

*à Monsieur Salomon Reinach
un cordial hommage
de Marcel Reymond*

MARCEL REYMOND

10

L'ARCHITECTURE DES PEINTRES

AUX PREMIÈRES ANNÉES DE LA RENAISSANCE



EXTRAIT

DE

LA REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

PARIS, 28, rue du Mont-Thabor.

1905

L'ARCHITECTURE DES PEINTRES

AUX PREMIÈRES ANNÉES DE LA RENAISSANCE

MARCEL REYMOND

L'ARCHITECTURE

DES PEINTRES

AUX PREMIÈRES ANNÉES DE LA RENAISSANCE



EXTRAIT

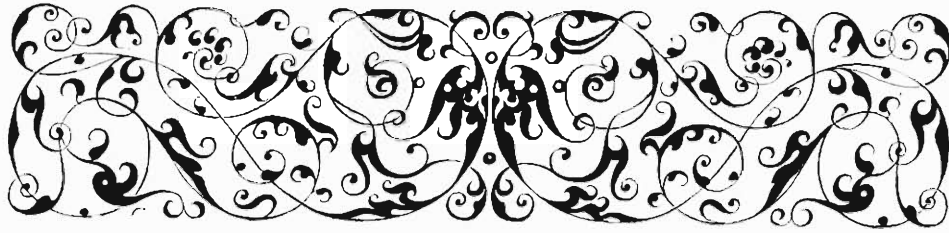
DE

LA REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

PARIS, 28, rue du Mont-Thabor.

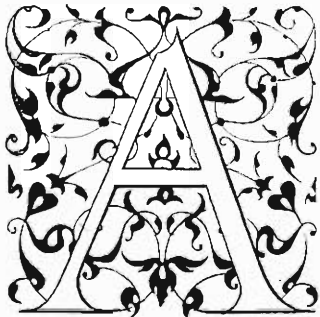
1905



L'ARCHITECTURE DES PEINTRES

AUX

PREMIÈRES ANNÉES DE LA RENAISSANCE



toutes les époques, les peintres italiens se sont plu à orner les fonds de leurs tableaux de monuments ou de décorations architecturales. Ils copient des œuvres existantes ou ils imaginent des créations fantaisistes, mais toujours ils s'inspirent du style qu'ils voient régner autour d'eux.

Il s'ensuit qu'en étudiant les parties architecturales d'un tableau, on peut en déterminer la date d'une façon assez précise.

Je vais montrer quel usage on peut faire de cette méthode par quelques exemples tirés du xiv^e et surtout du xv^e siècle. Au xv^e siècle, la création et l'évolution du style de la Renaissance firent subir à l'architecture de nombreuses et rapides transformations et, comme les peintres suivirent assez fidèlement le style créé par les architectes, il en résulte qu'à ce moment, plus encore qu'à aucune autre époque, il est possible de dater les tableaux d'après le style des monuments qui y sont figurés.

I

Dans les peintures de Giotto, le type de l'architecture est essentiellement celui de la basilique. C'est la prédominance des lignes horizontales, de la colonne, des corniches, des frontons. De telle sorte que l'on a pu dire que la Renaissance datait de Giotto. Mais ce serait une confusion, car ce que Giotto connaît de l'art antique, c'est ce que lui apprenaient les monuments chrétiens du moyen âge, qui avaient conservé la tradition romaine tout en lui faisant subir de profondes modifications.

La Renaissance, au contraire, c'est la réapparition nouvelle de l'étude de l'antiquité après la destruction de toutes les formes de l'art latin basilical par le style gothique. Entre Giotto et la Renaissance, il y a eu une rupture, il y a eu tout un siècle d'art gothique, et certainement Giotto est plus près de l'antiquité, sur beaucoup de points, que ne le sont nombre de maîtres italiens du xv^e siècle.

Disons en deux mots ce qui s'est perdu et ce qui s'est conservé de l'antiquité, dans l'architecture telle que Giotto nous la fait connaître. Le caractère principal de cette architecture est, comme dans l'art antique, la ligne horizontale ; mais on voit cependant apparaître déjà quelques recherches de verticalité, notamment dans les colonnes, qui s'allongent et se conforment mieux aux règles du canon antique. D'une façon générale, toutes les formes de l'architecture deviennent plus légères et plus élancées.

Le style architectural de Giotto peut s'étudier dans les trois cycles de fresques d'Assise, de Padoue et de Florence. Je cite quelques exemples parmi les plus caractéristiques. A San Francesco d'Assise, dans la fresque représentant *Saint François honoré par un fou*, on voit un portique dont les longues colonnes supportent une corniche et un fronton. Dans le *Saint François soutenant l'église du Latran*, les longues colonnes d'un portique supportent de même une frise sur laquelle porte la toiture. A Santa Croce de Florence, c'est, dans le *Zacharie au Temple*, un joli ciborium d'autel, avec colonnettes, frise et fronton ; et dans le *Festín d'Hérode*, des colonnes, des frises, des frontons, et un joli souvenir antique, un motif de statuettes sur de grands socles au sommet de l'édifice.

Dans les fresques de Giotto, les motifs empruntés au style roman ou

au style gothique sont très rares. Un des plus significatifs serait une salle avec arcs aigus et voûtes à nervures, dans le *Saint François devant Honorius*, de l'église supérieure d'Assise¹.

Toutes les fois que l'on trouve dans une fresque une représentation très nette d'un monument de style gothique, il y a des chances pour que l'œuvre appartienne à un successeur de Giotto. Ainsi, les fresques de l'église inférieure d'Assise, représentant les *Scènes de la Vie du Christ*, qui sont attribuées à Giotto

par Crowe et Cavalcaselle, présentent une architecture tout à fait différente de celle que nous voyons dans les œuvres authentiques de ce maître. C'est dans *le Christ au milieu des docteurs* et dans *la Présentation au Temple*, un édifice de style gothique à trois nefs, avec de longs faisceaux de piliers, des fenêtres gothiques géminées, une abside à nervures rayonnantes, etc. Cette architecture est un argument très sérieux pour



GIOTTO. — SAINT FRANÇOIS HONORÉ PAR UN FOU.
Eglise supérieure d'Assise.

attribuer ces fresques à un autre artiste que Giotto, à un artiste plus jeune, argument qui, du reste, est corroboré par le style de la peinture. J'ajoute que les disciples qui sont restés le plus fidèles à la discipline de Giotto ont conservé, comme lui, la représentation de monuments de style basilical, tel, par exemple, Niccolò di Pietro Gerini, dans les fresques de l'église San Francesco, à Prato.

Une des plus intéressantes applications de notre méthode est celle

1. Je rappelle toutefois qu'il n'est pas absolument certain que Giotto ait peint toutes les fresques de l'église supérieure d'Assise ; et le développement du style gothique pourrait sans doute servir à faire reconnaître celles qui ont été faites les dernières, soit par Giotto, soit par ses continuateurs.

que l'on en peut faire à une des œuvres les plus célèbres de l'art, à la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle, attribuée longtemps à Cimabue.

Si on la compare aux Madones du Louvre et de l'Académie des Beaux-Arts à Florence, il semble bien qu'on doive la classer à une période plus tardive, en raison de son style plus avancé, de sa technique plus savante, de son art moins hiératique et plus naturaliste. Mais ces arguments pourraient ne pas paraître concluants; en voici un qui va tout résoudre : c'est l'architecture du trône de la Vierge, où nous voyons un décor en forme de *fenêtres gothiques*, motif qu'on ne trouve jamais dans les œuvres de Cimabue ou de ses contemporains. Pour trouver un motif d'architecture semblable à celui de la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle, il faut arriver à la Madone de Giotto de l'Académie des Beaux-Arts, et surtout à la Madone du tabernacle d'Or San Michele. Le style de l'architecture place donc, d'une façon certaine, la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle vers le début du *xv^e* siècle.

Chez les successeurs de Giotto, c'est le style gothique qui va apparaître. Nous le verrons d'abord sous cette forme un peu timide, toute faite de conciliation, que l'on peut appeler le gothique florentin. Le plus beau type de cette époque est l'architecture du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, à la chapelle des Espagnols. Et dans la fresque qui lui fait face, on voit un précieux document : la représentation d'une cathédrale, qui ne reproduit pas sans doute le plan primitif d'Arnolfo pour la cathédrale de Florence, mais qui nous en conserve du moins les données générales, et nous fait voir comment les architectes du milieu du *xiv^e* siècle projetaient de terminer l'édifice.

