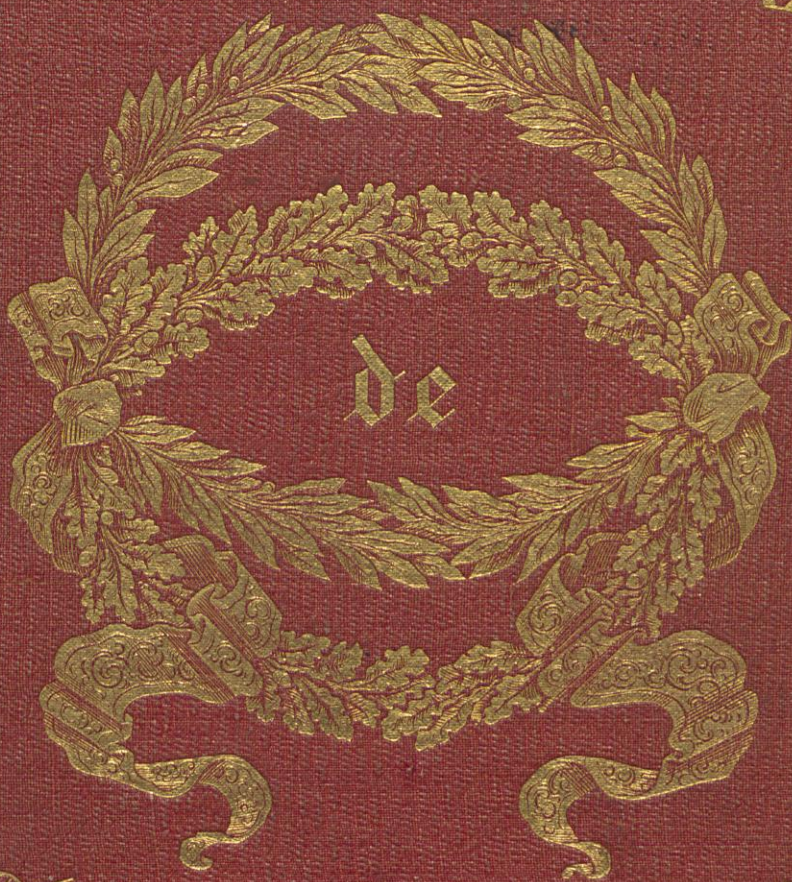
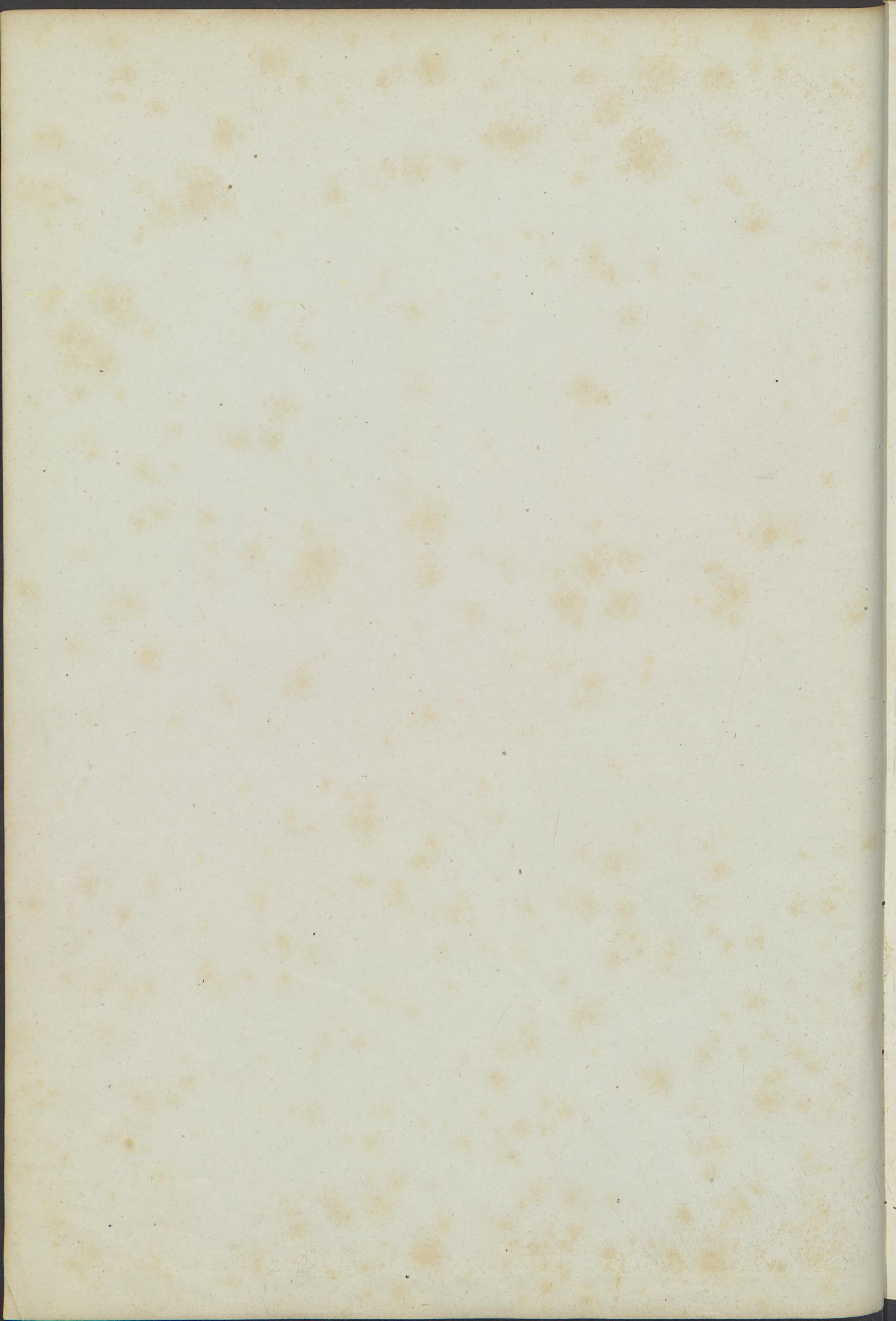


LES CHEFS D'ŒUVRE



L'ART CHRÉTIEN

70



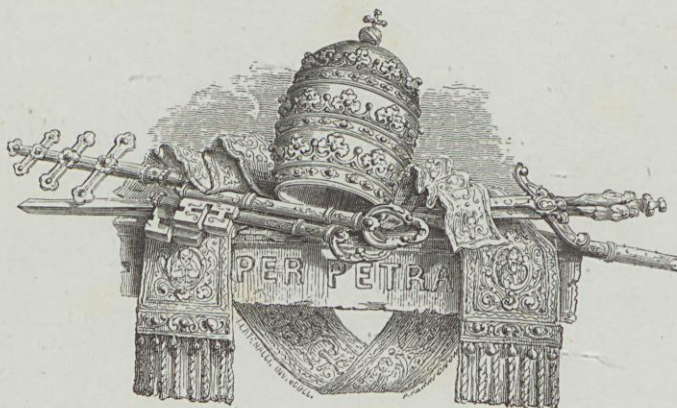




LES
CHEFS-D'OEUVRE
DE
l'Art Chrétien

PAR M. J.-G.-D. ARMENGAUD

Chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire le Grand



Armengaud

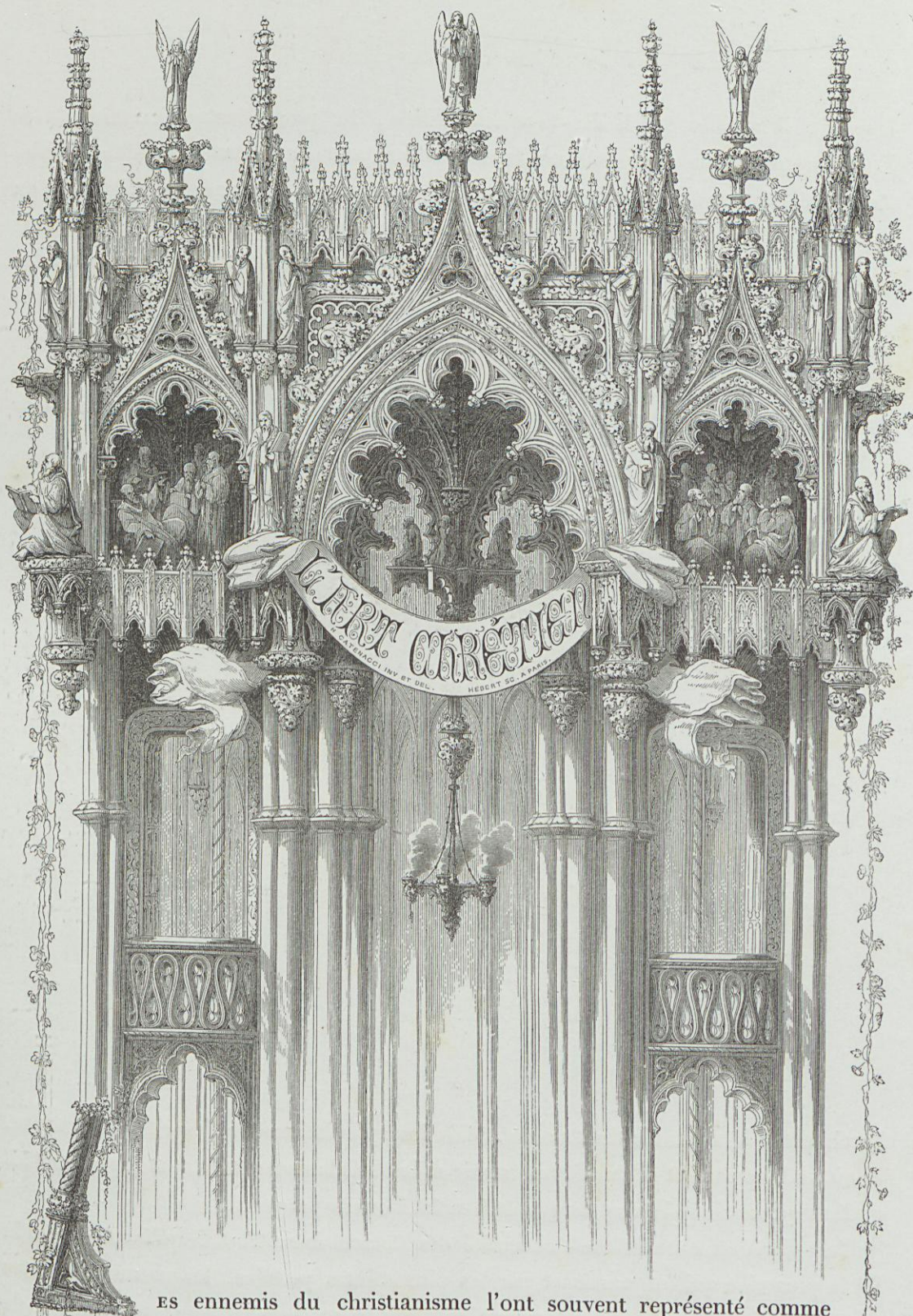
PARIS
Typographie de Ch. Lahure
Imprimeur du Sénat.

MDCCCLVIII



484





ES ennemis du christianisme l'ont souvent représenté comme une religion peu favorable au développement des arts, hostile même à la beauté; et, bien que l'histoire du monde, depuis l'avènement de l'Évangile, fût une réponse éclatante à ce reproche



insensé, il a fallu qu'au dix-neuvième siècle, le plus illustre écrivain de la littérature moderne composât un livre sublime pour combattre une telle hérésie. *Le Génie du christianisme* a sans doute glorieusement vengé la religion, en prouvant qu'il était de son essence même de fournir aux artistes en tout genre leurs plus poétiques inspirations. Mais les esprits éclairés ont quelque peine à comprendre qu'une pareille apologie fût nécessaire en présence de tous les monuments enfantés par le génie chrétien. A moins de se plonger dans une ignorance volontaire, à moins de fermer les yeux au grand jour, il est bien difficile de concevoir une religion qui ouvre un plus vaste champ à l'imagination du peintre, aux inventions de



l'architecte, à la pensée du statuaire. Mais les spéculations de l'esprit sont inutiles, là où les faits parlent si haut. Pour savoir si le christianisme et l'art se repoussent, il ne faut qu'ouvrir l'histoire, ou plutôt il suffit d'ouvrir les yeux.

L'art chrétien est né dans l'obscurité des Catacombes. C'est là qu'inspirés par la foi la plus vive qui fut jamais et par les plus saintes pensées, les premiers artistes du christianisme tracèrent sur les murailles de leurs souterrains, sur les tombeaux de leurs pères, ces figures naïves qui traduisaient si bien les plus intimes mouvements de leur cœur. Et si la société d'alors n'eut d'abord à son service que des formes imparfaites, c'est qu'elle héritait du monde romain au moment où le paganisme était en décadence; mais, du moins, sous ces formes empruntées encore à l'art antique,



et au moyen des types déjà créés, elle exprimait des émotions nouvelles, des sentiments jusqu'alors inconnus à l'humanité. Dans l'ombre des cryptes immenses qui servaient d'asile à leur culte, les chrétiens de la primitive Église ne purent développer que très-lentement le principe de leur art, et il faut le dire, l'austérité naturelle aux religions naissantes était propre à les en détourner, tandis que l'excès du spiritualisme pouvait être un obstacle au perfectionnement des moyens matériels de la peinture ou de la statuaire. Aussi, quelque sublimes que soient les images des Catacombes, on peut dire que l'art chrétien ne commença de voir la lumière que sous le règne de Constantin, qui lui donna tout l'empire pour théâtre.

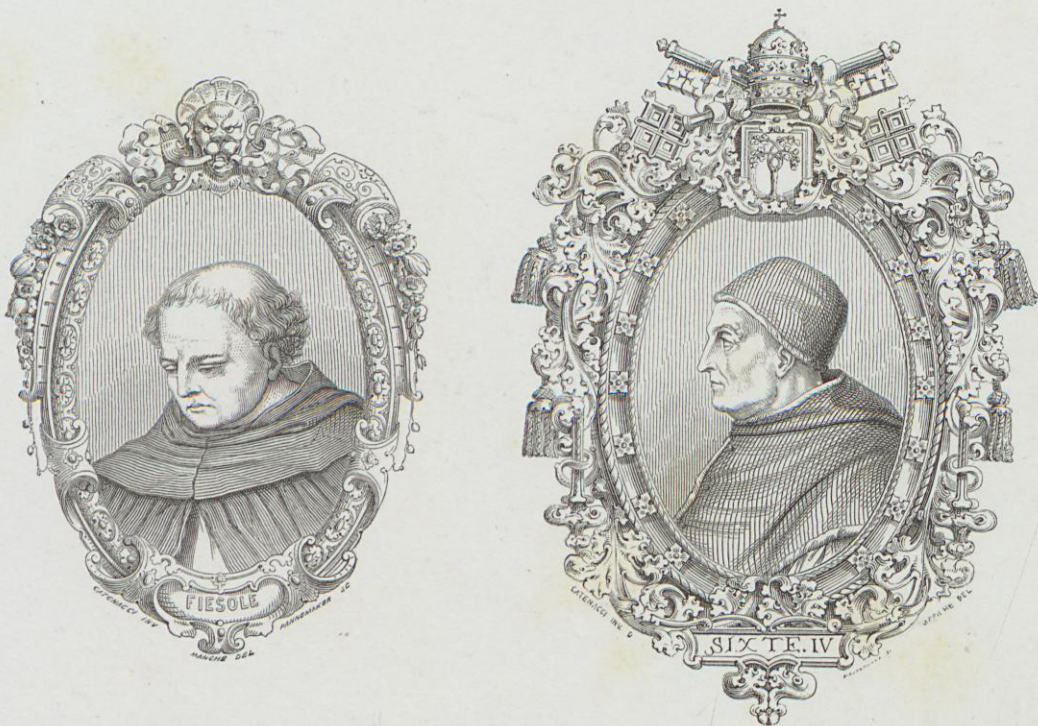


[Dans cette seconde période s'élevèrent à Rome, à Byzance, et dans les principales villes de l'Europe et de l'Asie, de vastes basiliques, dont le plus beau modèle est celui de Sainte-Marie Majeure, que saint Libère fit bâtir et que saint Boniface embellit considérablement. Un procédé que des artistes romains avaient découvert du temps de l'empereur Claude, et qui semblait inventé pour éterniser la peinture, devint d'un usage universel dans l'Église chrétienne : nous voulons parler de la mosaïque. De même qu'aux époques de persécution, l'art avait dû cacher ses intentions sous le voile de l'allégorie, de même il s'occupa de retracer des images de bonheur et de triomphe, lorsque la religion fut enfin victorieuse. De leur côté, les chrétiens du Nord, ceux de la France et de l'Allemagne particulièrement, voulant rendre durables,



même dans leur fraîcheur, les œuvres trop facilement périssables du pinceau, inventèrent la fabrication des tapis et des tentures pour la décoration des églises, et trouvèrent le secret d'un art qui à lui seul ferait la gloire du christianisme, la peinture sur verre. Dès le cinquième siècle, les iconoclastes avaient paru, et, chose admirable, c'est l'Église qui traita leur doctrine comme une hérésie et qui combattit le vandalisme de leurs adeptes. Aussi, tandis que les empereurs d'Orient brisaient les images, l'Italie en produisait avec plus de zèle et de fécondité que jamais.

L'art grec tel que les bysantins l'avaient corrompu, et l'art gothique, si profond, si émouvant sous ses formes ascétiques et roides, remplissent le moyen âge italien



jusqu'au treizième siècle. Alors on voit poindre l'aurore de cette époque brillante que l'on est convenu d'appeler la Renaissance. Alors une certaine élégance, souvenir encore éloigné de l'antique, vient remplacer la manière étroite et sèche des peintres du moyen âge. Mais la beauté païenne n'est employée qu'à revêtir les plus purs sentiments du christianisme. L'esprit religieux se maintient durant toute la période qui sépare le treizième siècle du seizième, et trois grands artistes le représentent dans l'art avec une onction évangélique et une grâce pénétrante : Giotto, le Fiesole et le Pérugin. Que de merveilles sont enfantées dans cet intervalle de trois siècles sous l'influence du catholicisme et par son ordre ! Le Campo Santo de Pise se couvre de fresques sublimes ; Paolo Ucello découvre la perspective ; Masaccio

❦

résout le problème des raccourcis ; Brunelleschi élève sa coupole miraculeuse de Sainte-Marie des Fleurs ; Ghiberti modèle les portes du baptistère de Saint-Jean ; Donatello ressuscite la statuaire ; Finiguerra invente la gravure ; Fiesole embellit de saintes miniatures les manuscrits de son couvent et inaugure ainsi un nouvel art.

La ville d'Assise était au quatorzième siècle le théâtre où les disciples de Giotto, groupés autour du tombeau de saint François, avaient formé une école vouée au culte de l'art mystique ; mais vers la fin du quinzième siècle, sous le pontificat de Sixte IV, les peintres florentins sont réunis à Rome dans la Sixtine, pour y faire en concurrence ces belles fresques si simples, si calmes, d'un style si élevé, d'un sentiment si pur et



qu'on admirera toujours malgré les terribles peintures de Michel-Ange qui sont venues depuis ajouter tant d'éclat et de célébrité à cette chapelle. Parmi eux étaient les prédécesseurs immédiats de Buonarrotti et de Raphaël : Ghirlandajo, Luca Signorelli et Pérugin. Ce dernier, sans charger sa mémoire de réminiscences païennes, sans rien perdre de sa naïveté religieuse et des traditions que lui avaient transmises les descendants de Fiesole, y laisse l'empreinte de son sublime talent, retourne à Pérouse et y fonde cette école ombrienne dont il est la personnification la plus glorieuse.

Cependant un homme de génie, Jules II, s'assied sur le trône pontifical ; il veut que l'on fasse des prodiges pour la plus grande gloire de la religion chrétienne, et ses volontés s'accomplissent. Bramante dessine le plan du plus magnifique



monument de l'univers, Saint-Pierre de Rome; il jette les fondements de la coupole, et, dans le même temps, arrivent de Florence, pour se mettre au service du pape, les deux plus grands artistes de l'Italie, Michel-Ange et Raphaël. Avec le seizième siècle commencent les chefs-d'œuvre de l'art chrétien, tel que l'ont modifié, ennobli et perfectionné, sous le rapport des formes, les fouilles de l'ancienne Rome et les admirables statues antiques découvertes dans ces fouilles. Jules II ordonne à Michel-Ange de peindre la voûte et les murailles de la chapelle Sixtine : alors apparaissent ces étonnantes et fières figures des prophètes et des sibylles, dont l'antiquité n'avait pu fournir les modèles, et qui ne pouvaient émaner



que d'un génie échauffé par la lecture des livres saints, capable de sentir les grandeurs de la Bible et d'en pénétrer la sombre poésie. C'est une des plus belles phases de la peinture et de la statuaire que le pontificat de Jules II. Pour célébrer les triomphes du pontife guerrier, Michel-Ange modèle et coule en bronze la statue colossale de Jules, et la place sur le portail de Sainte-Pétronne, à Bologne.

