

SANDRO
BOTTICELLI

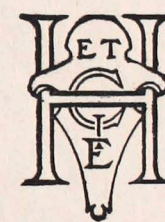
• HACHETTE & C^e •

27/
516 ✓

A.-P. OPPÉ

SANDRO BOTTICELLI

OUVRAGE ILLUSTRÉ
DE VINGT-CINQ PLANCHES EN COULEURS
TIRÉES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{IE}
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1913





TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I	
	PAGES.
LA VIE DE BOTTICELLI	I
CHAPITRE II	
LE MONDE PAÏEN	19
CHAPITRE III	
LE MONDE RELIGIEUX	29
CHAPITRE IV	
BOTTICELLI PEINTRE	46
CHAPITRE V	
L'INFLUENCE DE BOTTICELLI	63

SANDRO BOTTICELLI

VIII. La Sainte Famille et les Saints.

Berlin, n° 106.

IX. La Vierge et l'Enfant parmi les Anges et les Saints.

Florence, Académie, n° 85.

X. La Vision de Saint Augustin.

Florence, Académie, n° 162.

XI. Portrait d'un Jeune Homme.

Londres, Galerie nationale, n° 626.

XII. Mars et Vénus.

Londres, Galerie Nationale, n° 915.

XIII. Giovanna Tornabuoni, Vénus et les Grâces.

Paris, Louvre, n° 1297.

XIV. Portrait de femme.

Florence, Galerie Pitti.

XV. La Naissance de Vénus.

Florence, Galerie des Offices, n° 39.

XVI. La Calomnie.

Florence, Galerie des Offices.

ILLUSTRATIONS

XVII. Pallas et le Centaure.

Florence, Galerie Pitti : Appartement du Roi.

XVIII. La Vierge à la Grenade.

Florence, Galerie des Offices, n° 1289.

XIX. L'Annonciation.

Florence, Galerie des Offices, n° 1316.

XX. La Vierge et l'Enfant.

Milan, Bibliothèque Ambrosienne, Chambre D, n° 15.

XXI. La Nativité.

Londres, Galerie Nationale, n° 1034.

Œuvres attribuées à tort à Botticelli.

XXII. La Vierge, l'Enfant et Saint Jean.

Paris, Louvre, n° 1296.

XXIII. La Vierge, l'Enfant, Saint Jean-Baptiste et un Ange.

Londres, Galerie Nationale, n° 275.

XXIV. Portrait de Femme.

Berlin, n° 106 A.

XXV. Tobie et les Archanges.

Florence, Académie.

SANDRO BOTTICELLI

CHAPITRE I

LA VIE DE BOTTICELLI

C'EST sans doute grâce à la personnalité fortement marquée de ses œuvres que l'on peut dresser la liste des tableaux de Botticelli avec plus d'autorité que pour la plupart des peintres de son temps. Deux relevés établis par des hommes qui furent presque ses contemporains montrent qu'un grand nombre des œuvres importantes qu'on lui attribue aujourd'hui furent réputées siennes de bonne heure. Vasari y ajoute peu de chose. Et l'obscurité où sombra le nom de Botticelli peu après la mort de Vasari empêcha, jusqu'à ces dernières années, cette accumulation de peintures douteuses qui ont fleuri souvent autour de noms plus célèbres.

Peut-être aussi la personnalité de son caractère nous permet-elle d'ajouter foi à la tradition qui nous a transmis le récit des grandes lignes de la vie de Botticelli. Le silence qui, pendant des siècles, s'est fait sur son nom a certainement empêché l'éclosion de légendes aussi pittoresques qu'invraisemblables dont on l'aurait fait gratuitement le héros. Mais s'il en est ainsi pour son histoire en général, les certitudes que l'on peut avoir au sujet des tableaux ne se retrouvent pas tout entières pour les détails de sa vie. Sur ce point, Vasari est notre seule autorité. Sans lui,

SANDRO BOTTICELLI

nous ne saurions rien de Botticelli, nous l'ignorierions au point de ne pouvoir rassembler les quelques fragments de biographie que l'on trouve à d'autres sources. Toutefois ses dires sont souvent erronés. Il existe de-ci de-là quelques documents contemporains qui permettent de contrôler le récit de Vasari; pour ce qui concerne la naissance et la famille du peintre, nous avons certaines « Denunzie » ou déclarations faites par son père ou son frère au fisc de Florence. Ces « Denunzie », comme il est d'usage en pareil cas, ne sont pas aussi scrupuleusement exactes qu'elles devraient l'être; ce sont néanmoins les pièces les plus authentiques que nous ayons.

Sa vie ne présente rien de remarquable. Son père, Mariano Filipepi, était un tanneur que sa nombreuse famille était loin d'enrichir. Ses affirmations aux agents du Trésor nous le montrent dans une situation de plus en plus difficile; et, peu après la naissance de Sandro, il se dit sans ressources et fait appel à la merci du fisc. L'année exacte de la naissance du peintre paraît être 1444; mais sur ce point il y a désaccord entre les différentes déclarations. A l'âge de treize ans on l'inscrit comme étant encore à l'école, et de santé délicate. Ces années d'école, relativement longues, témoignent d'une prospérité plus grande que la précédente déclaration ne le laisserait supposer. En effet, la « Denunzia » de 1457 énumère une liste considérable de biens dont Mariano était propriétaire ou locataire, et le tanneur, alors âgé de soixante-cinq ans, ne pouvait, semble-t-il, tirer grand profit de son métier. Il possédait en location deux maisons : une villa située à la campagne du côté de Fiesole qu'il sous-louait, et une boutique sur l'autre rive de l'Arno, où son frère Jacopo et lui exerçaient leur métier. Il avait

LA VIE DE BOTTICELLI

aussi de mauvaises créances qu'il recouvra peut-être après les déclarations. Mais ce n'était pas trop de cette prospérité relative pour satisfaire aux besoins de sa nombreuse famille. Elle se composait de Smeralda, sa femme, âgée d'environ cinquante-trois ans, de quatre fils dont l'âge allait de treize à trente-sept ans, de trois filles et d'une petite-fille.

Il est très vraisemblable, comme le suggère M. Horne, que ce retour à la prospérité d'antan était dû à Jean, l'aîné des fils. Jean était courtier; ce fut probablement lui, et non son père, qui fit la « Denunzia » de 1457 nous donnant tous ces renseignements. Mais Jean semble avoir fait plus encore pour sa famille. C'est le premier de ses membres qui soit désigné par le surnom de « Botticello ». Cette appellation est portée sur le rôle de cette même déclaration, et revient officiellement de telle manière qu'on est en droit de supposer qu'elle lui était propre. On ignore comment lui vint ce surnom. En tout cas, ce n'est certes ni sa ressemblance avec une « bouteille », ni son goût pour elle qui l'empêcha de rendre de réels services à sa famille.

En ce qui concerne Sandro, ces services furent tels que l'enfant grandit et vécut sous le nom de son frère. Quand on ne lui donne pas son propre nom Sandro di Mariano Filipepi, on l'appelle indifféremment Botticelli ou Botticello, en le désignant tantôt comme « di Botticello », fils *de* Botticello, tantôt comme « dei Botticelli », fils *des* Botticelli, comme s'il y avait une famille de ce nom.

Vasari ignorait jusqu'à l'existence de Jean Botticello. Aussi suppose-t-il que ce surnom fut donné au jeune peintre, comme c'était presque l'usage, en souvenir de son

SANDRO BOTTICELLI

premier maître ; et il invente un orfèvre du nom de Botticelli chez qui Sandro aurait été apprenti.