Taddeo Gaddi peut être considéré comme le chef de ce second âge de la peinture florentine. Pour connaître sa manière, il suffit de voir les ravissants tabernacles de la chapelle Baroncelli à Santa Croce.

Plus nous avançons, plus l'esprit gothique s'empare de l'école, et plus se fait sentir sur l'esprit des peintres l'influence des travaux exécutés à la cathédrale de Florence, au Campanile et à Or San Michele, dans la seconde moitié du *xiv^e* siècle. Cette école gothique a produit un nombre de peintures vraiment prodigieux; on l'étudiera dans les œuvres de Giovanni di Milano à Santa Croce, de Puccio Capanna à Assise, de Spinello Aretino à

San Miniato, d'Andrea da Firenze au Campo Santo de Pise, d'Agnolo Gaddi à Santa Croce, etc.

Ce développement de l'art gothique est encore plus important dans le Nord de l'Italie qu'en Toscane : à ce point de vue, il n'y a rien de plus beau que les fresques d'Altichieri à Padoue.



ÉCOLE DE GIOTTO. — LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE.
Église inférieure d'Assise.

II

En abordant ici ce qui est le véritable sujet de ce travail, l'étude des peintres de la Renaissance, je dois dire qu'il y aurait deux moyens de le traiter : le premier, le plus logique, serait de cheminer année par année, ou au moins décade par décade, voyant successivement apparaître, dans les œuvres des peintres, les formes de l'architecture nouvelle. Mais tous les peintres n'ont pas marché du même pas, ils n'ont pas tous suivi le mouvement avec le même intérêt, et il y a encore trop d'incertitude

sur la date de leurs œuvres, pour qu'on puisse adopter une méthode qui, très logique en principe, serait trop défectueuse dans son application. Le second procédé consiste à suivre l'évolution de chaque peintre, et, ici, sans arriver toujours à une absolue précision, on peut, en comparant entre elles les œuvres d'un même peintre, obtenir des résultats très intéressants.

Cette seconde méthode a toutefois cet inconvénient que nous irons d'autant plus loin avec chaque peintre, dans l'étude de la Renaissance, que celui-ci aura vécu plus longtemps. Ainsi Masaccio, né en 1400, treize ans après Fra Angelico, a beaucoup moins que lui connu l'art de la Renaissance, parce qu'il est mort vingt-sept ans plus tôt. Mais l'inconvénient est sans importance : il suffit de savoir qu'on doit en tenir compte.

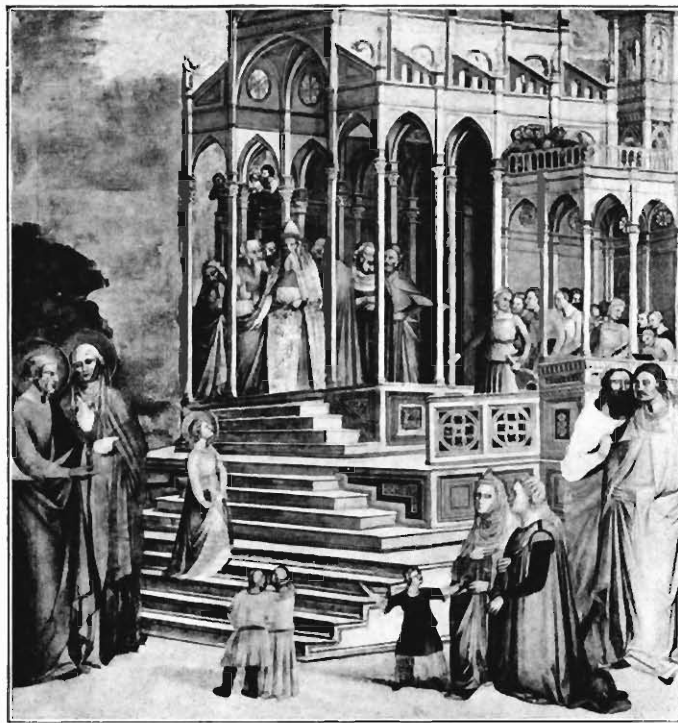
Le style de l'architecture de la Renaissance apparaît, pour la première fois, chez les maîtres nés postérieurement à 1470, et je ne crois pas qu'il existe aucune peinture représentant des architectures de style Renaissance qui soit antérieure à 1420.

Il ne faut encore rien rechercher de nouveau chez Gentile da Fabriano, tout d'abord parce qu'il est né avant 1470, mais surtout parce qu'il n'est pas resté assez longtemps à Florence pour avoir recueilli dans ses œuvres les premiers balbutiements de la Renaissance. Son tableau de *l'Adoration des Mages*, exécuté en 1423, ne présente encore aucun motif Renaissance. Il en est de même d'ailleurs à ce moment chez tous les peintres florentins.

Bicci di Lorenzo, né en 1473, dans sa *Vierge entourée de saints*, de l'Académie des Beaux-Arts, offre peut-être le premier exemple du nouveau style. Le cadre du tableau est encore gothique, mais nous voyons dans le trône de la Vierge, sur des montants qui ne sont pas encore des pilastres, mais qui les annoncent, une ligne droite, — cette ligne droite, qui deviendra plus tard, d'abord une architrave et enfin un entablement, — et sur cette ligne droite, en retrait des pilastres, se dessine un tout petit fronton. On remarquera aussi un ornement, qui peut être tout aussi bien un souvenir des denticules de l'art antique que des formes à créneaux du moyen âge. Cette architecture est inspirée par les premières œuvres que nous connaissons de style Renaissance, c'est-à-dire par les fenêtres de la chapelle

Strozzi, à la Trinité de Florence, de 1421, et par le tabernacle des Changeurs, de Ghiberti, de 1423.

Masolino (1383-1440) et Masaccio (1402-1428), deux maîtres dont il est souvent malaisé de ne pas confondre les œuvres, sont à juste titre consi-



GIOVANNI DA MILANO. — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE
AU TEMPLE.

Église Santa Croce. Florence.

dérés comme les initiateurs d'un nouveau style à Florence, et c'est aussi chez eux que nous voyons apparaître, mais d'une façon bien timide encore, les premières traces du style de la Renaissance.

Au Carmine de Florence, la fresque de la *Résurrection de Tabitha* est la partie la plus archaïque, celle que l'on peut, avec le plus de vraisemblance, considérer comme étant l'œuvre de Masolino. Ici, pas trace de style Renaissance, quoiqu'il y ait une importante figuration de monuments.

On n'y voit ni un fronton, ni une colonne; toutes les ouvertures sont cintrées, et, pour soutenir les édifices, l'artiste dessine de longs piliers, sans cannelures ni chapiteaux, ayant seulement de simples moulures, légèrement saillantes, à la base et au sommet.

Dans les fresques du Carmine, la partie architecturale la plus avancée



BICCI DI LORENZO.

DÉTAIL DE « LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS ».

Galerie antique et moderne, Florence.

se trouve dans le *Miracle de l'enfant ressuscité*. Cette fresque, à l'exception du groupe central et du groupe de gauche, peints plus tard par Filippino Lippi, est l'œuvre de Masaccio. Il l'exécuta dans les dernières années de sa vie, de 1426 à 1428. La connaissance de la date de ces peintures est extrêmement précieuse pour nous, car elle va nous montrer ce que savait de la Renaissance le plus novateur des peintres florentins : c'était nécessairement peu de chose, car la Renaissance, vers 1427, était encore peu avancée.