Mais à quelques pas de la chapelle Sixtine, et dans les années mêmes où Michel-Ange y travaillait, le jeune Raphaël, protégé par son parent Bramante, peignait les fresques du Vatican, la Dispute du saint sacrement, l'École d'Athènes, le Parnasse, compositions immortelles, où, introduisant le génie antique dans la décoration du palais des papes, le peintre d'Urbin cherchait et trouvait le lien

❦

secret qui devait unir la sagesse des philosophes grecs à la doctrine des Pères de l'Église et fondre dans l'unité catholique tout ce que l'espèce humaine avait eu de plus grand, avant et depuis la révélation.

Bramante avait élevé les quatre piliers qui devaient soutenir la coupole de Saint-Pierre, il avait jeté les quatre grands arcs cintrés et terminé l'hémicycle, lorsqu'il fut surpris par la mort. Peu de temps après Jules II, sous le pontificat brillant de Léon X, Julien de San Gallo, frère Joconde et Raphaël, succédèrent au Bramante et continuèrent son œuvre qu'il était réservé à Michel-Ange d'accomplir en y mettant le cachet de son propre génie. Bramante avait inventé ou renouvelé



l'art de construire les voûtes de manière qu'elles se trouvent, après le décintrement, toutes sculptées, ornées, comparties. San Gallo imagina, ou améliora du moins, l'ingénieuse charpente mobile et suspendue au moyen de laquelle on bâtit aujourd'hui les cintres voûtés. Ainsi, à chaque pas nous voyons les arts grandir, se développer, sous les yeux des papes et comme sous l'aile de l'Église.

Raphaël, Léon X, ces deux noms sont désormais inséparables dans la mémoire des hommes, et la postérité les confondra dans la même gloire. A ces noms se rattachent un si grand nombre de chefs-d'œuvre que leur énumération exigerait un livre entier. Sous Léon X, le Sanzio achève de peindre les Chambres du Vatican, et continue la série de ses fresques depuis la Délivrance de Saint-Pierre et la Défaite





d'Attila, jusqu'à cette Bataille de Constantin dont il ne laissera que l'esquisse et qui devra être peinte par Jules Romain ; il donne les plus nobles modèles de la peinture de portraits en peignant ceux de Balthasar Castiglione et de Léon X, il invente ce beau type de Vierges, toujours varié et toujours le même, dont jamais on n'égallera la grâce divine, le pur et chaste idéal ; il donne le plan en relief de la basilique de Saint-Pierre ; il rend aux arts le service de diriger les fouilles que le pape fait pratiquer dans Rome, pour exhumer les monuments antiques dont la beauté plastique et matérielle doit servir à perfectionner les formes de la peinture chrétienne ; il élève, en sa qualité d'architecte, ces Loges du Vatican qu'il va



décorer comme peintre ; et, conduisant du regard toute une école de disciples vaillants et fidèles, il préside à l'exécution des cinquante-deux fresques dont il leur a fourni les dessins sublimes. Enfin, il invente la Transfiguration, dernier éclair de son génie, et il meurt avant l'âge, pleuré du pape dont il fut l'ami, et emportant les regrets de l'Eglise universelle, que, par l'éloquence du pinceau, il avait défendue contre les hérésies et qu'il avait illustrée par des œuvres impérissables.

Tous les genres de peinture, les plus élevés et les plus mâles aussi bien que les plus gracieux, sont nés à Rome, et c'est le souffle de la papauté qui les fit éclore. Dans les Chambres du Vatican se déploient les austères grisailles de Polydore de Caravage, ces imposants camaïeux si bien imaginés pour accompagner les décorations de la



couleur en la laissant triompher. Dans les Loges, le long des piliers qui soutiennent les treize coupoles où sont peints les sujets de la Bible, on voit s'épanouir comme des plantes innombrables, dans un labyrinthe, les ornements qu'on appelle Arabesques, figures élégantes, bizarres, charmantes chimères, enroulements fantastiques de fruits imaginaires ou réels, de fleurs connues ou impossibles, mélange régulier de toutes les créations de la fantaisie, désordre ravissant et méthodique, si l'on peut ainsi parler, dans lequel sont rangés, suivant les lois d'une pondération cachée, les produits de l'imagination en délire, des formes, des contours, des couleurs qui n'apparaissent que dans les rêves du peintre, dans les songes du poète.



On a dit, il est vrai, que les ornements arabesques et grotesques avaient été retrouvés dans certaines *grottes* antiques, c'est-à-dire dans les chambres des thermes de Titus devenues souterraines par l'exhaussement successif du sol romain ; mais il n'en est pas moins vrai que Raphaël et Jean d'Udine ont eu le mérite d'introduire les lois d'un goût exquis dans ces domaines de la fiction, de soumettre aux règles mystérieuses de leur sagesse les caprices déréglés, les motifs monstrueux et le plus souvent insignifiants de la décoration antique, et qu'ils ont donné aux inventions païennes le tour original de leur propre génie.

Le seizième siècle appartient encore tout entier à l'art chrétien, et c'est à Rome que la peinture, l'architecture et la statuaire, poursuivent leurs chefs-d'œuvre.



Michel-Ange éclaire de tous les rayons de sa gloire le pontificat d'Alexandre Farnèse, Paul III. C'est alors que derrière l'autel de la chapelle Sixtine il peint l'immense fresque du Jugement dernier. Là se voient des figures dont l'anatomie savante, la terrible fierté, les étonnants raccourcis, présentent l'art du dessin sous un jour tout à fait nouveau, sans même parler du sentiment, jusqu'alors inconnu, qui anime cette grande peinture, imaginée pour donner une forme à la majesté des vengeances divines et produire dans le cœur des fidèles ces épouvantements salutaires que fait naître, par des moyens différents, la lente et sombre musique du *Dies iræ*. Le Jugement Dernier fut découvert le jour de Noël 1541. Michel-Ange fit ensuite un



modèle de Saint-Pierre, et dessina une vue de l'édifice, celle que l'on voit à la basilique du Vatican. Sauf le changement de la croix grecque en croix latine, le plan de Michel-Ange fut suivi, et, après sa mort, Jacques de La Porte a élevé la coupole, monument incomparable, dont les anciens, si fiers, et à juste titre, des merveilles de leur architecture, n'avaient pas eu la pensée et n'auraient osé concevoir l'exécution, monument, enfin, qui surpasse, par ses dimensions colossales, par l'élégance mâle de ses courbes extérieures et intérieures, par la richesse de ses ornements, par sa beauté sans modèle, les plus fameux édifices de l'univers.

Il semblait que l'art chrétien n'avait plus rien à faire après des hommes tels que Raphaël, Bramante et Michel-Ange, après des pontifes tels que Jules II, Léon X et

❦

Paul III. Cependant la seconde moitié du seizième siècle voit éclater le génie d'un pape digne de ces prédécesseurs illustres, Sixte-Quint. A sa voix, un architecte qu'il rendra célèbre construit la bibliothèque du Vatican, palais magnifique où les arts sont honorés autant que les lettres et où il faudrait conduire les ennemis de la religion catholique, pour leur montrer si cette religion a proscrit la littérature, si elle a méprisé tout ce qui pouvait donner du lustre à l'hospitalité qu'elle lui ouvrait. Par l'ordre de Sixte-Quint, un obélisque vénérable par sa vétusté, celui-là même que Caligula fit venir d'Égypte à grands frais, est érigé devant la façade de Saint-Pierre de Rome, au moyen de procédés admirables inventés tout exprès et qui font époque



dans l'art de la mécanique, et l'on montre ainsi au voyageur étonné le signe de la croix arboré sur un monument contemporain de Sésostris.

Un seul homme aurait suffi à remplir le dix-septième siècle du bruit de son nom et de ses travaux : nous voulons parler du cavalier Bernin, le plus fécond, le plus chaleureux des artistes chrétiens, à une époque où les trois arts du dessin qu'il réunissait dans sa personne, commençaient leur mouvement inévitable vers la décadence. Le Bernin a consacré à l'Église l'inépuisable verve de son talent, et l'histoire des pontificats de Paul V, de Grégoire XV, d'Urbain VIII, d'Innocent X, d'Alexandre VII, de Clément IX, de Clément X et d'Innocent XI, est toute brillante des œuvres de ce grand homme. Architecte, il a dessiné entre autres bâtiments



admirés la majestueuse colonnade qui environne de ses contours elliptiques la place de Saint-Pierre de Rome, et, par ce trait de génie, il a complété l'œuvre des Bramante, des Raphaël et des Michel-Ange ; sculpteur, il a rempli de ses ouvrages les églises et les palais de Rome ; il a érigé à Clément VIII et à Paul V, à Urbain VIII et à Alexandre VII, des mausolées marqués au coin de la dignité et de l'élégance. Il a mis tout le feu de son âme, toute l'énergie de son expression dans la statue de sainte Thérèse, une des plus belles qui soient à Rome. Sollicité de toutes parts, appelé par les souverains étrangers à venir rehausser de ses talents supérieurs l'éclat de leur règne, il a consacré son génie à l'Église, et c'est lui qui a conçu et



exécuté le plan de cette fameuse chaire de Saint-Pierre dont nous parlerons en détail dans le cours de cet ouvrage.

Pour trouver la religion toujours à la tête des grandes entreprises où les artistes doivent jouer le premier rôle, on peut s'en tenir aux travaux commandés ou inspirés par la cour de Rome. Depuis le pontificat de Paul V jusqu'à celui de Pie VII, les trésors de la papauté sont employés à agrandir le domaine de l'art. Paul V fait peindre par le Guide la chapelle secrète du palais pontifical, à Monte Cavallo ; il a surtout la gloire d'achever la basilique de Saint-Pierre, et d'inscrire son nom sur la façade du monument. Grégoire XV, qui lui succède, tire de son obscurité le sévère génie du Dominiquin. Urbain VIII, durant un règne de vingt ans, continue le noble

personnage de Mécène qu'il avait si bien rempli lorsqu'il n'était encore que le cardinal Maffeo Barberini, et par lui le palais de sa famille est orné des figures de Pietro de Cortone, qui laisse aux peintres à venir un modèle héroïque de décoration dans le plafond fameux où il célèbre la gloire des Barberini et assure à jamais la sienne.... Au souvenir d'Innocent X se lie étroitement celui de Velasquez, et les superbes Claude Lorrain que possèdent les princes Doria Panfili rappellent assez que la protection de l'Église s'est étendue à toutes les branches de l'art, même à celles qui paraissaient le plus étrangères à son action. Au nom de Rospigliosi, qui était celui de Clément IX, se rattache l'histoire des grands ouvrages du Poussin et celle



d'une fresque renommée, l'Aurore, du Guide, de même que la mémoire de Clément XI est unie à celle de Carle Maratte.

Chose étrange ! on a osé reprocher au christianisme d'être peu favorable au développement des arts du dessin, et il se trouve que non-seulement cette religion a créé un art qui lui est propre, un art qui est le plus beau de tous et le plus complet, mais encore qu'elle a réhabilité ce qu'il y avait de gracieux dans la fable, et nous a enseigné elle-même l'admiration des chefs-d'œuvre du paganisme. Ainsi les papes Clément XII et Benoît XIV ont fondé au Capitole, l'un la galerie des Statues antiques, l'autre la galerie des Tableaux, de sorte que l'Église catholique est allée jusqu'à restaurer les figures des faux dieux dont elle



avait renversé le culte, respectant le symbole d'une religion dont elle détruisait les idées.

Au dix-huitième siècle, pendant que Voltaire multiplie contre le christianisme ses cruelles et coupables ironies, les grands pontifes de la chrétienté reprennent avec ardeur les belles traditions de leurs devanciers. Clément XIII fait réunir dans le musée du Vatican les monuments de sculpture antique retrouvés depuis la Renaissance; Clément XIV poursuit l'exécution de cette noble pensée et y apporte toutes les lumières de l'esprit le plus généreux et le plus libéral qui fut jamais. Le cardinal Braschi, qui avait mis tant de zèle à seconder Clément XIV dans sa sollicitude pour les antiques, sut



trouver, durant un pontificat traversé par les plus grands événements qui aient agité le monde, les loisirs nécessaires pour fonder le musée qui porte son nom et celui de ses prédécesseurs, le musée Pie-Clémentin.

Vous donc qui êtes les admirateurs passionnés de l'art grec, sachez, ou plutôt convenez, car personne ne l'ignore, convenez que vous devez à la magnificence des papes, et à cette largeur de vues que leur donne l'esprit même de l'Église universelle, de pouvoir étudier avec fruit le Torse du Belvédère et la Vénus accroupie, l'Apollon et le Méléagre, le Laocoon et l'Antinoüs.

Quelle apologie plus éclatante peut-on faire du christianisme, quand il s'agit de son amour pour tous les produits de l'art, antique ou moderne, païen ou

❦

catholique? Faut-il encore, poussant plus loin cette démonstration où surabondent les preuves, faut-il rappeler que l'illustre et infortuné Pie VII, ce vénérable pontife, si rudement éprouvé, mais si ferme dans le malheur, n'eut pas de plus grande préoccupation, après celle qui fait la joie et le tourment d'un chef de l'Église, que d'ouvrir dans le Vatican ces beaux musées Chiaramonti et du Nouveau-Bras, où brillent les sublimes statues du Centaure et du Faune dansant, du Nil et du Faune au repos, de la Diane chasseresse et du Faune à l'enfant, de la Vénus dite du Vatican et de l'Amour tendant son arc? Oui, s'il est une vérité incontestable et glorieuse pour la religion chrétienne,



c'est qu'elle a tenu, durant dix-huit siècles, et surtout depuis six cents ans, le sceptre des arts.

Et que serait-ce si nous sortions de Rome pour aller soit dans les autres villes d'Italie, soit en Espagne, en France, en Allemagne, en Belgique? Quel est le beau monument d'architecture, depuis Naples jusqu'à Bruxelles, depuis l'Escorial jusqu'au Kremlin, depuis Venise jusqu'à Londres, que n'ait pas édifié la religion du Christ? Cathédrales, monastères, chapelles, tombeaux, fresques des murailles, mosaïques du pavé, peintures des vitraux, et les sculptures de tant de mausolées, et les moulures de tant de boiseries précieuses, et la broderie des ornements sacerdotaux, et la niellure des vases sacrés, et la pompe admirable des cérémonies catholiques....



toutes les créations de l'art se rapportent dans le monde aux encouragements de la religion, tout vient d'elle, tout est récompensé par les honneurs qu'elle dispense, soutenu par les espérances qu'elle fait naître, ou payé par les richesses qu'elle prodigue.

Si dans chacune des grandes cités de l'Europe on supprime par la pensée les édifices religieux qu'elle renferme, si l'on suppose qu'il n'y a plus de Dôme à Milan, plus de Saint-Marc à Venise, plus de Saint-Paul à Londres, que la cathédrale de Cologne a disparu, que l'Escorial est détruit, que Paris n'a plus sa Sainte-Chapelle, ni ses tours de Notre-Dame, ni son Panthéon, que nous restera-t-il de vraiment merveilleux ? Et si avec la ruine de tous ces monuments, on imagine celle des ouvrages de peinture et de sculpture qu'ils renferment, que nous restera-t-il à admirer dans ces villes célèbres ? Quelques trophées, quelques palais somptueux, quelques riches demeures, et ce sera tout. Mais il n'est pas même besoin de parcourir le monde chrétien, il suffit de parcourir nos musées, pour s'assurer que la religion du Christ a été la mère nourricière des artistes. C'est à elle, à elle seule, qu'il appartenait de compléter la beauté sublime des formes païennes par la beauté non moins sublime du sentiment chrétien ; l'art antique avait divinisé la matière, l'art moderne y a soufflé une âme.





Le Christ en croix.

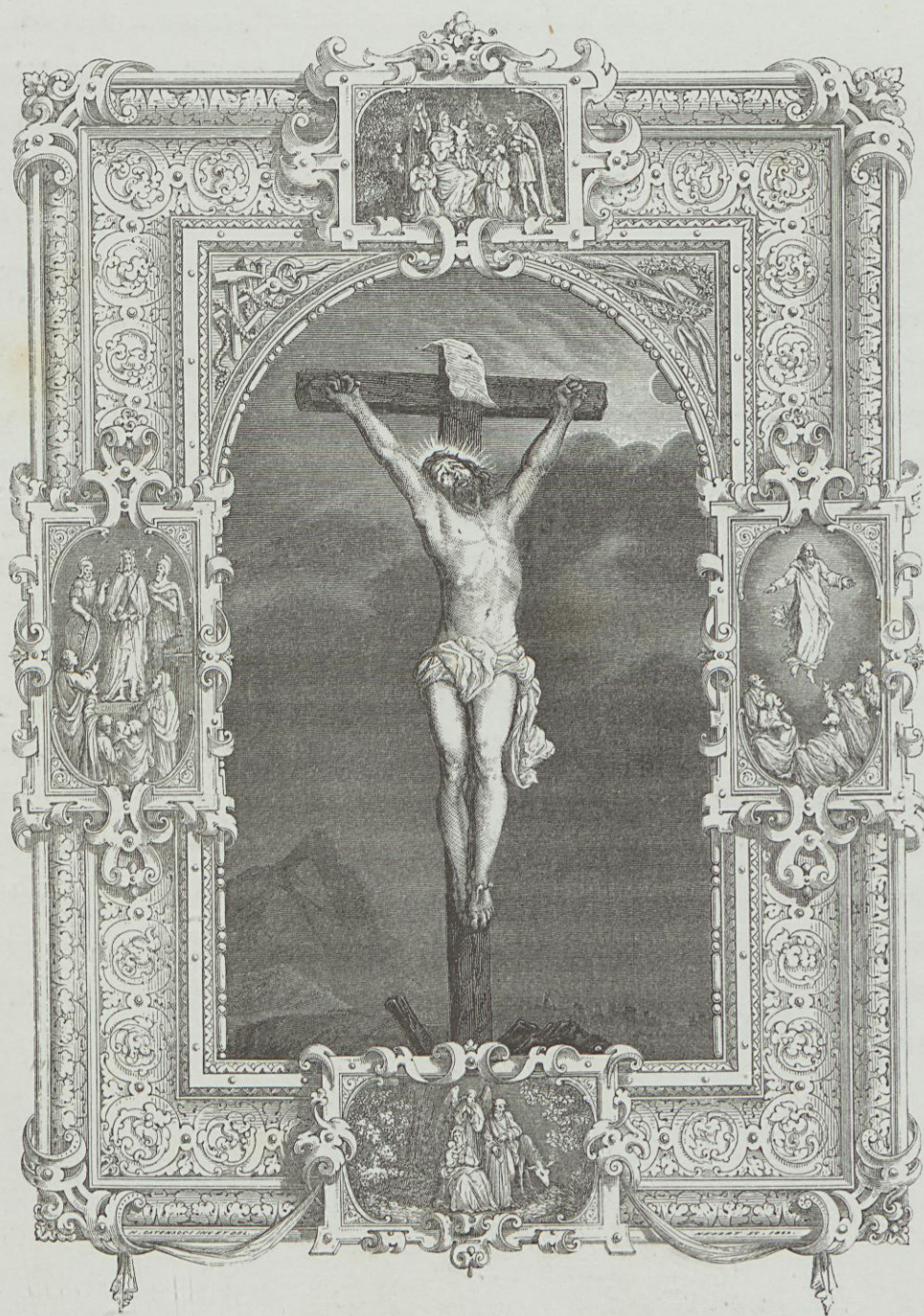


e toutes les représentations du Calvaire, il n'en est pas de plus touchante que celle où le Fils de l'homme est seul sur la montagne du supplice, élevant vers son Père son dernier regard et prêt à rendre le dernier soupir pour le salut de l'humanité.

