

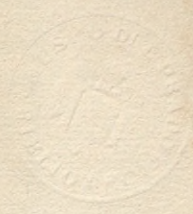
BIBLIOTECA



8.645

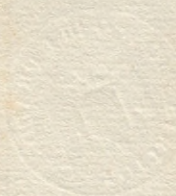
21.858

No Reg. 8645  
21.8580



**HISTOIRE**  
DE  
**LA PEINTURE EN ALLEMAGNE.**

2



REVISED

LA PRINTE EN ALPHABET

***Histoire de la Peinture en Allemagne\*.***

L'histoire de la peinture en Allemagne, que nous soumettons au jugement du public, est la seule qui existe dans notre langue. Quels que soient donc ses défauts, elle a pour elle l'avantage de ne pas craindre la supériorité d'une rivale. Les livres publiés chez nous ne donnent que très-peu de renseignements sur l'art ger-

\* La moitié de ce travail a paru dans l'Artiste.

manique. Sauf un petit nombre de lignes écrites par Félibien et d'Argenville, plusieurs biographies rédigées par Descamps et des articles de revues, nous ne possédons rien à cet égard ; quand nous avons mentionné Dürer, nous sommes au bout de notre science. Les vieux peintres de Cologne, de la Saxe, de la Bavière dormiraient dans un profond oubli, si nous étions leurs seuls admirateurs. Que dire des figures qui ornent les manuscrits du moyen-âge ? Savons-nous quel mérite spécial les distingue ? savons-nous à quel point on y retrouve les caractères du génie allemand ? savons-nous quels buts se proposaient les dessinateurs quand ils en traçaient les lignes naïves, gracieuses ou fantastiques ? Bien loin de là, nous ne soupçonnons pas même leur existence : c'est le désir de la révéler qui nous a fait prendre la plume. Les élèves des Dürer, des Cranach, des Holbein ne jouissent, parmi nous, d'aucun renom ; plusieurs, cependant, ont la verve et l'habileté des grands-maîtres. La nuit qui les entoure ne sera pas dorénavant aussi complète. Nous donnerons aussi des détails sur les écoles modernes.

Au reste, cette histoire ne nous a pas coûté grand'peine. C'est des écrivains allemands que

nous avons tiré presque tous les faits, et, dans la plupart des cas, nous avons traduit mot pour mot. A ce fond recommandable, nous avons joint des observations personnelles, des circonstances ignorées de nos guides; nous avons, en outre, pris le soin de coordonner le tout. Il est inutile de dire que Kugler, Fiorillo et Raczinsky sont les auteurs dont nous avons mis le plus souvent les pages à contribution.

#### PREMIÈRES TENTATIVES.

L'histoire de la peinture en Allemagne présente au narrateur de très grandes difficultés. Dans tous les pays, les œuvres sur toile ou sur bois opposent moins de résistance que les édifices et les statues à l'action destructive du temps; elles sont plus vite anéanties et font plus souvent place à de nouvelles productions. Mais, outre cet inconvénient général, il faut avoir égard, relativement au sort de l'art germani-



que, à une circonstance qui a exercé sur ses ouvrages une influence pernicieuse; je veux parler de la réforme de l'église, qui, tout en conduisant la nation vers les progrès des temps modernes, traita l'art plastique d'une manière hostile, et le punit d'avoir illustré les anciennes doctrines. Une violence ouverte et une rage aveugle d'un côté; de l'autre, une dédaigneuse indifférence, se réunirent pendant trois cents ans pour anéantir ce que l'âge antérieur avait laissé de remarquable et de beau. Ce fut seulement au dix-neuvième siècle que quelques-uns, discernant les motifs de cette guerre iconoclaste, osèrent se porter les champions du génie, et, guidés par une étude impartiale, ressusciter les anciens jours, en recueillant les débris du passé. L'investigation rencontre sans doute aujourd'hui de nombreuses et d'importantes lacunes dans les œuvres de ces temps, et les descriptions qui nous restent d'ouvrages maintenant détruits ne servent qu'à faire sentir la grandeur de leur perte. Il manque sur ceux même qui subsistent encore beaucoup de travaux préparatoires et menés à fin par une sage critique. On ne saurait donc, pour l'heure, offrir un tableau satisfaisant des premières époques de l'art en Allema-

gne. Les considérations suivantes ne sont qu'une imparfaite esquisse, exécutée tant d'après certains écrits préliminaires que d'après des recherches et des études personnelles. — Vu le manque d'ouvrages spéciaux et plus importants, nous aurons surtout égard, pour les premières périodes, aux figures des manuscrits. Elles existent en plus grand nombre que les autres, et on peut déterminer leur âge d'une manière générale, à l'aide de circonstances extérieures et accessoires, bien qu'aucune date n'indique l'époque de leur composition.

Si l'on veut obtenir un résultat valable, il ne faut pas remonter plus haut que les Carolingiens pour chercher les commencements de l'art plastique en Allemagne. Les restes du paganisme primitif, qu'on trouve dans les tombeaux des anciens habitants, et qui révèlent assez souvent une heureuse entente de la forme et un certain goût (les vases d'argile aussi bien que les travaux de bronze), prouvent, à la vérité, l'existence d'une disposition artistique; cependant on ne découvre encore dans ces restes, qui appartiennent tous aux premiers moments de la civilisation, aucune trace de ce sentiment élevé de l'art, qu'accompagne toujours l'imitation de la

nature. Il semble que les colonies romaines, fixées sur le Rhin et sur le Danube, durent imprimer aux tribus voisines de leurs séjours une forte impulsion; mais ces colonies établirent ici, comme dans les autres provinces, des camps hostiles et séparés, au centre même des communications proprement nationales, et la légère influence qu'elles exercèrent peut-être autour d'elles fut neutralisée par les tumultueuses migrations des barbares. Nous pourrions donc tout au plus reconnaître dans les habitants des vallées du Rhin et du Danube une disposition naturelle pour l'étude de l'art, et une certaine facilité à se pénétrer de la civilisation antique.

Charlemagne avait réuni et transporté au-delà des Alpes les derniers éléments de l'art romain, tels qu'ils s'étaient métamorphosés par suite des temps et au milieu des idées nouvelles. Ils entretenirent encore, sous ses successeurs, une école particulière : les miniatures de quelques beaux manuscrits du ix<sup>e</sup> siècle en offrent un témoignage irrécusable. Il ne nous a été conservé aucune des œuvres les plus importantes de ce style, telles que les peintures murales historiques dont Charlemagne avait fait décorer

son palais d'Aix-la-Chapelle. Nous pouvons assurer, sans crainte de nous tromper, que le même goût qui dominait au centre de l'empire se propagea dans tous les lieux où se manifestait le désir d'ornements pittoresques, et s'introduisit avec le christianisme en Allemagne. Un manuscrit, peu intéressant du reste, mais auquel le manque d'autres exemples donne une grande valeur, prouve cette importation. Il fut exécuté sur parchemin en 814 ou 815; tiré du couvent de Wessobrunn, il se trouve maintenant à la bibliothèque de la cour, à Munich; ainsi que plusieurs autres, il contient la fameuse prière de Wessobrunn, l'un des plus anciens monuments de la poésie allemande. Dans la première partie, une série d'images servant à expliquer le texte, présente les diverses circonstances qui accompagnèrent et suivirent la découverte et la conservation de la vraie croix : ce sont des dessins à la plume, très-grossiers, exécutés d'une main peu sûre, et enluminés çà et là, sans art, d'un petit nombre de couleurs, qui se sont en outre altérées. Toutefois, on y observe encore un certain sentiment de la forme, ainsi qu'une apparence de dignité dans l'agencement des plis : ces derniers ont même un air antique, à peu près

comme les figures de l'histoire de Josué, dans le fameux rouleau du Vatican.

La bibliothèque de la cour, à Munich, offre un autre exemple remarquable de l'influence carolingienne en Allemagne. Ce sont les miniatures d'un missel, à la date de 1014, donné par l'empereur Henri II, et venant de la cathédrale de Bamberg. Quoique dès cette époque le style paraisse déjà subir une plus sévère influence, elles ont presque le même caractère que les figures du célèbre évangile de saint Emmeran, à la date de 870, qui, vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle, fut transporté de France au-delà du Rhin. On y voit bien les premières traces de l'art plus austère qui naissait alors; mais la ressemblance est tellement forte que la seconde peinture de l'ouvrage offre une copie littérale du grand portrait de l'empereur, contenu dans le manuscrit de saint Emmeran, de sorte que le peintre devait nécessairement avoir le dernier sous les yeux et s'en servir comme d'un modèle.

Outre le manuscrit de Wessobrunn, l'Allemagne en possède quelques autres du ix<sup>e</sup> siècle, ornés de miniatures, qui, par l'empâtement des couleurs, ainsi que par plusieurs caractères du dessin, ont un très-grand rapport avec les ma-

gnifiques travaux exécutés à la cour des Carolingiens, et comme ces derniers rappellent encore, de très loin, la technique ancienne. Tels sont : un manuscrit des Evangiles, tiré du couvent de Scheftlarnn, et qui se trouve dans la bibliothèque de la cour, à Munich; un autre manuscrit des Evangiles, qu'on voit dans l'église collégiale de Quedlinbourg, etc., etc. Suivant quelques-uns, ce dernier appartient au commencement du x<sup>e</sup> siècle, et serait un présent du roi Henri I à la nouvelle église. Quelle que soit la rareté des œuvres de l'art à cette époque, celles que nous possédons offrent un assez grand nombre de motifs analogues à ceux de la période carolingienne. On peut encore citer, pour spécimens, les figures d'un autre évangélaire conservé à Munich, et celles de deux manuscrits de la bibliothèque publique de Bamberg. Cependant on reconnaît en même temps dans ces ouvrages, dans les deux premiers surtout, des traits qui annoncent déjà le caractère maniéré du xi<sup>e</sup> siècle. Ce caractère paraît devoir son origine à l'art byzantin. Nous supposerons qu'un style pareil dominait dans les œuvres plus considérables de l'époque, telles que le triomphe du roi Henri I sur les Hongrois, exécuté par ordre

de ce monarque en son palais de Mersebourg : il semblait si excellent aux contemporains, qu'ils y voyaient plutôt une scène réelle qu'une représentation fictive. Les restes de peintures murales qui ornent les piliers de l'ancienne église de Memleben, sur l'Unstrut, ont été pendant long-temps, mais à tort, attribués au xi<sup>e</sup> siècle : le style de ces peintures prouve évidemment qu'elles n'ont pu être faites, en aucune manière, avant le commencement du xiii<sup>e</sup>.

Les manuscrits cités plus haut, et qu'on doit regarder comme des modèles de l'habileté germanique au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècles, nous semblent, d'après ce que nous en avons vu, peu susceptibles de former le goût et l'œil d'un peuple, ni de rendre l'âme sensible aux effets poétiques. Quoi qu'il en soit, si nous nous représentons la civilisation de cette époque, se dégageant avec peine des dernières entraves de la barbarie, l'absence complète de représentations imagées, et le manque absolu d'idées sur la signification profonde de l'art, trait commun à tous les peuples enfants, nous reconnaitrons que ces travaux avaient les qualités nécessaires pour atteindre leur but direct. Car, si leur exécution est lourde et grossière au plus haut degré, ils n'en étaient

pas moins propres cependant à rendre manifeste la possibilité d'une imitation plastique, et à impressionner le barbare plus fortement que la lettre morte. Ils conservaient d'ailleurs les traces de l'art antique; ils pouvaient accoutumer l'œil au moins à la naïveté et à la simplicité de la composition, et devaient nécessairement, par quelques intentions idéales, disposer l'âme du spectateur à considérer le monde de l'art comme une sphère plus élevée que celle de l'existence quotidienne.

Le mariage de l'empereur Othon II avec la princesse grecque Théophanie, en alliant la cour impériale et celle de Byzance, paraît avoir eu sur les progrès de l'art allemand une influence plus importante, et avoir éveillé un désir plus général de posséder des ouvrages plastiques. Byzance seule conservait, à cette époque, malgré sa lamentable décadence, une technique satisfaisante. L'art y servait en cent manières aux besoins les plus délicats de la vie; et avec l'étiquette et le luxe des Grecs, leur goût pour les beaux-arts dut s'introduire en Allemagne. On peut se faire une idée du zèle qu'on mettait à les étudier et à les exercer, individuellement au moins et parmi les classes supérieures, par



l'exemple de saint Bernard, évêque d'Hildesheim, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle. Cet homme actif dirigea l'exécution d'un grand nombre de travaux, et dans ses voyages il était toujours accompagné d'artistes auxquels il faisait copier tous les ouvrages distingués qui s'offraient en chemin.

Une série de manuscrits du xi<sup>e</sup> siècle, fort beaux pour la plupart, et dont les images dénotent visiblement l'influence byzantine, est parvenue jusqu'à nous. Les plus importants de ces manuscrits, qui se trouvent maintenant à la bibliothèque de la cour, à Munich, viennent du trésor de la cathédrale de Bamberg, pour laquelle de grands seigneurs les firent sans doute exécuter, et peut-être sont-ils, en grande partie, des dons de l'empereur Henri II. Il en existe aussi quelques-uns à la bibliothèque publique de Bamberg, et d'autres en divers lieux. Le style particulier et la manière spéciale de ces travaux les distinguent, de la façon la plus nette, des ouvrages produits pendant la période carolingienne : ils semblent, d'un côté, beaucoup plus disgracieux ; de l'autre, beaucoup moins importants. Si, malgré l'hésitation du dessin et la grossièreté des détails, on trouve encore, dans les premiers, un certain sentiment du beau ; s'ils suivent encore

les lois générales de l'organisation humaine, et conservent aux draperies un air grandiose, ici ces avantages disparaissent totalement. Les personnages sont contournés et rabougris; il règne dans la marche des lignes un arbitraire, dans les formes une bouffissure, qui surprennent au dernier point, et que peut seule expliquer l'influence de modèles étrangers. Ceux-ci supposent à leur tour une dégradation intérieure et morale de l'homme au milieu d'une vie stagnante, comme l'était celle de l'empire byzantin. Malgré ces défauts, les lignes, tracées d'une main sûre, sont bien arrêtées. La manière d'appliquer les teintes est aussi différente : des couches sèches remplacent l'abondance pâteuse, et continuent, par la suite, à se montrer dans la miniature proprement dite; mais on voit en même temps le soin le plus délicat et le plus minutieux, le fini le plus achevé, distinguer le coloris : ce qui contraste, de la façon la plus décisive, avec l'hésitation du pinceau carolingien. Cette fois, la différence est à l'avantage de leurs successeurs. Mais ce qui surprend encore plus que cette élégante exécution, c'est le jeu particulier, et pour ainsi dire fantasmagorique, des couleurs : on le remarque surtout dans les fonds. Là, on

voit alterner, derrière les figures, des lignes de nuances tendres et amorties l'une par l'autre; elles s'harmonisent bien ensemble et produisent sur l'œil une impression tout-à-fait agréable. Ces défauts et ces qualités techniques reconnus, il faut ajouter que les compositions particulières révèlent des pensées ingénieuses, personnifiées sous des traits symboliques, conformément à l'état peu avancé de l'art. Malgré la rudesse du dessin, la pose et les gestes trahissent des intentions dignes d'éloges.

Pour faire mieux comprendre ce qui vient d'être dit, nous allons décrire les images d'un évangélique. Après le calendrier qui se trouve généralement en tête des manuscrits de ce genre, et dont les mois sont divisés comme d'habitude par des colonnes surmontées d'arceaux, une peinture allégorique d'un caractère particulier annonce la teneur générale du livre. Au centre d'un arc-en-ciel de forme elliptique, le Christ est représenté devant un arbre, dont il saisit une branche de la main gauche, pendant que de la droite il tient un globe, symbole de la puissance. Les rameaux portent de petits fruits rouges et des feuilles semblables à des champignons. L'artiste, sans aucun doute, a voulu figurer l'arbre

de la science, dont le bois servit, selon la vieille légende, à faire la croix de Jésus. Dans l'intérieur de l'arc-en-ciel, à la droite du Christ, resplendit le soleil, tête rouge avec des rayons; à gauche, le croissant de la lune se dessine en bleu: Uranus, tête de vieillard légèrement azurée, grimace vers le haut. Sous les pieds du Christ, une femme brune, à demi-nue, embrasse la tige de l'arbre. A l'extérieur, aux quatre points correspondants, les quatre évangélistes, représentés sous des traits symboliques, sont portés par des figures verdâtres en forme de syrènes. Ces dernières, ainsi que nous l'apprend le texte placé en regard de l'image, indiquent les quatre fleuves du paradis; les fleuves de la terre leur doivent leurs eaux, et, d'après la vieille symbolique, ils désignent les quatre évangélistes. Des lignes d'or entourent l'arc-en-ciel; à l'intérieur, le fond est d'un vert-lilas, qui devient bleuâtre sur le bord; à l'extérieur, il est lilas; il passe au rose dans le haut, et au vert dans la partie opposée. Ainsi que tous les évangéliaires de la même époque, celui-ci offre, devant chaque évangile spécial, l'image de l'évangéliste. On le représente assis à son pupitre; chaque figure est accompagnée de deux colonnes qui portent sur

une frise horizontale une inscription explicative; plus haut règne un cintre surbaissé, qui renferme toujours l'emblème de l'évangéliste, et à côté un dessin rappelant le sacrifice de Jésus. Là se font remarquer des intentions pleines de sens. Ainsi, tandis que près du lion de Saint-Marc on voit le Christ sortant du tombeau, l'évangéliste lui-même, dans le bas de la miniature, regarde en haut et lève les mains avec un geste d'étonnement, que l'inscription explique par ces deux vers :

*Ecce leo fortis, transit discrimina mortis :  
Fortia facta stupet Marcus qui munitia defert.*

Luc, au contraire, au-dessus duquel est peint un agneau mourant, baisse les yeux et laisse pencher le phylactère sur lequel il se préparait à écrire. Quelques manuscrits renferment une grande quantité de scènes historiques, dont les sujets sont tirés de la Bible; mais les défauts du dessin choquent plus fortement dans ces compositions que dans les précédentes, attendu que l'importance et la valeur des images dépendent ici exclusivement de la forme.

Nous pouvons considérer l'ensemble de ces

produits comme formant une seconde période de l'art germanique. Le soin de l'exécution, le jeu brillant de la lumière et des couleurs se montrent ici pour la première fois. La recherche excessive du dessin ( qu'il faut attribuer à l'influence étrangère d'un art corrompu, et qui diffère entièrement de la contrainte typique d'un style primitif ) pouvait, à la vérité, constituer un élément funeste si ses résultats avaient été profonds et étendus. Nous ne croyons cependant point qu'elle ait exercé par la suite une action considérable. Le sentiment naissant de noblesse qu'accusaient les productions carolingiennes, et qu'elles répandirent généralement, suffisait, avec la rectitude du goût particulier des artistes, pour protéger l'art contre cette cause pernicieuse. Les ouvrages que nous avons décrits plus haut, quelques-uns du moins, montrent suffisamment de quelle manière la pensée originale et créatrice, s'emparant de ces moyens, sut bientôt les faire tourner au profit de l'art.

Dès l'époque où furent exécutées les œuvres que nous venons de mentionner, c'est-à-dire dès la première moitié du xi<sup>e</sup> siècle, on remarque l'apparition d'un autre style dans la peinture allemande : c'est celui qui domina pendant tout

ce siècle et le suivant jusqu'aux premières années du xiii<sup>e</sup>. On voit alors généralement cesser la recherche, les signes d'abâtardissement maladif, l'arbitraire dans le dessin des figures; ou, s'ils se montrent encore, ce n'est plus que secondairement et par des traits de détail. La forme suit désormais une sévère règle typique; partout se manifeste le désir d'arrêter les contours avec précision, et de les disposer dans un ordre habile. Les lois de l'harmonie organique du corps humain ne sont pas encore observées; on n'y parvint que plus tard. Mais une rigoureuse symétrie règne dans les plis des vêtements et dans le dessin des objets secondaires, tels que les animaux et les végétaux. Ces derniers sont même tout-à-fait traités en manière d'arabesques. Celles-ci, c'est-à-dire l'association fantastique d'objets divers par leur nature, s'y montre également, et, pour la première fois, avec quelque importance. L'art de cette époque est essentiellement fondé sur un principe architectonique; que ses ouvrages ornent les murailles ou embellissent les livres, ils ont toujours un caractère de décoration. C'est son premier éveil original; et ici, comme ailleurs, lorsqu'il fait ses premiers pas, il adopte une

sévère méthode, qui ne concerne à la vérité que la forme extérieure, et n'embrasse point encore les lois profondes de la nature organique, mais qui, dès lors, limite utilement la fantaisie près de s'égarer dans le monstrueux. Cependant les types idéalisés des anciens, introduits par des modèles étrangers, types dont les œuvres carolingiennes offrent surtout les traces, et qui forment aussi la base de l'art byzantin, sont conservés ici, et, grâce à eux, cette symétrie extérieure est accompagnée d'élévation et de sentiment. La netteté, la délicatesse d'exécution, l'éclat de couleur que nous avons remarqués dans les manuscrits de Bamberg cités plus haut, dominant au même degré dans les travaux de cette école, au moins dans les miniatures; il faut, sans aucun doute, attribuer cette circonstance à l'imitation des Néogrecs. On a coutume de nommer la manière de cette époque style byzantin, et il est vrai que par sa raideur il s'en rapproche davantage que du style plus libre des Carolingiens; il a de nombreuses similitudes avec les ouvrages de la période qu'on désigne de la même manière en Italie. Cependant il n'est pas probable que l'Allemagne ait imité volontairement et en connaissance de cause l'art de Constan-



tinople. Cette analogie fut plutôt une nécessité du développement de l'art germanique, et l'on trouve dans les ouvrages de ce temps de nombreux exemples d'une conception originale et profonde.

Il existe peu de manuscrits du xi<sup>e</sup> siècle ornés de miniatures byzantines; quelques-uns, toutefois, remontent à l'époque la plus ancienne. La bibliothèque de la cour, à Munich, en possède un exécuté par Ellinger, abbé de Tegernsee. C'est un livre d'évangiles qui contient les images des quatre auteurs. Les figures sont durement dessinées, les draperies tombent à grands plis droits et simples; la couleur ne manque pas de délicatesse. Ellinger gouverna son cloître de 1017 à 1048, et éternisa sa mémoire par les travaux qu'il y fit exécuter; on peignit les voûtes et agrandit la crypte d'après ses ordres. Dans un manuscrit de Pline, c'est lui qui doit avoir esquissé sur la marge les animaux dont parle le texte. Ces dessins, où il s'agissait surtout de saisir l'esprit de la nature, seraient intéressants pour l'histoire de l'art. Il faudrait seulement s'assurer que le manuscrit existe encore.

Les ouvrages ainsi ornés se multiplient considérablement au xii<sup>e</sup> siècle. Dans quelques-uns

l'exécution est plus négligée, la conception plus pénible et sans caractère propre ; dans d'autres, au contraire, les formes portent, malgré la raideur du dessin, un cachet de dignité calme et sérieuse. On en voit dont les embellissements sont presque tous tracés à la plume et chargés de couleurs seulement en un petit nombre d'endroits. Le coloris, dans quelques autres, est appliqué avec un grand soin, et l'on y remarque un désir évident d'arrondir les formes au moyen de l'ombre et de la lumière. Les objets ont donc une certaine saillie. La plupart des images, notamment celles des évangélistes, ne représentent que des saints. Beaucoup cependant retracent des sujets variés et d'un genre spécial. L'activité intellectuelle de l'artiste se révèle ici de nouveau par des allégories significatives et des traits emblématiques. Un évangéliste très-brillant, que possède la bibliothèque de la cour, à Munich, et qui vient du couvent de Niedermunster, à Ratisbonne, offre des exemples très-intéressants de cette symbolique pittoresque. On voit, au commencement du manuscrit, différentes représentations mystiques et allégoriques, enrichies de superbes décorations marginales et d'un grand nombre d'inscriptions. Parmi ces images, nous

allons en décrire une qui peint le Christ victorieux. Le Rédempteur est au milieu sur la croix; ses pieds sont cloués à une planche; une étole sacerdotale rouge enveloppe son corps, et son front porte une couronne royale. Un peu plus bas, aux deux côtés de l'instrument déicide, on remarque, à gauche, une femme richement vêtue et ceinte d'un diadème orné de petites croix : c'est la vie; à droite, la mort toute pâle, les cheveux hérissés; un voile cache à demi sa figure, une plaie profonde saigne à son cou. Elle est nue jusqu'au milieu du corps et semble sur le point de défaillir. D'une main elle tient une lance, de l'autre une faux brisée; un dragon, qui s'élance du pied de la croix, paraît la mordre au bras. La feuille porte des deux côtés de moindres images; on voit en haut, sur la droite, le soleil et la lune qui s'obscurcissent, le Nouveau-Testament, sous les traits d'une femme couronnée, avec le calice de la cène sur sa couronne et tenant l'étendard victorieux; à gauche, l'Ancien-Testament cache son visage dans la bordure. Il tient à la main le livre de la loi et le couteau du sacrifice. En bas on voit, du côté droit, les morts ressuscités; le côté gauche montre le voile du temple qui se déchire. On trouve

dans le reste du manuscrit l'image de l'évangéliste en tête de chaque évangile; leurs emblèmes spéciaux, conformes à la symbolique déjà mentionnée, brillent au-dessus d'eux. Ce sont les quatre fleuves du paradis, représentés individuellement sous les traits d'un homme nu, le front chargé de deux cornes, et s'appuyant sur une urne. Toutes les figures de ce manuscrit sont peintes avec beaucoup de délicatesse, et une certaine connaissance de l'anatomie se fait déjà voir dans le dessin.

Vers les dernières années du XII<sup>e</sup> siècle, et au commencement du XIII<sup>e</sup>, l'art allemand déploie, pour la première fois, une grande originalité. L'artiste remarque la multitude des phénomènes extérieurs, et quoiqu'il s'astreigne souvent à une exactitude beaucoup trop minutieuse, il se distingue par le soin qu'il met à reproduire les individus et leurs rapports. Il s'efforce de peindre les hommes tels qu'ils lui apparaissent, divers de rang et de condition; les guerriers sous leurs ornements militaires, les femmes avec leurs pompeuses parures; les relations sociales, les dispositions de l'âme et les changements qu'elles opèrent dans le corps; la puissance des passions; enfin le calme de la mélancolie. Malgré l'imper-

fection extrême de ses moyens, malgré l'absence de vie intime et bien caractérisée, il parvient, en général, à exprimer clairement ses conceptions. La forme humaine perd en même temps de sa raideur architecturale, bien qu'elle décele encore l'influence du style byzantin; on aperçoit l'intention de reproduire l'harmonie organique dans ses rapports généraux. La draperie commence à s'appliquer aux membres et à suivre leurs mouvements. En un mot, de nombreux essais manifestent une aspiration à la beauté, à la grâce, à une dignité idéale. Pour cette dernière, ce furent encore les types légués par les anciens qui imprimèrent au sentiment des artistes cette noble direction.

Les peintures de divers manuscrits nous font connaître cette nouvelle période de développement. Nous citerons en première ligne le magnifique ouvrage intitulé *Hortus deliciarum*, recueil de passages tirés des Pères de l'Église, des écrivains ecclésiastiques et d'autres livres. Il fut exécuté vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans le couvent d'Hohenburg, en Alsace, et se trouve maintenant à la bibliothèque de Strasbourg. Il est orné d'un grand nombre de miniatures, qui expliquent le texte, et représentent des sujets sacrés

emblématiques, ou des scènes de la vie réelle. Ces dernières ont fourni l'occasion de montrer les costumes et les usages du temps dans leur multiplicité pittoresque. L'exposition est trop concise en général, mais surtout dans les allégories compliquées, et a besoin d'un grand nombre d'inscriptions pour devenir intelligible. Cependant les figures des saints y sont traitées à la vieille manière chrétienne, et possèdent généralement un caractère grandiose de calme et de dignité. On remarque, en outre, dans ces images des inventions pleines de sens et d'une hardiesse étonnante. Nous citerons entr'autres la représentation de l'Orgueil (*Superbia*) sous la forme d'une femme richement vêtue. Elle monte un cheval recouvert d'une peau de lion, et brandit une lance, pendant que ses habits flottent au vent.

Une école particulière de miniature semble s'être développée dans les cloîtres de la Bavière supérieure. Ses travaux ne consistent le plus souvent qu'en dessins à la plume; seulement les nudités se distinguent de la draperie, ou même les parties des vêtements sont différenciées au moyen d'une encre rouge. Les personnages offrent rarement d'autres couleurs, mais les fonds sont toujours peints et entourés de bordures

polichrômes. Au nombre de ces œuvres, il faut compter le manuscrit de l'Énéide allemande, de Henri de Weldeck, écrit vers l'an 1200, et qui, venu de la Bavière, se trouve maintenant à la bibliothèque royale de Berlin. Les miniatures de ce livre représentent, dans une suite nombreuse de figures, les événements que raconte le poème. Elles brillent en général par le soin avec lequel y sont dessinés les costumes et autres détails. Néanmoins, sous le rapport de la beauté, elles ne soutiendraient pas la comparaison avec celles de l'*Hortus deliciarum*. Plusieurs figures trapues rappellent même les manuscrits de Bamberg, cités plus haut. Cependant ces images empruntent à une autre circonstance un intérêt particulier, relativement à l'histoire de l'art en Allemagne. Les mains des individus expriment ici par leurs mouvements un langage mimique d'une conception originale, qui expose d'une manière claire et parfaitement intelligible les diverses circonstances du dialogue, de même que les passions des personnages. Lorsqu'il s'agit de peindre la souffrance solitaire de l'amour ou le regret d'un objet aimé, la douleur est fort bien rendue par une torsion convulsive des mains.

Un autre manuscrit du même temps, qui renferme le beau poème allemand de Werinher, diacre au couvent de Tegernsee, poème dont la vie de la Vierge forme le sujet, contient des dessins beaucoup plus importants que les précédents. Ces dessins méritent, quant à la forme, à peu près les mêmes éloges que ceux de l'*Hortus deliciarum*; ils les surpassent même quelquefois par une grâce et une naïveté paisibles, qui se montrent surtout aux endroits où il fallait exprimer une disposition joyeuse et sereine de l'âme : ainsi, par exemple, dans un groupe de bienheureux qui apparaît au milieu d'une vision de Marie. Quelques autres images qui forçaient l'artiste à rendre des affections passionnées, et principalement des affections douloureuses, sont du plus grand prix. Malgré la faiblesse de ses moyens, il a su mettre dans la pose, dans les gestes et dans la draperie, un sentiment tragique tellement vrai, qu'il doit causer une extrême surprise, surtout si l'on se reporte à cette période lointaine. Les plus excellentes images de ce genre sont : un tableau des damnés, qui, cette fois encore, apparaissent à Marie dans une vision : ils sont liés l'un à l'autre par des chaînes brûlantes, et des tortures intérieures



les chassent çà et là; une autre miniature, où l'on voit se lamenter les mères de Bethléem, après le meurtre de leurs enfants : l'une déchire ses habits; une autre, assise à terre, appuie sa tête sur sa main; une troisième se tord les bras; une quatrième les lève vers le ciel avec un mouvement énergique, et semble se plaindre à lui du forfait horrible qui vient d'avoir lieu, etc., etc.

Aux œuvres déjà citées il faudrait joindre, comme indice d'un plus haut degré de développement, les dessins d'un moine du couvent de Scheyern, nommé Conrad. Ce religieux est connu par un grand nombre de savantes productions, et vivait au milieu du xiii<sup>e</sup> siècle (\*). Comme il était à la fois artiste et chroniqueur, il peignait avec soin les titres de ses livres. Il composa entre autres une histoire de l'Église, dans laquelle il dessina les sept arts libéraux. Il décora une astronomie de la figure de Ptolémée observant les étoiles. Enfin, il exécuta son propre portrait, et se représenta en robe brune, agenouillé devant un simulacre de la Vierge. Au-dessous, il traça les mots suivants : *Fr. Conradus peccator, auctor et scriptor hujus operis.*

\* Il florissait vers l'année 1244; on croit qu'il naquit en 1215, et mourut en 1291.