Le nom excepté, cet orfèvre n'est peut-être pas entièrement un produit de l'imagination de Vasari. Antonio, second fils de Mariano, fut lui-même orfèvre et il est très probable que son frère Sandro travailla quelque temps avec lui. S'il en est ainsi, il dut prendre de bonne heure contact avec la peinture ; en sa qualité de batteur d'or, Antonio avait, en effet, fréquemment à encadrer des tableaux, à plaquer l'or des fonds. Des documents associent le nom d'Antonio à celui de Neri di Bicci qui était alors le principal défenseur d'une forme d'art archaïque et purement rituelle. Si c'est ainsi que Botticelli fut initié à son art, il devrait ses premières impressions non pas aux préciosités d'un Verocchio, par exemple, mais bien à des procédés mécaniques et anciens pour la fabrication d'ornements orthodoxes d'un type vide d'inspiration.

Quoi qu'il en soit, Botticelli passa bientôt dans l'atelier d'un vrai peintre, et d'un grand peintre. D'après Vasari et d'autres faisant autorité, ce maître aurait été Filippo Lippi. Il se peut qu'ils déduisent ce fait du caractère de la peinture de Botticelli ; cette preuve peut être suffisante pour nous comme elle le fut pour eux. Il n'est point fait mention de la date à laquelle Botticelli entra dans l'atelier de son maître ; mais son œuvre montre qu'il y resta assez longtemps pour s'imprégner du style de Filippo Lippi.

Filippo est bien connu de nous par le contraste de son habit monacal et de son existence irrégulière. Dans son art, cette vie irrégulière ne se manifeste que par sa passion pour la beauté délicate, et, loin de nuire à l'élément religieux de son œuvre, elle lui donne le charme qui est

LA VIE DE BOTTICELLI

l'essence de sa conception de la beauté religieuse. L'art religieux aurait pu, à lui seul, inspirer à Filippo ses productions pieuses et innocentes, ses Madones timides, leurs adorateurs fervents, et même la suavité du coloris, la simplicité de ligne et d'attitude que lui léguaient les moines peintres tels que Lorenzo Monaco et Frà Angelico. Mais seul son amour des formes rares et exquises a pu faire naître l'émotion intense que révèlent ses visages et ses attitudes et éveiller l'intérêt qu'il prenait aux mouvements variés du corps humain. La beauté des femmes, qui lui fit si souvent faire bon marché de ses vœux monastiques ; l'attrait des draperies, auquel il semblerait qu'un moine dût rester étranger ; l'amour du délicat partout où il se trouve : les fleurs, les arbres, les créations sans nombre dues à la nature ou à l'architecture, — compensation permise à ceux qui peuplent les cloîtres, — tout ceci trouve place dans ses œuvres. Quoi qu'ait pu en penser la pieuse rigueur de ses contemporains, l'impression qu'elles dégagent apparaît maintenant si lointaine, si innocente qu'elles semblent être non seulement inspirées par la piété la plus sincère, mais constituer le seul décor approprié aux grandes scènes de l'histoire sainte.

Mais Filippo était autre chose qu'un délicat peintre d'images. Il faisait partie de la nouvelle école de Florence, pour qui la meilleure représentation du divin était la forme humaine dans toute la plénitude de son caractère et de sa noblesse. Ces artistes s'appliquaient à découvrir tous les aspects des mouvements, des actions, du caractère de l'homme et s'efforçaient de les rendre avec exactitude. Le champ de l'action divine était certes plus vaste que celui des actions humaines, mais il n'y avait d'autre moyen de

SANDRO BOTTICELLI

la représenter, même approximativement, qu'en épuisant dans la mesure du possible la variété des apparences humaines. Filippo Lippi était donc un peintre « naturaliste », mais pour lui, comme pour les grands maîtres dont il subit l'influence, la nature n'était nullement opposée au divin ; car elle était elle-même revêtue d'une dignité divine.

Élevé à cette école, Botticelli offrait un terrain propice aux nouvelles influences qui allaient s'exercer sur son génie. Son tableau *la Fermeté*, aujourd'hui au Palais Uffizi, appartient à la série des sept *Vertus* qui fut peinte vers 1468 (suivant M. Horne) par les frères Piero et Antonio Pollajuolo. Il était destiné à la salle du Marché où siégeaient les six magistrats qui jugeaient les différends entre marchands.

Les Pollajuoli, ou tout au moins Antonio, le frère aîné, apportaient dans l'exécution de leurs dessins un naturalisme hardi dont Filippo Lippi n'avait jamais eu même l'idée. Bien qu'ils fussent orfèvres et décorateurs, ils considéraient la forme humaine comme l'incarnation de la force, de la majesté austère ; et c'était à d'autres moyens : l'arrangement des draperies, la nature et la disposition des accessoires, qu'ils réservaient l'expression de ce qui n'était que joli et agréable. On jugerait mal leur œuvre d'après les six autres *Vertus*, malheureusement fort détériorées ; mais là même il est facile de trouver les traces de cette recherche sculpturale du relief, de la dignité, de la solidité par lesquelles les frères Pollajuolo contribuèrent à former le style de Botticelli. Très probablement la *Fermeté* elle-même fut exécutée d'après une esquisse d'Antonio. L'exécution montre que Botticelli ne subissait pas exclusivement l'influence des Pollajuoli ; en s'associant à eux, il avait si peu rompu avec la tradition de Filippo qu'en 1472, peu après que la *Fer-*

LA VIE DE BOTTICELLI

meté fut terminée, et alors que d'autres tableaux portent fortement la trace de l'influence des Pollajuoli, le fils de Filippo, Filippino, devint son élève.

Le naturalisme de Botticelli semble s'être encore accentué à la suite d'un événement qui eut lieu environ six ans plus tard. A Filippo il devait l'amour de la variété humaine, aux Pollajuoli le sens de la dignité. En 1478, il entra en relations artistiques avec un peintre florentin qui ne trouva dans le naturalisme ni l'expression de la grâce ni celle de la dignité, mais celle de la plus noire cruauté et du pessimisme le plus violent. Andrea del Castagno représente parmi les peintres le côté sombre de la Renaissance italienne ; il fut le sinistre interprète des guerres intestines, des haines vivaces, des trahisons, des ambitions implacables, de l'amour de l'horrible. La tradition en fait un meurtrier. Ses tableaux tels que nous les connaissons, — et, à vrai dire, la connaissance que nous en avons est faussée par notre conception de son caractère, — ses tableaux sont sévères, noirs, d'une laideur voulue, mais si pleins de force qu'ils gagnent en vigueur ce qu'ils perdent en grâce. On n'aurait su mieux choisir lorsqu'en 1434 on fit peindre, pendus par le pied aux murs du Palais du Podestat, les effigies de certains ennemis de Cosimo de Médicis. En 1478, Botticelli semblait être considéré comme le successeur d'Andrea del Castagno, car il fut désigné par les principaux magistrats pour peindre sur le mur du vieux Bargello les portraits des huit conspirateurs qui, sous les ordres des Pazzi, assassinèrent Julien et blessèrent Lorenzo de Médicis, tandis qu'ils entendaient la messe à la cathédrale. La conspiration déchaîna l'indignation populaire. Les conspirateurs furent tués sur place ou traqués sans égard pour le caractère sacré du lieu ou la

SANDRO BOTTICELLI

protection de certaines influences étrangères. L'art a plus d'un moyen de perpétuer le souvenir de tels événements. Celui qui était en usage à Florence est le plus efficace ; c'est un mode de publicité et d'information d'ordre aussi peu relevé que les illustrations de nos journaux modernes. Cependant des peintres distingués ne dédaignaient pas ce genre de travail, et, quoique les portraits de Castagno et de Botticelli eussent été détruits peu après, ils semblent avoir produit une profonde impression.

Deux ans plus tard, en 1480, un hasard heureux surgit dans la vie de Botticelli. Il était alors âgé de trente-six ans. L'hostilité déclarée que la conspiration des Pazzi avait fait naître entre le Pape et Florence s'était apaisée, et Sixte IV invita des peintres florentins à venir décorer une chapelle du Vatican qu'il avait fait construire par un architecte florentin. Botticelli semble avoir été le chef de cette mission artistique. Il entreprit sans doute, outre l'exécution de trois des grandes fresques qui ornent les murs et de quelques personnages des tympans, la direction générale de toute la décoration.

