



## DES OEUVRES

ET DE

## LA MANIÈRE DE MASACCIO

---



Tout ce qui a survécu des œuvres laissées, il y a plus de quatre siècles, par Masaccio se réduit presque à quelques peintures dans une petite chapelle de l'église del Carmine, à Florence. Des différents travaux mentionnés avec tant d'éloges par Vasari, les uns, comme les peintures de Saint-Clément à Rome, ont cessé de lui être unanimement attribués; les autres ont disparu, ensevelis sous les décombres des monuments qu'ils décoraient ou sous les ornements de rencontre, sous le badigeon quelquefois, dont la barbarie des architectes, y compris Vasari lui-même, couvrait

des murs doublement consacrés pourtant par la majesté de l'âge et par les témoignages du talent. En dehors des fresques del Carmine

qui d'ailleurs ne sont pas toutes de la main du maître, à peine pourrait-on mettre au compte de celui-ci deux ou trois ouvrages authentiques. C'est bien peu sans doute pour assurer la popularité à sa mémoire; et cependant parmi les noms qui personnifient l'art italien et qui passent pour en résumer le mieux les progrès, parmi les souvenirs que nous ont transmis les historiens, les poètes, les voyageurs de tous les temps et de toutes les nations, il n'en est guère de plus traditionnellement recommandés à la gratitude des artistes et à la vénération de la foule que le nom et le souvenir de Masaccio.

A ne parler que des hommes de notre pays et de leur partialité persévérante sur ce point, même aux époques où l'usage était chez nous le plus général de confondre dans un égal dédain tous les devanciers, quels qu'ils fussent, de Léonard et de Raphaël, même dans le siècle où le président De Brosses pouvait, sans scandaliser personne, traiter délibérément de « barbouilleurs » Giotto et les siens aussi bien que les prédécesseurs immédiats ou les contemporains de Jean de Fiesole, on avait pour Masaccio des ménagements exceptionnels; on lui pardonnait presque, sur la foi des *Encyclopédistes*, d'avoir appartenu à l'école « gothique », en considération de la bonne intention qu'il avait eue de « montrer, du moins dans les attitudes, — ce sont les propres expressions de Watelet, — quelque chose qui pouvait ressembler à de l'aisance et à de la grâce<sup>1</sup> ». Certaine tradition aidant de la jalousie dont le jeune peintre aurait été l'objet pendant sa vie et de l'empoisonnement dont il serait, à vingt-six ans, tombé victime, on éprouvait pour lui quelque chose de cette bienveillance attendrie qu'inspirent plus ou moins les héros de roman, et, sans examiner d'ailleurs fort attentivement ses œuvres, on ne laissait pas de s'intéresser de confiance à sa mémoire.

De nos jours on a fait plus, et peut-être en a-t-on fait un peu trop. A force de prétendre relever les titres de Masaccio à l'admiration de la postérité, on n'a pas toujours craint de déposséder en sa faveur d'autres artistes et de lui attribuer, avec quelque excès de libéralité, des œuvres dont ceux-ci en réalité étaient les auteurs; à force de célébrer l'importance des innovations introduites dans l'art florentin par le réformateur *quattrocentista*, on en est arrivé pour ainsi dire à exagérer la justice et à transformer en initiateur souverain, en une sorte de messie sans précurseur, un prophète inspiré de haut, — cela est certain, — mais venu à son tour après bien d'autres.

Il nous semble donc prudent de n'admettre que sous bénéfice d'in-

1. *Dictionnaire des arts*, t. I, p. 241, au mot *école*.

ventaire les assertions de certains historiens modernes sur la mission imprévue de Masaccio et sur la nature des progrès qu'il aurait subitement déterminés, des vérités qu'il aurait le premier mises en lumière. Faut-il, avec Rosini par exemple, voir dans le peintre de la chapelle del Carmine l'auteur du « plus grand monument de l'art italien avant l'apparition de Raphaël » ? Est-il vrai, comme le déclarent Henri Beyle et son continuateur trop confiant, M. Taine, que « Masaccio est plutôt le créateur que le rénovateur de la peinture <sup>1</sup> », et que celle-ci ne « sort du style méticuleux et plat pour entrer dans le style large et simple <sup>2</sup> » que lorsqu'elle a été vivifiée par lui ? En un mot, le rôle de Masaccio dans l'histoire de la peinture est-il si peu pressenti quand il commence, si ouvertement contraire aux croyances admises, aux doctrines pratiquées jusqu'alors, qu'il marque à la fois l'éclatante indépendance d'un génie tout personnel et le moment précis où s'ouvre, pour l'art italien, cette ère de vie féconde à laquelle on a donné le nom de Renaissance ?

