couronnes. C'est de ce pauvre couvent qui leur avait donné asile qu'est sortie cette génération d'artistes qui couvre maintenant l'Allemagne. Le rationalisme, sans doute, y trouve

(1) RUMOHR, *Italienische Forschungen*, vol. II, p. 251.

quelques partisans ; mais le catholicisme est toujours vraiment l'inspirateur du progrès et le maître de l'œuvre. Nous ne pouvons ici apprécier le caractère de l'école allemande, et dire ce qu'elle a de beau dans son ensemble, d'heureux dans son indépendance. Nous souhaiterons seulement voir notre école suivre une voie semblable, et nous répèterons ces belles paroles de M. Hallez, dans sa lettre à M. Claudius Lavergne, au sujet de l'exposition universelle de 1855 : « Ce que nous avons à faire est d'étudier
« avec une sympathie fraternelle ce qu'ont fait nos
« aînés dans la carrière, et de leur donner la main.
« Chrétiens de différentes nations, c'est-à-dire corps
« différents d'une même armée, efforçons-nous,
« à la bonne heure, de nous surpasser les uns les
« autres ; mais n'oublions jamais que la victoire de
« l'un est la victoire de tous (1). »

Nous regrettons de ne pouvoir rendre ici hommage aux écoles allemandes, surtout à celle de Dusseldorf, qui rend de si grands services, par sa société, pour la propagation des images religieuses (2) ; mais nous les saluerons toutes dans la personne de Frédéric

(1) *Exposition universelle de 1855 : BEAUX-ARTS*, par Claudius Lavergne ; Paris, V^e Poussielgue, page 124.

(2) La société de Dusseldorf est représentée à Paris par la maison Schulgen et Schwan, rue Saint-Sulpice, n^o 25. M. Bathil Bouniol a su faire du Catalogue de cette maison une excellente brochure sur l'art chrétien et l'école allemande.

Overbeck, leur chef, le successeur le plus digne de fra Angelico. Pendant notre dernier séjour à Rome, une de nos dévotions du dimanche était de visiter son atelier, où il reçoit tout le monde avec une simplicité si touchante ; et nous avouons que nul prédicateur ne nous a fait plus comprendre et plus aimer la vertu. Ses paroles répandaient sur ses œuvres une clarté céleste, soit qu'il expliquât son tableau où Marie, Reine des arts, chante au milieu des saints son éternel *Magnificat*, soit qu'il fit d'admirables homélies en expliquant ses belles compositions des Sacrements ; et lorsqu'il fuyait humblement nos affectueux hommages, nous demandions à Dieu de différer encore longtemps sa récompense, et de lui donner beaucoup d'imitateurs.

La France catholique ne pouvait rester étrangère à la renaissance de l'art chrétien, et la petite colonie d'Overbeck, à Rome, trouva dans quelques artistes français d'ardentes sympathies. Orsel, surtout, était digne de lui tendre une main fraternelle ; car lui aussi était là, loin du bruit et de la faveur, rêvant et préparant pour son pays un avenir meilleur. Il est mort à la peine, et la gloire a déposé sur son front une bien tardive couronne ; mais son exemple vivra, et sa tombe sera une des bases solides du temple nouveau que l'art chrétien doit élever en France au Créateur. Il y a un éloquent enseignement dans cette vie laborieuse et désintéressée, dans ces efforts et ces

progrès persévérants, dans ce généreux sacrifice de ses années et de sa fortune, au milieu d'un siècle où le talent même ne s'estime que ce qu'il rapporte. Il y a un grand exemple aussi dans cette amitié touchante qui unissait Orsel à M. Perrin, cet autre lui-même, dont l'éloge est inséparable du sien. Cette sainte fraternité, si commune en Allemagne, est bien rare en France; elle vaudrait mieux, pourtant, que la joyeuse camaraderie de nos ateliers. Les artistes chrétiens, parmi nous, auraient besoin d'être unis pour lutter contre les difficultés de leur position; et ce que nous souhaitons le plus à notre pays, c'est une association religieuse qui aurait un centre et une unité d'action par l'enseignement. L'État ne donne qu'une éducation artistique, incomplète, et des encouragements qui égarent les jeunes gens dans la routine. Que peuvent apprendre, au milieu de la vie grossière de nos ateliers, ceux qui se sentent la vocation des beaux-arts? Leur intelligence est privée de toute culture, et leur cœur y perd bientôt tout sentiment moral. C'est payer bien cher quelques procédés de couleurs et de dessin.

Une association religieuse protégerait encore les artistes chrétiens par ses relations avec le clergé. Elle les défendrait contre les injustices de la cabale, contre l'omnipotence des administrations, et surtout contre cette critique menteuse qui fait les réputations et distribue les commandes. La critique des œuvres

d'art est celle qui exige le plus de connaissances spéciales et d'études variées, et cependant tout le monde se croit capable d'écrire sur ce sujet. C'est le thème choisi par tous nos débutants littéraires. Aussi qu'avons-nous pour la plupart du temps ? Des feuilletonnistes qui répètent en jargon d'atelier les lieux communs et les préjugés de l'histoire de l'art (1).

L'étude sérieuse de l'histoire de l'art sera très-utile à la renaissance de l'art chrétien. Le catholicisme ne désire que la vérité, et les monuments sont des témoins dont il n'a rien à craindre ; car, qu'ils soient des preuves de grandeur ou de décadence, tout doit tourner à sa gloire. L'archéologie, depuis Montfaucon jusqu'à nos jours, a fait d'immenses travaux. Son analyse savante a classé, catalogué toutes les ruines des siècles passés ; mais il faut maintenant que l'histoire, par sa synthèse, en fasse connaître les origines et les lois, et y trouve pour l'avenir d'utiles enseignements.

La France a devancé l'Allemagne dans cette jus-

(1) Il y a sans doute d'heureuses exceptions, et nous mettrons au-dessus de ces exceptions les articles d'art que M. Claudius Lavergne a publiés dans les *Annales archéologiques* et dans l'*Univers*. Nous ne connaissons pas de critique plus juste, plus ferme et plus chrétienne. Pour le fond comme pour la forme, son compte-rendu de l'Exposition de 1855 est un modèle. Puissent les artistes élever ainsi leur plume à la hauteur de leur talent, et ne plus subir le honteux esclavage de tous ces bavards frivoles et menteurs !

tice rendue au moyen âge. Seroux d'Agincourt appartient au siècle dernier (1730-1814). Son *Histoire de l'art par les monuments* est très-remarquable pour l'époque à laquelle elle parut. Nous nous sommes toujours révolté contre le dédain pour les auteurs dont les progrès naturels de la science ont dépassé les connaissances. Pourquoi ne pas, au contraire, honorer leur mémoire? Leur mérite doit se mesurer aux services rendus; si notre fortune s'est augmentée, est-ce une raison de mépriser ceux qui nous l'avaient laissée? Ne faut-il pas admirer ce jeune gentilhomme qui s'éprend de l'art du moyen âge au milieu des frivolités et des débauches du règne de Louis XV, et qui poursuit ses études à travers les horreurs sanglantes de la révolution française, dépensant sa vie et sa fortune en recherches et en voyages? D'Agincourt s'est ruiné à publier son ouvrage. Ses planches sont gravées comme on gravait alors; mais, malgré leurs imperfections, elles offrent un ensemble unique de monuments. Pour nous, nous l'avouons, nous préférons d'Agincourt à Winkelman, cet antiquaire fanatique, qui n'a jamais eu la véritable intelligence de l'art, et qui s'exalta tellement dans son enthousiasme factice, qu'il lui fut impossible de supporter le ciel et les horizons de sa patrie. Il mourut en retournant à ses collections italiennes, victime de sa passion pour les médailles.

D'Agincourt a des aperçus très-remarquables et

très-hardis pour le temps où il vivait. Il reconnaît l'influence du catholicisme sur les arts, et les services que leur rendirent les papes et les ordres religieux. Il présente le règne de Nicolas V comme la préparation de ceux de Jules II et de Léon X. Il a particulièrement étudié fra Angelico dans la chapelle du Vatican, et il rend pleine justice à notre peintre. C'est lui qui le premier, peut-être, l'a loué en France.

Après avoir dit qu'il se distingua dans la miniature, il ajoute : « Frère Jean de Fiesole se montra capable d'exécuter de grandes compositions à fresque, et il orna de cette manière l'église de son couvent à Florence, et plusieurs autres, parmi lesquelles est celle de Saint-Marc, qu'il peignit par ordre de Cosme de Médicis, dit le Père de la patrie. Ses peintures sont encore admirées aujourd'hui, et servent toujours à l'édification des fidèles, par la vérité des attitudes, par la douceur et la vivacité de l'expression, et notamment à cause des belles têtes des anges et des saints. Le caractère noble qui convenait à ces figures est si bien rendu, que, suivant les termes de Vasari, *non possono essere altrimenti in cielo*. Cette beauté valut à l'auteur le titre d'*Angelico*, qu'il méritait d'ailleurs par ses vertus.

« Le pape Nicolas V, qui chérissait les hommes de talent, appela celui-ci auprès de lui dès les premières années de son pontificat, et le chargea de

peindre sa chapelle particulière dans le palais du Vatican.

« L'habileté avec laquelle ces fresques sont terminées est véritablement prodigieuse : rien n'est plus doux à l'œil que leur coloris ; peu d'ombres fortes , un harmonieux clair-obscur. De près , ces peintures ont tous les charmes de la miniature ; de loin, elles produisent , par la vigueur des teintes, tout l'effet d'un pinceau large et libre. .

« Le dessin ne manque pas de correction. Toutefois les figures sont courtes, ce qui peut venir d'une habitude contractée dans les miniatures des livres ; ou de l'obligation de peindre dans les bordures resserrées et dans la bande transversale placée au bas des tableaux , appelée la *predella*, où il était d'usage de traiter des sujets et petites *istoriette*. Les attitudes modestes, l'air d'attention et l'expression de la piété qui semble animer les personnages , ont quelque chose de touchant , parce qu'on y reconnaît l'imitation de la nature. Il est dans ces ouvrages une autre particularité bien remarquable , qui a pareillement sa source dans l'attention qu'apporte l'artiste à rendre fidèlement toutes les circonstances du sujet , c'est que l'ordonnance, sage à cet égard , l'indique sans incertitude. Cette justesse d'expression , le religieux artiste la devait certainement aux sentiments de ses propres vertus , aux modèles que ses pieux confrères lui présentaient tous les jours ; et ce talent de saisir

ces beautés, il l'avait puisé dans une école qui, depuis plus d'un siècle, cherchait la perfection en s'attachant à la simple vérité. » On ne peut mieux juger et mieux louer la grande école de Giotto.