On se demande pourquoi Botticelli fut chargé de la direction de ces travaux. Rien, jusque-là, ne permettait de supposer qu'il fût capable d'élaborer de si vastes compositions. Un premier essai à Pise avait, semble-t-il, complètement échoué ; l'*Adoration des Mages* (gravure VI), exécutée pour l'église de Santa Maria Novella et dont la réputation, selon Vasari, avait dicté le choix du Pape, est un tableau de petites dimensions. C'était au surplus la première fois que le Pape faisait appel au talent de Botticelli, tandis que Domenico Ghirlandajo, le plus connu des peintres qui travaillèrent alors avec Botti-

LA VIE DE BOTTICELLI

celli, avait déjà exécuté des travaux pour Sixte IV. Les résultats de cette mission ne sont pas moins problématiques. Vasari affirme que les trois fresques de Botticelli lui acquirent une gloire enviable. Mais le Pape lui-même aurait été plus satisfait de l'œuvre de Cosimo Rosselli, parce que, dit Vasari, ce peintre habile avait couvert ses fresques de couleurs plus brillantes que celles des autres. Et l'année suivante, lorsque les peintres rentrèrent à Florence, les Florentins marquèrent nettement leur préférence pour Ghirlandajo. Les deux peintres travaillèrent ensemble à la décoration d'un mur du Palais de la Seigneurie ; mais on confia un mur entier à Ghirlandajo, un troisième à Perugino aidé d'un certain Baigio di Antonio Tucci, et le quatrième à Piero Pollajuolo. Le nom de Botticelli sur les pièces relatives à ces travaux tient une place à peine plus importante que celui de l'aide obscur de Perugino.

Botticelli fut incapable de produire à Florence des chefs-d'œuvre semblables à ceux qu'il avait exécutés à Rome. Vasari s'en étonne. Il cherche à expliquer cette inaction momentanée par la vie de désordre qu'il aurait menée, vivant au jour le jour, dépensant à pleines mains les sommes rondelettes que lui avait versées le Pape. A son retour à Florence, il se serait attardé à illustrer le Dante, et aurait donné libre cours à sa paresse et à son amour des plaisirs. On ne saurait accepter cette explication sans réserves. En effet, l'édition du Dante qui semble avoir été illustrée d'après les dessins de Botticelli fut publiée avant son départ pour Rome, et des dessins plus considérables destinés à une autre édition, s'ils furent commencés à cette date, restaient encore inachevés à une époque bien postérieure. On ne saurait leur attribuer

SANDRO BOTTICELLI

l'absence de productions plus importantes. Il faut donc chercher ailleurs la véritable raison de cette apparente stérilité. Peut-être Botticelli se sentait-il peu de goût pour un travail qui consistait à couvrir les murs de vastes compositions inspirées de l'histoire sainte; peut-être encore, s'étant mal tiré d'une besogne exécutée à contre-cœur, avait-il vu les commandes se faire de plus en plus rares. A l'exception d'une *Adoration*, sujet qu'il avait déjà traité avec talent au moins quatre fois, il n'apparaît plus comme peintre de grandes compositions religieuses. Ces travaux furent désormais confiés à Ghirlandajo et au propre élève de Botticelli, Filippino Lippi.

M. Horne dit avec raison que ces fresques de la Chapelle Sixtine, portant une date précise, sont de toute première importance pour qui veut juger le caractère de l'œuvre de Botticelli. Mais à tout autre point de vue ces fresques n'apparaissent guère que comme des essais isolés et malheureux. A en juger par les résultats, il ne semble pas que l'opinion des contemporains de Botticelli et même la sienne aient différé beaucoup du jugement qu'on porte aujourd'hui sur cette partie de son œuvre.

Étant donnée cette absence de grandes commandes, il est impossible de croire, avec M. Horne, que Botticelli fut le peintre le plus populaire de Florence pendant les quinze années qui suivirent son retour de Rome. Le nombre de ses imitateurs, qu'ils fussent ou non ses élèves, est, dit-il, la meilleure preuve de la popularité dont il jouit durant cette période. Mais c'est l'originalité de son tempérament, bien plus que la popularité dont il jouissait, qui fit surgir cette foule d'imitateurs dont les travaux submergèrent l'œuvre de leur modèle. C'est pour la même raison que

LA VIE DE BOTTICELLI

ses imitateurs gardent tous leur individualité propre au lieu de ne former qu'un troupeau de copistes sans personnalité. Botticelli produisit peu; insouciant, capricieux, si l'on en croit Vasari, il laissait à d'autres le soin d'exécuter quelques-uns de ses plus beaux projets. L'on peut admettre qu'il ne travaillait que pressé par une commande. « Il travaille chez lui quand il en a envie », dit son père dans un document destiné au fisc. Quand il n'était pas chez lui, il est bien probable qu'il ne travaillait nulle part. Son indolence permettait à ses élèves de ne point l'imiter servilement. Bon nombre de leurs tableaux sont de simples copies de ses œuvres ou des variations d'après ses dessins. Tout en manifestant certaines caractéristiques de son œuvre, d'autres tableaux possèdent toutefois une certaine personnalité et peuvent être attribués à tel ou tel de ses élèves. Ceux-ci forment un groupe mal défini, instruits ou travaillant dans d'autres écoles, attirés par Botticelli, l'aidant ou se faisant aider par lui, sans qu'il y eût entre eux les rapports d'étroite collaboration qui existent entre maîtres et élèves. On trouve, dans une défense manuscrite de Savonarole écrite au siècle suivant, l'un des noms donnés à ce cercle d'artistes. On l'appelait l'Académie des Oisifs. Très probablement, aux yeux des dignes Florentins qui voyaient Ghirlandajo et Filippino couvrir avec opiniâtreté d'énormes murs d'églises, Botticelli et son groupe, avec leurs plaisanteries, leurs méthodes de travail faciles et superficielles, n'évoquaient que des idées d'indolence et de paresse. La paresse et l'insouciance paraissent en effet être, pour Vasari, les traits dominants du caractère de Botticelli. Et ce jugement, dans la bouche du grave écrivain, signifie surtout le refus de tirer le meilleur parti du talent que

SANDRO BOTTICELLI

l'on tient de Dieu, l'impuissance à se perfectionner grâce à un labeur assidu, ainsi que faire se doit pour un artiste honnête.

Mais, oisif ou non, Botticelli fit si bien que son œuvre et celle de ses adeptes produisirent une profonde impression sur les Florentins, ses contemporains. Leurs Madones, bienheureuses, désolées, pitoyables, accompagnées du chœur des anges, satisfaisaient, indéfiniment répétées, les diverses émotions religieuses des mécènes du jour. Des œuvres de fantaisie, destinées à des frontons de lit, à des bahuts, apportaient dans maintes demeures, avec le charme de leurs anecdotes et de leurs allégories, la gaieté ou la tristesse de Botticelli ; des gravures et des illustrations d'après ses dessins et ceux de son cercle lui assurèrent un public encore plus nombreux. Parfois, bien entendu, on pouvait obtenir de Botticelli qu'il peignît des tableaux plus considérables pour des protecteurs de marque. Ses nus étaient célèbres ; son talent dans l'allégorie païenne compensait sa faiblesse dans la décoration religieuse. Vasari désigne Laurent le Magnifique comme l'un de ses principaux protecteurs. A sa mort, on trouva en sa possession deux tableaux de Botticelli. Il l'avait appelé avec Ghirlandajo, Filippino et Perugino, pour décorer sa villa, le Spedaletto, près de Volterra. Ces fresques valurent à Botticelli et à ses trois amis d'être recommandés au duc de Milan. L'expression employée dans cette lettre — son « *aria virile* », son caractère viril — a surpris ceux qui n'ont voulu voir en Botticelli que le prototype de la préciosité malade des pré-raphaélites modernes. Mais Botticelli ne quitta pas Florence et ne travailla jamais pour des protecteurs étrangers. Les décorations de Volterra ont péri. Peut-être res-

LA VIE DE BOTTICELLI

semblaient-elles à celles qu'il exécuta — sans doute avec l'aide de ses élèves — pour la villa du jeune Tornabuoni, et dont les fragments sont actuellement au Louvre (gravure XIV).