Tous les peintres du monde chrétien, les Italiens surtout, ont peint des Christ en croix, mais celui de Van Dyck, il faut en convenir, est un des plus expressifs, des plus poétiques. La douleur y est exprimée avec énergie, mais avec noblesse, car cette douleur n'est pas la souffrance du corps; c'est l'affliction de l'âme, c'est l'angoisse du Dieu fait homme qui a bu le calice jusqu'à la lie et qui a pardonné à ses bourreaux. D'autres et Van Dyck lui-même ont souvent représenté le Christ environné d'anges, consolé par son Père, visité et comme rafraîchi par un rayon tombé du ciel; mais ici le Fils de l'homme est entièrement seul, et son corps, déjà livide, se détache sur un fond d'épaisses ténèbres à travers lesquelles on croit apercevoir la triste Jérusalem. Autour de la victime on ne voit personne : pas une de ces âmes que le sang du Christ a rachetées; la Vierge évanouie, les saintes femmes, les disciples, tous ont disparu, et la victime expirée a été abandonnée sur le Golgotha.... Oui, cette solitude du Christ est une idée sublime. Quant à l'exécution matérielle, personne n'a dépassé ce modelé si savant et si noble, cette touche si fine, si belle, et, pour ainsi parler, si respectueuse.

Moins coloriste, mais aussi plus élevé que son maître, Van Dyck a été plus propre que Rubens à la représentation des sujets religieux, parce qu'il y a employé un type moins charnel, et qu'il y a mis un sentiment plus profond et même une couleur moins profane.





Le Christ en croix

L'Annonciation.



régoire treize, voulant respirer l'air pur sur le mont Quirinal, y fit construire un palais d'été, auquel d'autres papes ont ajouté des annexes et qui est aujourd'hui, comme le Vatican, une agrégation de palais. Indépendamment de sa chapelle, le saint-père y possède une autre chapelle particulière entièrement peinte à fresque par le Guide. Au maître autel est une peinture à l'huile de cet artiste, l'Annonciation, morceau d'une beauté célèbre.

Il y a une certaine relation secrète entre ce tableau et sa destination : le faire en est soigné, comme il convient aux oeuvres intimes; les types en sont délicats, tels qu'on s'attend à les trouver dans un oratoire. Assurément lorsqu'on remonte par la pensée jusqu'à Raphaël ou à fra Bartolomeo, on voit bien tout ce que l'art a perdu dans l'intervalle d'un siècle. Opposée à l'expression profonde de ces maîtres émus et originaux, à leur sentiment sérieux et recueilli, la grâce du Guide peut paraître efféminée, sa douceur ressemble à de la fadeur; son génie, quand on l'observe dans les ouvrages de sa seconde manière, et celui-ci en est un, n'a plus le caractère, la saveur et la signification des peintures de sa jeunesse, et l'on croit s'apercevoir qu'il n'y a qu'un pas de cette facilité aimable aux stérilités de la décadence. Mais encore y a-t-il dans l'Annonciation du Guide, malgré le relâchement des contours et l'affaiblissement du style, des beautés qui répondent à certaines dispositions de l'âme, aux tendresses de la dévotion, à la modestie de l'amour divin; et il faut convenir que cette ronde de petits anges est une image charmante pour le fidèle en prière.





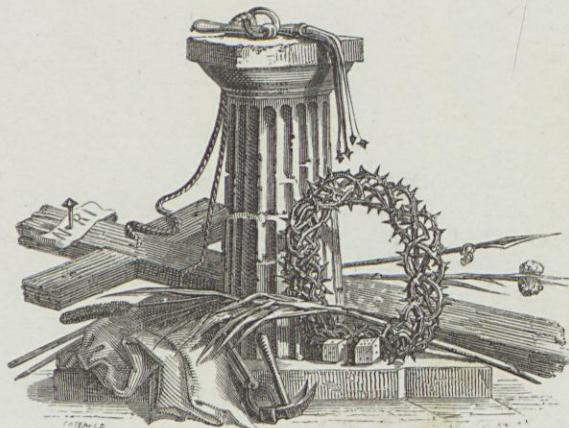
L'Annonciation

La Transfiguration.



Le christianisme a eu la gloire d'inspirer au plus grand des artistes la Transfiguration qui est le chef-d'œuvre de la peinture en même temps que la plus haute expression du génie de Raphaël. Commandé par le cardinal Jules de Médicis, qui fut Clément sept, ce tableau sublime fut peint pour l'église de Narbonne, dont le cardinal était archevêque; mais il fut conservé à Rome et on l'exposa le jour même de la mort de Raphaël, au-dessus de son lit de parade.

Rien de plus beau n'est sorti de la main d'un peintre que le groupe supérieur de cette composition divine; la figure du Christ illumine le sommet du Thabor où l'ont suivi Pierre, Jacques et Jean. Elie est à sa droite, Moïse est à sa gauche; à terre sont prosternés les trois disciples éblouis par la vision glorieuse au sein de laquelle apparaît et rayonne la divinité de Jésus-Christ. Elie et Moïse, descendus des cieux, peuvent seuls contempler le corps radieux et déjà impondérable du Fils de l'homme, suspendu en l'air comme s'il était porté sur l'aile de Dieu. Les trois figures du Christ, d'Elie et de Moïse, semblent exprimer par l'auguste harmonie de leurs lignes, symétriquement balancées, l'union de l'ancienne loi avec la loi nouvelle, l'accomplissement dernier des prophéties, la trinité mystérieuse des révélations. Au bas de la montagne sont restés les autres apôtres auxquels on amène un jeune possédé soutenu par son père et ses deux sœurs. Mais les disciples sont impuissants à soulager celui que leur Maître seul peut guérir. Ainsi Raphaël a trouvé un motif ingénieux pour opposer le modelé savant et ressenti des figures qui composent la scène terrestre, à la grâce ineffable, à la céleste douceur des figures qui forment le drame divin.





La Transfiguration

Daniel et le Roi David.



rendre sensibles les idées, exprimer l'âme, donner un corps aux abstractions les plus hautes, c'est là le génie de Raphaël. Aussi peut-on dire que ce grand homme a été le peintre par excellence de la religion chrétienne, qui à l'inverse du paganisme, culte de la matière, est la religion de l'esprit. Ce qu'il y a de plus élevé dans la signification des Ecritures, ce qu'il y a de plus profond dans les dogmes de l'Eglise et dans les symboles qu'elle emploie, Raphaël a su le dégager de toute obscurité métaphysique et l'exprimer avec une clarté surprenante, au moyen de formes choisies et cependant naturelles.

Quiconque a fait une étude approfondie des Ecritures reconnaîtrait sur-le-champ, rien qu'à sa physionomie morale, le jeune prophète Daniel. Le peintre l'a représenté assis, tenant sur son genou une tablette et regardant celle que lui montre le roi David, debout à côté de lui et revêtu de la robe pontificale. Rien de plus beau que la figure de Daniel. Une inspiration d'en haut éclaire son regard. Sa jeunesse, gracieuse et robuste tout ensemble, sa belle chevelure, le jet naturel de ses amples draperies démontrent qu'il était possible, même après Michel-Ange et sans l'imiter, de s'élever au sublime dans la représentation des grandes figures de la Bible.

Commandée à Raphaël par Augustin Chigi, son protecteur et son ami, la peinture des Prophètes fut exécutée pour l'Eglise Santa Maria della Pace à Rome. Mieux partagée que beaucoup d'autres, cette petite église possède trois autres tableaux du Sanzio : le Prophète Isaïe traité dans le style et la manière de Michel-Ange, une autre scène de Prophètes et les Sibylles, un des ouvrages les plus achevés de Raphaël, que nous trouverons dans le cours de ce livre.





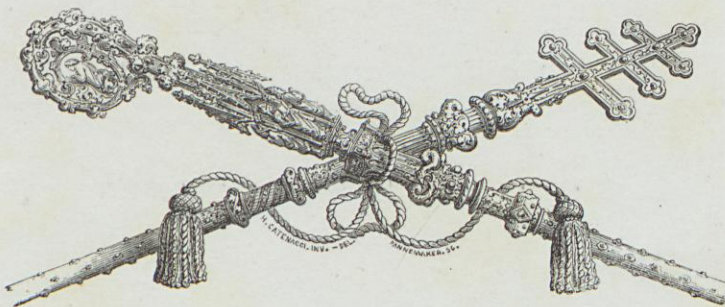
Le Prophète Daniel et le Roi David

L'extérieur de Saint-Pierre.



L'antiquité qui nous a légué de belles lois sur l'architecture n'a rien produit de pareil à la métropole du monde chrétien, à la basilique de Saint-Pierre de Rome. Non, il n'est pas de spectacle plus merveilleux que celui qui s'offre au voyageur lorsqu'il arrive à Saint-Pierre. Et d'abord il mesure d'un regard étonné une place dont il n'existe de modèle dans aucun pays de l'univers, une place dont les contours sont dessinés par une épaisse forêt de colonnes, qui suit sur quatre rangs les deux vastes courbes d'un ovale immense. Au milieu de cette ellipse qui a deux cents mètres de long, s'élève un obélisque égyptien, d'un seul morceau de granit oriental : c'est celui que Caligula avait fait transporter à Rome et que Sixte-Quint fit placer à l'avant-scène de Saint-Pierre.

Des deux côtés de l'obélisque jaillissent deux fontaines dont les eaux abondantes retombent dans un double bassin de granit. Les deux portiques, que l'on appelle la colonnade du Bernin, dessinent par leurs quatre rangées de colonnes trois routes dont la plus spacieuse est assez large pour laisser passer les carrosses des cardinaux. Sur l'entablement de ces portiques ornés de balustres s'élèvent cent quatre-vingt-douze statues colossales qui paraissent à peine de grandeur naturelle, à côté du prodigieux monument dont elles décorent les avenues. A la suite de la place ovale s'ouvre une autre place en trapèze qui précède la façade, au milieu de laquelle on remarque le balcon d'où le pape donne trois fois l'an sa bénédiction *Urbi et orbi*. On monte enfin par un grand escalier au vestibule de Saint-Pierre, portique de proportion gigantesque, coloré de marbres précieux, incrusté de bas-reliefs, reluisant d'or et de mosaïques, et comme gardé par les deux statues équestres colossales de Charlemagne et de Constantin.





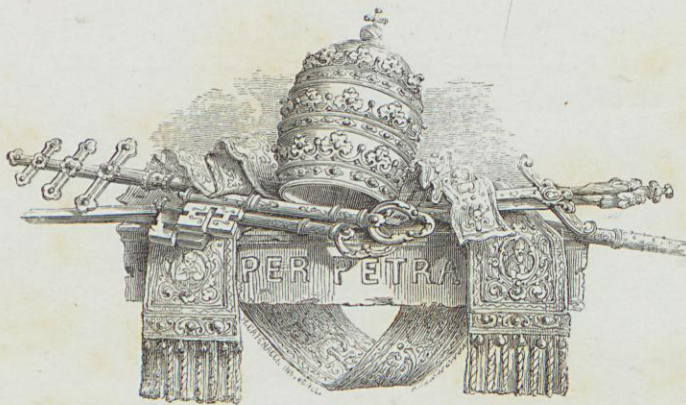
Vue extérieure de Saint-Pierre de Rome

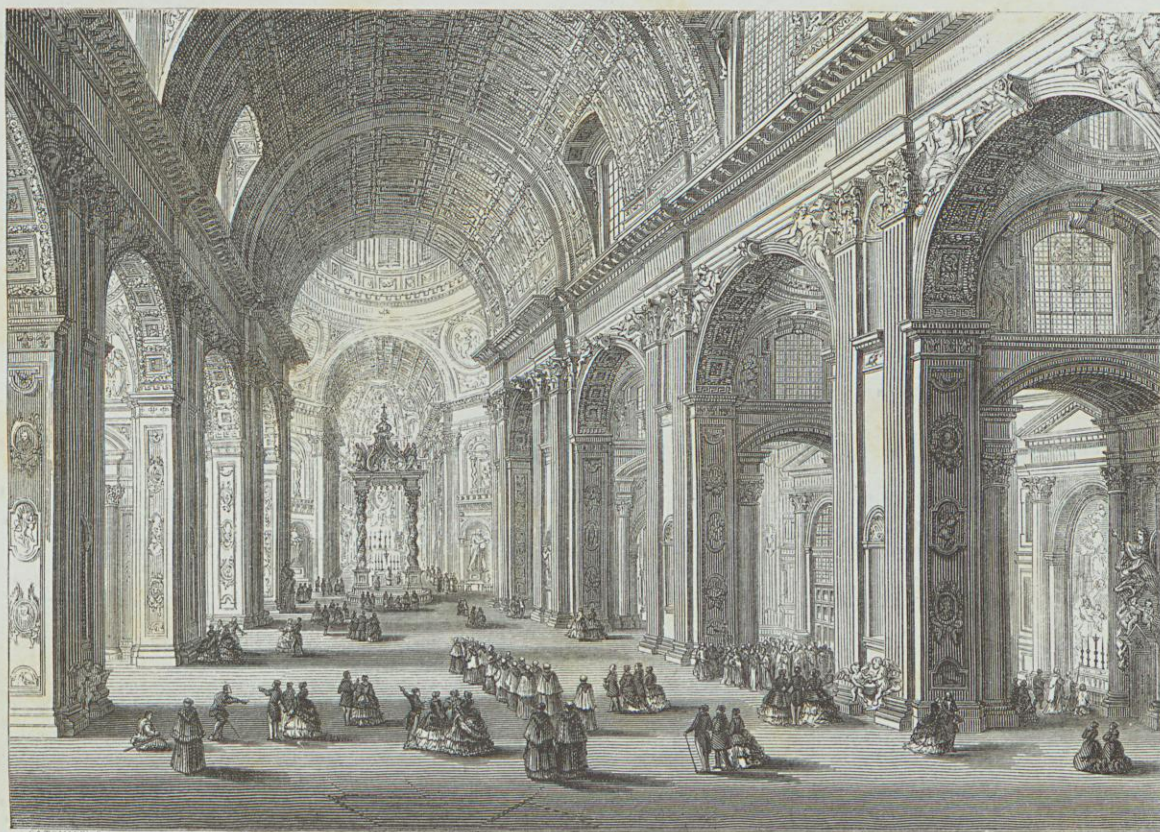
L'intérieur de Saint-Pierre.



celui qui entre pour la première fois dans Saint-Pierre n'en conçoit pas d'abord toute l'étendue. L'immensité de Saint-Pierre ne pénètre que lentement dans la pensée, mais une fois que l'esprit s'est ouvert à cette perception, les choses grandissent comme par enchantement : la nef s'allonge, les voûtes s'élancent à une hauteur prodigieuse, les nains deviennent des colosses, les chapelles paraissent aussi vastes que des cathédrales. Les plus célèbres monuments de l'Europe sont petits en comparaison de Saint-Pierre. Les cathédrales de Strasbourg et de Milan ne sont pas même de moitié aussi grandes. Notre-Dame de Paris a cent mètres de moins en largeur, et Saint-Paul de Londres a soixante mètres de moins en longueur. La hauteur de la coupole de Saint-Pierre, depuis le pavé de l'église jusqu'au sommet de la croix, est de cent quarante mètres, c'est-à-dire que les tours Notre-Dame de Paris ne s'élèveraient pas même à la hauteur où commence la courbe de la coupole.

Mais quelle magnificence dans ces nefs interminables ! Quel peuple de statues ! Que de monuments dans ce monument ! On y compte cent cinquante figures de bronze ou de marbre ; dix-neuf mausolées d'une richesse sans égale ; on y voit des chapelles où scintillent l'améthyste, l'émeraude, le saphir, où abondent le porphyre et le jaspé, l'albâtre oriental et le granit. Il y a là un tabernacle qui est porté par douze colonnes en lapis-lazuli, de six mètres de hauteur, et le baldaquin de bronze qui couronne le maître autel est plus élevé que la colonnade du Louvre. Le dais en est soutenu par quatre colonnes torses surmontées de quatre anges, et qui seuls feraient croire à l'incroyable magnificence du temple de Jérusalem. Enfin, quarante papes ont épuisé ici leurs trésors, et les plus grands hommes y ont épuisé leur génie.





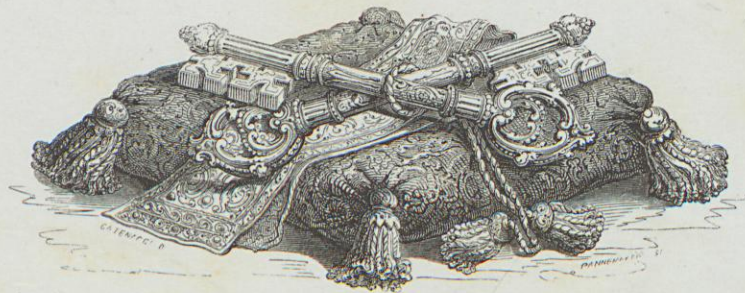
Vue intérieure de Saint-Pierre de Rome

La Chaire de Saint-Pierre.



Parmi les oeuvres merveilleuses que l'art chrétien a multipliées dans la cathédrale du christianisme, une des plus étonnantes, c'est la Chaire de Saint-Pierre. Elle est placée dans le chœur de l'église, au fond du chevet. On y aperçoit de très-loin les quatre saints docteurs de l'Eglise, Jérôme et Augustin, Ambroise et Grégoire, gigantesques figures de bronze qui soutiennent en l'air, de leurs mains pieuses, la Chaire de Saint-Pierre, c'est-à-dire le siège de bois incrusté d'ivoire, sur lequel s'est assis le premier des pontifes chrétiens. Au-dessus on voit la tiare pontificale portée par deux enfants, et plus haut resplendit une gloire, c'est-à-dire une multitude d'anges en adoration, au sein d'une lumière éclatante et rayonnante. Le Bernin imagina ce fond lumineux sur lequel se détachent la chaire et les statues qui la portent. Une fenêtre se trouvant à la hauteur de la gloire, il en profita pour ménager, au moyen de cristaux jaunes, une masse de clarté semblable aux rayons d'un soleil couchant, et par cette coloration fantastique, il produisit un effet que la parole ne peut décrire, et qu'il est impossible d'oublier.

C'est le pape Alexandre sept qui a consacré à la Chaire de Saint-Pierre ce monument prodigieux qui fut terminé et solennellement inauguré sous son pontificat. Suivant le calcul de Fontana, les dépenses de cette seule partie de l'église s'élevèrent à près de six cent mille livres, qui équivaudraient aujourd'hui à deux millions. Mais la Chaire de Saint-Pierre n'est vraiment qu'un détail dans cette métropole sans pareille; vingt autres monuments s'y disputent l'admiration fatiguée du visiteur, et loin d'embarrasser les nefs, loin de rapetisser l'espace, tous ces monuments se perdent au contraire dans l'immensité de la basilique.





La Chaire de Saint-Pierre

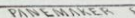
Le Christ adoré par les anges.



Le voyageur qui a parcouru Saint-Pierre de Rome, et qui est ébloui de toutes les merveilles qu'il a vues, n'est pas encore au bout des fatigues de son admiration. Il lui reste à visiter la sacristie de Saint-Pierre, qui est, à elle seule, un vaste monument une église opulente, un magnifique musée. Là se conservent, dans des armoires en bois des Indes, tous les trésors de l'église : les ornements sacrés, les énormes chandeliers de vermeil de Benvenuto Cellini, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, la dalmatique de Léon trois qui servait, il y a onze siècles, au couronnement des empereurs germaniques. Là sont également des tableaux précieux tant par leur ancienneté que par leur mérite.

De ces restes vénérables de l'art chrétien du treizième siècle, le plus beau, peut-être, est celui qui représente le Christ adoré par les anges, peint par Giotto. Il n'y a qu'une foi profonde qui ait pu inspirer à un peintre des figures si naïves, des expressions si tendres, des airs de tête animés de sentiments si intimes et si gracieux. Une symétrie pieuse a présidé à l'arrangement de ce trône où est assis un Dieu triste mais calme et doux ; les séraphins qui l'entourent chantant ses louanges sont agenouillés autour de lui dans un ordre respectueux. On croit entendre la céleste harmonie du concert que forme leur amour. Il est singulier que l'on affecte souvent de considérer la Renaissance comme le signal d'un retour à l'art antique. En effet, quelle trace de paganisme pourrait-on découvrir dans ces compositions de Giotto, si pures, si angéliques, qu'on serait tenté de croire que ce grand artiste a vécu en songe parmi les habitants de la cour céleste, dans l'intimité radieuse du Paradis ?