L'ouvrage de M. Rio sur la peinture chrétienne en Italie, a été un des événements les plus heureux pour la régénération de l'art en France, et en rappelant ici les éloges qui l'ont accueilli et le succès qui l'a couronné, nous aimons à payer à l'auteur notre dette de reconnaissance. Nos premières études sur l'art avaient été toutes dirigées vers l'antique (1); mais en visitant ensuite les monuments du moyen âge, les galeries des catacombes et les mosaïques des basiliques romaines, l'art nous parut intimement lié à notre foi, et nous cherchâmes à en reconnaître les vrais principes. Le livre de M. Rio se présenta alors à nous comme un ami, et nous servit de guide dans nos impressions nouvelles. A combien d'autres n'a-

(1) Qu'on nous permette de rendre ici hommage à la mémoire de notre bon maître et ami M. Paulin Guérin. Pour tous ceux qui étudieront sérieusement l'histoire de l'art en France, son tableau de Caïn maudit sera une date glorieuse. Détourné de sa voie naturelle par le courant de l'école de David, et retenu par une direction intéressée dans un rang secondaire, M. Paulin Guérin s'échappa de l'atelier de Gérard pour prendre dans la Bible, dans notre histoire à tous, un sujet religieux en dehors de l'antique et de la mythologie. Ce tableau fut admiré de toute l'Europe. Dans ses dernières années, M. Paulin Guérin ne jouit pas de la faveur publique; mais il est quelquefois des conditions pour l'obtenir qui rendent l'oubli glorieux. Que lui importent maintenant les couronnes des hommes? Nous savons avec quelle sainte joie il a été recevoir celle qui l'attendait au ciel.

t-il pas rendu le même service ! Nous n'avons pas à le louer après la justice que lui a rendue M. le comte de Montalembert (1) ; mais nous ne pouvons nous empêcher de regretter que M. Rio n'ait pas réalisé le plan magnifique qu'il nous a laissé entrevoir : les beaux fragments qu'il en a publiés nous montrent qu'il a toutes les qualités nécessaires pour le faire. Il unit à la foi profonde d'un fervent catholique les plus heureuses conditions de l'écrivain, et il joint à des connaissances historiques très-étendues une clarté d'exposition, une vivacité d'expression, une sobriété de style, une pureté d'images qui charment à la fois l'esprit et le cœur. Pourquoi ne pas espérer encore ? Quelques années suffiraient à M. Rio pour écrire la Somme esthétique de l'art chrétien.

M. Rio nous promet une nouvelle édition du premier volume de son ouvrage. Nous désirons qu'il adoucisse ses rigueurs à l'égard de l'école byzantine, et qu'il reporte sur l'école siennoise la prédilection qu'il a pour l'école du Pérugin, bien moins chrétienne et moins mystique, selon nous, que les écoles de Giotto et de Simon Memmi. Nous espérons aussi qu'il donnera une place encore plus glorieuse à fra Angelico, dont il n'apprécie pas assez peut-être le mérite artistique. Fra Angelico n'est pas seulement un saint, c'est un grand peintre, et les défauts qu'il

(1) *Université catholique*, août 1837.

lui reproche doivent être attribués maintenant à son frère fra Benedetto.

Voici le bel éloge que M. Rio fait de notre peintre :

« Un fait bien remarquable dans l'histoire de cet artiste incomparable, c'est l'influence qu'il a exercée sur son biographe Vasari, qui vivait dans un siècle où l'enthousiasme pour les peintures mystiques était bien affaibli, et qui, néanmoins, dans le compte qu'il a rendu de celles de frère Angélique, semble s'être dégagé de tous les préjugés contemporains pour célébrer avec l'accent de l'admiration la plus sentie et les sublimes vertus qui embellirent son âme, et les merveilles sans nombre qui sortirent de son pinceau. Dans la ferveur de sa conversion momentanée, il va jusqu'à dire qu'un talent aussi supérieur et aussi extraordinaire que celui de frère Angélique ne pouvait et ne devait être que le partage de la plus haute sainteté, et que, pour réussir dans la représentation des sujets religieux et saints, il fallait que l'artiste fût religieux et saint lui-même.

« Cette supériorité, à laquelle Vasari rend un si bel hommage, ne consiste cependant ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails : l'ordonnance pittoresque n'est jamais soutenue par une savante distribution des ombres et de la lumière, comme dans les fresques de Masaccio ; et ce qui doit paraître encore plus choquant à certains observateurs, la vie qui sur-

abonde dans les têtes et qui est suffisante dans les parties supérieures du corps, va s'affaiblissant dans les membres inférieurs, au point de leur donner la roideur des supports artificiels. Mais il faudrait être bien inaccessible à tout ce que l'art chrétien peut faire naître d'émotions plus délicieuses dans une âme convenablement préparée, pour relever minutieusement toutes les imperfections techniques dans les produits de ce pinceau véritablement divin, imperfections qui d'ailleurs tiennent beaucoup moins à l'impuissance de l'exécution dans l'artiste qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au but transcendantal qui occupait sa pieuse imagination.

« La componction du cœur, les élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression; et, pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une fatigante monotonie, on découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout

dans le Couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du Jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation ; c'est dans ces sujets mystiques, si parfaitement en harmonie avec les pressentiments vagues mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les inépuisables richesses de son imagination. On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour (1). »

Ce que M. le comte de Montalembert a fait pour l'art chrétien n'est pas un de ses moindres titres de gloire. L'illustre défenseur de la liberté religieuse en France devait servir le beau, comme le vrai, de toute la puissance de son talent. Son *Histoire de sainte Elisabeth* est un chef-d'œuvre qui a fait plus comprendre et plus aimer l'art du moyen âge que les dissertations archéologiques les plus savantes. En faisant revivre sa *chère sainte* dans ces pages si pleines de poésie et de piété, M. le comte de Montalembert a donné aux artistes une douce patronne qui peut les conduire à travers les champs du passé jusqu'en présence de Dieu même. Sainte Élisabeth a bien récompensé son noble historien : elle l'a armé chevalier

(1) *Dé l'Art chrétien*, vol. I, p. 491.

pour la défense de l'art chrétien, et personne n'a oublié les éclatants triomphes qu'il a remportés sur le vandalisme à la tribune et dans la presse. Combien de monuments ne lui doivent-ils pas leur conservation, et de vérités leur glorification !

Fra Angelico est le peintre bien-aimé de M. le comte de Montalembert. Il l'a remis à son rang dans l'examen qu'il a fait du livre de M. Rio, et il lui a consacré un article spécial dans l'introduction aux monuments de l'*Histoire de sainte Elisabeth*. Nous avons déjà cité la belle description qu'il a donnée du Jugement dernier de l'Académie des beaux-arts de Florence ; qu'il nous soit permis de citer encore quelques pages de M. le comte de Montalembert : ce sera la dernière et la plus belle couronne que nous offrirons à la mémoire du peintre dont nous avons écrit la Vie.

Après avoir parlé des moines qui peignaient les manuscrits, M. de Montalembert ajoute :

« Tous ces moines peintres furent les précurseurs de celui que nous n'hésitons pas à nommer le plus grand des peintres chrétiens, comme il en fut le plus saint, le bienheureux frère Jean de Fiesole, surnommé *Angelico* à cause de son angélique piété, et qu'on nomme encore aujourd'hui à Florence, comme par excellence, *il Beato*. Cet incomparable artiste, qui commence à peine à être connu de nom en France, bien que nous possédions un de ses chefs-d'œuvre, a

triomphé même des préjugés et des répugnances classiques de Vasari, et trouve dans M. Rio un digne et éloquent panégyriste ; c'était lui qui se mettait en prière chaque jour avant de commencer à peindre, car il ne travaillait que pour exprimer à Dieu sa foi, son espérance et son amour ; c'était lui qui pleurait à chaudes larmes chaque fois qu'il avait à peindre une crucifixion, tant il souffrait avec le Sauveur mort pour le racheter. Tout catholique doit éprouver un ineffable bonheur en contemplant ses œuvres merveilleuses, où Dieu a permis que la perfection de l'expression vînt répondre à la sainteté de l'intention, et qui sont, on peut le dire hardiment, le *nec plus ultra* de l'art chrétien. Ce qui le prouve mieux que tout, c'est le sentiment de piété, de componction, qui saisit tout d'abord à la vue d'un des tableaux du Beato. On reconnaît la religion avec toute sa force, qui nous parle sous le voile de la plus pure beauté (1). »

M. de Montalembert commence ainsi sa Notice sur le bienheureux frère Angélique de Fiesole (2) :

« Le nom du moine Jean de Fiesole, peintre de l'école catholique de Florence (fra Giovanni Angelico da Fiesole), surnommé l'Angélique, et communément appelé en Italie il Beato, ne se trouve presque dans aucun des ouvrages qui ont traité de l'art pendant les

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, p. 96.

(2) *Id.*, page 243.

trois derniers siècles. On ne saurait ni s'en étonner, ni s'en plaindre. La gloire de celui qui a atteint l'idéal de l'art chrétien méritait de n'être pas confondue avec celle qu'on a décernée à des artistes comme Jules Romain, le Dominiquin, les Carraches et autres de ce genre ; mieux valait pour lui être totalement oublié que d'être placé sur la même ligne qu'eux. Peu de temps après sa mort, le paganisme fit irruption dans toutes les branches de la société chrétienne : en politique , par l'établissement des monarchies absolues ; en littérature , par l'étude exclusive des auteurs classiques ; dans l'art, par le culte de la mythologie, de la nudité et du naturalisme , qui signale l'époque de la Renaissance. Devenu rapidement vainqueur et maître , il eut soin de discréditer les hommes et les choses qui portaient l'empreinte ineffable du génie chrétien. Fra Angelico eut l'honneur d'être confondu dans la proscription qui enveloppa à la fois et les constitutions sociales du moyen âge , et cette poésie pieuse et chevaleresque dont l'Europe avait été si longtemps charmée , et enfin cet art si glorieusement et si heureusement inspiré par les mystères et les traditions de la foi catholique. Tout cela fut déclaré *barbare*, digne d'oubli et de mépris ; et pendant trois siècles on l'a oublié et méprisé , conformément au décret des maîtres. Aujourd'hui que l'esprit humain, arrivé peut-être au terme de ses longs égarements, s'arrête incertain, et semble jeter un regard d'envie

et d'admiration vers les âges catholiques, on recommence à étudier l'art qui était la parure de cette époque si complète, et le peintre béatifié a repris peu à peu la place que lui avait assignée le jugement de ses contemporains. Encore étrangement méconnu en Italie, il est admiré avec enthousiasme en Allemagne, et la France, qui possède un de ses chefs-d'œuvre, s'habitue, à son tour, à le voir compter parmi les grands maîtres. »

Puissent nos efforts avoir contribué aussi à faire connaître, aimer et imiter le bienheureux fra Angelico de Fiesole, le modèle des artistes chrétiens !