Il passe pour avoir terminé plus de trente ouvrages. La bibliothèque de la cour, à Munich, possède plusieurs manuscrits qu'il orna ainsi lui-même. Un bréviaire, *lectionarion*, mérite surtout l'attention. On voit, au commencement de ce manuscrit, plusieurs grandes figures apocalyptiques, puis deux légendes remarquables représentées dans une suite de petites images. L'une d'elles est l'histoire de Théophilus, la plus ancienne forme connue de la tradition de Faust; il contient en outre un grand nombre de scènes de l'Histoire-Sainte. Ces diverses miniatures n'ont pas dans les lignes la même fermeté ni la même précision de dessin que les ouvrages précédemment cités; mais, en compensation, le sentiment de la nature y est plus vif, le mouvement plus libre, les jets de la draperie ont une plus grande facilité, accompagnent mieux les formes du corps, et il règne dans les lignes plus de noblesse et d'harmonie.

Un manuscrit très-intéressant de cette période, mais d'une autre école, est le psautier écrit pour le landgrave Hermann de Thuringe, vers l'an 1200. Ce manuscrit appartenait jadis au cloître de Weingarten; mais il se trouve maintenant à Stuttgart, dans la biblio-

thèque particulière du roi de Wurtemberg. Les miniatures qu'il contient sont de la plus délicate et de la plus parfaite exécution. Les formes rappellent exactement le style de l'époque, mais elles l'ennoblissent au point d'acquérir un air de dignité solennelle. Une expression particulière de douceur, une grâce ravissante, modèrent très-heureusement sa sévérité; on voit même dans quelques têtes, dans celle du Christ principalement, un caractère de beauté idéale qui surprend d'autant plus, que les visages dessinés alors ont une grande raideur et manquent entièrement de charme.

On trouve, au commencement de ce manuscrit, un calendrier où chaque mois est accompagné de l'effigie du saint principal, et, en outre, d'une scène champêtre qui caractérise le moment de l'année. Les représentations de cette dernière espèce ne pouvaient être que fort rares dans ces siècles éloignés. A en juger par les occupations et les costumes que nous offrent celles-ci, elles semblent tout-à-fait nationales, et attestent ainsi que l'exécution a été faite sous les auspices d'une école du pays. Viennent ensuite les psaumes ornés de différentes images qui retracent le baptême du Christ, sa mort, sa des-

cente dans les limbes, son ascension, etc. D'excellents motifs s'y font remarquer; une entre autres nous met sous les yeux Marie et saint Jean, absorbés dans une douleur pensive au pied de la croix où est attaché le Sauveur. Après les psaumes on trouve les litanies; elles sont surmontées de bustes de saints et de princes. Parmi les derniers on aperçoit tout d'abord le landgrave Hermann et son épouse Sophie. Les efforts tentés pour saisir leurs traits caractéristiques, efforts couronnés du plus heureux succès, ne sont pas à dédaigner, si l'on se reporte aux temps où furent produits ces ouvrages.

Une circonstance très-remarquable dans l'histoire de la civilisation germanique, est de voir l'art prendre en Allemagne, avant le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, un essor qui ne se manifesta en Italie que durant le cours de ce siècle. Toutefois, le petit nombre d'œuvres considérables et originales que renferme encore le premier pays, ne permettent point de comparer ses productions à celles des artistes italiens. En outre, comme la plupart des images décrites par nous ne consistent qu'en dessins et ne sont après tout que des esquisses et des essais, on ne peut décider si, dans des œuvres plus vastes et plus spécialement artis-

*tiques*, les motifs ingénieux de ces travaux acquièrent une plus haute perfection. Un grand nombre de documents écrits et quelques restes épars, plus ou moins endommagés, attestent cependant qu'il existait alors de ces productions importantes. Il faut distinguer parmi les renseignements du premier genre un grand catalogue, antérieur au XIII<sup>e</sup> siècle. Il contient l'énumération des peintures religieuses très-multipliées qui décoraient les murs et l'autel de l'église monastique de Bénédictbeuern. On voit encore, dans la cathédrale de Worms, plusieurs peintures murales de style byzantin; elles sont fort dégradées. La plus remarquable est une gigantesque madone qui orne une des ailes du transept et s'élève jusqu'à la moitié de la hauteur des voûtes. Une chapelle latérale du chœur de Notre-Dame, à Halberstadt, présente, sur la voûte qui domine l'autel, des figures de saints exécutées d'une manière sèche et grossière. D'anciennes peintures apparaissent encore faiblement à Quedlinbourg, le long des arceaux badigeonnés qui couronnent la crypte de l'église collégiale, au-dessus du tombeau de Henri I<sup>er</sup>. En quelques endroits, le badigeon tombé laisse voir le dessin; il est bien proportionné et d'un

style pur, vigoureux. Dans beaucoup d'autres églises romanes, la chaux n'a pas complètement anéanti des anciennes décorations des murailles, mais souvent les auréoles creusées ou formées de pierres de rapport trahissent seules leur existence. On a découvert dernièrement des peintures fort remarquables de cette espèce dans les niches du mur transversal, situé près du chœur de Saint-Pierre, en restaurant le magnifique dôme de Bamberg, et en le délivrant d'une couche gypseuse de quatre siècles. On peut les rapporter, sans aucun doute, à l'année 1200. Les peintures de chevalet, de style byzantin, se rencontrent plus rarement en Allemagne. Nous citerons, comme spécimen, un tableau qui représente le Christ trônant sur l'arc-en-ciel avec quatre saints à ses côtés. Ce tableau, qui vient du cloître de Saint-Walbourg, à Soest, se trouve actuellement dans le *Provincial museum* de Munster.

Quelques ouvrages de ce style, mais d'une matière différente, et qui appartiennent néanmoins au domaine de la peinture, se sont conservés jusqu'à ce jour. Nous citerons, entre autres les vitraux peints de la cathédrale d'Ausbourg, qui remplissent les fenêtres méridionales

de la nef et représentent des figures de saints. Les fragments d'un tapis ouvré que l'on conserve dans la sacristie de l'église collégiale de Quedlinbourg, appartiennent aussi à ce temps, et fournissent une des preuves les plus remarquables de l'essor que prirent alors les arts. Ce tapis fut exécuté, vers l'an 1200, sous l'administration de l'abbesse Agnès \*. Elle y travailla elle-même avec ses nonnes pour en décorer ensuite les murs du chœur. Il renferme des images allégoriques; le sujet est le mariage de Mercure avec la philologie, d'après Marcianus Capella. Le style du dessin est varié; plusieurs mains ont évidemment tracé les modèles. Quelques parties sont faites à la manière du temps; d'autres contiennent des figures d'une grande beauté. Les membres ont des proportions si justes, les

\* Cette abbesse est célèbre par la prospérité remarquable dont les arts jouirent pendant tout le cours de son gouvernement. C'est ce que prouvent d'autres ouvrages qui nous ont été conservés. Nous citerons pour exemple un reliquaire avec des parois d'ivoire sur lesquels on a sculpté les figures des apôtres. Le fond, composé d'une plaque d'argent, est orné d'une excellente nielle. On y voit le nom et le portrait de l'abbesse, accompagnés d'une inscription qui indique que le reliquaire fut exécuté d'après ses ordres. Quelques-unes des figures sculptées dans l'ivoire ont une pureté de style étonnante. On y trouve la même perfection et le même caractère que dans les sculptures sur ivoire qui ornent les couvertures de deux magnifiques manuscrits de Munich, et elles pourraient servir à déterminer l'âge de celles-ci d'une manière plus précise.

draperies sont si nobles et si gracieusement disposées, qu'elles annoncent un art voisin de sa perfection. Il existe encore d'autres tapis dans la cathédrale de Halberstadt, ornés également d'images brodées selon le style néogrec; mais le dessin est beaucoup plus grossier.

On voit, dès la première partie du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, se développer, à côté de ce style, une autre manière qui domina bientôt généralement. Toutefois, les procédés byzantins se conservèrent longtemps encore et jusque fort avant dans le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Ils eurent pour refuge les manuscrits composés au milieu de la solitude, loin des innovations et d'après d'anciens modèles. De nombreux exemples viennent à l'appui de ce fait.

#### STYLE GOTHIQUE.

Un style nouveau et différent de la manière antérieure se montre dans l'art germanique au



xiii<sup>e</sup> siècle. La raideur, la sévérité, les formes traditionnelles disparaissent pour faire place à une exécution plus douce, à un élan original des lignes. On voit les figures abandonner leur attitude immobile, leurs mouvements anguleux; une certaine grâce se révèle même dans la pose et dans les gestes. Les draperies tombent mollement, en longs plis et en grandes masses; les visages acquièrent une expression agréable, et très-souvent pleine de sensibilité; quelquefois, il est vrai, l'affectation en détruit le charme, mais le plus souvent elle reste naïve et enfantine. C'est le commencement d'un nouveau progrès de l'art, c'est le réveil du sentiment subjectif de l'artiste, qui cherche à se manifester dans les personnages, ou les pénètre à son insu. Le même principe forme la base de l'art italien au xiv<sup>e</sup> siècle. S'il domine de si bonne heure dans l'art septentrional, ses rapports généraux avec la civilisation en-deçà des Alpes furent cause de ce développement précoce. Les contrées cisalpines, surtout la France, l'Angleterre et l'Allemagne, déployaient alors ce génie romantique dont la vie réelle s'imprégnait en tous sens et qui se manifeste aussi bien dans les nombreuses créations d'une poésie originale, que dans le

nouveau style architectonique. La peinture contemporaine a la ressemblance la plus intime avec ce dernier. La symétrie de ses types et de ses formes révèle le même sentiment qui caractérise les édifices gothiques : car il faut avouer ici que l'exposition pittoresque brille encore faiblement sous le rapport de la vie, du naturel et de la reproduction des individualités. Ces avantages n'embellissent, remarquablement au moins, que les ouvrages exécutés vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Dans ceux dont nous nous occupons, une symétrie architectonique tient encore la place de ces qualités.

Le style gothique n'offre, au xiii<sup>e</sup> siècle, qu'un aspect chétif et presque voisin de la caricature. C'est ce qui a toujours lieu à chaque progrès des arts, la nouvelle manière ayant à combattre les habitudes précédentes, que sanctionne une longue domination. Cet effet fut encore augmenté par l'imperfection de la technique, et, conséquemment, par l'usage des moyens les plus énergiques et les plus directs. L'exagération s'adoucit dans le siècle suivant, et l'art revêt alors ses idées d'une forme beaucoup plus pure et plus noble. La fin du xiv<sup>e</sup> siècle et le commencement du

xv<sup>e</sup>, nous montrent l'apogée de l'art gothique.

C'est en France et dans le nord de ce royaume, que se développa l'architecture ogivale. C'est probablement là aussi que le style gothique modifia d'abord la peinture. D'après les recherches faites jusqu'ici, l'église de Sainte-Ursule, à Cologne renferme les plus anciens monuments de ce style dont l'époque soit constatée. Ce sont les images des apôtres, peintes sur des tables d'argent : les unes décorent l'autel central du chœur, et les autres, le mur de l'aile droite. Quoiqu'elles aient souffert, les dernières en particulier, on n'y voit cependant pas de retouches; les apôtres sont assis et coloriés; les contours se laissent à peine saisir. Une des tables porte la date de l'année 1224.

Les vers suivants du *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach, écrits au commencement du xiii<sup>e</sup> siècle, donnent un éclatant témoignage de la prospérité précoce de la peinture à Cologne :

*Es hatte kein Maler zu Kœln oder Mastricht,  
( So giebt die Aventure Bericht ),  
Eine Kriegergestalt gemalt so schön,  
Als der Knap zu Ross war anzusehn.*

« Aucun peintre de Cologne ou de Maëstricht  
» (si l'on en croit la relation), n'aurait pu pein-

» dre un aussi beau soldat que cet écuyer à  
» cheval. »

Il faut rapporter à ce temps les peintures murales déjà presque effacées qui décorent la crypte de Sancta Maria in Capitolio. Nous parlerons plus bas des progrès postérieurs de cette manière, à Cologne.

On peut mettre, au nombre des plus anciens monuments du style gothique, les images qui ornent le Tristan de Gottfried de Strasbourg, manuscrit qui se trouve maintenant [à la bibliothèque de la cour, à Munich. Il vient, selon toute apparence, de la Suisse, et fut écrit dans la première moitié du xiii<sup>e</sup> siècle. L'exécution des dessins rappelle les travaux de l'école de la haute Bavière à la fin du xii<sup>e</sup>. Ces images consistent en de simples dessins à la plume. Le fond est peint derrière les personnages, et l'on voit, en outre, dans les vêtements, beaucoup d'ombres indiquées avec de la couleur. Néanmoins le dessin trahit la nouvelle direction de l'art, et même d'une façon hyperbolique et maniérée.

Les miniatures qui illustrent les poésies allemandes sont très-importantes à consulter pour

l'histoire du développement de ce style. Citons, entre autres, celles d'un manuscrit des Minnesænger, qui vient du cloître de Weingarten, et orne la bibliothèque privée du roi, à Stuttgart. Chaque poète de la collection est représenté en tête de ses œuvres, dans une situation caractéristique; mais rien n'annonce ici la présence du sentiment idéal. Les dessins et le coloris sont de la plus grande simplicité. Les images du fameux manuscrit des Minnesænger (1300) de la collection Mantesse, conservé à la bibliothèque royale de Paris, sont beaucoup plus importantes. On voit encore là les portraits des différents poètes, la plupart posés comme dans le manuscrit précédent. Cette circonstance nous porte à inférer que celui-ci peut lui avoir servi de modèle, ou que tous deux ont été exécutés sur des modèles communs. Mais outre que le format de Paris est plus grand, et qu'une technique plus habile le distingue, on y remarque un sentiment plus délicat de la situation des personnages, et une conception plus ingénieuse, plus vivante. Le poète est représenté, tantôt seul, tantôt avec sa bien-aimée, quelquefois en chasseur avec tout son attirail, d'autres fois en chevalier, etc. L'attitude et les gestes de quel-

ques-uns expriment parfaitement la rêverie et la méditation poétiques. Henri de Weldeck, entre autres, est assis parmi des fleurs et des oiseaux, et appuie sur sa main sa tête pensive. Reinmar Zweter occupe un siège élevé et dicte à deux scribes qui paraissent très-occupés. L'effigie de Hardecker est très-gracieusement conçue : il repose sous un arbre, le faucon au poing ; sa maîtresse porte sa tête sur ses genoux, et se penche amoureusement vers lui, etc. A la vérité, le mouvement n'est pas toujours naturel et facile, surtout dans les postures incommodes : la miniature mentionnée en dernier lieu ne le prouve que trop. Toutefois il s'y montre, d'ordinaire, un sentiment assez délicat de la forme, et la draperie s'y déroule en lignes nobles et belles. On trouve des miniatures fort élégantes dans le manuscrit de Guillaume d'Orange, exécuté en 1334. Il appartient à la bibliothèque publique de Cassel. Les images qu'il renferme portent le caractère d'une naïveté charmante, et leur expression est pleine de douceur ; quelques draperies se distinguent par un goût très-pur.

Le temps a épargné un grand nombre d'ouvrages plus considérables, qui offrent le type

général du style gothique ; tels sont des peintures sur bois, des peintures murales, des vitraux coloriés aux fenêtres des églises, des tapis ouvrés, etc. Parmi ces derniers, il faut en citer un de très-vastes dimensions, qu'on admire dans l'église de Sainte-Élisabeth, à Marbourg, et dont le dessin principal a pour sujet l'histoire de l'enfant prodigue. Comme exemple de peinture sur bois, nous indiquerons deux excellents ouvrages, conservés au musée de Berlin. Le premier représente deux anges qui élèvent un ostensor ; le second est une madone, accompagnée de Jésus, qui se fiance à sainte Catherine. Ces figures ne paraissent qu'à mi-corps. Les têtes sont d'une proportion satisfaisante, et quoiqu'un peu pleines, elles ne manquent ni de pureté ni de noblesse. Elles se distinguent par une expression calme et bienveillante. Il règne dans toutes, mais surtout dans celle d'un ange du premier tableau, un naturel plein de charme, une innocence et une pureté virginales. Le coloris est, du reste, très-fin, et pareil à celui des miniatures contemporaines ; des tons obscurs dessinent les contours. On voit à Nuremberg, surtout dans les églises Saint-Laurent et Saint-Sébald, une très-grande

quantité d'ouvrages, en partie fort intéressants, qui remontent à cette époque. Une des plus remarquables est une sainte Anne, qui orne le chœur de Saint-Sébald; Marie, avec le Rédempteur sur ses genoux, l'accompagne, ainsi que plusieurs saints. On en trouve un autre encore plus beau, dans l'église de Saint-Laurent, près la porte de la sacristie : c'est une madone qui tient son enfant; une grâce toute particulière embellit la tête de la Vierge. L'église Notre-Dame et la galerie du château possèdent aussi différentes images de ce style, mais la plupart sont d'une valeur inférieure. On discerne déjà dans quelques-unes les traces de la manière qui régna plus tard à Nuremberg.

En général, les ouvrages les plus anciens de cette école se distinguent par une certaine précision des tableaux contemporains. On a lieu de s'étonner que ces œuvres, si importantes pour l'histoire de l'art, n'aient pas encore été soumis à un examen plus attentif.

Une école originale fort active, apparaît en Bohême dès la seconde moitié du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, sous le règne de l'empereur Charles IV (de 1346 à 1378). On cite plus particulièrement, parmi ses chefs, Nicolas Wurmser de Strasbourg, Kunze



et Théodoric de Prague. Le nom de l'Italien Thomas de Mutina, se trouve également sur plusieurs tableaux exécutés à cette époque pour la Bohême. Charles IV, qui aimait le faste, chercha à orner ses résidences de décorations de toute espèce, et outre ses entreprises architectoniques, ses commandes aux statuaires, il ouvrit un vaste champ à la peinture. Il avait puisé ce goût dans les écoles de Paris. Envoyé, dès l'âge de huit ans, en France, pour tâcher d'y acquérir les élégantes façons qui honoraient alors la cour de Charles-le-Bel et profiter des enseignements de la Sorbonne, il avait dépassé l'attente de son père. Sa noble intelligence lui aurait donné des droits au sceptre, quand même il n'eût pas été l'héritier d'une monarchie. Aussitôt qu'il eut ceint le diadème, il s'occupa d'établissements utiles et communiqua son ardeur aux hommes distingués de son royaume. Grâce à ses encouragements, les peintres devinrent si nombreux que, durant l'année 1348, ils se réunirent en confrérie et maintinrent, par la suite, leur association pendant plus d'un siècle. L'acte primitif existe encore. On y trouve la liste des différents membres et en tête le nom de Théodoric. Il avait le titre de peintre du roi. Celui-ci ac-

corda aux artistes une foule de privilèges et diminua beaucoup leur part de redevances. C'est au château de Karlstein, élevé par ce prince dans le voisinage de Prague, que les œuvres de cette école brillent en plus grand nombre. La chapelle de la Sainte-Croix, qui fait partie de la grande tour, réclame surtout l'attention. Le bas des murs est incrusté d'améthystes, d'onyx, de chrysolites et d'autres pierres précieuses non polies. Une boiserie divisée en un grand nombre de compartiments quadrilatéraux, dans lesquels on voit plus de cent trente bustes de saints personnages, peints par Théodoric de Prague, couvre le haut. Plusieurs scènes bibliques les décorent également; on les attribue à Wurmser et à Kunze; selon toute vraisemblance, ce sont les mêmes artistes qui ont exécuté les tableaux de l'église inférieure, dite de l'Ascension. Ils représentent l'empereur Charles IV, donnant la croix à son fils Wenceslas, un anneau à Sigismond, puis faisant ses prières. La petite chapelle d'à côté, dédiée à Sainte-Catherine, et ornée ainsi que l'église, de pierres précieuses, renferme une niche où sont peints la madone et l'enfant Jésus, avec l'empereur et l'impératrice, agenouillés devant eux. Cet ouvrage est le plus

beau et le mieux conservé, le reste ayant été considérablement retouché. On a transporté quelques autres peintures du château de Karlstein dans la galerie du Belvédère, à Vienne. Ce sont : une image du Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, image attribuée à Wurmser; deux bustes de saints, détachés de la série de figures semblables, dont Théodoric orna l'église de Sainte-Croix. Il faut encore ajouter à ces œuvres les peintures murales plus anciennes de la chapelle de saint Wenceslas, dans la cathédrale sur le Hradschin, à Prague, lesquelles ornent la partie inférieure des murs, entre des joyaux bruts, pareils à ceux que nous avons déjà mentionnés. Malheureusement on les a beaucoup retouchés.

Les ouvrages de cette école offrent, dans leur aspect général, le fini et la simple dignité du style gothique; toutefois, ils ne peuvent être comptés parmi ses meilleurs produits; on y sent, au contraire, l'absence d'une entente noble et délicate de la ligne. Comme on ne connaît pas d'artiste, qui, avant Martin Schœn, ait suivi les lois de la perspective linéaire, on ne doit pas être surpris de les voir négligées dans les tableaux de l'école bohémienne. Les objets y sont

dessinés arbitrairement sans qu'on ait eu égard ni au point de vue, ni à la distance. L'ignorance de la perspective aérienne est encore plus grande. Les figures ressortent durement sur un fond d'or qui prévient tout effet de cette espèce. Les auteurs semblent même avoir été peu versés dans la science du clair-obscur. Ils réserveraient toute leur attention pour le visage; les pieds et les mains sont la plupart du temps négligés. Des configurations lourdes, rudes et massives, blessent en outre presque toujours l'œil du spectateur. Les œuvres de Théodoric de Prague contiennent néanmoins des parties mieux traitées, et son coloris se distingue par une suavité peu commune. Ces avantages produisent un effet très-agréable dans une peinture d'autel qui orne la galerie nationale de Prague, et qu'on lui attribue. L'image se divise en deux compartiments. La madone avec l'enfant occupe le haut, l'empereur Charles IV et son fils s'agenouillent devant elle, deux saints se tiennent à leurs côtés. La partie inférieure représente l'archevêque Oczko de Wlassim, et près de lui quatre saints de la Bohême. Il est vrai que la lourdeur habituelle de l'école gâte ces peintures, mais une douceur particulière des

jeunes têtes, douceur très-voisine de la grâce, lui sert de compensation. Les plis des vêtements tombent aussi avec une grande facilité. C'est même là un avantage spécial qui distingue la manière des artistes bohémiens. Leurs draperies ont généralement de la richesse, de la grâce et de la légèreté. Pour s'en convaincre il suffirait de jeter les yeux sur les dessins qui ornent la chronique de Pierre Abel. Quoiqu'ils se composent uniquement d'esquisses à la plume, l'agencement des étoffes n'a pas cette raideur, cette gêne et cette mesquinerie dont les œuvres de Martin Schœn, de Wohlgemuth et d'Albert Dürer ne sont pas exemptes. Sous ce rapport Nicolas Wurmser laisse derrière lui ses rivaux.

Dans le dessin des têtes, l'école de Bohême est loin d'observer la méthode habituelle des peintres allemands. Tandis que ceux-ci reproduisent les moindres détails de la face humaine, exagèrent l'imitation et finissent par devenir secs et minutieux, les artistes de Prague se bornent à accuser les lignes principales. Leur style en acquiert une certaine grandeur, mais leurs ouvrages restent incomplets et au-dessous de la belle nature. Sauf les portraits de Charles IV, de son épouse et de ses fils, rien ne semble étudié sur un modèle vi-

vant; tout a l'air d'une production de la fantaisie. Si l'école allemande suit de trop près la réalité, l'école bohémienne tombe dans l'excès contraire. Cette absence de détails nuit beaucoup aux images de saints peintes par Théodoric. Comme elles sont plus grandes que nature, le manque de traits secondaires les fait paraître enflées. Ils ne savent point non plus dessiner les cheveux; ils les tordent perpétuellement et leur donnent presque toujours une couleur fausse. Le temps l'a néanmoins respectée; elle brille dans toute sa fraîcheur primitive. J'attribue cette longue conservation à l'enduit de craie ou de terre bolaire sur lequel les artistes l'ont appliquée. Les peintures murales recouvrent un fond pareil, sauf les portraits de l'église de l'Ascension qui semblent exécutés sur la pierre, sur le mortier ou sur une impression à l'huile.

Les tableaux les plus parfaits de cette manière, que nous connaissons, enrichissent l'église de Thein, à Prague. Ils se composent d'un *Ecce Homo* et d'une madone avec l'enfant, tous deux peints en buste. La tête de cette dernière surtout est tendre, gracieuse et respire la plus douce sensibilité.

Il faut citer encore une grande mosaïque qui

orne à l'extérieur le côté méridional de la cathédrale de Prague. Elle se divise en trois parties. On voit, au milieu, le Christ environné par les anges et dans toute sa gloire; au-dessous de lui, six Bohémiens canonisés, et plus bas encore, les donateurs de l'ouvrage, Charles IV et son épouse. Le côté gauche représente Marie avec plusieurs saints, et au-dessous, la résurrection des morts. A droite, se montre saint Jean-Baptiste, également accompagné de différents saints; les damnés rugissent à ses pieds. Ce travail est d'un style assez barbare, et n'acquiert quelque valeur que par la rareté des mosaïques allemandes.

Sauf cette période de gloire, sous Charles IV, nous savons peu de choses relativement aux progrès de l'art en Bohême. Wenceslas, héritier de Charles, fit exécuter et suspendre dans la nef antérieure de l'église du château un grand nombre de portraits en buste, ornés d'inscriptions. Ils retracent l'image de son père, de ses frères et de quelques autres parents. Il ordonna aussi de copier une ancienne vierge qu'on attribuait à Saint - Luc, imitation qui ne pouvait guères profiter aux arts. Mais le reste le plus curieux des œuvres nées sous son gouvernement plein d'orages est un manuscrit qui porte le

titre de *Chronicon aule regiæ*. On attribue les figures dont il est enrichi à un certain Pierre Bechvil de Kraukau. Le livre fut achevé en 1393. Des images de saints décorent les lettres initiales. Sur la première feuille on voit Dieu le père assis et tenant le Rédempteur crucifié entre ses genoux. Ottokar I<sup>er</sup>, Wenceslas II et Wenceslas III sont debout devant lui. Plus bas on aperçoit les femmes de chacun d'eux. La seconde miniature offre aux lecteurs les portraits de Henri VII, de Jean et de Charles IV. Au-dessous se montrent deux reines accompagnées de sainte Anne. Cette dernière est peinte avec un sentiment exquis de la beauté. Elle porte dans son giron la mère du Sauveur et le divin enfant, auquel les deux femmes couronnées présentent des globes. Fiorillo professe pour ces images la plus haute admiration. Les dessins du psautier qui appartenait à Jean de Kollowrath ne sont pas moins habilement exécutés.

Telle est la marche que la peinture suivit en Bohême, jusqu'à l'époque où la guerre des Hussites vint détruire une grande partie de ses ouvrages et troubler le repos nécessaire à l'imagination des artistes.

Il se peut néanmoins que le temps ait respecté



plusieurs productions d'une date postérieure, et une recherche attentive amènerait sans doute d'heureux résultats. Nous indiquerons comme exemple une peinture d'autel, avec des vantaux, au centre de laquelle est représentée la mort de la Vierge. Cette peinture se voit à Prague, dans la galerie des États. Si l'on raisonne d'après ses analogies avec les ouvrages ci-dessus mentionnés, elle semble révéler des progrès dans l'école bohémienne, au xv<sup>e</sup> siècle.

Vers la fin du xiv<sup>e</sup>, une autre école allemande, celle de Cologne, atteint un plus haut degré de développement. Nous avons déjà fait connaître la gloire précoce des maîtres de cette ville, et la prompte apparition du style gothique dans leurs ouvrages : il acquit sous leur pinceau toute sa perfection et toute son originalité. Leurs nombreux produits sont, relativement à l'époque, empreints d'un sentiment si pur et si exquis de la beauté, l'idéal s'y mêle d'une façon si heureuse avec l'imitation et le réel, que depuis on n'a rien vu de semblable en Allemagne. Une douceur, une grâce toutes particulières, une sérénité naïve et un sentiment exquis embellissent toutes leurs formes ; les nuances les plus chaudes et les plus brillantes

les mettent en relief, et le mouvement des couleurs, la suavité de l'ensemble, atteignent alors une perfection dont on n'avait point d'exemple avant la découverte de la peinture à l'huile.

Il n'existe qu'un fort petit nombre de documents écrits sur les auteurs de ces ouvrages. On distingue cependant fort clairement le travail de deux maîtres principaux, et l'on a rapporté ces deux manières, non sans beaucoup de vraisemblance, à deux artistes du temps, dont le nom et l'honorable souvenir sont venus jusqu'à nous.

Le premier est meister Wilhelm, né, selon toute apparence, dans le petit village de Herle, près de Cologne. Il se fixa dans cette dernière ville, en 1370, au plus tard. Les chroniques contemporaines disent de lui, sous la date de 1380, *qu'il était le meilleur peintre de toute l'Allemagne, et qu'il a peint les hommes de toute forme, comme s'ils étaient en vie.*

Les principaux ouvrages qui semblent appartenir à meister Wilhelm sont les suivants : la peinture qui orne le tombeau de Cuno, archevêque de Trèves, dans l'église de Saint-Castor, à Coblentz (1388). Le Christ est sur la croix ; près de lui se tiennent Marie et Pierre, à gauche Jean l'évangéliste et saint Castor à droite.

L'archevêque Cuno s'agenouille et prie au pied de la croix. L'excellence du travail, qu'une restauration a beaucoup diminuée, et surtout le caractère fortement individuel des traits de l'archevêque, avantage rare à cette époque, sont, avec la date de l'image, les causes principales qui en font attribuer l'exécution à cet artiste. Les peintures du grand autel de Sainte-Claire, à Cologne, autel placé maintenant dans une chapelle de la cathédrale, diffèrent peu des précédentes. Lorsque les vantaux sont ouverts, elles représentent douze scènes de la jeunesse du Christ et autant de sa passion. Sur l'extérieur des battants, on aperçoit, en haut, le Christ et plusieurs saints à ses côtés; plus bas, Jésus crucifié, également accompagné de plusieurs saints. Dans ces peintures comme dans les suivantes, les têtes, et surtout celles des femmes, ont presque toutes une grande douceur; leur forme est ronde, le menton un peu pointu; l'expression ne frappe point par sa vivacité, mais ne manque pas de justesse; les proportions trop longues et les poses gracieuses des figures sentent légèrement l'afféterie. L'exécution pèche sous le rapport de l'unité, et comme on distingue assez nettement trois mains différentes, on

attribue cette irrégularité à la participation de deux aides au travail du maître.

Viennent ensuite deux images extrêmement gracieuses, mais de moindre dimension. Sainte Véronique avec son linceul forme le sujet de la première; de petits anges jouent de la musique dans les angles inférieurs. Ce tableau faisait autrefois partie de la collection Boisserée; il appartient maintenant au roi de Bavière. La seconde orne le musée de Cologne. C'est une madone avec l'Enfant; deux saints occupent les ailes, et le Christ au pilori, l'extérieur. On remarque, dans les deux peintures, une merveilleuse fusion de nuances, qui leur donne, à la carnation surtout, un charme particulier. M. Delassaulx, inspecteur des bâtiments à Coblentz, possède un petit autel, orné d'une Adoration des Mages, à l'intérieur, et de figures de saints sur le dehors des battants. On voit, au musée de Berlin, un semblable autel, représentant Marie avec l'Enfant, assise au milieu de l'herbe, et des saints à ses côtés. Une autre peinture de la même galerie retrace les événements de la passion, dans une suite nombreuse de petites scènes. Quoique ces diverses productions soient moins parfaites que les précédentes, on doit

pourtant les ranger sous le même nom, vu leur grande ressemblance mutuelle.

Une foule d'images exécutées par les disciples de Wilhelm, et qui se trouvent, soit à Cologne, soit dans l'ancienne galerie des Boisserée, prouvent l'énergique influence qu'il exerça sur ses contemporains.

Il était réservé à un de ses disciples d'opposer à ses meilleurs ouvrages des ouvrages encore plus parfaits, et de continuer le mouvement qu'il avait donné à l'art jusqu'à lui faire atteindre la beauté suprême. C'est lui qui a exécuté les fameuses peintures du dôme de Cologne. D'après des hypothèses bien fondées, il se nommait meister Stephan. On remarque dans ses figures, surtout dans les têtes de femmes, la même forme ronde que chez son maître, et la même suavité de coloris. Il sut joindre à ces qualités une plus grande force et des tons plus éclatants; ses proportions sont aussi plus courtes. Il se distingue spécialement de son prédécesseur par une plus grande habileté à caractériser les individus. On lui attribue avec certitude les productions suivantes :

Les fragments d'une grande page d'autel, venue de l'abbaye bénédictine d'Heisterbach,

près de Bonn ; les peintures qui décorent , à l'intérieur, les panneaux du même autel. Ce sont des figures d'apôtres et de saints , pleines de dignité ; un tabernacle peint surmonte chacune d'elles. Ces vantaux ont passé des frères Boissérée au roi de Bavière. Une Annonciation et le Christ au mont des Oliviers , qui ornent aussi la galerie de Schleissheim ; enfin deux tableaux du musée de la ville , à Cologne. Ces ouvrages prouvent évidemment que Stephan étudia la peinture sous Wilhelm.