Le Christ adoré par les anges

La Vierge à l'oeillet.



incent Camuccini qui fut pour les Romains ce qu'était le peintre David pour les Français, mais avec moins de génie, a été considéré à Rome, à la fin du siècle dernier, comme le régénérateur de l'art. Sa galerie que nous avons visitée est la plus considérable des collections privées de l'Italie; elle est aussi la plus précieuse, ne fût-ce que par les deux Raphaël qui s'y trouvent. Le plus beau de ces tableaux et le plus fameux est celui qu'on appelle la Vierge à l'oeillet. Le peintre d'Urbino était fort jeune lorsqu'il la peignit pour Madalena degli Oddi, religieuse dans un couvent de Pérouse. Délicate, naïve et charmante, la Vierge à l'oeillet appartient au premier style de Raphaël et doit avoir été peinte, selon toute apparence, à la même époque que la Belle Jardinière. On peut même remarquer dans l'attitude, dans le goût des draperies, dans la rondeur du bras et le caractère de la main, une certaine ressemblance entre ces deux Vierges. L'enfant Jésus offre également quelque similitude avec celui de la Belle Jardinière, sinon par sa pose, au moins par la morbidesse des carnations, la douceur du sentiment et même l'expression de la physionomie. On dirait que Raphaël s'est servi du même modèle, soit qu'il l'ait emprunté à la nature, soit qu'il l'ait dessiné d'après le type que sa pensée avait conçu, que son imagination se représentait.

La famille Oddi conserva pendant plus d'un siècle ce tableau sans prix. Un seigneur français l'acheta des héritiers de cette famille et le transporta de Pérouse en France, où il demeura près de deux siècles. Ce fut au commencement de celui-ci que le baron Vincent Camuccini l'ayant racheté pour une somme considérable, le restitua à l'Italie en le plaçant dans sa propre collection.





La Vierge à l'oeillet

La Vierge à la guirlande.



ario Nuzzi, Napolitain d'origine, que l'on appelle à Rome Mario di Fiori, parce qu'il était peintre de fleurs, mérite de figurer dans la galerie des artistes chrétiens. Bien souvent, en effet, ses gracieuses guirlandes ont servi de cadre aux représentations de la Vierge, peintes par d'autres maîtres. Comme le jésuite d'Anvers, Mario ne peignait que des fleurs, et lorsque son talent n'était pas employé à la décoration des palais romains, il était mis en oeuvre par la dévotion, qui lui faisait orner de ses bouquets les tableaux de chapelles.

Ailleurs qu'à Rome, Mario di Fiori n'est guère connu que de nom, et il ne serait pas, peut-être, dignement apprécié, car ses fleurs ont une vivacité et même une violence de tons qui offenseraient nos yeux habitués aux couleurs plus douces, plus harmonieuses et mieux rompues de nos climats tempérés. Ordinairement ses bouquets se détachent sur un ciel d'un bleu profond, qui nous paraît cru, mais qui semble parfaitement naturel aux Romains. Quoi qu'il en soit, c'est une idée charmante que celle d'encadrer une Vierge dans une couronne de fleurs. Cette bordure gracieuse semble représenter, par des couleurs et des formes symboliques, tous les sentiments qu'on peut éprouver à la vue de la Madone : la rose s'y épanouit comme pour exprimer, par ses tons éclatants, le triomphe de Marie, tandis qu'à sa modestie virginale répondent des fleurs plus humbles. La marguerite y sème ses jolies étoiles, l'anémone, la tulipe et l'oeillet y mêlent leurs parfums et leurs panaches; l'épine enfin s'y cache sous les feuilles; et ceux qui aiment le langage des fleurs, ceux qui se plaisent à les regarder comme des signes de la pensée, pourraient y découvrir les symboles des joies et des douleurs de la Mère de Dieu.





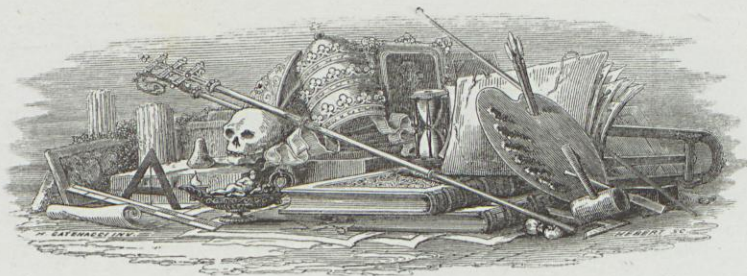
La Vierge à la guirlande

La Sainte Famille.



iovanni Battista Salvi, dit le Sasso Ferrato, est un peintre fort connu dans les pays chrétiens pour avoir consacré toute sa vie à peindre la Vierge. Et ce qu'il y a de particulier dans l'oeuvre de cet habile peintre, c'est qu'il n'a jamais ou presque jamais représenté la Vierge avec l'enfant Jésus, encore moins accompagnée d'une troisième figure. Aussi peut-on regarder comme une singularité de sa part d'avoir peint une fois la Vierge avec l'enfant Jésus et saint Joseph dans le tableau qui est à Rome, un des ornements de la galerie Doria Panfili.

A en juger par l'expression qu'il s'efforçait de donner à ses figures et qu'en effet il leur donna, on doit croire que Sasso Ferrato était le disciple du Dominiquin comme l'affirment du reste quelques auteurs. Ce qu'on peut assurer, c'est que toutes les fois que le mérite de la couleur vient s'ajouter chez lui à cette qualité de l'expression qui ne lui manque jamais, ses tableaux sont dignes de la réputation qu'on leur a faite dans le monde entier, et du prix très-élevé qu'on y attache. Quelquefois il arrive à ce peintre, d'ailleurs si soigné, si sûr et si ferme, comme à la plupart des peintres de l'école romaine, de risquer des bleus violents qui offensent l'oeil. Il est aussi des juges sévères qui désireraient plus d'élévation dans le type de ses Vierges, type qu'il n'a jamais varié; mais lorsqu'on est en présence d'une oeuvre aussi profondément chrétienne que l'est une image de la Madone, c'est moins au galbe qu'il faut regarder qu'au caractère; l'expression du sentiment doit passer avant le choix du type. Quoi qu'il en soit, Sasso Ferrato a été, nous le répétons, un peintre parfait dans son genre borné, lorsqu'il a évité la dureté des teintes comme il l'a fait avec tant de bonheur dans la Sainte Famille que nous reproduisons.





La Sainte Famille

Le Christ à la colonne.



ien que Michel-Ange n'ait pas eu d'élève proprement dit, on peut considérer cependant Daniel de Volterre et Sébastien del Piombo comme ses disciples. Ce dernier cherchait à concilier dans ses ouvrages le dessin de Buonarrotti et le coloris de Titien. Mais comme il était plus capable d'imiter la couleur du grand maître vénitien que de s'élever à la hauteur du dessin de Michel-Ange, celui-ci dessinait souvent les figures que Sébastien devait recouvrir de sa vaillante et chaude couleur. Il arriva même plus d'une fois que Michel-Ange, ne voulant pas entrer directement en lutte avec Raphaël, fit des dessins à Sébastien del Piombo, afin que celui-ci, consommé dans l'art de manier le pinceau, pût se mesurer avec le peintre d'Urbino. Le Christ à la colonne est un des tableaux que Sébastien exécuta ainsi sur les dessins de Michel-Ange, pour être placé en regard de la Transfiguration de Raphaël dans l'église Saint-Pierre in Montorio, à Rome.

En lui suscitant un rival dans la personne d'un aussi fier coloriste que Sébastien de Venise, Michel-Ange espérait sans doute embarrasser Raphaël; mais de la combinaison du plus grand style florentin avec le coloris titianesque, il résulta une oeuvre que Raphaël n'eut pas de peine à surpasser. Le dessin et la couleur sont deux éléments qui ne sauraient triompher ensemble dans un tableau : il faut nécessairement que l'un se sacrifie à l'autre. La pureté, la finesse du contour, sont inconciliables avec la liberté de pinceau qui constitue le coloriste. Raphaël eut bientôt vu que, derrière Sébastien se cachait un génie d'une trempe tout autre, et devinant la griffe de Michel-Ange dans le dessin du rival impossible qu'on prétendait lui opposer, il s'écria : Je suis reconnaissant à un si grand homme de m'avoir jugé digne de lutter contre lui.





Le Christ à la colonne

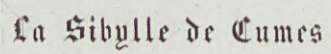
La Sibylle de Cumes.



ampieri, ou pour l'appeler par le nom qui lui est resté, le Dominiquin, a excellé dans une des parties les plus élevées de la peinture, l'expression. Un des morceaux où il a montré ce talent si rare est celui que nous avons vu à Rome dans la galerie Borghèse, et qu'on appelle, nous ne savons trop pourquoi, la Sibylle de Cumes. Il serait plus naturel, suivant nous, d'y voir une sainte Cécile, nom sous lequel, au surplus, on désigne aussi quelquefois ce magnifique tableau.

Quoi qu'il en soit, c'est une des plus belles têtes qu'on puisse voir. Prêtresse inspirée ou sainte en extase, la Sibylle du Dominiquin est admirable par le sentiment qui anime ses traits réguliers, qui fait frémir sa bouche, qui mouille ses regards levés au ciel. On dirait qu'interrompant la musique qu'elle vient de jouer elle écoute une harmonie céleste, une voix intérieure, la voix de Dieu. Bellori disait, en parlant du Dominiquin, qu'il avait l'art de colorer la vie et de peindre l'âme. La justesse de cette observation peut se vérifier sur ce beau visage où le cœur parle, où l'âme est visible. Et cela même nous ferait penser que le peintre a voulu plutôt représenter une sainte qu'une sibylle. Il est vrai de dire au surplus que les traditions à l'égard des sibylles sont fort problématiques. L'Eglise ne les a ni adoptées ni repoussées, et il est certain que rien ne s'oppose à ce que l'on considère comme des personnages relevant de l'art du christianisme quelques-unes des sibylles antiques, celles qui prédirent l'avènement du Rédempteur de l'humanité.





La Sibylle de Cumes

La Déposition de croix.



C'est une vérité que les tableaux de la seconde manière de Raphaël sont ceux où il a exprimé l'idée religieuse avec le plus de force et de la manière la plus pénétrante. Aussi des critiques éminents ont-ils regardé comme les meilleurs ouvrages du peintre d'Urbin ceux qu'il fit dans cet âge moyen de sa carrière, alors qu'il n'avait pas encore entièrement oublié les traditions de l'école ombrienne que lui avait transmises le Pérugin.

A cette seconde manière de Raphaël appartient le sublime et fameux tableau de la Déposition de croix qui est à Rome dans la galerie Borghèse. Ce grand peintre n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il le peignit. Nulle part Raphaël n'a été plus varié dans ses expressions, bien qu'il n'ait eu à manifester ici qu'un seul et même sentiment, la douleur. D'un côté c'est le groupe des femmes dont l'affliction prend les caractères du désespoir. De l'autre, c'est le groupe des disciples qui portent leur maître expiré au tombeau : mais on y sent encore des différences entre la tendresse émue de saint Jean et la douleur grave et pensive de Joseph d'Arimathie. Le jeune homme qui soutient les jambes du Sauveur et qui paraît vivement ému à la vue de ce visage dont la douceur n'a pas été altérée par la cruauté du supplice et par la mort est d'une grande beauté. De même que toutes les oeuvres de transition, celle-ci présente un mélange de deux styles, quelque chose de la manière étroite de Pérugin, et en même temps des formes plus pleines, des draperies plus amples. A ces signes on peut déjà reconnaître ou tout au moins deviner une individualité généreuse, un génie qui bientôt va briller de tout son éclat ; mais qui, avant de s'épanouir dans la virilité, porte les fleurs gracieuses, les dernières fleurs de la jeunesse.





La Déposition de croix

Le Sommeil de l'enfant Jésus.



l n'est pas une seule nuance du sentiment religieux qui n'ait trouvé un interprète dans l'art que le christianisme a vu fleurir. L'exaltation de la piété sévère a eu ses peintres aussi bien que la tendresse d'une dévotion féminine. L'extase a été représentée aussi bien que la modestie. La religion a eu à son service la rude brosse du Caravage et le pinceau discret, timide et suave de Carlo Dolci. Ce peintre a passé sa vie à faire un seul et même tableau. Il n'a eu, pour ainsi dire, qu'un modèle, la Vierge, et ce modèle il l'a pris dans son imagination plutôt que dans la nature. Le calme, la douceur, la grâce, voilà ce qu'il a exprimé de préférence dans toutes ses Madones. Endormi ou souriant, l'enfant Jésus de Carlo Dolci est un agneau qu'attend le sacrifice. Sa mère est une image de la douceur résignée; elle est belle de tristesse, mais aucune plainte ne s'échappe de son tendre coeur. Sa bouche ne murmure que la prière, et le soupir qui s'exhale de sa poitrine maternelle n'est entendu que de Dieu.

Les Italiens appellent Carlo Dolci, Carlino, et rien ne s'accorde mieux avec le talent de ce peintre que ce diminutif gracieux. De tout temps on a recherché les Madones de Carlino pour les encadrer dans les oratoires. L'énergie est inconnue à cet artiste. Il faut qu'il ait devant les yeux une beauté fine et douce, des formes arrondies, des chairs transparentes, et ce qui dans les ouvrages d'un autre peintre paraîtrait de la fadeur et de la mollesse devient touchant dans les siens, parce qu'à travers ces figures qui vivent à peine de la vie du corps, on croit voir transparaître la vie de l'âme.





Le Sommeil de l'enfant Jésus

La Vierge de Murillo.



ulle part le culte de la Vierge n'est pratiqué avec plus de zèle, avec plus d'amour qu'en Espagne, le pays catholique par excellence. Il semble donc que le plus grand peintre de Vierges devait être un Espagnol. C'est pourtant à l'Italie qu'est resté l'honneur de la supériorité dans ce genre de peinture, et la Madone de Raphaël est encore le plus beau type qui ait paru dans les régions de l'art.

Seul, Raphaël a inventé la vraie figure de la Vierge, telle que pouvaient l'adorer les fidèles de tous les temps et de tous les pays. Son modèle n'a été pris ni à Florence, ni à Rome, ni à Pérouse : il est humain par la forme, comme il est divin par l'expression. Après lui les peintres, même les plus illustres, n'ont fait que donner à la Mère de Dieu le caractère et la physionomie des femmes de leur pays. Murillo lui-même n'a eu devant les yeux que les jeunes filles de l'Andalousie, et, en les peignant, il n'a cherché à les idéaliser que par l'expression de la pureté et de l'amour maternel.

Touchante rivalité des diverses nations élevées dans le christianisme ! Chacune d'elles a voulu fournir les images de Marie. Les peuples germaniques ont fait poser dans l'atelier d'Albert Durer la jeune fille de Nuremberg ; les races gauloises ont montré à Lesueur leur type délicat et gracieux. Les peintres de l'Espagne n'ont connu d'autres modèles que les femmes de Séville ou de Madrid, le même fait s'est produit en Italie. Mais si l'on peut dire que Raphaël a été, dans ces sortes de représentations, le plus catholique, il est permis de regarder la Vierge de Murillo comme inspirée par le vrai génie du christianisme, puisqu'à travers la vulgarité du corps l'artiste a fait rayonner la flamme intérieure, l'esprit de l'Evangile, le verbe de Dieu.





La Vierge de Murillo

La Descente de croix.



Voici une des trois peintures que le Poussin regardait comme les plus belles qui fussent à Rome, à Rome où il y a tant de merveilles. Lorsque le peintre Camuccini la transporta sur toile, au commencement de ce siècle, la Descente de croix de Daniel de Volterre n'était qu'une fresque polie et dégradée. Nous avons vu dans l'église de la Trinité du Mont ce morceau fameux, et nous devons dire, pour consoler ceux qui ne l'ont point vu, que la gravure en donne une idée suffisante, puisqu'il est vrai que le coloris en est la partie la moins belle. Sans doute l'austérité, la monotonie même du ton général ne sont pas sans convenir à une scène aussi lugubre; mais peut-être serait-il à désirer que cet immense camaïeu fût un peu rehaussé par les solennités de la lumière et poétisé par le mystère des ombres. Ce qui manque à l'effet de ce grand drame c'est le ressort du clair-obscur.

En revanche, le dessin de la Descente de croix est si savant, si mâle et même si fier, que certains critiques ont prétendu que Michel-Ange avait fourni à Daniel de Volterre le carton de son tableau. Cependant, si l'on y regarde de près, on verra qu'il y a loin encore de la vigueur triviale de Daniel à l'énergie terrible de son maître. Mais sans s'élever à la hauteur d'un si grand génie, Daniel de Volterre a fait encore une oeuvre étonnante, et il est permis de penser que personne de son temps n'aurait pu concevoir une composition plus belle ni mieux distribuer les groupes et donner une plus forte expression aux divers personnages, particulièrement à ces saintes femmes dont la douleur est graduée avec beaucoup d'art, et à cette admirable figure de la Vierge qui tombe par terre à demi morte en apercevant son Fils.





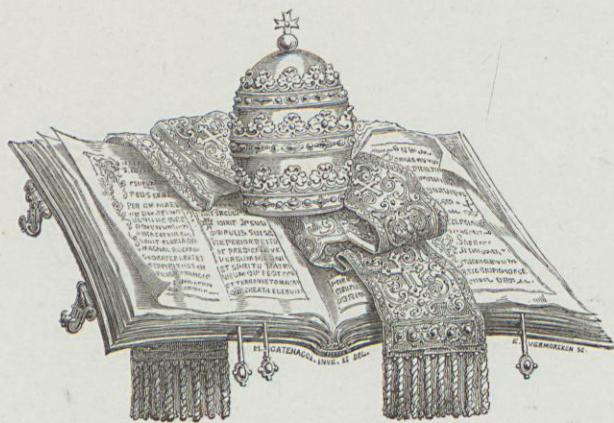
La Descente de croix

Les Sibylles.



Il faut une certaine éducation des yeux pour regarder les fresques de Raphaël. Si l'on est gâté par les mignardises des époques de décadence, par les fades et factices figures que la gravure anglaise a multipliées dans les keepsakes, il est probable que l'on ne saisira pas au premier abord la beauté auguste des Sibylles. Le peintre d'Urbino y paraîtra sévère à tout spectateur dont le goût serait corrompu. Mais quiconque a l'esprit ouvert à la perception des grandes choses découvrira bientôt dans ces figures ce qu'elles ont de sublime.

Les Sibylles de Raphaël sont celles qui eurent pour mission de prophétiser la venue du Christ. Aussi, loin de les représenter en convulsion, le grand artiste leur a prêté un air calme, des attitudes qui, dans leur variété, sont toutes majestueuses et sereines, et entièrement conformes à la nature de leurs oracles. La statuaire grecque n'a rien imaginé de plus parfait. Michel-Ange, lui-même, ne put s'empêcher de les admirer et d'en faire un éloge qui rend tous les autres inutiles, lorsqu'il fut appelé, comme expert, à estimer ces figures que le caissier d'Augustin Chigi pensait avoir largement payées au prix de cinq cents écus. L'éminent critique demeura longtemps à les contempler sans proférer une parole, et montrant ensuite du doigt la tête d'une des sibylles : « Cette tête, dit-il, vaut à elle seule plus de cent écus. » Augustin Chigi, pour qui Raphaël avait peint les Sibylles, s'exécuta de fort bonne grâce, comme à son ordinaire : il fit compter au peintre cent écus par chaque figure. Mais quels trésors peuvent payer tant de grâce, tant de beauté, de si nobles ajustements, de si hautes pensées rendues sensibles aux regards par des formes dont le modèle n'a pu se trouver que dans le génie du héros le plus accompli de l'art chrétien ?





Les Sibylles.

Les Prophètes Jonas et Osée.



n contemplant les Prophètes que Raphaël peignit à Rome dans une chapelle de Sainte-Marie de la Paix, nous n'avons à juger que la composition du maître, l'élégance de ses contours, la fierté de ses poses; car l'exécution des Prophètes fut confiée, par ce maître, à son élève Timoteo della Vite.

Il n'est pas besoin d'approfondir ici la question de savoir quel fut le degré d'influence que Michel-Ange exerça sur Raphaël, mais on peut regarder comme incontestable que la vue des fresques peintes par Michel-Ange à la voûte de la chapelle Sixtine agrandit la manière du peintre d'Arbin. Cette opinion, il est vrai, a été vivement combattue par deux critiques fort compétents, l'abbé Lanzi et M. Quatremère. Ce dernier va même jusqu'à repousser toute idée d'emprunt de la part de Raphaël, et il ajoute : « On dirait que, guidé par une tout autre inspiration, il se serait proposé de montrer dans toutes les parties de son oeuvre précisément ce qui manque aux représentations de son prédécesseur, c'est-à-dire la noblesse des formes, la dignité du caractère, la beauté des physionomies, la propriété du sujet. »

Les Prophètes Jonas et Osée se trouvent placés au-dessus des Sibylles, et tout pendant aux figures de Daniel et du Roi David que nous avons reproduites. Jonas est debout, les yeux levés au ciel, tout près de lui est assis le prophète Osée qui montre du doigt ces mots gravés sur une tablette : Dieu le réveillera au bout de deux jours, le troisième jour. Dans cette composition, comme dans celle qui lui correspond, on voit un ange placé derrière les prophètes. C'est le symbole de l'esprit de Dieu qui les anime et qui découvre à leur pensée les portes de l'avenir.