Les écrivains modernes ont beaucoup exagéré les rapports de Botticelli avec Laurent le Magnifique. Il est probable que les dires de Vasari même viennent de ce qu'il confond Laurent le Magnifique avec son parent moins illustre Laurent di Pierfrancesco. C'est pour ce dernier, dit-on, que Botticelli illustra le Dante ; ses trois allégories les plus importantes, *le Printemps* (gravure V), *la Naissance de Vénus* (gravure XV) et *Pallas et le Centaure* (gravure XVI), ont appartenu à sa famille. On peut supposer que les deux premières furent peintes pour la villa de Castello, propriété de Laurent di Pierfrancesco et non du Magnifique. Quand celui-ci mourut, en 1492, Laurent di Pierfrancesco prit une part active aux luttes politiques qui agitaient Florence, et Botticelli resta attaché à la cause de son principal protecteur.

Survient alors un changement. Florence, sous la domination triomphante de Laurent, débordait de luxe et de joie. Mais les têtes n'étaient pas assez fortes pour supporter tant de gloire ; dans la tempête qui suivit, toute la barbarie, tous les maux qui se cachaient sous ce luxe effréné éclatèrent soudain au grand jour. Des Médicis rivaux se disputèrent par la force et la trahison l'héritage de Laurent. L'extrême liberté des mœurs engendra un excès d'ascétisme : les antagonismes de conscience se ligèrent sous les bannières de partis rivaux. Hostile aux Médicis, Savonarole, le réactionnaire sauvage, le prédicateur mystique et fanatique de la pureté et du châtement, déclencha la violence de

SANDRO BOTTICELLI

ses partisans et entra lui-même dans la lutte. On serait tenté de croire, d'après la civilisation raffinée de l'époque immédiatement antérieure, que les Florentins d'autrefois ne différaient pas sensiblement de ceux qui aujourd'hui goûtent leur peinture. Les événements dont Savonarole fut le héros prouvent le contraire : ils montrent combien l'âme qui s'est exprimée en ces œuvres d'art est différente de celle qui les admire.

Il ne semble pas que Botticelli ait embrassé le parti de Savonarole avec la fougue qu'on attribue généralement à son caractère. Son frère, Simon, qui était revenu de Naples et habitait avec lui depuis 1493 environ, fut un des plus chauds partisans de Savonarole. Il fut un des premiers, en 1497, à signer la pétition contre l'excommunication du grand prédicateur. Il joua un rôle actif dans les troubles dont il fit plus tard le récit. Mais Botticelli ne le suivit pas immédiatement. En juillet 1497, il travaillait encore pour Laurent di Pierfrancesco, l'un des principaux ennemis de Savonarole, et en 1498 il travaillait pour les Vespucci, également hostiles au prédicateur. Cependant, à la même date environ, il fit un dessin illustrant les enseignements de Savonarole, et à la fin de 1498, après l'exécution de Savonarole, il adhéra sans doute ouvertement à son parti. Mais il était trop tard pour allumer, avec les Florentins, les feux de joie où ils sacrifièrent les bijoux, les tableaux, les robes, les ornements, tous les signes extérieurs de leur richesse; où Botticelli lui-même avait pu voir disparaître quelques-unes de ses œuvres, partagé entre le sentiment que peut-être c'était là un sacrifice nécessaire et son amour persistant de la beauté païenne. Après la mort de Savonarole, l'atelier de Botticelli

LA VIE DE BOTTICELLI

devint le rendez-vous des partisans du grand prédicateur, qui venaient s'y entretenir du maître disparu. Simon raconte, dans sa *Chronique*, comment un certain Doffo Spini, qui avait été l'un des principaux instigateurs de l'épreuve par le feu, leur avoua combien cette proposition avait été faite à la légère. A cette date, on pouvait considérer le passé sans colère et sans amertume, mais Botticelli resta fortement attaché aux idées mystiques de son maître. En 1500, il peignit *la Nativité*, aujourd'hui à Londres (gravure XXI) et l'accompagna d'une longue inscription disant son espoir en une ère nouvelle et les horreurs du temps où l'œuvre fut conçue.

Ce tableau est un commentaire des idées de Savonarole, mais Botticelli ne devait pas tarder à secouer le joug de cette rigide discipline. Deux ans plus tard, l'ambassadeur qui se trouvait auprès d'Isabelle d'Este recommanda à cette princesse d'employer Botticelli au lieu du Pérugin. Il s'agissait de décorer un panneau dans sa fameuse chambre de Mantoue. L'ambassadeur loue fort le talent de son protégé; il ajoute que Botticelli travaillera volontiers, et que, contrairement à Filippino, trop occupé ailleurs, rien ne l'empêchera de mener son œuvre à bonne fin. La recommandation ne servit de rien; le travail fut confié au Pérugin. Le tableau projeté ne pouvait manquer de comprendre quelques-uns de ces nus qui déplaisaient tant à Savonarole et semblables à ceux qui avaient été jetés au feu peu auparavant. Cependant Botticelli se disait prêt à entreprendre ce travail immédiatement et se mettait volontiers au service de la princesse. Ses idées religieuses ne pouvaient, comme disait l'ambassadeur, l'empêcher de mener son œuvre à bonne fin. Très proba-

SANDRO BOTTICELLI

blement sa ferveur première s'était éteinte, pour faire place à son insouciance et à son indolence naturelles. A en croire Vasari, la paresse de Botticelli l'aurait réduit, dans les dernières années de sa vie, à la misère et à l'oubli. Il paraît certain, à vrai dire, que Botticelli ne tomba jamais dans le dénûment. Mais, cette fois encore, Vasari éprouve le besoin d'expliquer l'inaction du peintre à une époque où un homme ayant acquis la réputation de Botticelli ne risquait pas de mourir de faim. Très probablement Vasari s'en rapporte au témoignage du laborieux Michel-Ange. Lui et Botticelli s'étaient trouvés réunis chez Laurent di Pierfrancesco, liés par leur commun amour pour le Dante et leur admiration pour Savonarole, à un moment où Michel-Ange comptait peu d'amis à Florence et moins encore parmi les artistes.

Mais sa paresse et son insouciance n'empêchèrent point Botticelli — peut-être même l'y aidèrent-elles — à passer dans le calme et la paix les derniers jours de sa vie. Il habitait à Florence, dans le quartier Ognissanti, la maison où il avait toujours vécu et qui appartenait maintenant à ses neveux. Il possédait avec son frère Simon une maison de campagne sur les pentes de Bellosguardo, alors, comme aujourd'hui, couvertes de vignes et d'oliviers et où l'on accédait par des sentiers pavés de pierre dont les tournants révélaient tantôt la plaine, tantôt la montagne. Là il jouait des tours à son voisin le bonnetier, peignait quelquefois et, le plus souvent, flânait en compagnie de ses amis assagis et inoccupés. Vasari raconte que la fin de sa vie fut assombrie par le souvenir d'ambitions avortées, de vaines promesses, qu'il fut en proie au repentir dévorant, à la foi ardente. Il est permis d'en douter; mais sa fin n'en

LA VIE DE BOTTICELLI

fut pas moins triste. Il survécut à tous ses contemporains; son œuvre, populaire parmi ceux qui n'étaient pas assez bons juges pour apercevoir les négligences de l'exécution, « datait » aux yeux de la nouvelle génération. On se pressait maintenant autour de chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci et de Michel-Ange et l'on y trouvait la solution de problèmes que Botticelli avait bien entrevus, mais qu'il n'avait jamais résolus.

