



WARBURG INSTITUTE
CNA 702



c
n
a
702

CONFÉRENCE
DONNÉE A LA SORBONNE
POUR LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ITALIENNES
Le 20 mars 1897.

Wly
H

SANDRO BOTTICELLI
ET SA
RÉPUTATION A L'HEURE PRÉSENTE

PAR
LÉON ROSENTHAL

DIJON
LIBRAIRIE GÉNÉRALE
FÉLIX REY.

C
n
a
702



MESDAMES,

MESSIEURS,

Le nom de Botticelli était, il y a quelques années, ignoré de ceux qui n'avaient pas fait de l'art italien une étude spéciale ou qui n'avaient pas accompli le pèlerinage d'Italie. Aujourd'hui la mode s'en est emparée : tout un art, toute une littérature se réclament de lui ; il est de bon ton de l'admirer, et les journalistes mondains vantent son génie avec la même complaisance qu'ils mettaient, au début du siècle, à célébrer les grâces de l'Albane ou les pinces du Guide, Dieux aujourd'hui bien délaissés.

Un article de la *Vie parisienne* n'est complet s'il n'y est parlé de Botticelli, nos actrices se coiffent

à la Botticelli, nous avons des petits et de petites Botticellistes. L'Italie partage notre enthousiasme, et Botticelli, prophète en son pays, inspire le dessin des affiches qui annoncent l'Exposition de la Toscane.

L'engouement a été si rapide que ceux-là mêmes qui s'imaginent en avoir été les premiers auteurs sont effrayés. Un goût qui devient si général n'est plus assez exquis pour être le leur : ils commencent à sourire d'une admiration dont ils ont donné l'exemple ; bientôt ils auront trouvé une autre idole, et je crois ce journaliste sagace qui annonçait, il y a peu de jours, « le krach des Botticelli ».

Hâtons-nous donc, Mesdames et Messieurs, de parler d'un maître dont il sera, peut-être, ridicule de s'occuper demain et, puisqu'il en est temps encore, essayons de découvrir les raisons de sa popularité passagère. Persuadés qu'on n'accuse les caprices de la mode que pour se dispenser d'en étudier les lois, essayons de déterminer l'origine du culte dont Botticelli est devenu l'objet. Analysons ensuite les attributs qu'on lui prête, cherchons

à le voir tel qu'il apparaît à nos contemporains. Mais si cette image nous est suspecte, appliquons-nous enfin à écarter une conception fausse et dangereuse. Peut-être ne parviendrons-nous pas à restituer à Botticelli sa physionomie véritable, mais, débarrassés des préjugés qui nous séparent de lui, nous serons devenus plus capables de le comprendre et de substituer à un enthousiasme éphémère une estime durable et réfléchie.

Botticelli appartient, par la nature de son art, à la génération qui précéda et prépara la pleine maturité et le grand épanouissement du *xvi^e* siècle. Il vécut à l'aurore de l'âge d'or; venu l'un des derniers de son groupe, il en ferma la marche et vieillit assez pour voir abandonnée la manière de ses maîtres et déjà dédaignés ceux qui avaient fait la gloire du quattrocento.

Depuis près de trois siècles, la peinture italienne s'était développée par une suite presque ininterrompue d'efforts, et Florence, dont Botticelli était le fils, avait eu la part la plus glorieuse à ce développement. Elle avait nourri les maîtres illustres qui avaient tiré l'art de l'enfance et l'avaient enrichi par de pénibles et précieuses acquisitions. La Toscane était la plus féconde des terres où se parle la langue de *si* et son influence avait rayonné sur toute la péninsule. Les Vénitiens, si différents,

si isolés, tournés vers le Nord et vers l'Est, y avaient à peine échappé.

Au nom de Cimabue se rattachait le souvenir de la première émancipation, et l'on attribuait à l'illustre Florentin l'honneur, que lui disputent, à juste titre, d'autres révolutionnaires restés moins célèbres, d'avoir débarrassé l'art du respect étroit des formules byzantines devenues stériles. Giotto, génie universel, avait imposé à toute l'Italie des règles nouvelles, créé un art vivant, dramatique et sincère. Son influence avait été si profonde, il avait dépassé de si loin tous ses contemporains, que pendant un siècle la peinture ne fit plus de progrès et parut même, aux yeux de quelques-uns, menacée de décadence. Mais, au début du *quinzième* siècle, elle reprit sa marche ascendante et, presque au même instant, Fra Angelico, par la douceur exquise de son âme mystique, et Masaccio, par une intelligence nouvelle de l'antiquité, révélèrent aux artistes la Forme plastique et ajoutèrent au culte de la *VIE* restauré par Giotto, le culte de la *BEAUTÉ*.

Le quinzième siècle se livra tout entier à l'enivrement de cette jouissance nouvelle. Fier de sa science juvénile, il travailla avec allégresse et multiplia les images gracieuses dont il comprenait le charme pour la première fois.

Botticelli appartient à cette époque printanière et vous savez s'il a su en exprimer la fraîcheur. Il fut célèbre, il fut admiré : les Médicis et les Papes l'appelèrent à leur service. Léonard de Vinci, si dédaigneux, l'appelait « notre Botticelli », et l'on eût certes étonné ses contemporains si on leur eût dit qu'à peine mort il serait oublié. Ce fut pourtant ce qui arriva et, comme les artistes dont il avait été le rival, comme ceux dont il avait été l'élève, Botticelli paya cher le tort d'être venu trop tôt.

Quand il s'éteignit en 1510, à l'âge de soixante-quatre ans, Raphaël était en pleine possession de son génie, Michel-Ange était un homme fait, Léonard de Vinci presque un vieillard. Plus heureux et plus grands, ils venaient de résoudre les derniers problèmes de la technique, ils avaient enfin porté l'art à sa plénitude. La *Dispute du Saint-Sacrement*, la

Cène de Sainte-Marie des Grâces, vieille déjà de treize ans, le plafond de la Sixtine effaçaient le souvenir de tout ce qui avait précédé.