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE FRA ANGELICO DE FIESOLE



Nous n'avons rien négligé pour rendre ce catalogue aussi complet que possible. S'il existe cependant d'autres tableaux et dessins de fra Angelico, nous demandons qu'on veuille bien nous les faire connaître. Toutes les communications nous arriveront sûrement par l'intermédiaire de notre éditeur.

Nous avons suivi un ordre géographique pour rendre ce catalogue commode au voyageur; et, quand nous l'avons jugé utile, nous avons ajouté quelques notes sur l'exécution, la conservation, la dimension et l'histoire de chaque tableau. Nous signalons ceux qui nous paraissent devoir être attribués à fra Benedetto, et nous marquons d'un signe (?) ceux que nous n'avons pas vus, ou qui sont pour nous d'une authenticité douteuse.

Nous indiquons enfin les auteurs qui en ont parlé et les gravures qui en ont été faites. Ces gravures peuvent donner certainement quelque idée des tableaux; mais fra Angelico est un peintre intraduisible; il faudrait, pour le rendre, avoir son âme et le burin souple et soyeux de Lucas de Leyde.

PÉROUSE.

Église Saint-Dominique. — Chapelle de Sainte-Ursule.

I. — 1. Une Madone avec l'enfant Jésus.

Sur les volets d'accompagnement :

2. Saint Jean-Baptiste, et sainte Catherine, vierge et martyre.

3. Saint Dominique et saint Nicolas de Bari. — Voir page 107. V. MARCHESE, vol. I, p. 214.

Sacristie du couvent.

II. Douze petits tableaux qui servaient d'encadrement au tableau précédent. Les huit premiers ont trente centimètres de hauteur; les quatre autres, vingt centimètres seulement.

1. Saint Pierre Martyr; 2. Saint Jérôme; 3. Saint Benoît; 4. Un saint évêque; 5. Sainte Marie-Madeleine; 6. Saint Thomas d'Aquin; 7. Saint Laurent martyr; 8. Sainte Catherine de Sienne, ou la bienheureuse Villana; 9. Saint Pierre apôtre; 10. Une sainte martyre tenant des tenailles; 11. Saint Paul apôtre; 12. Un Prophète; 13. Un compartiment du gradino qui représentait la légende de saint Nicolas. Les deux autres sont

dans la galerie du Vatican ; 14. La Vierge et l'ange Gabriel, en deux panneaux qui servaient probablement de couronnement au même rétable. — Ce rétable avait été exécuté pour la chapelle de Saint-Nicolas dei Guidalotti. Le Père Bottonio dit qu'il fut exécuté à Florence en 1437 ; il nous a semblé plus ancien. Il a été apporté à Paris, à l'époque de l'invasion française en Italie, et rendu à la paix générale.

CORTONE.

Église Saint-Dominique.

III. A la porte d'entrée de la façade, dans le tympan, une Madone et l'enfant Jésus tenant un globe, avec saint Dominique et saint Pierre Martyr. Peinture murale endommagée. — A la voussure les quatre évangélistes mieux conservés. Le Père Marchese, dans la seconde édition de son ouvrage, pense que cette peinture est postérieure à la date qu'il lui avait d'abord assignée, parce qu'une bulle d'Eugène IV du 13 février 1438 accorde au prieur du couvent de Saint-Dominique de Cortone la faculté de commuer les vœux de pèlerinage et d'images saintes (*del far dipingere sacre immagini*) en aumône pour la construction et la fabrique de son église (*pro constructione et fabbrica*). Ces mots peuvent s'appliquer à l'achèvement de l'église. — Voir page 110. V. MARCHESI, t. I, p. 218.

IV. Dans l'église, à droite du maître-autel, une Madone et l'enfant Jésus entourés d'anges. Dans les

compartiments, saint Jean et sainte Marie-Madeleine. Ce tableau a la forme d'un tryptique ogival. Dans les deux compartiments d'accompagnement, à droite, saint Jean et sainte Madeleine, saint Jean-Baptiste et saint Marc. Dans les angles de couronnement, au centre, Jésus en croix avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste; et des deux côtés, la Vierge et l'ange de l'Annonciation.

A l'église du Gesù, près de la cathédrale.

V. La légende de saint Dominique. Elle formait le gradino du tableau précédent.

1. Vision du pape Innocent III. 2. Baiser de saint Dominique et de saint François. 3. Apparition de saint Pierre et de saint Paul. 4. Résurrection du jeune Napoléon. 5. Épreuve du livre. 6. Les anges servant les dominicains au réfectoire. 7. Mort de saint Dominique.

Ces sujets sont encadrés et séparés par quatre figures : saint Pierre Martyr, saint Michel, saint Vincent, diacre et martyr, saint Thomas d'Aquin.

VI. Grande Annonciation. Dans un coin de la composition on aperçoit Adam et Ève chassés du paradis terrestre. — Page 113. V. MARCHESE, t. I, p. 222.

VII. La légende de la Vierge.

Gradino du tableau précédent :

1. Naissance de la Vierge. 2. Mariage de la Vierge. 3. Visitation. 4. Adoration des Mages. 5. Présentation. 6. Ensevelissement. 7. La Vierge donne l'habit de son ordre au bienheureux Reginald d'Orléans.

FIESOLE.

Eglise Saint-Dominique.

VIII. Derrière le maître-autel, Madone sur un trône entouré d'anges et de saints : saint Pierre apôtre, saint Thomas d'Aquin, saint Dominique et saint Pierre Martyr. (Ce tableau a été restauré par Lorenzo di Credi en 1501.) Au bas se trouve une copie du gradino, actuellement à Rome, et représentant Notre-Seigneur triomphant au milieu des anges et des saints.—Page 129. V. MARCHESE, t. I, p. 228.

IX. Dans l'ancien réfectoire, dépendant maintenant d'une propriété particulière, Notre-Seigneur en croix accompagné de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste. Peinture murale endommagée.

X. Dans l'ancien hospice des étrangers, et actuellement au haut d'un escalier dans une habitation voisine, la Vierge et l'enfant Jésus accompagnés de saint Dominique et de saint Thomas d'Aquin. Cette peinture paraît retouchée par Lorenzo di Credi.

Eglise Saint-Jérôme.

XI. La Vierge, saint Jérôme et d'autres saints (?). Peinture qui pourrait être de fra Benedetto. — Restauré.

FLORENCE.

Couvent de Saint-Marc.

Les peintures du couvent de Saint-Marc ont été publiées dans le bel ouvrage intitulé : *S. Marco, Convento dei Padri Prædicatori; Firenze, 1852*. Le texte est du Père Marchese, et comprend la vie de fra Angelico et l'histoire du couvent. Les gravures ont été exécutées par la Société Artistique, sous la direction du professeur Perfelti; ce sont incontestablement les meilleures gravures faites d'après fra Angelico. — Cet ouvrage se trouve en France chez MM. Schulgen et Schwan, rue Saint-Sulpice, n° 23.

Nous suivrons dans l'indication des peintures de Saint-Marc l'ordre que nous avons suivi dans notre texte, chapitre XI, p. 281; nous donnerons seulement le numéro de la planche gravée.

Dans le premier cloître, appelé cloître Saint-Antonin :

XII. Notre-Seigneur en croix et saint Dominique à ses pieds. Pl. xxxvii.

XIII. Au-dessus de la porte de la sacristie, saint Pierre Martyr. Pl. ii.

XIV. Au-dessus de la porte du chapitre, saint Dominique tenant le livre de la Règle et une discipline.

XV. A l'extrémité, en continuant à droite, une *Pietà*. Pl. iii.

XVI. Au-dessus de la porte de l'hospice des étrangers, Notre-Seigneur en pèlerin, reçu par deux Frères-Prêcheurs. Pl. xxxii.

XVII. Même côté, saint Thomas d'Aquin. — Très-endommagé.

XVIII. Salle du chapitre. Grande peinture murale, huit mètres de large sur sept mètres de hauteur. (Nous ne garantissons pas l'exactitude de ces chiffres.) Elle représente Notre-Seigneur en croix, et avec la Vierge, les fondateurs d'ordres et les protecteurs du couvent. Nous attribuons la figure de saint Marc à fra Benedetto.

Dans la bordure d'encadrement se trouvent des figures de prophètes tenant des textes.

XIX. Au bas, dans les enroulements d'un arbre qui part de saint Dominique, les saints et les bienheureux de son ordre. Les noms en ont été modifiés depuis fra Angelico.

Le fond de toute cette peinture a été malheureusement endommagé. Les figures sont bien conservées. Pl. v.

Cette composition a été reproduite en couleur dans *Moyen Age et Renaissance*, d'après un dessin de M. Victor Gay, architecte. La belle tête de saint Bernard a été copiée pour M. le comte de Montalembert, par M. Claudius Lavergne. Plusieurs petites gravures ont été faites d'après cette copie.

XX. Dans le corridor supérieur des cellules. Annonciation. Pl. x.

XXI. Dans les cellules. Autre Annonciation. Pl. xi.

XXII. Nativité de Notre-Seigneur. Pl. XII. Par fra Benedetto (?).

XXIII. Présentation au temple. Pl. XIV.

XXIV. Adoration des Mages. Dans la cellule de Cosme de Médicis. Pl. XIII.

XXV. Baptême de Notre-Seigneur. Pl. XV. Par fra Benedetto.

XXVI. Dans deux cellules supprimées pour ouvrir la porte de la bibliothèque, se trouvaient la Tentation dans le désert et l'Entrée à Jérusalem. Il en reste peu de chose. La figure de Notre-Seigneur priant dans le désert. Pl. XVI.

XXVII. Sermon sur la montagne. Pl. XXVII. (Fra Benedetto.)

XXVIII. Transfiguration. Pl. XVIII. Cette peinture a été publiée en couleur par Curmer, dans la première livraison du *Couvent de Saint-Marc*, par Henri de Laborde. Cette publication n'a pas été continuée.

XXIX. Institution de la sainte Eucharistie. Pl. XIX. (Fra Benedetto.)

XXX. Prière au jardin des Oliviers. Pl. XX.

XXXI. Trahison de Judas. Pl. XXI. Fra Benedetto (?).

XXXII. Jésus-Christ au Prétoire. Pl. XXII.

XXXIII. Le Christ portant sa croix. Pl. XXIII.

XXXIV. Le Crucifiement. Pl. XXIV.

XXXV. Le Christ en croix. Pl. xxvi. (Fra Benedetto.)

XXXVI. Longin perce le côté de Notre-Seigneur.

Pl. xxxv.