Meister Stephan a déployé ses plus belles qualités dans la magnifique production qui ornait autrefois la chapelle de l'Hôtel-de-Ville , à Cologne , et qui pare maintenant une chapelle de la cathédrale. Quelques traces incertaines semblent donner la date de 1410. L'œuvre entière forme un retable avec des battants. Lorsqu'ils sont fermés, on voit une Annonciation. L'Adoration des Mages occupe le fond intérieur ; la Vierge reçoit les présents , assise sur un trône , vêtue d'un long manteau d'un bleu sombre et doublé d'hermine ; à ses côtés , s'agenouillent les deux plus anciens rois ; le plus jeune et les personnes de leur suite se tiennent à l'entrée. Les patrons de la ville occupent l'intérieur des battants. A droite,

saint Géréon , couvert d'une cuirasse dorée et d'une tunique bleue , est escorté de ses compagnons d'armes; à gauche, sainte Ursule avec ses guides et la foule de ses jeunes vierges. Ce tableau se distingue par une grandeur et une harmonie d'ensemble , un ton vigoureux et intense , une grâce et une suavité dans le coloris qui , malgré la pâleur habituelle de la détrempe , lui donnent presque l'éclat des tableaux à l'huile de l'école vénitienne. Une simplicité majestueuse caractérise la composition ; les nombreux détails sont exécutés avec le plus grand soin. Une beauté , une grâce idéales rehaussent l'ensemble et se manifestent dans la douceur de la Vierge et de son divin enfant , dans la noble dignité des rois orientaux , l'embonpoint juvénile et le charme des vierges aussi bien que des chevaliers. On dirait que le génie allemand rassembla toutes ses forces pour se signaler par la création d'un chef-d'œuvre. L'ardeur des sentiments religieux qui animaient le peintre a doublé sa puissance. La Vierge rappelle la madone de Sanzio qu'on voit à la galerie de Dresde. Les mains , qui sont la plupart du temps mal dessinées dans les productions des vieux maîtres , feraient honneur aux plus grands artistes. La poésie et la richesse de

l'expression ne seront peut-être jamais surpassées. A ce grand ouvrage, il faut ajouter une petite peinture non moins excellente du même maître, appartenant à M. d'Herwegh, de Cologne. Elle représente la Vierge, gracieusement assise au milieu d'une prairie émaillée de fleurs, avec le Christ sur ses genoux, et entourée de petits anges. Un bosquet de roses s'arrondit en voûte au-dessus d'eux. En haut, au sein de nuages dorés, trône Dieu le père; la colombe du Saint-Esprit déploie ses ailes tout auprès. La couleur de cette petite image est brillante et vigoureuse et son exécution de la plus grande suavité.

Meister Stephan avait parcouru la plus grande portion de sa carrière, lorsqu'il exécuta un autel fort vaste, qui ornait autrefois l'église de Saint-Laurent, à Cologne, et qui se trouve dispersé, maintenant, en trois endroits divers. La peinture intérieure du milieu, exposée dans le musée de Cologne, représente le jugement dernier. Le Christ trône sur les nuages; Marie et Jean se tiennent près de lui; de petits anges, portant les insignes de la Passion, environnent le Rédempteur. En bas, à sa droite, on voit la porte du Ciel, et au-devant saint Pierre, avec quelques



anges qui jouent de la musique; la troupe des bienheureux entre par cette ouverture. A droite du Christ, on aperçoit l'Enfer et les damnés. Il faut louer l'habile dessin des figures nues et étudiées d'après nature; cependant le vrai l'emporte sur le beau. Le sujet écartait l'artiste de la sphère particulière à son talent, c'est-à-dire la grâce et le repos. Malgré la vigueur du coloris, on chercherait vainement ici la profondeur de conception et l'austère sublimité que demandent les objets. La même remarque peut s'appliquer aux images latérales qui représentent, en douze compartiments, le martyre des douze apôtres. Ce tableau se voit maintenant dans les salles de l'institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein. Le sujet a encore moins favorisé les qualités principales de l'auteur, et l'expression vulgaire de la souffrance semble annoncer déjà la période suivante de l'art allemand, où il descendit jusqu'à la caricature. Mais on retrouve la douceur et la pureté du maître dans les images extérieures des aïles qui représentent six figures de saints et qui font partie de la collection Boisserée.

Il nous est parvenu un grand nombre de peintures des élèves et des imitateurs de Stephan. La plupart enrichissent Cologne, où l'on distin-

gue, entre autres, une suite de peintures représentant la légende de sainte Ursule, dans l'église de ce nom; plusieurs tableaux du musée de la ville; d'autres appartenant à MM. Lyversberg, Schmitz, etc. Il en existe encore quelques-unes parmi les ouvrages de l'ancienne collection Boisserée. La plus belle représente avec grâce le couronnement de la Vierge, et orne actuellement la chapelle Moritz, à Nuremberg. La galerie de Berlin en possède aussi plusieurs: on remarque surtout la découverte de la Croix et l'adoration des Mages. Ajoutons enfin une charmante présentation au Temple, de l'année 1447, exposée dans la galerie de Darmstadt. Il faut encore mentionner une miniature, représentant huit saintes, que possède le docteur Kerp, de Cologne. L'exécution ressemble beaucoup à celle de meister Stephan: la composition, la délicatesse du dessin et la grâce des mouvements, en font une œuvre hors de ligne. Les nombreuses miniatures qui ornent un missel de la bibliothèque Pauline, à Munster, conservé jadis à la bibliothèque de la cathédrale, doivent être comptées au nombre des ouvrages les plus importants que l'école de Cologne ait produits vers cette époque. On pourrait conserver l'espérance de dé-

couvrir un jour les noms de ses différents maîtres, si le livre de la confrérie, dont ils soutenaient la gloire, n'était depuis long-temps perdu. Leur rare mérite doit accroître encore l'amertume de nos regrets. Frédérick Schlegel prétendait avoir nettement distingué dans leurs tableaux douze manières diverses qui signaleraient un pareil nombre d'artistes. L'auteur des peintures qu'on admire chez M. Lysversberg, peintures que nous avons mentionnées tout-à-l'heure, n'était certes pas le moins considérable d'entre eux. Elles représentent la Cène, l'arrestation du Christ, les outrages subis par l'Homme-Dieu, avec la flagellation sur le deuxième plan, l'interrogatoire de Ponce-Pilate, la marche vers le supplice, le crucifiement, la descente de croix et la résurrection. Ces images sont exécutées sur un fond d'or; dans quelques-unes on trouve avant ce fond un paysage du vert le plus éclatant. La vivacité des couleurs, la magnificence des habits et la délicatesse du travail, leur sont communes avec tous les bons tableaux de la vieille école. Mais rien n'égale la force et la beauté de l'expression. Albert Dürer n'a certainement rien fait de mieux que la scène où Jésus est couronné d'épines; le visage des persécuteurs

exprime admirablement la sottise, la bassesse et la méchanceté. Les figures des Apôtres, dans l'institution de l'Eucharistie, se distinguent au contraire par leur noblesse. Saint Jean a la tête passée sous le bras du Rédempteur, et l'appuie à la fois sur la table et sur la poitrine de son divin maître; c'est une position étrange qui ne produit pas un bon effet. Les mains sont peintes de la façon la plus habile. Pour la grâce et le sentiment idéal du beau, l'artiste auquel nous devons ces magnifiques ouvrages prend immédiatement place après meister Stephan. La tête de saint Jean et celle de Marie, dans la descente de croix, sont au-dessus de tous les éloges. Le disciple bien-aimé, les cheveux flottants sur les épaules, soutient la mère de Dieu et regarde les spectateurs avec un sentiment de profonde désolation. Les saintes environnent le Christ, pâles, immobiles et pleines d'un chagrin sans bornes; quant à la Vierge, oubliant sa propre douleur, elle lève les yeux et les bras vers son fils avec une tendre sollicitude, comme s'il vivait et pouvait souffrir encore.

Au surplus on voit, dès lors, se manifester dans les travaux de cette époque certains caractères qui distinguent la période suivante.

Une branche particulière de l'école de Wilhelm se montre en Westphalie au xv<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, l'histoire des premiers essais de l'art, dans ce pays, est environnée de ténèbres, car, avant ces derniers temps, on n'avait pris soin ni de rechercher ni de conserver les monuments de la peinture, et ils intéressent encore peu de personnes. La similitude de l'école westphalienne avec celle de Cologne ressort de quelques ouvrages actuellement conservés au *Provincial Museum* de Munster, et qui décoraient autrefois le cloître de Saint-Walbourg, à Soest. Le plus ancien n'a que les caractères généraux du style de Cologne, et offre plus d'une trace de maladresse. C'est un grand tableau d'autel, exécuté vers les premières années du xv<sup>e</sup> siècle, comme le prouve une inscription. Le milieu représente la mort de Marie; les ailes, l'Annonciation et l'Adoration des Mages. Un second tableau, qui met sous les yeux du spectateur le couronnement de la Vierge, et, sur les côtés, les deux patrons du cloître, saint Augustin et saint Walbourg, mérite une plus grande estime. La composition est pleine d'une majestueuse dignité; les têtes ont beaucoup de grâce, les draperies unissent la simplicité à la

noblesse. L'image entière se rapproche du style de meister Wilhelm. Deux images de moindre dimension qui, jadis, formaient les battants d'un tabernacle, et qui représentent sainte Dorothee et sainte Odile, possèdent, outre ces qualités, une grâce extrême qui rappelle assez la manière de Fra Giovanni da Fiesole.

Une ressemblance pareille se manifestait aussi dans plusieurs peintures de l'église de la Vierge, à Dortmund; mais elles ont sans doute péri avec l'édifice.

Des ouvrages, exécutés vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, attestent la prospérité et le développement original de l'art westphalien à cette époque. Un des plus beaux était un grand tableau d'autel, fait en 1465, qui ornait l'église de l'ancien couvent de Liesborn, près de Munster. La congrégation ayant été dissoute, cette œuvre fut négligée, puis divisée en morceaux, et presque entièrement anéantie. Les débris se trouvent maintenant entre les mains du conseiller Kruger, à Aix-la-Chapelle. Il reste, du tableau principal, la tête du Messie en croix et le buste des saints qui l'entouraient. Une beauté originale et un grand charme distinguent les visages, particulièrement celui de saint Bernard,

qui respire une exaltation douce et vraiment céleste. Des huit sujets peints sur les ventaux, il reste l'Annonciation, la Présentation au Temple, et un fragment de l'Adoration des Mages. Ces morceaux sont exécutés avec beaucoup de soin, et la réalité y est souvent imitée avec un grand bonheur, sans cependant dégénérer en trompe-l'œil. L'auteur de ces excellents ouvrages a plutôt dans sa manière quelque chose d'idéal, quelque chose du sentiment profond et de la pieuse douceur qui ont illustré Fra Angelico da Fiesole. On y retrouve aussi l'amour, l'affectueuse émotion qui distingue Gentile da Fabriano. Il a cependant un caractère tout-à-fait germanique, et ses carnations rappellent beaucoup celles de meister Wilhelm. Chez lui l'agencement des plis est grand et simple, le coloris doux et brillant; le ton se ressent encore de la peinture à la détrempe, quoique ce tableau soit à l'huile. Le dessin surpasse en noblesse celui de meister Stephan, et les figures ont de justes proportions.

M. Kruger possède encore une suite de peintures d'un autre maître contemporain, représentant le couronnement de la Vierge et six scènes de la Passion; mais pour la profondeur et la suavité

du caractère, pour la beauté des formes, elles restent bien loin de celles que nous venons de mentionner.

Il existe, en outre, une grande page d'autel exécutée par un écolier du peintre de Liesborn. Elle se divise en quatre parties. Au milieu, on voit le crucifiement et la descente de croix; sur les ailes, huit scènes de la vie du Christ. Une partie de ces dernières reproduisent exactement les compositions du maître, possédées par M. Kruger. Cependant l'expression diffère beaucoup : la technique égale presque celle du dernier, mais son onction et sa sensibilité sont absentes.

Le conseiller Barthel, autre habitant d'Aix-la-Chapelle, possède une collection importante de l'ancienne école westphalienne.

La Saxe paraît aussi avoir déployé dès lors une activité remarquable. Fiorillo cite parmi les travaux conservés dans cette province, un assez grand nombre de peintures gothiques que nous n'avons pas vues, mais que nous pouvons décrire d'après lui. La première qu'il mentionne prouve l'influence de l'école rhénane sur le développement de l'art saxon. Elle orne le maître-autel de l'église Saint-Jacques, à Chemnitz et



fut exécutée par Jean de Cologne, peintre et sculpteur célèbre de son temps. Il en fit une autre pour l'église d'Ehrenfriedsdorf, avec des personnages de grandeur naturelle. La face extérieure des vantaux expose différentes scènes de la Passion; des images de saints occupent l'intérieur. Au milieu l'on aperçoit la Vierge, portant sur la tête une couronne d'or et l'Enfant-Jésus dans ses bras. Mais la plus belle production de cet artiste est sans contredit le grand tableau de l'église Saint-Jean, à Chemnitz. La partie supérieure retrace le baptême de Jésus; un ange debout à ses côtés garde ses habits et tient des linges pour l'essuyer au sortir de l'eau. Le dehors des ailes offre quatre scènes diverses : la naissance du Christ, la fuite en Égypte, l'adoration des Mages et le massacre des enfants de Bethléem.

Quelques peintures de l'église Sainte-Kunigonde, à Rechlitz, présentent un caractère analogue, et ont sans doute été exécutées dans le xiv<sup>e</sup> siècle ou au commencement du xv<sup>e</sup>. Fiorillo, qui décrit longuement les sujets, ne dit rien du style; nous ne pouvons donc le spécifier d'une manière plus précise.

Sur chacun des hauts piliers qui soutiennent

les voûtes de la nef dans la cathédrale d'Er-furth, on remarque des tableaux courbes, sur-montés de légendes en vers latins. Le dessin est fort beau pour l'époque; la couleur et les dorures ont si bien gardé leur éclat, qu'elles semblent nouvelles. On admire particulièrement une image symbolique de la transsubstantiation. Les quatre évangélistes représentés sous les emblèmes de l'ange et des trois animaux consacrés, jettent dans l'entonnoir d'un moulin des billets sur lesquels on lit les fameuses paroles du Christ : Ceci est ma chair et mon sang. Plus bas les quatre docteurs de l'Église tiennent un calice près de l'ouverture par où devrait s'écouler la farine, mais c'est un Enfant-Jésus qui en sort.

On trouve aussi des productions saxonnes à Leisnig et dans l'église de Notre-Dame à Stolpen. Les dernières sont mises au nombre des plus remarquables monuments de l'art septentrional; il est impossible, dit-on, de les regarder sans admiration et sans plaisir. Elles représentent une foule de scènes évangéliques expliquées par des inscriptions latines.

Nous devons enfin mentionner quelques peintures murales, où le style gothique se montre plus ou moins parfait, et dont plusieurs ont un

étroit rapport avec l'école de Cologne. Cette dernière circonstance est surtout sensible dans celles qui couvrent la voûte du chapitre de Brauweiler, aux environs de Bonn, et sur lesquelles on a récemment appelé l'attention du public. La noble simplicité de la draperie, la douce expression des visages, semblable à celle des vieux maîtres de Cologne, les sveltes proportions des figures et la majesté des formes, caractérisent généralement ces travaux. On trouve des motifs analogues à ceux des artistes de Cologne, dans les peintures murales du chœur de Francfort (1427); elles viennent d'être délivrées du badigeon dont on les avait recouvertes pendant le siècle dernier. Elles forment une série de vingt-huit petites images qui racontent l'histoire de saint Bartholomé. Deux autres plus grandes, placées à côté de l'autel, représentent une scène de la révélation et le Christ s'offrant aux yeux de Marie Madeleine, avec les insignes d'un jardinier. On y trouve les types généraux de l'école, la douce expression des traits et les proportions un peu courtes des figures. Une tête de Christ couronnée d'épines est surtout excellente; elle brille, parmi d'autres objets, sur le panneau d'une stalle gothique en pierre, appuyée contre

le mur du chœur. Il faut mettre, au rang des travaux les plus parfaits de cette époque, une scène qui décore l'aile méridionale de l'ancienne église Notre-Dame, à Halberstadt, et que le docteur Lukanus a fort heureusement délivrée d'un badigeon de quatre siècles : elle représente la mort de la Vierge. Malgré l'état déplorable de l'édifice et les dommages que la peinture a soufferts autrefois, on peut distinguer une grande noblesse de formes et un caractère de beauté élevée qui la rendent très-remarquable. Une chapelle du bas-côté occidental de la même église était décorée d'une semblable manière. Les ornements n'ont pas, il est vrai, disparu sous la chaux, mais l'humidité les a considérablement endommagés. Ces œuvres, jointes à celles que nous avons mentionnées plus haut, attestent le développement précoce de l'art en Saxe, et font espérer que des recherches entreprises dans ce pays amèneraient d'heureux résultats. Nous ne saurions décider si c'est à cette période ou à un siècle antérieur qu'on doit rapporter les anciennes peintures murales du château de Forcheim, près de Bamberg, qu'on a découvertes dans ces derniers temps, sous un épais enduit de chaux et qui ont été restaurées depuis.

Citons encore, avant de terminer, comme un travail digne d'attention, les peintures murales qui couvrent tout l'intérieur de la chapelle consacrée à saint Vict dans le bourg de Mulhausen sur le Necker, à deux lieues de Stuttgart. Cette chapelle renferme d'ailleurs, ainsi que l'église voisine de Sainte-Waldburgis, une suite de tableaux d'autel fort anciens.

## TROISIÈME ÉPOQUE.

## IMITATION DE L'ÉCOLE FLAMANDE.

Au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, un nouvel élément esthétique brille dans les œuvres des populations allemandes. C'est le même qui régna, quelques années plus tard, en Italie. Le sentiment de la nature s'éveille partout. Les artistes étudient jusqu'aux moindres détails, cherchent à saisir les traits essentiels des objets, et, par une exposition animée, s'efforcent d'arracher l'art à la contrainte extérieure, à la servitude architectonique, pour lui faire acquérir une va-

leur intrinsèque. La Flandre fut le théâtre où le nouvel esprit se remua le plus activement. L'influence de cette école dépassa bientôt les frontières, et atteignit les peintres étrangers. Le développement de la peinture allemande, au xv<sup>e</sup> siècle, paraît s'être opéré sous sa direction; du moins, la plupart de ses ouvrages offrent-ils de nombreux caractères qui rappellent les Flamands.

Voyons d'abord les artistes de Cologne.

On trouve, dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, un peintre excellent, qui, malgré ses nombreux rapports avec l'ancienne école, trahit cependant une imitation volontaire de Van Eyck. Le nom de cet artiste est inconnu : on lui a donné, sans beaucoup de raison, celui d'un orfèvre et graveur contemporain, Israël de Meckeln ou Meckenen. Le lieu de sa naissance, auquel il a emprunté son dernier nom, est un bourg situé près de Bockholt, petite ville limitrophe du comté de Zütphen et de la principauté de Clèves. Il a reproduit par la gravure plusieurs tableaux de Martin Schœn : on regarde comme beaucoup meilleurs les travaux qu'il a exécutés d'après Van Eyck. On estime aussi particulièrement l'estampe où il a tracé son portrait, celui

de son père et celui de sa femme. Vasari ne le connaissait point, mais Lomazzo en parle avec éloge et lui attribue même l'invention de la taille-douce. S'il fallait se préoccuper de cette assertion, le débat relatif à la découverte de la gravure se trouverait compliqué d'un nouvel élément. Le principal ouvrage de Meckenen est une Passion exécutée sur huit tables : on s'accorde aujourd'hui pour la lui attribuer. Elle appartient à M. Lyversberg, de Cologne. Le fond de ces images est encore doré, suivant l'ancienne habitude, et cette circonstance, ainsi que les couleurs vives, claires et fines, rappelle la vieille école. Mais elles sont peintes à l'huile, et le caractère de la composition aussi bien que la technique font penser à Van Eyck; du reste, on voit que cet artiste était plein d'intelligence et de sensibilité. Il a cherché sérieusement à reproduire la vie, l'a copiée avec soin, avec amour, quoique le plus souvent sans inspiration originale. Son dessin est généralement précis et tranché; en voulant trop caractériser, il tombe facilement dans la charge lorsqu'il représente des hommes vulgaires, les ennemis du Christ, par exemple. Outre la Passion que nous venons de citer, il existe un nombre considérable de peintures dues

à la même main. Les plus remarquables de celles que possède Cologne, sont : dans le musée de la ville, une Descente de Croix, de l'année 1488, moins ferme que la Passion, et sans doute exécutée par Meckenen durant sa vieillesse. Les figures des ailes, ajoutées postérieurement, annoncent un élève ou un imitateur. — Deux excellents tableaux appartenant à M. Zanoli. — Les peintures murales et sur verre de la chapelle Hardenrath, dans l'église Sancta Maria in Capitolio (1466). Les unes ont été endommagées, et les autres fortement retouchées. Il faut rapporter à un temps postérieur la peinture murale d'un Crucifiement qui subsiste au même endroit. Citons encore d'excellents tableaux d'autel dans les églises de Linz et de Sinzig : beaucoup d'autres conservés à Munich, parmi les ouvrages de la collection Boisserée, surtout un autel orné de figures pleines de noblesse, représentant les douze apôtres ; — plusieurs toiles de la chapelle Moritz, à Nuremberg, — une élégante image avec des figures de saintes, au musée de Berlin, etc.

On peut juger de l'énergique influence que ce maître exerçait autour de lui, par les diverses productions de ses élèves ou imitateurs, qui ornent Cologne et ses environs, la collection Bois-



serée et le musée de Berlin. Parmi celles de Berlin, on distingue surtout deux tableaux, dont l'un représente des saints, l'autre des saintes, et dans lesquels la dignité des formes, la noblesse de la draperie ne sont pas moins remarquables que l'expression des têtes et la vigueur du coloris.

Plus tard, vers les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, les peintres de Cologne se livrèrent aux plus étranges et aux plus fantastiques bizarreries.

En même temps que l'artiste désigné sous le nom d'Israël de Meckenen, plusieurs peintres habiles florissaient dans l'Allemagne supérieure. L'influence de Van Eyck sur leur talent se trahit d'une manière évidente. Il faut d'abord mentionner, parmi eux, Frédéric Herlin, de Nordlingen. Le livre censier de la ville, pour l'année 1467, parle en termes précis de son habileté dans l'*art flamand*. Les peintures de cet artiste, qui existent à Nordlingen, portent les caractères bien déterminés de l'école de Van Eyck. L'une est un tableau d'autel appartenant à l'église St-Georges, de l'année 1462, représentant le Christ en croix et les figures de quatre saints personnages. L'autre, de l'année 1488, décore l'église

principale du lieu , et contient la Vierge , l'Enfant et des Saints à leurs côtés. On attribue aussi à Frédéric Herlin un grand retable fort beau qui orne le chœur de la cathédrale de Meissen ; malheureusement on l'a barbouillé d'une façon indigne dans quelques parties. Il ressemble de la manière la plus surprenante aux ouvrages de Van Eyck , pour la composition et pour le nu : seulement ce dernier n'est pas aussi bien traité. Les étoffes ne présentent pas ces caractères spéciaux qui dans les productions de Van Eyck indiquent sur-le-champ leur nature ; mais , en revanche , la draperie a plus de noblesse et se rapproche davantage de la manière de Hubert.

Martin Schoen (proprement Schoengauer) , de Colmar , surpassa les précédents , et occupe , en outre , une place distinguée parmi les plus anciens graveurs. Il dispute au florentin Maso Finiguerra l'honneur d'avoir inventé la taille-douce , et cette querelle l'a rendu célèbre. Né à Culembach , en Franconie , vers l'année 1420 , il mourut en 1486. Son œuvre , comme graveur , se compose de cent cinquante pièces originales ; elles sont de la plus grande rareté. Albert se préparait à le venir voir en Alsace , lorsqu'il apprit sa mort. Ses estampes révèlent un talent

original, mais trahissent en même temps, de divers côtés, l'imitation de Van Eyck. A en juger par les ouvrages des galeries de Nuremberg, Schleissheim et Vienne, qu'on lui attribue, c'était un artiste doué d'une intelligence forte et sérieuse, qui comprenait la vie à la manière des Flamands, sans leur ressembler toujours dans l'exécution. Sa couleur manque habituellement de force ; ses draperies ont de la noblesse, mais le genre de l'étoffe n'est pas assez déterminé ; ses chairs sont presque toujours peintes avec mollesse. Sa manière se distingue par une expression de douceur et de pieuse gravité qui semble naître d'une âme en paix avec elle-même et avec le monde. Ici, point de dévotion mesquine, point d'absurde rêverie, mais l'empreinte d'une âme fière et énergique. Ces qualités donnent souvent, à ses formes, une dignité calme, à ses têtes, une beauté harmonieuse, telles qu'en offrent rarement les œuvres primitives de l'art germanique. Il existe de lui, dans la chapelle Moritz, à Nuremberg, six groupes de personnages qui figurent les parents de la Vierge, et, en outre, une sainte Barbara. L'intimité affectueuse de la vie de famille s'y retrace avec tous ses charmes. Parmi les tableaux de la galerie de Schleis-

sheim, il faut citer un ouvrage composé de deux peintures représentant la Vierge, mère des miséricordes, qui protège une troupe d'hommes en prières contre le courroux des Anges du châtement. Les productions que l'on voit à Colmar sont encore supérieures; la plus importante par les dimensions et par le sujet, aussi bien que par sa complète intégrité, est une grande page d'autel dans la cathédrale; elle représente la Vierge entourée de roses. Marie, portant son divin fils, trône au centre d'une guirlande où nichent de petits oiseaux; deux anges voltigent au-dessus d'elle, tenant une couronne suspendue sur sa tête. Derrière les personnages, un peu plus grands que nature, brille un fond doré; il en est ainsi de presque toutes les toiles qu'on peut attribuer, avec quelque certitude, à Martin Schœn. La tête de la Vierge n'égale pas en beauté celles des Anges et des autres madones de la bibliothèque de Colmar, celles, par exemple, d'une Annonciation et d'une Adoration des Mages. Ses grosses joues lui donnent un air de prospérité qui contraste avec son affliction, car son visage exprime une douleur calme et résignée. De beaux cheveux roux flottent sur ses épaules. Les draperies sont gauches, lourdes et trop volumineuses.

Le modelé révèle une assez grande science anatomique : les mains ont beaucoup de grâce, quoiqu'elles soient trop longues. Marie vue d'ensemble forme presque un triangle isocèle, et nous n'avons pas besoin de dire que c'est un défaut. La couleur ne manque ni d'éclat ni de finesse; on ne peut qu'être charmé par ce bel ouvrage.

Les toiles de la bibliothèque représentent la vie du Christ, à partir du commencement de la passion. Elles sont au nombre de dix-sept et font avantageusement connaître l'auteur. Nous ne mentionnerons que les plus importantes.

Le Dimanche des Rameaux. — La composition est de la plus grande simplicité. Jésus occupe le milieu; ses disciples le suivent; quelques personnes rassemblées à la porte de Jérusalem étendent leurs manteaux et jettent des branches sous ses pieds. La figure du Rédempteur a une certaine beauté, quoique le type en soit un peu commun.

Le Christ au jardin des Oliviers. — Trois apôtres dorment sur le premier plan. Leurs poses sont pleines de naturel et de vérité; la couleur est belle et non moins vraie que les attitudes.

Le Baiser de Judas. — La figure du traître et celle des soldats ont un aspect grotesque. On reconnaît ici le moyen-âge, qui avait pour habitude de peindre la laideur morale par la laideur physique. Saint Pierre lève son épée sur Malchus, étendu à ses pieds.

Jésus devant Pilate. — C'est un des plus beaux sous tous les rapports. La composition, les attitudes, la couleur, les types du visage, surtout celui du Christ, satisfont complètement.

Le Crucifiement. — Le peintre, sans doute afin d'exprimer la douleur, a donné au Fils de l'Homme et aux larrons des corps efflanqués; mais il a exagéré l'aplatissement du ventre. Les deux voleurs rendent l'esprit; l'âme du mauvais larron sort par sa bouche sous la forme d'une petite figure sans sexe; elle a les mains penchées en bas, vers l'enfer. Un démon; les griffes ouvertes, l'attend au passage. L'âme du bon larron est déjà sortie; elle a les mains tendues vers le ciel, et des Anges descendent pour la recevoir. En bas de la croix, une toute petite image de prêtre qui laisse échapper ces mots : *O Fili Dei, miserere mei*. Est-ce le donateur? est-ce Martin Schœn lui-même? Nous ne savons. A gauche, des saintes femmes; à droite, des soldats et un martyr.

La Descente dans les Limbes. — Ce tableau est une copie presque fidèle d'un vitrail de Strasbourg. Les diables sont de couleur verte. M. Reichstetter prétend que le peintre a voulu indiquer de la sorte l'espérance conservée par les âmes retenues au milieu de cet enfer temporaire. Comme sur les vitraux de Strasbourg, Jésus, après sa mort, porte un étendard. On le retrouve ainsi dans les scènes suivantes.

La Résurrection. — Jésus ne s'élève pas dans les airs selon l'habitude : un ange a ouvert son tombeau, et il en sort à pied. On voit au loin accourir les saintes femmes.

Jésus apparaît à sainte Madeleine. — C'est dans un verger que le Rédempteur se montre à la pécheresse. Une cabane de bois qu'on découvre sur la gauche est peinte avec tant d'exactitude, qu'elle forme trompe-l'œil.

Au reste, le plus grand soin a présidé aux moindres détails de l'exécution. Le dessin des têtes l'emporte sur celui des membres qui sont encore maigres et raides. Un coloris frais et léger, des ombres claires, des nuances si bien mêlées qu'on ne distingue pas un seul coup de pinceau, voilà les autres caractères du style de Martin Schœn.

Ces ouvrages sont réellement enfouis dans la bibliothèque de Colmar. Ils ornent les murailles de deux allées qui se coupent à angle droit. Les habitants de la ville ne se doutent point de leur existence. M. le bibliothécaire m'a affirmé que personne ne les venait voir; et j'ai pu m'en assurer par moi-même. Non-seulement les bourgeois se soucient peu des arts, mais ils se soucient peu des livres. Le silence le plus complet règne dans les salles; de temps en temps un garçon époussete les bancs et les tables; il jette un coup-d'œil sur les rayons, que pas un seul lecteur n'a troublés depuis vingt ans, et s'éloigne sans que personne ait interrompu la solitude de l'édifice.

La France possède encore un autre tableau de ce maître. Il orne le musée de Paris, et représente les Israélites qui recueillent la manne dans le désert. C'est un ouvrage mal réussi, pâle de couleur, sec de dessin et vulgaire d'expression. Il donnerait une idée peu avantageuse de cet artiste, si l'on n'en connaissait de plus beaux. Il porte le numéro 730.

On voit encore de Martin Schœn, dans la galerie impériale de Vienne, un Crucifiement d'une excellente exécution. Parmi les tableaux de



M. Aders, à Londres, se trouve un *Ecce Homo*, riche composition, pleine de têtes expressives. Le visage du Christ est d'une douceur angélique et de la plus grande beauté ; mais ses ennemis tournent à la caricature. Les nudités ont une certaine sécheresse ; le coloris, légèrement appliqué et sans vigueur, ne laisse pas d'être fort habile. Cette peinture a le plus grand rapport avec les gravures de Martin Schœn, où l'on voit, par exemple dans le Portement de Croix, la noble douceur de la victime contraster avec l'aspect fantastique et chargé de ses bourreaux. Cette bizarre opposition semble encore plus frappante dans d'autres gravures ; telle est une tentation de saint Antoine, où des diables étranges emportent l'anachorète au milieu des airs.

La galerie de Schleissheim renferme un portrait de ce maître, peint en 1483, par Hans Largkmaier, son élève. Le visage, empreint d'une douce gravité, respire l'intimité affectueuse de la vie de famille : la peinture est excellente et le ton chaud ; les contours gardent seuls encore quelque raideur.