Les générations nouvelles qui recueillirent le fruit d'un labeur trois fois séculaire furent, comme il est ordinaire, ingrates envers ceux qui les avaient élevées. Cimabue et les Giottesques, le quattrocento tout entier et Botticelli lui-même furent confondus dans un même dédain. Le moindre écolier en savait plus sur la technique de son art que les plus sublimes artistes des siècles précédents : il se croyait supérieur à eux parce qu'il éprouvait moins de difficultés à exprimer ses idées. Lorsque les Carrache eurent fondé l'école éclectique et qu'ils se furent imaginé qu'ils avaient réuni dans leurs œuvres les divers genres de mérites dont s'enorgueillaient les écoles de l'Italie, il n'y eut si mince barbouilleur qui ne pensât qu'il avait égalé, sinon surpassé Raphaël ; quant aux maîtres antérieurs, on avait oublié leurs noms.

Vous savez quels furent les écueils de cet art trop facile. Fiers de la virtuosité de leur pinceau,

les artistes couvraient avec une verve intarissable les murailles et les plafonds. Aucune besogne ne les arrêtaient. Leurs mains couraient sur la toile. C'est l'époque des *Fa Presto*. Pour un Dominiquin soucieux encore de la dignité de son art, combien de maîtres qui séduisirent leur temps par la banalité tapageuse d'un travail hâtif et sans probité.

Les palais nouveaux, les églises récentes ne suffisaient pas à occuper ces maîtres infatigables. Bien souvent ils ne craignirent pas de recouvrir de leurs insipides productions des chefs-d'œuvre qu'un goût pervers ne comprenait plus. Raphaël lui-même avait, dans les chambres du Vatican, donné ce déplorable exemple. Michel-Ange avait sculpté, si l'on peut ainsi dire, son Jugement Dernier en couvrant une triple fresque du Pérugin. Leur pratique fut suivie, et Vasari, le peintre archéologue qui appréciait encore assez les maîtres primitifs pour nous conserver leur mémoire dans ses *Vies* précieuses, ne pratiquait pas plus que ses contemporains le respect de leurs œuvres vénérables.

Telle fut la destinée que Botticelli partagea avec

tant d'autres grands esprits, et vous ne vous étonnerez pas que, méconnu par ses compatriotes, il soit resté, si longtemps, inconnu chez nous.

Lorsque la peinture italienne s'introduisit en France et étouffa un mouvement national qu'il est permis de regretter, l'Italie s'enorgueillissait déjà de Michel-Ange et de Raphaël, et nos peintres français, Jean Cousin, Freminet, Dubois ou Simon Vouet, se mirent à leur remorque. Poussin soutint de son amitié le Dominiquin dédaigné parce que sa peinture paraissait trop sévère, et les premiers artistes envoyés à Rome après la fondation de l'Académie de France se laissèrent facilement éblouir par des peintres dont les décorations pompeuses répondaient trop bien au goût que leur avait inspiré Lebrun.

Le dix-huitième siècle suivit ces errements et les exagéra. Elevés par les Van Loo et les Coypel, les pensionnaires français retrouvaient leur manière chez Luca Giordano et Solimena. Fragonard avouait qu'il n'avait osé demander des leçons à Raphaël ; à plus forte raison ne songeait-il pas aux quatre-centistes.

Seuls les érudits d'Italie et de France se rappelaient que la peinture ne s'était pas épanouie tout à coup au seizième siècle comme un enfant né sans mère, mais les œuvres dont ils comprenaient l'importance historique n'avaient plus à leurs yeux qu'un intérêt de pure curiosité. Dupaty, voyageur frivole et superficiel, très dénué de véritable sens artistique, passa, dédaigneux, devant les musées de Florence sans se donner la peine de les examiner. Plus intelligent, beaucoup plus instruit et, malgré ses dehors frivoles, esprit très étendu et très sérieux, le président de Brosses s'intéressa aux querelles de Florence et de Sienne, jalouses toutes deux d'avoir donné le premier essor à la Renaissance ; mais sa bonne volonté ne l'éclaira pas, et il resta persuadé que les précurseurs de Raphaël ne se pouvaient mieux comparer qu'à des barbouilleurs d'enseignes.

Barbouilleur d'enseignes, Botticelli ! mais oui, Mesdames et Messieurs, telle était l'opinion générale du dix-huitième siècle, quand il s'avisait d'en avoir une sur le trecento ou le quattrocento.

Pourtant l'heure était proche où les maîtres dédaignés allaient prendre une revanche éclatante et revendiquer une gloire que tant de générations leur avaient refusée. Mais un oubli séculaire ne pouvait se dissiper en un jour. Trop d'habitudes avaient été prises par les artistes, les écrivains, les gens du monde, par le goût public en un mot : une justice immédiate n'était pas possible. Pour que le nom de Botticelli devînt populaire, il a fallu cent années d'une préparation lente et quasi mystérieuse dont les résultats seuls ont été éclatants.

Notre siècle, dans ce désir de rénovation universelle dont il a été animé, rejeta ces formules emphatiques et creuses dont la peinture s'était trop longtemps contentée. Erudits, écrivains, artistes, en France, en Allemagne comme en Angleterre, recherchèrent un idéal plus pur et plus plein. A un art de convention, sans vérité et sans simplicité, à un art devenu un métier où la virtuosité manuelle était tout et dont l'âme était exclue, ils essayèrent d'opposer des esthétiques plus sincères. Parmi ces

novateurs, quelques-uns voulurent se retremper près de maîtres moins habiles, mais aussi moins préoccupés d'habileté et, remontant le cours des âges, ils demandèrent aux Primitifs de leur communiquer leur probité et leur bonne foi. La Renaissance catholique dont Châteaubriand avait donné le signal vint favoriser ce mouvement. On admira chez les vieux maîtres leur piété profonde, et l'on essaya de rallumer à leur contact l'ardeur religieuse de notre siècle. De là des études, des recherches, laborieuses, passionnées.