Pour les fenêtres, celles de l'hôpital des Innocents n'existant pas encore, le type le plus récent est, en 1427, celui de la sacristie de la chapelle Strozzi, qui date de 1421. C'est ce type que nous voyons dans les bâtiments de l'arrière-plan de la fresque de Masaccio : ce sont des fenêtres très allongées, dans l'esprit gothique, longues comme les fenêtres de la chapelle Strozzi, longues comme celles que Brunelleschi emploiera encore à la chapelle Pazzi. Comme à la chapelle Strozzi, ces fenêtres sont surmontées d'un petit fronton. C'est le début de la Renaissance. Au-dessus,



MASACCIO ET FILIPPINO LIPPI. — MIRACLE DE L'ENFANT RESSUSCITÉ.
Carmine, Florence.

pour délimiter les étages, il y a une sorte de corniche assez singulière, dont les divisions inférieures ont un vague aspect d'architrave, et dont les divisions supérieures ont la saillie d'une corniche. Or, c'est précisément une des formes nouvelles adoptées pour la partie terminale de la tombe du pape Coscia, par Donatello et Michelozzo (1425 à 1427), forme de transition qui ne dura qu'un instant et disparut très vite devant des formes plus régulièrement classiques. Nous avons là la preuve que Masaccio fut en relations avec Donatello. Sa manière grandiose et énergique de comprendre la figure humaine en était un premier témoignage, que le style de ses architectures ne fait que confirmer.

Dans la même fresque, sur le bâtiment du premier plan, nous voyons d'autres formes non moins intéressantes à étudier. Le bâtiment, composé

d'un rez-de-chaussée sans étages, est décoré de pilastres cannelés soutenant une architrave à quatre divisions, sur laquelle reposent directement des solives portant le toit. En 1427, on ne connaît pas encore l'entablement classique avec ses trois divisions, architrave, frise et corniche ; mais l'ar-



MASACCIO.

DÉTAIL DE LA FRESQUE DU MIRACLE DE L'ENFANT RESSUSCITÉ.

Carmine, Florence.

chitrave paraît déjà. Nous la voyons dans deux monuments ; dans l'Hôpital des Innocents et dans la tombe du pape Coscia, cette tombe d'un intérêt si capital au point de vue de l'architecture, et si peu étudiée à ce point de vue. Comme dans la fresque de Masaccio, on voit à la partie inférieure du sarcophage du pape une architrave à quatre divisions. Nous sommes donc bien là en présence de l'art florentin vers 1427. Un peu plus tard, Donatello et Michelozzo sculptent la tombe du cardinal Brancacci : nous y trouvons

l'entablement complet, et un magnifique développement des formes de la Renaissance, qui coïncide avec l'immortelle création de Bruelleschi, la sacristie de Saint-Laurent. Mais, de tout ce mouvement postérieur à 1428, Masaccio n'a rien pu savoir.

Les fresques de la chapelle de Saint-Clément, à Rome, sont-elles



MASOLINO. — LE REPAS D'HÉRODE.

Baptistère de Castiglione d'Olona (vers 1435).

de Masaccio ou de Masolino, et de quelle date sont-elles ? Ce sont des questions qui divisent encore les meilleurs historiens de l'art. Peut-être, sur ces questions si difficiles, l'étude des parties architecturales nous fournira-t-elle quelques éclaircissements. Sur les peintures qui décorent l'arc d'entrée de la chapelle, nous voyons trois chapiteaux ioniques d'un style fort avancé, déjà semblables à ceux qu'exécutera Michelozzo au cloître de Saint-Marc; ce seul détail est un argument assez sérieux pour classer les fresques de Saint-Clément après 1428; et, du même coup, c'est le nom

de Masaccio qu'il faut écarter, puisque cet artiste est mort à cette date.

Ici se présente une question délicate, la plus embarrassante de celles que nous ayons à traiter, celle de savoir si la fresque de *la Trinité* de Sainte-Marie-Nouvelle a pu être peinte avant 1428, et, par suite, si on peut l'attribuer à Masaccio, comme l'ont fait Vasari et Albertini, et à leur suite tous les écrivains modernes. Or, de graves raisons d'en douter naissent du style des architectures. Nous y trouvons, en effet, non plus seulement un petit détail d'architecture servant de fond aux figures, mais une grandiose conception architecturale encadrant la fresque tout entière ; non plus seulement les formes timides employées à ces premières heures de la Renaissance, mais un développement pour ainsi dire complet de toutes ces formes, le style même de la Renaissance à son plus haut degré de perfection.

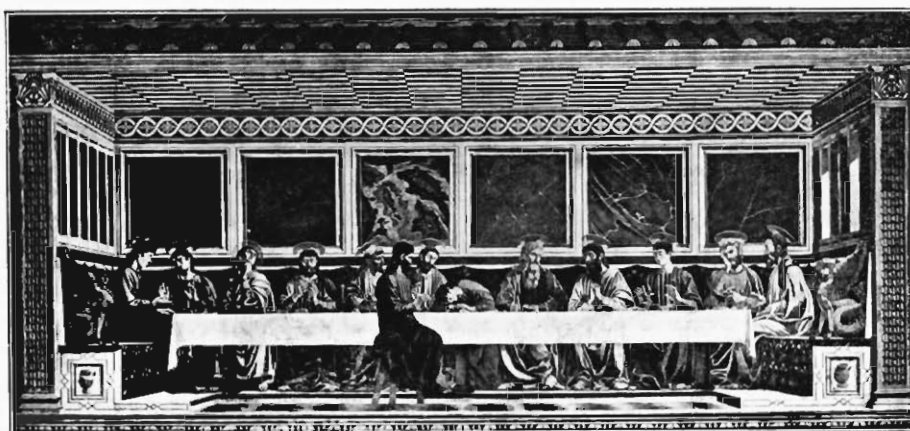
Comment expliquer que nous découvrons dans l'œuvre d'un peintre, en 1428, un style qu'ignorent encore les sculpteurs et les architectes ? En 1428, lorsque Florence, en fait d'œuvres de style Renaissance, ne connaît que l'Hôpital des Innocents (1420), le tabernacle des Changeurs (1422), la tombe Coscia (1427), comment expliquer chez un peintre une connaissance de l'antiquité qui ne se révèle pas encore dans les œuvres de Brunelleschi, de Ghiberti et de Donatello ? Comment comprendre que l'on trouve en 1428, chez un peintre, des formes que les architectes n'adopteront que vers 1440 ? Pour retrouver le style de l'architecture de la fresque de *la Trinité*, il faut attendre en effet la porte du noviciat de Santa Croce, de Michelozzo, de 1440, et le tabernacle de Peretola, de Luca della Robbia, de 1442¹. Et ce style doit nous surprendre d'autant plus de la part de Masaccio que, dans ses autres œuvres, notamment dans ses dernières peintures au Carmine, il se montre encore très ignorant du style de la Renaissance, ou plutôt, pour parler exactement, il ne fait que reproduire timidement et modestement ce que les grands architectes ont imaginé avant lui.

La fresque de *la Trinité* semble donc très postérieure à l'année 1428 ; et c'est une question que je reprendrai plus loin, quand j'étudierai les peintures exécutées une vingtaine d'années plus tard.

1. J'ai essayé ailleurs, d'accord avec MM. Supino et Marrai, de montrer que le tabernacle du Conseil des marchands à Or San Michele, dont l'architecture ressemble à celle de *la Trinité*, devait être postérieur à 1440. M. Marrai suppose même qu'il a été fait après 1460.

Laisant donc de côté, pour le moment, la fresque de *la Trinité*, nous dirons qu'avant 1428 les seules peintures où l'on trouve quelques traces de la Renaissance sont les fresques de Saint-Clément et du Carmine.

Viennent ensuite les fresques de Masolino, au baptistère de Castiglione d'Olonna, peintes vers 1435. Ici le progrès apparaît très sensible. *Le Repas d'Hérode* comprend une importante figuration architecturale où abondent les nouveautés. C'est, à droite, un portique qui rappelle le portique de l'hôpital des Innocents; c'est surtout, à gauche, le bâtiment qui abrite le festin. Là, supportée par des colonnes, se voit une espèce d'archi-



ANDREA DEL CASTAGNO. — LA CÈNE.
Santa Apollonia, Florence (après 1455).

trave, composée de multiples divisions, évoquant encore à la pensée l'architecture de la tombe Coscia, et au-dessus de cette architrave une frise délicieusement décorée de petits anges nus tenant des guirlandes. Ce décor, que nous rencontrons ici pour la première fois dans une peinture, est une imitation du motif créé par Michelozzo dans la tombe Aragazzi, vers 1430.