Jean Holbein, le père, natif d'Augsbourg et contemporain de Martin Schoen, mais un peu plus jeune que lui, paraît avoir, avec ce dernier

maître, quelque conformité. Il florissait vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle \*. Il est vrai que ses peintures sentent plus le métier que celles de Martin Schœn, et que ses formes sont raides et anguleuses; cependant un esprit vigoureux s'y manifeste, et quelquefois on y trouve l'expression d'une dignité originale. Une grâce charmante, une douceur et un fini extraordinaires embellissent souvent les têtes, principalement celles des femmes; d'un autre côté, les oppositions bizarres que nous avons déjà signalées dans Martin Schœn, reparaissent, chez Holbein, encore plus frappantes. Il a une tendance manifeste à caractériser avec exagération surtout les persécuteurs, ainsi que le prouvent ses nombreux martyres. Il ne représente pas, comme les autres peintres du temps, les scélérats sous des traits difformes et d'une vulgarité dégoûtante; chez lui, leur laidur semble résulter d'une passion infernale et irrésistible, qui les aiguillonne, les défigure momentanément et leur fait prendre des attitudes disgracieuses. Plusieurs personnages de ses tableaux paraissent avoir servi de modèles aux productions de la nouvelle poésie romantique. On y

\* On croit qu'il naquit en 1450.

retrouve souvent parmi les persécuteurs un homme au teint pâle, à la physionomie tranchée comme les Italiens, portant un habit de chasse vert et une plume de coq à son chapeau. Ces sortes d'images ne sont pas rares. La galerie de la Forteresse et celle de la chapelle Moritz, à Nuremberg, la galerie publique d'Augsbourg et l'institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein, en possèdent un grand nombre ; mais la collection la plus considérable se trouve à Schleissheim. Elle se compose de vingt tableaux, dont dix-sept représentent la vie et les souffrances du Christ. Ils viennent du cloître de Kaiserheim, et, selon un ancien document, furent exécutés en 1520. Dans les sujets qui n'admettent point de bourreaux, on voit se développer avec une grande liberté la grâce et la douceur sur lesquelles nous avons insisté précédemment. Nous indiquerons comme exemple, deux excellents tableaux en grisaille, de la galerie des Etats, à Prague. Ces tableaux, revêtus du nom de l'artiste, sont des vantaux d'autel offrant en dedans et en dehors des saints et des événements tirés des légendes ; d'excellentes têtes s'y font remarquer. Ajoutons une petite figure de la madone (1499), assise sur un trône gothique, qui lui est attribué, et qui

orne la chapelle Moritz, à Nuremberg. Il faut encore mettre au rang des plus remarquables, deux peintures de la galerie de Munich, qui représentent sainte Élisabeth et sainte Barbara. Les têtes sont exécutées avec une douceur extrême et une gracieuse naïveté. La bibliothèque de Bâle renferme aussi plusieurs tableaux très-importants de cet artiste.

L'influence flamande paraît aussi dominer en Westphalie, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. On la discerne d'autant mieux qu'elle contraste fortement avec l'école primitive. En effet, la noble douceur et le calme gracieux des anciens artistes sont ici remplacés par une recherche exagérée qui va jusqu'à la rudesse et tourne à la charge, par un entassement de figures qui accumule, sur le même tableau, les différentes scènes d'une action. Outre l'imitation de Van Eyck, on distingue encore celle des maîtres de l'Allemagne supérieure, de Martin Schœn entre autres.

Parmi les artistes westphaliens de cette époque, un maître de Soest, nommé Jarénus, déploya une belle originalité. Le musée de Berlin possède de lui plusieurs tableaux remarquables avec des fonds dorés, qui, réunis, composent un grand ouvrage d'autel. La peinture du milieu

retrace différentes scènes de la passion du Christ. C'est une grande image où les différents groupes sont encore mêlés confusément. On y trouve des figures sèches, d'un dessin dur et hâté, mais en revanche, des têtes pleines de caractère et même de grâce. L'aile droite expose en quatre tableaux distincts la Résurrection du Christ, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit et le Jugement dernier. Comme les groupes se séparent ainsi naturellement, les diverses scènes sont claires et faciles à saisir. L'aile gauche représente aussi dans quatre divisions, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple. Les groupes sont fort bien coordonnés, surtout ceux qui remplissent les deux premiers compartiments. Les madones ont de la grâce et de la simplicité; ce sont de belles têtes allemandes avec de blonds cheveux tombant sur les épaules. Le comte Pembroke, à Wiltonhouse, en Angleterre, possède de cet artiste une petite image très-bien exécutée. Elle fait voir le Christ après sa mort, entouré des siens qui le pleurent.

L'imitation de Van Eyck devient plus rigoureuse en Westphalie au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, et l'on trouve des tableaux de cette épo-

que qui peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres les plus excellentes de l'école flamande. Nous citerons entre autres une toile dans le style de Van der Goes, qui représente une madone portée sur un croissant, avec un chartreux agenouillé à ses pieds. Cet ouvrage vient de la Chartreuse, située près de Dulmen, et appartient maintenant à M. Clément Brentano. On voit dans l'église catholique de Dortmund une excellente peinture d'autel, exécutée selon ce style. Le tableau central nous montre le Crucifiement, l'une des ailes, l'Adoration des Mages, et l'autre, les Mères des Apôtres, avec ceux-ci peints sous la forme d'enfants. Le côté extérieur, orné de six saints, presque aussi grands que nature, a une extrême valeur. Nous en dirons autant d'un autel de Schwerte, muni de doubles battants, ornés de moulures à l'intérieur. Il existe encore d'autres images de prix à Soest et dans plusieurs petites villes du comté de Mark.

Les artistes de Nuremberg, qui fleurirent vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, commencèrent à s'affranchir de l'imitation des peintres hollandais, et n'eurent de commun avec eux que les caractères généraux d'une même période de développement. Le trait distinctif de leur école semble être une fidèle et

rigoureuse imitation de la nature. Quelque raideur et quelque dureté l'accompagnent bien encore, mais certaines parties s'élèvent à cette noble beauté qui brille dans les ouvrages de Martin Schœn.

Michel Wolgemuth, né en 1434, mort en 1519, se distingue surtout parmi ces artistes. On voit percer, il est vrai, dans la plupart de ses ouvrages, l'homme de métier, qui tombe souvent dans la rudesse et n'atteint pas toujours le naturel, surtout lorsqu'il lui faut rendre les mouvements; d'un autre côté, lorsqu'il représente des actions tranquilles, ses formes prennent de la grâce, et son expression de la douceur. Il serait curieux, sous ce rapport, de comparer entre eux les tableaux de cet artiste qui se trouvent à la galerie de Schleissheim. De dimensions égales et peints sur les deux côtés, ils représentent des scènes suivies de l'histoire du Christ. On trouverait, par exemple, auprès d'une descente de croix qui reste complètement au-dessous de la dignité du sujet, une Annonciation qui offre un aspect agréable et dont les lignes principales ne manquent pas de beauté. On pourrait appliquer le même mode d'étude aux ouvrages de Wolgemuth, conservés dans la galerie et dans

la chapelle Moritz , à Nuremberg , ainsi qu'à une suite de peintures qui ornent une église de Chemnitz , et ont été exposées publiquement à Dresde pendant l'automne de 1832. Tous les tableaux mentionnés jusqu'à présent restent bien au-dessous d'une page d'autel que ce maître exécuta vers les dernières années de sa vie , en 1511 , et qu'on peut admirer dans la galerie du Belvédère , à Vienne. L'image du milieu montre saint Jérôme , occupant un trône , et le donateur avec sa femme à genoux près de lui. Le docteur porte un rameau épineux dans la main droite et s'appuie de la gauche sur la tête d'un lion. Derrière lui se déploie un paysage , au milieu duquel les principales circonstances de la vie du saint sont représentées à l'aide de figures très-petites. On voit entr'autres son arrivée dans l'île de Chypre sur un grand vaisseau , et sa réception par l'évêque Épiphanus. Cet autel est en outre pourvu de doubles battants , où l'on remarque les figures de plusieurs autres saints. La manière sèche et tranchée , qui gâte les autres productions de Wolgemuth , semble là très-adoucie. Les tons de la couleur sont chauds et vigoureux : cette peinture , en un mot , rappelle dignement le maître d'Albert Dürer ; Wolgemuth l'emporte



même ici sur son élève par l'expression d'une douce naïveté qui distingue principalement les têtes de quelques saints : mais, en somme, les meilleures de toutes sont celles des donateurs.

D'autres maîtres contemporains de Nuremberg, sans atteindre à la hauteur des meilleures peintures de Wolgemuth, se sont élevés jusqu'à ses ouvrages de moyenne habileté. On compte parmi eux Martin Zagel, dont la galerie de Vienne possède un crucifix entouré de plusieurs saints, composition grave et bien finie ; puis Jacob Walch, dont il existe, entre autres, une peinture semblable au musée de Berlin.

Les artistes bavaois de cette époque sont moins intéressants. On trouve, dans la galerie de Schleissheim, deux peintures de grande proportion, exécutées par Gabriel Mæchselkircher, de Munich, qui florissait vers l'année 1470 ; elles représentent le portement de croix et le crucifiement. Il y règne une barbarie sauvage et une recherche fantastique. La même galerie possède, d'Ulric Fütterer de Landshut (1480), un grand crucifiement renfermé, à la manière d'un bas-relief, entre des ornements d'architecture gothique. C'est, du reste, un ouvrage extrêmement faible. Jean d'Olmdorf, peintre de la cour bava-

roise, en 1590, semble avoir un peu plus d'importance. Il existe de lui une peinture assez bonne au château de Nuremberg. C'est un tableau de famille, presque de grandeur naturelle. En voici le sujet : une mère assise à la fenêtre tient un petit enfant sur ses genoux; près d'elle un autre enfant s'amuse à faire des bulles de savon. C'est encore très-durement et très-sèchement peint; mais les poses et l'expression ne manquent pas de naturel. La galerie de Schleisheim possède plusieurs ouvrages de cet artiste.

#### MAITRES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

Les vingt-cinq premières années du xvi<sup>e</sup> siècle virent fleurir les principaux maîtres de l'art allemand; à la même époque la peinture italienne enfantait ses chefs-d'œuvre. Toutefois l'art germanique et l'art italien diffèrent dans leurs points essentiels, non-seulement sous le rapport de la direction et du plan particuliers à chacun,

mais encore sous celui de la perfection, de l'accomplissement des lois intimes de l'idéal. Une longue série d'œuvres excellentes naquit sur le sol italien. Alors se renouvelèrent ces temps merveilleux de la Grèce antique où la créature d'un jour put contempler la beauté éternelle, où la pensée de l'artiste s'incarna dans des formes accomplies, où une dignité souveraine transfigura l'image de l'homme. Au-delà du Rhin, l'art ne put jamais s'affranchir entièrement des souvenirs légués par le passé, ni de la manière plus ou moins conventionnelle de l'exécution. D'autres intérêts préoccupaient les esprits, et à moins d'un cas tout spécial, jamais la perfection esthétique n'a caractérisé les œuvres allemandes.

Cependant les Allemands n'étaient pas, plus que d'autres, incapables d'atteindre et de développer le beau. Nous avons vu, dans la période gothique, se manifester, surtout chez les artistes de Cologne et de Westphalie, une disposition dominante à concevoir l'idéal; nous en avons indiqué les heureux résultats. Plus tard, les imitateurs de l'école flamande, reproduisant la vie habituelle avec une plus ou moins grande vérité, se distinguent par l'expression des sentiments affectueux du cœur, et l'on pouvait espérer que

ces éléments se réuniraient, se perfectionneraient avec les années. S'il n'en est point arrivé ainsi, on ne doit attribuer ce malheur qu'à l'influence d'une cause pernicieuse.

Cette cause est l'amour du *fantastique*. Il distingue particulièrement les hommes du Nord, et le caractère de la nature septentrionale doit, selon nous, l'expliquer mieux que toute autre chose. Dans le midi, la sérénité du ciel, l'air pur et transparent, les lignes gracieuses des montagnes, les formes pittoresques des végétaux, enchantent les regards et inspirent à l'âme une douce satisfaction. Tel n'est pas le monde extérieur dans les pays éloignés du soleil. Là les nuages voilent le firmament, le brouillard pèse sur les vallons; durant six mois de l'année la terre, dépouillée de ses fleurs, semble profondément engourdie. Cette tristesse des objets réels concentre l'âme en elle-même et l'excite à peupler ses solitudes de créatures imaginaires. Voilà la source des contes surnaturels du Nord, genre ignoré de la Grèce et de l'Italie, et qui repose sur de tout autres bases que les contes orientaux. La même raison explique les jeux bizarres de l'art plastique, dont les ornements de nos églises et les marges des anciens manuscrits

nous fournissent de si nombreux exemples. Mais lorsque la fantaisie s'aventure dans un monde sans règle et sans limites, abandonne les lois de l'organisme, les types des formes naturelles, et cherche à régner arbitrairement, c'est toujours au préjudice de la beauté. Ses songes peuvent se formuler en combinaisons pleines de sens, revêtir un aspect attrayant et délicat, mais elle ne témoigne d'un sentiment pur, noble, idéal, que lorsqu'elle se soumet aux lois immuables de l'art et brise le joug des puissances capricieuses.

Cette tendance au fantastique n'est pas étrangère aux périodes les plus anciennes de l'art septentrional, bien qu'elle y joue ordinairement un rôle subalterne, et qu'en certains cas elle n'exclue point une vraie beauté. Le caractère hyperbolique des derniers ouvrages de Stephan la révèle déjà, aussi bien que le célèbre enfer de Jean de Bruges, à Dantzick, l'Apocalypse de Hemling, les folles créations de Jérôme Bosch, et surtout, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les œuvres des peintres de Cologne, celles de Martin Schœn, de Holbein le père, et des artistes westphaliens. Mais pourquoi cet élément nuisible s'est-il montré plus vigoureux en Allemagne précisément

à la dernière époque de l'art ? Les circonstances historiques générales nous paraissent expliquer ce fait : il dérive du protestantisme. La réforme aida la science, mais elle exerça sur l'art une action visiblement pernicieuse. Elle favorisa l'intelligence aux dépens du sentiment regardé comme une source d'erreurs ; elle affranchit la raison, excita l'individu à penser lui-même, à généraliser ses vues subjectives et à leur trouver une base. Il dut en résulter un certain nombre de conséquences étranges qui se manifestèrent dans la politique et les autres branches de la vie réelle, aussi bien que dans l'art. Quand la pensée gouverne exclusivement la génération des œuvres plastiques, elles se changent facilement en hiéroglyphes, en symboles ; une forme moins élégante suffit alors pour traduire l'idée. La fantaisie qui sert de médiatrice entre l'exécution et la pensée, voit se dérouler devant elle un plus libre espace, un plus vaste champ d'arbitraire ; il est donc tout-à-fait naturel qu'au milieu de semblables circonstances, l'imagination ait continué la route qu'elle n'avait jamais entièrement abandonnée, que les songes fabuleux soient revenus, et, pareils à de mauvais génies, aient contrarié le développement du beau. Quels quesoient l'intérêt,

le sens profond de certains ouvrages exécutés alors, ils ne satisfont jamais complètement, ils n'atteignent pas les cimes de l'art.

ALBERT DURER.

Parmi les artistes qui vont maintenant nous occuper, Albert Dürer réclame surtout notre attention. Le génie pittoresque de l'Allemagne atteint en lui sa plus grande originalité, sa plus haute perfection possibles; il est devenu le symbole de son époque. Une imagination inépuisable, qui n'embrassait point seulement la peinture et le dessin, mais empiétait encore sur le domaine de la statuaire, sur celui de l'architecture; une intelligence qui savait observer la vie jusque dans ses nuances les plus délicates, dans ses mouvements les plus légers; un sentiment profond de la grâce et de la naïveté en même temps que du sublime; un esprit sérieux et droit joint au courage nécessaire pour entreprendre de longues études, courage attesté par ses œuvres théoriques, voilà les qualités qui le distinguent,

et qui auraient dû, à ce qu'il semble, lui permettre d'égaliser les plus fameux artistes de la terre. Mais il ne sut point résister au penchant de la nation vers le fantastique; cet élément funeste troubla de mille manières le pur développement de ses facultés. Son attachement au merveilleux a bien fait éclore entre ses mains quelques fleurs admirables auxquelles nous ne trouvons presque rien à comparer; il a produit quelques ouvrages pleins d'un sens mystérieux et d'un irrésistible intérêt, qui sont plutôt des poésies que des peintures; toutefois, si nous ne perdons point de vue le but suprême de l'art, cette beauté qui identifie dans sa splendeur la forme et la pensée, nous serons contraints d'avouer qu'il a rarement satisfait à ses lois. Son dessin est plein de vie et de caractère; mais dans une foule d'occasions la singularité des mouvements étonne, surtout lorsque les personnages sont nus; il dispose aussi fréquemment ses draperies d'une manière bizarre. Peut-être suivait-il une mode de l'époque, mais elle ne me semble nullement propre à indiquer la configuration du corps. Dans ses vêtements arbitraires, il jette les plis en grandes masses; cependant, aux endroits où ils se brisent et forment des angles,



il n'abandonne pas ce dessin étrange qui déconcerte l'œil et gâte l'effet de l'ensemble. Son coloris a un vif éclat, et, pris en lui-même, une rare beauté; toutefois il ne reproduit pas la couleur vigoureuse et pleine des objets réels. La fantaisie domine le jeu de ses ombres et de ses lumières; le résultat ne manque pas de charme, mais il éloigne de la nature au lieu de rappeler son aspect. C'est un effet magique pareil à celui que le clair-obscur détermine dans les productions de Rembrandt. Quoique Albert Dürer négligeât presque entièrement cette dernière ressource, ses tableaux saisissent encore davantage. En outre sa forme et l'expression de ses têtes manifestent un certain goût qui n'est point motivé par un désir d'atteindre l'idéal, ou de représenter fidèlement la nature comme ses prédécesseurs, mais qu'un amour de la bizarrerie peut seul expliquer. Cependant, comme malgré ces défauts la plus grande partie de ses travaux impressionne noblement, ce résultat prouve la grandeur native de ses facultés.

L'examen détaillé de ses ouvrages rendra plus net ce que nous venons de dire. Leur succession chronologique nous fournira quelques données probables sur la manière dont il se développa.

Je prendrai surtout en considération ses peintures, du moins celles que j'ai vues moi-même, car les peintures seules peuvent montrer l'étendue et la grandeur de son talent. Ses nombreuses gravures sur bois et sur cuivre nous aideront aussi ; nous en observerons les principaux caractères en relatant avec soin l'époque de leur exécution.

Albert Dürer naquit à Nuremberg en 1471, et mourut dans la même ville en 1528. Son père était un orfèvre estimé ; il reçut de lui les premières leçons du dessin. Mais bientôt ses progrès rapides et le sentiment de sa vocation l'engagèrent à choisir pour maître le célèbre Wolgemuth. Il est faux qu'il ait appris de Martin Schoen l'art de graver sur cuivre et sur bois ; cet artiste mourut en 1486, au moment où Dürer se préparait à fréquenter son école. Après trois années d'étude, sous la direction de Wolgemuth, celui-ci quitta Nuremberg et visita une portion de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Italie. Il revint en 1494 ; des lettres authentiques mettent ce voyage hors de doute. Il traversa de nouveau les Alpes pour se rendre à Venise, en 1495 et en 1506, comme on le verra plus bas. A l'âge de vingt-quatre ans, il se maria avec la fille d'un habile mécanicien. C'était une très-belle femme,

si le portrait gravé par Dürer nous en offre une image fidèle. Mais une lettre, qu'il écrivit plus tard de Venise à son ami Pirkheimer, nous apprend qu'il avait épousé contre son gré cette personne revêche et seulement par obéissance pour ses parents. On a prétendu que las de supporter les chagrins dont elle l'accablait, il entreprit plusieurs voyages afin de goûter quelque repos loin d'elle. Son excursion dans les Pays-Bas, en 1520, ne lui procura pas même cette tranquillité furtive, car elle l'y suivit constamment. Dürer a lui-même écrit une relation fort détaillée de la manière dont les Belges l'accueillirent. Il rencontra chez eux l'empereur Maximilien I<sup>er</sup>, qui lui témoigna une grande admiration. Ce monarque l'appela ensuite à sa cour, où il occupa alternativement son burin et son pinceau. Voulant lui montrer sa satisfaction, il l'anoblit et lui donna pour armoiries trois écussons sur un champ d'azur, deux en chef et un en pointe. Par la suite, toutes les communautés de peinture les adoptèrent. L'empereur lui fit, en outre, une rente annuelle. Charles-Quint aimait sa figure douce, ses nobles manières, sa conversation spirituelle. Ferdinand, roi de Bohême et de Hongrie, se plaisait à l'entretenir

familièrement. Ami d'Erasmus, de Melancton, de Raphaël, de Lucas de Leyde, il dessina leurs portraits ou leur donna le sien. Il échangea fréquemment, avec le grand peintre des Loges, des gravures et des esquisses.

L'homme méritait en lui autant de respect que l'artiste. A une belle éducation, il joignait une dignité native. La bienveillance, même à l'égard des peintres médiocres, était un des principaux traits de son caractère. Il observait les lois de la justice envers tout le monde, et quand il ne trouvait rien à louer dans une œuvre, il louait du moins les efforts de l'auteur. Mais ni sa bonté, ni son talent ne purent adoucir son épouse, Agnès Frey. Son avarice, ses colères détruisirent le bonheur de sa vie, altérèrent sa santé et le firent mourir avant l'âge. Un de ses amis, Georges Hartmann, déplore son infortune dans une lettre où on trouve le passage suivant : « Il ne faut imputer son décès à personne qu'à son épouse. Elle lui avait si bien rongé le cœur, elle lui avait fait endurer de telles souffrances, qu'il semblait en avoir perdu la raison. Elle ne le laissait jamais interrompre son travail, l'éloignait de toutes les sociétés, et par des plaintes continuelles, répétées le jour et la nuit, le tenait ri-

goureusement enchaîné à l'œuvre, afin qu'il amassât de l'argent pour le lui laisser après sa mort. Elle avait sans cesse la crainte de périr dans la misère, et cette crainte la torture encore maintenant, quoique Dürer lui ait légué près de six mille florins. Elle est insatiable : elle a donc été vraiment la cause de sa mort, etc. \* »

Il fut enterré en grande pompe dans le cimetière de Saint-Jean, triste cimetière où pas un arbre ne soupire, pas une fleur ne s'agite et où les sépultures ont un aspect doublement funèbre. On lit sur son tombeau les paroles suivantes :

*Quicquid Alberti Dureri mortale fuit  
Sub hoc conditur tumulo.*

On ne connaît, avec certitude, qu'un petit nombre de travaux qu'il exécuta pendant sa jeunesse. La collection de M. Campe, à Nuremberg, ren-

\* *Nemini imputare queat, quam uxori eius, quæ cor ipse usque ad eò eroserit, tantoque cruciatu eundem afflixerit, ut stipitis instar ex...it, nec ullam a labore remissionem querere, vel societati quædam interesse potuerit, ob continuas querelas, quibus ad laborandum noctu atque interdium rigorosè eundem computerit, ut pecuniam saltem, quam moriens ipsi relinqueret, lucraretur; cum pereundi metus eandem continuo torserit, et adhuc torseat, quamvis ad sex mille florenorum Albertus ipse reliquerit, nunquam exsatiabili; unde mortis eius causa unica non fuerit, nisi ipsa, etc.*

ferme un crucifiement composé d'un grand nombre de figures et portant le monogramme de Dürer. Si l'on pouvait établir nettement son authenticité, ce serait une des premières œuvres sorties des mains de l'auteur. Elle rappelle essentiellement le style des vieux maîtres qui florissaient dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. On remarque, entre autres circonstances, que, selon la manière la plus commune, les formes des ennemis du Christ sont exagérées jusqu'au fantastique. Je n'ai cependant rien trouvé dans cette image qui annonce le style ultérieur d'Albert Dürer ou qui fasse souvenir de Wolgemuth. Les lignes du dessin courent mollement; le coloris est pâteux; de plus, la physionomie des têtes nobles m'a rappelé un certain type que j'ai déjà distingué dans divers autres tableaux du temps, sans pouvoir le rapporter à aucun maître particulier. D'ailleurs le monogramme recouvre manifestement un chiffre plus ancien : cet ouvrage douteux ne peut donc nous être fort utile.

On trouve, dans la galerie florentine des Offices, le portrait d'un homme âgé, qui doit représenter le père de Dürer, et porte le monogramme de l'artiste, avec la date de 1490. C'est

une excellente tête pleine de caractère et de vérité ; mais elle est placée si haut que l'on ne saurait distinguer nettement les qualités particulières de l'exécution, non plus que le chiffre de l'année. On ne peut donc assurer qu'elle soit de lui ; la date surtout reste problématique.

La plus ancienne peinture de Dürer, d'une authenticité irrécusable, est son propre portrait de l'année 1498, qui enrichit la collection florentine des portraits de peintres exécutés par eux-mêmes. La disposition de l'image est connue. On voit l'artiste à mi-corps assis devant une fenêtre, les mains posées sur un appui. Il est vêtu d'habits de fête, avec une chemise élégamment plissée ; il porte une jaquette blanche rayée de noir, un manteau brun jeté sur l'épaule gauche. Les cheveux tombent en anneaux soigneusement bouclés. La peinture, quoique le dessin soit un peu tranché, a cependant, surtout dans les lumières, quelque chose de large et de flou, que l'on rencontre à peine dans des temps postérieurs. L'ombre des carnations tourne légèrement au bronze ; l'expression du visage a de la noblesse et de la simplicité ; elle ne manque pourtant pas d'un certain contentement naïf de soi-même. Ce dernier trait ne doit point sur-

prendre, car ce même amour-propre se trahit assez ouvertement dans les lettres qu'il écrivit, huit ans plus tard, à Pirckheimer.

Durant cette même année (1498), parurent les gravures sur bois représentant la vision de saint Jean. Nous devrions peut-être y voir, ainsi qu'il arrive d'ordinaire, pour les œuvres de cette espèce, le résultat de travaux antérieurs. Dans ces compositions, le talent de l'artiste se révèle déjà d'une manière grande et originale, et, comme le sujet le demandait, l'élément fantastique sert de base au tout. Les données mystiques sont conçues avec poésie; le merveilleux et l'extraordinaire nous apparaissent sous des formes vivantes. On distingue çà et là une vigueur de représentation, un grandiose d'idées qui surprennent d'autant plus, que les visions informes et immenses de l'apôtre auraient pu égarer facilement l'artiste, ainsi qu'il est arrivé à beaucoup d'autres, en traitant le même sujet. Quelle puissance anime la seconde feuille, où le vieillard aux yeux flamboyants, qui tient les sept étoiles dans la droite et une épée à deux tranchants dans la bouche, trône entre les sept flambeaux mystérieux, tandis que saint Jean s'agenouille devant lui! Avec quelle rage se précipitent, sur



la quatrième feuille, les cavaliers portant l'arc, l'épée, la balance et la faux de la mort ! Comme les anges de l'Euphrate, sur la huitième feuille terrassent et brisent de leur glaive les puissants et les orgueilleux ! Et comme les terribles chevaliers les écrasent sous les pieds des lions qu'ils chevauchent ! Mais nous nous laisserions entraîner trop loin, si nous voulions examiner tous les détails de ces remarquables produits. Nous passons donc aux peintures.

Je connais, de l'année 1500, plusieurs peintures de Dürer. La première et la plus importante est son propre portrait, dans la galerie de Munich, qui nous le montre par devant, la main posée sur la fourrure de son habit. Il y a une différence très-grande entre cette effigie et celle de Florence, quoiqu'ici l'artiste ne soit que de deux ans plus âgé. Ce changement doit indiquer une crise importante accomplie dans son intelligence. La première peinture nous le montre comme un bon et innocent jeune homme : ici, il a déjà la maturité de l'homme fait. Ses traits sont devenus pleins et vigoureux ; ils annoncent un caractère entièrement formé. Le front et les yeux témoignent d'un esprit grave et réfléchi. De même, la technique individuelle, qui contri-

bue pour une si grande part à donner aux œuvres postérieures d'Albert Dürer une physionomie spéciale, se montre déjà complète. Ces légères teintes d'azur, qu'il place dans les ombres de ses carnations, donnent à cette image une transparence presque vitreuse. Toutefois, le modelé est excellent, quoiqu'un peu raide encore et malgré d'importantes restaurations. Les cheveux abondants qui inondent les deux épaules sont très-finement peints. La main posée sur la fourrure est sèche de lignes, et, contrairement au visage, fortement empâtée. La répétition de ce portrait, que l'on voit à Nuremberg, est évidemment une copie. On sait comment l'original fut enlevé de cette dernière ville.

Un second tableau de la même année est le portrait d'un jeune homme, conservé dans la galerie de Schleissheim. Il est vigoureusement exécuté et se distingue par une expression simple, mais bien déterminée. C'est cette même peinture que l'on désigne, à tort, comme le *frère Jean* d'Albert Dürer, et qui vient du cabinet Praun, à Nuremberg. Une troisième peinture de la même galerie a moins d'importance. C'est un tableau d'autel qui représente le Christ après sa mort, pleuré par les siens. Il est bien composé,

mais d'un caractère vulgaire et bourgeois ; le cadavre est peint avec une sécheresse peu commune. Marie seule est attrayante et revêtue d'une certaine dignité maternelle.

Le galerie du belvédère, à Vienne, renferme une vierge allaitant l'enfant, de l'année 1503. Le tableau ne contient guères que les têtes des deux figures. Il est peint légèrement et avec élégance, mais l'expression manque d'intérêt. Ce n'est que l'effigie d'une épaisse bourgeoise.

Un ouvrage plus intéressant, qui porte la même date, est une gravure sur cuivre, figurant des armoiries avec une tête de mort. Les tenants sont une femme souriante avec les cheveux tressés et une couronne fantastique ; puis, un sauvage qui la saisit et se penche sur elle comme pour l'embrasser. Ils ont un attrait romanesque. La gravure de l'année 1504, qui représente Adam et Ève, compte également au nombre des meilleurs travaux d'Albert Dürer.

Une suite de dessins retraçant la passion du Christ portent le même chiffre ; ils se trouvent dans la collection de l'archiduc Charles d'Autriche, et ont été lithographiés. Ils contiennent une foule de motifs ingénieux qu'Albert Dürer employa et transforma dans ses ouvrages posté-

rieurs. La Descente de Croix, qu'on rencontre parmi ces dessins, est composée avec tant d'élevation et d'habileté, que peu d'artistes réussiraient aussi bien, en traitant ce sujet. Toutefois, le millésime n'est pas très-distinct et pourrait désigner aussi l'année 1524.

Le seul tableau que Dürer mit au jour en 1504 représente Marius sur les ruines de Carthage. Le grand homme est assis près d'une colonne, la jambe gauche étendue, la droite repliée; il songe au malheur qui le persécute et regarde la ville détruite par l'ambition romaine. L'expression de sa figure n'a point la majesté nécessaire dans une pareille circonstance; le type en est trivial et fort laid. Le dessin du torse et des jambes annonce une longue étude de l'anatomie; chaque muscle ressort, chaque veine se dessine. Les lignes du vêtement se brisent en une multitude de petits plis; la couleur est fine, intense et bien conservée. Mais partout on regrette la présence de l'idéal. Cet ouvrage appartient à M. de Périgny, l'un des amateurs les plus éclairés que possède la France.

En 1506, Dürer fit un voyage dans l'Italie supérieure et s'arrêta surtout à Venise. Les lettres qu'il écrivait à son ami Wilibald Pirckhei-

mer, et qui nous ont été conservées, nous donnent des détails intéressants sur son séjour dans cette ville. Il y exécuta, pour la Société allemande, une peinture qui lui valut beaucoup d'estime, et dont la brillante couleur réduisit ses envieux au silence. Ils disaient, en effet, que Dürer maniait bien le burin, mais qu'il ne savait pas se servir du pinceau. D'après l'opinion générale, ce tableau représentait le martyr de saint Bartholomé. Il devait se trouver au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle, dans la riche galerie de l'empereur Rodolphe II, à Prague, et selon toute apparence il est maintenant anéanti. Cependant cette opinion ne semble pas suffisamment fondée, et l'on devrait plutôt regarder comme ayant alors été produit à Venise, un autre ouvrage de Dürer, de l'année 1506, qui orne encore à Prague le monastère des Prémontrés, de Strahow. Il représente une vierge couronnée par les anges et entourée de l'empereur, du pape, de plusieurs religieux et de plusieurs princes.