Il mourut en mai 1510. Il fut enterré dans le cloître de l'église des Ognissanti où il avait peint l'un de ses premiers grands tableaux, *Saint Augustin dans son oratoire*, au centre de cette partie de Florence qu'il n'avait pour ainsi dire jamais quittée. Sa mort passa presque inaperçue. Vasari fait erreur sur la date; le registre des décès, sur le nom. Il laissa quelques tableaux, le souvenir de quelques traits d'esprit, celui d'une vie qui eut des heures brillantes, mais qui, somme toute, n'avait pas tenu ce qu'elle promettait.

Nature passionnée, insouciance, sensible, capricieuse et quelque peu mystérieuse, tel il apparaît dans son œuvre et tel le veulent les rares traditions groupées autour de son nom. Païen, puis religieux, sans doute de nouveau païen, spirituel, enjoué, irrégulier, dépourvu de tout sens moral, c'est le type du tempérament artiste tel que nous le connaissons aujourd'hui. Il possédait les traits qui distinguent l'artiste d'un homme de notre temps, mais non ceux qui distinguaient l'artiste des Florentins de son époque. C'est pourquoi il choque Vasari, mais il représente un type qui nous est familier et sympathique. Son visage, d'après le portrait peint par lui-même ou par son élève Filippino, a cette expression tourmentée, pénétrante, passionnée que

SANDRO BOTTICELLI

l'on rencontre chez nombre de nos contemporains. Il se donne l'aspect de ses propres créations : non point beau au sens ordinaire du mot, mais puissant, d'un caractère fortement accentué, sans grandeur, certes, sans majesté ni dignité, mais intéressant, inspirant à la fois la sympathie, l'antipathie, dominé par ses émotions, ses caprices; un homme enfin, avec quelque chose de l'ange et plus encore de la bête. Ce n'est pas l'un de ces héros inaccessibles, un de ceux qui épuisent les ressources de l'admiration. Il appartient à cette espèce plus commune qu'on peut avoir des raisons d'aimer ou de haïr selon son propre tempérament. Ces hommes trompent l'attente de ceux qui les aiment en ne s'élevant jamais à la hauteur où les voudrait porter leur admiration; ils désespèrent ceux qui les haïssent, car ils ne restent jamais longtemps dans les abîmes où leur haine se réjouirait de les voir sombrer pour toujours.

CHAPITRE II

LE MONDE PAÏEN

SES contemporains trouvaient dans la vie et l'œuvre de Botticelli des raisons suffisantes pour justifier leur indifférence comme leur admiration, leur mépris comme leur estime, leur haine comme leur sympathie. Sans doute, il était peu aimé, et estimé moins encore. On lui reprochait, non sans raison, sa paresse, son travail irrégulier, son caractère peu sûr; on l'accusait d'excès de toutes sortes, de vices secrets. Il s'en trouvait cependant qui l'aimaient, malgré ses fautes, peut-être même à cause d'elles. Mais il ne venait à l'idée de personne de l'admirer pour la grandeur de son caractère, l'éclat de ses vertus. Au contraire, ses contemporains maintenaient que ce qui manquait à son art, c'était précisément ces qualités qui inspirent seules la dignité et la noblesse du caractère. Peut-être avaient-ils le sentiment — et d'ailleurs rien n'est moins sûr — qu'il était loin d'eux; ils ne pensaient certainement pas qu'il fût au-dessus d'eux. L'apprécier était une affaire de goût, non le résultat d'un jugement précis et motivé. Pour nous, n'attachant au caractère de l'homme qu'un intérêt historique, nous éprouvons la même impression devant ses tableaux. Nul peintre, peut-être, n'a mis plus de lui-même dans ses œuvres, ne les a marquées au même degré de sa personnalité et de son tempérament, si toutefois notre opinion sur son caractère, comme celle de Vasari, est

SANDRO BOTTICELLI

simplement déduite de ses tableaux. Nous sommes donc également fondés, comme l'étaient ses contemporains, à le prendre tel qu'il est ou à lui refuser notre admiration; c'est, pour nous comme pour eux, une affaire de goût.

Voyez, par exemple, sa *Naissance de Vénus* (gravure XV) aux Offices, et regardez-la comme tout voyageur, à moins d'un heureux hasard, est forcé de la voir, c'est-à-dire par-dessus la tête d'une foule de visiteurs; regardez-la comme ces personnes sans caractère et sans relief qu'on rencontre mêlées à la foule des hommes. Vous verrez que ce tableau, en dépit de la notoriété qu'il doit à la mode, n'a pas assez de force pour se détacher, s'imposer à la masse des êtres futiles qui encombrent la galerie, promenant sur tous les tableaux un regard sans expression, n'ayant aucune admiration sincère, aucune antipathie spontanée. Il est trop mince, trop léger, trop fragile pour dominer l'humanité vaine et hideuse. Son parfum est trop délicat, trop ténu, son atmosphère trop lointaine, trop individuelle. Pour que sa vraie nature se révèle à vous, il faut que vous en jouissiez seul, et que vous le voyiez dans son ensemble; ou si d'autres sont présents, il faut que vous soyez en sympathie, en communion avec l'esprit qui l'anime au point qu'il vous parle, et à vous seul, que la foule s'évanouisse dans des espaces encore plus lointains que ceux du tableau lui-même.

Alors vous pourrez sentir le souffle de la mer, la brise fraîche qui apporte la frêle jeune fille et la remet aux bras de la terre. Ce n'est pas une déesse qui va vers l'œuvre qu'elle doit accomplir sur terre, vers la domination qu'elle doit exercer sur les hommes. Rien n'indique la grandeur

LE MONDE PAÏEN

du rang qu'elle tient parmi les dieux; aucune trace de la majesté avec laquelle s'ouvre le récit d'une vie héroïque, aucune orchestration des éléments annonçant aux hommes un événement glorieux ou terrible. Ce n'est pas Vénus dans sa plénitude; ni la Vénus d'une humanité noble, arrivée à la perfection; ni la Vénus de la débauche et des plaisirs sensuels. Il n'y a rien dans ce tableau qu'une nymphe apportée au rivage par la fraîche brise du matin, une jeune fille qui la sert, le coin secret d'une île lointaine; au delà, les terres vides et silencieuses. C'est un petit tableau en dépit de ses grandes dimensions, une vignette ou un camée d'après le Dante ou Spenser, une vision détachée, un incident de rêve. C'est un souffle d'un monde irréel, glorifié, délicatement orné, un moment poétique sans rien de sublime, de majestueux, d'étudié, ni d'humain, mais exquisement imaginé, — un sourire ou un soupir incarné en la notation demi-lyrique d'un décor, d'une forme imaginaires.

Voici la mer d'abord et sa fraîcheur. L'heure est matinale. Botticelli ne cherche pas à représenter en un instant idéal toute la nature de la mer, ses modes, ses couleurs, ses mouvements, sa profondeur, sa surface; il n'essaie pas davantage de rendre toute l'apparence visible de la mer au moment où il désire la montrer. Il suggère l'aspect, la couleur de la mer à ce moment précis par l'une de ces touches brillantes et naïves qui forment l'élément principal de l'art japonais. De rythme point, car le mouvement ridé de l'eau qu'il cherche à rendre n'est point rythmique. C'est plutôt une absence de rythme, une mélodie épandue qui s'élève de tous côtés à la fois en une extase rapide, haletante, aux notes étouffées. Et il y a pourtant une extraordinaire puissance de suggestion dans ces blan-

ches flèches d'écume, négligemment éparses, et la coloration simple de la mer.

Puis voici les roses qui tombent de toutes parts, douces, légères, emportées par le vent qui parsème la mer d'écume. Ce sont des roses à demi sauvages, à demi cultivées, moins touffues, plus fines que les nôtres, de même que le gris vert de la mer est plus léger, plus doux que nos sombres océans du Nord, de même que l'air lumineux du Midi est plus léger que notre atmosphère brumeuse. Mais les roses même du Midi sont loin d'avoir la fragilité de rêve de ces fleurs éparses. La vie donne aux courbes de leurs pétales une rondeur plus pleine, et les ploie avec une vigueur plus élastique. Avec le temps s'est desséchée la sève de ces floraisons d'été; elles sont maintenant mortes et fanées, — et c'est là comme un embaumement qui fixe à jamais leurs formes. Mais ce n'est pas en cela seulement qu'elles se distinguent de fleurs vivantes. Ombres de fleurs mi-conventionnelles et mi-réelles, jamais elles ne s'épanouissent, lourdes de parfum, de sève et de rosée. Elles furent dès l'abord le souvenir idéalisé de la fleur, elles sont, ainsi conçues, une représentation plus fidèle d'un de ses aspects que ne l'eût été un dessin d'une exactitude plus grossière; elles n'en restent pas moins des images partielles et lointaines d'un raffinement précieux, inestimable.