XXXVII. Ensevelissement de Notre-Seigneur. Pl. xxviii.
(Fra Benedetto.)

XXXVIII. Descente aux enfers. Cellule de saint Antonin. Pl. xxix. (Fra Benedetto.)

XXXIX. Les saintes femmes au sépulcre. Pl. xxx.

XL. *Noli me tangere*. Pl. xxxi.

XLI. Notre-Seigneur en croix entouré de la Vierge, de saint Jean, de saint Dominique et de saint Jérôme. Pl. iv.

XLII. Couronnement de la Vierge. Pl. xxxiii. Cette peinture a été publiée par Curmer, d'après M. Henri de Laborde.

XLIII. Madone et son fils, avec saint Augustin et saint Thomas d'Aquin.

XLIV. Sur le mur du corridor, Madone ayant à sa droite saint Marc, saint Cosme, saint Damien et saint Dominique, et à sa gauche, saint Paul, saint Thomas d'Aquin, saint Laurent et saint Pierre Martyr. Dans les cellules occupées par les étudiants se trouvent plusieurs Crucifixions qui se rapprochent du style de fra Angelico, mais qu'on ne peut lui attribuer.

XLV. Le couvent de Saint-Marc possède les livres de chant exécutés par fra Benedetto, et son frère, fra Angelico, peut avoir peint quelques miniatures, mais nous

n'en connaissons pas qu'on puisse lui attribuer d'une manière certaine. Voici les principaux sujets de ses miniatures.

Volume A. 1. Vocation de saint Pierre. 2. Martyre de saint Etienne. 3. Saint Jean l'Évangéliste. 4. Massacre des Innocents. 5. Sainte Agnès, gravé. Pl. vi.

6. Conversion de saint Paul. 7. Présentation. 8. Annonciation. 9. Jésus au milieu des apôtres. 10. Apparition de Notre-Seigneur à une sainte. 11. Christ bénissant des martyrs. 12. Christ devant un évêque, 13. Vierges qui chantent, gravé. Pl. viii.

14. Notre-Seigneur en croix, peut-être de fra Angelico.

Vol. B. 15. Annonciation. 16. Saint Pierre Martyr recevant trois couronnes. 17. Saint Pierre ouvrant le ciel. 18. Sainte Marie-Madeleine portée au ciel. 19. Saint Dominique recevant sa mission de saint Pierre et de saint Paul. 20. Assomption. 21. Naissance de la Vierge. 22. Saint Michel. 23. La Toussaint. 24. Jésus au milieu des apôtres. 25. Jésus-Christ mettant la main sur la tête d'un martyr. 26. Jésus-Christ bénissant deux martyrs. 27. Jésus-Christ remettant une crosse à un évêque. 28. Vierge qui chante. 29. Jésus-Christ bénissant des vierges, gravé. Pl. vii.

Vol. G. 30. Un saint lisant dans un jardin. 31. Un ange tenant trois fleurs.

Antiph. A. 32. Christ portant un livre. 33. Nativité. Page 272. V. MARCHESE, t. I, p. 164.

La peinture que fra Angelico avait faite dans le réfectoire de Saint-Marc a été détruite, d'autres ont été cou-

vertes de chaux. On est parvenu, à ce qu'il paraît, à en restaurer quelques-unes.

Académie des Beaux-Arts, Galerie des grands tableaux.

XLVI. Descente de croix, n° 14 du Catalogue. Tableau venant de la sacristie de la Sainte-Trinité, à Florence, cité par Vasari. Hauteur, un mètre soixante-cinq centimètres; largeur, deux mètres.— Voir page 226. V. MARCHESI, t. I, p. 273. Ce tableau a été gravé dans le couvent de Saint-Marc. Pl. XXVII.

XLVII. L'encadrement est formé par seize petits tableaux de fra Angelico.

A gauche du spectateur : 1. saint Benoît avec sa verge de la règle. 2. Saint Laurent. 3. Tête avec un capuchon (?). 4. Saint Jean-Baptiste. 5. Saint Bernardin. 6. Saint André. 7. Saint François. 8. Saint Michel.

A droite : 1. Saint Jérôme. 2. Saint Augustin (?). 3. Saint tenant un bâton (?). 4. Saint Etienne. 5. Saint Dominique. 6. Saint Paul. 7. Saint Pierre Martyr. 8. Saint Pierre apôtre. Six de ces figures ont été gravées dans la belle publication de M. Perfetti. *Galleria dell' i. e Reale accademia delle Belle Arti di Firenze*; 1847. Ce sont saint André et saint Paul, saint Michel et saint Pierre, saint Dominique et saint Bernardin.

Les trois tableaux du couronnement, le *Noli me tangere*, la Résurrection et les saintes Femmes au tombeau, sont attribués à Lorenzo Monaco.

Galerie des petits tableaux.

XLVIII. Vie de Notre-Seigneur. Ce grand poëme, commandé par Cosme de Médicis, se divise en huit panneaux et trente-cinq compartiments. Nous n'avons pu nous rendre compte de la manière dont les panneaux étaient disposés lorsqu'ils faisaient partie d'une armoire dans la chapelle de la Nunziata. La Vie de Notre-Seigneur a été entièrement gravée par Jean Baptiste Nocchi : *la Vita di Gesù Cristo, dipinta da fra Giovanni da Fiesole*, gr. in-folio; Florence, 1843. Ces gravures ne sont pas sans mérite, surtout parce qu'elles sont exécutées sur les calques des originaux. Elles sont précédées de la vie de fra Angelico par Vasari, et d'une préface remarquable de P. Tanzini.

Nous allons énumérer les sujets, en indiquant ceux que nous ne croyons pas exécutés par fra Angelico.

1. La Vision d'Ézéchiël.
2. L'Annonciation.
3. La Nativité.
4. La Circoncision.
5. L'Adoration des Mages.
6. La Présentation au Temple.
7. La Fuite en Égypte.
8. Le Massacre des Innocents.
9. Jésus parmi les Docteurs.
10. Le Baptême de Notre-Seigneur.
11. Les Noces de Cana.
12. La Transfiguration.

Ces trois derniers sujets réunis dans un panneau, ne me semblent pas même peints par fra Benedetto, tant ils sont faibles de style et d'exécution.

13. La Résurrection de Lazare. (Fra Benedetto.)
14. L'entrée triomphale à Jérusalem. (Fra Benedetto.)
15. Le Marché de Judas.
16. La Cène. (Fra Benedetto.)
17. Le Lavement des pieds. Fra Benedetto (?).
18. L'Eucharistie. (Fra Benedetto.)
19. La Prière au jardin des Olives.
20. Le Baiser de Judas. Fra Benedetto (?).
21. Arrestation de Notre-Seigneur.
22. Notre-Seigneur bafoué.
23. Le Christ devant Pilate.
24. La Flagellation.
25. Jésus portant sa Croix.
26. Jésus dépouillé de ses vêtements.
27. Jésus en Croix.
28. Ensevelissement. (Fra Benedetto.)
29. Descente aux enfers. (Fra Benedetto.)
30. Les saintes Femmes au sépulcre. Fra Benedetto (?).
31. L'Ascension. (Fra Benedetto.)
32. La Pentecôte.
33. La Communion des saints.
34. La Loi d'amour. (Fra Benedetto.)
35. Le Jugement dernier.

Les numéros 1, 5, 7, 13-15-19, 24-28, ont été gravés dans la *Galleria dell' i. e reale accademia delle Belle Arti*.

La *Galerie des petits tableaux* contient encore d'autres œuvres de Fra Angelico.

XLIX. Ensevelissement de Notre-Seigneur, n° 4 du Catalogue. Ce tableau a été fait pour la confrérie de la Croix-au-Temple. Cité par Vasari. — Voir page 231. V. MARCHESI, t. I, p. 239.

L. Le Jugement dernier. (N° 18.) Exécuté pour le monastère des Anges de Florence. La partie supérieure est de fra Angelico, la partie inférieure de fra Benedetto. Cité par Vasari. — Voir page 213. V. MARCHESI, t. I, p. 279.

La partie supérieure a été gravée au trait dans l'ouvrage de Rosini, *Storia della Pittura*. Pl. xxxvi.

Un fragment de la partie inférieure, côté des Élus, a été lithographié à Florence; mais cette pièce n'est pas dans le commerce.

LI. Deux fragments de la légende de saint Cosme et saint Damien. N°s 13, 22 (?).

LII. Tableau en deux parties. *Pietà* et Adoration des Mages. (N° 27.)

LIII. Madone et l'enfant Jésus. Au-dessus, la Sainte-Trinité. (N° 31.)

LIV. Saint Thomas d'Aquin enseignant la théologie. (N° 46.)

LV. Albert le Grand enseignant les sciences naturelles. (N° 53.)

Ces deux panneaux de boiserie, provenant du couvent

de Saint-Marc, peuvent être des copies de fra Angelico ou des peintures de fra Benedetto.

LVI. Crucifiement. (N° 47.) Couronnement de la Vierge. (N° 54.) D'après fra Angelico (?).

LVII. La légende de saint Cosme et saint Damien. (N° 51.)

Gradino de l'autel de la chapelle de Saint-Luc dans le cloître de l'Annonciation de Florence. Six sujets. 1. Les saints refusent de l'argent. 2. Saint Cosme et saint Damien devant le juge. 3. Les deux saints précipités à la mer. 4. Ils sont inutilement condamnés au feu. 5. Ils sont attachés en croix, les flèches qu'on leur tire reviennent sur les bourreaux. 6. Ils sont décapités.

Salle d'exposition.

LVIII. Madone avec l'enfant Jésus au milieu de deux anges. (N° 13.) D'un côté, saint Pierre Martyr, saint Cosme et saint Damien; de l'autre, saint François, saint Antoine, saint Augustin (?).

Le gradino, moins bien conservé, représente une *Pietà*, saint Dominique, saint Pierre, saint Paul, saint Bernardin, saint Benoît, saint Pierre Martyr. Ce tableau vient du couvent appelé *il Bosco à Fratri*, dans la province de Mugello.

LIX. Madone avec l'enfant Jésus entourés d'anges. (N° 16.) Saint Cosme et saint Damien à genoux devant le trône. A gauche, saint Dominique, saint François,

saint Pierre Martyr; à droite, saint Marc, saint Jean l'Évangéliste et saint Étienne.

Ce tableau vient de l'église Saint-Marc. Cité par Vasari.
— Voir page 233. V. MARCHESE, t. I, p. 247.

LX. Madone avec l'enfant Jésus, saint Dominique, saint François, saint Cosme, saint Damien, saint Jean l'Évangéliste et saint Laurent.

Ce tableau vient du monastère d'*Annalena* de Florence.

Galerie de Florence, dite degli Uffizi.

LXI. Corridor en entrant. Rétable à volets, exécuté en 1433 pour la corporation des ouvriers en lin. Madone tenant l'enfant Jésus. Dans l'épaisseur du cadre, douze figures d'anges jouant de différents instruments sur les volets. A l'intérieur, saint Jean-Baptiste et saint Marc; à l'extérieur, saint Pierre et saint Marc. Cité par Vasari.
— Voir page 234. V. MARCHESE, t. I, p. 235.

Catalogue de la galerie, 19^{me} édit., page 55.

Hauteur, un mètre cinquante centimètres; largeur, soixante-quinze centimètres.