Comme une autre preuve de son talent, il peignit la même année, et sans aucun doute à Venise, une toile qui montre le Christ avec les Pharisiens, tous à mi-corps. Il se trouve maintenant dans le palais Barberini, à Rome. D'après

une inscription mise par l'artiste lui-même sur le tableau, il fut terminé en cinq jours. Si la promptitude de l'exécution lui donne une valeur relative, son mérite absolu ne le distingue nullement. Les têtes sont vulgaires, en partie fantasmagiquement chargées et d'une couleur sale. Au reste on n'aperçoit aucune trace positive d'influence vénitienne sur le talent du grand artiste.

Un ouvrage de l'année 1507 orne la galerie du Belvédère à Vienne. C'est le portrait d'un jeune homme au visage rose et d'une extrême beauté. Il est plein de naturel, plein de finesse. On peut le mettre à côté des meilleurs portraits de l'auteur : malheureusement il n'est pas aussi bien conservé que le mérite une œuvre de cette importance. Cette peinture nous laisse deviner la perfection d'un autre ouvrage que Dürer exécuta la même année, et qui passa autrefois dans la galerie de l'empereur Rodolphe II. Il montrait Adam et Ève au milieu du paradis. Une vieille épigramme dit de ces deux figures :

*Angelus, hoc cernens, miratus dixit : ab horto*

*Non ita formosos vos ego depuleram.*

Ce tableau est aussi perdu. La toile représentant le même sujet, qui décore la galerie de

Mayence, en est une copie postérieure et retouchée.

Ces productions marquent le commencement de la plus belle époque d'Albert Dürer. Un grand nombre de tableaux hors de ligne se suivirent alors dans un petit espace de temps. Citons d'abord une peinture de l'année 1508, conservée à la galerie du Belvédère, à Vienne. Elle fut exécutée par l'auteur pour le duc Frédéric de Saxe et enrichit plus tard la galerie de l'empereur Rodolphe II. Elle retrace le martyre des dix mille saints. Au milieu du tableau, on voit Albert Dürer lui-même, et son ami Pirckheimer, tous deux vêtus d'habits noirs, et considérant ce spectacle. Albert a le manteau jeté sur l'épaule à la manière italienne; son attitude est pleine de hardiesse. Il croise les mains et tient une petite bannière sur laquelle on lit : *Iste faciebat, anno Domini 1508, Albertus Dürer Alemanus*. Autour d'eux on voit une multitude de groupes particuliers qui montrent le supplice des différents martyrs. Mais la composition manque d'ensemble. Les scènes du fond me paraissent dignes d'éloges : les chrétiens nus sont conduits à la cime des rochers et précipités en bas. L'exécution très-délicate se rapproche de la miniature; la couleur est brillante; les

accessoires surtout se distinguent par un fini étonnant. Le dessin offre aussi un grand nombre d'excellents traits. Toutefois la conception manque de dignité, de vigueur et de caractère; la douleur seule est rendue assez bien çà et là, par exemple, dans l'avant-dernier martyr que l'on conduit sur la montagne, et qui chancelle au milieu des angoisses de la mort, avec une blessure profonde à la tête. Le fond compose un beau paysage mêlé de rochers et d'arbres fantastiques. La galerie de Schleissheim possède une répétition de cette image, qu'on peut regarder comme une ancienne copie.

L'année suivante, Dürer peignit la fameuse Ascension de la Vierge, pour Jacob Heller de Francfort. Il l'exécuta avec la persévérance la plus assidue, fit le milieu sans aucun aide, et se représenta lui-même au second plan, appuyé sur une table qui porte son nom et le millésime. Un grand nombre de témoignages attestent la beauté de cette production. Au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, elle fut transportée à Munich, où elle périt dans l'incendie du château.

La tribune des offices, à Florence, contient une Adoration des Mages avec le monogramme de Dürer et la date de 1509. Elle est aussi très-



soigneusement finie; on remarque ces ombres bleuâtres, ces lumières élégamment pâtesues, que nous avons déjà mentionnées. Elle ne manque pas de naturel; toutefois la conception est sèche et quelques têtes ont un aspect bizarre.

En 1510, Dürer mit au jour deux excellentes gravures sur bois; l'une offre un pénitent agenouillé devant un autel et frappant son dos nu avec un fouet; dans l'autre on voit la mort saisir un guerrier armé de pied en cap.

L'année d'après, Albert Dürer publia trois séries de gravures sur bois, qui avaient été en partie composées dans les deux années précédentes, ainsi que le témoigne le millésime inscrit sur quelques-unes des feuilles. Ces gravures sont la grande et la petite Passion du Christ et la vie de sa mère. Elles se rangent parmi les meilleures que cet artiste nous ait léguées. On y voit, plus que partout ailleurs, régner un vif sentiment du beau, une rare noblesse et une simple dignité. Les éléments fantastiques et vulgaires occupent une place accessoire. Jetons maintenant un rapide coup-d'œil sur quelques-unes de ces feuilles.

Grande passion. — Le frontispice représente le Christ souffrant : il est nu, paré de la couronne

d'épines, assis sur une pierre, et un des soldats lui tend le roseau. Le Christ a la plus haute élévation, et les linéamens s'arrondissent avec grâce. Le guerrier, vêtu comme on l'était au moyen-âge, déploie aussi de très-belles formes. Le Christ se tord les mains et tourne vers le spectateur une tête majestueuse, pleine d'une divine pitié; car cette feuille, servant de titre, renferme un sens symbolique. Elle ne met pas sous nos yeux l'humiliation subie par le Christ à un moment de sa vie, mais l'insulte perpétuelle qu'il reçoit du pécheur. Voilà pourquoi les blessures des mains et des pieds sont déjà marquées. — Le portement de croix. Image composée d'un grand nombre de figures très-rapprochées, dont l'ensemble est cependant facile à saisir, et où l'action se développe avec la plus grande netteté. Au milieu, le Sauveur fléchit sous le poids de l'instrument homicide et tombe le genou en terre. A droite, un archer vigoureux et plein d'orgueil le soulève au moyen d'une corde; à gauche, Véronique agenouillée tient dans ses mains le mouchoir avec lequel elle essuie Jésus. Le Christ lui lance un regard plein d'amour. Derrière lui on aperçoit un autre soldat qui, avec un emportement sauvage, le pousse sur les chardons et les cailloux; puis

Simon de Cyrène, vieillard compatissant, qui cherche à le délivrer de son fardeau. Sur un plan plus éloigné, on découvre, d'un côté, le capitaine et des soldats; de l'autre, Marie et les amis de Jésus, derrière lequel les larrons conduits au supplice passent sous les portes de la ville. La composition a une ressemblance manifeste avec le portement de croix de Raphaël (*Spasimo di Sicilia*), et, si ce dernier annonce en général une main plus habile, l'ouvrage allemand l'éclipse dans certains détails. L'image du Christ, par exemple, est beaucoup plus imposante, plus digne, et occupe vraiment le centre de l'action.

— La Descente dans les limbes nous montre de nouveau une fantaisie aventureuse qui se plaît à contourner les images des diables; toutefois le Sauveur a la plus grande noblesse et les formes des élus se distinguent par un excellent dessin.

— Jésus, que les siens pleurent après la descente de croix, forme un tableau, qui peut, sans aucune restriction, être comparé aux ouvrages les plus profonds des grands maîtres italiens. Il se coordonne avec une parfaite simplicité en un groupe accompli, et quelque médiocre que fût le graveur sur bois qui a exécuté cette feuille, l'expression variée des différents personnages,

unie à une grâce étonnante de lignes et de mouvements, la fait briller parmi toutes les autres. Devant de telles créations, on comprend très-bien pourquoi les Italiens attachèrent, dans la suite, un si grand prix aux compositions d'Albert Dürer, et jugèrent si utile une traduction de ses œuvres théoriques dans leur propre langue.

Petite Passion. — Entre les plus belles feuilles de cette série, nous mentionnerons les adieux du Christ à sa mère, dessin remarquable par la beauté solennelle de la draperie; le Lavement des pieds, composition excellente et fort simple, où un grand nombre de figures tiennent à l'aise dans un petit espace. Le groupe central qui occupe le premier plan rayonne de grâce et de sensibilité. Ajoutons encore la Prière au jardin des Oliviers, scène extrêmement simple, mais fort majestueuse, fort belle et pleine de la plus profonde émotion; le Christ apparaissant à sa mère après sa résurrection et à Madeleine comme jardinier. Ces deux estampes, surtout la dernière, ont une élégance originale et une rare douceur.

La Vie de Marie. — Si les ouvrages que nous venons de citer se distinguent par une force tragique et grandiose, les feuilles qui racontent

L'histoire de la Vierge brillent plutôt par la grâce et le sentiment. Elles nous introduisent au milieu des relations les plus tendres de la vie domestique, et l'auteur y montre une délicatesse d'âme qu'on a rarement égalée. Il semble presque superflu d'examiner cette production en détail, tant elle est généralement connue; cependant nous considérons rapidement quelques-unes des meilleures feuilles. — La porte Dorée. Joachim et Anne, après une séparation qu'adoucissait l'espoir du retour, se tiennent mutuellement embrassés; Joachim a les traits d'un vieillard noble et doux; ceux de la femme expriment l'amour, la confiance, l'abandon de la tendresse. Derrière eux le sommelier et les autres serviteurs accourus pour saluer leur maître, s'entretiennent de son voyage. — La Naissance de la Vierge est une composition pleine d'une attrayante naïveté. Chambre d'accouchée telle qu'on les arrange en Allemagne; une troupe nombreuse de femmes et de servantes l'occupe entièrement. Il serait curieux de comparer cette image avec les peintures de Ghirlandaio et des autres artistes qui représentent ce sujet au milieu de circonstances puisées dans la vie florentine. — La Circoncision. Cette scène, qui, la plupart du temps,

choque les yeux et dont les plus grands maîtres n'ont pas toujours sauvé le ridicule, forme ici un tableau plein d'âme où se reflètent les mœurs d'une nation entière; quoiqu'il renferme beaucoup de personnages, aucun n'est superflu. Tous s'intéressent à l'action d'une manière particulière et les différents groupes se coordonnent très-bien avec l'ensemble. — La fuite en Égypte. Contrairement à l'œuvre précédente, celle-ci n'offre qu'un petit nombre de figures habilement disposées. La beauté de l'épaisse forêt, à travers laquelle passe la sainte famille, accroit le plaisir causé par les nobles exilés. — Le séjour des trois Pèlerins en Égypte. On aperçoit une cour au milieu des ruines d'un antique palais; Marie file près du berceau; de charmants petits anges se tiennent à ses côtés. Joseph s'occupe de ses travaux, et une multitude d'autres anges l'aident en se jouant. Le tout a un air de calme et de gracieuse sérénité. — La mort de la Vierge. Composition parfaite; les groupes sont très-simplement divisés. La noblesse des formes, l'expression du sentiment solennel qu'excitent les cérémonies funèbres, assignent à cet ouvrage une des premières places dans la collection. Les successeurs d'Albert Dürer l'ont peint bien des

fois; quelques-unes de ces imitations portent le chiffre du maître.

D'autres gravures sur bois, telles que la célèbre et magnifique composition de la Trinité, plusieurs saintes familles, etc., portent aussi la date de 1511.

Ce fut entre les années 1507 et 1513, qu'il exécuta la longue série de ses petites gravures sur cuivre; elles nous mettent, pour la troisième fois, sous les yeux la passion du Christ. La plus grande partie vit le jour en 1512. Beaucoup d'entre elles nous ont été conservées; leur mérite les recommande et elles intéressent d'autant plus que l'exécution fine et douce trahit partout la main du grand artiste. Pour ne point fatiguer, nous n'examinerons point ces productions en détail.

Cette même époque, déjà si riche, réclame cependant une des plus belles peintures de Dürrer; elle nous montre la Trinité au milieu des saints et des bienheureux. Il la fit pour une église de Nuremberg, d'où on la transporta par la suite à Prague, ainsi que beaucoup d'autres. Maintenant elle se trouve au Belvédère, à Vienne. En haut, dans le milieu, on voit Dieu le Père, qui presse entre ses bras le Sauveur, et à côté

d'eux, la sainte colombe; des anges déploient le manteau sacerdotal de Jehovah; d'autres, qui voltigent, portent les instruments de la Passion. A gauche, un peu plus bas, on distingue un chœur de saintes, conduites par la Vierge; à droite, des saints conduits par Jean-Baptiste; au-dessous, une troupe de bienheureux de tous les états et de toutes les races s'agenouille et occupe entièrement la largeur de la toile. Un beau paysage occupe le bas et dans un coin on aperçoit l'artiste lui-même, vêtu d'un splendide manteau fourré. Une tablette qui git à ses pieds offre cette inscription : *Albertus Dürer noricus faciebat anno à Virginis partu 1511*. L'exécution est d'une étonnante délicatesse, mais on y remarque aussi des teintes bleuâtres. La draperie a un caractère noble; la Trinité est belle et majestueuse. On regrette d'ailleurs, presque partout, l'absence d'une conception élevée; peu de têtes méritent, comme celles de David, qu'on admire leur beauté. Le plus grand nombre a un aspect fantastique ou vulgaire jusqu'à la caricature; les traits des saints eux-mêmes ne sont point exempts de ce défaut. On voit clairement que Dürer ne cherchait pas alors à dégager la forme humaine de ses imperfections et de ses



circonstances accidentelles, mais à reproduire l'individu dans toute son intégrité; qu'il ne savait l'élever qu'à l'aide du merveilleux (comment appeler autrement le jeu fantasmagorique de ses couleurs?), au lieu de l'idéaliser par une grâce et une noblesse intimes. Du reste, on peut admettre avec certitude qu'il attachait un plus grand prix aux tableaux où il se représentait lui-même.

De l'année suivante (1512) la galerie du Belvédère possède également un ouvrage : Marie tenant son enfant nu. La Vierge porte une robe bleue, et un voile sur sa tête. Le visage reproduit le type habituel du maître, et se distingue d'ailleurs par un air candide; on admire la beauté du petit Jésus; sa figure est surtout remarquable. Le coloris a la plus grande netteté; malheureusement des tons grisâtres salissent les ombres du nu.

Nous examinerons ici une série d'ouvrages sur la date desquels on n'a pas de renseignements certains et qui, cependant, doivent, pour la plupart, se rapporter à l'époque moyenne d'Albert Dürer.

La madone avec l'enfant, dans la galerie des offices à Florence. Elle est placée d'une manière très-défavorable, et qui ne permet pas de l'étu-

dier. Néanmoins on distingue la virginale et gracieuse expression de Marie.

La Vierge, sainte Anne et l'enfant endormi. Tableau conservé à Schleissheim, mais aussi mal exposé que le précédent. La conception manque de profondeur ; en revanche, l'exécution est vigoureuse.

Une Mater dolorosa, dans la même galerie. Elle est debout, les mains jointes ; œuvre simple, digne et belle.

Un Ecce Homo dans la chapelle Moritz, à Nuremberg. Demi-figure ; le Christ se tord les mains. La couleur est douce, le modelé très-soigné, la chevelure peinte avec la plus grande exactitude. Les formes du corps et de la tête manquent pourtant d'élévation.

Un rétable avec des ailes dans la galerie de Schleissheim. Donné par la famille Baumgærtner à l'église Sainte-Catherine de Nuremberg, il fut acquis par l'électeur Maximilien I<sup>er</sup>, au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, pour servir à décorer Munich. La page du milieu retrace la naissance du Christ ; l'enfant environné de cinq petits anges occupe le centre ; Marie et Joseph s'agenouillent auprès de lui. L'ensemble est digne d'éloges ; mais on regrette encore l'absence d'une émotion

noble et profonde. Les ailes contiennent les portraits des donateurs aux pieds de saint Georges et de saint Eustache; ils sont revêtus de la cuirasse et de l'habit militaire des chevaliers. L'un d'eux a une physionomie extrêmement intéressante, quoiqu'un peu fantastique. L'attitude elle-même porte légèrement ce dernier caractère. Le visage, très-soigneusement exécuté, annonce un esprit ferme et plein de résignation. Le corps maigre fait penser au héros de la gravure intitulée : le chevalier, la mort et le diable. Le ravin et le château qu'on voit dans cette dernière, ornent aussi le fond du tableau. L'autre donateur est un homme plus gras et beaucoup moins poétique. Tous deux sont peints très-légalement.

Le Christ descendu de croix et pleuré des siens, dans la chapelle Moritz, à Nuremberg. Donné originairement par la famille Holzschuher à l'église de Saint-Sebald, il passa de là entre les mains des Peller, et de ces derniers aux Boisserée. C'est un tableau qui renferme un grand nombre de figures bien disposées. Le corps est un peu raide, mais les formes sont nobles. Un coloris singulièrement lumineux domine partout; les chairs ont été plusieurs fois retouchées. L'expression manque aussi de profondeur. Un riche

paysage se déploie derrière les figures. Une répétition de cette image occupe l'ancienne place de l'original ; c'est probablement une vieille copie, mais elle n'est pas sans valeur. Toutefois le coloris, surtout celui du cadavre, offense les yeux par sa sécheresse.

Les bustes de l'empereur Charles et de l'empereur Sigismond, au château de Nuremberg. Têtes puissantes et majestueuses, d'un dessin très-énergique et légèrement peintes. Elles ont malheureusement beaucoup souffert et ont été retouchées.

Hercule tuant les harpies à coups de flèche, au même endroit. Belle figure, dessin vigoureux et net. Mais comme ce tableau est exécuté à la détrempe, le temps l'a fort endommagé ; les restaurateurs ont augmenté les ravages.

Le portrait d'un jeune savant dans la galerie de Schleissheim. Bon ouvrage à la détrempe.

Différentes gravures sur cuivre, auxquelles nous ramène l'ordre chronologique, ont une plus grande importance que la majorité des peintures ci-dessus mentionnées. La célèbre feuille : le chevalier, la mort et le diable, porte la date de 1543. Je ne crois point exagérer, en déclarant cette œuvre le plus remarquable travail

qu'ait produit le génie fantastique de l'Allemagne. La fantaisie seule, dépouillée de tout symbolisme et de toute corrélation abstraite, compose le fond de ce singulier poème; mais elle subit une force plus puissante qu'elle-même, celle de la volonté qui l'enchaîne et la contient dans ses véritables limites. Un chevalier traverse solitairement une sombre vallée. Deux démons se dressent devant lui, les plus terribles que connaisse l'intelligence humaine, personnifications de pensées devant lesquelles pâlit le plus intrépide : l'effroyable image de la mort, sur son cheval boiteux et l'épouvantail des sens, le roi des anges déchus. Mais le chevalier, prêt à combattre toute espèce d'ennemis, regarde courageusement la route qu'il veut poursuivre, et laisse les monstres imaginaires rentrer dans leur impuissant domaine. Le temps a gravé des rides sur son visage; les soucis et l'abnégation de lui-même ont donné à ses traits l'expression d'une fermeté inébranlable. Dans ce héros, Albert Dürer semble avoir dessiné Franz de Sikkingen. La lettre S, qu'on voit à côté du millésime, autorise cette conjecture. Mais le sens général de la composition n'en reçoit aucune atteinte. Ce serait alors un panégyrique de l'intrépide cheva-

lier, et non point, comme on le prétend, une allégorie qui rappelle l'opiniâtre méchanceté dont on l'accusait. D'autres y voient l'emblème du guerrier chrétien ; mais cette explication est inadmissible, car rien n'indique l'exercice des devoirs religieux. On connaît, du reste, la magnifique exécution qui distingue cette feuille.

En 1514, Dürer produisit également plusieurs excellentes gravures sur cuivre. Citons d'abord la mélancolie, sujet purement allégorique, et, en conséquence, moins heureux que les précédents. Néanmoins, l'intelligence et la fantaisie ont su lui donner un charme particulier. La réflexion sans bornes, l'analyse de pensées jusqu'alors inconnues, ne peuvent être mieux exprimées que dans cette puissante figure féminine, qui brille sur le premier plan. Les nombreux instruments accumulés autour d'elle augmentent encore ce caractère de profonde méditation et donnent l'idée d'une science mystérieuse.

La gravure du même temps, qui représente Saint-Jérôme dans sa chambre d'étude, cause une sensation opposée. Nous voyons encore ici une créature humaine absorbée par le travail de l'esprit, et une chambre jonchée de divers utensiles scientifiques ; le tout est plein d'imagi-

nation et de sens. Mais la grâce, la tranquillité répandues sur l'ensemble éloignent les vains songes et les formes capricieuses de la fantaisie, montrent la vie réelle dans sa simplicité domestique, dans son aimable douceur. Gerhard Dow, le plus sensible des peintres de genre hollandais, n'a rien fait d'aussi délicat, d'aussi attrayant que cette page. Les accessoires même portent le cachet d'un esprit noble et affectueux.

De 1514 à 1520, parurent diverses estampes de madones et d'apôtres qui offrent de nouveaux exemples d'une digne et majestueuse conception.

L'année 1515 vit naître la plus considérable gravure sur bois qu'ait produite Albert Dürer. C'est l'arc de triomphe de l'empereur Maximilien, vaste et bizarre composition, qui renferme une étonnante multitude de traits historiques, d'effigies et d'ornements variés. Il ne faut pas en attendre un effet général et poétique : le plan architectural, qui donne seul de l'ensemble à l'ouvrage, et rattache les diverses parties entre elles, a été extrêmement fractionné par les nécessités de l'exécution sur bois ; cependant les différents membres se coordonnent assez bien. Les formes sont baroques et fantastiques, mais ingénieusement rassemblées. Cette observation s'applique

surtout aux paires de colonnes, dont le singulier dessin est calculé de manière à ce qu'elles portent, au lieu d'architrave, des niches isolées avec des statues. Certains ornements sont pleins d'un goût exquis, et vivement tracés. Les grandes séries d'images qui représentent les ancêtres et les devanciers de Maximilien, à partir de Jules-César et de Clovis, surprennent par l'étonnante variété de têtes caractéristiques, que l'artiste, privé de modèles, a dû nécessairement inventer. Les tableaux tirés de l'histoire rappellent les circonstances les plus brillantes de la vie de l'empereur; on y distingue plutôt le travail de l'historiographe qui les a dirigés, que celui du peintre; ils renferment très peu de motifs artistiques. Quelques-uns cependant embellissent les scènes composées d'un petit nombre de personnages, et produisent un effet charmant. Pris dans sa totalité, cet ouvrage prouve, d'une manière brillante, l'extrême souplesse du génie d'Albert Dürer.

Il exécuta en outre, dans l'année 1515, les fameux dessins qui ornent les marges du livre de prières destiné à l'empereur, livre conservé maintenant à la bibliothèque de la cour, à Munich. Ils sont faits à la plume et très spirituels : l'imagination de l'artiste s'y déploie avec une en-



tière liberté, tantôt sérieuse et pleine de noblesse, tantôt gracieuse et s'abandonnant à des jeux humoristiques. Il ne s'agissait point de rendre un sujet donné, une pensée profonde, mais de remplir un espace fixe. Quoique Dürer ne prit pas toujours garde au sens du texte, qu'il environnait d'arabesques, il ne tombe jamais dans la bizarrerie et dans l'exagération; son badinage ne devient jamais grossier, comme il arrive fréquemment en ces sortes de productions. Celle-ci impressionne si agréablement le spectateur, qu'on laisse volontiers dormir l'esprit de critique.

Deux tableaux de la galerie des Offices à Florence, portent la date de 1516. Ils mettent sous nos yeux les têtes des apôtres Jacques et Philippe, et furent donnés au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, par l'empereur Ferdinand III au duc de Toscane. Tous deux sont peints à la détrempe, vigoureusement modelés et d'un caractère énergique. C'est durant cette même année, qu'Albert fit le portrait de son maître Wohlgemuth. On le voit dans la galerie de Schleissheim : visage bizarre, osseux, sévère et pincé.

A l'an 1517 se rapporte le fantastique ouvrage du satyre assis sur une colonne; il compose quatre gravures sur bois. En 1518 parut la

charmante vierge représentée comme reine du ciel, et environnée d'anges grands et petits. Elle est également exécutée sur bois.

La Lucrèce nue et de grandeur naturelle, qui orne Schleissheim, manque de vie et semble une figure de parade. Un remarquable tableau de la galerie Fries, à Vienne, appartient à la même époque. Il retrace la mort de la Vierge. La tête de l'agonisante est le portrait de Marie de Bourgogne, première femme de Maximilien. Dans les personnages qui l'entourent, on reconnaît l'empereur, son fils et un grand nombre de contemporains célèbres. La vigueur du coloris et la beauté de l'exécution ont rendu cette peinture fameuse.

En 1519, Dürer fit le portrait de l'empereur Maximilien. On ne voit que son buste; il tient dans la main gauche une grenade, fruit qui lui servait de symbole. Il décore la galerie du Belvédère, mais n'a rien qui mérite beaucoup l'attention.

Durant les années 1520 et 1521, Dürer voyagea dans les Pays-Bas. Ses notes nous ont été transmises et témoignent des grands honneurs avec lesquels les artistes le reçurent. Elles montrent un homme qui a conscience de son ardeur, de son courage au travail, et qui ne cherche

qu'à employer dignement sa gloire. Cette excursion paraît avoir beaucoup influencé le maître et lui avoir fait sentir ce que sa manière avait d'exclusif. Du moins aperçoit-on dans ses ouvrages subséquents un grand nombre de motifs nouveaux. Les lettres de Mélanchton nous apprennent qu'Albert disait lui-même n'avoir connu la vraie beauté de la nature que fort tard; il comprit alors que la simplicité est le plus bel ornement de l'art. Il soupira en songeant à ses premières œuvres si compliquées, et il se plaignit de ne pouvoir plus atteindre son admirable modèle\*.

La galerie du Belvédère possède une remarquable toile de l'année 1520; elle s'éloigne singulièrement de sa manière habituelle. La technique et la conception ont une ressemblance manifeste avec celles des Flamands contemporains, entre autres de Schoreel. Cette peinture a probablement vu le jour pendant le voyage, sous

\* *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde latatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem cepisse intueri naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed sæpe genere intuentem suas tabulas et cogitantem de infirmitate sua, etc. (Epistolæ Ph. Melancthonis, etc., ep. 47, p. 42.)*

l'influence du milieu qui environnait l'auteur. C'est une vierge à mi-corps, revêtue d'un manteau fourré et portant sur ses genoux l'enfant nu qui s'est passé un collier d'ambre jaune. Sur une table verte, on aperçoit un citron coupé. La tête de Marie a une douceur originale, mais l'enfant n'est pas très-beau.

En 1522, Dürer publia la série de gravures sur bois qui représente le char triomphal de Maximilien. C'est une pauvre allégorie. Les riches ornements du véhicule sont extrêmement baroques et même laids. Au contraire, les femmes emblématiques, quoique leurs proportions aient quelque chose de lourd et que la draperie soit désagréablement brisée, défaut qui pourrait bien avoir été causé par la maladresse du graveur, présentent un certain nombre de motifs très-beaux que l'on croirait sortis du génie gracieusement naïf de Raphaël. Cette circonstance prouve le changement qui s'était opéré dans les idées d'Albert Dürer, et mérite attention.

C'est dans l'année 1523 que furent exécutés les deux tableaux de la galerie Boisserée qui offrent les bustes de saint Joseph et de saint Joachim, de Simon et de Lazare. Ils formaient les ailes d'un autel dont le milieu se trouve à Cologne.

Les couleurs sont brillantes et l'expression pleine de dignité. Toutefois ces ouvrages ne s'éloignent pas essentiellement de la manière habituelle de Dürer. Cette même année lui vit produire une Sainte-Trinité qui appartient à un habitant d'Augsbourg. La conception large et noble, aussi bien que l'excellente exécution ont rendu ce tableau célèbre.

Parmi les œuvres de la collection Bettendorf, à Aix-la-Chapelle, Heller cite les adieux du Christ à sa mère, scène composée d'un grand nombre de figures. Elle porte le millésime douteux de 1525. « Dürer, dit-il, semble s'être servi dans cet ouvrage d'un dessin de Raphaël, que Marc-Antoine grava plus tard. » Si cette image, que je n'ai point vue, est authentique, elle nous donne une nouvelle preuve que Dürer, sur la fin de sa vie, cherchait à prendre une nouvelle direction.

A peu près vers la même époque, et à partir de 1520, Albert mit au jour les portraits remarquablement gravés sur cuivre de plusieurs célèbres contemporains : le cardinal Albert de Brandebourg, l'électeur Frédéric-le-Sage, Pirckheimer, Erasme de Rotterdam, Melanchton, etc. Ils se distinguent par une ingénieuse reproduc-

tion de la vie, aussi bien que par un travail étonnamment délicat. Les troubles de la Réforme avaient déjà éclaté; Nuremberg, surtout, était en grande rumeur, et les demandes d'ouvrages religieux devenaient moins fréquentes; mais aussi les faits réels intéressaient plus vivement l'artiste qu'un grand nombre des objets autrefois traités par lui, car il avait adopté la nouvelle doctrine et s'abandonnait aux nouvelles espérances. Quoi qu'il en soit, nous devons à ces événements une suite d'excellentes productions qui, sans eux, auraient pris une autre forme.

Nous connaissons encore de la même époque (1526) deux portraits à l'huile d'une grande valeur. L'un décore la galerie du Belvédère, et représente un Nurembergeois nommé Johann Kleeberger. C'est une tête mâle et blême avec de grands yeux noirs; elle serait tout-à-fait belle, si le nez n'était un peu exigü. Les ombres tirent malheureusement sur le gris. L'autre image appartient à la famille Holzschuher, à Nuremberg, et représente un des ancêtres de cette famille, à l'âge de cinquante-sept ans. L'expression du visage est remarquablement noble et digne. L'œil étincelle et l'ensemble, malgré les cheveux blancs, a un air de force juvénile. On voit encore ici re-

paraître les nuances bleuâtres, mais l'exécution est vraiment admirable de fini; le modelé le plus parfait s'y joint à un maniement très-léger de la couleur. C'est, sans aucun doute, le plus beau portrait du maître; il fait voir comment il comprenait la nature dans ses bons jours et comment il savait la reproduire avec une force créatrice.

Cette même année fut encore signalée par l'achèvement de deux tableaux qui se correspondent. Ils représentent, de grandeur naturelle, les apôtres Jean, Pierre, Marc et Paul. On les voit à la galerie de Munich. C'est l'ouvrage le plus grandiose de Dürer, la dernière peinture importante qu'il ait exécutée. Il la destinait, ainsi qu'on l'a prouvé d'une manière certaine, à l'Hôtel-de-Ville de sa patrie, pour y entretenir la mémoire de son talent et aussi pour servir d'exhortation sérieuse et perpétuelle dans ces temps pleins d'orages. Néanmoins, au xvii<sup>e</sup> siècle, elles furent abandonnées à l'empereur Maximilien I<sup>er</sup>, de Bavière, et les inscriptions tracées par l'artiste lui-même, ayant choqué ce prince catholique, furent séparées de l'original et placées au bas des excellentes copies qui devaient en faire oublier l'absence. Ces dernières se trouvent encore actuellement au château de Nuremberg. Ces deux tableaux por-

tent le cachet des profondes pensées qui agitaient alors l'esprit du maître. Ils sont exécutés avec une vigueur et une perfection éloqu岸tes ; c'est le premier ouvrage achevé qu'ait enfanté le protestantisme. Les légendes, tirées des lettres et évangiles des apôtres dessinés au-dessus, recommandent vivement de ne pas négliger la parole de Dieu et de ne point croire aux doctrines des faux prophètes. Les personnages eux-mêmes sont peints comme les fidèles et vaillants défenseurs de l'écriture qu'ils portent dans les mains. Une vieille tradition qui remonte jusqu'au temps d'Albert Dürer, prétend qu'il a voulu représenter, dans ces quatre figures, les quatre tempéraments divers. Quoiqu'au premier regard, cette intention semble apocryphe, elle sert à exprimer d'une manière plus saillante le rôle guerrier des évangélistes, et à caractériser vigoureusement les personnages. Elle montre comment toutes les organisations humaines sont appelées au secours de la loi divine. Nous voyons, dans la première image, l'activité intérieure de l'esprit et le premier des soins nécessaires à la conservation de l'écriture : l'étude des livres saints. Jean, qui occupe le devant du tableau, tient une bible ouverte entre les mains ; son front élevé



et tout son visage annoncent une profonde, une sage réflexion ; il représente l'âme mélancolique qui s'abyme dans les recherches intellectuelles. Derrière lui, saint Pierre se penche sur le livre et regarde d'un air sérieux ce qu'il renferme : c'est un vieillard aux cheveux gris, plein d'un repos contemplatif ; il indique le tempérament flegmatique qui se livre ordinairement à de tranquilles méditations. Le deuxième tableau représente l'activité extérieure, les rapports de la foi avec la vie. Saint Marc, dans le fond, est l'homme sanguin ; il regarde ouvertement autour de lui, semble parler vivement et presser ses auditeurs de tirer de l'écriture le fruit divin du salut. Saint Paul, au contraire, tient sur le premier plan une épée et une bible ; il regarde avec dureté par-dessus son épaule, il est prêt à défendre la parole sacrée et à exterminer les blasphémateurs avec l'épée du Dieu vivant. Il représente le tempérament colérique. Et quelle exécution parfaite ! telle en un mot qu'elle devait être pour ne pas rester au-dessous du sujet. Quelle dignité et quelle grandeur dans ces têtes diversement caractérisées ! Quelle simplicité majestueuse dans les lignes de la draperie ! Quel calme sublime dans les mouvements ! rien ne

choque plus ici : les brisures anguleuses et multipliées des vêtements ont disparu ; les visages ni les cheveux n'offrent plus de traits arbitraires et fantastiques ; la couleur est excellente, chaude, naturelle , vigoureuse. On ne voit presque plus de nuances d'azur ; toute trace de dureté dans le dessin s'est effacée ; l'exécution est libre, heureuse , et le coloris intense. L'auteur devait réellement fermer les yeux après avoir achevé cet ouvrage , car il avait atteint le but de l'art ; il égale ici les plus grands maîtres.