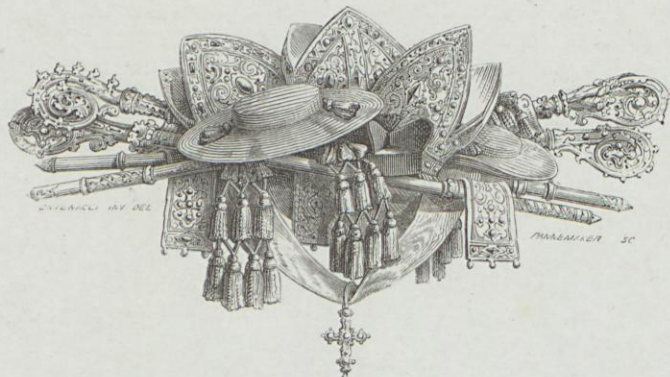
Les Prophètes Jonas et Osee

La Dispute de saint Thomas d'Aquin.



ilippino Lippi, fils du célèbre Fra Filippo, malgré tout ce qu'on a dit de son naturalisme, a été un peintre religieux. Sans doute, en le considérant avec un esprit de système, on est parvenu à faire ressortir l'infériorité relative de son talent dans l'expression des idées mystiques; mais, si l'on veut bien se défendre de tout sentiment exclusif, on verra que cet artiste a su peindre des figures pieuses, exprimer les idées les plus élevées.

Chargé de peindre, dans l'église Sainte-Marie sur Minerve à Rome, une chapelle appartenant au cardinal Caraffa, Filippino y représenta les principaux traits de la vie de saint Thomas d'Aquin, notamment sa dispute contre les fameux hérésiarques Sabellius, Arius et Averroès. « Dans une matière aussi grave, a dit l'auteur de la Poésie chrétienne, il n'y avait assurément pas lieu à badiner légèrement avec son pinceau, à friser les cheveux de ses personnages, à les affubler de draperies maniérées, et à tourner contre l'art lui-même les moyens techniques qui n'auraient dû servir qu'à son perfectionnement. Et cependant tous ces défauts et d'autres encore se trouvent réunis dans cette chapelle de la Minerve... » Ce jugement nous paraît d'une sévérité excessive. En regardant les fresques de Filippino, nous avons été frappé au contraire des sentiments de piété qui se lisent sur toutes les figures, et, si l'architecture n'avait pas ici une certaine importance, on remarquerait mieux l'expression des personnages, l'attitude humiliée des hérésiarques confondus, dont l'un, terrassé par l'éloquence de saint Thomas, est étendu à ses pieds, et l'on trouverait moins maniérées que ne le pense le critique cité plus haut, les draperies qui sont devenues banales aujourd'hui, parce qu'elles parurent alors bonnes à imiter.





La Dispute de saint Thomas d'Aquin

Le Repos en Egypte.



ointre du soleil, radieux poète qui nous avez transportés dans les campagnes de l'âge d'or, artiste naïvement solennel qui avez puisé dans la sérénité de votre grande âme un si profond sentiment des beautés de la nature et des cieux, vous, Claude Lorrain, qui paraissez avoir vécu parmi les pasteurs de l'antique Arcadie, c'est encore dans les données de la religion chrétienne que vous avez su puiser le sujet de vos paysages les plus magnifiques. Vous avez confondu dans une alliance merveilleuse la poésie de Virgile et la poésie des livres saints.

D'autres peintres, obéissant au caractère de leur génie, ont représenté la Sainte Famille se reposant la nuit au plus épais d'un bois, à la lueur d'un flambeau ou aux clartés intermittentes de la lune, de manière à nous émouvoir vivement par la seule idée des périls qui environnent cette famille en fuite. Mais Claude, fidèle à son humeur, préfère nous montrer la Vierge et l'enfant dans un paysage tranquille, au sein d'une nature majestueuse, inondée de lumière et comme endormie dans la paix et le bonheur. Assise au bord d'un fleuve, la Vierge tient l'enfant Jésus qu'elle va confier pour un moment au gracieux et divin compagnon de leur voyage. Autour d'eux tout est calme : le fleuve roule sans bruit ses ondes limpides dans lesquelles on voit s'abreuver au loin les troupeaux d'un patriarche ; les arbres de la forêt balancent, avec le plus doux murmure, leurs rameaux aux formes arrondies ; le ciel est sans nuages ; la nature est éblouissante de richesse et de lumière, et les lointains du paysage, noyés dans une poussière d'or, semblent inviter le poète aux voyages infinis de la pensée....



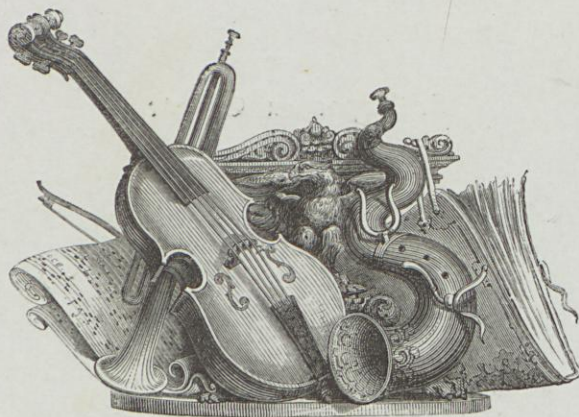


Le Repos en Egypte

Sainte Cécile.



sainte Cécile est une figure que tous les grands peintres ont aimée. Cette douce et fière Romaine souffrit le martyre en Sicile, sous l'empereur Marc Aurèle. Elle avait l'habitude de s'accompagner sur un instrument quand elle chantait les louanges de Dieu... C'est pour cela que les musiciens l'ont choisie pour patronne. Raphaël, Francia, le Dominiquin, le Guide et beaucoup d'autres peintres illustres ont pris plaisir à représenter la sainte tantôt au moment où elle laisse courir ses doigts sur le clavier sacré, tantôt lorsqu'elle s'abandonne à l'extase où l'ont plongée ses propres concerts. Annibal Carrache est aussi l'un des artistes qui a tenté ce sujet gracieux, et il a fallu toute l'élévation de son talent pour qu'il réussisse après Raphaël à faire un tableau si touchant et si expressif. Tandis que Sainte Cécile appelle du bout de ses doigts les notes du chant sacré, la Vierge est descendue des cieux avec son enfant; elle est venue s'asseoir familièrement auprès de l'orgue pour écouter la pieuse mélodie, comme il n'y en avait pas de plus douce dans le Paradis même. Derrière elle, un séraphin aux ailes déployées semble prêter l'oreille à cette harmonie qui berce un Dieu et ravit des anges; mais la sainte ne voit ni le séraphin ni la Vierge Marie, ni l'enfant; elle est tout entière aux mystiques ravissements que lui procure la musique inventée par son amour, sortie de son cœur. On dirait même qu'elle vient d'interrompre son chœur et qu'elle écoute quelque symphonie céleste dans les profondeurs de sa pensée. Rien de plus gracieux, rien de plus délicat que cette idée d'avoir rendu visibles pour le spectateur les personnages que la sainte ne voit point mais dont la présence inaperçue verse dans son âme les ineffables délices de l'extase.





Sainte Cécile

Sainte Pétronille.

Frangois Barbieri, dit le Guerchin, qu'on appelle le Magicien de la peinture doit à une inspiration toute chrétienne son oeuvre capitale, sa Sainte Pétronille, qui est aussi le plus beau morceau de la galerie du Capitole. Pour bien comprendre ce tableau, il faut savoir que sainte Pétronille, fille d'une grande beauté, avait été promise en mariage à un patricien romain nommé Flavius. Durant l'absence de son fiancé, la sainte fille se mit en prière trois jours, et, vouant à Dieu sa chasteté, elle obtint la grâce de mourir vierge. Quand Flavius revint et qu'il apprit la mort de Pétronille, il ne voulut pas en croire sa douleur; il fit exhumer sa fiancée, comme pour s'assurer qu'elle était bien morte, et pour contempler ses traits une dernière fois. Telle est la donnée du tableau, et l'on peut dire que le Guerchin s'en est tiré non pas en poète expressif, mais en artiste original et même en peintre de génie.

La scène est double et cependant l'unité n'en souffre pas autant qu'on le croirait, parce que la seconde action est moralement liée à la première. Au premier plan l'on voit, l'on touche le corps de la sainte, que les fossoyeurs tirent du cercueil pour la montrer à Flavius, jeune et belle encore sous les pâleurs de la mort. En haut c'est l'âme de Pétronille encore enveloppée de sa dépouille terrestre, à qui le Père éternel, environné d'anges, ouvre les portes du Paradis. Conception naïve, idée hardie, qui fait pardonner au peintre d'avoir à ce point méconnu les convenances, le costume et les lois rigoureuses de l'art.





Sainte Pétronille

La Vierge en prière.



Le dévot qui va s'agenouiller au fond d'une église, dans le mystère de quelque chapelle obscure, faiblement éclairée par la lumière colorée des vitraux, ne saurait avoir devant les yeux une plus douce image que celle des Madones de Sasso Ferrato. Les autres peintres ont représenté la Vierge protectrice, quelquefois sévère, quelquefois indulgente et tendre ; mais Sasso Ferrato, fidèle à un type presque invariable, a peint constamment la Vierge en prière. Ce peintre est aimé et estimé à Rome, autant que l'est à Florence Carlo Dolci ; et loin de lui reprocher l'éternelle répétition de la même figure avec des variantes presque imperceptibles, il semble qu'on lui en sache gré comme si cette figure, maintenant consacrée, appartenait plus encore à la religion qu'à la peinture et se rapportait à un dogme plutôt qu'à un art. Comment ne pas prier avec ferveur quand on a devant les yeux la Vierge qui prie elle-même, et qui, penchée sur le chrétien à genoux, implore comme lui l'assistance divine, oubliant, dans sa virginale modestie, qu'elle est la mère de Dieu ?

Un trait remarquable dans les Madones de Sasso Ferrato, c'est qu'il les peint ordinairement isolées, c'est-à-dire qu'elles ne tiennent point dans leurs bras l'enfant Jésus. Bien que ces Vierges soient répandues en grand nombre, on en distingue pourtant quelques-unes comme exécutées avec plus de soin, avec plus d'amour que les autres, et l'on cite particulièrement celle du palais Colonna. En effet, la couleur en est fort agréable, la touche ferme, et l'expression est remplie d'une piété si douce et si humble, qu'on y verrait plutôt la sainteté d'une femme qui aspire au ciel que la majesté de la Reine du Paradis.





La Vierge en prière

Offrande à l'enfant Jésus.



oute l'époque qui a précédé l'avènement de Raphaël au trône de la peinture a été remarquable par la profondeur du sentiment religieux, poussé quelquefois jusqu'au mysticisme. Sauf une ou deux exceptions, les artistes florentins du quinzième siècle, aussi bien que ceux de Venise, tout en regardant de très-près la nature, se sont attachés à peindre l'âme beaucoup plus qu'à représenter la matière.

Alexandre Botticelli est un de ceux qui apportaient, dans l'exercice de leur art, le plus de spiritualisme.

Sans parler des fresques touchantes qu'il peignit à la chapelle Sixtine, on peut se faire une idée du caractère élevé et sérieux de ses ouvrages en contemplant celui qui représente l'Offrande à l'enfant Jésus, que l'on voit à Rome dans la galerie du Capitole. Le style en est austère, le contour précis et même sec, les draperies y conservent encore un reste de roideur germanique; mais les têtes sont remplies d'expression; la Vierge, gracieuse et modeste, a comme un voile de tristesse sur le visage. Les deux saints évêques sont des figures vénérables. L'un d'eux présente des fruits à l'enfant Jésus qui les prend en souriant. La timide symétrie de la composition semble elle-même une attention pieuse, en même temps qu'elle est conforme aux traditions de l'art chrétien. Ainsi le sentiment religieux triomphe, et dès lors il est permis à l'artiste de donner un soin délicat aux accessoires, au baldaquin, à la mitre, au manteau des évêques, aux ciselures de la crosse pastorale, sans crainte de troubler par ces réalités minutieuses les émotions qu'il a ressenties lui-même et qu'il a voulu reproduire en nous.





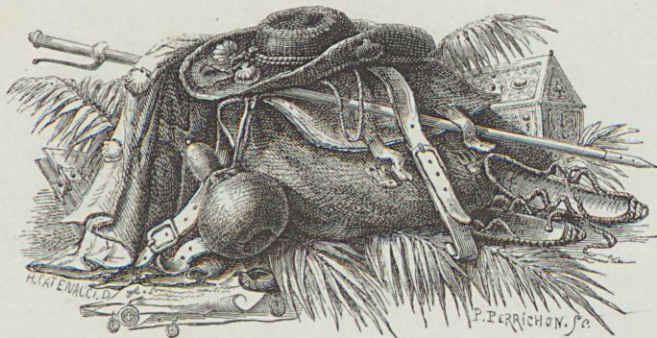
Offrande à l'enfant Jésus

Saint Laurent.

L n'est pas jusqu'à l'art si précieux de la miniature qui n'ait été inventé par des artistes chrétiens, et qui ne soit à l'origine un produit de la dévotion intime et tendre. Le religieux dominicain fra Beato Angelico de Fiesole est le plus illustre de ceux qui ornèrent les livres d'église de ces vignettes fleuries et pieuses.

Frère Angélique ne se bornait pas du reste aux délicates miniatures dont il enluminait les manuscrits de son couvent : il peignait aussi à fresque, et la chapelle de Nicolas cinq, au Vatican, est toute remplie de ses peintures naïves et pâles; ses fresques ont l'aspect limpide d'une aquarelle. Bien que placées dans le voisinage des fameuses Chambres de Raphaël, les fresques de Fiesole n'en font pas moins l'éternelle admiration de tous les vrais adorateurs de l'art chrétien. Celles où il a représenté la vie de saint Laurent nous ont ému particulièrement. On y voit le saint qui reçoit du pape les trésors de l'Eglise, et qui ensuite les distribue aux pauvres. On dirait que ces tableaux ont été conçus par une vierge et peints par un ange. Les figures y ont parfois une expression de sérénité séraphique, et il semble que l'artiste a peint, non des corps qui se meuvent, mais des âmes qui passent.

Ce que l'on raconte de Fiesole explique bien le caractère de ses œuvres si pures et si dégagées de tout alliage profane. Un jour qu'il ne paraissait pas au réfectoire, on l'envoya chercher dans sa cellule; et il fut trouvé étendu par terre et sanglotant : il avait commencé un Christ en croix, et en songeant au dévouement sublime du Sauveur, il s'était mis à pleurer. Pour un tel homme la peinture était une des formes de la prière, et la délicatesse infinie de ses sentiments l'inspira si bien, que la grâce pudique et virginale de ses figures n'a été dépassée par aucun peintre.





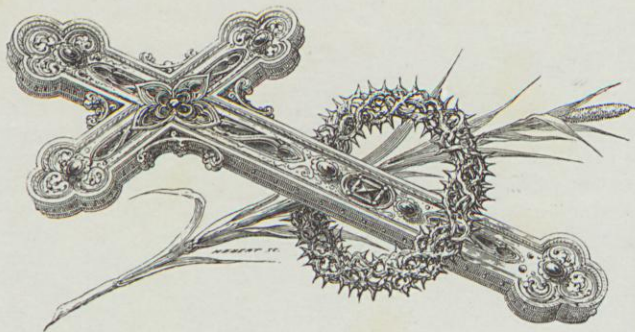
Saint Laurent

Le Crucifiement de saint Pierre.



Michel-Ange avait soixante-quinze ans lorsque Paul trois lui ordonna de peindre la chapelle Pauline. Le vieux peintre, bien qu'il eût une santé robuste, ne se croyait pas en état d'entreprendre de nouvelles fresques, mais par respect pour le saint-père, il se mit à l'œuvre et il peignit dans la chapelle Pauline la Conversion de saint Paul et le Crucifiement de saint Pierre. Ce dernier morceau est celui où il conserva le mieux la vigueur de son fier et mâle génie. Le grand homme disait un jour à Vasari qu'il n'avait jamais fait deux fois le même contour. On pourrait cependant remarquer dans le Crucifiement de saint Pierre certaines figures renouvelées de la chapelle Sixtine et surtout du Jugement dernier. Mais qui oserait se plaindre de ces redites? Ici, comme partout, l'artiste n'exprime rien que de fort. La douleur des saintes femmes, quoique profonde et vive, est encore une douleur fière. Les témoins sympathiques du martyr conservent une dignité sombre, une tristesse altière; la victime elle-même montre dans le supplice une sérénité surhumaine. Quant aux bourreaux, ils sont d'une beauté sauvage, d'une force herculéenne.

Vasari a fait observer au sujet du Crucifiement de saint Pierre qu'il n'y entre aucun accessoire; qu'on n'y voit ni arbres, ni paysages, ni fabriques. Michel-Ange en effet n'est jamais descendu dans les régions inférieures de l'art; rarement il a peint des animaux autres que ceux de la Bible; mais quand il lui est arrivé de dessiner des chevaux, il a su leur donner ce caractère de noblesse idéale, que les païens avaient imprimé à leur figure, et il a ainsi transporté dans l'art du christianisme un genre de beauté qui jusque-là était regardé comme le propre de l'art antique.





Le Crucifiement de saint Pierre

La Prison de saint Pierre.



ne seule fois Raphaël a résolument abordé les grandes difficultés du clair-obscur, et il l'a fait en maître, en peignant la Prison de saint Pierre.

Le cardinal Jean de Médicis, lorsqu'il défendit l'Eglise comme légat de Jules deux, avait été fait prisonnier à la bataille de Ravenne, et sa délivrance avait eu lieu l'année d'avant son exaltation au pontificat sous le nom de Léon dix. Ainsi, par son évasion miraculeuse, ce pontife semblait avoir un trait de ressemblance avec le prince des apôtres, et l'on peut croire que Raphaël y voulait faire allusion quand il représenta, dans la seconde Chambre du Vatican, la délivrance de saint Pierre.

Le grand artiste divisa son drame en trois tableaux. Dans celui du milieu, il peignit la prison dans laquelle, à travers les barreaux, on voit saint Pierre chargé de chaînes et endormi entre deux soldats. Un ange vient réveiller le captif et remplit le cachot d'une clarté céleste, dont les grilles de fer redoublent encore l'intensité. Au dehors, de chaque côté de la prison, d'autres soldats sont endormis sur les marches d'un double escalier. Enfin, par une poétique licence, Raphaël nous montre l'apôtre délivré et conduit par l'ange lumineux qui lui sert de guide et de flambeau. Les lois de l'unité ont été méconnues, il est vrai, dans ce merveilleux tableau; mais le peintre les a sacrifiées avec génie, et si les yeux étaient moins éblouis de ces effets prestigieux de la lumière, on remarquerait ici, comme ailleurs, des qualités d'un ordre plus élevé encore, par exemple, la beauté majestueuse de l'ange aussi tranquille que le Dieu qui l'envoie, et la sérénité de saint Pierre, qui ne paraît pas même surpris de sa délivrance, et qui va passer au milieu des gardes, revêtu de la lumière divine comme d'une armure impénétrable.





La Prison de saint Pierre

La Vierge sur le trône.



'y eût-il dans l'art chrétien que le type adorable d'une vierge mère, il serait par ce côté supérieur à l'art païen, qui n'a connu de la femme que sa beauté plastique, sa grâce extérieure et matérielle. L'ineffable délicatesse du sentiment qui nous fait aimer avec tant de respect la maternité virginale de Marie appartient seule au christianisme.