LXII. Gradino du précédent tableau en trois sujets : Adoration des Mages; Prédication de saint Pierre; Martyre de saint Marc.

LXIII. *École toscane*. — Couronnement de la Vierge.

Ce beau tableau vient d'être gravé par Domenico Chossione, de Florence. Une bonne copie, par Antoine Sasso,

a été exposée à Paris en 1855. (Catalogue, page 234.)
— Voir page 236. V. MARCHESE, t. I, p. 237.

LXIV. Nativité de saint Jean-Baptiste.

LXV. Mariage de la Vierge. Gravé au trait dans l'ouvrage de Rosini, *Storia del. Pitt.* Pl. xxxiii.

LXVI. Mort de la Vierge.

Dans la collection des dessins originaux de la même galerie se trouvent les dessins suivants, attribués à fra Angelico. (V. MARCHESE, t. I, p. 278.)

LXVII. 1^{re} Armoire. 2^e Carton. Les quatre Évangélistes et deux Docteurs de l'Église. Sur une feuille de parchemin.

LXVIII. Une demi-figure d'un saint tenant un livre de la main gauche. Sur parchemin.

LXIX. Figure d'un homme qui rompt une baguette. Étude du Mariage de la Vierge. Sur papier teinté rouge.

LXX. Saint Dominique disputant avec d'autres personnages. Sur même papier.

LXXI. Deux figures assises de front. Un religieux debout et de profil. Papier blanc, à la plume et lavé (?).

LXXII. Moine assis disputant avec trois religieux du même ordre (?).

LXXIII. Une Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux. Papier blanc, à la plume et lavé (?).

Dans le carton suivant :

LXXIV. Une Vierge et l'enfant Jésus dans une gloire soutenue par des anges et des séraphins. Parchemin, à la plume et lavé.

LXXV. Un ange qui vole couronné de roses. Étude pour un Jugement dernier. Au bas de la feuille, dans un coin à droite, on voit légèrement indiqués la porte de l'enfer et quelques démons. Papier blanc, à la plume et lavé.

Galerie Pitti. Salle de la Justice, n° 399.

LXXVI. Madone avec l'enfant Jésus, ayant à sa droite saint Dominique et saint Jean-Baptiste, à sa gauche saint Pierre et saint Thomas. Dans les angles supérieurs de l'encadrement : Le Christ bénissant ; l'Annonciation ; la Prédication et le Martyre de saint Pierre de Vérone. Par fra Benedetto (?).

Santa-Maria-Novella. Sacristie. — Trois reliquaires.

LXXVII. Madone debout portant l'enfant Jésus. Au sommet, Notre-Seigneur laissant tomber une couronne sur la tête de sa Mère. Autour du cadre, huit anges adoreurs ; au bas, deux autres anges assis et jouant de l'orgue. Dans le piédestal, trois médaillons : saint Dominique, saint Pierre Martyr et saint Thomas d'Aquin.

LXXVIII. L'Annonciation et l'Adoration des Mages en deux tableaux. Dans le piédestal : La bienheureuse Catherine de Sienne ; sainte Apollonie ; sainte Marguerite ;

sainte Lucie; sainte Marie-Madeleine; la sainte Vierge; sainte Catherine d'Alexandrie; sainte Agnès; sainte Cécile; sainte Dorothée; sainte Ursule.

LXXIX. Couronnement de la Vierge. (Fra Benedetto.)

Dans la partie inférieure : La Nativité. Quatre petits anges qui dansent, et deux autres qui jouent du tambourin. — Voir page 240. V. MARCHESE, t. I, p. 270.

Ces trois reliquaires ont été publiés par Luigi Bardi, et gravés en cinq planches in-folio, par R. Redetti; Florence, 1854.

Abbaye de Florence.

LXXX. Dans un cintre du cloître, saint Benoît recommandant le silence (?). Peinture endommagée.

Collection des frères Metzger.

LXXXI. Saint Thomas d'Aquin recevant le cordon angélique (?).

Galerie de F. Lombardi et V. Baldi.

LXXXII. Martyre de saint Cosme et de saint Damien. Bien conservée.

LXXXIII. Adoration des Mages. Endommagée (?).

ROME.

Vatican. — Chapelle de Nicolas V.

Cette chapelle tient à l'appartement de Mgr de Mérode, qui a bien voulu nous en faciliter l'étude. Elle est située au second étage du palais pontifical, et son entrée est à l'angle gauche de l'antichambre de la salle de Constantin. Elle a six mètres soixante-quinze centimètres de long sur quatre mètres vingt centimètres de large. Quoique restaurée plusieurs fois, sa conservation est encore assez satisfaisante. La paroi de l'ouest a le plus souffert de l'humidité. La partie la plus rapprochée de l'autel a été reportée sur toile : opération que les Italiens réussissent à merveille. La chapelle de Nicolas V a été gravée et publiée à Rome (*Calcographie pontificale*) en 1810 par François Giangiacomo, seize planches in-folio. D'Agincourt en a donné aussi un petit trait dans son *Histoire de l'Art*, 6 vol. Pl. CXLV. Quelques fragments ont été donnés dans d'autres ouvrages, nous les indiquerons en énumérant les sujets. — Voir page 313. V. MARCHESE, t. I, p. 292.

LXXXIV. Histoire de saint Étienne.

1. Saint Étienne reçoit le diaconat.
2. Distribution des aumônes.
3. Prédication de saint Étienne. Gravé par Piroli, publié à Londres par W. Ottley. *Écoles florentines*. Pl. XL.
4. Saint Étienne devant le grand prêtre.

5. Saint Étienne conduit au supplice.

6. Saint Étienne lapidé.

LXXXV. Histoire de saint Laurent.

1. Saint Laurent reçoit le diaconat.

2. Adieux de saint Sixte et de S. Laurent.

3. Distribution des aumônes. Gravé par Piroli. *Écoles florentines*. Pl. XLI. — Par Gatti. *Storia della Pitt. de Rosini*. Pl. LXII.

4. Jugement de saint Laurent.

5. Son martyre.

LXXXVI. Les figures qui décorent les angles sont : saint Jean Chrysostome, saint Léon, saint Athanase, saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin.

LXXXVII. A la voûte. Les quatre Évangélistes.

Galerie du Vatican.

LXXXVIII. Tableaux du gradino de Pérouse, en deux compartiments.

1. Naissance de saint Nicolas. 2. Saint Nicolas enfant écoutant un sermon. 3. Saint Nicolas dotant les jeunes filles d'un gentilhomme. 4. Saint Nicolas approvisionnant la ville de Myre et sauvant un navire en danger.

LXXXIX. Dans le musée chrétien dépendant de la bibliothèque du Vatican, il existe trois tableaux qu'on peut attribuer à fra Angelico, ou plutôt à son frère ou à ses élèves.

1. L'entrée à Jérusalem. Dessin lourd, extrémités défectueuses.

2. Adoration des Mages. On y retrouve les mêmes figures que dans les compositions de fra Angelico.

3. Tableau supérieur aux deux précédents. Il est partagé en deux sujets : Jésus au milieu des Docteurs, et la Transfiguration. La figure du Christ est belle, mais très-jeune. Que veut dire ce rapprochement ? La théologie dogmatique et la théologie mystique ?

Galerie Corsini. — 7^{me} salle, n^{os} 22, 23, 24.

XC. La Pentecôte. Tableau restauré.

XCI. L'Ascension.

XCII. Jugement dernier. Belle conservation.

Ces tableaux viennent d'une chapelle des environs de Florence, appartenant à la famille Corsini. Voir page 219.

Galerie Valentini (?).

XCIII. Fragment du gradino du tableau de saint Dominique de Fiesole. Voir page 129.

Galerie du comte Guido di Bisenzio.

N^o 44 du Catalogue (?).

XCIV. Une Madone entourée d'anges et de saints.

Les deux tableaux de l'église de Sainte-Marie-sur-Minerve, cités par Vasari comme étant de fra Angelico,

ne sont pas de lui. On attribue le Triomphe de saint Thomas à Filippino Lippi, et l'Annonciation à Benozzo Gozzoli (?).

M le comte de Montalembert cite deux autres tableaux de fra Angelico à Rome, l'un à l'église de Sainte-Cécile, l'autre à celle de Sainte-Marie-Madeleine (?).

NAPLES.

Musée Bourbon.

Deux tableaux attribués à Tommaso di Stefano, et catalogués sous ces numéros : 296-298.

XCV. Le premier (296) représente l'Assomption de la Vierge, sur bois et fond d'or.

XCVI. Le second (298) représente le Miracle de Notre-Dame-des-Neiges, ou la Fondation de Sainte-Marie-Majeure. — Voir page 343.

ORVIETE.

Chapelle de la Vierge.

Grande peinture murale sur fond d'or.

XCVII. Le Christ et un Chœur de prophètes du Jugement dernier, terminé par Lucas Signorelli.

Les figures du Christ et de Moïse ont été gravées par Alex. Mochetti, dans *Storia del Duomo*. Pl. xxxii. — Voir page 341. V. MARCHESE, t. I, p. 299.

MONTEFALCO.

Eglise des Pères Franciscains.

XCVIII. Un Couronnement de la Vierge. Un gradino de cinq tableaux, que le professeur Rosini attribue à fra Angelico, et que le marquis Selvatico croit être de Benozzo Gozzoli, ou d'un autre peintre.

TURIN.

Musée royal.

XCIX. Deux figures d'anges. Provenant de la collection des frères Metzger de Florence.

C. Une Madone et l'enfant Jésus. Vendu par Achille Sandrini.

BRESCIA.

Eglise de Saint-Alexandre.

CI. Une Annonciation. Figures de grandeur naturelle, peintes-sur bois en deux panneaux.

Ce tableau a été exécuté par fra Angelico en 1432, comme le prouve un curieux document trouvé dans la chronique du couvent de Saint-Alexandre de Brescia, de l'ordre des Pères Servites, extraite des archives du monastère par le P. maître fra Giovan Paolo Villa, en 1630.

Voici le document qui relate tous les frais occasionnés par ce tableau :

1. 1432. « *Item* la tavola della Nunziata fatta in Fiorenza, la quale depinse fra Giovanni, ducatti nove.

Item ducatti ij sono per oro per detta tavola, quali hebbe fra Giovan Giovanni de' Predicatori da Fiesole per dipingere la taola.

1444. Gennaro. Spesa fatta per me et frate Gioseffe col Prior di San-Salvatore quando andassimo a Vicenza per la Nonziata.

Febbraio, primo per spese fatte in far portar la Nonziata da Vicenza a Brescia. L. III, soldi 19.

Item per parte di pagamento alli maestri, che fecero la bradella della Nonziata.

Marzo. *Item* per alquante taole per far la cassa dell'ancona della Nonziata. L. I, soldi 2. »

Voir V. MARCHESI, vol. I, p. 284 et 401.

PARIS.

Musée du Louvre.