Aussi Albert Dürer mourut-il en 1528. Je ne connais aucun ouvrage important exécuté par lui , après ceux qui viennent de nous occuper. Son portrait gravé sur bois , de l'année 1527 , nous le montre grave et sévère , tel que devaient le rendre l'âge et la difficulté des temps , débarrassé de la parure de ses longs cheveux , auxquels il attachait tant de prix , ainsi que le démontrent ses autres effigies et plusieurs badinages de son pinceau qui nous ont été conservés. Mais cette grandeur qu'avait atteinte son dernier chef-d'œuvre , ne devait pas reparaitre de long-temps dans l'art germanique.

Avant d'aborder les élèves de ce maître , nous décrirons ici plusieurs tableaux de lui , que

la France possède à son insu et dont nous ne savons pas la date précise. Ils sont au nombre de treize; quelques-uns ont sept à huit pieds de haut. Ils couvrent les murailles de la bibliothèque de Colmar. Dans un moment nous indiquerons leur place et l'état d'abandon où ils se trouvent.

Parmi ces tableaux, on remarque d'abord une Vierge escortée de l'Enfant-Jésus, selon l'usage le plus habituel. C'est une vaste composition fantastique d'un brillant aspect. Elle abonde en poésie comme les scènes inventées par le génie de l'Anglais Martin. A gauche on aperçoit un large pavillon d'une architecture bizarre, mais élégante. Il est surchargé d'ornements gracieux, d'un style inventé par le peintre. Sous la coupole, une foule d'anges se balancent au milieu des airs et font résonner des instruments de toute espèce. Leur grâce, l'éclat de leurs ailes, leur innombrable multitude produisent un effet magique. Dans le haut du tableau, on voit Dieu le père entouré des puissances célestes. Les trônes, les dominations joignent leur splendeur à la sienne. Le ciel tout entier paraît accourir afin de chanter le Messie. A droite, la Vierge bien drapée, finement dessinée, contemple cette gloire avec un sourire charmant.

Une grande tentation de saint Antoine. C'est peut-être la plus belle de toutes les toiles que possède Colmar. Une imagination extrêmement vigoureuse s'y fait jour. Le saint est couché sur le premier plan; un horrible démon le tire à lui par une mèche de cheveux argentés. Un animal couvert d'écaillés lui mord la main droite dans laquelle il tient un rosaire. Ce traitement le charme si peu qu'il jette de grands cris. Une femme verte et jaune, inondée de pustules et d'une affreuse laideur, s'étale auprès de lui. J'ignore si le diable a l'intention de le séduire; mais il ferait une lourde maladresse en lui présentant des chairs aussi livides; le plus infâme débauché reculerait d'épouvante. Un habitant de l'enfer lui met le pied sur la poitrine; d'autres soulèvent avec leurs dents la toile où il cherche le repos. A gauche se dresse un vaste échafaudage; des lutins courent, folâtrant, se battent le long des poutres; mais au-dessus de la hideuse plèbe, au-dessus des génies malfaisants, le Dieu protecteur laisse voir sa face bienveillante. Néanmoins l'enfer ne s'intimide pas: un de ses plus courageux champions, transformé en oiseau de proie et muni de bras humains, lève une massue pour en cogner la tête du Père-Éternel.

Le même sujet se trouve représenté d'une autre manière sur un tableau moins grand. Le saint est debout et prie ; un démon voulant troubler ses pieux exercices casse les vitres d'une fenêtre et passe à travers. L'appartement est dessiné avec la charmante exactitude de la vieille peinture allemande. Le fini de la tête descend jusqu'à la minutie ; on croirait voir un portrait d'Holbein.

Un quatrième ouvrage nous montre saint Antoine visitant saint Paul l'Ermite. Le corbeau merveilleux qui chaque jour apportait au solitaire la nourriture du corps , averti par les anges de la retraite, double la portion habituelle ; il tient deux pains au lieu d'un. Les saints sont assis et se regardent ; ils sont l'un et l'autre dessinés avec la plus minutieuse attention. Albert Dürer a poussé le scrupule jusqu'à rendre les poils qui couvrent ordinairement les bras et le corps d'un homme fait. Le type des visages est loin d'être beau, mais il charme par cette vérité naïve que l'on rencontre toujours dans les premiers essais de l'art. Des rochers , des arbres , des prairies d'une belle couleur et très-bien exécutés occupent le fond. C'est en somme une remarquable page.

A ces trois tableaux, où saint Antoine joue le principal rôle, il faut adjoindre un côté d'autel, un battant de triptique. Cet ennemi personnel du diable y est représenté debout. L'auteur n'a voulu faire qu'une simple image; les traits sont nobles, purs et graves. Sans la présence de l'animal immonde, on reconnaîtrait difficilement le père des cénobites. Une petite figure à genoux, vraisemblablement un donateur, prie à ses côtés.

Il ne faut point s'étonner de voir l'anachorète tant de fois reproduit : ces tableaux, ainsi que tous les autres, viennent d'un monastère dont il était le patron. A deux lieues de Colmar s'élève le bourg d'Isenheim, que vivifiait jadis un couvent d'Antonites. Les religieux, amis des beaux-arts et possesseurs de grands biens, avaient orné leur asile d'une foule de peintures. A la révolution, leur trésor fut dispersé; les habitants de la ville s'en arrachèrent les débris, et quelques-uns gardent encore ces richesses mal acquises. Les toiles de la bibliothèque échappèrent à leurs yeux, ou furent restituées par les plus honnêtes, quand la rage populaire eut cuvé le sang qu'elle avait bu. Maintenant, il ne reste plus de l'abbaye que des ruines chancelantes. Une nef

entièrement à jour dresse dans les airs sa sombre carcasse. Les légers fûts des galeries, se découpant sur les cieux, imitent les cordes d'un luth gigantesque, et la chauve-souris, qui les effleure de ses ailes, en tire de mélodieux accords. La hulotte nichée sous le lierre y joint son cri sinistre. D'intervalle en intervalle une pierre se détache comme pour diviser le temps, et marquer par sa chute la fuite inexorable des heures. Un faible vent propage au loin le bruit mélancolique; les houx du cimetière frémissent; on croirait entendre soupirer l'invisible génie de ces décombres.

Après saint Antoine vient l'Annonciation. Les détails abondent; on se sent en pleine terre germanique. Comme d'ordinaire, le type des figures est laid, et en vérité je ne sais pourquoi. Les maîtres allemands avaient d'aussi beaux modèles que nous; les femmes d'outre-Rhin valent les Françaises. Ils s'acharnent pourtant sur les vilains corps et sur les vilaines faces. Cette prédilection semble enracinée dans le pays; les artistes de Munich dessinent encore le beau sexe d'une manière peu attrayante, quoiqu'ils aient certainement une fort belle race sous les yeux. La surprise de la Vierge à l'aspect de l'ange est telle-

ment exagérée, qu'elle se change en stupéfaction. Un petit pigeon très-drôle, avec un bec rouge et des pattes rouges, voltige au-dessus d'elle. Les doigts des mains sont longs comme tous ceux de la renaissance. Le modelé révèle une assez grande connaissance de l'anatomie. Les couleurs ont généralement beaucoup d'éclat, surtout beaucoup d'intensité, mais les chairs nous ont paru trop sombres. Ce n'est pas dans un artiste du nord qu'on s'attend à rencontrer ce défaut. Les draperies manquent de grâce; elles sont lourdes, éparses, mal faites, et néanmoins dessinées avec cette sûreté qui annonce toujours un grand maître. Une voûte et des murailles gothiques composent le fond du tableau.

Le même sujet est répété sur les battants d'un triptique. L'ange rayonne au milieu de l'un, la Vierge au milieu de l'autre. L'envoyé céleste a une figure charmante et des ailes de paon. Une troisième composition nous montre encore la Vierge recevant le Messie dans son sein immaculé. Elle se tient debout; l'ange est absent. L'esprit de Dieu flotte sur Marie; une grâce naïve, une douce candeur embellissent la tête; les mains sont bien dessinées, le cou charmant. Les joues pourraient sembler un peu larges, les



yeux un peu grands, mais cette exagération ne déplaît pas. Le cou, cette partie si difficile, ne laisse aucune prise au blâme. Ajoutons que la divine Israélite a les cheveux roux, mais de cet admirable roux qui devient la plus belle de toutes les couleurs sous le pinceau des artistes; ses draperies méritent également des éloges.

Selon l'ordre de la nature, la Conception est suivie de la Nativité. La Vierge adore et contemple à genoux le céleste enfant qui repose à ses pieds. Au-dessus d'eux apparaît l'Éternel : sa figure est admirablement exécutée; elle respire une grandeur, une majesté sublimes; draperies trop abondantes, mais gracieuses; fond d'or.

Le neuvième ouvrage nous fait assister aux douleurs de Jésus sur la croix; l'instrument fatal en occupe le milieu; à droite, saint Jean-Baptiste montre du doigt le révélateur, en disant : *Illum oportet crescere, me autem minui*. Aux pieds du disciple on voit un charmant petit agneau dont le sang tombe par le cou dans un calice. A gauche, Marie-Madeleine se désole à genoux; la Vierge, que la douleur accable, pleure dans les bras d'un apôtre. Cette composition est horrible. Pour rendre plus touchantes les souf-

frances du Christ, les peintres des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles en exagéraient les symptômes au-delà de toute mesure. L'esprit du moyen-âge allait s'affaiblissant ; on avait perdu le sens des mythes chrétiens ; on oubliait que le Fils de l'Homme était aussi le fils de Dieu, et l'on exposait uniquement les tortures de sa chair. Au nord et au midi l'hyperbole nous offre les mêmes caractères ; partout l'inintelligence prédomine ; le divin Moralès effraie autant qu'Albert Dürer. Je doute néanmoins qu'on puisse trouver une scène exécutée avec une aussi épouvantable énergie. Le Christ est vert et bleu ; il semble entièrement pourri. On doit l'avoir flagellé d'une manière atroce, car tout son corps est semé de trous ; ils sont rouges au centre, bleus à l'entour et se perdent au milieu du vert. On aperçoit encore dans un grand nombre les épines qui les ont percés ; les clous et la douleur crispent les doigts des mains. Au lieu de s'affliger, la Vierge a l'air de se décomposer. La fermeté du dessin et la finesse de la couleur attestent une longue habitude du pinceau. Les mêmes observations s'appliquent au Jésus au tombeau, qui devrait se trouver au-dessous de la toile précédente, mais que la disposition des lieux a forcé de mettre plus loin. Le

Christ est étendu sur la terre; immédiatement au-dessus de lui apparaissent les bustes de saint Jean, de la Vierge et de Marie-Madeleine. Leur situation est incompréhensible. Pour se montrer ainsi à mi-corps, il faudrait que leurs jambes fussent plongées dans le sol.

Il nous reste encore à parler d'une Résurrection et d'un saint Sébastien. La vérité prosaïque de la figure est le seul trait qui distingue celui-ci. Quant à l'autre toile, une malheureuse restauration l'a beaucoup endommagée. Les soldats qui gardent le tombeau ont seuls échappé à la maladresse du barbouilleur. Le coloris en est fin et délicat. L'un d'eux, qui semble vouloir s'incliner, a l'air de tomber sur la tête. J'ignore si c'est une faute du dessin ou une intention cachée du peintre. Quoique le visage ait conservé une belle expression de triomphe, il aura vraisemblablement perdu sous la main du gauche artisan qui l'a retouché. Les cheveux, la barbe, les épaules, les bras et la figure même sont inondés du jauné serin le plus ridicule.

Ces pages d'Albert Dürer ont eu du malheur. Personne ne les voit, personne n'en dit mot. M. Schweighœuser les a oubliées dans son grand ouvrage sur l'Alsace. Fiorillo les ignore complè-

tement ; enfin Kugler ne soupçonne pas même leur existence. Tout prouve néanmoins qu'Albert Dürer en est l'auteur. Le dessin, la composition, la couleur et le chiffre du peintre ne laissent aucun doute à cet égard. La tradition confirme leur témoignage, et si la plupart du temps elle est menteuse, on peut se fier à sa véracité dans le cas présent ; le fait qu'elle atteste ne lui a été confié que depuis quarante années.

#### ÉLÈVES ET IMITATEURS D'ALBERT DURER.

Les disciples et les imitateurs de Dürer, ainsi qu'on le voit dans les autres écoles, saisirent plutôt sa manière extérieure, surtout les motifs spéciaux de son dessin, qu'ils n'héritèrent de son inspiration et de sa profonde pensée. Toutefois sa tendance au fantastique produisit aussi entre leurs mains quelques fleurs merveilleuses. La plus grande partie de ces artistes sont, ainsi que Dürer, connus à la fois comme peintres et comme

graveurs sur cuivre; beaucoup de leurs dessins ont aussi été confiés au bois.

Un de ses plus agréables élèves est Jean de Kulmbach (proprement Hans Wagner). Il passa de l'école de Jacob Walch dans l'atelier d'Albert. On trouve aussi en lui un élément surnaturel qui modifie principalement l'expression des têtes, mais reste le plus souvent noble et grandiose. Son exécution est d'ailleurs très-hâtée. Il n'indique point, par exemple, le genre des étoffes. Parmi ses nombreux tableaux conservés à Nuremberg, il faut surtout remarquer deux toiles de la chapelle Moritz. Ce sont deux ailes couvertes de saints personnages; l'une d'elles a un aspect majestueux. Dans l'église Saint-Sébalde, on voit un grand ouvrage que Jean de Kulmbach exécuta d'après un dessin de Dürer. Il se compose de trois tables. Au milieu, la vierge trône avec son enfant; des anges jouent de la musique autour d'elle; sainte Catherine et sainte Barbara se tiennent à ses côtés. Des saints et l'image de Laurent Tucher, le donateur, occupent les tables latérales. C'est une belle et noble production; seulement le coloris semble un peu plus dur que dans les autres œuvres de cet artiste. La galerie de Schleissheim possède différents travaux de lui

qui ont un aspect brillant et des détails pleins d'âme. L'institut Stœdel, à Francfort, renferme aussi une excellente page d'autel de Kulmbach, et l'on trouve au couvent de Heilsbronn, entre Anspach et Nuremberg, de gracieuses peintures de saints personnages, qui lui font honneur.

Henri Aldegrever\* est en général moins important. Néanmoins la galerie de Berlin offre de lui une excellente représentation du jugement dernier. Le groupe supérieur, composé du Christ, de Marie et de saint Jean-Baptiste, a la plus grande majesté. La tempête céleste s'engouffre dans leurs vêtements. On distingue aussi les anges qui sonnent de la trompette et les démons fantastiques qui planent sur les damnés. Les groupes des ressuscités, dépouillés de leurs habits, sont, il est vrai, peints avec rudesse. Toutefois leurs mouvements solennels et mesurés ont quelque chose de majestueux. Les saints du premier plan charment par leurs nobles formes. Les autres productions de cet artiste, entre autres celles de la galerie impériale à Vienne, ont souvent un caractère désagréablement maniéré; d'autrefois, comme, par exemple, deux scènes tirées de l'histoire du

\* Né en 1502, à Soest, dans la Westphalie.

bon Samaritain qui ornent la galerie de Schleisheim, elles ressemblent à des gravures enluminées. L'exécution est soignée, mais ne révèle point de sentiment intime. Ses petites gravures sur bois portent le même caractère. Une couple d'excellents portraits, de la galerie de Munich, remarquables par leur couleur chaude et légère, lui sont attribués. J'ai vu l'image d'un jeune homme vigoureusement peinte dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

Les productions de Jean Scheuffelin sont nombreuses et très-répandues. On peut le regarder comme un habile artisan qui s'est bien approprié le style de son maître, et s'acquitte passablement de cette imitation. Mais lorsque le sujet exige une conception profonde, il ne sait plus se tirer d'affaire. Son coloris sec est généralement connu. Parmi ses ouvrages conservés à Nuremberg, il faut surtout remarquer, dans la chapelle Moritz, une sainte Brigitte. L'image est élégante, peinte avec soin et noblesse. Citons encore un Christ devant Pilate, de l'année 1517; on peut le voir au château; c'est un ouvrage plein de vie, de très-grande dimension, peint à la détrempe, et malheureusement dégradé en quelques endroits. Un petit tableau placé dans le même

lieu, composé d'un grand nombre de figures et représentant l'histoire de Judith, rappelle, de certains côtés, Altdorfer, le condisciple de Scheuffelin, et doué d'un bien plus grand talent. Les œuvres dont ce dernier enrichit Nordlingen, son pays natal, me sont inconnues; il doit y avoir déployé une plus libre originalité. La même ville produisit un faible imitateur de Dürer et de Scheuffelin, nommé Sébastien Deig, comme le témoignent ses ouvrages exposés dans la chapelle Moritz, et dans la galerie de Schleissheim.

Bartholomé Beham est un peintre moins intéressant. Il copie d'une manière fantastique, recherchée, sauvage, le style de Dürer. Toutefois il ne manque pas de vie, surtout dans ses têtes, comme, par exemple, dans celle d'une femme ressuscitée par la vertu de la Sainte-Croix. Elle fut exécutée en 1530, et décore la galerie de Schleissheim. Je ne connais aucun tableau de Jean-Sebald Beham, parent du premier. Ses petites gravures n'ont pas beaucoup d'importance; néanmoins quelques-unes de celles qui retracent l'histoire de l'enfant prodigue méritent des éloges pour leur grâce et leur simplicité.

Le plus considérable et le plus original de tous les élèves et imitateurs de Dürer, est, sans



contredit, Albert Altdorfer. Il s'est emparé de l'élément fantastique de son siècle avec un génie riche et plein de poésie; il en a tiré des effets romantiques auxquels on ne trouverait presque rien à comparer. Il sait, en général, donner à ses productions un attrait, un caractère si merveilleux; il déploie, devant nos regards, une telle multitude de phénomènes surnaturels, que l'on s'abandonne à sa puissance magique et s'arrête volontiers sur le chemin de la perfection au milieu de ses doux rêves. Le chef-d'œuvre d'Altdorfer se trouve à Schleissheim. Il représente la victoire d'Alexandre-le-Grand et la chute de Darius; le costume est celui de l'époque où vivait l'auteur; les guerriers portent les armes du moyen-âge comme dans les anciens manuscrits. Les hommes et les chevaux sont bardés de fer; les cottes d'armes ornées d'or et de broderies, les dards qui protègent le front des chevaux, les lances brillantes, les étriers polis, les diverses armures forment un mélange éblouissant. Rien n'excite le dégoût; on ne voit point de gens mutilés et de membres épars çà et là. Seulement, lorsqu'on examine avec attention le dernier plan, on découvre sous les pieds de la cavalerie qui se charge, plusieurs amas de cadavres comme entrelacés; ils

forment, pour ainsi dire, le sol sur lequel se déchaine ce monde de gloire, de chevalerie et de combats furieux. C'est effectivement un monde en petit; les troupes qui s'attaquent sont innombrables; elles accourent de toutes parts et la perspective du fond ouvre des espaces infinis. On aperçoit l'Océan, de hautes chaînes de rochers, une île granitique, des vaisseaux de guerre lointains et des escadres entières. A gauche, la lune se couche, à droite le soleil se lève; tous deux rayonnent du milieu d'espèces d'antres creusés dans les nuages. Les combattants se tiennent en troupes serrées; on ne voit point ces luttes particulières, ces attitudes étranges, ces tueries qui remplissent ordinairement les tableaux de ce genre. D'ailleurs l'incalculable multitude de personnages accumulés sur cette toile eût empêché l'auteur de suivre le chemin battu. La manière a encore l'austérité, ou, si l'on veut, la raideur de l'ancien style. En compensation, le caractère et l'exécution de ces petites figures révèlent une main habile et scrupuleuse; et quelle variété! quelle expression, non-seulement dans les capitaines, mais dans la foule des guerriers secondaires! Ici une légion de noirs archers se précipite de la montagne avec la rage d'un tor-

rent. D'autres les suivent et sont, à leur tour, pressés par de nouveaux soldats : plus loin, sur le flanc d'un rocher, on voit des bandes éparses de fuyards qui tournent dans un chemin creux. Le point central, l'action décisive se détache du tout avec un éclat surprenant. Alexandre et Darius nous apparaissent tous deux couverts d'une armure d'or ; Alexandre, monté sur Bucéphale, et tenant une lance ornée de marquetterie, devance de beaucoup les siens ; il poursuit Darius, qui cherche à s'échapper, et regarde son vainqueur avec le trouble de la défaite. Le conducteur du char est déjà tombé sur les chevaux blancs. Quant au paysage, il est aussi beau que ceux des Flamands contemporains, tels que Patenier et autres. On pourrait même dire qu'il les surpasse en vérité et en grandeur. On distingue surtout, sous ce rapport, une montagne rocheuse et couverte de belles forêts, qui se dresse au milieu du tableau. Elle porte un château vers lequel s'élève un chemin sinueux. Au pied de la hauteur, le soleil éclaire obliquement une ruine, et cette dernière est peinte avec un sentiment si délicat de la nature, qu'il eût seul rendu l'auteur capable des plus brillants ouvrages.

Une autre composition d'Altdorfer, qu'on voit

dans la galerie de Schleissheim , prouve aussi la grandeur de son talent. C'est une table peinte des deux côtés. L'un représente la madone avec l'enfant. La Vierge a une gracieuse figure, pleine d'une charmante expression , et ses habits se drapent en nobles lignes. Jésus se tient sur ses genoux , ayant l'air de bénir ; il est vêtu d'une chemise fine et transparente et porte un rosaire à la main. Autour d'eux , un chœur nombreux d'anges font joyeusement de la musique et se perdent dans les vapeurs de la gloire. Le tout flotte au milieu des nues , au-dessus d'un paysage bien dessiné. L'autre côté nous montre la caverne où fut enseveli Jésus. Les personnages , le Christ et Madeleine , sont les objets les moins importants ; ils ne servent guère que de prétexte à un beau paysage oriental et fantastique qu'on aperçoit par l'ouverture de la caverne , et sur lequel rayonne le soleil.

Un troisième tableau du même artiste , signé de son monogramme , et portant la date de 1526 , orne encore la même galerie. Il retrace l'histoire de la chaste Suzanne ; c'est aussi une composition fantastique extrêmement riche , avec la fontaine au milieu du jardin sur la gauche et des fabriques multipliées sur la droite. Toutefois il

n'égale pas les précédents. Certaines perspectives du paysage sont magnifiques, et c'est plaisir de voir les vieux pêcheurs se glisser à travers les broussailles. Les autres productions d'Altdorfer, qui enrichissent la galerie de Schleissheim et ont pour sujets des événements historiques, sont moins agréables; elles ne brillent que par quelques fonds champêtres.

La chapelle Moritz possède encore un bon ouvrage de cet artiste. On y voit plusieurs personnes occupées à tirer de l'eau le corps de saint Quirinus. Il forme une scène de genre bien coordonnée. Les saules épais du fleuve nous offrent un nouvel exemple de son intelligence des beautés naturelles. La lumière du soleil couchant produit un effet magique. Des cercles de nuages, où l'or se mêle à la pourpre, environnent l'astre prêt à disparaître. On trouve de lui, au château de Nuremberg, un crucifiement d'une exécution élégante et vigoureuse. Les galeries de Vienne, surtout celle du Belvédère, renferment aussi d'excellents ouvrages de sa main. La collection Lichtenstein contient une belle madone avec l'enfant et des anges, de l'année 1511.

Les gravures d'Altdorfer n'égalent point la grâce et la douceur de ses tableaux.

Un chef-d'œuvre aussi considérable et aussi original que la bataille d'Alexandre devait bientôt produire de nombreuses imitations. Aussi trouve-t-on dans la galerie de Munich une page de Martin Fesele (1530), qui représente le siège de Rome, par Porsenna. C'est une composition aussi riche; les formes sont aussi belles et aussi pleines de goût que celles d'Altdorfer, mais la poésie est absente. Un deuxième tableau du même artiste, qui orne la galerie de Schleissheim, et a pour sujet la conquête de la ville gauloise Alexia par César, a beaucoup moins d'importance. L'image d'un autre artiste du temps, Georges Brew, qui représente la victoire de Scipion remportée sur Annibal à Zama, et enrichit la galerie de Munich, n'est qu'une médiocre imitation d'Altdorfer; l'ensemble est confus, les masses ne se séparent point et les détails ont une dureté désagréable. Néanmoins ces exemples prouvent suffisamment que l'anglais Martin n'a point inventé le genre de composition mis en vogue par ses tableaux.

Georges Pens, après s'être formé à l'école de Dürer, se rendit en Italie dans l'atelier de Raphaël. On remarque donc une très-grande différence entre ses premiers ouvrages et ceux qui les suivirent. On trouve de lui, dans la galerie

de Vienne, un crucifiement avec de petites figures, très-nettement peint, qui rappelle la gracieuse sobriété des artistes de Nuremberg. Un autre crucifiement, conservé à la galerie d'Augsbourg, et exécuté aussi durant sa première jeunesse, porte un caractère plus exclusif. Le saint Jérôme, de la chapelle Moritz, nous offre une tête vigoureusement peinte, bien modelée et gravement méditative. Deux tableaux de la galerie de Munich, signés de son nom, trahissent l'influence italienne. C'est une Judith tenant la tête d'Holopherne, demi-figure nue, suavement modelée, mais dure de couleur; et une Vénus accompagnée de l'Amour, d'un dessin précis et d'un coloris presque italien.

Pens occupe un rang élevé parmi les peintres de portraits. Le château de Nuremberg possède une excellente image de cette espèce. On en voit trois au musée de Berlin, qui se distinguent également par une bonne disposition, une couleur chaude et légère et une grande liberté de pinceau. Le caractère allemand domine dans les deux premiers, mais la manière italienne l'emporte dans le troisième.

Parmi les petites gravures de Georges Pens, un sentiment pur et délicat distingue la série

d'estampes qui exposent l'histoire de Tobie. La naïveté et la douceur des conceptions allemandes s'y joignent, d'une manière naturelle et très-heureuse, à cette grâce plus élevée qui semble un legs de Raphaël.

On connaît peu de tableaux de Jacob Bink. Ses autres ouvrages portent en général le cachet de l'école modifié par l'influence italienne.

Mathias Grunewald est regardé comme un bon imitateur de Dürer. Une sainte famille de lui, composition gracieuse que possède la galerie de Schleissheim, justifie cette opinion. On trouve dans la galerie impériale de Vienne, un excellent portait de l'empereur Maximilien et de sa famille, qu'il a su rendre avec beaucoup de simplicité. La chapelle Moritz renferme deux beaux portaits de Jean Grimer, élève de Gruenewald. Sa manière s'éloigne déjà complètement de l'ancien style germanique ; ils ressemblent essentiellement aux ouvrages iconiques des Hollandais contemporains.

Jean Burgkmair n'étudiait pas sous Dürer, mais il a des rapports avec lui. L'influence de ce grand homme domine son talent ; toutefois il possède une dignité originale. On remarque en lui, comme dans les autres artistes du temps,



certaines duretés ; il s'abandonne aussi quelquefois à des rêveries informes. Les nombreuses toiles du château de Nuremberg qu'on lui attribue, m'ont fait souvenir de Michel Wolgemuth. Parmi celles de la chapelle Moritz, assez ordinaires du reste, il en est une qui m'a semblé intéressante : on y lit la date de 1510. Marie assise sous un arbre offre un raisin à son fils ; la mère et l'enfant se groupent très-bien et ne manquent pas de grâce ; les formes seules du petit Jésus sont désagréables ; un élégant paysage occupe le fond du tableau. Parmi celles de Schleissheim, on en trouve encore une de grande valeur ; c'est une large composition qui représente saint Jean dans l'île de Patmos. Trois palmiers verdissent sur le premier plan ; sous leur ombre, l'apôtre à moitié agenouillé et regardant la Vierge qui lui apparaît, se dispose à écrire ; autour de lui se déploie une végétation méridionale, au milieu de laquelle apparaissent des animaux de toute sorte, oiseaux, lièvres, etc. L'ensemble rappelle Altdorfer, et compose une charmante forêt magique. La galerie de Schleissheim contient encore d'autres ouvrages de Burgkmair tout-à-fait dignes d'attention. Je mentionnerai entre autres le portrait de Jean Geiller, de Kaisers-

bourg, exécuté l'an 1510, d'une manière dure et sévère, mais plein d'une vie caractéristique. Les effigies du duc Wilhelm de Bavière et de son épouse, qu'on voit à la galerie de Munich, sont aussi rudes et tranchées, mais peintes simplement et d'une façon très-nette. Le musée d'Augsbourg et l'église Sainte-Anne de la même ville possèdent divers tableaux importants de Burgkmair. On trouve, dans le chœur oriental de cet édifice, une descente du Christ aux enfers, chargée d'une multitude de diableries.

Deux scènes religieuses, conservées à la galerie impériale de Vienne, nous font connaître Johannes Aquila. L'auteur s'y rapproche des motifs de Dürer; il semble en même temps se souvenir de la sage noblesse et de la douceur de Martin Schoen.

Un autre contemporain de Dürer, Jean Baldung Grün, qui peignit dans l'Alsace et dans le Brisgau, est beaucoup moins attrayant. Ses tableaux historiques font souvenir des artistes de Nuremberg; mais la couleur en est froide et sèche, et la tendance fantastique ne s'y révèle que par une exagération souvent choquante. Il reste faible dans le portrait. Le musée de Berlin, la chapelle Moritz, et la galerie de Schleissheim

contiennent de nombreuses preuves de ce que nous avançons. Néanmoins les tableaux qui ornent la cathédrale de Fribourg, se distinguent par la finesse de leur coloris et la beauté de plusieurs têtes.

#### ÉCOLES SAXONNES.

Avec Albert Dürer et ses disciples lutte l'école saxonne dont Lucas Cranach est le chef. On connaît peu d'ouvrages de ce style antérieur à lui. Toutefois, il en existe quelques-uns qui, indépendamment de certaines productions plus anciennes, annoncent un progrès de l'art dans la Saxe et dans les pays voisins, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons citer comme une œuvre intéressante le tableau du principal autel de l'église Moritz à Halle; il paraît dater du xv<sup>e</sup> siècle. L'autel a la forme d'une armoire, avec des figures sculptées en bois et des ailes à trois divisions, extérieurement et intérieurement couvertes d'images qui représentent des saints de grandeur

naturelle. Les lignes principales de la draperie, surtout celles des saintes, rappellent encore la manière souple et large du style gothique. Les détails se rattachent néanmoins par leurs motifs à l'époque suivante. Les visages calmes et beaux des saints et principalement des saintes, les formes nationales des têtes, les yeux un peu trop fendus annoncent du reste un peintre original. La technique est encore dure, le dessin tranché; néanmoins les détails et le modelé satisfont la vue. La décoration qui orne le maître-autel de la cathédrale de Brandenbourg charme également. C'est encore une espèce de coffre avec des statues en bois et des figures de saints peintes sur les ailes dans l'année 1518. Celles-ci ont des formes solennelles et grandioses; le dessin frappe par sa noblesse, le coloris indique une main légère et habituée à caractériser ingénieusement. Les têtes sont modelées avec une grande précision: quelques-unes portent un caractère sérieux et profondément senti, d'autres respirent plutôt cette molle douceur qui distingue habituellement les principales créations des artistes gothiques, et, si plusieurs personnages font penser aux grandes lignes d'Albert Dürer, d'un autre côté, certains détails, surtout dans les étoffes, se rapprochent de Lucas

Cranach. Cette dernière circonstance, qui du reste concerne plutôt l'aspect extérieur que le fond de la peinture, a engagé quelques personnes à l'attribuer sans raison à ce dernier maître.