Il n'est pas nécessaire de supposer que Masolino avait vu ce motif à Florence dans l'atelier de Michelozzo; il le trouvait à Castiglione d'Olonna même, dans la Chiesa della Villa, que le cardinal Branda venait de faire construire, et qui est une des églises les plus intéressantes à étudier au point de vue de l'évolution du style de la Renaissance. Elle est du plus pur style de Brunelleschi; l'intérieur est comme une réplique de la sacristie de Saint-Laurent, et la porte nous fait connaître, dans une forme

que nous ne trouvons nulle part aussi complète, le style même des novateurs les plus hardis vers 1430. Or, dans cette porte, la frise est exactement décorée, comme dans la tombe Aragazzi et dans la fresque de Masolino, d'enfants nus, debout, tenant des guirlandes.

J'ai parlé de Masaccio en même temps que de Masolino, parce que sa vie a été très courte, et qu'il mourut en 1428, au moment où la Renaissance commençait à peine. Il nous faut maintenant parler de quelques artistes, nés avant Masaccio, mais qui lui ont survécu de plusieurs années.

Andrea del Castagno, né en 1390, est l'artiste qu'il faut citer immédiatement après Masaccio, dans nos études sur l'architecture. La décoration de la villa Pandolfini, dont l'ensemble nous a été conservé par un relevé fait avant que les fragments aient été transportés au musée de Santa Apollonia, est une page très importante. On y trouve notamment une frise décorée comme celle de Masolino. C'est encore une imitation du beau motif créé par Michelozzo, et un nouveau témoignage de l'admiration qu'il provoqua. Nous ne savons pas la date de ces peintures, mais les historiens s'accordent à les mettre au nombre des premiers travaux du maître, c'est-à-dire dans la décennie de 1430. Le style de l'architecture confirme cette date et rapproche ces fresques de celles de Castiglione d'Olonna.

Il faut aussi considérer, dans les fresques de la villa Pandolfini, l'intéressant décor des pilastres, qui sont ornés de tiges fines, portant des fleurs et des feuilles très espacées. C'est comme une première idée de ces arabesques qui prirent plus tard tant d'importance; mais il y a ici un caractère de vérité, une imitation directe de la nature, que les maîtres de la Renaissance avancée ne conservèrent pas. Ces légères tiges de fleurs peuvent être rapprochées des formes employées par Donatello à l'autel de Saint-Pierre (1433), à l'Annonciation de Santa Croce (décennie de 1430), et dans quelques ornements de la sacristie de Saint-Laurent (vers 1440).

Castagno paraît, en effet, se détacher de l'école des purs architectes, tels que Brunelleschi ou Michelozzo, pour suivre de préférence les décorateurs, et c'est Donatello surtout qui paraît l'avoir inspiré. Balustres, coquilles, imbrications, consoles, statuettes, tous les motifs favoris de Donatello sont ceux que Castagno emploie, de préférence aux chapiteaux, aux pilastres cannelés, aux moulures classiques, telles que oves ou rais de cœur, qui sont les formes préférées de Michelozzo. Mieux que toute autre

peinture, *la Cène* du musée de Santa Apollonia (après 1455) nous montre l'action exercée sur Andrea del Castagno par Donatello. C'est son style même que nous retrouvons dans les imbrications couvrant les pilastres, dans les chapiteaux si pleins de fantaisie, dans les chimères et les vases qui décorent les bancs où sont assis les apôtres.

Paolo Uccello (1397-1475) est le peintre de cette époque qui s'est le plus occupé de perspective et par conséquent d'architecture. Malheureusement, de tous les grands artistes du xv^e siècle, c'est celui dont l'œuvre a été la plus maltraitée, c'est celui qui nous est le moins connu. Il ne reste rien des scènes de la *Vie des saints Pères* du cloître de San Miniato, de la *Vie*



PAOLO UCCELLO. — MONUMENT DE GIOVANNI ACUTO.

Fresque. — Dôme de Florence (1436).

de *saint François* de l'église de la Trinité, de la *Vie de saint Benoît* au monastère de Sainte-Marie-des-Anges; il ne reste rien de la voûte du palais Peruzzi à Padoue, ni des décors avec figures d'animaux du palais Médicis. En dehors de quelques tableaux, pour la plupart assez

mal conservés, nous ne connaissons plus Paolo Uccello que par quelques fragments de sa décoration du Chiostro verde, à Sainte-Marie-Nouvelle ; et ce qui subsiste ne contient presque rien de ces recherches de perspective qui firent une si grande place dans sa vie, et qui étaient un de ses principaux titres de gloire.

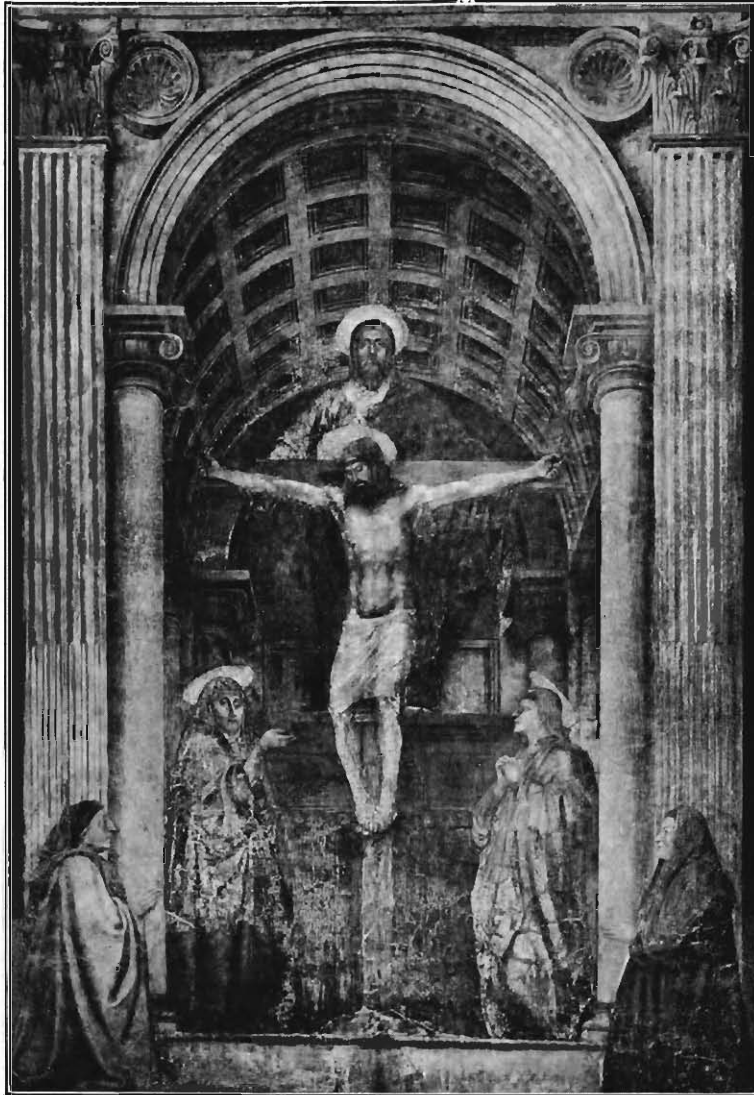
La seule œuvre de Paolo Uccello qui nous montre aujourd'hui sa supériorité dans l'art de la perspective et son goût architectural, est le *Monument de Giovanni Acuto*, à la cathédrale de Florence. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle est datée de 1436. En comparant cette peinture avec le *Monument de Niccolò da Tolentino* par Andrea del Castagno, qui lui fait pendant, on comprendra quelle fut, dans l'étude de l'architecture, la supériorité d'Uccello. Chez Castagno les lignes fuyantes des parties latérales du sarcophage et du soubassement sont parallèles entre elles, tandis que chez Uccello elles convergent correctement au point de fuite. On remarquera aussi l'intéressante façon dont est décoré le dessous du monument par une série d'ornements en pointes de diamant, dessinés selon les lois de la plus rigoureuse perspective.

Dans son ensemble, le style de l'architecture est encore assez primitif. Il n'y a aucun ornement, aucun détail de moulures, aucun pilastre. Par la sobriété des formes, par la masse des corniches et du soubassement, l'architecture se rapproche de celle de la tombe du pape Coscia. D'autre part, la disposition des consoles et la décoration des parois par de grands médaillons appartiennent au style que Donatello a développé si brillamment dans une œuvre contemporaine de la fresque d'Uccello, dans la cantoria du Dôme, terminée en 1439.