Nous n'avons nullement la pensée, — est-il besoin de le dire ? — d'attenter, sous prétexte de justice, à une gloire si légitime, si sûrement placée au-dessus des agressions de l'esprit de parti ou des variations de la mode. La méprise serait grave et la prétention ridicule de reléguer parmi les artistes secondaires un des maîtres les plus éminents de l'école florentine et de toutes les écoles en général, comme en face des œuvres qu'il a laissées, on serait sans doute bien mal venu à contester ce qu'elles ont, par rapport au passé, de particulièrement neuf et de distinctif. Seulement, dans quelle mesure ces nouveautés contredisent-elles les coutumes antérieures ? Jusqu'où vont chez Masaccio cette originalité du sentiment et cette hardiesse dans la pratique ? S'il faut accepter comme un fait le grand mouvement que ses exemples provoquèrent, ne saurait-on, sans en diminuer l'importance, se demander au moins si ce progrès a eu pour unique cause la puissance spontanée du maître et la force de l'impulsion donnée par lui ? Voilà ce que nous voudrions rechercher et,

1. *Histoire de la peinture en Italie*, par Stendhal (Henri Beyle), chap. XXI.

2. Taine. — *Voyage en Italie*, t. II, p. 480. — Confinée depuis le XIV<sup>e</sup> siècle dans une « enceinte étroite, la peinture, dit encore M. Taine, la peinture marche entravée ou roide, et une seule fois on la voit prendre son essor ». Et il ajoute avec autant d'indépendance d'ailleurs dans l'expression que dans la doctrine : « C'est par les mains de Masaccio qu'elle fit ce grand pas », de Masaccio « inventeur isolé dont l'exemple précoce ne fut point suivi ». Comment cet exemple ne fut point suivi ? Qu'est-ce que firent donc Benozzo Gozzoli et Filippino Lippi, Ghirlandajo et Botticelli, Mino da Fiesole et Maso Finiguerra, vingt autres encore parmi les peintres, les sculpteurs, les orfèvres florentins du XV<sup>e</sup> siècle ?

s'il se peut, arriver à découvrir en consultant, de préférence aux traités didactiques ou aux biographies, les œuvres mêmes du talent en cause, et en rapprochant des renseignements qu'elles nous livrent les témoignages fournis à d'autres époques et par d'autres talents.

Et d'abord en quoi consiste exactement la doctrine que Masaccio a entendu faire prévaloir ? Pour simplifier les choses, on a cru devoir, dans les termes, la confondre avec l'esthétique brutale dont Michel-Ange de Caravage fut l'apôtre vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, et même avec cette foi plus naïvement violente encore qu'essayent aujourd'hui de professer quelques dévots au culte absolu de la réalité. Pourtant, Dieu merci, la différence est grande entre le *naturalisme* de Masaccio, — puisque tel est le mot consacré, — et le *naturalisme* de ses prétendus continuateurs. Ceux-ci ne demandent pas à la matière de penser, ni même de faire penser : ils ne lui demandent que d'être. Ils ne visent, dans chacun de leurs ouvrages, à produire rien de plus que le portrait de corps inhabités, qu'une image ou plutôt qu'une effigie tout extérieure, toute palpable pour ainsi dire ; le peintre florentin, au contraire, cherche dans l'imitation vraisemblable des dehors le moyen de dégager et de définir la vérité intime. Si docile qu'il se montre aux leçons que lui propose la nature, avec quelque sincérité qu'il étudie les caractères physiques de ses modèles et qu'il en transcrive jusqu'aux irrégularités ou aux bizarreries, il se garde bien de tout sacrifier à cette tâche et de renoncer à pressentir d'autres phénomènes plus mystérieux. Là où des artistes à courte vue ne voudront plus tard ou ne sauront apercevoir que les apparences de ce que les théoriciens de la même école appelleront crûment « l'animal humain », il envisage, lui, et il réussit à rendre l'homme, l'homme tout entier, avec les ressorts cachés de sa vie morale comme avec les particularités de sa physionomie et les signes individuels de son tempérament.

Or cette double curiosité en face d'un type donné, ce besoin de reproduire avec une égale précision l'aspect d'un visage ou d'un corps et les mouvements de l'âme qui l'anime, aucun artiste florentin ne les avait-il donc éprouvés avant Masaccio ? A ne parler même que de ses prédécesseurs immédiats ou de ses aînés parmi les peintres et les sculpteurs contemporains, est-ce que Paolo Uccello, Ghiberti, Donatello et plusieurs autres n'avaient pas déjà introduit dans l'art cet élément *naturaliste*, cette vérité dans l'imitation dont le grand Giotto et son école avaient pu, jusqu'à un certain point, ignorer la formule, sans en dédaigner d'ailleurs la recherche ni en méconnaître la vertu ? Est-ce que, si accoutumé qu'il fût à vivre dans les régions de l'idéal, le mystique Jean de Fiesole lui-



FRAGMENT D'UNE FRESQUE DE MASACCIO.

(Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.)

même ne s'était pas complu bien souvent dans l'étude attentive du fait ? Tout en se souvenant des visions angéliques, ses regards savaient aussi, à l'occasion, se fixer sur les choses de la terre et en démêler avec une singulière pénétration les formes caractéristiques, la physionomie propre, la raison d'être particulière. Il suffirait de rappeler, entre autres témoignages de cette clairvoyance et de cette véracité pittoresque, les portraits des religieux, ses frères, si fidèlement tracés par le peintre dominicain à côté des personnages évangéliques ou sous les noms des saints qu'il avait à représenter.

On n'est donc pas bien fondé à dire qu'avant Masaccio tout se bornait pour les artistes florentins à la pratique d'une méthode purement traditionnelle, d'une doctrine indépendante des enseignements directement fournis par la réalité. Il n'y aurait que justice au contraire à reconnaître que ce qui caractérise leurs œuvres, ce qui les distingue eux-mêmes à toutes les époques, c'est l'intention de concilier la vraisemblance individuelle avec l'expression idéale, la familiarité des types avec l'élévation du style. Quelque différence qu'établisse entre eux l'expérience ou l'habileté relative, quelque inégale que puisse être la somme de talent dont ils disposent, au fond les inclinations comme les croyances sont les mêmes. Depuis les plus vieilles fresques du Campo-Santo de Pise jusqu'aux tableaux ou aux sculptures appartenant au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, tous les ouvrages florentins attestent dans l'école qui les a produits la permanence, sinon le développement continu, de ces aptitudes et de ces coutumes nationales. Masaccio ne fit qu'en confirmer l'autorité avec plus de résolution et de succès qu'aucun de ses devanciers ; il acheva de résoudre le problème, mais si grand que soit son mérite, à vrai dire, il n'en a pas d'autre que celui-là.

Quant à l'histoire de ses progrès personnels, de ses efforts successifs pour arriver à conquérir cette première place parmi les peintres de son époque, il est au moins difficile de la suivre. La plupart des travaux exécutés par Masaccio avant ceux dont il fut chargé pour la décoration de la chapelle des Brancacci dans l'église del Carmine, n'existent plus, nous l'avons dit. D'autres qui, par hasard, ont survécu, comme la *Madone* exposée aujourd'hui dans la galerie de l'Académie à Florence et quelques rares études dessinées <sup>1</sup>, ne semblent guère de nature à nous

1. Suivant l'opinion d'un très-bon juge en pareille matière, M. Carlo Pini, le plus authentique de ces dessins, peut-être même le seul authentique serait celui qui est conservé aujourd'hui dans la collection du musée des Offices et qui représente une procession de personnages florentins. On sait, par le témoignage de Vasari, que

renseigner fort utilement, parce que l'aspect en est le plus souvent gravement altéré et la date en tout cas problématique. Enfin, si intéressante qu'elle soit en elle-même, la peinture à fresque retrouvée, il y a près de vingt ans, dans l'église de Santa-Maria-Novella <sup>1</sup> ne peut être rattachée à un moment précis de la vie du maître, non plus que la *Tête de vieillard*, précieux fragment d'une autre fresque que l'on voit au Musée des Offices. Resteraient les peintures sur la *Vie de sainte Catherine* que possède l'église de Saint-Clément à Rome ; mais, malgré la tradition séculaire qui les attribue à Masaccio, malgré l'opinion conforme soutenue de nos jours par des écrivains aussi bien informés en général que MM. Crowe et Cavalcaselle <sup>2</sup>, il nous est impossible d'y reconnaître non-seulement le faire matériel, mais même le goût et le style propres à Masaccio.

Suivant Vasari, il est vrai, les travaux exécutés à Rome par Masaccio, — travaux dont les fresques de Saint-Clément seraient aujourd'hui l'unique témoignage, puisque tout le reste a été détruit, — ces peintures, si on les suppose authentiques, remonteraient aux premières années de la jeunesse du maître, à une époque antérieure à celle où il devait décorer à Florence les murs de la chapelle des Brancacci. Ainsi s'expliqueraient à la rigueur, dans les fresques dont il s'agit, les caractères encore incertains de la manière et les différences sensibles que ces fresques présentent, quant aux intentions et aux formes, avec celles que la même main aurait produites plus tard. Par malheur des documents irrécusables tirés des Archives de Florence et publiés il y a quelques années <sup>3</sup> mettent l'explication à néant. Ces pièces établissent en effet que Masaccio ne quitta Florence pour se rendre à Rome qu'après avoir entrepris son travail au Carmine, c'est-à-dire après l'année 1426 ou 1427, et que, contrairement à l'assertion de Vasari, c'est à Rome qu'il mourut,

Masaccio avait peint en *terra verde* une scène analogue sur une des murailles du cloître del Carmine, en mémoire de la consécration de l'église (avril 1422). Il n'est pas impossible que le dessin dont il s'agit ait servi au maître d'étude préalable ou d'esquisse pour la peinture que Vasari mentionne et qui a depuis longtemps disparu.