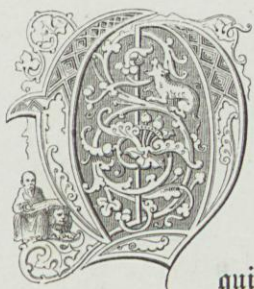
Elles sont innombrables les oeuvres d'art qu'a produites ce dogme adorable et mystérieux. Avant Raphaël, qui semble avoir attaché son nom à toute représentation de la Vierge, les Madones étaient peintes ordinairement sur un trône élevé, orné de fines sculptures, et précieusement ouvré. Ce trône était le centre de la composition, et les autres figures, symétriquement rangées à droite et à gauche, la complétaient avec une régularité religieuse. C'est ainsi que Jean Bellin, della Francesca, Cima da Conegliano et Pierre Pérugin, peignirent leurs tranquilles Madones. Ce dernier est revenu souvent à ce sujet qui convenait si bien au caractère expressif, à l'austérité de son talent; mais nulle part peut-être il n'a mis autant d'onction que dans le tableau de la Vierge sur le trône, qui fut fait pour la chapelle municipale de Pérouse, et qui est maintenant au musée du Vatican, à Rome, après avoir figuré quelque temps au Louvre. Les quatre saints que l'artiste y a représentés, et dans lesquels il a mis tant d'âme, sont les patrons de la ville de Pérouse. La Vierge a une telle physionomie de douceur, qu'en la voyant il ne vient pas à l'esprit d'autre pensée que de lui dire une prière.





La Vierge sur le trône

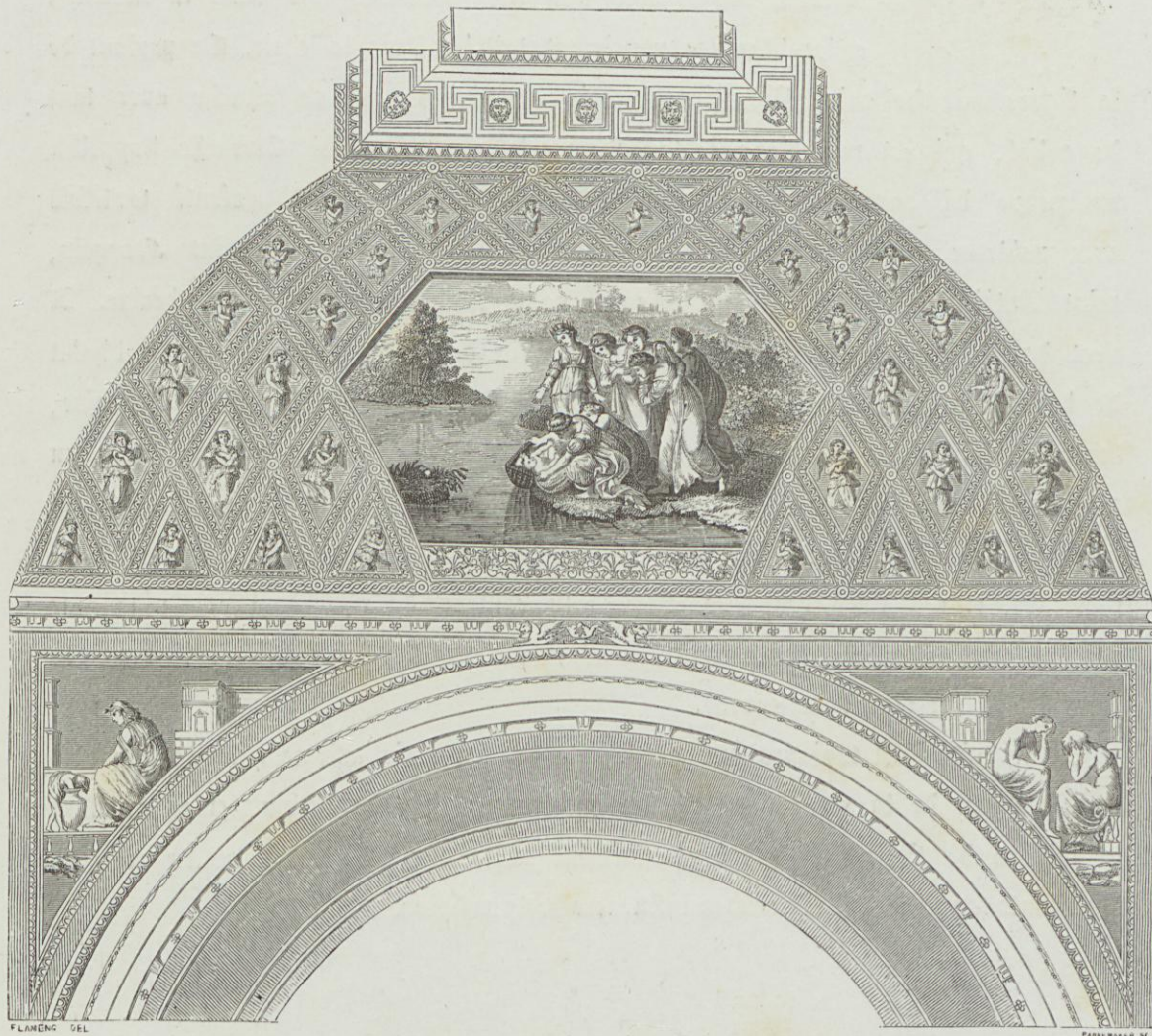
Moïse sauvé des eaux.



n appelle Loges de Raphaël un portique placé au second étage du Vatican, et formé par une suite de pilastres entre lesquels sont ménagées de petites coupoles. Ces coupoles ont été peintes à fresque par Raphaël et ses élèves. Les sujets en sont tirés de l'Écriture et embrassent l'immense intervalle qui s'est écoulé entre la création du monde et l'institution de la cène par Jésus-Christ.

Bien que toutes ces fresques soient émanées de Raphaël, le plus grand nombre n'ont pas été exécutées par lui, mais par ses disciples; une des plus charmantes est celle qui représente Moïse sauvé des eaux; elle passe pour avoir été peinte par l'élève le plus gracieux de Raphaël, Perino del Vaga. Donner à sept jeunes filles occupées du même objet, émues du même genre d'émotion, des nuances si fines, des grâces si variées, c'est peut-être la plus grande difficulté de l'art, et c'est là pourtant le triomphe de Raphaël. Oui, l'émotion est une, mais les manifestations sont diverses. La tendresse, la compassion, la curiosité, le pressentiment des joies maternelles dans la naïveté des jeunes vierges qui accompagnent la fille de Pharaon, ce sont autant d'expressions délicates qu'on ne trouverait nulle autre part, au même degré de perfection. Et quel joli paysage! quel délicieux lointain! Le fleuve est tranquille comme pour se prêter au salut de ce petit enfant qui sera le législateur sublime des Hébreux; et la nature calme, souriante, encadre à plaisir cet essaim, ce bouquet de jeunes filles, aussi fraîches que les fleurs de la prairie.





Moïse sauvé des eaux

Saint Sébastien.



u milieu des morceaux les plus célèbres de l'école romaine dans le musée du Vatican où triomphe Raphaël, le Saint Sébastien de Titien produit un effet extraordinaire.

C'est une des merveilles de l'art vénitien que ce sublime tableau. Les figures d'en haut sont baignées dans la lumière; celles d'en bas paraissent taillées dans la chair. En parlant de la figure nue de saint Sébastien, percée de flèches, qui se détache avec tant de relief, qui est modelée avec tant de morbidesse, Annibal Carrache l'appelait un pezzo di carne. A côté de ce torse vivant et palpitant, exécuté toutefois avec noblesse, Titien a placé des figures d'un caractère varié, saint François, saint Antoine de Padoue, saint Pierre, saint Ambroise et sainte Catherine. Il s'est donné, peut-on dire, un véritable plaisir de peindre en opposant à l'habit de bure dont saint François est revêtu, l'opulente chasuble de saint Ambroise, toute brochée d'or, rehaussée de peintures et enchâssée de pierres précieuses; en peignant à côté de deux vieillards robustes et ridés et à demi chauves, la jeune sainte Catherine, avec ses carnations délicates, son abondante et belle chevelure, et ses fines draperies. Jamais la couleur du chef de l'école vénitienne ne fut plus éclatante, plus harmonieuse; jamais son pinceau n'eut plus de franchise, d'énergie et de saveur.

On le voit, c'est toujours aux sentiments nés du christianisme que sont dus les chefs-d'œuvre de la couleur aussi bien que les prodiges du dessin, et en achetant le tableau de Saint Sébastien, Clément quatorze semble avoir voulu montrer dans toute son étendue les fécondes influences de la religion.





Saint Sébastien

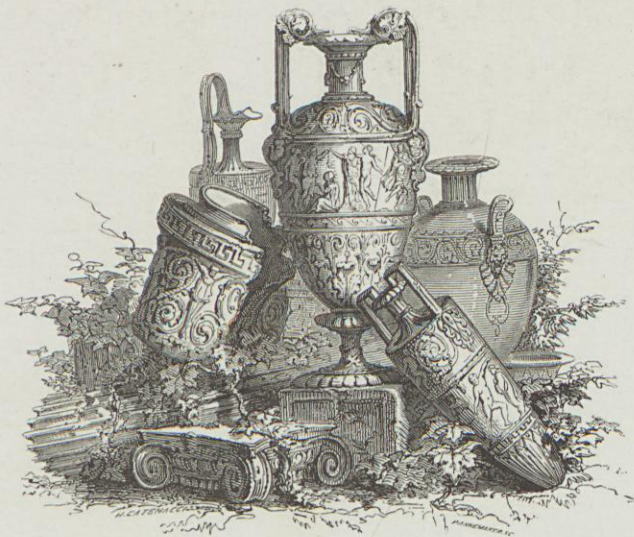
Les Vertus théologiques.

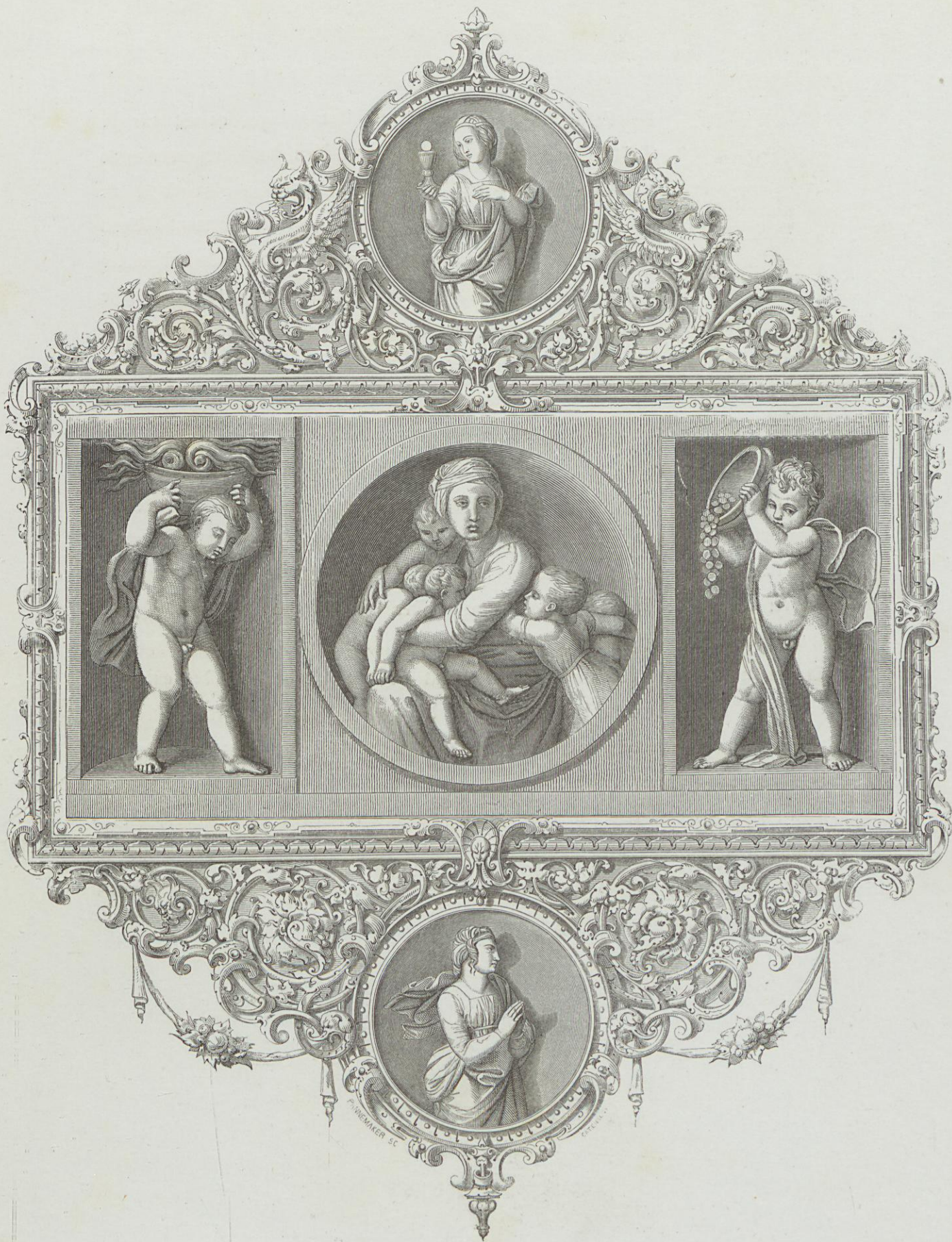


risailles charmantes! Raphaël y est tout entier et dans son véritable élément, car c'était le triomphe de son génie que ces sujets allégoriques. Il excellait à les faire entrer dans le domaine de la peinture, c'est-à-dire à rendre sensibles les idées les plus abstraites, par des formes d'une grâce incomparable et d'une exquise convenance.

Raphaël peignit les Vertus théologiques en clair-obscur et en forme de frises sur le même panneau que la Déposition de croix et au-dessous de la composition principale. Les pères conventuels, auxquels appartenait ce tableau, firent scier le panneau et en firent détacher la frise. Cette grisaille est aujourd'hui au musée du Vatican.

La Foi est représentée par une femme qui a les mains jointes et qui prie; l'Espérance tient à la main un vase en forme de calice; la Charité est symbolisée par une femme à la figure pensive, triste et tendre, qui tient embrassés dans le giron de son amour les pauvres orphelins qu'elle a recueillis. « Je ne crois pas, à tout prendre, que rien de plus parfait soit jamais sorti de la main de Raphaël, » a dit le plus religieux de tous nos critiques, M. Rio. On ne saurait imaginer, en effet, des figures plus gracieuses ni plus expressives. Aucun bas-relief, aucune sculpture des plus beaux temps de la Grèce, ne pourrait être mis au-dessus des deux Génies qui accompagnent la figure de la Charité, tant est sublime la perfection des formes quand l'expression du sentiment chrétien les anime.





Les Vertus théologiques

Dieu apparaît à Jacob.

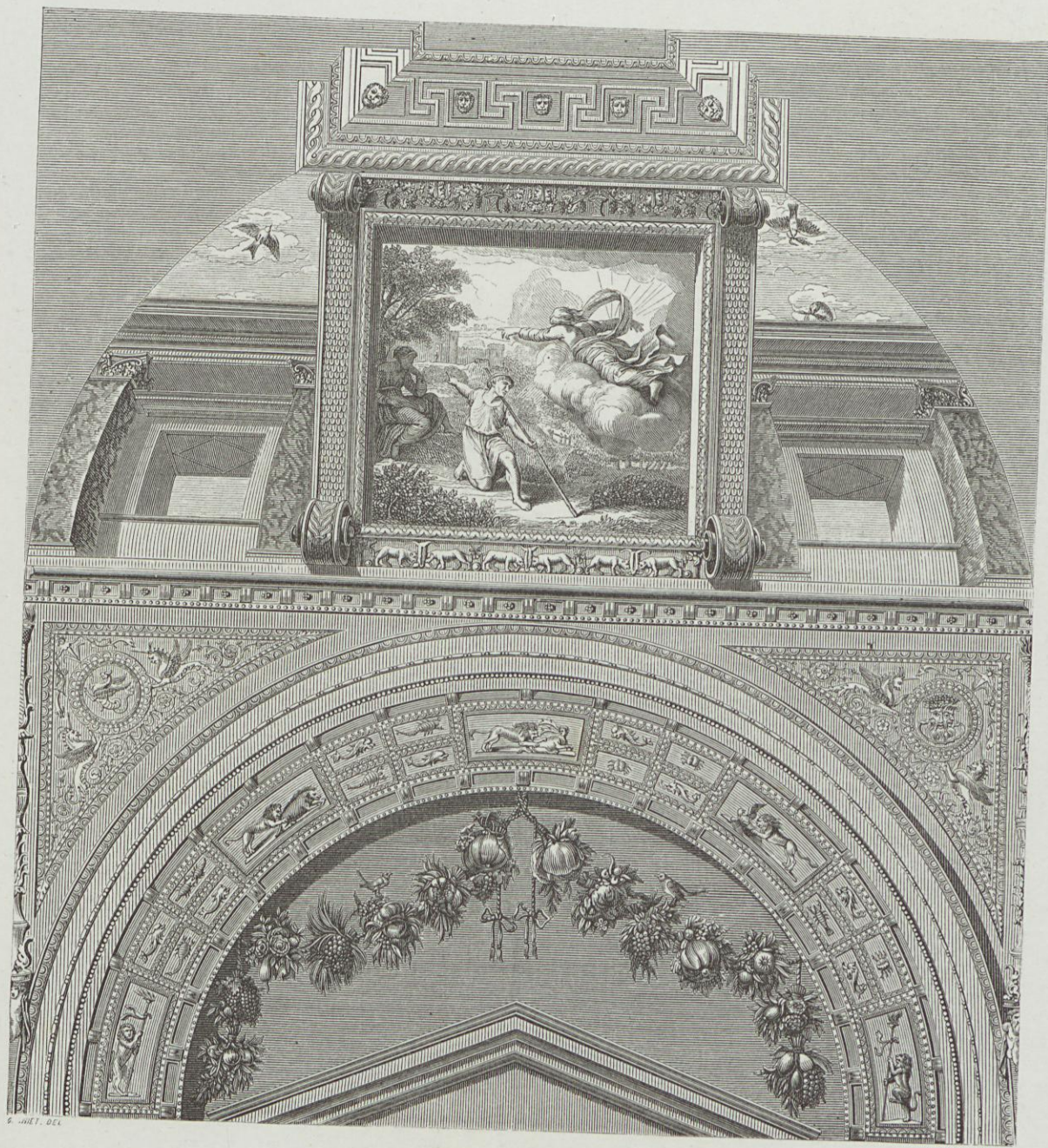


quel que soit le côté de l'art que l'on préfère, on est sûr de le rencontrer à son degré de perfection dans les monuments chrétiens. Nous avons déjà dit ce qu'étaient les Loges de Raphaël, et nous avons fait connaître, par le charmant tableau de Moïse sauvé des eaux, combien sont admirables les compositions qui décorent les coupoles de cette magnifique galerie, retournons-y encore une fois pour admirer la célèbre fresque où Dieu apparaît à Jacob et lui ordonne d'aller avec sa famille et ses troupeaux au pays de Chanaan. Personne, il faut le reconnaître, n'a porté aussi loin que Raphaël le sentiment des grandeurs bibliques. Moins sombre que Michel-Ange, il a su voir dans l'Écriture, par un côté plus humain, et décrire avec une naïveté et une poésie étonnantes, la vie patriarcale et les mœurs du premier âge du monde.

En parlant des Loges, il n'est pas possible de passer sous silence les Arabesques qui en font l'ornement le plus charmant. Il peut être vrai que ce genre de décoration avait été connu des anciens; mais, à la manière dont Raphaël l'a renouvelé, on peut regarder ces fantaisies comme de véritables créations. Ici ce sont des grappes de fruits ou des bouquets de fleurs qui festonnent les murs; là ce sont des animaux symboliques, des insectes de tous les règnes, des lions ailés, des chimères, qui sont répandus sur les pilastres; ou bien qui, en suivant la courbe des arceaux, se poursuivent, s'appellent, se répondent.

Non, l'antiquité n'avait pas su tirer un parti si merveilleux de ses arabesques, et il appartenait au génie de Raphaël de faire entrer dans l'art des inventions devenues siennes, puisqu'il a su les discipliner et les mettre en jeu avec un sentiment si profond des convenances.