Les fleurs et la mer expriment bien la manière de Botticelli. Il y a dans les personnages la même délicatesse, la même suavité souple et légère, la même gracilité de forme, la même expression tendre et troublée. Ils sont faits de matière plus frêle que la chair, de cette chose dont les vents se jouent, qui frémit légèrement à l'annonce du

matin et qui s'épanouit délicatement dans l'innocence du jour. Pour arriver à ce résultat, Botticelli donne à ses personnages des poses de danse; les membres sont délicats, allongés, les corps mal équilibrés sur leurs jambes, les épaules trop tombantes, les pieds et les mains bien modelés, les têtes trop petites. De même ses étoffes sont vaporeuses, délicates; telles sont, par exemple, celles qu'on voit sur les bras de la suivante. Quand elles doivent être en mouvement, flotter au vent, elles se replient en des ondulations tortueuses, exagérées; des plis larges, simples, seraient trop vigoureux, trop ouverts, trop en harmonie avec la force du plein midi, d'une humanité trop sereine et trop parfaite; ils ne sauraient convenir à cette scène du matin qu'emplit la brise capricieuse, à ces créations féeriques de l'imagination. De même encore les cheveux ondulent légèrement en longs replis. Les masses de cheveux tumultueux que Michel-Ange aimait diffèrent de ces longues mèches dorées comme ses amples draperies flottantes diffèrent de ces plis à demi serrés au corps, et ses membres puissants de ces ombres de formes humaines.

Est-ce à dire que c'est là tout le talent de Botticelli, et que, même dans ce tableau, nous ne puissions voir que de la délicatesse et de la préciosité? S'il en était ainsi, il ne serait que le peintre des formes jolies et mièvres, une manière de mouleur de Tanagra né à une époque où fleurissaient plus de grâce, une préciosité plus aimable. Il est cela, et autre chose. Les rêves de Botticelli ne sont pas seulement une efflorescence de la nature, la simple représentation d'une seule qualité abstraite jointe à juste ce qu'il faut de réalité pour la rendre intelligible. Il faut savoir trouver, sous cette manière mièvre et affectée, ce

SANDRO BOTTICELLI

qu'il y a de meilleur en Botticelli : la force et la simplicité. Au fond, ses roses dans la *Naissance de Vénus* sont de vraies roses, non pas simplement le parfum de pétales qui tombent ; sa mer est vraiment la mer, non pas seulement l'ombre de frissons sur l'eau que regarde le ciel. De même ses corps sont de vrais corps, d'un certain type sans doute, mais encore des formes humaines souples et fortes. M. Horne lui reproche de reproduire avec trop de fidélité un certain type toscan lourd et gauche. La lourdeur du tronc est si atténuée par la délicatesse de l'attitude, la finesse des membres, qu'au premier abord cette critique semble injuste. Mais le souci d'exactitude d'où provient ce défaut naît du sentiment de la force, de la dignité, de la vigueur que révèle le corps humain ; et c'est ce sentiment qui donne aux formes que peint Botticelli leur vigueur et leur puissance. Dans la *Naissance de Vénus*, ces qualités se révèlent dans le corps de la déesse, dans celui de la suivante, et surtout dans les deux figures ailées qui représentent les Vents. Si les bras et les jambes de ces deux figures étaient moins forts, moins simples, moins largement tracés, nous n'aurions pas cette vigoureuse impression de vol réel ; le mouvement ne pourrait suggérer que l'intangible, l'aérien ; nous aurions devant nous des vapeurs du nuage qui passe et non les esprits du vent assez forts pour chasser les nuages devant eux. Si Vénus elle-même était moins forte, moins bien campée, elle serait trop délicate et immatérielle pour être la figure centrale de cette scène ; il lui manquerait la santé, la vigueur nécessaires pour incarner la fraîcheur du matin qui est l'âme du tableau.

Dans d'autres œuvres, la force et la simplicité de Bot-

LE MONDE PAÏEN

ticelli sont plus apparentes. Dans le *Printemps* (gravure V) il y a trop de vigueur dans l'esprit du vent, dans la jeune fille surprise qu'il effleure avant de l'emporter.

Ces deux figures sont trop massives, trop vigoureuses ; elles ne parviennent pas à animer de leur mouvement les autres formes du tableau, comme dans la *Naissance de Vénus*. Mais les trois Grâces, qui forment le centre du *Printemps*, ont une force, une simplicité, une vigueur qui s'allient à une élégance exquise, de telle sorte qu'il est difficile de dire si c'est la force ou l'élégance qui l'emporte. Ce ne sont pas là des fantômes qui se balancent en une danse de rêve sur un épais tapis de fleurs à l'ombre verte des bosquets ; ce sont de robustes corps humains ; ces membres ont conscience de leur force ; ils ont en eux assez de vie pour se mouvoir avec aisance et accomplir harmonieusement tous les actes qui jaillissent avec spontanéité de leur saine vigueur. Leur dessin n'est pas simplement l'invention d'un décorateur cherchant à charmer nos regards par des lignes ondoyantes ; il est inspiré par l'amour du peintre pour le mouvement sain et harmonieux, essence même de la danse. Les bras, les épaules, les cous, les jambes sont exquis et gracieux ; ils sont aussi vivants et forts. Cette force, cette vie sont faites d'ampleur et de simplicité ; au fond de la beauté de cette vision il y a un sens profond des éléments essentiels de la vie. Le *Printemps*, de même que la *Naissance de Vénus*, est d'un charme lointain et troublant, mais plus encore que dans la *Naissance de Vénus* il s'en dégage une impression de force qui réside dans l'union de ce charme à une expression de joie humaine. Dans la *Naissance de Vénus*, la fraîcheur du matin et la mer ; dans le *Printemps* le bosquet profond s'ouvrant

SANDRO BOTTICELLI

au loin sur les plaines et les collines et assombri par le temps au point que la lumière d'or du matin est devenue l'ombre du soir : tout s'exprime en des formes humaines et divines, remplies de charme et de mystère, ne perdant rien de leur force et de leur vitalité.

Dans des tableaux de moindre importance, Botticelli a montré mieux encore que ce charme n'exclut ni la dignité ni la vigueur. Est-il paradoxal d'avancer que Botticelli est plus heureux lorsqu'il peint des hommes que des femmes ? Ses femmes ont des membres trop grêles, trop fins et, par une inévitable compensation, leur buste et les draperies dont elles s'enveloppent sont trop lourds. Souvent elles ont l'air d'être enceintes. M. Horne affirme que c'est bien ainsi que Botticelli a voulu peindre tout au moins les femmes du *Printemps* et quelques-unes de ses Saintes, et c'est là, ajoute-t-il, une preuve que la représentation de cet état n'a rien d'inesthétique. Mais dans les illustrations du Dante, l'âme de Béatrice, privée de son corps, offre le même aspect. Ceci prouverait, s'il en était besoin, que cette explication est inexacte ; que cette forme est due uniquement au désir de donner de la masse et du poids à la figure drapée afin d'obtenir une dignité et une solidité dont le corps serait sans cela dépourvu. Dans les formes de l'homme, d'autre part, Botticelli trouvait la masse et la force dont il avait besoin. Quelques têtes montrent à quel point la puissance et la force du caractère attiraient son attention, et plus d'un tableau prouve que le nu masculin devint pour lui l'incarnation de la vigueur et de la simplicité.