Parmi les Allemands, tandis que le baron de Rumohr, dans ses *Recherches italiennes*, élucidait bien des points obscurs de l'histoire des peintres, Overbeck fondait l'école ou plutôt la secte des Nazaréens : il allait s'enfermer dans un couvent de la Toscane, essayait de revivre la vie d'un Angelico et d'écrire dans la langue artistique du quinzième siècle.

En Angleterre, avec plus de tapage, d'originalité et d'éclat, Holman Hunt, Millais et Dante-Gabriel Rossetti fondaient la célèbre école préraphaélite

dont Ruskin était le théoricien et l'apôtre. L'art, à les entendre, traînait depuis le seizième siècle une longue et déplorable décadence que Raphaël lui-même avait préparée en substituant à l'inspiration la pratique. Pour régénérer la peinture il fallait résolument retrancher trois cents ans de l'histoire et continuer l'œuvre des derniers peintres véritables, de ceux qui étaient morts sans postérité au début du seizième siècle.

Cette fois, les Primitifs et Botticelli étaient surabondamment vengés et répondaient par l'injustice à l'injustice dont on les avait accablés.

La France se garda longtemps de semblables exagérations. Malgré l'enthousiasme du comte de Rio, nous avions, jusqu'à ces dernières années, plutôt cherché dans la connaissance des Primitifs une jouissance nouvelle que des exemples dangereux. Après avoir appris qu'il y avait eu des peintres avant Raphaël, comme il y eut des poètes avant Homère, nous avions à ces artistes donné peu à peu la place qui leur était due.

Taine, dans son *Voyage en Italie*, nous avait

débarrassés de nos anciennes admirations ; il avait montré ce qu'il y avait de faible, de conventionnel et de faux chez ceux qui pendant longtemps avaient paru les dieux de l'art : le Guide, Dominiquin, les Carrache. Ailleurs il nous avait fait pénétrer dans la vie intime des Républiques italiennes et avait essayé de démêler les raisons secrètes de l'explosion artistique de la Renaissance. Enfin nous demandions à M. Eugène Müntz de nous retracer l'histoire complète des temps que nul ne connaît mieux que lui.

Mais, jusqu'à ces dernières années, nos peintres s'étaient peu mêlés à cette admiration.

Les essais de quelques disciples d'Ingres : Mottez, Amaury Duval, Orsel ou Périn, qui, du reste, ne s'étaient pas astreints à une imitation littérale, n'avaient pas eu d'écho durable. Aujourd'hui quelques esprits aventureux ont inauguré, à leur tour, la campagne qu'entreprirent les Nazaréens en Allemagne et les Préraphaélites chez les Anglais, et le naturalisme démodé a reculé devant le Symbolisme.

C'est donc, Mesdames et Messieurs, par une longue, une très longue évolution que nous avons oublié l'Albane pour célébrer Botticelli. Il n'y a eu, vous le voyez, aucun caprice, aucune surprise, et ceux qui ont cru naïvement découvrir Botticelli n'ont fait qu'obéir malgré eux à un courant qui les entraînait. Bien plus, cette évolution continue. Sans être prophète, on peut annoncer dans quel sens elle se dirige et nommer les idoles qu'elle se dispose à relever.

Au début du siècle, dans l'exagération naturelle à toute réaction, on était remonté le plus loin possible et l'on s'était enjoué, sinon de Cimabue qui tout de même était bien rébarbatif, du moins de Giotto. Puis nous avons descendu doucement le fil des âges. Fra Angelico nous a un instant amusés. Avec Botticelli nous sommes prêts à quitter les prairies diaprées de fleurs et diversifiées d'arbres grêles. Prenez-y garde, nous allons découvrir Raphaël. Insensiblement nous revenons à lui, nous touchons à ce seizième siècle que nous avons abandonné à grand fracas.

A moins qu'une réaction nouvelle ne nous emporte vers d'autres bords et que, lassés de l'Italie, nous courions en Hollande ou en Angleterre, le jour n'est pas loin où nous nous éprendrons, je ne dis pas de Léonard ou de Michel-Ange, qui sont un peu trop connus pour charmer les snobs, mais d'Andrea del Sarto ou de Fra Bartolomeo, ou même de leurs héritiers, de ces tristes Bolonais qu'on a aimés hier, qu'on aimera demain.

Mais pourquoi Botticelli a-t-il, avant tout autre, profité de cette évolution générale qui a favorisé tout un siècle? Pourquoi, seul, est-il devenu populaire? Pourquoi incarne-t-il, à nos yeux, tous les Préraphaélites? La mode, dont nous venons de démontrer qu'elle était soumise à des lois, aurait-elle, sur ce point, gardé le droit d'être capricieuse? Nous ne le croyons pas, et pourtant ici il faut avouer que l'explication de son choix est plus malaisée.

Bien des peintres auraient pu prétendre au même honneur. Ghirlandajo, tout d'abord, le plus

grave, le plus ample de ses concitoyens qui, dans sa fameuse Chapelle des Törnabuoni, atteint déjà la grandeur classique du seizième siècle; Andrea del Castagno, peintre sauvage et farouche, le doux Lorenzo da Credi; Fra Filippo Lippi, le maître, Filippino Lippi, l'élève de Botticelli, et les Pollajoli et Verrocchio, pour ne pas sortir de la Toscane; mais au delà, Pérugin, la gloire de l'Ombrie; Luca Signorelli, le précurseur de Michel-Ange, et, à Mantoue, Mantegna, le génie le plus mâle et, sans doute, le plus grand de son âge.