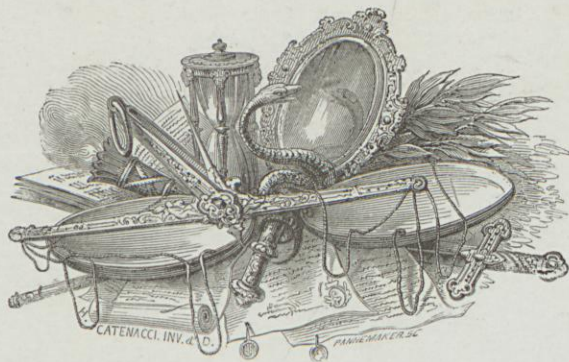
Dieu apparaît à Jacob

La Vision de saint Romuald.



omuald, qui fut le fondateur de l'ordre des camaldules, s'étant un jour endormi dans un champ, vit une échelle qui de la terre touchait le ciel, et sur laquelle montaient plusieurs religieux vêtus de robes blanches. Un gentilhomme appelé Malduli, auquel le champ appartenait, ayant eu la même vision, donna le champ à Romuald, lequel y fonda un ordre appelé casa Malduli, d'où est venu le mot camaldules.

Telle est la légende qui fait le sujet du tableau d'André Sacchi. Ce tableau fut un de ceux qui, par suite de nos conquêtes d'Italie, furent envoyés au Louvre. On l'avait toujours considéré comme un des quatre plus précieux tableaux de la ville de Rome. Mais quand il fut exposé à Paris avec tant de chefs-d'œuvre, il perdit un peu de sa grande réputation. A dire vrai, les moines de Sacchi devaient produire moins d'impression à Paris que partout ailleurs, puisque tout le monde pouvait, ici, rapprocher les figures du peintre italien des admirables chartreux de Lesueur. Mais, pour être moins sublime que les tableaux de Lesueur, celui d'André Sacchi n'en mérite pas moins une place honorable parmi les ouvrages inspirés par le génie du christianisme. Elle est encore bien touchante, la procession de ces moines vêtus de robes blanches que l'on voit monter au ciel sur une échelle de lumière. En peignant avec tant d'onction la Vision de saint Romuald, racontée par lui-même à ses amis, l'artiste romain a su éveiller en nous des sentiments semblables à ceux qu'un pareil songe aurait pu nous suggérer, et de ce tableau tranquille et pieux s'exhale ce parfum de vieux cloître, si cher aux âmes blessées, à celles que le monde a désabusées, que la solitude attire, et qui trouvent des délices ineffables dans la prière et le silence.





La Vision de saint Romuald

L'Adoration de l'enfant Jésus.



Il est remarquable que, dans toutes les écoles de peinture, les plus grands artistes ont toujours été ceux qui ont traité des sujets de piété religieuse. Ainsi, en Italie, voyons-nous partout le premier rang occupé par les peintres qui ont consacré leur pinceau à la décoration des églises ou des monastères. Parmi les Florentins, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange, en passant par le Fiesole, Verrocchio et André del Sarte, c'est la religion qui inspire toutes les merveilles de la peinture; à Rome il suffit de nommer Raphaël; à Venise, Jean Bellini, Titien et Véronèse; à Milan, Léonard de Vinci; à Parme, le Corrège; à Pérouse, le Pérugin; à Bologne, François Raibolini, dit le Francia.

On peut dire que le sentiment religieux a donné à Bologne son Raphaël dans la personne du Francia, cet artiste original, expressif et vénérable, toujours ému, toujours élevé dans ses pensées, toujours pieux dans son exécution, et qui semble avoir pris ses couleurs, non pas sur sa palette, mais au fond de son âme. L'Adoration de l'enfant Jésus est une des plus belles oeuvres de cet homme, aussi modeste que savant. Vasari raconte que le Francia, ayant souhaité vivement connaître les divines peintures de Raphaël, ce dernier lui adressa le tableau de Sainte Cécile, qu'il avait peint pour une église de Bologne, en le priant de réparer les avaries et même de corriger les défauts qu'il y découvrirait. Ce fut avec une joie inexprimable que le Francia, après avoir lu la lettre de Raphaël, fit ouvrir la caisse qui renfermait le précieux tableau; mais la stupeur, dont il fut frappé à la vue de ce chef-d'oeuvre, lui arracha toutes ses illusions, et le chagrin le conduisit en peu de temps au tombeau.





L'Adoration de l'enfant Jésus

La Vierge de Foligno.



igismond Conti, secrétaire camérier du pape Jules deux, commanda ce tableau à Raphaël, pour le maître autel de l'église d'Ara-Coeli, d'où, après sa mort, sa nièce, Anne Conti, le fit transporter à Foligno. Selon toute apparence, la date de cette composition célèbre doit se rapporter à l'époque où Raphaël avait déjà créé sa propre manière, et où il ne se trouvait plus dans ses ouvrages aucune trace du style péruginique. Cependant la Vierge de Foligno, que l'on appelle aussi la Vierge au donataire, tient encore un peu du goût des anciennes écoles.

Assise sur des nuages au milieu d'un cercle lumineux, la Vierge porte, sur ses genoux, son fils, qui semble vouloir descendre vers le pieux donataire. Plus bas, Raphaël a placé un petit ange qui tient une tablette ; puis à droite et à gauche, avec une symétrie parfaite, il a peint quatre figures : d'un côté saint Jean le Précurseur, debout, et saint François, agenouillé ; de l'autre, saint Jérôme également debout, et le donataire à genoux comme saint François. A l'exception de la Madone de saint Sixte, cette Vierge est peut-être la plus belle création de ce genre qui soit sortie du divin pinceau de Raphaël. La grâce et la force, l'ascétisme de la foi et la confiance de l'amour, la ferveur et la tendresse, tout est exprimé ici avec un bonheur incomparable. L'exécution elle-même est au niveau de la pensée, car elle est digne d'un grand coloriste, et c'est la Vierge de Foligno qui fit dire à Carle Maratte : « Si, ne connaissant pas l'existence de Raphaël, j'avais vu un de ses tableaux, je l'aurais cru peint par un ange. »





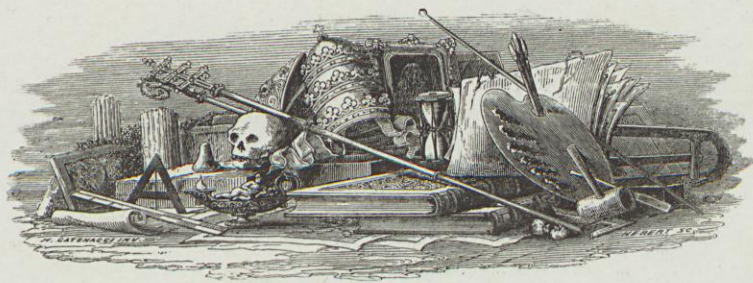
La Vierge de Foligno

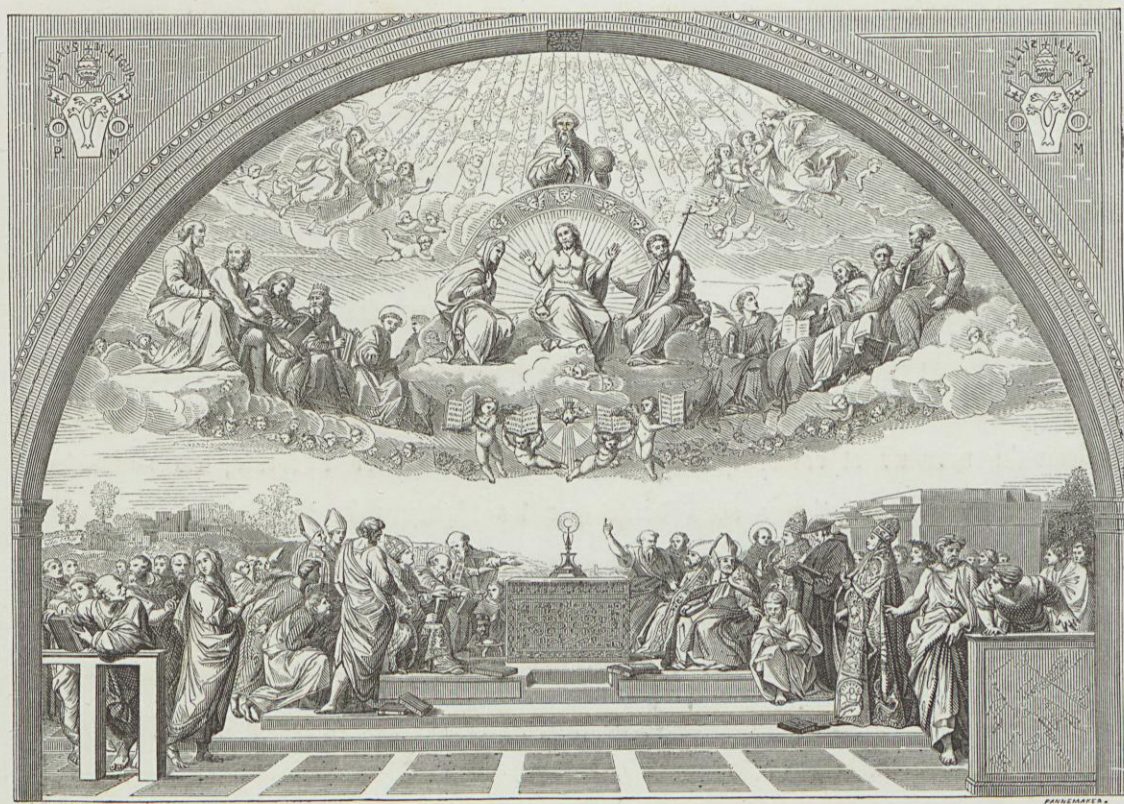
La Dispute du saint sacrement.



n mil cinq cent huit, lorsque Raphaël, présenté à Jules deux, par Bramante, fut chargé de peindre les Chambres du Vatican, il n'avait encore que vingt-cinq ans; mais déjà son génie, dénouillant les langes de la jeunesse, allait se montrer dans tout son éclat. Sa première peinture fut celle de la Dispute du saint sacrement. C'est une assemblée imaginaire de tous les prélats illustres, de tous les docteurs qui prirent part aux controverses religieuses sur le sacrement de l'eucharistie. On y distingue d'abord les quatre Pères de l'Eglise latine, Ambroise, Augustin, Jérôme et Grégoire. On reconnaît dans certaines figures laïques mêlées à cette réunion de prêtres fameux, la ressemblance du Bramante, protecteur de Raphaël, celle du Dante, qui a touché si souvent à la théologie dans ses poèmes de l'Enfer et du Paradis, celle enfin du moine Savonarole, qui fut brûlé vif à Florence pour avoir poussé trop loin ses censures contre les relâchements de la morale ecclésiastique. Au-dessus de cette assemblée sont assis sur des nuages, les saints et les prophètes, dont la réunion est comme présidée par Notre-Seigneur, placé entre la Vierge et saint Jean. Enfin, dans la partie la plus haute de cette composition, apparaît, au sein d'une gloire d'anges, le Père éternel, qui tient le globe du monde et qui bénit le genre humain.

Arrivé à ce moment de la vie qui se place entre la jeunesse et la virilité, Raphaël fit voir dans cette fresque sublime toutes les faces de son génie; ainsi, dans les groupes supérieurs, il montre la grâce, la candeur d'un adolescent. Dans les groupes inférieurs, c'est déjà une ampleur de formes et de draperies, une variété d'attitudes, qui trahit, sans produire un contraste choquant, les progrès étonnants accomplis par Raphaël dans l'intervalle de temps qu'il mit à peindre son tableau.





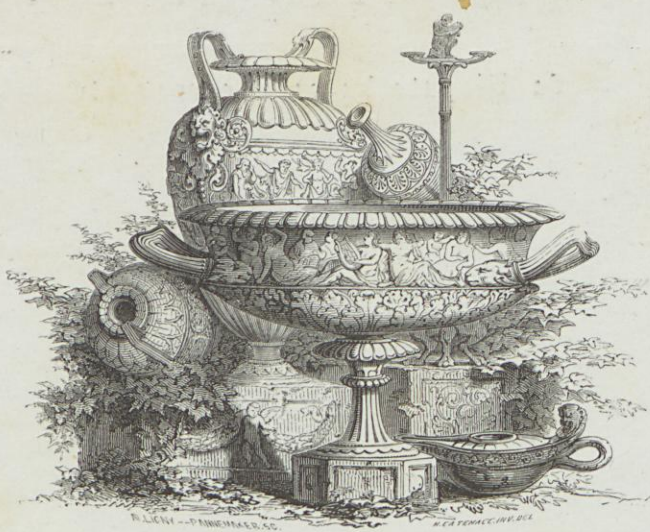
La Dispute du saint sacrement

La Communion de saint Jérôme.



oussin, avec l'autorité d'un maître supérieur, a placé la Communion de saint Jérôme au nombre des trois plus belles peintures qui existaient de son temps dans la capitale du monde chrétien.

Modeste, pauvre et encore obscur, le Dominiquin peignit ce chef-d'œuvre pour cinquante écus romains. Quand il l'exposa, ses ennemis prétendirent qu'il avait copié le tableau qu'un de ses maîtres, Augustin Carrache, avait peint sur le même sujet pour la Chartreuse de Bologne. Pour être juste, il faut convenir que l'imitation est évidente, et le Dominiquin en convint naïvement lui-même. Mais quelle différence pour qui ne se contente pas de regarder à l'ordonnance de la composition. Le tableau d'Augustin Carrache, a dit un critique célèbre, représente le dernier acte de la vie de saint Jérôme, celui du Dominiquin est rempli de sa mort. L'âme seule vit encore dans ce corps exténué, privé de mouvement, sillonné de rides et qui a déjà la rigidité du cadavre, mais dans lequel brûle une âme impatiente de s'élancer vers le ciel. L'éloquent orateur, l'écrivain nerveux et colère qui autrefois fulminait contre l'hérésie, est maintenant à sa dernière heure, hâtée sans doute par les rigueurs de la pénitence et la rude vie du désert. Comme tout ce qui est sublime, la conception du Dominiquin est simple, l'unité la plus scrupuleuse s'y rencontre, et il n'est pas une figure qui ne ramène notre pensée et nos regards sur le saint moribond que les assistants admirent, que des anges attendent, et qui est pleuré par le fidèle compagnon de sa solitude, le lion du désert.





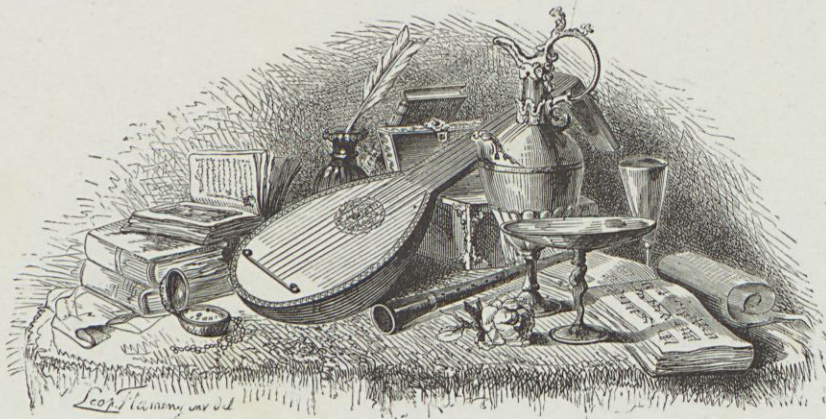
La Communion de saint Jérôme

La Pêche miraculeuse.



n donne le nom d'Araçzi aux tapisseries que le pape Léon dix, dans sa magnificence, fit exécuter à Arras, d'après les cartons, c'est-à-dire d'après les dessins coloriés de Raphaël. Quelques-unes de ces tapisseries ont péri : celles que l'on a conservées au Vatican sont encore précieuses puisqu'on y retrouve l'esprit des compositions du grand maître. Mais, quand on a vu le dessin original, combien la copie du tisseur paraît froide, affaiblie dans le caractère, infidèle dans l'expression ! Des vingt-cinq cartons que Raphaël composa pour Léon dix, il n'en existe plus que sept qui sont aujourd'hui à Londres au palais de Hamptoncourt.

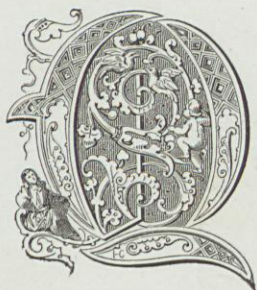
Il nous est arrivé plus d'une fois d'aller voir ces cartons, et toujours nous en avons été émus jusqu'à l'enthousiasme. Là tout révèle le maître, tout sent la chaleur de sa création, la liberté de sa main, tout porte l'empreinte la plus vive de son génie. La Pêche miraculeuse est un des plus beaux, et personne en le voyant ne s'arrête à certaines critiques misérables qui jamais ne seraient venues à l'esprit d'un homme organisé pour sentir les arts. Nous voulons parler de l'étrange exiguité des barques. Mais comment accorder quelque importance à de telles minuties, lorsqu'on est en présence d'une composition aussi sublime, d'expressions aussi fortes et aussi belles. La sérénité divine du Christ, le rude caractère de ces hommes simples dont il fit des apôtres, l'aspect majestueux de la mer et de ses lointains rivages, tout ici est d'un grand maître, jusqu'à ces oiseaux que Raphaël a eu la hardiesse de placer au premier plan de son dessin, sans se préoccuper de ces petites convenances que la médiocrité recommande, mais qui ne sont point tellement rigoureuses qu'il ne soit permis à l'homme de génie de passer outre.





La pêche miraculeuse

La Mise au tombeau.



Quand on connaît l'humeur du Caravage, ses habitudes, son histoire, on n'est plus surpris du caractère grossier et brutal de ses peintures. Fils d'un maçon, et d'abord manoeuvre lui-même, Michel-Ange Amerighi, dit le Caravage, mena une vie tourmentée et misérable dans laquelle la violence de son caractère eut souvent occasion d'éclater. Ayant tué à Rome un de ses amis, à la suite d'une querelle de jeu, il se réfugia à Naples et ensuite à Malte. S'étant querellé de nouveau avec un chevalier, il fut mis en prison, s'évada, passa en Sicile et de là en Italie, où, à peine débarqué, il fut arrêté par des soldats espagnols; bientôt relâché, il ne put cependant rejoindre la chaloupe où étaient restés ses effets, il erra désespéré sur le rivage, fut saisi de la fièvre, et mourut bientôt après.

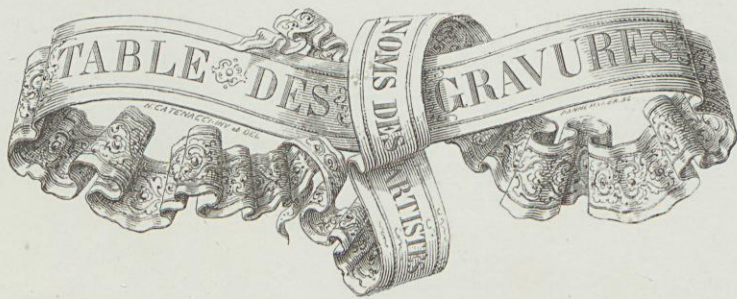
Telle est en raccourci l'histoire du Caravage. On s'explique maintenant la trivialité de ses modèles, les formes communes de ses personnages, tout ce côté vulgaire enfin, qui faisait dire au grand Poussin, en parlant d'un tableau tout à fait semblable du même maître, le Trépas de la Vierge : « C'est une scène de domestiques. » Mais en dépit de cette observation si terrible et si juste, la Mise au tombeau, du Caravage, est encore un des plus étonnants tableaux de Rome. C'est que la chaleur de ton, la fierté de la brosse, le rendu de la nature, sont aussi des qualités dans l'art, et celui qui les possède ne saurait être tenu à l'écart, lorsqu'on passe en revue les plus beaux ouvrages. Après tout, c'est dans le peuple que le sentiment chrétien fut toujours le plus vivace, et, sous ce rapport, le tableau du Caravage, s'il a des défauts dont l'esthétique peut s'alarmer, n'en a aucun, du moins, que la religion puisse reprendre.