1. Cette peinture à fresque, sur laquelle Vasari n'avait pas craint de plaquer en 1565 un autel et un tableau de sa façon, a été, en 1857, transportée de la chapelle Spada, qu'elle décorait à l'origine, c'est-à-dire d'une des chapelles de la nef, sur la muraille où s'ouvre la grande porte de l'église, à la droite de cette porte, en entrant. Elle représente, au milieu de la composition, *Dieu le père tenant entre ses genoux Jésus crucifié*, et, sur les côtés, la *Sainte Vierge*, *Saint Jean*, plus, deux personnages agenouillés, un homme et une femme, membres probablement de la famille Spada. C'est l'une de ces deux figures que reproduit la gravure jointe à notre travail.

2. *History of painting in Italy*, t. I, p. 521 et suivantes.

3. *Giornale storico degli Archivi toscani*, 1860, p. 105, 106.

non en 1443, comme le prétend l'auteur des *Vite*, mais en 1428, ou, au plus tard, en 1429, puisque — une des pièces publiées en fait foi — il n'existait déjà plus en 1430 <sup>1</sup>.

Si donc Masaccio doit être regardé comme l'auteur des peintures que l'on voit aujourd'hui à Saint-Clément, il faut admettre qu'il les aura faites dans le cours de l'année ou des deux années qu'il passa à Rome, par conséquent dans la période la plus rapprochée du moment de sa mort. Est-ce raisonnable, est-ce possible? Comment supposer que l'artiste qui venait à Florence de faire avec éclat ses preuves se soit tout à coup si bien transformé qu'il ne dût plus rien rester de lui-même dans son nouveau travail; que ce qui était chez lui habileté soit devenu du jour au lendemain inexpérience ou maladresse, — bien plus, une inexpérience analogue à celle des peintres d'une autre époque; qu'en un mot tout ce qui avait révélé ailleurs une intelligence fortement convaincue et une main savante n'ait abouti ici qu'à des témoignages de timidité ou d'ignorance relative? Non, pas plus que le grand *Crucifnement* qui couvre la paroi au fond de la chapelle et que Vasari attribue également à Masaccio, ces scènes de la *Vie de sainte Catherine*, avec leur ordonnance un peu puérile, leur style équivoque et leur faible coloris, ne sauraient être mises au compte ou plutôt à la charge de l'auteur des fresques del Carmine. Elles sont probablement l'œuvre d'un peintre antérieur, certainement d'un peintre inférieur à lui, et l'on a quelque peine à comprendre que la méprise commise sur ce point par Vasari ait pu aussi généralement s'accréditer jusqu'à nos jours <sup>2</sup>.

Une autre erreur non moins répandue et non moins vivace est celle que, sur la foi du même Vasari, les historiens de l'art italien ont propagée, depuis la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, au sujet des fresques de la chapelle del Carmine. Ils se sont accordés à représenter Masaccio comme l'auteur de toutes ces peintures, de toutes celles du moins qui sont postérieures aux travaux primitivement exécutés par Masolino da Panicale dans trois des

1. « *Questo Tommaso morì in Roma* », dit un certain Niccolo di ser Lapo, peintre, dans un reçu daté de 1430, par lequel il reconnaît avoir touché 68 *lire* sur une somme de 200 *lire* que Masaccio lui devait. En outre un manuscrit anonyme inédit, de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, sur les artistes toscans depuis Cimabue contient ces mots : *Tomaso Masacci fiorentino, dipintore, detto per cognome Masaccio... morse in Roma d'anni 26*. (Bibl. nationale de Florence. *Codice 17, della classe xvi j*. M<sup>re</sup> Gabbiani.)

2. Vasari, nous le croyons, est le premier qui ait attribué à Masaccio les peintures de saint Clément. L'auteur du manuscrit anonyme que nous avons cité n'en dit mot, bien qu'il mentionne soigneusement les divers ouvrages du maître.

compartiments du haut. Le dernier ouvrage de Masaccio dans la chapelle des Brancacci, avait dit Vasari, fut la *Résurrection du fils du roi*, à la voix de saint Pierre et de saint Paul : ouvrage que la mort de celui qui l'avait entrepris « laissa incomplet et qui fut plus tard terminé par Filippino ». L'assertion une fois émise, les écrivains de tous les temps et de tous les pays ne se lassèrent pas de la répéter, les artistes et le public de l'accepter sans contrôle, si bien qu'il y a peu d'années encore tout le monde tenait pour avéré que, en dehors des scènes peintes dès l'origine par Masolino et de la partie complémentaire de la *Résurrection* due au pinceau de Filippino Lippi, il n'y avait aucune des peintures de la chapelle des Brancacci qui n'appartint à Masaccio.