Tous sont restés dans la pénombre où les vrais amis de l'art aiment à les visiter sans désirer pour eux une gloire tapageuse.

Un nom plus harmonieux ou plus fluide, des œuvres importantes exposées non seulement à Florence, mais à la National Gallery ou au Louvre même, une gravure exquise de Gaillard ont valu à Botticelli la situation exceptionnelle qui lui a été faite. Peut-être aussi l'affinité de génie qui attirait vers lui Rossetti ou Burne-Jones, après l'avoir servi en Angleterre, l'a-t-elle désigné à notre admira-

A moins qu'une réaction nouvelle ne nous emporte vers d'autres bords et que, lassés de l'Italie, nous courions en Hollande ou en Angleterre, le jour n'est pas loin où nous nous éprendrions, je ne dis pas de Léonard ou de Michel-Ange, qui sont un peu trop connus pour charmer les snobs, mais d'Andrea del Sarto ou de Fra Bartolomeo, ou même de leurs héritiers, de ces tristes Bolonais qu'on a aimés hier, qu'on aimera demain.

Mais pourquoi Botticelli a-t-il, avant tout autre, profité de cette évolution générale qui a favorisé tout un siècle? Pourquoi, seul, est-il devenu populaire? Pourquoi incarne-t-il, à nos yeux, tous les Préraphaélites? La mode, dont nous venons de démontrer qu'elle était soumise à des lois, aurait-elle, sur ce point, gardé le droit d'être capricieuse? Nous ne le croyons pas, et pourtant ici il faut avouer que l'explication de son choix est plus malaisée.

Bien des peintres auraient pu prétendre au même honneur. Ghirlandajo, tout d'abord, le plus

grave, le plus ample de ses concitoyens qui, dans sa fameuse Chapelle des Törnabuoni, atteint déjà la grandeur classique du seizième siècle; Andrea del Castagno, peintre sauvage et farouche, le doux Lorenzo da Credi; Fra Filippo Lippi, le maître, Filippino Lippi, l'élève de Botticelli, et les Pollajoli et Verrocchio, pour ne pas sortir de la Toscane; mais au delà, Pérugin, la gloire de l'Ombrie; Luca Signorelli, le précurseur de Michel-Ange, et, à Mantoue, Mantegna, le génie le plus mâle et, sans doute, le plus grand de son âge.

Tous sont restés dans la pénombre où les vrais amis de l'art aiment à les visiter sans désirer pour eux une gloire tapageuse.

Un nom plus harmonieux ou plus fluide, des œuvres importantes exposées non seulement à Florence, mais à la National Gallery ou au Louvre même, une gravure exquise de Gaillard ont valu à Botticelli la situation exceptionnelle qui lui a été faite. Peut-être aussi l'affinité de génie qui attirait vers lui Rossetti ou Burne-Jones, après l'avoir servi en Angleterre, l'a-t-elle désigné à notre admira-

tion. Mais la véritable raison, sans doute, de la faveur dont il jouit, c'est que, plus que tout autre, il se prêtait par la nature de son esprit aux fantaisies de nos contemporains, et c'est le point qu'il nous faut maintenant étudier.

Aimer Botticelli c'est, tout d'abord, se distinguer du vulgaire qui ne le connaît pas ou ne le comprend pas.

Quel plaisir, au Louvre, de s'arrêter avec complaisance devant des tableaux dont la foule s'écarte et de sentir que l'on est supérieur à ceux que l'on coudoie et que l'on étonne. On se sait gré d'avoir surmonté cette répulsion que l'on eut tout d'abord, lorsqu'un ami mieux informé ou un livre élégant vous conduisit dans cette petite salle déserte où l'on n'avait jamais mis les pieds. On se rappelle la première impression qui, certes, ne fut pas favorable au divin maître et dont on rougirait bien si quelqu'un venait à la pénétrer. On pensait alors que c'était vilain, mal peint et ennuyeux; peut-être même, si l'on était bien sincère, avouerait-on qu'on n'y prend pas aujourd'hui un plaisir trop marqué.

tion. Mais la véritable raison, sans doute, de la faveur dont il jouit, c'est que, plus que tout autre, il se prêtait par la nature de son esprit aux fantaisies de nos contemporains, et c'est le point qu'il nous faut maintenant étudier.

Aimer Botticelli c'est, tout d'abord, se distinguer du vulgaire qui ne le connaît pas ou ne le comprend pas.

Quel plaisir, au Louvre, de s'arrêter avec complaisance devant des tableaux dont la foule s'écarte et de sentir que l'on est supérieur à ceux que l'on coudoie et que l'on étonne. On se sait gré d'avoir surmonté cette répulsion que l'on eut tout d'abord, lorsqu'un ami mieux informé ou un livre élégant vous conduisit dans cette petite salle déserte où l'on n'avait jamais mis les pieds. On se rappelle la première impression qui, certes, ne fut pas favorable au divin maître et dont on rougirait bien si quelqu'un venait à la pénétrer. On pensait alors que c'était vilain, mal peint et ennuyeux; peut-être même, si l'on était bien sincère, avouerait-on qu'on n'y prend pas aujourd'hui un plaisir trop marqué.

Pourtant, peu à peu, ces répugnances naturelles auxquelles se livrent sans résistance ceux qui, plus heureux et plus libres, ont le droit d'admirer à l'abri du ridicule le *Naufrage de la Méduse* et la *Scène du Déluge*, ces répugnances ont été surmontées.

Les paysages des Primitifs ne sont pas beaucoup plus bizarres que les kakémonos japonais que l'on admire aussi par contenance et, si la couleur des Florentins est moins vive que celle de Hokousaï ou de Hiroshighé, il ne faut pas un effort beaucoup plus considérable pour en saisir le mérite. L'initiation s'est accomplie et l'on se persuade aisément que si elle a été pénible, c'est que Botticelli la désirait ainsi.