On n'en voit pas de meilleur exemple que dans *Mars et Vénus* (gravure XII) de la Galerie Nationale. Le dieu

LE MONDE PAÏEN

jeune et vigoureux dort, la tête rejetée en arrière, tous les membres détendus. Aucune délicatesse dans ce sommeil ; mais la même santé robuste dont il ferait preuve à l'état de veille, qu'il combatte, qu'il chasse ou qu'il aime. Peut-être fut-il peint d'après un modèle, mais le choix même du modèle et la manière dont il a été reproduit sont dus non au hasard, mais à l'admiration profonde du peintre pour les qualités de l'ordre le plus élevé : la dignité, la majesté, la force. Ainsi, ce personnage donne de la virilité à la petite scène énigmatique du tableau. Vénus, en dépit du charme de son visage et de la disposition attentive de ses robes souples, ne vient qu'au second rang, parce que son attitude et sa forme ne sont ni définies, ni justes, ni suffisamment étudiées. Le tableau, c'est Mars. Les aimables chérubins, les arbres et le paysage qui s'étend à l'arrière-plan forment le décor et donnent un air de gaieté comique à cette scène un peu précieuse, mais c'est Mars qui lui donne de l'ampleur et l'empêche de n'être qu'un tableautin amusant.

Le charme personnel de Botticelli est si prenant, si puissant est l'attrait de son excentricité et de sa fantaisie (excentricité qui d'ailleurs appartient plus à son temps qu'à lui-même), que l'on oublie en général ses qualités non moins réelles de simplicité et de dignité. N'étaient ces qualités, sa conception de la beauté païenne serait incomplète et fausse. La vivacité et le charme troublant conviennent sans doute et suffisent aux histoires de troubadour qui fournirent de si délicieux motifs de décoration (les panneaux peints d'après les dessins de Botticelli sur le conte de *Nastagio*, par exemple) et peuvent aussi donner une expression agréable à un monde de fées moyenâgeuses qui,

SANDRO BOTTICELLI

pour la circonstance, singent les grands dieux. Mais les grands dieux ne sont pas si prompts au rire enfantin ou aux larmes. Il importe peu que le sujet des tableaux classiques de Botticelli ne soit pas intelligible, que le *Printemps* soit obscur, *Mars* une énigme, *Pallas* une devise héraldique, et que la *Calomnie* demande à être expliquée par un long commentaire. Mais il importerait, si les interprétations de Botticelli, quoique pleines de charme, étaient pauvres d'imagination, traitées avec trivialité et absolument dépourvues de la plénitude et de l'ampleur de la vie; il importerait, s'il ne voyait dans la poésie et l'art antiques qu'un détail par-ci par-là, dans une fleur, un arbre, un ornement, s'il n'accordait ses soins qu'à ces traits du visage, ces lignes de l'épaule, du bras, du genou, de la main et du pied que l'œil peut aisément saisir et rendre en vers ou en peinture. Cela ne suffirait pas pour donner de la vie à ses créations. Certains ont cherché à dissimuler la pauvreté de leur inspiration par la recherche du détail matériel, à cacher sous une masse d'ornements leur ignorance du dessin et de la forme. Botticelli, soit dit à sa gloire, ne fut pas de ce nombre. On peut compter ceux de ses tableaux qui sont vraiment d'un maître; trop souvent la dureté, la lourdeur et une agitation excessive l'empêchèrent de réussir l'œuvre entreprise. Mais, quand il déploie toutes les ressources de son talent, les dieux et les déesses lui apparaissent avec leur grandeur et leur force, et il y joint le charme qui lui est propre; dans les *Grâces* et *Mars*, par exemple, sa simplicité atteint à la dignité; l'apparente pauvreté de son inspiration rappelle l'harmonieuse sobriété des grandes œuvres classiques.

CHAPITRE III

LE MONDE RELIGIEUX

LES feux de joie de Savonarole, allumés vers la fin de la vie de Botticelli, résolurent, de manière beaucoup plus efficace que n'aurait pu le faire aucune argumentation théorique, la question de la limite qui sépare l'art sacré de l'art séculier. Toutefois, pendant la plus grande partie de sa carrière, Botticelli mêla sans scrupule le profane au sacré, la matière à l'esprit. Saint Sébastien fut un martyr transpercé par les flèches de ses bourreaux. Pour Botticelli, comme pour presque tous les peintres italiens, c'était un adolescent nu, aux formes parfaites, par la raison même que c'était un saint; supérieur à la douleur, à la souffrance par la raison même que c'était un martyr. Cet adolescent qui se tient avec tant d'aisance sur la fourche d'un arbre dans le tableau qu'on voit à Berlin (gravure III), ce jeune homme aux épaules carrées, à la tête bien posée, aux bras fins et aux jambes robustes, c'est le Mercure du *Printemps*. Lorsqu'il sera mort, — si tant est que ce vigoureux adolescent puisse mourir, — son corps reposera sur la terre aussi légèrement que celui d'Holopherne dans le tableau de la Galerie des Offices. Le jeune saint et le vieux général ont tous deux revêtu l'aspect des dieux, leur éternelle jeunesse. Le Christ qui repose mort sur les genoux de Marie, dans l'ensemble si pathétique, si puissant du seul tableau vraiment dramatique de Botticelli, — la *Piété*

SANDRO BOTTICELLI

de Munich, — ce Christ a la force et les proportions d'un jeune athlète et même le visage imberbe de Mars. Le tableau ne fut peut-être pas exécuté par Botticelli, mais les formes lui appartiennent, comme procède de lui l'esprit qui ne voit dans cette tragédie que la destruction de la jeunesse et la perte de cette splendeur qu'est la vie. Il n'y a pas de religion, au sens où l'entendait Savonarole, dans cette manière d'identifier le Chrétien au Païen où les pleurs versés sur le Christ finissent en lamentations sur la mort d'Adonis ; mais elle est religieuse au sens primitif du mot. Elle est du temps où l'on tenait que la beauté et la noblesse, d'où qu'elles vinssent, étaient les attributs de la Divinité, que toute la splendeur, tout le pathétique concevables avaient pour seul réceptacle le récit vivant des Écritures.

C'est ainsi que Botticelli conçoit l'histoire de Judith sous une forme aussi imaginaire, aussi fantaisiste que celle dont il revêt Vénus dans sa *Naissance*. Le récit de l'Ancien Testament et la légende païenne trouvent pareillement leur expression dans un monde d'une élégance recherchée, d'une sereine fraîcheur, qui n'est ni celui des mythes hébraïques, ni celui de l'antiquité grecque, ni même celui de la Florence contemporaine. Judith, comme le fait remarquer M. Horne, porte la palme des hérauts de Florence. Mais elle n'est pas florentine. Avec sa robe flottante, son pas cadencé, ses traits à la fois sereins et capricieux, elle est l'héroïne insouciante d'une histoire à demi imaginaire, l'extériorisation d'une idée conçue par le poète ; elle n'appartient ni à son propre temps ni au sien. Sans doute, ni la figure de l'héroïne, ni celle, si curieuse, de la suivante qui marche à grands pas derrière elle, ne sont

LE MONDE RELIGIEUX

de l'invention de Botticelli ; mais qu'importe ? On trouve ailleurs des prototypes de ces deux figures : dans *Salomé*, dans la porteuse de la *Naissance de la Vierge*. Botticelli les a revues, et revues de ses propres yeux, lorsqu'il eut à peindre l'héroïne de la Bible. Une belle jeune fille s'avance d'un pas léger, triomphante à la pensée de la hardiesse de l'acte qu'elle a commis : sa servante la suit à grands pas, portant le sinistre fardeau. Les oiseaux chantent, tandis que s'éloignent les chevaliers revêtus de leur armure, et la brise drapé les robes des deux femmes qui s'avancent. Ce n'est point dans la Palestine ravagée par la guerre, ce n'est point dans la luxueuse Florence en proie aux luttes intestines que le jeune Botticelli place ses Grecs ou ses Hébreux, mais bien dans un pays de rêve, le pays des romans du moyen âge où le printemps est éternel, où la jeunesse revêt l'horrible de couleurs d'or, inconsciente du mal qui l'entoure ; c'est dans le paradis de jadis où fleurit la beauté fraîchement révélée que vivent et se meuvent les héros de sa religion.