La part de celui-ci pourtant, quelque considérable qu'elle soit dans l'ensemble des décorations de la chapelle, ne demeure pas aussi large qu'on le croyait, de même que l'intervention de Filippino ne se borna pas, tant s'en faut, à l'achèvement d'une des neuf fresques attribuées depuis Vasari à Masaccio. C'est ce qu'ont clairement démontré, après Gaye et Rumohr, les savants commentateurs de l'édition de Vasari publiée à Florence chez Lemonnier, et, plus récemment, sauf quelques divergences sur des points de détail, M. Layard, dans une intéressante notice<sup>1</sup>. Les arguments tirés de la différence des manières, du mode d'exécution par exemple relativement épais, sinon un peu lourd, qu'accusent certaines scènes, tandis que d'autres sont figurées avec des couleurs beaucoup moins empâtées, beaucoup plus étendues d'eau et, pour ainsi dire, toutes fluides, — ces arguments, sans parler des témoignages chronologiques, ont par eux-mêmes une valeur qui nous dispensera d'insister.

Nous nous contenterons donc de rappeler, à titre de vérité à peu près acquise, la répartition qui a été faite, et de dire que, suivant toute probabilité, le lot de Masaccio doit se composer seulement des six œuvres suivantes :

1° *Adam et Ève chassés du paradis*, sur la partie supérieure du pilier à gauche, en entrant dans la chapelle ;

2° La grande composition divisée en trois scènes représentant *Jésus ordonnant à saint Pierre de retirer de la gueule d'un poisson les quatre drachmes nécessaires pour payer le tribut exigé, Saint Pierre exécutant l'ordre qu'il vient de recevoir, et Saint Pierre payant le tribut* <sup>2</sup> ;

1. *The Brancacci chapel and Masolino, Masaccio and Filippino Lippi*, by A. H. Layard.

2. *Saint Matthieu*, ch. xvii, v. 26. C'est la partie principale de cette composition que M. William Haussoullier a reproduite en regard de ces pages, avec cette fine

3° *Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades qu'ils courent, en passant, de leur ombre*, sur la paroi du fond, dans le bas à gauche et auprès de l'autel;

4° *Saint Pierre distribuant des aumônes aux pauvres*, dans la partie correspondante, à droite;

5° *Saint Pierre baptisant*, au-dessus de la scène que nous venons de mentionner;

6° Dans la fresque consacrant le souvenir de la *Résurrection miraculeuse du fils du roi*<sup>1</sup>, les figures, au nombre de quatorze ou quinze, placées entre celle du jeune homme que saint Pierre et saint Paul viennent de rendre à la vie et les deux groupes formés, l'un par les figures assises du roi et de ses deux ministres, l'autre par cinq personnages debout devant le mur à gauche. Tout le reste, c'est-à-dire les autres groupes complétant cette composition et, parmi les peintures voisines, celles où l'on voit *Saint Paul visitant saint Pierre en prison*, *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*, et, dans le même cadre, le *Martyre de saint Pierre*, — tout cela semble devoir être restitué à Filippino Lippi. Les procédés d'exécution employés ici diffèrent trop, nous le répétons, de la pratique accoutumée de Masaccio pour que celui-ci ait pu, sans un inexplicable caprice ou un bien invraisemblable effort, la renouveler à ce point et se démentir ainsi lui-même. D'ailleurs tout ne se réduit pas à cette question technique, à ces témoignages matériels. Le style même, ce style aisé dans sa délicatesse, ingénument familier encore, bien que se ressentant déjà des aspirations au *classicisme* et des inclinations erudites du xv<sup>e</sup> siècle, ce goût à la fois très-personnel et très-épuré dont toutes les œuvres de Filippino Lippi portent l'empreinte, ne le reconnaît-on pas dans quelques-unes des fresques del Carmine aussi bien que sur les murs de la chapelle Strozzi à Santa-Maria-Novella à Florence, ou sur ceux de la chapelle Caralla dans l'église della Minerva à Rome? Il n'est pas jusqu'à certaines vellétés archéologiques dans le choix des ajustements ou des types qui n'achèvent de donner une signification et une physionomie distinctes aux sujets que nous croyons traités par Filip-

intelligence de l'ancienne peinture florentine qu'atteste, entre autres témoignages, l'excellente copie, aujourd'hui à l'École des beaux-arts, de l'*Adoration des mages*, peinte par Filippino Lippi.

1. Suivant la légende, ce roi se nommait Théophile et régnait à Antioche. Le miracle opéré sous ses yeux le convertit au christianisme et lui inspira envers saint Pierre des sentiments de reconnaissance si vifs qu'il fit construire, en l'honneur de celui-ci, un trône monumental devant lequel il ordonna à ses sujets de venir s'agenouiller. De là, dans la fresque dont il s'agit, la scène que l'on voit à droite.

pino Lippi. En même temps qu'elles en déterminent l'aspect propre, elles font ressortir d'autant mieux ce que la manière comme l'imagination de Masaccio a d'étranger à des ambitions ou à des préoccupations de cet ordre.