Sans doute il ne peignait pas pour tous et réservait à des élus le sens de ses mystérieuses conceptions. Du moins les maîtres français ou anglais qui se réclament de lui paraissent aujourd'hui bien dédaigneux de la popularité. Notre vanité est intéressée à croire que Botticelli pensait comme eux. S'il eût peint pour tout le

monde, il serait humiliant d'avoir eu tant de peine à le goûter.

D'ailleurs, s'il avait voulu se prodiguer à tous, éprouverions-nous cette impression de recueillement dont, près de lui, nous sommes pénétrés ? Il semble que le silence règne sur son œuvre et qu'une atmosphère de rêve enveloppe ses vierges comme ses déesses : tout chez lui est voilé et discret ; ses idées craignent de s'exprimer ; il ne parle qu'à demi-mot et demande à être deviné plutôt que compris.

Approchons-nous donc, sans bruit, et regardons-le de très près, car partout il a mis une recherche subtile. Les lignes se balancent avec une bizarrerie exquise ; les rubans et les étoffes flottent dans l'air en replis étudiés ; les attitudes sont voulues ; l'expression reste arrêtée et hésitante sur les figures et les horizons qui se perdent en perspectives lointaines ou qui s'arrêtent sur des haies vives ornées de fleurs brillantes, achèvent de donner une sensation étrange et raffinée. Plaisir troublant réservé à ceux-là seuls qui ont pu déchiffrer les

pensées hautaines du peintre : car la forme précieuse revêt une idée précieuse aussi.

Qu'il peigne des scènes religieuses et qu'il répète à l'infini l'Adoration de la Vierge pour le Bambino, sa piété ardente se manifeste toujours par des expressions touchantes et nouvelles. Comment traduire ce sentiment qui nous paraît profond et subtil sans le qualifier de mystique, et pourquoi refuserions-nous à Botticelli une épithète dont nous aimons à nous servir, sans doute parce que le sens en est vague et imprécis et qu'elle représente pour chacun de nous une idée différente, quand du moins nous essayons d'y renfermer une idée?

Mais les scènes religieuses sont simples au regard des productions profanes. Là il semble que Botticelli ait pris à tâche de dérouter le vulgaire. Ses allégories sont obscures et compliquées, ses divinités sont tourmentées, et nous ne sommes pas accoutumés à nous les représenter ainsi. Il y a dans leur beauté, dans leur pâleur chlorotique, dans la grâce allanguie de leurs gestes, dans cette

gaucherie étudiée de leur allure, dans leur sourire mille fois plus impénétrable que celui de la Joconde, quelque chose qui attire et qui en même temps fait peur. Vénus ne s'épanouit pas dans la splendeur hautaine de ses formes triomphantes, elle cherche à nous séduire par une étrange volupté.

Il y a là, dirions-nous volontiers, un sentiment inquiet, malsain, pervers, et nous serions tentés de croire que Botticelli aimait à respirer les *Fleurs du mal*.

Ainsi se complète l'idée que nous nous formons de son génie. Il nous apparaît aristocratique et bizarre, tour à tour mystique et pervers, et quand nous essayons de l'imiter, c'est par ces qualités que nous voulons lui ressembler.

Pourtant, Mesdames et Messieurs, ce portrait est-il fidèle; est-il possible que Botticelli nous ait ressemblé à ce point? Les sentiments que nous venons de lui prêter appartiennent à notre temps. Ils conviennent bien à une société fatiguée comme croit l'être la nôtre, éprise de plaisirs nouveaux, dégoûtée de simplicité. Il y a en effet

parmi nous des esprits blasés, plus bruyants il est vrai que nombreux, nombreux cependant, qui ne sont plus émus par les idées grandes et fortes que l'on a exprimées trop souvent à leur gré et qui essayent de rafraîchir leurs enthousiasmes éteints par des ragouts plus raffinés. Botticelli leur a-t-il ressemblé, est-il leur ancêtre, peuvent-ils se réclamer de son exemple?

Nous ne le croyons pas et voici pourquoi nous suspendons notre jugement.

Nous sommes allés à Botticelli comme s'il était des nôtres; nous lui avons attribué les intentions qu'il aurait eues s'il avait peint hier les toiles et les fresques qu'il a couvertes il y a quatre cents ans. Nous ne sommes dégagés ni de notre éducation, ni de nos préjugés, ni de nos goûts. Bien des raisons nous font pressentir qu'en en usant ainsi, nous avons pu nous tromper.

A une époque dont les tendances ne furent pas très différentes de celles qui sont les nôtres, les Romains s'éprirent, comme nous l'avons fait, de l'art primitif. Les statues des maîtres éginètes

longtemps écrasés par la gloire des Myron, des Phidias, des Praxitèle et des Lysippe reprirent une place d'honneur. Leur sourire indécis, où l'artiste dans un impuissant effort avait essayé de glisser un rayon de vie, parut gros de symbole et de mystère; on admira dans leurs robes aux plis étroits et symétriques un art raffiné, et leurs proportions imparfaites, leur allure embarrassée se prêtèrent à des interprétations subtiles. Des sculpteurs, dont quelques-uns n'étaient pas sans mérite, essayèrent de reproduire ces statues enfantines, et nos musées renferment de nombreux exemples de ces imitations.

Mais il n'est pas un archéologue, si novice soit-il, qui ne distingue, presque sans effort, un morceau archaïque d'une œuvre archaïsante. Le statuaire qui a réussi à copier quelques détails extérieurs n'a pu faire revivre une pensée à jamais éteinte. Plus il est habile, plus la différence s'accroît.

La Junon du musée de Naples, adorable et charmante statuette, le plus précieux témoignage qui

nous ait été conservé de cette tendance, est aussi le plus délicieux contre-sens qu'on puisse imaginer.

Prenons garde de ne pas avoir commis avec Botticelli une erreur semblable.