Une partie de cette fresque très digne d'observation est le cadre qui l'entoure. Cet encadrement a fait naître les plus étranges erreurs et je ne saurais choisir de meilleure preuve pour montrer les importants résultats de la méthode que j'expose aujourd'hui. Ce cadre a ceci de particulier qu'il est tout chargé d'arabesques et qu'il contraste ainsi avec tout ce que nous avons vu jusqu'à ce moment.

En 1436, les arabesques n'ont pas encore fait leur apparition dans l'art florentin, et nous savons fort bien sous quelle forme elles parurent plus tard et comment elles ont évolué. C'est d'abord un motif uniformément répété d'ornements très simples, des rinceaux ou des palmettes,

puis, d'année en année, le motif se complique et se diversifie. Or, ce que



PAOLO UCCELLO (?). — LA TRINITÉ.

Santa Maria Novella, Florence (vers 1439).

nous voyons dans l'encadrement de la fresque d'Uccello, cartels, cornes d'abondance, têtes grotesques, vases avec des flammes, chimères, etc.,

sont des formes tardives, caractéristiques des dernières années du xv^e siècle, telles que nous les trouvons chez les maîtres nés après 1450, chez Andrea Sansovino ou chez Benedetto da Rovezzano. Comme nous savons que Lorenzo di Credi a restauré la fresque d'Uccello en 1524, il est à peu près certain qu'il faut lui attribuer ces arabesques ¹. Ce qui est étrange, c'est que MM. Crowe et Cavalcaselle, qui ont fait une étude si attentive des peintures italiennes, n'aient pas vu quelle erreur ils commettaient en attribuant de telles arabesques à Paolo Uccello ². N'est-ce pas là un exemple bien typique de l'importance de l'étude des formes architecturales dans les œuvres des peintres, et la preuve de la négligence qu'y ont apportée jusqu'ici les historiens ? Pour que des hommes comme MM. Crowe et Cavalcaselle, qui ont passé leur vie à étudier les peintures italiennes, n'aient pas su distinguer une ornementation exécutée vers 1524 d'une ornementation qui serait plus ancienne d'un siècle, il faut bien que leur attention n'ait jamais été attirée sur l'examen de tels détails.

C'est ici le lieu de reprendre la discussion relative à la fresque de *la Trinité* à Sainte-Marie-Nouvelle. Si nous admettons que cette fresque n'est pas de Masaccio, il faut cependant reconnaître qu'elle n'est pas très loin de son style, et, pour trouver son auteur, il faut chercher parmi ses contemporains, parmi des artistes qui, nés en même temps que lui, lui ont survécu. C'est l'œuvre d'un peintre qui a la gravité, la force robuste, le puissant réalisme des maîtres de la première moitié du siècle, sans avoir rien encore de cette grâce et de cette élégance que Filippo Lippi et Gozzoli mettront à la mode.

Nous ne nous arrêterons pas à Andrea del Castagno. Il est plus âpre et moins noble ; ses draperies sont dessinées avec une violence et des oppositions de reliefs qui contrastent avec la manière plus simple de la fresque de *la Trinité*. Par contre, le nom de Paolo Uccello mérite d'être sérieusement discuté, bien qu'en raison du petit nombre de ses œuvres encore

1. Il est intéressant de rappeler que Lorenzo di Credi a restauré la *Vierge et saints* de Fra Angelico au couvent de Saint-Dominique, et que la restauration de Lorenzo di Credi a principalement consisté à orner le fond du tableau de pilastres couverts d'arabesques. Or ces pilastres ont de grandes analogies avec ceux de la fresque d'Uccello ; mais ils sont de style moins avancé, ce qui s'explique par le fait qu'ils ont été peints en 1501, vingt-trois ans avant ceux de la fresque du Dôme de Florence. — A comparer aussi ces ornements avec ceux de la Vierge de Lorenzo di Credi du musée du Louvre.

2. *Histoire de la Peinture en Italie*, t. V, p. 37.

existantes, nous n'ayons pas tous les points de comparaison nécessaires.

Pour le style des figures, il n'y a pas d'objection sérieuse : les plis amples et souples des draperies rappellent les admirables figures du Cloître Vert. C'est un style qui procède de Masaccio et qui annonce Ghirlandajo. Masaccio était capable de concevoir des figures d'une telle grandeur, mais



FRA ANGELICO. — L'ANNONCIATION
Eglise du Gesù, Cortone (Période de Cortone).

il ne peignait pas avec cette précision ni cette fermeté ; son exécution était plus rapide et plus simple. Uccello, aussi grand penseur que Masaccio, a précisément le style plus avancé que nous trouvons dans *la Trinité*. Sans recourir à l'architecture, on peut déjà noter que les figures, notamment celles des donateurs, ne sont pas du style de Masaccio, et qu'elles marquent, au point de vue de la technique, un pas sensible sur celles du Carmine.

Mais combien les arguments tirés de l'architecture sont plus saisissants ! Au point de vue de la représentation architecturale et de la science

de la perspective, cette œuvre est pour ainsi dire unique. Il semble que seul puisse en être l'auteur l'artiste qui s'était si passionnément livré à l'étude de la perspective et y avait surpassé tous ses contemporains : pour s'en convaincre, il suffit de regarder la voûte de l'arc, avec ses petits caissons à moulures, où sont appliquées les règles les plus subtiles de la perspective, règles que Paolo Uccello pouvait seul connaître à ce moment. Vasari dit que, dans *l'Annonciation* de Sainte-Marie-Majeure, Paolo Uccello avait peint des colonnes qui, « par le moyen de la perspective, paraissaient saillantes ». N'en est-il pas de même dans la fresque de *la Trinité*? Vasari signale encore comme particulière à Uccello la représentation d'ornements en pointes de diamant ; ces pointes de diamant tiennent en effet une place prépondérante dans l'ornementation du *Monument de Giovanni Acuto*. Or, nous les retrouvons dans la fresque de *la Trinité*, décorant le dessous de l'arc, et le fait de trouver là, à une place où jamais personne ne les a mis, ces ornements si familiers à Paolo Uccello et si caractéristiques de sa manière, est un argument d'une grande valeur.

On peut ajouter, comme argument secondaire, que cette fresque se trouve précisément dans ce couvent de Sainte-Marie-Nouvelle, où Paolo Uccello peignit le grand cycle du Cloître Vert. Et, comme l'architecture y porte tous les caractères du style de Brunelleschi, il ne sera pas inutile de rappeler que Brunelleschi, en 1439, travaillait à Sainte-Marie-Nouvelle, dans les appartements du pape Eugène IV. Qui sait si la fresque n'aurait pas été peinte à ce moment même, sous l'inspiration directe de Brunelleschi?

Fra Angelico (1387-1455) est, au point de vue du sujet qui nous occupe, un des artistes les plus intéressants, non seulement parce qu'il a fait dans ses tableaux une large place aux représentations architecturales, mais parce que nous possédons un très grand nombre de ses œuvres, et que nous en connaissons assez exactement la date. Nous trouverons ainsi dans leur étude un terrain très sûr pour appliquer notre méthode et montrer quels avantages on en peut retirer.