Ecoles italiennes, n° 214 de l'excellent catalogue de M. Frédéric Villot, conservateur des peintures.

CII. Le Couronnement de la Vierge. H., 2, 13; l, 2, 11.

CIII. Le gradino comprend sept petits tableaux, dont voici les sujets :

1. Au centre, une *Pietà*. H., 0, 22; l., 0, 23.

2. Vision d'Innocent III. H., 0, 22; l., 0, 29.
3. Apostolat de saint Dominique. H., 0, 22; l., 0, 30.
4. Résurrection du jeune Napoléon. H., 0, 22; l., 0, 31.
5. L'Épreuve du Livre. H., 0, 22; l., 0, 30.
6. Le Repas miraculeux. H., 0, 22; l., 0, 31.
7. Mort de saint Dominique. H., 0, 22; l., 0, 28.

Tableau exécuté pour l'église de Fiesole, et très-loué par Vasari. — Voir page 131.

Il a été publié en 1817 par A.-G. de Schlegel, et gravé en quinze planches au trait, par Guillaume Ternite.

Quelques belles têtes en ont été publiées en lithographie par le R. P. Arthur Martin, dont la perte est si grande pour l'art chrétien.

Une chromolithographie grand in-folio a été récemment publiée chez M. Alcan.

La calcographie impériale en fait exécuter en ce moment une nouvelle gravure.

Musée des croquis.

CIV. Un dessin sur papier teinté jaune, rehaussé de blanc. Un saint François dans une gloire (?). Au verso, un petit cerf d'après nature.

Collection de M. Frédéric de Reiset.

CV. Deux figures d'apôtres (?).

CVI. Deux beaux dessins. (N^{os} 5 et 6 du Catalogue).

1. Études de figures diverses pour la composition du Jugement dernier. Dans le haut, étude d'une main prise sur la nature. A la plume et au bistre. Au *verso*, tête de moine, vue de face. Lavé et rehaussé de blanc. Sur papier teinté de jaune.

Haut., 0, 250 ; larg., 0, 155.

CVII. Évangéliste assis et lisant dans un livre, qu'il tient de ses deux mains, ouvert, sur son genou droit. Lavé et rehaussé de blanc. Sur papier teinté vert.

Au *verso*, autre évangéliste assis. Il tient une plume de la main droite, et un livre fermé de la main gauche. A la plume et lavé de bistre. Sur papier blanc. Haut., 0, 190 ; larg., 0, 140. — Voir page 102.

Collection de M. Gatteaux, membre de l'Institut.

CVIII. Charmant petit tableau, ayant deux cent dix millimètres de largeur sur cent quinze de hauteur. Six personnages y sont représentés à mi-corps. Au centre, Moïse tenant les tables de la loi : elles sont percées comme des palettes de peintre. Sur celle que Moïse élève, on lit ces mots : NON ABE BIS DEOS ALIENOS. A droite du législateur est placé Abraham, le père des croyants, tenant le couteau du sacrifice, symbole de sa foi. A sa gauche, Aaron avec la verge et le costume sacerdotal. Derrière Moïse sont deux personnages qu'aucun attribut ne distingue ; leur regard et leur pose expriment l'adoration. Ce sont peut-être les patriarches Isaac et Jacob, que l'Écriture unit à leur père en parlant du Dieu

d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Derrière Aaron est un ange comme notre peintre sait les faire.

Ce tableau appartenait sans doute à un gradino, et pouvait représenter la Loi de crainte. Toutes les figures sont tournées vers la droite comme vers un centre commun, où se trouvait peut-être un Christ, union de l'Ancien et du Nouveau Testament. De l'autre côté se trouvaient sans doute saint Pierre et saint Paul, et quelques saints de la Loi de grâce.

Ce tableau est peint sur fond d'or. La couleur en est très-douce, les têtes sont admirables de caractère et d'exécution. Les mains sont négligées.

BERLIN.

Musée royal.

CIX. Jugement dernier rappelant beaucoup par la composition celui de la galerie des petits tableaux de l'Académie des beaux-arts de Florence. Mais l'exécution en est très-faible, et fait croire que c'est une copie.

CX. Madone avec l'enfant Jésus. Fond de damas d'or. Des deux côtés on voit, dans une proportion plus petite, saint Dominique et saint Pierre Martyr. Ce tableau a été mal restauré (?).

CXI. Le baiser de saint Dominique et de saint François.

CXII. Apparition de saint François à ses disciples.

CXIII. Petits tableaux mal restaurés. D'une attribution douteuse.

MUNICH.

Pinacothèque.

CXIV. Trois tableaux provenant du couvent de Saint-Marc, et représentant la légende de saint Cosme et saint Damien.

1. Saint Cosme et saint Damien devant le proconsul.
2. Saint Cosme et saint Damien mis en croix.
3. Saint Cosme et saint Damien jetés à la mer et sauvés par des anges.

CXV. Le Père éternel dans une gloire, entouré du chœur des anges.

CXVI. Ensevelissement de Notre-Seigneur. — Voir les *Musées d'Allemagne*, par L. Viardot, page 103.

BRUXELLES.

Collection du roi Léopold.

CXVII. Une Madone avec l'enfant Jésus. Deux anges soutiennent une draperie, trois autres sont assis aux pieds de la Vierge.

Ce tableau appartenait à la famille de Gondi de Florence.

ANGLETERRE.

Collection de W. Young Ottley.

CXVIII. La Vierge portée au tombeau par les apôtres. Petit tableau venant de l'église d'Oquisanti à Florence. Attribué à Giotto par Vasari, et par les critiques modernes à fra Angelico. — Voir VASARI, édit. Lemonnier, vol. I, p. 332.

Dans la Vie de Notre-Seigneur publiée par J.-B. Nocchi, le même sujet est indiqué comme étant dans la galerie du Rév. J. Sanfort.

CXIX. Chez un particulier (?). Deux volets d'un triptique représentant : Les élus montant au ciel et les réprouvés précipités dans l'enfer.

Collection du prince Albert.

CXX. Saint Pierre Martyr.

CXXI. Une Madone avec l'enfant Jésus (?).

CXXII. Une Nativité avec un chœur d'anges sur la cabane.

Ces tableaux proviennent de la collection des frères Metzger de Florence.

Galerie du cardinal Fesch.

CXXIII. Le Jugement dernier.

Le Père Marchese (vol. I, p. 302) dit que ce tableau

est devenu la propriété du prince de Canino; mais il ne lui appartient plus, et on nous assure qu'il se trouve maintenant en Angleterre, dans la collection de lord Ward.

FIN

TABLE ANALYTIQUE

AGINCOURT (Seroux d'). Son Histoire de l'art par les monuments. 404. Son jugement sur Fra Angelico. 404.

AGNÈS (sainte), représentée. 145, 243.

ALBERT LE GRAND, enseignant la philosophie. 164.

ALBERTI de Bologne. Son éloge de Fra Angelico. 376.

ALLEMAGNE. Progrès de la science historique et de l'art chrétien. 390. Écoles catholiques. Société de Dusseldorf. 399.

AME. Forme du corps. Sa puissance plastique. 19.

ANDREA de Pise. Ses portes du Baptistère. 59.

ANGELICO (Fra). — Sa naissance. 63. Son entrée dans l'ordre de Saint-Dominique. 64. Ses différents noms. 76. Son noviciat. 77. Son séjour à Foligno et Cortone. Ses études artistiques. 85, 102; d'après nature. 160. Fra Angelico prêtre et théologien. 162. — Ses rapports avec les artistes de la Renaissance. 248, 261. Il profite de leurs progrès sans tomber dans leurs défauts. 262. Ses peintures du couvent de Saint-Marc. 281. Il fait nommer saint Antonin à l'archevêché de Florence. 306. — Ami des papes Eugène IV et Nicolas V. 306. Ses derniers progrès à Rome. 312. Son intelligence de la peinture monumentale. 322. Ses travaux à Orviète. 337. — Mort de fra Angelico. 347. Son portrait. 282, 384. Ses vertus. 352. Ses qualités artistiques. 355. Trois époques pour son talent. 357. Ses élèves. 358. Catalogue de ses œuvres. 415. Pourquoi il a été oublié. 368, 413. Ses historiens en Italie, en Allemagne et en France.

ANGES. Leurs types. 137. Représentés d'une manière supérieure par fra Angelico. 139. Embrassant les bienheureux. 211. Dansant et jouant des instruments. 236, 237, 241. Chœur des Anges. 213, 343.

ANGLETERRE. — Tableau de fra Angelico. 445.

ANNONCIATION par fra Angelico, à Pérouse. 109; à Cortone. 113; à Fiesole. 130; à Florence. 178, 241, 289, 290; à Brescia. 439.

ANTOINE (saint), représenté. 143, 232.

ANTONIN (saint), ami de fra Angelico. 80. Représenté. 287.

APÔTRES, représentés. 211.

ARCHITECTURE. Sa suprématie sur la sculpture et la peinture. 248. Des différentes périodes de l'architecture chez les peuples. 249. Dans l'antiquité et au moyen âge. 250.

ART. Manifestation du beau. P. 1. But, principe et moyens de l'art. 13. D'où vient sa puissance. 6. Communique la science et l'amour aux intelligences et aux volontés. 6.

Art de Dieu, type de l'art de l'homme. 7. Le Verbe, Art de Dieu. 10. Art de Dieu dans la création. 11. Juste et bon. 13. Art de l'homme doit être une prière et un enseignement. 17. Vicié par Adam, régénéré par Jésus-Christ. 20.

Rapports de l'art avec le peuple. 328. Son organisation au moyen âge. 328, 334. Trois Périodes de l'art chez un peuple. Périodes hiératique, savante, naturaliste. 45. Ces périodes en Grèce et en Italie. 46. Art chrétien sous l'ancienne loi. 25. Comparé à l'art païen. 2. Il obéit à la loi d'amour. 208. Sa décadence à la Renaissance. 33, 368. Fausses doctrines de l'art pour l'art et du réalisme. 34. Utilité d'une association religieuse pour développer l'art chrétien en France. 401. Art païen. Son origine. 20. Cause de sa beauté, de sa grandeur et de sa décadence. 23. Art antique étudié par fra Angelico. 319. Art byzantin. 30. Sa valeur, son caractère. 48.

ARTISTE. Dans le monde et dans un couvent. 125. L'artiste chrétien doit étudier la tradition, la nature et l'antique. 369. Sa devise. 371.

ASSISE. Son importance pour l'histoire de l'art chrétien. 99.

ATHANASE (saint), représenté. 320.

AUGUSTIN (saint). Son esthétique chrétienne. 30. Représenté. 143, 232, 233, 285, 300, 321.

BEAU. Sa définition. 3, 4. Beau naturel et moral. 3, 352. Pourquoi le beau plaît à l'âme. 4. Beau moral, fond de toute beauté. 17. Beau, altéré par la faute originelle. 18.