Nous nous sommes depuis le début du siècle habitués peu à peu à l'étude historique des ouvrages littéraires; nous nous méfions des admirations et des dédains irréfléchis, et pour ne voir dans les œuvres que ce qu'elles contiennent, nous essayons, pour ainsi dire, de nous en isoler.

Lorsqu'un délicat conteur couvre sa pensée d'une forme vieille de plusieurs siècles, nous savons parfaitement que les idées auxquelles il tente de donner un parfum d'antiquité et dont il fait honneur à nos aïeux lui appartiennent en propre. Jamais M. Anatole France n'est mieux notre contemporain que lorsqu'il s'abrite derrière un chroniqueur ou un hagiographe et, s'il venait, par extraordinaire, à copier littéralement une phrase, une page même de la Légende Dorée, nous savons bien qu'en se glissant dans son œuvre elle se métamor-

phoserait comme par enchantement et prendrait une signification qu'elle n'avait pas sous la plume candide de Jacques de Voragine.

Ayons en peinture les mêmes défiances et les mêmes principes. Pour comprendre Botticelli, pour lui donner l'estime dont il est digne, essayons de pénétrer jusqu'à lui. Demandons à l'histoire de nous dire quel il fut. Analysons, pesons les sentiments qu'il nous inspire, et si nous ne parvenons pas à le connaître, rendons-nous au moins un compte exact de notre ignorance. Ce souci sera, si vous le permettez, l'objet de la dernière partie de cette conférence.

La physionomie de Botticelli ne nous est guère connue que par le témoignage presque unique de Vasari, témoignage qui est loin de satisfaire notre curiosité. Vasari s'intéressait beaucoup plus aux œuvres des artistes qu'à leur personne. Sans négliger leur biographie, il n'attachait pas aux anecdotes l'intérêt peut-être excessif que nous leur prêtons. Il a donné sur les principales œuvres de notre peintre de précieux détails qui nous permettent de les suivre depuis leurs origines et de les dater d'une manière au moins approximative. Il n'a pas été aussi abondant que nous l'aurions désiré sur la figure de celui qui les conçut.

Cependant Botticelli ne nous échappe pas entièrement, nous le connaissons, d'une façon il est vrai imparfaite, et nous distinguons sans peine deux traits essentiels de son caractère : la gaîté et l'enthousiasme. Ces deux qualités, il importe de

les relever et de les mettre en lumière, car, tout d'abord, elles nous débarrassent de l'idée fausse que nous pourrions concevoir du peintre en le jugeant par ses prétendus imitateurs, nos esthètes qui, au contraire, sont, on le sait, et moroses et blasés.

Botticelli était gai; il aimait la plaisanterie; il avait la repartie vive, il faisait volontiers ce que nous appelons des charges d'atelier. Ses bons mots avaient du succès, quelques-unes de ses farces étaient restées célèbres. Un chroniqueur anonyme et Vasari lui-même n'ont pas dédaigné de nous donner des exemples de son esprit.

Vous me permettrez de les imiter. Peut-être les traits de Botticelli ne vous paraîtront-ils ni remarquables, ni dignes de mémoire; vous leur serez néanmoins indulgents : ils ont plu en leur temps et, sans doute, ils avaient alors un sel qu'il nous est aujourd'hui difficile de goûter.

Donc un élève de Botticelli nommé Biagio avait peint, comme c'était la coutume, dans l'atelier de son maître et sous sa direction, un tableau rond

où il avait représenté la Vierge entourée d'anges. Son œuvre achevée, il trouve acquéreur et, tout fier de l'aubaine, il rentre triomphant à l'atelier, demande la permission d'exposer sa toile dans le meilleur jour, à la meilleure place, pour en donner une idée plus avantageuse. Botticelli y consent volontiers; mais, sitôt le jeune homme sorti, il fabrique avec un autre de ses élèves des capuchons de papier rouge dessinés sur le modèle des coiffures florentines et, les appliquant avec de la cire, il en affuble tous les anges du malheureux Biagio. Le lendemain, Biagio amène son marchand et aperçoit le tableau défiguré : il va se récrier, mais l'autre, qui a été mis du secret, ne lui en donne pas le loisir, l'accable de compliments, loue en détail les mérites de son ouvrage, et enfin l'entraîne pour lui compter de suite la somme considérable de six florins. A peine ont-ils disparu, que le tableau délivré de ses ornements passagers a repris son ancien aspect. Biagio revient, n'en peut croire ses yeux, demande des explications et devant le sérieux imperturbable de son mystificateur, il

finit par croire qu'il avait été l'objet d'une hallucination.

Voilà, n'est-ce pas, une plaisanterie bien innocente, un peu irrévérencieuse, mais faite, soyez-en sûrs, sans malice. Elle est dans le goût de ces facéties de Buffalmacco, que M. Anatole France s'est donné la peine de traduire, à notre usage, de l'italien de Vasari et ne répond guère à la subtilité dont on fait honneur à Botticelli.

Les bons mots de notre peintre n'étaient pas plus raffinés. Un bavard se plaignait à lui de n'avoir pas assez d'une langue pour exprimer ses idées, il lui riposta, avec plus de brutalité que de finesse : « Tu demandes cent langues quand tu en as déjà trop d'une, réclame plutôt cent cervelles dont tu aurais grand besoin. »

Un de ses amis lui conseillait de prendre femme : « Y pensez-vous, s'écrie-t-il, il n'y a pas trois nuits, j'ai rêvé que ce malheur m'arrivait; je me réveillai tout en larmes, je sautai hors de mon lit et je me suis promené jusqu'au jour comme un fou dans les rues de Florence. » Je ne sais si cette

réponse vous semblera aussi admirable qu'elle le parut à Tommaso Soderini qui en fut, nous assure-t-on, tout émerveillé.