Fra Angelico n'a pas encore été étudié au point de vue particulier des formes architecturales. On pourrait croire que son christianisme, sa réclusion monacale, l'auraient rendu indifférent ou même hostile aux tentatives nouvelles des architectes de ressusciter les formes antiques, en abandon-

nant les formes romanes ou gothiques jusqu'alors si chères à la pensée chrétienne. Il n'en a rien été, et ceci montre bien que ceux qui étudiaient à ce moment l'art de l'antiquité ne croyaient pas, en agissant ainsi, aller à l'encontre du sentiment chrétien : ils pensaient que les formes de l'antiquité classique convenaient aussi bien que les formes gothiques à la construction ou à la décoration des églises. On peut douter qu'ils aient eu pleinement raison ; mais leur sincérité est évidente : ils croyaient trouver là un sentiment plus élevé de la beauté, qu'ils étaient heureux de mettre au service de la pensée chrétienne. La vie de Fra Angelico se divise assez nettement en quatre périodes, correspondant à ses séjours successifs dans divers couvents de son ordre, à Cortone, à Fiesole, à Florence et à Rome. Tant qu'il est à Cortone, il ne sait rien de l'antiquité et il ne peut rien en savoir, puisque avant 1418 c'est toujours le style gothique qui règne en maître sur le monde. De 1418 à 1436, il est à Fiesole, c'est-à-dire aux portes de Florence ; à ce moment apparaissent les innovations architecturales, mais Fra Angelico, retiré dans son couvent, ne paraît pas les connaître encore. Tout change lorsqu'il vient à Florence en 1436, et qu'il habite le couvent de Saint-Marc construit par Michelozzo. Il a sous les yeux les



FRA ANGELICO. — LA VIERGE
Eglise Saint-Dominique, Cortone.
(Période florentine.)

créations de ce maître; sans nul doute il entre en relations avec lui, et désormais il se prend d'une véritable passion pour l'architecture, passion à laquelle il donnera surtout son libre essor lorsqu'il sera chargé de peindre la chapelle de Nicolas V, au Vatican, et qu'il sera tout heureux, lui florentin, de montrer à Rome toutes les nouveautés créées à Florence.

Examinons, avec quelques détails, les architectures de Fra Angelico à ces quatre époques de sa vie :

1^o *Période de Cortone (1409-1418)*. — Dans cette période, ainsi que nous l'avons dit, il n'y a pas et il ne pouvait y avoir trace d'un motif quelconque d'architecture annonçant la Renaissance. C'est donc une erreur évidente de placer à cette époque la Vierge de Saint Dominique de Cortone et les fragments du grand retable qui décorait autrefois la chapelle de Sainte-Ursule, à Saint Dominique de Pérouse, et qui sont aujourd'hui au musée de cette ville. Dans ces deux Vierges, il y a, en effet, un trône dont le dossier présente des colonnettes ou des pilastres, surmontés d'une corniche et d'une frise décorée de guirlandes. Ces fragments d'architecture prouvent que les tableaux ont été faits dans la décade de 1430. Et c'est ainsi que, dans ce cas particulier, l'étude de l'architecture figurée permet d'arriver à des conclusions que des critiques très expérimentés n'ont pas pu tirer du seul examen du style de la peinture. Je reviendrai sur ces œuvres en étudiant les tableaux peints par Fra Angelico après 1430.

Les types les plus caractéristiques de l'art de Fra Angelico dans la période de Cortone sont *l'Annonciation* de l'église du Gesù, à Cortone, et celle du musée de Madrid. Dans les deux œuvres nous voyons un joli cloître, avec de légères colonnettes et des chapiteaux qui, il est vrai, rappellent l'antiquité, mais une antiquité transformée par le moyen âge. On ne voit dans ces tableaux, comme dans tous les autres de cette époque, ni pilastre, ni fronton, ni frise, ni architrave.

Dans les petites scènes de la *Vie de la Vierge* et de la *Vie de saint Dominique*, de l'église du Gesù, à Cortone, nous trouvons de nombreuses représentations de rues de villes, et d'intérieurs d'appartements, mais nous n'y trouvons pas davantage le moindre trait annonçant la Renaissance.

2^o *Période de Fiesole (1418-1436)*. — Le séjour au couvent de Fiesole, en mettant Fra Angelico à deux pas de Florence, devait singulièrement

élargir ses idées, au point de vue de la technique de son art et au point de vue de ses connaissances architecturales. Sans doute, il n'a pas encore cette connaissance de l'antiquité qu'il acquerra lorsque, à Florence, il entrera en relations avec Michelozzo ; mais cette période représente précisément un moment de transition d'un grand intérêt. Chez Fra Angelico comme chez Masolino et Masaccio, nous allons trouver d'intéressantes tentatives qui nous montreront comment, peu à peu, les artistes de cet âge sont parvenus à créer le style de la Renaissance.

C'est ainsi que sur un des petits reliquaires peints pour le couvent de



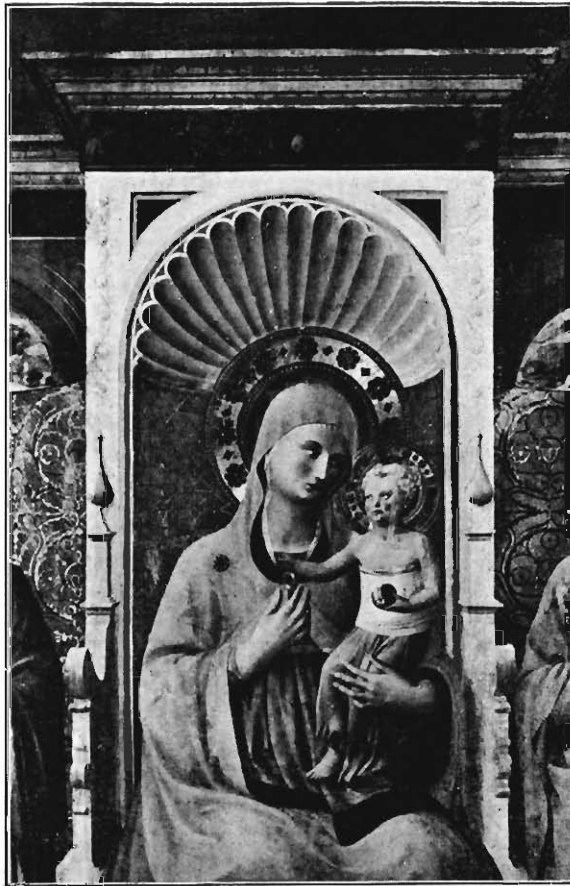
FRA ANGELICO. — SCÈNES DE LA VIE DE SAINT DOMINIQUE.

Église Saint-Dominique, Cortone.

Sainte-Marie-Nouvelle, celui du *Couronnement de la Vierge*, on voit dans le trône de la Vierge un fronton embryonnaire porté par une architrave, sans qu'il y ait encore ni frise, ni corniche, le tout étant soutenu par des piliers sans cannelures ni chapiteaux. C'est une des formes les plus rudimentaires que l'on puisse voir de ces premiers essais d'entablement et de fronton. Elle peut être rapprochée de la fenêtre de la chapelle Strozzi, de 1421, et du tabernacle des Changeurs de Ghiberti, de 1422. Mais le fait qu'on trouve ici les trois divisions de l'architrave indique une date un peu plus tardive, et rapproche l'œuvre des dernières parties de la tombe Brancacci (1428), où nous rencontrons le même embryon d'architrave. Ce petit tableau me paraît être, en raison de cette division de l'architrave, légèrement postérieur à la Vierge de Lorenzo di Bicci, de l'Académie des Beaux-Arts,

où se trouve, à ma connaissance, le plus ancien exemple de fronton dans une peinture de la Renaissance.

Le *Couronnement de la Vierge*, du musée du Louvre, peint un peu plus



FRA ANGELICO. — DÉTAIL DE LA MADONE D'ANNALENA.
Galerie antique et moderne, Florence.

tard (supposons la décade de 1430), est très important pour nous. Il nous montre un des plus beaux morceaux d'architecture dessinés par Fra Angelico, mais ce n'est pas encore un morceau d'architecture Renaissance. Le trône du Christ est la copie d'une œuvre gothique, le Tabernacle des médecins à Or San Michele, exécuté en 1399. Lorsque Fra Angelico peignit ce retable, il n'était pas encore très au courant des nouveautés qui passion-

naient à ce moment l'esprit des Florentins. Cependant, nous y trouvons déjà quelques indications du style Renaissance. Sur la prédelle représen-



FRA ANGELICO. — VIERGE DE LA CHAPELLE DE SAINT-NICOLAS DES GUIDALOTTI.
Musée de Pérouse.

tant des scènes de la vie de saint Dominique, on voit saint Dominique soutenir une église dont les murs sont décorés de pilastres à chapiteaux surmontés par une corniche. On peut comparer ce motif avec celui que Fra Angelico avait peint auparavant à Cortone. A Cortone, l'église que soutient saint Dominique a une façade toute nue, sans aucun décor de pilastres.

A défaut de toute indication stylistique, l'observation de ces petits détails d'architecture suffirait à classer ces deux œuvres, et à assigner au tableau de Paris une date sensiblement postérieure à celle du tableau de Cortone.