Sans doute, si l'on accepte dans les termes où elle a été proposée la répartition entre les deux maîtres des peintures que contient la chapelle des Brancacci, la gloire de Masaccio ne laissera pas, au moins en apparence, d'être assez notablement diminuée. Une fois dépossédé, par exemple, au profit de Filippino Lippi, de l'honneur d'avoir conçu et exécuté une des œuvres les plus importantes de la série, — *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul Félix*<sup>4</sup>, — Masaccio semble avoir perdu un de ses meilleurs titres, peut-être même son titre principal, à la renommée qu'on lui avait faite. En réalité, le préjudice pour lui n'est pas aussi grand. Même ainsi appauvri, le prédécesseur de Filippino Lippi demeure encore assez riche de son propre fonds pour que les succès d'autrui, si étendus qu'ils soient, ne puissent rien usurper sur son domaine, rien compromettre de ses droits. N'est-il pas juste, d'ailleurs, de tenir grand compte de l'intervalle qui sépare l'époque où Masaccio interrompit ses travaux dans l'église del Carmine du temps où Filippino y commença les siens? Lorsque celui-ci fut appelé à compléter la décoration de la chapelle, il y avait près de soixante ans déjà que Masaccio l'avait entreprise. Ne saurait-on penser, ou plutôt ne faut-il pas reconnaître que, sans les modèles qu'il avait sous les yeux, le nouveau venu ne se serait pas aussi bien acquitté de sa tâche? Quelques traces qu'elle porte d'un sentiment et surtout d'un mode d'exécution individuel, cette belle peinture que nous mentionnions tout à l'heure, — la *Comparution de saint Pierre et de saint Paul devant le proconsul*, — procède, quant à l'ordonnance et aux intentions générales, des enseignements et des exemples consacrés, plus d'un demi-siècle auparavant, sur les murailles voisines. Elle les continue en les interprétant, comme, plus tard, le *Saint Paul à Athènes* de Raphaël devait, avec quelques modifications conformes au génie personnel du « divin maître », reproduire à son tour les apparences et le style d'une des figures inventées par Filippino au Carmine.

Ainsi se déduisent les uns des autres les progrès de l'art, aux diverses époques, et les talents, quelque variés qu'ils soient, des artistes qui les

4. Nous avons cru devoir conserver à cette scène la dénomination sous laquelle on a coutume de la désigner. Quelques écrivains toutefois l'ont intitulée, avec beaucoup plus de vraisemblance selon nous, *Saint Pierre et saint Paul devant l'empereur*. D'autres enfin ont cru qu'elle représentait « la dispute de saint Pierre et de Simon le Magicien ».

résumé. Là, comme ailleurs, rien ne sort de rien. Ce que l'on appelle dans l'histoire de l'art création ou découverte n'accuse le plus souvent, en réalité, qu'un suprême perfectionnement. Les chefs-d'œuvre de Phidias lui-même sont la conséquence logique, le complément souverain des sculptures éginétiques, et il n'est pas jusqu'aux inventions du génie le plus indépendant en apparence, il n'est pas jusqu'aux œuvres si ouvertement personnelles de Michel-Ange qu'on ne puisse rattacher à certaines promesses, sinon à certains témoignages antérieurs. De même que Filippino Lippi en succédant à Masaccio subit, volontairement ou non, la discipline de ses exemples et l'autorité des réformes accomplies ou tout au moins poursuivies par lui, de même, pour se mettre en mesure d'exercer cette influence à venir, Masaccio s'était à son heure informé auprès de qui de droit; il s'était inspiré des traditions, pénétré des doctrines que lui avaient léguées ses devanciers ou que tel de ses contemporains travaillait avec un surcroît de zèle à faire prévaloir. Avant lui, nous le disions en commençant, plus d'un peintre ou plus d'un sculpteur florentin s'était avisé déjà des ressources que l'art peut tirer de la nature consultée de près et sincèrement imitée. Masaccio n'est donc pas, comme on l'a répété tant de fois, l'unique promoteur de l'entreprise à laquelle il a attaché son nom; il n'est pas le premier qui l'ait tentée, mais s'il n'a point ouvert la voie à l'art *naturaliste*, ou plutôt à l'art véridique, il l'a du moins singulièrement élargie, et ce grand honneur lui appartient d'avoir exprimé jusqu'au bout, avec une franchise et une habileté décisives, ce que d'autres n'avaient su encore que faire pressentir ou que formuler incomplètement.