La Mise au tombeau





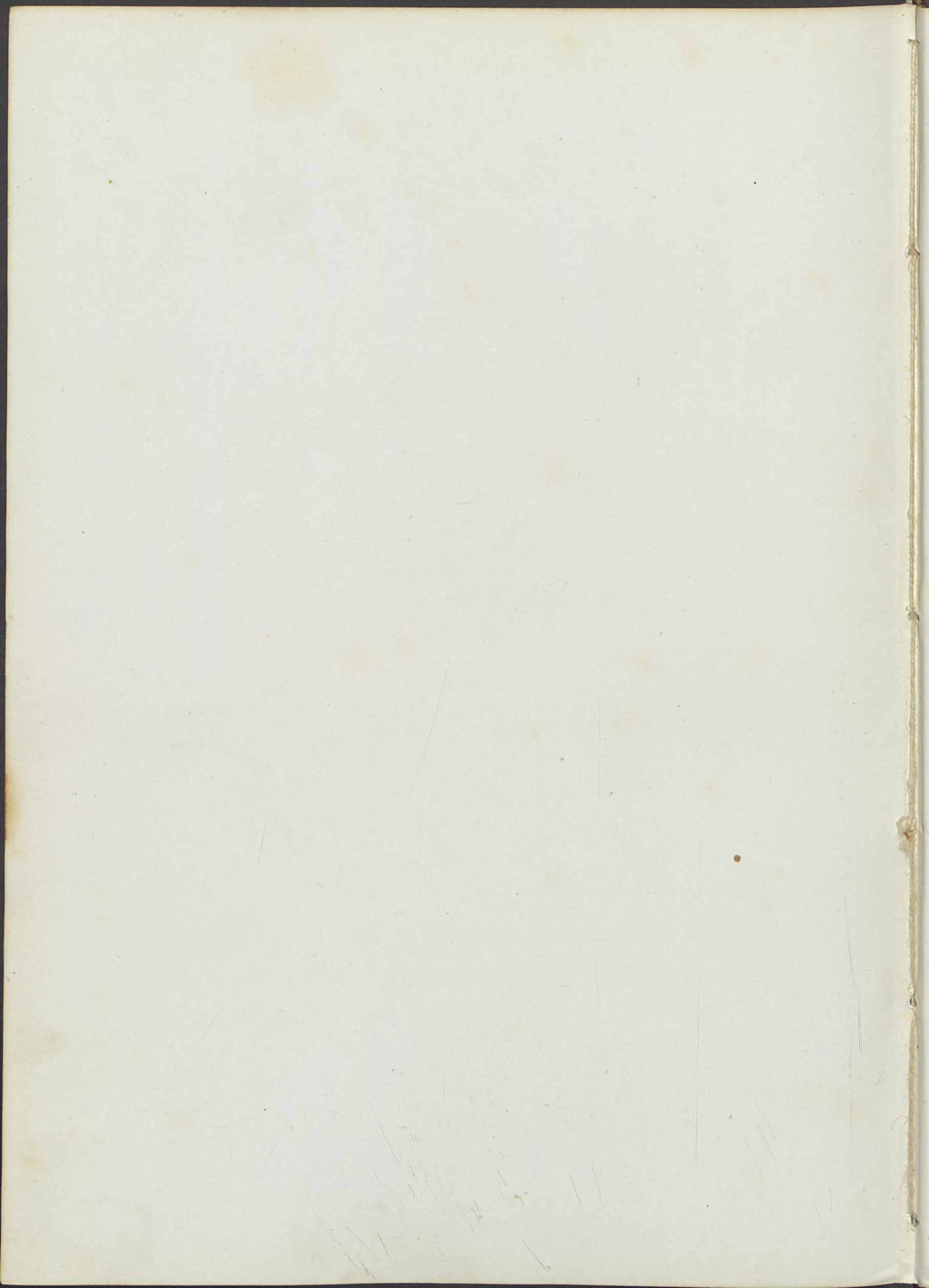


TABLE DES NOMS DES ARTISTES GRAVURES

La pagination, peu nécessaire du reste dans un ouvrage du genre de celui-ci, ayant été sacrifiée à la beauté typographique, on indiquera dans cette table la place des sujets, suivant l'ordre qu'ils occupent dans ce livre.

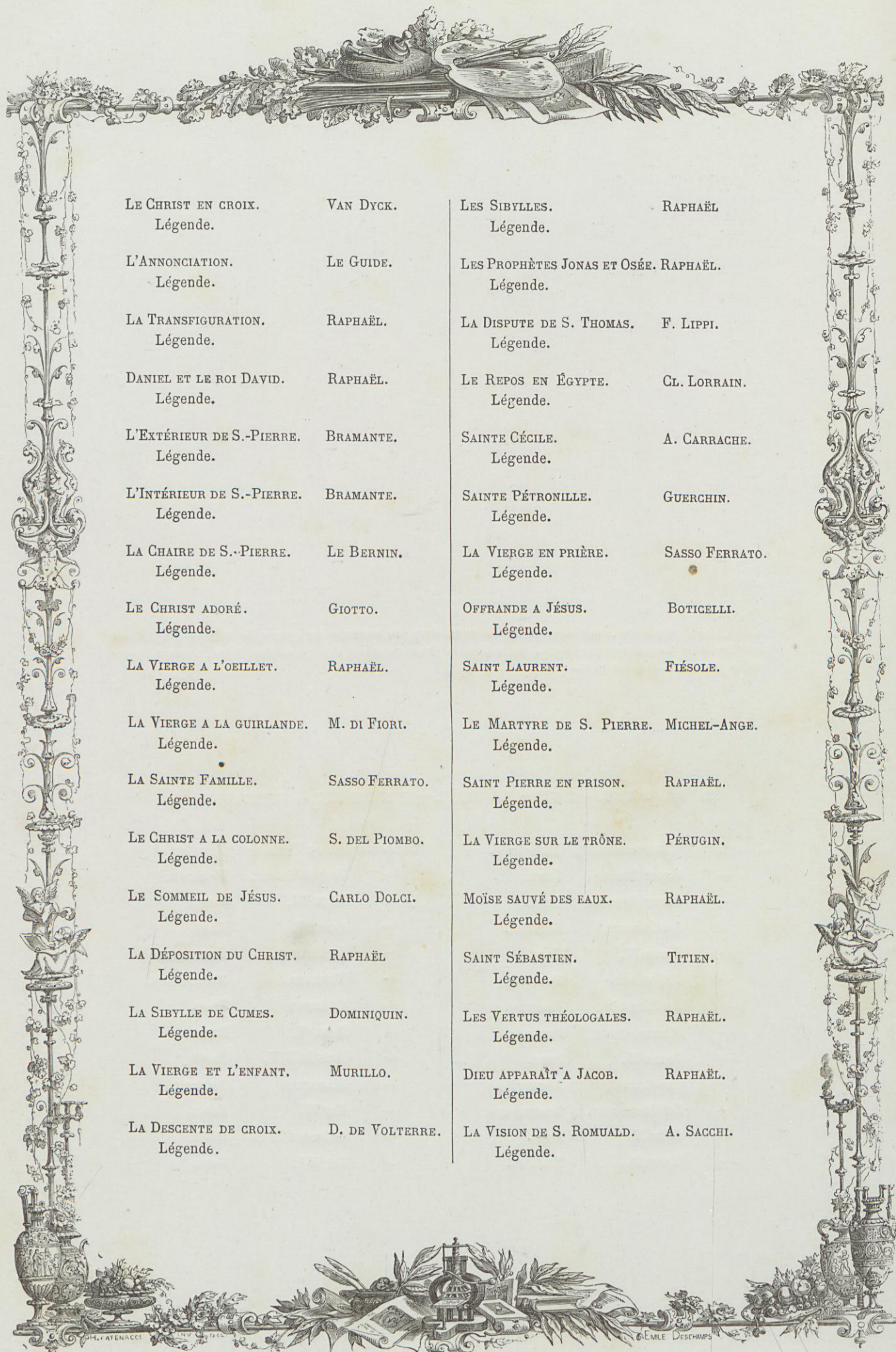
FAUX-TITRE. — TITRE. — FRONTISPICE. — L'ART CHRÉTIEN. — INTRODUCTION.

PORTRAIT DE CONSTANTIN I^{er}, EMPEREUR.

—	SAINT LIBÈRE,	PAPE.
—	SAINT BONIFACE,	PAPE.
—	LE FIÉSOLE,	PEINTRE.
—	SIXTE IV,	PAPE.
—	J. ROMAIN.	PEINTRE.
—	LE PÉRUGIN,	PEINTRE.
—	MICHEL-ANGE,	PEINTRE.
—	JULES II,	PAPE.
—	SAN GALLO,	ARCHITECTE.
—	LE BRAMANTE,	ARCHITECTE.
—	LÉON X,	PAPE.
—	RAPHAËL,	PEINTRE.

PORTRAIT DE P. DE CARAVAGE, PEINTRE.

—	JEAN D'UDINE,	PEINTRE.
—	PAUL III,	PAPE.
—	SIXTE V,	PAPE.
—	LE BERNIN,	SCULPTEUR.
—	FONTANA,	ARCHITECTE.
—	CLÉMENT VII,	PAPE.
—	PAUL V,	PAPE.
—	BENOÎT XIV,	PAPE.
—	MARATTE,	PEINTRE.
—	PIE VI,	PAPE.
—	CLÉMENT XIV,	PAPE.
—	PIE VII,	PAPE.



LE CHRIST EN CROIX. Légende.	VAN DYCK.	LES SIBYLLES. Légende.	RAPHAËL.
L'ANNONCIATION. Légende.	LE GUIDE.	LES PROPHÈTES JONAS ET OSÉE. RAPHAËL. Légende.	
LA TRANSFIGURATION. Légende.	RAPHAËL.	LA DISPUTE DE S. THOMAS. Légende.	F. LIPPI.
DANIEL ET LE ROI DAVID. Légende.	RAPHAËL.	LE REPOS EN ÉGYPTÉ. Légende.	CL. LORRAIN.
L'EXTÉRIEUR DE S.-PIERRE. Légende.	BRAMANTE.	SAINTÉ CÉCILE. Légende.	A. CARRACHE.
L'INTÉRIEUR DE S.-PIERRE. Légende.	BRAMANTE.	SAINTÉ PÉTRONILLE. Légende.	GUERCHIN.
LA CHAIRE DE S.-PIERRE. Légende.	LE BERNIN.	LA VIERGE EN PRIÈRE. Légende.	SASSO FERRATO.
LE CHRIST ADORÉ. Légende.	GIOTTO.	OFFRANDE A JÉSUS. Légende.	BOTICELLI.
LA VIERGE A L'OUILLET. Légende.	RAPHAËL.	SAINT LAURENT. Légende.	FIÉSOLE.
LA VIERGE A LA GUIRLANDE. Légende.	M. DI FIORI.	LE MARTYRE DE S. PIERRE. MICHEL-ANGE. Légende.	
LA SAINTÉ FAMILLE. Légende.	SASSO FERRATO.	SAINT PIERRE EN PRISON. Légende.	RAPHAËL.
LE CHRIST A LA COLONNE. Légende.	S. DEL PIOMBO.	LA VIERGE SUR LE TRÔNE. Légende.	PÉRUGIN.
LE SOMMEIL DE JÉSUS. Légende.	CARLO DOLCI.	MOÏSE SAUVÉ DES EAUX. Légende.	RAPHAËL.
LA DÉPOSITION DU CHRIST. Légende.	RAPHAËL.	SAINT SÉBASTIEN. Légende.	TITIEN.
LA SIBYLLE DE CUMES. Légende.	DOMINIQUE.	LES VERTUS THÉOLOGALES. Légende.	RAPHAËL.
LA VIERGE ET L'ENFANT. Légende.	MURILLO.	DIEU APPARAÎT A JACOB. Légende.	RAPHAËL.
LA DESCENTE DE CROIX. Légende.	D. DE VOLTERRE.	LA VISION DE S. ROMUALD. Légende.	A. SACCHI.

L'ADORATION DE JÉSUS.
Légende.

FRANCIA.

LA VIERGE DE FOLIGNO.
Légende.

RAPHAËL.

LA DISPUTE DU S. SACREMENT. RAPHAËL.
Légende.

LA COMMUNION DE S. JÉRÔME. DOMINIQUIN.
Légende.

LA PÊCHE MIRACULEUSE. RAPHAËL.
Légende.

LA MISE AU TOMBEAU. CARAVAGE
Légende.

SANS faire le sacrifice de la part qui lui revient dans l'exécution matérielle de ce livre, l'auteur croirait manquer à la justice et à la reconnaissance, s'il ne payait ici un juste tribut d'éloges aux artistes qui l'ont si bien secondé :

A M. HERCULE CATENACCI, l'habile et l'inépuisable improvisateur de tous ces encadrements si corrects et si bien appropriés aux sujets et aux époques, de tous ces fleurons et culs-de-lampe qui témoignent d'une science si sûre, d'une imagination si féconde ;

A M. EDMOND MANCHE, cet artiste si modeste, et pourtant si savant, qui, dans l'interprétation des œuvres des maîtres, a si bien rendu leur dessin et l'esprit de leurs compositions ;

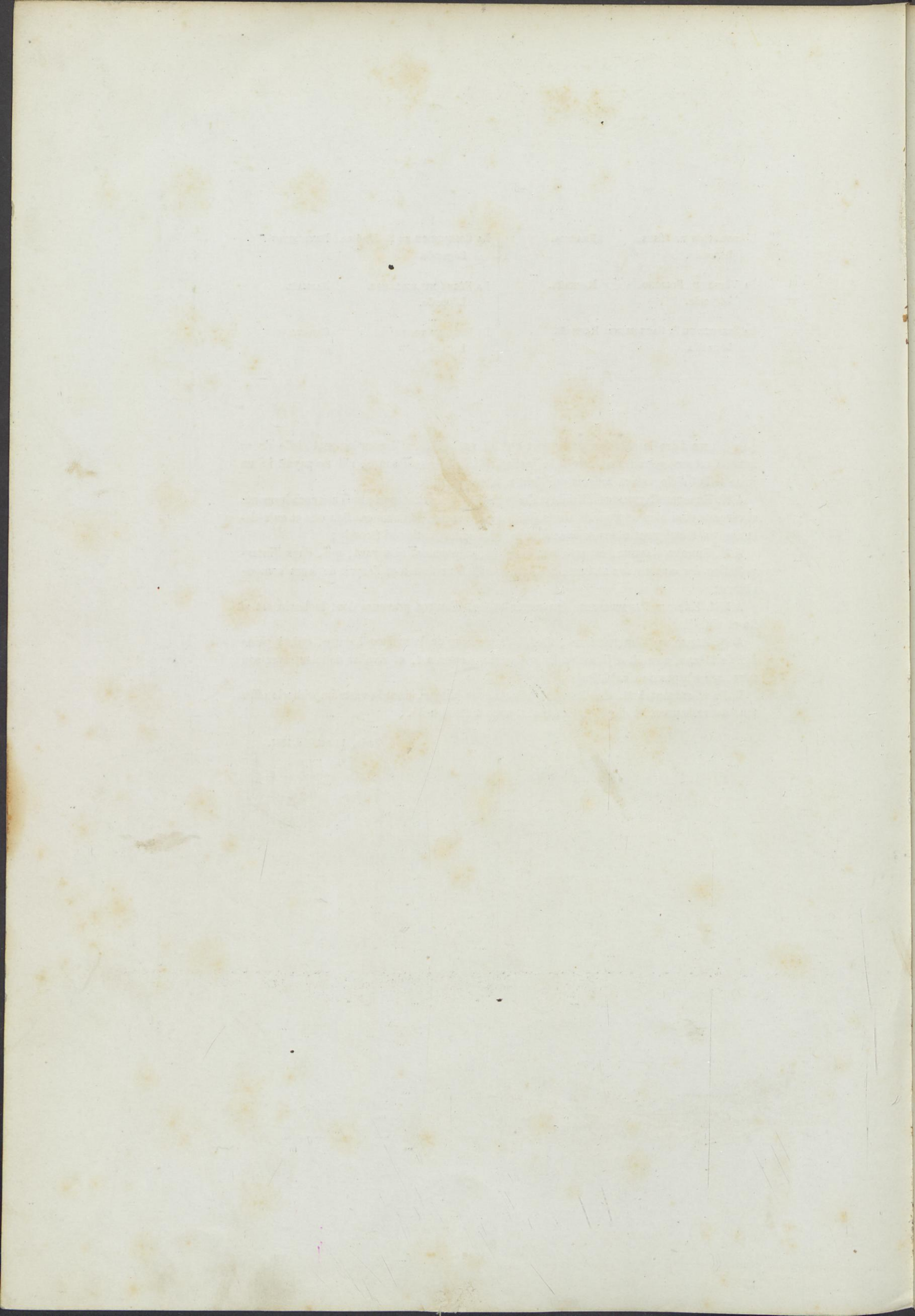
A MM. HÉBERT, PANNEMAKER, QUARTLEY et tant d'autres graveurs dont le burin est si fin et si fidèle ;

A M. ALPHONSE WINTERSINGER, l'habile imprimeur de la maison Lahure, qui, à peine âgé de 21 ans, connaît déjà toutes les ressources de son art, et rivalise de talent avec son père, qui n'a pas de rival à Paris ;

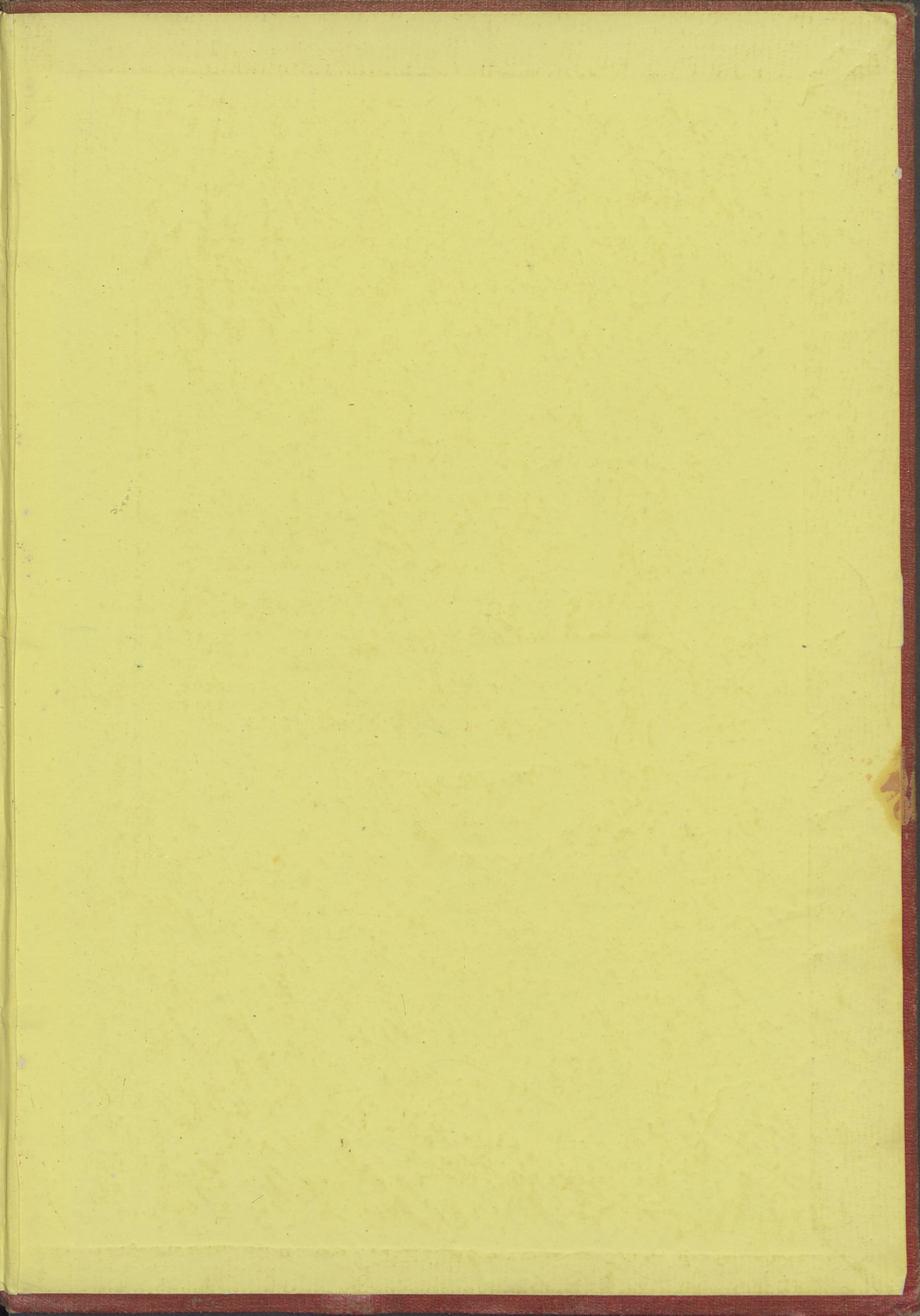
Enfin et surtout à M. CH. LAHURE, l'intelligent éditeur, dont la vaste imprimerie offre tant de ressources et dont le goût éclairé nous a été si utile.

Paris, 10 octobre 1857.





KSIEGOZBIÓR
MARCINA ZAMOYSKIEGO
8682 -KZ



Biblioteka im. Hieronima
Łopacińskiego w Lublinie

2030912