BENEDETTO (fra), frère de fra Angelico. Son entrée dans l'ordre de Saint-Dominique. 65. Sa collaboration dans les œuvres de fra Angelico. 199. Moyen de reconnaître ses tableaux. 199. Sa mort. 273. Ses miniatures des livres de chœur de Saint-Marc. 275.

BENOÎT (saint), représenté. 143, 238, 285.

- BENOZZO GOZZOLI, élève de fra Angelico. Travaille à Orviète.
 338. Ses peintures de Campo-Santo. 361.
- BERNARD (saint), représenté. 285.
- BIEHHEUREUX, représentés. 211, 216, 220.
- BERLIN, tableau de fra Angelico. 443.
- BRESCIA. Annonciation par fra Angelico. 439.
- BRUNELLESCHI, architecte. Son influence sur la Renaissance.
 248. Abandonne l'ogive pour le plein cintre. 256.
- BONAVENTURE (saint), représenté. 321.
- BRUXELLES, tableau de fra Angelico. 445.
- CATACOMBES. Art régénéré dans les Catacombes. 40. Sujets qui y
 sont représentés. 41.
- CATHÉDRALE, au moyen âge. Centre de l'art. 329. Ce qu'elle est
 pour le peuple. 330. Cathédrale de Florence. 331. Cathédrale
 d'Orviète. Son origine et sa fondation. 333.
- CATHERINE (sainte) d'Alexandrie, représentée. 143, 238.
- CATHERINE (sainte) de Sienne, représentée. 143, 238, 242.
- CÉCILE (sainte), représentée. 146, 243.
- CHRIST. Voir JÉSUS-CHRIST.
- CIMABUÉ, peintre. Élève des artistes grecs. Sa supériorité sur ses
 maîtres. 52.
- COMMUNION des Saints, représentée. 197.
- CORPORATIONS d'ouvriers au moyen âge. Leur influence sur les
 arts. 234. La corporation des ouvriers en lin commande un tableau
 à fra Angelico. 235. Statuts de la corporation des peintres de
 Sienne. 32.
- CORTONE. Couvent de Saint-Dominique. 110. Église du Gesù.
 111. Œuvres de fra Angelico. 418.
- COSME et DAMIEN (saints), patrons des Médicis, représentés. 232,
 233, 285, 301.
- Leurs légendes. 232, 244.
- COURONNEMENT de la Vierge, par fra Angelico, au musée du
 Louvre. 131. A Florence. 196, 237, 243, 300.
- CRITIQUE des œuvres d'art en France. Ses conséquences. 33, 402.
- DAMIEN (saint). Voir saint COSME.
- DAVID, représenté. 141, 173, 202, 214, 286.
- DESCENTE de Croix, de fra Angelico. Académie de Florence. 226.
 Sentiments inspirés par ce tableau. 229.
- DIEU, artiste parfait. Pourquoi. 7. La forme de toute chose est
 éternellement en lui. 8.

DOMINIQUE (saint). Son influence sur l'art au xiii^e siècle. 31. Son portrait. 159. Représenté. 128, 129, 142, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 241, 282, 285, 287, 300, 301. Sa légende à Cortone. 111. Au Louvre. 149. Son Ordre fécond en artistes. Pourquoi. 65, 72.

DONATELLO, sculpteur de la Renaissance, perd le sentiment chrétien. 268.

ÉCOLES de peinture. Leur unité au moyen âge. 47. École de Sienne. Ses rapports avec fra Angelico. 400, 363. École de Florence. Ses tendances naturalistes. 86. École de Giotto. 351. Celle du Pérugin n'est pas l'école mystique par excellence. 363.

ÉGLISE, inspiratrice et protectrice de l'art chrétien. 35.

ÉLÈVES de fra Angelico. 338.

ÉTIENNE, représenté. 144, 214, 230, 238. Sa vie. 314.

ÉTRURIE. Art étrusque distinct de l'art grec. 43.

EUCARISTIE. Son institution. 187, 294.

EUGÈNE IV, au couvent de Saint-Marc. 291. Fait venir fra Angelico à Rome. 304. Sa vie et sa mort. 306.

ÉVANGÉLISTES, représentés. 175, 321. Leurs symboles expliqués. 176.

ÉZÉCHIEL, représenté. 167, 174, 203, 286. Sa vision sur la venue de Notre-Seigneur, peinte par fra Angelico. 169, 172.

ENFER, représenté. 212, 215, 221.

FIESOLE, nom de lieu qu'on ne doit pas donner à fra Angelico. 77. Couvent de Saint-Dominique de Fiesole. 124. Peintures de fra Angelico. 127, 420.

FLORENCE. Son histoire au xvi^e siècle. 266. Achetée par les Médicis. 269. Œuvres de fra Angelico à Florence. 421.

FORME. La forme extérieure vient d'une forme spirituelle ; elle est le moyen de l'art. 6.

FRANÇOIS d'ASSISE (saint). Son influence sur les arts. 31. Son Église. 98. Représenté. 143, 214, 232, 234, 285, 300.

GENTILE DA FABRIANO, n'est pas élève de fra Angelico. 359. Son style comparé à celui de fra Angelico. 360.

GHIRBERTI (Lorenzo), sculpteur. En concurrence avec fra Angelico. 235. Son influence sur la Renaissance. 257. Sa passion pour l'antique. 257. Ses portes du Baptistère de Florence. 60, 257. Ses qualités et ses défauts. 258.

GIOTTINO. Sa mort prématurée. Ses peintures d'Assise et de Santa-Croce. 56.

GIOTTO, élève de Cimabué. Son style italien. 53. Comparé à Simon Memmi. 55.

GIOVANNI di Paolo de Sienne, imitateur de fra Angelico. 363.

GRAVURES des peintures de fra Angelico. Catalogue. 415.

GRÉGOIRE le Grand (saint), représenté. 167, 320. Pape protecteur des arts. 171. Son commentaire sur Ézéchiel. 168,

GUIDE (le), peintre, comparé à fra Angelico. 385.

HISTORIENS de fra Angelico. 375.

HOMME, chef-d'œuvre de la création. 12. Sa beauté corporelle et spirituelle. 13. L'homme artiste, orateur, écrivain, architecte, peintre et sculpteur. 16. Pourquoi Dieu l'a créé artiste. 15. Conséquences de sa chute pour l'art. 18.

HORIZONS. Leur influence sur les artistes. 87.

ICONOGRAPHIE. Son importance dans l'art. 94. Iconographie païenne. Iconographie chrétienne; sa supériorité. 95. Il faut l'étudier dans les manuscrits. 97.

INNOCENT III. Sa vision de saint Dominique soutenant l'église Saint-Jean-de-Latran. 111, 150.

JACQUES POLI, élève de fra Angelico. 338.

JEAN-ANTOINE Giovanelli, élève de fra Angelico. 388.

JEAN-BAPTISTE (saint), représenté. 141, 211, 214, 239, 284.

JEAN L'ÉVANGÉLISTE (saint), patron des artistes. 76. Représenté. 142, 203.

JEAN CHRYSOSTOME (saint), représenté. 320.

JEAN DE DOMINICI (B.), fondateur du couvent de Fiesole, encourage les arts. 74. Représenté, 287.

JÉROME (saint), représenté. 230, 238, 285.

JÉSUS-CHRIST, type et modèle de l'artiste. 21. Sa beauté discutée chez les Grecs. 49. Beau type. 227, 237. Sa vie est la grande épopée de l'art chrétien. 161. Sa naissance. 179, 290. Présentation. 116, 181. Jésus-Christ parmi les docteurs. 183. Au Jardin des Oliviers. 188. Chargé de liens. 189. Outragé. 189, 295. Chez le grand prêtre. 190. Portant sa croix. 191, 295. Dépouillé de ses vêtements. 192. Attaché à la croix. 295. Crucifié. 128, 193, 233, 282, 284, 297. Jésus-Christ en pèlerin. 283. — Voir le Catalogue. 422, 427.

JOSEPH (saint), représenté. 214.

JUGEMENT DERNIER. Sujet nouveau et sublime de l'art chrétien. 209. Représenté à la porte des cathédrales. Au Campo-Santo. 57. Par fra Angelico. 211, 213, 218, 219, 221. Celui de la chapelle Sixtine, condamné par l'Arétin et Salvator Rosa.

LANZI. Son jugement sur fra Angelico. 385.

LAURENT (saint), représenté. 144, 230, 233, 285. Son histoire au Vatican. 316.

LÉON (saint), pape, représenté. 320.

LÉON X. Sa fatale influence sur l'art chrétien. 367.

LOI d'amour, représentée. 201. Pourquoi avec un livre ouvert et sans armes. 206. Elle est celle de l'art chrétien. 208.

LOGES d'artistes au moyen âge. 334.

LOUIS (saint), roi de France, représenté. 143.

LUCCA DELLA ROBBIA, sculpteur religieux et populaire. 259.

LUCAS Signorelli, continué les peintures de fra Angelico à Orviete. 362. Comparé à Michel-Ange. 362. A pu connaître fra Angelico et donner des renseignements à Vasari. 377.

LUMIÈRE, comparée à Dieu. 10. Sa beauté dans la nature. 11.

MADONE. Voir MARIE.

MAGES. Adoration des Mages. 115, 180, 232, 236, 241, 291.

MARC (saint), patron des ouvriers en lin. 236. Représenté. 233, 236, 285, 301. Couvent de Saint-Marc donné aux religieux de Fiesole. 271. Livres de chœur par fra Benedetto. 275. Peintures à fresque par fra Angelico. 282.

MARCHESE (le Père Vincent). Son ouvrage sur les artistes dominicains. 385. Il est le meilleur historien de fra Angelico. 386. Son intelligence de l'art chrétien. Règles qu'il en donne. 390.

MARIA-NOVELLA (Santa-). Admirée par Michel-Ange. 70. Commencée par fra Sisto et par Nirolo, et achevée par d'autres artistes dominicains. 71. Reliquaires. 241.

Peintres qui ont travaillé à Santa-Maria-Novella.

MARIE, la sainte Vierge. Son type, d'après fra Angelico. 138. Représentée. 107, 110, 111, 128, 129, 214, 227, 232, 233, 235, 239, 241, 284, 300. Sa vie. 115, 211. Elle donne l'habit de l'ordre de Saint-Dominique au bienheureux Reginald. 116.

MARIE-MADELEINE (sainte), représentée. 146, 227, 238, 243, 284.

MASACCIO, peintre. Son influence sur la Renaissance. 248. Ses qualités et ses défauts. 260.

MÉDICIS. Protecteurs et corrupteurs de la Renaissance. 265. Leur histoire. 267. Jean de Médicis. 268. Cosme de Médicis. Son exil et son retour. 269. Protecteur des religieux de Fiesole, ami de fra Angelico. 271.

MEMMI (Simone). Comparé à Giotto. 54.

MENLING, de Bruges. Comparé à fra Angelico. 362.