D'ailleurs tout ne se réduit pas dans les œuvres du jeune maître à cette analyse rigoureuse, à cette représentation purement exacte de la réalité. Comme le faisait assez récemment remarquer un des écrivains contemporains qui ont le plus judicieusement apprécié les caractères des anciennes écoles italiennes et les mérites relatifs des divers talents qu'elles ont produits, Masaccio n'est pas seulement un excellent peintre de portrait; il est aussi, au sens moderne du mot, un peintre d'histoire, j'entends un artiste habile à concilier l'expression du vrai avec l'élévation du style. « Les figures de Masaccio, dit M. Paul Mantz <sup>4</sup>, sont, avant tout, vraies, palpitantes, humaines. A ces qualités, elles en ajoutent d'autres. D'abord elles ont le sentiment, la parfaite correspondance de l'attitude avec l'émotion intérieure et parfois même une ampleur de geste, une noblesse dans le jet des draperies qui dépassent singulièrement les

4. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Masaccio, p. 5.

réalités vulgaires et... permettent presque d'entrevoir par avance les splendeurs de l'art qui va venir. »



TÊTE DE VIEILLARD, PAR MASACCIO.

(D'après le fragment de fresque conservé au Musée des Offices, à Florence.)

Veut-on un exemple? Qu'on se rappelle, entre autres, cette composition si solennelle dans sa simplicité, si grande malgré l'exiguïté de son

cadre, où l'on voit saint Pierre et saint Jean guérissant miraculeusement les malades, sans autre contact avec eux que celui de l'ombre fugitive dont ils les enveloppent chemin faisant. Traitée, je ne dirai pas même de nos jours, mais seulement à une époque moins éloignée de la nôtre et par un peintre vénitien ou hollandais, une pareille scène n'eût probablement été qu'un prétexte pour des combinaisons expressément pittoresques, pour des contrastes résultant d'un emploi plus ou moins ingénieux du clair-obscur. Sous le pinceau du maître florentin elle emprunte tout son effet de l'austère majesté des lignes, toute sa signification morale du geste ou de la physionomie des personnages représentés. Quoi de moins compliqué, comme ordonnance, que ces deux groupes formés, l'un par quelques estropiés accroupis ou s'adossant le long d'un mur, l'autre par les figures en marche des deux apôtres? Quoi de plus sobre que l'aspect du tout, au point de vue du mouvement, du relief, du coloris, et pourtant quoi de moins inerte? Les draperies sont exemptes de vulgarité aussi bien que d'affectation. Chaque visage, chaque corps a l'accent de la vie, mais d'une vie sans excès, sans étalage d'elle-même. La figure de saint Pierre, en particulier, est sous ce rapport un véritable chef-d'œuvre. Par la gravité de l'expression et la dignité de l'attitude, par la fermeté du style, elle peut soutenir la comparaison avec ce que l'art de toutes les époques a produit de plus imposant, en même temps que, par la vraisemblance de l'ensemble et des détails, elle mérite d'être rapprochée des images les plus fidèles de la réalité.

C'est, il faut le redire, ce mélange de scrupuleuse bonne foi dans l'imitation et de goût dans le choix des vérités à définir, qui caractérise en général la manière de Masaccio; c'est par là que, tout en accusant ses origines, le maître florentin se distingue des fondateurs de l'école à laquelle il appartient et des artistes qui, plus tard, en ont accru ou confirmé la gloire. Certes, les fresques de la chapelle del Carmine, si l'on apprécie uniquement la valeur philosophique et religieuse ou même la portée dramatique des intentions qu'elles traduisent, certes ces peintures, plutôt disertes que profondément éloquentes, ne révèlent pas une puissance de génie égale aux facultés inventives qu'attestent avec tant d'éclat les fresques de Santa-Maria-dell'Arena à Padoue, le *Triomphe de la Mort* au Campo-Santo de Pise, ou, à Rome, les voûtes de la Sixtine. A Giotto, à Orcagna, à Michel-Ange, le privilège des émotions que peut seule produire une force d'imagination absolue; à eux ou à leurs pareils, comme Dante et Shakspeare par exemple dans l'ordre poétique, le secret des inspirations souveraines, de ces grandes conceptions religieuses ou tragiques dont l'influence, infailliblement subie, remue jusqu'au plus profond

de nous-mêmes. Masaccio, lui, ne saurait avoir ni cette force pénétrante ni cet irrésistible ascendant sur notre cœur. Son lot est d'intéresser surtout l'esprit, d'éclairer le goût, de persuader la raison; il n'est pas de s'emparer bon gré mal gré de notre imagination et de la subjuguier de haute lutte.