Les auteurs de ces tableaux ne sont pas connus; mais nous allons nommer un troisième ouvrage que l'artiste, Jean Raphon d'Eimbeck, a pris soin de signer. C'est un tableau de l'année 1508, exposé dans le chœur de la cathédrale d'Halberstadt, représentant au milieu le Crucifiement; sur le côté intérieur des ailes, l'Annonciation, l'Adoration des Mages, l'Adoration des Bergers et la Présentation au Temple; sur la face extérieure, les effigies de saints personnages. Pris dans ses rapports généraux, cet ouvrage pourrait être comparé à ceux des artistes nurembergeois. La composition de l'image centrale est quelque peu chargée; les têtes, se distinguent par leur énergie et leur individualité, mais moins par l'expression de la vie intime, surtout pour les actions transitoires. On cite encore de Raphon un tableau exécuté dès l'an 1499.

Ces essais et d'autres tentatives analogues furent éclipsés par l'activité multiple de Lucas Cranach l'ancien, que favorisèrent une longue vie et d'heureuses circonstances extérieures. Il

naquit en 1472, à Cranach, près de Bamberg, et mourut à Wittemberg, en 1553. Son nom de famille était Sunder, et non point comme on l'a dit Muller. Son surnom lui vient du lieu de sa naissance. Il entra de bonne heure au service de la maison électorale de Saxe et fut tour à tour le peintre privilégié de Frédéric-le-Sage, de Jean-le-Persévérant et de Frédéric-le-Généreux. Il fit avec le premier, en 1493, le pèlerinage de la Terre-Sainte ; après le malheureux combat de Mühlberg (1547), il partagea avec le dernier sa captivité de cinq ans et allégea ses chagrins, tantôt par ses discours, tantôt par ses douces productions. Dans l'année 1533, il fut nommé bourguemestre de Wittemberg, et resta constamment l'ami intime du grand réformateur Luther. Il contribua beaucoup à son mariage avec Cathérine de Bora.

Cranach a une foule de rapports avec Dürer, surtout pour ce qui concerne la libre intelligence de la nature, et la manière fine et légère d'appliquer le coloris, tout en obtenant des tons vigoureux. Cependant l'énergie grandiose, le sérieux profond du dernier sont remplacés chez lui par une sérénité naïve et enfantine, aussi bien que par une grâce suave et

presque timide. La tendance fantastique a produit sous son pinceau les fleurs les plus charmantes et les plus merveilleuses.

Il existe de lui un grand nombre d'ouvrages, surtout dans les provinces saxonnes. Nous ne citerons que les plus intéressants. Commençons par les principaux, qui traitent des sujets religieux et formaient généralement des pages d'autel. Une production de sa première jeunesse, époque dont il ne nous reste que très-peu de tableaux, décore l'église de Tempelhof, près de Berlin. Elle porte le millésime de 1506 et représente au milieu le martyr de sainte Catherine; sur les ailes, brillent les figures de plusieurs saintes. Sous le rapport de la force du coloris elle n'égale pas les toiles postérieures du maître; on y remarque néanmoins d'excellentes têtes, pleines d'animation et d'individualité.

Wittemberg possède deux ouvrages considérables de Cranach. On trouve à l'Hôtel-de-Ville une grande représentation emblématique des dix Commandements, de l'année 1516. Le tout n'a pas encore la perfection qu'il atteignit plus tard; cependant la couleur énergique, l'exécution précise charment le spectateur. Il faut remarquer les formes surnaturelles des démons qui accom-

pagnent les transgresseurs de la loi. La page qui orne le principal autel de la cathédrale, se range parmi les meilleurs tableaux religieux de Cranach. L'image centrale nous fait voir la scène, disposée d'une manière originale. Les disciples environnent une table ronde et leurs têtes sont différemment caractérisées. Sur l'aile droite on aperçoit le sacrement du Baptême, que Mélanchton administre avec l'aide d'un assistant et de trois parrains. Sur le devant, un groupe de femmes bien vêtues regardent la scène. Le tout ne manque ni d'expression ni d'originalité. L'aile gauche nous montre la Confession, et a une plus grande importance que la précédente. On reconnaît dans le confesseur le portrait de Bugenhagen : il absout avec une dignité sévère un bourgeois repentant et agenouillé, tandis qu'il repousse un soldat qui manifestait plus d'orgueil que de repentir, et n'avait pas joint les mains. Le prêtre porte du reste une clé dans la droite et une dans la gauche. Une quatrième peinture, composée de petits personnages, brille sous le principal tableau. Au milieu, l'on voit un crucifix à côté duquel s'élève une chaire d'où Luther enseigne la foule. Un groupe naïf et gracieux de jeunes filles, de femmes et d'enfants, prête



l'oreille; un peu plus bas, une troupe non moins belle d'hommes et de jeunes gens se nourrit de la parole sacrée. L'autel contient en outre une série des principaux actes de l'Église évangélique et des plus célèbres commentateurs de l'Écriture-Sainte. Quoique l'exécution soit loin d'être aussi élevée, il forme avec les apôtres de Dürer mentionnés plus haut, une des plus habiles et des plus significatives productions de la nouvelle croyance.

C'est encore un excellent travail que le principal autel de la cathédrale de Meissen. Le rétable se divise en trois parties; le crucifiement occupe le haut; une intention symbolique a fait mettre au-dessous le sacrifice d'Abraham et le miracle du serpent d'airain. L'holocauste d'Isaac est une composition grandiose, comme Cranach en exécuta rarement; l'on voit à côté l'image du donateur, un des plus beaux portraits qu'ait exécutés l'artiste. Sur la face intérieure des ailes six compartiments retracent l'histoire de la découverte de la vraie croix; à l'extérieur, on distingue Jésus couronné d'épines et la sainte Vierge. Deux autres ailes nous montrent les symboles des évangélistes. Quoique d'un grand prix, ces battants rappellent de mainte façon le style de Cranach le jeune, qui par la suite avait coutume d'aider

son père dans l'exécution des œuvres importantes.

Un grand autel de l'église principale de Weimar nous montre sur la partie centrale Jésus crucifié, Jean-Baptiste, Cranach et Luther d'un côté, de l'autre le Messie vainqueur de la mort et du démon; sur les ailes, la famille de l'électeur Frédéric-le-Magnanime. Cet ouvrage appartient aux derniers temps de l'auteur. Certains détails sont excellents; on remarque surtout la beauté des portraits. Celui de Luther mérite le nom de chef-d'œuvre.

Pour ne point fatiguer par l'énumération de tableaux analogues, nous nous bornerons à citer encore une série de peintures retraçant la passion du Christ. Elles décorent la galerie du château à Berlin. Un désir de caractériser, poussé jusqu'à l'exagération, les stygmatisa ainsi que beaucoup d'autres créations des artistes contemporains. Elles virent le jour en 1537 et 1538. Les principales sont un portement de croix, image pleine d'expression, où les têtes des soldats et des spectateurs frappent par leur coloris et leur vigueur. Les trois toiles que l'on admire au musée de Berlin semblent avoir fait partie de cette passion.

Quelques petits tableaux religieux montrent

l'aptitude innée de Cranach à saisir la grâce dans ses plus brillantes manifestations. L'hyperbole ne s'y glisse que rarement. Ce défaut et cette qualité se trouvent néanmoins réunis dans la Femme adultère de la chapelle Moritz; le Christ a une expression douce et bienveillante, mais les accusateurs choquent par leur physionomie bestiale. Il existe plusieurs répétitions de ce tableau; la galerie de Schleissheim, la collection Esterhazy, à Vienne, etc., en renferment des copies. Le Christ bénissant les enfants, que Cranach a également reproduit plusieurs fois, l'emporte de beaucoup sur la Femme adultère. Un des plus beaux exemplaires décore l'église Wensel à Naumburg; la magie de l'innocence, une grâce naïve et une profonde sensibilité mettent peut-être cet ouvrage au-dessus de tous ceux que nous devons à la même main. On en voit une seconde copie dans l'église Sainte-Anne à Augsbourg, une troisième dans les appartements de la famille Holzhausen à Francfort, etc. Sur cette dernière le réformateur et Catherine de Bora sont représentés parmi les enfants. Nous mentionnerons encore diverses saintes familles de petite dimension, comme, par exemple, le gracieux tableau de l'année 1504, qui orne la galerie Sciarra à Rome,

et un autre que possède M. Campe de Nuremberg.

La tendance fantastique a aussi produit chez Cranach des résultats originaux, et il sut en tirer tous les effets merveilleux, toute la poésie qui nous charment dans les contes populaires. Parmi les ouvrages de cette espèce, nous aimons surtout un petit tableau qu'on voit dans la *maison gothique* du parc de Worlitz et que le catalogue désigne sous le titre du *Chevalier entre les deux routes*. Il représente en effet un guerrier couvert de sa cuirasse et réfléchissant assis sur une pierre. Trois jeunes filles nues se tiennent devant lui; un voile coloré flotte autour de leurs hanches; leur tête est parée de chaînes, d'un filet et d'un chapeau. Entre les jeunes filles et le chevalier, on aperçoit un vieillard portant une armure dorée. Des ailes et des becs d'oiseaux ornent son casque; il a les jambes nues à partir du genou et semble regarder les belles femmes avec un air singulier de mépris diabolique. Une colline pierreuse occupe le fond. J'ai cru reconnaître dans ce sujet une circonstance de la vieille histoire du Tannenhauser, qui fut entraîné vers la montagne de Vénus. Une autre production riche en merveilleux et composée sous l'influence des idées bibliques enrichit le musée d'Augsbourg. Dalila

est assise dans un beau jardin; Samson couvert d'or et habillé comme un fastueux chevalier, tenant du reste la célèbre mâchoire d'âne, sommeille sur ses genoux. Elle lui coupe les cheveux avec d'élégants ciseaux. Les Philistins bien armés se glissent à travers le bois; par le côté, on découvre une magnifique perspective. — Un petit tableau du musée de Berlin, qui semble représenter Apollon et Diane au milieu des forêts, a un charme tout spécial. Le frère et la sœur sont nus. Le dieu porte barbe et tient son arc avec ses flèches; comme tous les personnages mâles de Cranach, il n'a pas grande importance. Diane au contraire, élégamment et naïvement placée sur le dos d'un cerf, se distingue par une grâce piquante. C'est la reine virginale des bois que le chasseur découvre dans des lieux retirés pendant les heures solitaires de la nuit. On dirait un fantastique souvenir de l'antiquité.

Cranach affectionnait ces sortes de personnages, principalement les Vénus, et l'on en rencontre un grand nombre de sa main; cependant lorsqu'il a dû représenter de grandes figures dans une attitude tranquille, il abandonne souvent le terrain propre à son talent et se risque dans une carrière où il aurait eu besoin de la chaude cou-

leur et de la technique vénitiennes. Un des plus agréables ouvrages de cette espèce orne la galerie du château à Berlin. C'est une Vénus toute nue, assise près d'une source ; la forme est pleine de grâce et d'élégance , l'exécution fine et soignée. Un riche paysage se déploie derrière la déesse.

On peut encore citer une composition extrêmement originale qu'en voit au musée de Berlin et qui a pour sujet la fontaine de Jouvence. Au milieu d'un grand bassin environné de degrés s'élève une construction élégante d'où jaillit l'eau merveilleuse. D'un côté, sur une campagne aride et inféconde, arrive une multitude de vieilles femmes à cheval, en charriot, etc. Elles s'approchent péniblement des ondes régénératrices. De l'autre côté elles se montrent sous la forme de jeunes personnes, qui folâtrant et s'abandonnent à de charmantes espiégeries. Tout auprès se dresse une vaste tente où un hérault les engage à entrer et où on les revêt de splendides habits. Un joyeux festin préparé sur le gazon les attend et elles passent du banquet à la danse. Les groupes animés se perdent au milieu des buissons. Malheureusement les hommes ont gardé leur âge et leurs barbes grises. Cette com-

position est de l'année 1546 ; l'auteur parcourait alors sa soixante-quatorzième.

Comme peintre de portraits, Cranach occupe un rang distingué ; il imite avec scrupule et simplicité les formes de la nature. A propos de certains retables, nous avons déjà mentionné quelques-unes de ses meilleures effigies. D'autres galeries, comme celle des Offices à Florence, en contiennent d'isolées et d'une grande valeur ; mais le choix le plus considérable se trouve à Berlin ; on remarque surtout l'image du duc Georges de Saxe à cause de ses traits fermes et dignes, de son coloris chaud et brillant. Une autre est originalement conçue ; elle représente l'électeur de Mayence, Albert de Brandenburg, en saint Jérôme, avec un magnifique habit de cardinal. Il étudie dans la solitude des bois, et des animaux de toute espèce l'entourent.

Cranach était aussi célèbre de son temps comme peintre d'animaux. Il représentait toute espèce d'oiseaux et de quadrupèdes avec une telle vérité qu'ils faisaient presque illusion. On voit une excellente preuve de ce talent dans un livre de prières de la bibliothèque de Munich. Les marges de la première moitié ont été ornées de dessins par Albert Dürer ; celles de la seconde par Cra-

nach. Ce dernier artiste s'est plu à esquisser au trait les groupes d'animaux les plus divers. Il existe un grand nombre de gravures sur bois de la main de Cranach, qui datent de sa première époque et représentent presque toutes des sujet de l'histoire sainte ou des légendes. Il a aussi gravé sur cuivre les portraits de plusieurs célèbres contemporains.

La foule de peintures semblables par le style à celles de Cranach que l'on trouve éparses dans les provinces saxonnes, et qui passent souvent pour des productions du maître, prouve l'énergique influence qu'il a exercée autour de lui, et les résultats considérables qu'enfanta son activité. Cependant on connaît peu d'élèves proprement dits de Cranach. Le principal fut son fils, Lucas Cranach le jeune, qui sur la fin de sa vie remplit comme son père la charge de bourguemestre de Wittemberg. Cet artiste semble néanmoins s'être aussi proposé Albert Dürer pour modèle, comme le démontrent les rapports de son style, tantôt avec celui de son frère, tantôt avec celui d'Albert. Néanmoins il possède une grâce et une douceur originales que relève un coloris florissant et quelquefois même trop rose. Il est un de ceux qui restèrent le plus long-



temps fidèles à l'ancienne manière. Il mourut en 1586, lorsque tous ses contemporains subissaient déjà une influence étrangère et maniérée. La cathédrale de Wittemberg renferme plusieurs tableaux de lui. — Jésus sur la croix entre les deux larrons, et à ses pieds la famille agenouillée du donateur, production excellente. — Une Naisance du Christ où l'on voit la charpente de l'étable remplie d'une multitude de petits anges. — La Conversion de Saül, travail peu important, et une singulière composition qui rappelle manifestement les circonstances religieuses du temps. C'est la vigne du Seigneur dont une moitié est détruite par des prêtres catholiques, tandis que de l'autre côté tous les héros de la réforme lui donnent leurs soins. La naïveté poétique de l'exposition surpasse de beaucoup le mérite pittoresque. L'église de Bamberg, ville peu éloignée de la première, renferme aussi les battants d'un autel peints par Cranach le jeune; un de ses plus beaux ouvrages ( je ne balance pas à l'en déclarer auteur ), se trouve dans le dôme de Mersebourg, pendu à un pilier de la nef. Il représente les fiançailles de sainte Catherine et quelques saints sur les ailes. Plusieurs tableaux du même peintre ornent le chœur occidental de

la cathédrale de Naumburg. Deux ailes sur la face extérieure desquelles est dessinée l'Annonciation, tandis qu'à l'intérieur on voit le Christ couronné d'épines et la Vierge, appartiennent à un retable en armoire qui était jadis rempli de sculptures. Les autres toiles formaient ensemble un ouvrage d'autel. Sur la portion du milieu, on admire la Conversion de Saül, accompagné de hardis chevaliers. Une petite image qui devait la surmonter contient deux anges charmants, portant le lin qui servit à essuyer la figure du Sauveur. Au-dessous du tableau principal, on remarque les bustes des quatre docteurs de l'église; sur les ailes, quelques figures de saints. Malheureusement ces ouvrages ont beaucoup souffert, quoiqu'on n'ait pas essayé de les restaurer. Plusieurs compositions de la chapelle Moritz sont attribuées au jeune Cranach et portent évidemment le caractère de son style. Quelques-unes nous montrent de nouveau la tendance fantastique de son père. Mentionnons entre autres une représentation de la chute du premier homme où la mort et le démon poursuivent Adam avec un acharnement farouche, et un tableau qui a pour sujet la même infortune, mais auquel de nombreuses allégories donnent un caractère plus tranquille. On con-

serve en outre à la bibliothèque de Weimar plusieurs excellents portraits du jeune Cranach, de l'année 1561.

#### ÉCOLE DE LA HAUTE ALLEMAGNE.

Une école spéciale et suivant une louable direction, se développa au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle dans la ville d'Ulm. La tendance fantastique la domina moins que les autres. Une noble douceur analogue à celle de Martin Schœn, et qui ne se produisit certainement point sans son concours, forme le trait essentiel de cette manière.

Un des maîtres les plus intéressants qui l'aient adoptée se nomme Bartholomé Zeitbloom. Ses ouvrages annoncent un désir souvent heureux de concevoir fortement et dignement son sujet, tout en suivant de près les modèles que nous offre la nature. A la vérité les formes du corps s'empreignent de gaucherie sous son pinceau; les bras, les jambes paraissent maigres et raides, mais les têtes n'en ont que plus de beauté; elles expriment une

paix douce et intime de l'âme : de plus, la couleur est vigoureuse et brillante, la carnation ferme et vraie. On trouve un grand nombre de tableaux de ce maître dans la collection que possède le procureur Abel de Stuttgart. Ce sont quatre bustes très-expressifs représentant les pères de l'Église latine, et venant de la paroisse d'Eschach, près de Gaildorf; une Annonciation et une sainte Anne de grandeur naturelle; puis les vigoureuses figures de saint Georges et de saint Florian, qui ornaient autrefois l'église de Kilchberg, près de Tübingen. Plusieurs autres enrichissent le cabinet du professeur Hirscher dans cette dernière ville. On remarque surtout une tête de sainte Anne parfaitement exécutée, pleine de grâce et de noblesse. On en rencontre d'autres en Souabe, par exemple, dans la vieille église sur le Heerberg, près de Sulzbach, à une lieue de Gaildorf; dans le cloître Adelsberg à Hundsholz, etc. Une sainte Ursule de la chapelle Moritz est attribuée à Zeitbloom; c'est une jolie figure avec une sorte de dignité sculpturale. Le visage exprime une piété fervente et digne. Un grand nombre d'autres productions, qu'il faut considérer comme des ouvrages de son école, prouvent son influence éten-

étendue : tel est le grand autel de Blaubreun. Il contient des scènes tirées de la vie du Christ et de celle de saint Jean-Baptiste : on remarque d'excellentes expressions dans les têtes. Le coloris est frais et vigoureux, le dessin rappelle encore l'ancienne manière, quoique les figures soient plutôt maigres que raides. Sur le pignon de cette même église on voit en dehors une peinture murale représentant saint Jean-Baptiste, de proportions colossales et d'un grand effet. D'autres tableaux de l'école d'Ulm ornent l'église de Murrhardt et Saint-Urbain de Hall.

Le principal artiste de cette école est Martin Schaffner, qui florissait entre 1520 et 1530. La plus grande partie de ses ouvrages se trouvent à la galerie de Schleissheim. Il faut citer, comme des travaux hors de ligne, quatre de ces peintures venues du domaine religieux de Wettenhausen : l'Annonciation, la Présentation au temple, de l'année 1524, la descente du Saint-Esprit et la mort de la Vierge. Martin Schaffner nous apparaît ici comme une âme douce et sympathique, pleine d'un vif sentiment et douée d'une grande aptitude à saisir les formes majestueuses aussi bien que les formes tendres, surtout pour les têtes. Son coloris seul, principalement dans les nus, mérite une faible

attention. Il est clair et légèrement grisâtre sans froideur. Le dernier tableau cité l'emporte sur les autres par sa beauté. La défaillance de Marie qui priaît à genoux avec les apôtres (idée fort ingénieuse) et les diverses émotions qui se peignent sur la figure de ceux-ci sont très-heureusement exécutées. Une suite d'images relatives à la passion du Christ et conservées dans la même galerie se rapproche par la manière de la peinture de genre. Une autre production importante de Schaffner, de l'année 1521, décore le maître-autel de la cathédrale d'Ulm. L'ornement du milieu se compose de sculptures en bois qui représentent la Sainte-Famille. Les ailes ont été peintes de la main de Schaffner : à l'intérieur on voit des groupes de famille composés des parents de la Vierge, à l'extérieur plusieurs figures de saints. Les formes ont quelque chose de suave, qui rappelle l'Italie. L'expression des têtes est pleine de mollesse. Les draperies sont encore parfois anguleuses, mais tombent noblement et en longues masses. Le comte Leutrum, de Stuttgart, possède de notre artiste un très-bon portrait de femme.

Aux peintres cités jusqu'à présent se joint un des plus considérables qu'ait produits l'Allema-

gne, Jean Holbein le jeune (1498-1554), fils de l'artiste du même nom. Né à Augsbourg, il passa les premières années de sa vie à Bâle. Il semble y avoir reçu prématurément ces impressions douces et animées de la nature qui influençaient les peintres de l'Allemagne méridionale et s'être formé sous leur direction. Sa position précaire dans sa patrie et des promesses d'améliorer son sort l'engagèrent à se rendre en Angleterre pendant l'année 1526. Il fut bien reçu par le roi Henri VIII, qui l'occupa souvent, ainsi que les grands seigneurs du royaume. Il se fixa dans la Grande-Bretagne, où il mourut de la peste après avoir fait de courtes excursions dans son pays natal.

Holbein se distingua surtout par son talent pour le portrait. Ses nombreuses images prouvent un sentiment naïf, intime et scrupuleux de la nature. Elles ont toutes une attitude de repos et un air mesuré. Si l'exécution soignée des détails est une circonstance qu'on retrouve dans tous les peintres contemporains, il les surpasse de beaucoup par sa couleur chaude, vigoureuse, intense et par ses formes belles et pleines. Les grandes galeries possèdent généralement quelques effigies de sa main; la majeure partie fait

l'ornement des collections anglaises. Le château de Windsor près de Londres et celui de Longford près de Salisbury renferment ses ouvrages les plus irréprochables. Une autre composition qui mérite beaucoup d'intérêt se voit dans la salle des barbiers de la première ville. Elle représente Henri VIII donnant de nouveaux statuts à la confrérie des chirurgiens et des barbiers. Le roi est assis sur un trône et offre le parchemin à quinze membres agenouillés à sa droite ; trois autres se tiennent à gauche dans la même posture. Toutes les têtes sont excellentes ; elles ont cependant souffert. On admire une semblable peinture à l'hôpital de Bridewell.

Parmi les ouvrages qui enrichissent les galeries allemandes le plus beau, le plus gracieux est celui de Dresde. Il représente la Vierge debout dans une niche et portant son divin fils ; à ses pieds se prosterne la famille de Jacob Meyer, bourguemestre de Bâle. A un naturel plein de vie, à un relief parfait, se joignent un sérieux, une unité, une élévation peu commune ; ce n'est point seulement la présence d'un être supérieur qui donne au tableau ce caractère, mais encore l'intérêt que la Vierge témoigne à ses adorateurs, et la manière dont elle semble



communiquer la sainte paix, qui brille sur son visage, dans son attitude et sur les traits du Messie. Nos pères seuls ont pu exprimer cette union de l'homme et du ciel, cet accord mutuel de pieux et chastes personnages. Les galeries de Vienne, de Berlin et de Florence contiennent plusieurs bons portraits d'Holbein. Quelques autres de son premier temps sont exposés à la bibliothèque publique de Bâle; on remarque surtout une figure de femme avec l'inscription : *Lais corinthiaca*.

On a peu de tableaux religieux de Holbein. Un autel de la cathédrale de Fribourg en Brisgau fournit un exemple de la manière dont il les traitait. Il représente la Naissance du Christ et l'Adoration des Mages, toutes deux composées d'un grand nombre de figures et contenant le portrait des donateurs. — Huit ouvrages de la bibliothèque de Bâle, formant un ensemble, retracent les souffrances du Christ. Plusieurs scènes sont richement inventées, pleines de vie et exécutées avec le plus grand soin. Dix autres dessins au lavis et d'un égal mérite, font aussi passer sous nos yeux les douleurs du Messie.

La tendance de Holbein à concevoir la nature d'une manière purement objective et tranquille

semble avoir dû l'empêcher de tomber dans les rêveries fantastiques. Il est pourtant un de ceux qui ont saisi cet élément avec le plus de vigueur et en ont tiré la plus haute poésie. Je fais allusion à ses gravures de la danse des morts. L'imagination de l'auteur a su éviter les traits énigmatiques, les songes bizarres qui eussent pu facilement l'égarer ; elle s'est soumise aux exigences d'un but plus sérieux. Elle n'ennoblit, elle ne transfigure pas la vie terrestre, elle ne se conforme point aux lois universelles de la beauté ; tout au contraire elle n'observe que l'extérieur, que le vide, le défaut des choses réelles et les représente dans leur misère et leur néant. La mort n'est point ici un gracieux jeune homme, qui s'approche des créatures avec un flambeau retourné, mais un terrible squelette, un monstre ennemi de tout plaisir et de toute joie, qui déracine toutes les fleurs de l'existence. Néanmoins une intelligence profonde pouvait seule engendrer l'humour audacieuse, l'ironie impitoyable qui règnent dans cette composition. Il fallait considérer les affaires humaines avec la liberté d'esprit la plus entière pour donner au roi des épouvantements le dédain avec lequel il contrefait les riches et les puissants de la terre,

la moqueuse bienveillance qu'il témoigne aux pauvres et aux affligés. Avant Holbein, durant tout le xv<sup>e</sup> siècle ou même plus tôt, les artistes allemands avaient représenté ce sujet favorablement accueilli de la multitude; mais ce qui jusqu'alors n'avait été que l'expression d'un sentiment obscur, d'une idée latente, acquit entre ses mains une netteté, une profondeur et un éclat équivalents à l'importance de la pensée. Les quarante et quelques feuilles qui nous exposent la fin des hommes de toutes les classes, forment un ouvrage séparé qui vit le jour en 1538; de nombreuses éditions et des copies multipliées témoignent de l'intérêt qu'il excita. On possède encore d'autres gravures sur bois de la main de Holbein, entre autres un alphabet avec des figures tirées de la danse des morts, et deux pages sur lesquelles sont dessinés des fourreaux de poignards ornés des mêmes images. Citons encore un grand nombre de gravures sur bois qui retracent des scènes de l'Écriture.

Chez les imitateurs de Holbein, l'élément fantastique disparaît complètement. Leur principale occupation est de peindre le portrait, dans lequel ils réussissent très-bien. Les plus remarquables se nommaient Jean Asper et Christophe

Amberger. On trouve du dernier deux bons portraits dans le musée de Berlin, et plusieurs tableaux historiques dans la chapelle Moritz, dans la galerie de Munich et dans l'église Sainte-Anne d'Augsbourg. Ils ont pour caractère dominant une sensibilité fort tendre, qui dégénère quelquefois en mollesse.

Outre la danse macabre de Holbein, il en existe une autre de son contemporain Nicolas Manuel, de Berne, surnommé Deutsch ou l'*Allemand* (1484-1530). Elle couvrait le mur d'un cloître dominicain de cette ville et fut détruite avec l'édifice. Des copies exactes et des esquisses lithographiées nous en ont cependant conservé le dessin. Manuel était un partisan ingénieux de la réformation. Il tourna en ridicule les abus de l'Église catholique dans un grand nombre de caricatures extrêmement spirituelles, et a laissé les esquisses de beaucoup d'autres non moins charmantes. On peut mentionner comme specimen celle que possède M. Grüneisen de Stuttgart. Elle représente la Résurrection du Sauveur; mais au lieu de soldats ce sont des moines et des prêtres escortés de leurs maîtresses qui environnent le tombeau et fixent sur le Messie un regard épouvanté.

## DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLES.

Tandis que l'art flamand , après la chute de l'ancienne école , prenait au xvii<sup>e</sup> siècle un nouvel essor avec les Rubens , les Vandyck et les Jacques Jordaens , la peinture allemande était loin d'obtenir les mêmes résultats. La nation , absorbée par une lutte où se trouvaient compromis tous les droits de l'intelligence et où elle devait enfin se régénérer , n'avait pas trop de sa force entière pour soutenir ces grands combats. Le déchainement de la guerre et la longue détresse qui en fut la suite ne favorisaient nullement la prospérité de l'art. Les peintres qui abordaient encore la lice cessèrent alors d'étudier les anciens maîtres de leur pays. Se proposant les Italiens pour modèles , ils s'efforcèrent de transporter dans leur style les modifications que subissait la peinture au-delà des Alpes. Ils s'inspirèrent surtout de l'école naturaliste , dont les ouvrages violents ,

animés et pleins d'effets énergiques correspondaient à l'état de l'Allemagne. L'apogée de cette manière qui se distingue moins par l'éclat d'une grande poésie, que par la vigueur et une science sérieuse, tombe vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle.

Citons d'abord un élève de Honthorst, Joachim de Sandrart, né à Francfort en 1606. Après avoir soigneusement étudié la peinture et la gravure, il accompagna son maître sur le sol anglais. Il y resta long-temps et ne fut pas seulement l'ami du roi Charles I<sup>er</sup>, mais encore celui du duc de Buckingham. La mort violente de ce dernier protecteur lui fit quitter la Grande-Bretagne. Il visita Florence, Bologne et enfin la capitale du monde chrétien. Sa renommée engagea le marquis Vincent Justiniani à lui offrir un logement dans son palais. Durant son séjour chez ce seigneur, il exécuta une foule de portraits, de tableaux d'autel et de tableaux d'histoire. Il fut recommandé au Pape Urbain VIII, et chargé par lui de plusieurs travaux; il se rendit ensuite à Naples, en Sicile et à Malte, puis retourna dans son pays natal. Il y mourut pendant l'année 1688. Sa manière annonce l'étude de l'école vénitienne; il semble avoir aimé beaucoup Paul Véronèse et le Titien; seulement il a plus de noblesse qu'eux.

On voit de lui au musée de Berlin, une représentation de la mort de Sénèque, tableau énergique et régulier où l'on admire de beaux effets de lumière. Une de ses œuvres les plus importantes est l'image du grand festin qui eut lieu à Nuremberg, en 1650, après la guerre de trente ans. Quelque embarras se fait encore sentir dans la composition, mais les têtes, peintes avec force rappellent la manière vénitienne. Sandrart a produit en outre des ouvrages théoriques. L'un d'eux intitulé : *Académie allemande d'architecture, de statuaire et de peinture* (1675-1679), contient des détails intéressants pour l'histoire de ses contemporains. Matthieu Merian, le jeune, est un habile disciple de Sandrart et fut justement apprécié. Il peignit l'histoire et le portrait de façon à devenir célèbre dans ces deux genres. Il fit pour la cathédrale de Bamberg un tableau d'autel représentant le martyr de saint Laurent ; l'évêque le chargea aussi de conserver son image à la postérité. L'empereur Léopold lui donna la même tâche.

Un autre artiste distingué de cette époque est Charles Scretta de Prague (1604-1674). Sa ville natale, et surtout la galerie des États, possèdent une grande quantité de ses ouvrages. Il s'y

montre comme un vigoureux et hardi naturaliste à la manière des Italiens. Sous ce rapport, on admire principalement les tableaux qui exposent la vie de saint Wenzel. Dans d'autres peintures la réalité de son style devient grossière; quelquefois il penche vers l'école éclectique. Il a également bien réussi en traitant le portrait, comme le démontrent quelques tableaux de cette galerie, entre autres celui d'un riche tailleur de pierres fines et polisseur de glaces.

Un peu plus tard florit Jean Kupetski de Hongrie (1666-1740), qui brille par la force du dessin et la plénitude de la couleur. Son père, que ses opinions religieuses avaient éloigné de la Bohême, faisait le métier de tisserand. Quand le jeune homme eut atteint sa quinzième année et qu'il lui fallut commencer son apprentissage, il s'esquiva de la maison paternelle, se joignit à une troupe de mendiants et finit par devenir l'élève d'un peintre lucernois, nommé Claus. Il visita ensuite l'Autriche, Venise et Rome. Son principal genre était le portrait, dans lequel il réussit; il exécutait surtout très-habilement les mains. Le Guide, Corrège et Titien lui servirent constamment de phares. Son talent lui permit d'approcher les plus grands monarques de l'é-



poque; mais des infortunes domestiques empoisonnèrent son existence; il avait épousé la fille de son premier maître et cette odieuse femme ne lui laissait aucun repos. Son coloris a beaucoup de force; ses teintes sont même un peu exagérées. Une foule de ses portraits ont eu les honneurs de la gravure et composent un ouvrage à part. Presque toutes les galeries allemandes renferment de ses tableaux; on trouve de lui au musée de Berlin une excellente image de saint François, dessinée avec une grande énergie.