Il serait difficile de mettre Botticelli au rang des grands humoristes. Pourtant on aime à le voir sous un aspect moins austère et véritablement plus humain et à ne lui trouver une mine ni hautaine ni renfrognée.

Botticelli, du reste, poussa un peu loin l'insouciance, le goût des plaisirs et de la dissipation ; il gaspilla les sommes considérables qu'il avait acquises par son pinceau et, dans sa vieillesse, oublié, malade, obligé de se traîner sur des béquilles, il connut presque la misère. Aussi Vasari, au début de sa biographie, avait-il mis tout d'abord un petit sermon où il conjurait les artistes futurs de fuir ce déplorable exemple. Dans une édition nouvelle, il effaça ce morceau dont il comprit le pédantisme ou l'inutilité.

A ce tempérament trop facile Botticelli joignait une faculté d'enthousiasme dont il donna à mainte reprise des preuves remarquables.

Son ami l'humaniste Matteo di Marco Palmieri s'était avisé de renouveler une hérésie assez singulière d'Origène. Il croyait que, parmi les anges, il en était qui ne s'étaient prononcés ni pour Dieu, ni pour Satan révolté. Privés de la béatitude, mais non réprouvés, hors du Paradis et non dans les Enfers, ils restaient dans un séjour intermédiaire pour recevoir leur pardon au jugement dernier. Botticelli s'éprit de cette opinion et conçut l'idée, au moins étrange, de la glorifier dans un tableau. L'œuvre qu'il peignit, dans ce dessein, est exposée maintenant à la National Gallery : elle étonne par son ensemble, séduit par ses détails, et on n'en comprendrait pas assurément le sens, si l'on n'était averti par le commentaire du catalogue.

Plus tard, Botticelli, qui avait fait toute sa vie des œuvres assez indiscrètes et, à plusieurs reprises, avait dessiné Vénus parée de sa seule beauté, fut touché par la prédication de Savonarole et resta fidèle à l'illustre réformateur même après son martyre, s'il faut croire qu'il ait encore attesté sa foi dans un tableau achevé en 1500.

Enfin le même esprit ardent le porta à tenter le travail gigantesque d'illustrer la Divine Comédie. Certes il n'était pas de taille à s'attaquer à un tel colosse et son génie gracieux n'était pas fait pour traduire l'*Enfer*. Aussi ses dessins sont-ils trop souvent faibles et monotones, ils se traînent derrière le texte qu'ils suivent littéralement sans grandeur, sans audace. Seules quelques pages du *Paradis* sont dignes d'être sauvées de l'oubli. Mais il appartenait à un esprit vraiment noble d'avoir une ambition pareille, et c'est là une de ces tentatives où il est glorieux même d'avoir échoué.

On voudrait pouvoir rassembler d'autres traits caractéristiques de la figure de Botticelli. Mais ceux-là ne sont-ils pas assez nombreux pour montrer combien nous avons raison de nous méfier d'un jugement précipité? L'homme simple et ardent que nous venons d'entrevoir n'est certes pas le peintre quintessencié et aristocratique qu'on nous avait présenté. En examinant Botticelli sans méfiance de nous-mêmes, sans scrupules historiques, nous l'avions défiguré.

Le recueillement silencieux qu'il nous a inspiré, ne l'éprouvons-nous pas devant tous les précurseurs, qu'ils soient Flamands, Français ou Allemands, qu'ils se nomment Fouquet, van Eyck ou Kranach? Habités aux œuvres pleines où la vie déborde, nous établissons une comparaison inconsciente entre ces maîtres et ceux qui les ont suivis, et nous leur prêtons des recherches auxquelles ils furent étrangers.

Cette gaucherie qui nous frappe dans Botticelli n'est telle que pour nous. Ni Botticelli ni ses contemporains n'en sentaient l'imperfection, et ils ne pouvaient percevoir une contrainte que la liberté des œuvres postérieures nous permet seule de démêler.

Botticelli écrivait dans la langue de ses contemporains. Loin d'en rechercher les archaïsmes, loin d'en aimer les formules vieilles, il tendait, comme tout artiste véritable, à l'enrichir. S'il n'est pas arrivé à la perfection de la forme, s'il s'est laissé dépasser même de son vivant, c'est la faute de son éducation et de son génie, non de sa volonté.

Une étude attentive a révélé à M. Crowe tout ce qu'il tenta pour donner à son dessin une pleine harmonie. Il combinait ses lignes avec une science remarquable, il cherchait à les faire concourir à un effet général et, dans ses tableaux ronds, ses fameux *tondi*, il les subordonnait avec une adresse infinie à la forme du cadre. Loin donc de balbutier à plaisir et de renoncer au savoir de son temps, il calculait jusqu'à ses apparents caprices.

Les idées qu'il exprimait n'étaient faites ni pour dérouter, ni pour surprendre les Florentins. Il peignait les scènes religieuses d'après les méthodes que lui avait transmises Filippo Lippi et que pratiquaient près de lui Filippino Lippi ou Ghirlandajo. Il adoptait les mêmes groupements, il recherchait des expressions analogues. Bien des Florentins, sans doute, étaient incapables de reconnaître ses productions parmi celles de ses rivaux ; à plus forte raison nous faut-il une certaine attention pour ne pas nous méprendre. C'est par des nuances, par le sentiment de son élégance plus dé-

liée, de sa pensée plus délicate que nous arrivons à le distinguer.

De même, ses allégories à nous obscures ou ses études mythologiques qui nous surprennent n'avaient rien en elles de bizarre ou d'entièrement imprévu. Les artistes tâtonnaient encore lorsqu'ils voulaient représenter les divinités païennes. L'iconographie de l'Olympe n'avait pas été fixée, et Botticelli, livré à lui-même, parfois essayait, avec une maladresse évidente, de copier les antiques, le plus souvent se contentait de donner à ses déesses la beauté contemporaine.