3^e Période de Florence (1436-1445). — Lorsque Fra Angelico vient à Florence, en 1436, Michelozzo a commencé la construction du couvent de Saint-Marc, et désormais, dans presque tous les tableaux du peintre, nous allons trouver des motifs empruntés à ce grand architecte.

La Madone du couvent d'Annalena, la Vierge de San Domenico à Cortone, la Madone du musée de Pérouse (primitivement dans la chapelle de Saint-Nicolas des Guidalotti), la Madone du couvent de Saint-Marc, la Madone de la Galerie antique et moderne (primitivement à l'autel majeur de Saint-Marc), et la Madone des Frères de l'Observance, doivent appartenir à cette époque. La comparaison des détails d'architecture va nous montrer qu'elles sont d'époques assez voisines les unes des autres, et nous permettre de les classer chronologiquement.

D'après le style de l'architecture, la Madone d'Annalena (aujourd'hui à la Galerie antique et moderne) paraît être la plus ancienne. Nous y voyons une frise décorée de guirlandes et une puissante corniche, mais pas d'architrave. D'autre part, les montants qui supportent la frise n'ont ni pilastres, ni chapiteaux. D'après l'étude du style des figures, M. Supino classe ce tableau dans les dernières années du séjour à Fiesole. Le style de l'architecture conduit aux mêmes conclusions.

De même époque, c'est-à-dire de la fin de la période de Fiesole, ou du début de celle de Florence, est la Vierge de San Domenico, à Cortone, dont nous avons parlé précédemment¹, où nous voyons la même frise décorée de guirlandes, la même corniche et la même coquille, décorant le fond de la niche. Les montants du trône comprennent des colonnes torsées, comme dans le *Couronnement de la Vierge* du Louvre.

Que la Vierge du musée de Pérouse ne soit pas de l'époque où Fra Angelico travaillait à Cortone, la preuve évidente en est dans la forme du trône de la Vierge, comprenant des pilastres cannelés, des chapiteaux, un entablement avec corniche, architrave et frise décorée de guirlandes. Nous sommes ici aux environs de 1440. Cette Madone est postérieure à celle d'Annalena, parce que le style architectural est plus

1. Voir p. 26.

avancé : au lieu des piliers lisses, nous trouvons de vrais pilastres cannelés, et nous voyons de plus, au-dessous de la frise, une forme d'architrave qui n'existait pas dans la Vierge d'Annalena.

Je classe ensuite la Madone du couvent de Saint-Marc. Nous y trouvons pour la première fois de vrais chapiteaux de style corinthien. Les pilastres sont rudentés et de forme plus classique, l'entablement est plus correct et l'architrave a ses trois divisions régulières.

Dans la Vierge de la Galerie antique et moderne, Vierge qui décorait autrefois le maître-autel de l'église Saint-Marc, Fra Angelico fait un pas de plus et l'architecture a toute la correction, toute la finesse, toute la mesure, des plus belles œuvres de Michelozzo. Elle est d'un dessin irréprochable. La corniche n'est plus composée seulement de moulures, elle est décorée d'oves et de rangs de perles. La frise n'est pas seulement ornée de simples feuilles de laurier, comme dans la Vierge de Pérouse, mais de belles guirlandes de fleurs et de fruits.

Au même développement artistique appartient la Vierge de la Galerie antique et moderne, autrefois au couvent des Frères de l'Observance, où



FRA ANGELICO.

DÉTAIL DE LA MADONE DE SAINT-MARC.

Galerie antique et moderne, Florence.

nous voyons dans la grande demi-coupole du trône de la Vierge, dans les colonnes engagées, dans les niches destinées à recevoir des statues, le style même que Fra Angelico développera au Vatican dans la chapelle de Nicolas V. Ces deux dernières Vierges doivent se placer entre 1440 et 1445.

L'*Annonciation* du couvent de Saint-Marc est intéressante, parce que nous y voyons un cloître dont les colonnes ont des chapiteaux ioniques qui sont la copie des chapiteaux mêmes du cloître de Saint-Marc, faits par Michelozzo. Si nous comparons cette *Annonciation*, peinte après 1440, avec l'*Annonciation* de Cortone, peinte avant 1418, nous verrons, dans la fresque de Saint-Marc, des colonnes moins élancées, plus conformes au type classique, et ce caractère des colonnes, joint à celui des chapiteaux, montre le chemin parcouru par Fra Angelico dans l'espace d'une vingtaine d'années.

4^e Période de Rome (1445-1455). — L'architecture va prendre une place tellement exceptionnelle dans la chapelle de Nicolas V au Vatican, que nous pouvons considérer cette chapelle comme étant, dans la première moitié du xv^e siècle, l'œuvre la plus importante pour le sujet qui nous occupe. Nous y trouvons tous les éléments de l'architecture créés avant 1455. Dans la fresque représentant *Saint Étienne consacré diacre*, il y a une façade d'église qui est la copie exacte de la chapelle Pazzi de Brunelleschi. Mais ce sont surtout les créations de Michelozzo qui, à Rome comme à Florence, vont servir de thème aux variations de Fra Angelico. Je me contente de signaler les admirables motifs des fresques suivantes : *le Pape Sixte II donnant à saint Étienne les trésors de l'Église*, *le Martyre de saint Laurent*, et surtout *Saint Laurent en présence de l'empereur*.

Neri di Bicci (1419-1491) est un maître dont les historiens s'occupent fort peu et, à vrai dire, c'est un maître bien secondaire et bien singulier. Disciple attardé de l'école giottesque, prolongeant jusqu'à la fin du xv^e siècle des méthodes surannées, il fait, par sa naïveté et son ignorance, un violent contraste avec ces grands novateurs qui sont les Masaccio, les Uccello, les Castagno et les Filippo Lippi. C'est un peintre médiocre qui ne mérite pas d'occuper une grande place dans l'histoire de la peinture italienne.

Mais, au point de vue qui nous occupe, c'est un maître extrêmement intéressant, parce qu'il a donné dans ses peintures une place importante

à l'architecture, et que son architecture est presque toute composée des éléments propres à Brunelleschi. On peut dire que c'est le seul peintre qui se soit véritablement intéressé à l'art de Brunelleschi. Masaccio, Uccello, Castagno, se rattachent à Donatello, Fra Angelico à Michelozzo ; seul, ce retardataire, Neri di Bicci, conserve presque intacts les motifs créés par Brunelleschi. Et, à ce titre, les médiocres tableaux de Neri di Bicci sont d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art.

Le style de Brunelleschi apparaît notamment dans les deux *Annonciations* de l'Académie des Beaux-Arts, où nous voyons, comme à l'église Saint-Laurent, des fenêtres arrondies dans le haut et encadrées d'une ligne moulure, de jolies portes encadrées de même par des moulures et sans fronton, des plafonds plats à caissons, etc. Mais surtout nous signalerons la fresque de *Saint Gualbert*, au couvent de Saint-Pancrace. C'est une pièce capitale. Si

toutes les œuvres de Brunelleschi étaient détruites, elle suffirait à nous faire connaître le style décoratif de ce maître, son amour si particulier pour les torsades, les billettes, les disques enfilés, les faisceaux de feuillages. Dans cette fresque, représentant une coupole supportée par de grands arcs, nous avons peut-être un souvenir des projets de Brunelleschi pour l'église Sainte-Marie-des-Anges (voir p. 35).

Dans quelques œuvres de Neri di Bicci, c'est le sentiment de Donatello



NERI DI BICCI. — LA VIERGE.

Galerie antique et moderne, Florence.