Les autres Allemands de ce siècle se livrèrent à une imitation fâcheuse des éclectiques italiens et des derniers peintres de Venise, ou plutôt ils tombèrent dans le style maniéré et corrompu mis en vogue par Pietro Berettini da Cortona. Il suffit de mentionner Joseph Werner, premier directeur de l'académie de Berlin, Pierre Brandel, le baron Pierre de Strudel, etc.

Tout au commencement du siècle avait brillé dans le paysage Adam Elzheimer, né en 1574, à Francfort sur le Mein. Son père, tailleur de son état, ayant vu qu'il manifestait un grand amour pour le dessin, le conduisit chez Philippe Uffenbach, qui lui donna les premières leçons et fut bientôt surpassé par lui. Elzheimer voya-

gea dans toute l'Allemagne et visita ensuite l'Italie. Sa mémoire était extraordinaire ; lorsqu'il avait employé le jour à étudier les sites, les monuments de Rome et la campagne voisine, il employait le soir à dessiner de souvenir les objets qu'il avait remarqués. Au sentiment italien de la forme et à l'exécution flamande, il joint une manière spéciale de concevoir. Ses tableaux ont l'apparence d'une miniature ; ils font voir les choses comme diminuées par un verre rapetissant. Dans l'étendue fort restreinte de ses toiles s'ouvrent de longues perspectives, qui laissent découvrir d'immenses horizons. La lumière se brise en mille reflets ; des bois obscurs, des eaux resplendissantes, des montagnes et des vallées alternent de la façon la plus gracieuse, et l'œil charmé de loin par l'harmonie de ce petit monde reste également satisfait lorsqu'on approche pour examiner jusqu'aux moindres détails. On y remarque en outre divers personnages élégants, tantôt subordonnés au paysage, tantôt formant le principal objet de la composition. Ici, c'est une sainte famille qui traverse durant la nuit des campagnes solitaires ; là, c'est un bois touffu où Jean-Baptiste enseigne la multitude ; plus loin c'est Iliou qui flambloie dans les ténèbres, pendant qu'Énée

soustrait les siens aux périls du carnage et de l'incendie. Quelquefois ses tableaux sont de vraies peintures historiques, mais on y remarque toujours sa délicate exécution. On trouve ses toiles en assez grand nombre à Munich, à Florence, dans la galerie des Offices, et dans les collections de Vienne. Néanmoins le soin extrême avec lequel il travaillait ne lui permit point de les multiplier comme ses confrères. Aussi quoiqu'on les lui payât bien, il ne put éviter les horreurs de l'indigence. Ses créanciers le poursuivirent, et sa nombreuse famille l'empêchant de les satisfaire, ils parvinrent à le jeter en prison. Il y mourut de douleur, à l'âge de quarante-six ans.

Il eut pour élève Cornelius Poelenburg (1586-1660). Celui-ci dessina de préférence des paysages romains avec des ruines et des figures pastorales ou mythologiques. Il est loin d'avoir le sentiment tendre et communicatif de son prédécesseur; ses tableaux ont souvent un caractère de décoration. Sa couleur est plus agréable, ses compositions ne manquent pas de grâce; mais aussitôt qu'il veut élargir ses toiles, il trahit une malheureuse ignorance du dessin. Citons encore un élève de Heem, le patient Abraham

Mignon de Francfort, qui mourut à Wetzlar en 1679. Plusieurs de ses tableaux qu'on voit au musée de Paris sont de véritables chefs-d'œuvre. Si ses natures mortes et ses fleurs n'ont pas l'harmonie qui distingue celles de Van Huysum et de son maître, en récompense il dessine plus fermement. Tous les détails des objets naturels se retrouvent dans ses prodigieux tableaux ; il ne néglige pas une nuance, pas une ligne, pas un brin d'herbe.

D'autres peintres ont brillé dans le xviii<sup>e</sup> siècle. Quoiqu'ils ne manquassent pas de talent, ils n'en avaient pas assez pour s'ouvrir des routes nouvelles. On distingue parmi eux Balthasar Denner, qui sut prendre une direction originale et imiter la nature avec indépendance. Il était né à Hambourg, en 1685. On dit que ses parents le forçaient à soigner leur auberge, et que les seuls moments où il pouvait étudier le dessin étaient ses rares instants de loisir. Mais comme il avait la passion de la peinture, il alla trouver un artiste d'Altona, puis un autre de Dantzig, qui lui apprit l'usage des couleurs à l'huile. Après avoir parcouru plusieurs royaumes, il entreprit à Rostock de reproduire toute la famille ducale de Schwerin et mourut pendant le travail, en 1749. Il peignait

les têtes de vieilles gens avec une exactitude prodigieuse, avec une finesse microscopique, sans tomber néanmoins dans la sécheresse. Ses ouvrages, qui ne sont pas rares, semblent un reflet immédiat de la vie; mais il leur manque cette puissance poétique qui fait du corps l'interprète de l'âme. Son chef-d'œuvre est la célèbre tête de vieille femme qui orne la galerie impériale de Vienne; cette galerie contient en outre son portrait par lui-même, à l'âge de quarante-et-un ans. Christian Sebald fut son disciple, et quoiqu'il ait un coloris plus vif, que sa manière soit plus sèche, on confondrait presque ses ouvrages avec ceux du maître.

Dietrich (1712-1774) imita ingénieusement plusieurs anciens maîtres, surtout Rembrandt et a plusieurs fois très-bien réussi. On ne saurait néanmoins l'égaliser à son modèle. Il se distingue matériellement de lui par une habitude de jeter des couleurs très-vives sur le premier plan.

Gardons-nous d'oublier Jean Henri Tischbein. Il était né en 1722 à Hayna dans la Hesse. Son père exerçait la double profession de boulanger et de menuisier. Il reçut les premières leçons d'un dessinateur de tapis. Le sort ne lui devint favorable qu'au moment où un comte de Stadion s'éprit

d'amitié pour sa personne et lui donna les moyens d'étudier sans crainte. Il lui fit même entreprendre un voyage en Italie, puis en France où il devint élève de Charles Vanloo. A son retour dans son pays, il déploya de grands talents et s'acquit une vaste renommée. Il expira l'an 1789, laissant une fille qui suivit ses traces. Sa couleur est presque toute française; ses compositions se distinguent par leur richesse. Un de ses principaux ouvrages est la grande bataille d'Arminius qui orne le château de Pymont. Fiorillo vante beaucoup son Alceste. Il avait l'habitude de retoucher ses tableaux à sec, opération très-difficile qu'il exécutait en se jouant.

Bernard Rode (1725-1797), après avoir d'abord reçu les leçons de Pesne, devint aussi le disciple de Charles Vanloo et même de Jean Restout. Il fit un court voyage en Italie et se hâta de regagner l'Allemagne. Sur l'ordre du roi de Prusse il peignit, dans l'église militaire de Berlin, les images de trois généraux morts pendant la guerre de sept ans. Au reste, la ville est pleine de ses ouvrages; ils révèlent une puissante imagination, mais aussi l'influence d'un goût conventionnel et maniéré.

Ce fut alors que naquit en Allemagne un

homme qui devait donner aux arts une nouvelle impulsion. Sans être lui-même artiste, Jean Winckelmann (1717-1768) sut analyser l'essence de l'art : il déchira le voile qui semblait jusqu'alors environner la grandeur et la sublimité des modèles antiques ; il mit en honneur l'étude réfléchie des chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome, qui devait purifier le goût et l'intelligence de ses contemporains. Si ses travaux archéologiques, d'après l'état actuel de la science, ont besoin de compléments et de ratifications, ses paroles pleines d'enthousiasme, après nous avoir ouvert le sanctuaire mystérieux de la beauté, résonneront jusque dans le plus lointain avenir. Winckelmann entretenait des relations amicales avec les principaux artistes allemands, et leur commerce mutuel eut pour résultat l'apparition d'un style plus pur qui réalisa sa doctrine, si ce n'est pour sa génération, du moins pour la suivante. En même temps s'éveilla un sentiment naturel plus indépendant, un plus libre amour de la forme, qui n'exercèrent pas une action moins favorable sur les arts. La première direction de Winckelmann, avant qu'il connût l'Italie, lui fut donnée par la société de Dresde, qui occupait alors le premier rang parmi les foyers esthétiques de

l'Allemagne, et avec laquelle se trouvaient en rapport les principaux contemporains, tels que le peintre Dietrich, mentionné plus haut. Nous nous bornerons à citer les suivants :

Adam Hœser (1717-1799), artiste qui ne possédait pas une profonde énergie, ni une active réflexion, mais qui, en déclarant la guerre au goût maniéré de son siècle, contribua, par ses discours et par son exemple, à pousser l'art dans une autre voie. La ville de Leipsick, où il passa la plus grande partie de sa vie, contient différents ouvrages de sa main, entre autres ceux qui ornent l'église Saint-Nicolas.

Antoine-Raphaël Mengs (1728-1779). L'éducation de cet artiste fut loin de ressembler à celle que recevaient ses contemporains. Un père rigoureux et tyrannique le préserva de l'affectation qui régnait alors, et conduit à Rome dès son enfance, on le força d'étudier attentivement l'antique et les grands maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, surtout Raphaël. Un sévère amour des belles formes est donc le trait principal de son talent, et si la libre et vivante originalité du génie manque à ses créations, si elles laissent le spectateur insensible, ses tendances n'en constituent pas moins un phénomène important; il aida beau-



coup à la naissance de la nouvelle école. Il exerça une action d'autant plus grande, qu'une vaste carrière d'activité s'ouvrit devant ses pas en Allemagne, en Italie et en Espagne. Du reste, c'était un éclectique; il cherchait à fondre ensemble les beautés de l'antique, de Raphaël, du Titien et du Corrège. L'impossibilité d'atteindre ce but et l'incompatibilité de ces diverses manières n'ont pas besoin d'être prouvées; ce sont là des principes d'école qui n'annoncent aucune originalité. On trouve en Allemagne, dans les galeries de Berlin, de Vienne et de Dresde, des travaux considérables de sa main; la dernière ville possède entre autres sa grande page d'autel représentant l'Assomption de Marie, qui orne l'église catholique. Il a exécuté à Rome plusieurs fresques célèbres sur des plafonds. L'église Saint-Eusèbe, à la villa Albani, renferme une image du Parnasse, et une chambre de la bibliothèque du Vatican quelques autres. On en voit un plus grand nombre encore en Espagne. Mengs a aussi composé différents écrits théoriques, et quoique ses idées ne s'accordent pas sur tous les points avec les nouvelles opinions sur l'art, elles ont utilement contribué à lui donner une plus noble direction.

A côté de Mengs, il faut placer Angelika Kauffmann (1742-1808). Ses ouvrages ne se distinguent pas par la force et la profondeur, mais par une agréable sérénité, le charme de la forme et du coloris.

Antoine Graff, né en Suisse (1736-1813), brilla dans le portrait; il sut peindre la nature dans sa plus grande beauté et souvent d'une manière attrayante et naïve. Ses effigies masculines excitent surtout l'attention.

L'amour des modernes pour la nature se manifeste vers ce temps par le paysage. On abandonne de plus en plus le style conventionnel et l'on s'attache, par opposition, à la réalité avec une exactitude méritoire qui, cependant, devient quelquefois prosaïque. Parmi les artistes qui reproduisirent habilement les phénomènes extérieurs, il faut citer Pascha Weitsch (1723-1803). Ses bois de chêne lui ont valu une grande réputation. D'autres ont pris pour modèle les campagnes italiennes. Le plus célèbre d'entre eux est Philippe Hackert (1737-1807). L'activité de cet artiste exerça une influence décisive sur la manière de traiter le paysage. Ses tableaux et ses dessins à la sépia, où les lointains sont surtout parfaitement exécutés, enrichissent presque

toutes les collections. Un de ses compétiteurs, l'habile Ferdinand Kobell, réclame aussi une mention honorable.

Daniel-Nicolas Chodowiecky (1726-1801) excella dans les scènes dites de genre. Peu connu comme peintre, il dut sa grande renommée aux petites gravures dont il illustra les produits littéraires de son époque et dont on ne saurait supputer le nombre immense. La plus aimable naïveté, ainsi qu'un crayon libre, ingénieux, caractéristique, donnent à presque tous ses travaux un aspect charmant; quelques-uns, il est vrai, ne sont que des objets de commerce.

Vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, la peinture française prit un grand essor, chercha énergiquement à ressaisir l'esprit de l'antiquité, à reproduire l'effet noble et sérieux des monuments classiques. La même tendance se manifesta en Allemagne d'une manière non moins vigoureuse et sous l'influence évidente du mouvement français. Il est vrai que les Allemands ne possédaient point alors les mêmes moyens de publicité, et que leurs œuvres sont plus faciles à juger ainsi qu'à énumérer; mais en compensation, ils se préservèrent des idées serviles qui signalèrent la décadence du style de David, et

s'ils n'eurent pas la gloire brillante de leurs rivaux, ils accomplirent chez eux une révolution plus pure et plus profonde. Le génie de Winckelmann, qui n'avait modifié ses contemporains que d'une manière générale, s'était personnifié dans cette nouvelle génération; il la conduisait au sanctuaire de la beauté idéale et vivante.

A la tête de ces jeunes disciples de Winckelmann se montre Asmus Jacob Carstens (1754-1798). Des circonstances ennemies avaient longtemps entravé la croissance de son talent, et ce ne fut guère que pendant les dernières années de sa courte vie, durant son séjour à Rome, lorsqu'il étudiait scrupuleusement l'antique, les ouvrages de Raphaël et ceux de Michel-Ange, ce fut, dis-je, seulement alors qu'il exécuta ses excellentes pages, auxquelles on rendit ensuite une si complète justice. Presque toutes sont des aquarelles ou des dessins. Sa position matérielle ne lui permettait pas de plus grands travaux, et les malheurs qui le poursuivirent, l'empêchèrent de se rendre assez fort sur la technique pour entreprendre des ouvrages considérables; néanmoins, quelque petite que soit la dimension de ses feuilles, elles respirent une noble simplicité, un calme élevé de l'âme, un sentiment sérieux de la beauté

humaine et une vie originale. Il ne recherche jamais l'effet ; aucune prétention , aucune attitude théâtrale ne gâtent son dessin : on y sent une âme énergique et maîtresse d'elle-même , on y distingue un naturel parfait. Elles ont cependant toujours plus ou moins l'apparence d'une esquisse , d'un projet qui n'a pas été fini dans ses détails. L'académie de Berlin et le musée de Weimar possèdent la plus grande partie de ses travaux. La gravure a fait connaître la série de ses excellents croquis relatifs à l'histoire des Argonautes. Carstens était un ennemi déclaré de l'éducation académique qui , pendant le xviii<sup>e</sup> siècle , s'efforçait de tenir les artistes dans une contrainte pédagogique. Sous ce rapport , son exemple a excité la génération suivante à s'affranchir de toute crainte et à se développer elle-même.

Après Carstens , il faut citer quelques jeunes peintres du Wurttemberg , qui lui doivent en partie l'indépendance de leur style : tel est Eberhard de Wœchter , né en 1762. Malheureusement des obstacles l'empêchèrent aussi bien que Carstens d'acquérir de bonne heure l'adresse matérielle , et il se distingua en conséquence , plutôt par la grandeur et le sens intime de ses conceptions , que par la perfection technique , quoiqu'il sentît

fort bien l'harmonie de la couleur. Son chef-d'œuvre, Job confiant ses douleurs à ses amis, a été dernièrement acheté pour la collection de l'école des beaux-arts à Stuttgart. Ajoutons Gottlieb Schick (1779-1848). Ce qui manque au précédent, l'habileté matérielle et le soin de l'exécution, abondent dans les ouvrages de cet artiste. Ses peintures, entre autres le sacrifice de Noé et Apollon parmi les bergers (cette dernière se voit au château de Stuttgart), se distinguent par une beauté noble, un sentiment pur et intime; une harmonie qu'on rencontre seulement dans les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle adoucit les formes de ses personnages et l'ensemble de ses tableaux. Il était destiné à atteindre la plus haute perfection, mais le destin l'enleva trop tôt pour la gloire de l'Allemagne. Nous devons encore mentionner Ferdinand Hartmann.

Joseph Koch, du Tyrol, né en 1770, compte aussi parmi les heureux successeurs de Carstens. Remarquable par la vigueur de son exécution, très-expérimenté dans la technique et d'un esprit sévère, cet artiste a produit des œuvres considérables. Ses illustrations du Dante montrent une imagination originale et grandiose; ses paysages ont poétisé de nouveau cette branche de l'art et

rétabli la manière héroïque en vogue au xvii<sup>e</sup> siècle. Il déploie toujours une grande force plastique, même quand sa couleur ne satisfait pas entièrement. François Catel, né en 1778, joignit à ces qualités la splendeur du coloris et de la lumière et sut bien observer les lois de la perspective aérienne.

A côté de Carstens, il faut encore placer quelques artistes. Henri Wilhelm Tischbein (1751-1829), produisit surtout un grand effet, soit par ses esquisses d'après les figures des anciens vases, soit par d'excellentes peintures originales qui traitent des sujets mythologiques. La majeure partie se trouve au château ducal de Holdenbourg. C'est aussi là qu'on voit la riche collection de ces scènes pastorales et pleines de sens qui comptent parmi les meilleurs ouvrages de sa main. Tischbein avait d'abord représenté avec bonheur des événements du moyen-âge, entre autres Conradin écoutant sa sentence de mort. Ce tableau orne maintenant la résidence princière de Pyrmont et excita d'abord un vif intérêt. Il se distingua aussi dans la peinture des animaux. A son amour de l'antiquité classique, il joignait une aptitude à saisir fidèlement l'aspect de la vie, et rehaussait son

dessin par une vigoureuse couleur. Henri Füger (1751-1818), élève de d'Hoeser seconda les efforts de Carstens, quoiqu'il n'eût pas son vaste talent et qu'il penche quelquefois vers l'école de David. Gérard de Kugelchen (1772-1820), brille également par l'éclat et la beauté de son coloris. Vient ensuite Frédéric Georges Weitsch (1558-1818), élève du précédent et fils de l'artiste du même nom, cité plus haut. Peu remarquable dans les ouvrages historiques, il embrassa conformément à la tendance de son père une manière libre et puissante de reproduire les phénomènes extérieurs. Ses portraits et ses paysages révèlent quelquefois tout le talent d'un maître.

La pureté et la noblesse du style, la reproduction énergique de la vie étaient les avantages obtenus par les peintres allemands qui brillèrent à la fin du xviii<sup>e</sup> et au commencement du xix<sup>e</sup> siècles. Mais on ne se contenta point de ces résultats : une seconde révolution du goût devait donner à l'art un nouvel essor.



## ÉCOLE MODERNE.

Le moyen-âge, long-temps dédaigné et méconnu, était enfin sorti de sa tombe avec une pompe romantique et une significative élégance. On tirait de la poussière les poèmes du xiii<sup>e</sup> siècle, on les lisait, on les imprimait, on les admirait. Une nouvelle école, réunissant les plus hauts talents, occupait la scène littéraire. L'architecture gothique, riche en beautés originales et fortement coordonnées, avait fait suspecter la perfection absolue de l'architecture antique. On rassemblait avec soin et amour les ouvrages des vieux peintres et on les étudiait sérieusement. Bref, on reconnaissait dans toutes les créations de nos ancêtres une pureté intellectuelle, une innocence, une profondeur de vie morale, un sentiment pieux ignorés jusqu'alors et que l'art moderne n'avait point reproduits. Des circonstances extérieures contribuèrent à fortifier cette direc-

tion intime de l'art. C'était alors l'époque de la domination française : on était contraint de chercher dans le domaine de l'esprit la liberté qu'on regrettait au dehors : on s'inspirait de la gloire des anciens jours , de l'énergie et de la profonde pensée des temps accomplis pour se préparer à une défense courageuse.

L'art plastique devait donc aussi tourner ses regards vers les productions du moyen-âge , se nourrir de ses idées solennelles et abandonner en partie d'autres avantages pour exprimer surtout les agitations de l'âme. Un cercle de jeunes artistes qui avaient d'abord travaillé à Vienne , unis par de communs intérêts , et qui , s'étant retrouvés par la suite à Rome , y renouvelèrent leur fraternité , eurent l'honneur d'accomplir ce mouvement. Overbeck , Cornelius , Ph. Veit , Schadow , Schnorr et Pforr , dont la fin prématurée fit regretter le talent ; les frères Olivier suivant dans le paysage la même direction que les autres dans la peinture historique ; enfin , Charles Fohr enlevé trop jeune à son art et beaucoup d'autres , ont répandu bien loin la gloire de cette école. Leur mérite plus ou moins grand , leur style original fixèrent l'attention et leur procurèrent quelques travaux con-

sidérables qui leur permirent de déployer toutes leurs forces. Le général-consul Bartholdi fit peindre, par les quatre premiers, des fresques représentant l'histoire de Joseph, dans sa villa située sur la Trinita de' Monti, à Rome. D'autres fresques furent exécutées dans la villa du marquis Massini, d'après Dante, l'Arioste et le Tasse. Quelques-uns de ces artistes obtinrent de l'emploi dans la nouvelle partie du musée du Vatican. Des tentatives semblables eurent lieu en-deçà des Alpes. Kolbe peignit avec bonheur des scènes romanesques tirées du moyen-âge, et Frédéric des paysages pleins d'expression.

Les chefs des peintres que nous venons de nommer, tout en étudiant les vieux maîtres, eurent soin de ne pas négliger la perfection extérieure ; mais ils n'étaient pas toujours en état de remplir les conditions matérielles d'un libre travail. Ce qui, chez eux, dépendait du point de vue particulier où ils étaient placés, se changeait dans leurs imitateurs en singularités bizarres, ainsi que d'ordinaire. Il était impossible qu'ils ne rencontrassent pas, en même temps que des admirateurs enthousiastes, des antagonistes déclarés, surtout parmi les anciens artistes et amateurs. Pour n'en donner

qu'un exemple, nous rappellerons le jugement improbateur de Goëthe. Les résultats des efforts précédents semblaient tout-à-fait perdus ; on eût dit que l'art tombait dans la manière et dans la convention. Mais la suite a prouvé que la résurrection du style oublié du moyen-âge était une crise préparatoire, une évolution rudimentaire qui devait amener des progrès réels. Après s'être fortifiée, après avoir sondé du regard les profondeurs de l'âme, l'école romantique a contemplé le beau avec une inspiration nouvelle, a embrassé l'idéal avec une force juvénile. D'heureuses circonstances extérieures hâtèrent le développement de ces germes féconds.

Overbeck s'établit à Rome et se montra presque seul opiniâtrement fidèle aux principes qu'il avait d'abord adoptés. Mais il a su joindre à la timidité du vieux style, à l'expression d'une vive piété un si grand charme de forme, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer la plupart de ses ouvrages. — Philipp Veit, directeur de l'école des beaux-arts à Francfort, suit une direction analogue, mais moins empreinte d'archaïsme.

Pierre de Cornelius fut chargé par le roi Louis de Bavière d'accomplir les plus vastes entreprises. Ses énergiques et grandioses peintures de la

glyptothèque ayant pour sujet des scènes de l'antiquité, ses cartons destinés à servir de modèles aux fresques de la nouvelle église Saint-Louis, sont généralement connus \*. Près de lui brillent, par des qualités plus douces, Julius Schnorr, Henri Hess, les frères Olivier, etc. Les travaux que fait sans cesse exécuter le roi de Bavière, travaux dont l'étendue surprend les contemporains et excite leur admiration, ont eu pour résultat d'assembler autour de ces maîtres de nombreux élèves. La sévérité du style, la vigueur de la forme, le développement dramatique de l'action caractérisent cette école. On peut s'en assurer en étudiant la physionomie spéciale des chefs, leurs diverses productions et la technique des fresques exécutées sous leur patronage. Quelques-uns des jeunes élèves ont déjà pris le rang de maîtres, comme par exemple Hermann, et avant lui Wilhelm Kaulbach, dont les ouvrages, composés dans le style le plus élevé, manifestent une grande aptitude à individualiser aussi bien qu'une pure harmonie. Le genre et le paysage n'ont pas moins ressenti que les autres branches de la peinture l'influence des nou-

\* Nous n'avons pas besoin de dire que ces jugements favorables sont traduits de l'allemand.

velles doctrines. Les fresques champêtres exécutées sous les arcades du jardin de la cour, à Munich, nous offrent de remarquables spécimens de cette dernière espèce; une conception grandiose et un style majestueux s'y trouvent réunis. Peter Hess a déployé beaucoup de talent dans ses petites scènes de genre.

Wilhelm Schadow, habile coloriste et doué de la délicatesse nécessaire pour bien exprimer les sentiments intimes a, comme chef de l'académie de Dusseldorf, rassemblé autour de lui une pépinière de jeunes néophytes, parmi lesquels on a vu s'accomplir de sérieux progrès. Grâce sans doute au voisinage de la Hollande, ils se sont voués à la reproduction de la nature, à l'observation des phénomènes de la vie; ils ont en même temps gardé une indépendance de conception qui leur a déjà fait créer des chefs-d'œuvre. La profondeur saisissante et passionnée de Lessing, la force et la vérité de Hildebrandt, la douceur et la majesté solennelle de Bendemann, le style gracieux de Hübner, les suaves carnations de Sohn ont acquis une trop grande célébrité pour que nous ne nous contentions pas d'en raviver la mémoire. Sur leurs traces s'élancent des disciples avides de renommée. Le genre

a aussi ses héros à Dusseldorf; quelques ouvrages de Schrœdter se distinguent par une vivacité d'esprit qu'on n'a peut-être jamais surpassée. Le paysage obtient encore plus de succès et d'honneurs. La manière de Lessing, qui prête un langage éloquent et merveilleux à la nature inanimée, a donné l'impulsion; à cette poésie on joint une vérité locale extrêmement précise. Les natures mortes ont aussi leurs partisans; les charmantes productions de Preyer soutiendraient la comparaison avec celles des Hollandais.

Berlin n'a pas mis au jour une école très-originale. Quelques peintres s'y font cependant remarquer et développent l'art à leur manière. Wilhelm Wach, qui appartient à la génération nouvelle, s'est renfermé dans un style décoratif où il a su travailler avec bonheur. Les muses qui ornent le plafond du théâtre le démontrent suffisamment. Charles Begas donne à ses carnations beaucoup de douceur et doit à la nature un profond sentiment poétique, auquel se joint parfois un caractère majestueux, comme dans son Henri IV à Canossa. Tous deux, et surtout Wach, ont formé de bons élèves, tels que Daëge, Steinbrück, Siebert, mort trop jeune, et Holbein, qui suivent maintenant chacun leur route.

Parmi les paysagistes et les peintres de marine, nous citerons Schirmer, Bonisch, Krause; parmi les peintres de genre, Meyerheim, qui reproduit avec une aimable perfection les scènes affectueuses de la vie privée. Si l'on cherche un trait commun, qui s'applique en général à tous les artistes de Berlin, on le trouvera dans cette tendance décorative que nous venons de mentionner pour Wach. La présence de Schinkel contribua sans doute puissamment à lui donner cette direction. Architecte avant tout, mais s'intéressant activement à la prospérité des autres arts, il sut mettre la main à l'œuvre et créer dans leur domaine. Ses ingénieux paysages, mais surtout les profondes compositions historiques dont il traça le plan et qui furent exécutées dans l'avant-salle du musée de Berlin, comptent parmi les plus beaux ouvrages modernes : ils portent le cachet d'une manière noblement décorative. Nous passons sous silence les nombreux artistes qui fleurissent dans les autres provinces de l'Allemagne; il nous a suffi d'avoir indiqué les principaux. Sans doute, on aura jugé cette dernière partie bien sèche et bien incomplète; notre intention était de lui donner plus de développement. Nous voulions aussi traiter plus à fond certaines périodes



de cette histoire, ajouter un grand nombre de détails biographiques et décrire les tableaux d'une manière moins aride. Mais nous eussions alors beaucoup allongé une œuvre déjà bien longue. Nous réservons ce travail pour un autre moment; si nous étions encouragé par les hommes graves, nous joindrions à nos *Études* plusieurs portraits littéraires, et nous publierions l'histoire de la peinture en un volume séparé; on y trouverait cette fois ce que nous ne pouvons mettre ici.

**NOTES.**

<sup>1</sup> Voici comment M. Philarète Chasles, dans son style toujours élégant et avec la fermeté habituelle de son coup-d'œil, juge ce drame sinistre :

« *Bertram* n'est pas une pièce, mais un magasin de cuirasses, d'épées, de fantômes, de lunes, de chaînes, de donjons, de machicoulis; tout l'attirail matériel des Radcliffe; la défroque de la terreur. Je ne connais rien de plus atroce et de plus sot que cette poésie criarde, qui résonne dans une pensée creuse et qui trouve pour échos les rochers, les cavernes et les voûtes des châteaux anciens. *Bertram* a pourtant excité l'admiration même en France. »

<sup>2</sup> C'est par suite d'une erreur que le chiffre correspondant à cette note se trouve placé page 49; il devait être mêlé aux réflexions sur les ouvrages théoriques. Nous voulions en effet montrer de quelle manière frivole ces admirables systèmes ont été jugés chez nous :

« Dans quelques-uns de ses écrits métaphysiques, dit M. de Barante, Schiller arrive à un point de subtilité et d'abstraction où le fil des idées devient d'une telle ténuité qu'il échappe à l'œil du lecteur. L'auteur pourrait même dire comme ce bon moine, qui montrait depuis longtemps à l'adoration des fidèles un cheveu de la Vierge, en faisant ad-

mirer sa finesse. Un curieux s'avisa d'approcher plus que de coutume, et crut s'apercevoir qu'il n'y avait rien entre les mains du montreur de reliques. « Il est si fin, dit-il, que je ne puis l'apercevoir. » — « Ni moi non plus, dit le moine, depuis dix ans que je le fais voir. »

Cultivez donc la pensée chez une nation où les plus graves auteurs la traitent avec ce respect !

3 Ce discours a été fort bien traduit en français par M. Duesberg. On lui doit de plus des biographies de Zschokke, de Schulze et de Jean Paul ; il a aidé M. Loève Weimars dans sa traduction des contes d'Hoffmann, et, si nous ne nous trompons, la vie de ce dernier auteur a été entièrement rédigée par lui. M. Duesberg possède en outre le talent d'écrire avec une égale pureté le français et l'allemand.

4 Cette réflexion de Jean Paul ne combat point ce que nous avons dit sur l'unité nécessaire au génie. L'uniformité du talent est extérieure ; il reproduit les mêmes personnages, raconte des événements dont il a déjà fait l'histoire, et repasse continuellement sur les mêmes traces. L'uniformité du génie est intérieure ; il part d'un centre immobile pour accomplir ses excursions toujours diverses. Il est un et varié, au rebours du talent qui tombe dans la monotonie sans conquérir l'unité.

FIN DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

---

## TABLE.

	PAGES.
FREDÉRIC SCHILLER. Biographie. . . . .	1
Ouvrages théoriques . . . . .	47
— Du Sublime. . . . .	51
Drames. . . . .	85
Poésies lyriques . . . . .	144
Romans. . . . .	165
Ouvrages historiques . . . . .	167
Conclusion . . . . .	174
JEAN-PAUL RICHTER . . . . .	189
Théorie du Goût . . . . .	196
EHRENFRIED STOEBER . . . . .	239
Du Caractère allemand . . . . .	256
HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ALLEMAGNE . . . . .	275
Premières tentatives . . . . .	277
Style gothique. . . . .	309
Imitation de l'École flamande. . . . .	346
Maîtres du seizième siècle. . . . .	367

Albert Dürer . . . . .	372
Élèves et imitateurs de Dürer. . . . .	425
Écoles saxonnes . . . . .	440
École de la Haute-Allemagne. . . . .	456
Dix-septième et dix-huitième siècles. . . . .	466
École moderne. . . . .	486
Notes . . . . .	495

FIN DE LA TABLE.

MUSEO NACIONAL  
DEL PRADO

Histoire de la  
Peinture en  
21/858



1028792

ST  
17

LIBRARY OF THE BRAC