A quoi bon, du reste, insister sur ces rapprochements ou même évoquer ces souvenirs? Pour assigner à Masaccio sa juste place dans l'école florentine et pour estimer à leur prix les œuvres qu'il a laissées, il n'est pas besoin de s'informer ailleurs qu'en face des monuments de l'art florentin lui-même et auprès des artistes dont le peintre de la chapelle del Carmine a tantôt suivi les traditions ou perfectionné les méthodes, tantôt déterminé les progrès. Or, s'il n'y a que justice à reconnaître l'action exercée sur lui par plusieurs de ses prédécesseurs ou de ses contemporains; si, par exemple, au point de vue de la vraisemblance dans l'imitation des physionomies ou des formes, il faut tenir compte des utiles enseignements fournis à Masaccio par quelques-uns de ses aînés, par Lorenzo Ghiberti entre autres<sup>1</sup>; si enfin l'on doit se rappeler que ce même Ghiberti et Paolo Uccello avaient découvert et fixé scientifiquement les lois de la perspective dont Masaccio devait faire à son tour une habile application, — n'est-il pas bien juste aussi de voir dans les fresques del Carmine l'origine et, à quelques égards, le modèle de bon nombre des œuvres qui ont suivi? On sait qu'à partir de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle la chapelle qu'avait peinte Masaccio devint, pour les apprentis de l'art quels qu'ils fussent, un lieu d'étude classique, une sorte de lycée où tous les futurs peintres ou sculpteurs travaillèrent successivement à acquérir un commencement d'expérience et à s'approvisionner de souvenirs. Vasari nous a donné la longue nomenclature des artistes diversement célèbres qui, avec ou après Léonard de Vinci et Michel-Ange, étaient venus dans leur jeunesse se former à cette école. Certes, à ne regarder qu'aux surfaces, à n'examiner que les apparences variées des ouvrages qu'ils ont produits à l'époque où ils étaient eux-mêmes passés maîtres, l'unité de leur éducation première ne se trahit pas tout d'abord; mais si l'on ne

1. Ghiberti, né en 1384, par conséquent vingt et un ans avant Masaccio, avait déjà terminé et mis en place la première de ses portes du Baptistère lorsque Masaccio entreprit la décoration de la chapelle del Carmine. Il y a lieu de penser même que le jeune peintre avait été l'élève du sculpteur, bien que le fait ne soit établi par aucun document positif. En tout cas on ne saurait guère admettre, avec Vasari et la plupart des écrivains qui se sont fait après lui les biographes de Masaccio, que celui-ci ait eu pour maître Masolino da Panicale, c'est-à-dire un artiste plus âgé que lui d'une année seulement.

s'en tient pas à ces dehors, si l'on cherche à pénétrer au delà de ces différences dans les manières, le lien secret qui rattache les uns aux autres tant de talents dissemblables à première vue ne tarde guère à se laisser deviner.

Pour les maîtres postérieurs à Masaccio, comme pour Masaccio lui-même, le réel n'est qu'un élément du vrai, une matière et, si l'on peut ainsi parler, une argile à modeler ce vrai que l'art a la mission de dégager et de définir; pour eux, comme pour lui, il s'agit bien moins de copier que de discerner, de faire le portrait littéral des hommes ou des choses que de reconnaître et d'exprimer la vie secrète qui leur est propre. Que le peintre de la chapelle del Carmine et le peintre des *Stanze* au Vatican aient à représenter leurs contemporains, l'un autour du pape dans la *Messe de Bolsène* ou dans l'*Héliodore*, l'autre auprès de saint Pierre et de saint Paul, ils apporteront tous les deux la même sincérité dans l'étude, les mêmes scrupules dans l'imitation des types placés devant leurs yeux; et pourtant ni l'un ni l'autre ne se borne à la simple transcription de ce qu'il voit. Comme tous les grands maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, mais, on le sait de reste, avec plus d'aisance et de bonne grâce qu'aucun d'eux, Raphaël, en reproduisant les formes d'un modèle, nous apprend surtout ce qu'il a senti à propos de ce modèle. Il renouvelle ainsi à sa manière, il achève, en proportion de sa clairvoyance personnelle et de son génie, la tâche que, près de cent années auparavant, Masaccio avait entreprise.

Masaccio a donc le mérite, non pas de s'être préoccupé le premier, ou de s'être préoccupé seul, comme on l'a dit, des réalités familières, mais d'avoir, mieux qu'aucun de ses prédécesseurs, compris les conditions en vertu desquelles ces réalités peuvent devenir dignes de l'art. C'est là le vrai sens de la réforme accomplie par le jeune maître pendant les dernières années de sa trop courte vie; c'est là ce qui fait de lui, sinon l'égal, au moins l'ancêtre des plus glorieux peintres de son pays. C'est à ce titre enfin que les œuvres qu'il a laissées, si restreint qu'en soit le nombre, méritent d'être comptées parmi les monuments les plus considérables de l'art italien et que, pour répéter une parole d'Ingres, « la chapelle des Brancacci doit être regardée et vénérée comme la maison paternelle des belles écoles et le berceau de la belle peinture ».

HENRI DELABORDE.





JESUS-CHRIST ET SAINT-HENRI. LE MOUET ET LE COUPE-TOURTELLER.

Guedé, par Henry 1864.