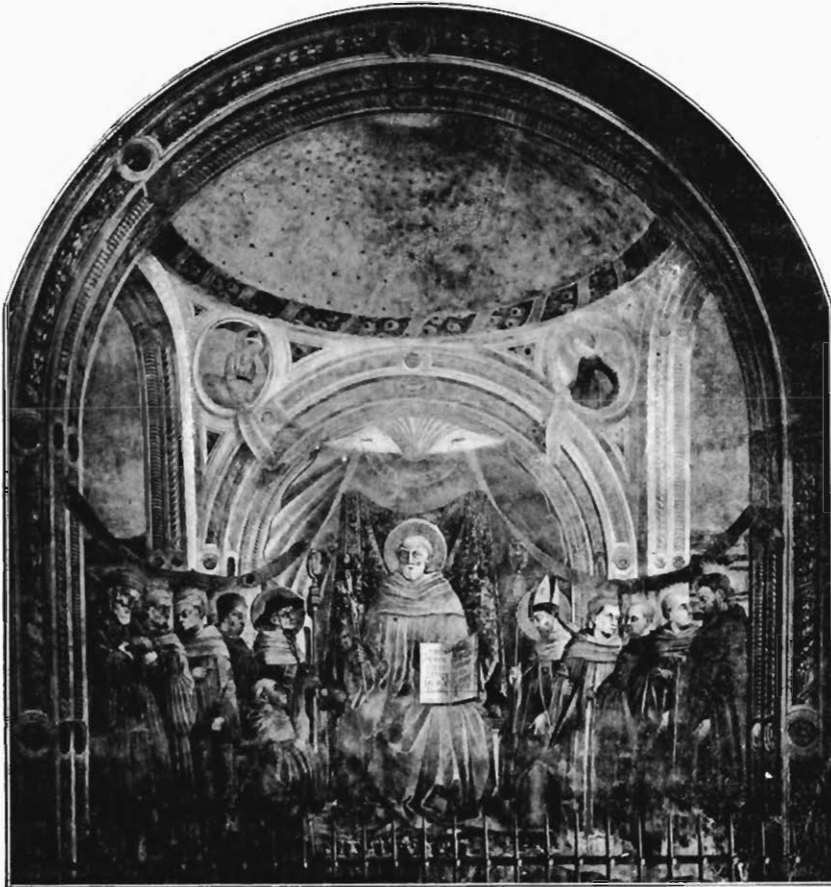
qui apparaît, avec sa fantaisie originale. Voyez, dans les deux *Vierges* de la Galerie antique et moderne (page précédente), le trône de la Vierge avec ses consoles semblables à celles de la *cantoria* du Dôme, et cette forme si curieuse de petites statues d'anges dont les ailes remontent le long du trône, pour se recourber au sommet et faire fonction de chapiteaux.

Je viens de parler de tous les maîtres qui ont travaillé dans la première moitié du xv^e siècle et qui ont connu les créateurs de l'architecture de la Renaissance, Brunelleschi, Donatello, Michelozzo. Avec les maîtres suivants, nous trouverons le style de la Renaissance complètement formé, et il sera plus difficile de découvrir des caractères nouveaux, permettant de classer chronologiquement les peintures. Mon intention n'est pas de poursuivre plus avant cette étude avec les mêmes détails. Mais je veux, en terminant, dire brièvement ce qu'ont fait les maîtres nés de 1410 à 1425, tels, par exemple, que Filippo Lippi et Benozzo Gozzoli.

Les fresques de Prato, de Filippo Lippi (1456), marquent un nouveau progrès sur les fresques de la chapelle de Nicolas V de Fra Angelico. L'architecture prend une importance encore plus grande et elle est de style plus avancé. Dans les *Épisodes de la vie de saint Étienne*, nous voyons une porte qui est une répétition du motif de la fresque de *la Trinité* de Sainte-Marie-Nouvelle, dont la date nous a si vivement préoccupé. C'est un arc supporté par de légères colonnes à chapiteaux ioniques et encadré par des pilastres surmontés d'un entablement. Remarquons qu'ici nous sommes en 1456, et c'est une raison pour rapprocher de cette date la fresque de *la Trinité* où se trouve le même motif. Dans la fresque de Filippo Lippi, il n'y a pas de voûte à caissons comme dans *la Trinité*; mais cette voûte à caissons, nous la trouvons dans une autre de ses œuvres, la Vierge de la Galerie antique et moderne.

Dans les *Obsèques de saint Étienne*, il y a un intérieur d'église, qui est le plus beau morceau d'architecture que nous ayons encore rencontré jusqu'ici. On remarquera les pilastres cannelés, les chapiteaux corinthiens, la couverture de la nef par un plafond à caissons et, un trait tout à fait particulier, la forme surbaussée des arcs qui retombent sur les colonnes de la nef. C'est une forme inconnue à Florence et qui sans doute est un souvenir des voyages faits par Lippi en dehors de la Toscane (voir p. 37).

Le peu d'architecture que l'on voit dans le *Couronnement de la Vierge* (1441-1447) indiquerait que ce tableau est antérieur aux fresques de Prato. Les quelques formes architecturales qu'on y rencontre, en particulier dans



NERI DI BICCI. — SAINT JEAN GUALBERT ENTOURÉ DE MOINES DE VALLOMBREUSE.
Cloître de Saint-Paterace, Florence.

le trône de la Vierge, sont, sinon une copie de Donatello, du moins une libre fantaisie dans l'esprit de ce maître.

La même fantaisie architecturale se voit dans la *Vierge* du Louvre, qui doit être à peu près de la même époque. La *Vierge* de la Galerie antique et moderne, avec ses grandes niches, ses colonnes, son entablement complet, pourrait être d'une époque un peu plus tardive.

Dans toutes ces œuvres, on rencontre une forme qui, chez certains maîtres et pendant tout le cours du xv^e siècle, de Donatello à Mino de Fiesole, eut un très grand succès, ce sont les cannelures courtes très rapprochées, que l'on emploie pour décorer les soubassements, les frises, les balustrades, toutes les parties lisses dont on veut rompre la monotonie.

Benozzo Gozzoli, au point de vue des représentations architecturales, a une place tout à fait unique. Là où d'autres se contentaient de disposer autour de leurs figures quelques beaux ornements d'architecture, il veut représenter les édifices mêmes construits par les architectes florentins ; il veut nous donner l'image même de sa cité, et ses fresques du Campo Santo de Pise, peintes de 1469 à 1485, sont comme un *thesaurus* de l'architecture florentine à cette époque. Dans *l'Enfance de Moïse*, un palais a des fenêtres géminées à plein cintre, copiées sur celles du palais Médicis, de Michelozzo ; dans un autre, les fenêtres géminées sont séparées par des pilastres, selon le style introduit à Florence par Alberti, dans le palais Rucellai.

Je ne puis entrer ici dans la description de toutes les fresques de Gozzoli ; je me contenterai de signaler l'emploi de plus en plus fréquent des motifs qui se trouvaient déjà chez ses prédécesseurs, colonnes, pilastres, entablements, frises décorées de guirlandes, têtes de chérubins et grandes figures de victoires, voûtes à caissons, statues, portiques et grandes galeries à jour des premiers étages, etc.

C'est ici l'apogée, et, pour ainsi dire, la fin de la première Renaissance. La caractéristique de cet âge était l'emploi d'éléments purement architectoniques, parmi lesquels les pilastres cannelés tenaient la première place. Le second âge sera surtout caractérisé par l'abondance des formes décoratives, et spécialement par l'emploi des arabesques et des guirlandes de fleurs et de fruits. Toutes les parties architecturales, soubassements, pilastres, entablements, sont couvertes d'une dentelle de fleurs finement ciselées. C'est le style qu'inaugure Desiderio da Settignano, et qui est adopté, à la fin du xv^e siècle, par les sculpteurs Antonio Rossellino, Andrea della Robbia, Benedetto da Majano, et par les peintres Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, Signorelli, Lorenzo di Credi, Pinturricchio. Enfin, au début du xvi^e siècle, les architectes cherchent avant tout la beauté dans l'organisme des lignes. L'art du xv^e siècle disparaît et fait place à

des ordonnances majestueuses, à un art sobre et plein de noblesse, mais qui deviendra un peu froid, par suite de la suppression de tout élément décoratif. Le reflet de cet art se retrouvera dans les peintures de Fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, et dans toute l'école de Raphaël.



FILIPPO LIPPI. — LES OBSÈQUES DE SAINT ÉTIENNE.

Fresque. — Cathédrale de Prato.

En somme, il résulte de ces considérations un peu minutieuses que le style des monuments représentés dans les tableaux peut très utilement servir à déterminer la date de ces tableaux, qu'il permet de classer chronologiquement, presque sans erreur, les œuvres d'un même peintre, et que ces études sont d'un intérêt particulier, spécialement dans la première moitié du xv^e siècle, au moment où les peintres abandonnent les formes gothiques pour adopter le style nouveau de la Renaissance.