Rien n'était alors moins extraordinaire que ce type auquel il s'est complu, que ces coiffures qui nous paraissent originales. Les Florentines devaient bien un peu ressembler à ces images, puisque peintres et sculpteurs, Verrocchio ou Desiderio da Settignano comme les Lippi ou Botticelli même les voyaient avec les mêmes yeux.

Ainsi l'imagination de Botticelli restait toujours fidèle à l'esthétique de son siècle. Comme ceux qui l'entouraient il rêvait d'une beauté faite d'élé-

gance, beauté gracieuse, légère, contournée, qui aimait à s'envelopper dans des lignes sinueuses, fuyantes, tourmentées. Savait-il qu'à cet idéal qu'il poursuivait toute sa vie, l'âge académique substituerait une beauté grave et grandiose, drapée avec majesté dans des formes calmes, amples et simples?

Mais nous, nous avons subi l'influence de Raphaël et de Michel-Ange, et les principes de l'esthétique que ces maîtres puissants ont fixée sont encore les nôtres. En vain nous essayons de secouer leur joug, ils pèsent toujours sur nous. Quoique nous en ayons, nous voyons par leurs yeux. Nous pouvons réhabiliter les Préraphaélites, mais nous ne parviendrons pas à les ressusciter : ils sont morts à jamais.

Ainsi nous faut-il renoncer à avoir de Botticelli une intelligence directe : nous pourrions l'étudier, l'analyser, comme on fait un livre ancien ou étranger, sa compréhension nous coûtera toujours un effort.

Aussi, Mesdames et Messieurs, après vous avoir

montré les mérites qu'il ne fallait pas lui attribuer, ne serai-je pas assez imprudent que de prétendre avoir découvert ses qualités véritables. Pour le connaître, il faudrait le suivre depuis le moment où il travaillait dans la boutique d'un orfèvre jusqu'aux dernières heures où il affirmait sa foi en Savonarole, étudier avec patience ses ouvrages, chercher ce qu'ils doivent à la pensée contemporaine, les comparer avec les productions voisines.

Une telle étude serait trop minutieuse et je craindrais de vous fatiguer à l'entreprendre. Peut-être après l'avoir tentée, verrions-nous que si l'on voulait caractériser Botticelli, il suffirait d'atténuer les épithètes que nous lui avons tout d'abord appliquées ou plutôt de leur substituer les qualités dont elles sont l'excès ou le défaut. Au lieu de penser qu'il fut aristocratique, bizarre, mystique et pervers, nous dirions qu'il était distingué, original, ardent et féminin.

Mais plus nous approcherions de lui, plus nous le sentirions différent de nous, moins aussi nous serions portés à l'imiter.

Est-ce à dire que sa contemplation doive rester stérile et qu'il soit incapable de nous donner des leçons? Non certes, mais les enseignements qu'il faut lui demander ne sont pas ceux qu'ont réclamés de lui la plupart de nos contemporains.

Les formes et les procédés dont il s'est servi, ne cherchons pas à les lui emprunter, ce sont parures qui ne vont plus à nos costumes. Ce qui reste vivant, c'est la foi, c'est la sincérité, c'est l'âme du peintre, et ce sont ces vertus qu'il doit nous inspirer. Qu'il nous apprenne que pour faire de grandes choses, il faut croire en ses œuvres, que l'art qui devient courtisan ou saltimbanque, qui ne cherche qu'à plaire ou à étonner est dévoyé et périssable, et que seule est bonne l'œuvre qui porte l'empreinte de l'effort et qui renferme une parcelle de la substance de celui qui l'a créée.

MESDAMES,

MESSIEURS,

En arrivant au terme de cette étude, je sens combien elle est indigne de votre attention, mais, parmi les reproches que vous lui adresserez, il en est un dont je voudrais me défendre.

Je devais parler de Botticelli, ai-je tenu ma promesse; le nom du maître florentin ne m'a-t-il pas servi simplement de prétexte au développement de quelques idées générales dans lesquelles il fut oublié?

Pourtant, Mesdames et Messieurs, ces considérations ne sont peut-être pas étrangères à sa gloire véritable. Les dispositions d'esprit avec lesquelles nous abordons l'étude des artistes ou des écrivains nuisent souvent à l'intelligence de leurs

œuvres écrites ou peintes. Nos préjugés nous voilent leurs qualités et nous peuvent induire en de totales erreurs. Pour les comprendre, il faut y avoir été préparés; aussi ne me semblerait-il pas que j'aie failli à ma tâche si cette conférence était une vraie *introduction à l'étude de Botticelli*.

Instruits des raisons qui ont provoqué son long oubli et sa renommée passagère, prévenus contre nos sentiments irréfléchis, en garde contre nous-mêmes, ne sommes-nous pas mieux préparés pour l'aborder?

Quand nous retournerons à ses ouvrages, nous les comprendrons mieux. Notre admiration sera moins bruyante, nous ne l'exalterons pas aux dépens de ses rivaux, nous ne lui ferons pas l'injure de l'isoler du cortège au milieu duquel il doit marcher. Nous ne lui prêterons ni vertus ni vices imaginaires, et notre affection plus sincère et plus modérée lui donnera la place qui lui est due et qu'il gardera d'une façon durable.

Surtout, notre amour pour lui restera contemplatif : nous ne nous couvrirons pas de son

exemple pour émettre des théories qu'il n'eût pas comprises ou qu'il eût répudiées; ou plutôt nous l'interrogerons avec sincérité et nous écouterons les véritables leçons qu'il doit inspirer.

Au lieu de nous induire à la recherche puérile d'un archaïsme conventionnel, il nous conseillera, soyez-en assurés, la sincérité, la foi enthousiaste dans la beauté, et il réveillera dans nos cœurs l'amour de la perfection, qui seul est digne de soutenir et de nourrir les grandes âmes.