MICHEL (saint), archange. 113, 230.

MICHEL-ANGE. Son admiration pour les artistes dominicains. 70. Ses défauts, cause de décadence. 324.

MICHELINO (Domenico), élève de fra Angelico. Son tableau de Sainte-Marie-des-Fleurs. 360.

MINIATURE. Importance de la miniature dans l'histoire de l'art. 93. C'est elle qui a formé l'icônographie de l'art chrétien. 93. Miniatures des livres de chœur du couvent de Saint-Marc. 273.

MIRACLE de Notre-Dame-des-Neiges, représenté. 344.

MONTALEMBERT (M. le comte de). Services qu'il a rendus à l'art chrétien par ses discours et par ses écrits. 410. Sa description du Jugement dernier, de l'Académie de Florence. 213. Son éloge de fra Angelico. 411.

MONTEFALCO. Peintures attribuées à fra Angelico. 439.

MUNICH. Tableaux de fra Angelico. 444.

MUSÉES. Inconvénients et utilité. 225.

NATURE. Intelligence et amour de la nature dans les saints. 119. Étudiée par fra Angelico. 101, 160, 338.

NAPLES. Musée Bourbon. Tableaux de fra Angelico attribués à Giotto. 342, 438.

NICOLAS de Bari (saint), représenté. 107, 144. Sa légende. 107.

NICOLAS V, connaît fra Angelico à Florence. 309. Protécteur éclairé des sciences et des arts. 310. Fait l'épithaphe de fra Angelico. 349.

NICOLAS, de Pise, étudie l'art antique. 58. Sa chaire de la cathédrale de Sienne. 59.

OGIVE. Son origine. 251. Sa filiation avec le plein cintre. 253. Elle n'est pas la forme nécessaire de l'architecture chrétienne. 262.

OMBRIE. Son histoire. 88. Habitée par fra Angelico. 91.

ORATEUR, artiste par excellence. 15.

ORCAGNA, supérieur à Michel-Ange, au Campo-Santo. 57.

ORDRES religieux. Ce qu'ils firent pour l'art chrétien. 31, 336.

ORSEL. Son talent et ses exemples. 400.

OVERBECK, restaurateur de l'art chrétien en Allemagne. 398. Comparé à fra Angelico pour sa piété et ses talents. 400.

ORVIETE. Sa cathédrale. 227.

PARIS. Tableaux et dessins de fra Angelico. 440.

PAUL (saint), représenté. 112, 141, 151, 233, 238.

PEINTURE italienne. Cause de ses développements au XIII^e siècle. 31. Antérieure à Cimabué. 48. Peinture mystique. 117.

PÉROUSE. Œuvres de fra Angelico. 417.

PÉRUGIN (le), ne doit pas être cité comme peintre mystique. 364.

PIETA. Ce que signifie ce mot. 149. Représenté. 232, 283.

PIERRE (saint), apôtre. Représenté. 112, 141, 151, 230, 232, 238, 239.

PIERRE (saint), martyr dominicain. Représenté. 113, 129, 144, 230, 232, 233, 238, 241, 283, 300, 301. Son martyre. 238, 285.

PINTURICCHIO, comparé à fra Angelico. Ses peintures. 365.

PLEIN CINTRE. Son origine italienne. 254. Ses rapports avec l'ogive. 256. Forme préférée par Brunelleschi au commencement de la Renaissance. 257. Aussi chrétienne que la forme ogivale. 262.

POMPÉI. Danseuses comparées aux anges de fra Angelico. 219.

PROPHÈTES, représentés. 341.

RAPHAEL. Etudie les peintures de fra Angelico à Saint-Marc. 365. Son génie. Il n'est ni saint ni apostat, 366.

RAOUL ROCHETTE. Son erreur sur les types chrétiens. 41.

RELIQUAIRES de Santa-Maria-Novella. 241.

RENAISSANCE. Ses commencements au xv^e siècle. 247. Sa décadence. 33. 368.

RIO. Son bel ouvrage sur la peinture chrétienne en Italie. 406. Son jugement sur fra Angelico.

ROME. Son influence sur les artistes de la Renaissance. 303. Et sur fra Angelico. 312. Œuvres de fra Angelico qui s'y trouvent. 435.

RUMOHR. Sa mission en Italie. Ses recherches sur l'art chrétien. 397.

SACREMENTS, figurés par le chandelier à sept branches. 204.

SANO DI PIETRO, de Sienne. Imitateur de fra Angelico. 360.

SCHLEGEL (Auguste-Guillaume). Sa notice sur fra Angelico. 392. Compare l'art ancien et l'art moderne. 395. Son erreur au sujet de saint Louis, roi de France. 143.

SCIENCE de l'art. 92. Sciences au moyen âge. 165.

SCULPTURE. Influence de la sculpture sur la peinture. 57. École de Pise, antérieure à Cimabué. 58.

SIENNE. École de Sienne. Son antériorité sur celle de Florence. 48. Étudiée par fra Angelico. 100.

SYMBOLE des prophètes et des apôtres. 202. Sa division en articles d'après saint Thomas d'Aquin et Guillaume Durand. 204.

TADDEO GADDI, élève de Giotto. Sa Vie de Notre-Dame, à Santa-Croce de Florence. 55.

THÉOLOGIE, reine des sciences et des arts. 166.

TUOMAS D'AQUIN (saint), représenté. 113, 128, 129, 239, 284, 285, 300, 301. Enseignant la théologie. 165. Lumière de l'Église. 241.

TESTAMENTS (les deux), représentés. 167, 173.

TRANSFIGURATION, représentée. 184, 294.

TRINITÉ (sainte), représentée. 232.

TYPES. Ce que sont les types. 135. Type de Jésus-Christ. 136. De la sainte Vierge. 137. Des anges. 137.

UNITÉ. Essence du beau. 3. Besoin de l'intelligence et de la volonté. 5.

URSULE (sainte), représentée. 143, 243.

VASARI. Erreur sur fra Angelico. 305. Documents qu'il a eus pour écrire sa vie. 376. Son enthousiasme pour fra Angelico. 132, 382.

VATICAN. Chapelles peintes par fra Angelico. 312. L'art païen au Vatican. 324.

VÉRITÉ historique. Ne consiste pas dans l'exactitude des détails matériels. 150.

VIE de Notre-Seigneur. 161, 312. De la Vierge. 115.

VIERGE. La sainte Vierge. Voyez MARIE.

VINCENT (saint), diacre et martyr, représenté. 113.

ZACHARIE (saint), écrivant le nom de saint Jean-Baptiste. 238.

ZANOBI STROZZI, élève de fra Angelico. 360.

TABLE DES CHAPITRES

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION. | 1 |
| CHAPITRE I. — La peinture en Italie avant fra Angelico. . . | 39 |
| CHAPITRE II. — Naissance de fra Angelico. — Son entrée dans l'ordre de Saint-Dominique (1387-1408). | 63 |
| CHAPITRE III. — Séjour de fra Angelico à Foligno et à Cortone. — Ses études artistiques (1408-1418). | 83 |
| CHAPITRE IV. — Premiers ouvrages de fra Angelico. (1408- 1418.). | 105 |
| CHAPITRE V. — Retour au couvent de Fiesole. — Peintures exécutées à cette époque. — Le Couronnement de la Vierge du Louvre. (1418-1436.). | 123 |
| CHAPITRE VI. — Fra Angelico théologien. — Vie de Notre-Sei- gneur. | 161 |
| CHAPITRE VII. — La Loi d'amour. — Le Jugement dernier. . | 201 |
| CHAPITRE VIII. — Tableaux de fra Angelico dans les musées et les églises de Florence. | 225 |
| CHAPITRE IX. — Fra Angelico à Florence. — Ses rapports avec Brunelleschi, Ghiberti et Masaccio. | 247 |
| CHAPITRE X. — Fondation du couvent de Saint-Marc par Cosme de Médicis. — Livres de chœur de fra Benedetto. | 265 |
| CHAPITRE XI. — Couvent de Saint-Marc. — Peintures du cloître et des cellules. | 281 |
| CHAPITRE XII. — Fra Angelico à Rome. — Chapelle du Vati- can (1445-1455). | 303 |
| CHAPITRE XIII. — Peintures de la cathédrale d'Orviète. — Tableaux de Naples. | 327 |
| CHAPITRE XIV. — Mort de fra Angelico. — Son éloge. — Ses élèves et son influence. | 347 |
| CHAPITRE XV. — Fra Angelico de Fiesole jugé en Italie, en Allemagne et en France. | 373 |
| CATALOGUE DES ŒUVRES DE FRA ANGELICO. | 415 |

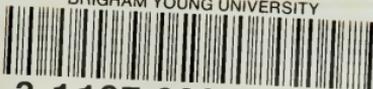


DATE DUE

OCT 10 1985

OCT 17 1985

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



3 1197 20913 6735

BIBLIOTHÈQUE DOMINICAINE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DES FRÈRES PRÊCHEURS
ET AVEC L'APPROBATION DU R. P. PROVINCIAL DE FRANCE ET DE BELGIQUE

VOLUMES PUBLIÉS.

- Dialogue de sainte Catherine de Sienne**, traduit par E. CARTIER :
2 vol. grand in-18. 5 fr.
- Histoire des reliques de saint Thomas d'Aquin**, par E. CARTIER ; grand in-18. 2 fr.
- Manuel des Frères et Sœurs du Tiers-Ordre de la Pénitence de saint Dominique**, par le T. R. P. Jandel, Maître général de l'Ordre des Frères Prêcheurs ; in-18 ; 4^e édition. 2 fr. 50 c.
- Œuvres du B. Henri Suso**, de l'Ordre des Frères Prêcheurs, traduites et publiées par E. Cartier ; 2^e édit. ; in-8^o. 4 fr. 50 c.
- Office de la Très-Sainte Vierge**, selon le rit dominicain ; grand in-32. 1 fr. 20 c.
- Vie de sainte Catherine de Sienne**, par le B. RAYMOND DE GAPOPE, traduite par E. CARTIER ; grand in-18. 3 fr. 50 c.

SOUS PRESSE.

Lettres de sainte Catherine de Sienne.

Plusieurs personnes ont reproché au traducteur de la Vie et du Dialogue de sainte Catherine de Sienne de n'avoir pas montré l'action de cette grande sainte dans l'Église. Cette action ne peut être connue que par la lecture de ses Lettres, qui ne tarderont pas à paraître. Leur publication a été retardée par le nouveau classement et les recherches historiques qu'il a fallu faire.

A LA MÊME LIBRAIRIE.

- Appel aux honnêtes gens**, Considérations sur le repos du dimanche pour l'homme, la famille, la société, l'industrie et le commerce, par E. CARTIER ; in-18. 75 c.
- Une nuit pendant l'inondation**, De la bonté de Dieu dans ses châtimens, par E. CARTIER ; in-18. 1 fr.