Dans ses premières *Adorations*, le sentiment religieux est absent, du moins tel que nous le trouvons dans ses dernières œuvres. Dans les deux tableaux qui sont à Londres, un sens naïf du merveilleux est la note dominante. Les Mages et leur suite, parés de vives couleurs, se pressent autour du divin enfant comme les personnages d'un conte de fée où l'étrange et le surnaturel se mêlent au familier. La tournure d'esprit qui accepte sans étonnement les géants, les ogres, les chevaux qui parlent et les montagnes qui soudain s'évanouissent est celle qui inspira ces tableaux. On a là tous les matériaux d'un récit merveilleux : les rochers dressent leurs formes fantastiques ;

SANDRO BOTTICELLI

les robes étalent leurs ornements compliqués et bizarres; d'étranges ruines antiques forment l'arrière-plan; des rois tombent à genoux et des foules grouillantes sont indiquées. Cependant tout reste naturel, intime, rien ne s'élève jusqu'au sublime, rien n'étonne ni n'épouvante. De même que la Vénus à sa naissance est simple et lointaine, de même la Vierge et l'Enfant sont à la fois familiers et étranges. Ils n'ont pas conscience de leur caractère sacré; en eux rien de pompeux ni de déclamatoire, et c'est ce qui fait leur charme; mais c'est aussi ce qui fait de ces deux figures des types faux, qui ne donnent pas l'impression qu'ils devraient donner.

Dans les *Adorations*, d'une date légèrement postérieure, les figures centrales deviennent encore moins importantes. Le merveilleux naïf de l'époque antérieure, — que le peintre avait d'ailleurs hérité de Filippo Lippi au point que ces tableaux ont été jusqu'à ce jour attribués au fils de ce vieux maître, — ce merveilleux s'épanouit en une splendeur plus mûre, de sève plus riche, semblant appartenir à la vie contemporaine. Les éléments demeurent les mêmes, mais ils sont traités avec plus de grandeur et plus d'accent. D'irréels qu'ils étaient, les tableaux deviennent réalistes sans devenir plus religieux. Une dévotion sincère est empreinte sur quelques visages, certaines attitudes témoignent d'une orgueilleuse humilité, les caractères se révèlent nobles et dignes, mais c'est une scène d'apparat, pleine de détails qui ne sont intéressants qu'en eux-mêmes et qui contrastent avec le vrai sens du sujet plutôt qu'ils ne l'expriment. Le sentiment presque religieux que valaient aux premiers tableaux leur intimité et leur simplicité, fait place à l'intérêt qu'éveille la représentation de la beauté humaine.

LE MONDE RELIGIEUX

Pour comprendre ces tableaux avec leurs portraits et leur aspect du temps, il faut se rappeler que l'adoration des Mages fut l'un des spectacles les plus populaires des processions religieuses pendant tout le xv^e siècle. Ce n'est pas seulement en peinture que les grands du jour apparaissaient en Rois ou en Mages, et ce n'est pas uniquement pour flatter leurs protecteurs que les peintres présentaient sous leurs traits les principaux acteurs de ces scènes. Les Médicis en personne chevauchaient en tête de ces processions qui se déroulaient de leur château à quelque lieu sacré — et jouaient la scène de la Nativité moitié par piété, moitié par ostentation. Des processions notoires semblent avoir été l'origine directe de quelques-unes des *Adorations* les plus connues; ce sont elles sans doute qui dans celles de Botticelli ont inspiré le cérémonieux, le recherché, le théâtral, en un mot, de la composition et des attitudes. Ces pompes magnifiques ayant en somme leur source dans la piété la plus sincère et la plus naïve, il s'ensuit que le caractère des personnages n'est pas théâtral au sens défavorable du mot; néanmoins, tous ont conscience de prendre part à une cérémonie, et à une cérémonie rituelle; et leur caractère reste, malgré tout, théâtral. Ce sont en quelque sorte des enfants costumés et qui croient à leur rôle; ils sont agréables à voir et nous communiquent en partie leur conviction; mais, d'autre part, nous ne nous les représentons pas comme étant les personnages réels de la scène décrite, et ils n'ont pas de caractère religieux. Voyez les personnages de la Sainte Famille. Ils devraient constituer la partie centrale de toute la scène; au contraire, placés à l'arrière-plan, ils ne forment pas le motif essentiel d'une scène réelle; ils

SANDRO BOTTICELLI

semblent être des images peintes, des représentations rituelles, les symboles d'un culte, non la puissance qui inspire une action spontanée.

Ce n'est que beaucoup plus tard, dans un tableau antérieur à sa conversion, que Botticelli essaya d'incarner en une *Adoration* un mobile d'action puissant, inéluctable. Dans le panneau des Offices, esquisse colorée plus tard par un autre peintre, les détails et les gestes individuels se perdent en un grand mouvement qui représente l'Univers extasié se pressant vers la ville natale de son Sauveur. De ce tableau date une forme d'art nouvelle; il contient les germes d'un esprit nouveau. Mais, ici même, il manque quelque chose à cette interprétation. Une expression ardente du pathétique s'est substituée au naturalisme hardi et sévère, comme le naturalisme s'était substitué à la fantaisie familière; mais cette ardeur est représentée pour elle-même comme dans toutes les œuvres de Botticelli appartenant à cette période; on n'y voit point trace de la force spirituelle qui entraînait les foules vers la crèche sacrée. Même ici les figures centrales sont mesquines, insuffisantes; l'imagination qui conçoit cette scène n'est pas mise en éveil, n'est pas pénétrée par sa vraie signification. C'est la foule qui forme le tableau et c'est au spectateur qui connaît les raisons de l'agitation de cette foule à faire résonner la note religieuse, car le peintre n'a pas eu le pouvoir de la faire entendre nettement, ni même de la suggérer par sa peinture.

Où donc la religion se trouve-t-elle dans l'œuvre de Botticelli? Ce n'est certes pas dans les saints, les évêques gauches et maigres qui se tiennent au-dessous du couronnement de la Vierge, remplissent les tympans de la

LE MONDE RELIGIEUX

Chapelle Sixtine, ou entourent la Madone, assise sur son trône; pas davantage dans ces grandes « machines » maladroitement représentant, paraît-il, des scènes religieuses sur les murs de la Chapelle Sixtine. Ici Botticelli essaye évidemment d'atteindre à la magnificence et d'inspirer un sentiment de vénération. Il s'efforce d'être précis, de marquer fortement les caractères; la virilité de son talent le conduit à exagérer les lignes dures et à imaginer des poses héroïques. Il en résulte que ses saints et ses docteurs sont des croquemitaines bons tout au plus à faire peur aux petits enfants. Seul, saint Augustin, dans le tableau des Offices et dans la charmante *predella* de l'Académie (gravure X), est un bon vieux paysan, joyeux, content, au visage et au nez ronds, au large sourire. Mais même saint Augustin — si toutefois c'est lui — devient, dans la fresque de l'Ognissanti (gravure IV), l'homme d'action à la large main, à la forte charpente, d'aspect austère, de geste prompt, en qui Botticelli voyait le type de la virilité spirituelle. Il y a là une expression d'extase intense qui, pour Vasari, était un trait génial dû à l'ardente ferveur religieuse du peintre.

Une *Dernière Communion de saint Jérôme* est beaucoup moins connue. On l'a cependant copiée plusieurs fois et il est possible qu'elle ait atteint, à un certain moment, une popularité méritée. Elle présente en effet une tenue dans la pensée et l'exécution qui la rend supérieure à tous les autres exemples du pathétique religieux de Botticelli. Partout ailleurs la véhémence de l'expression devient trop tragiquement déclamatoire; dans les scènes de la *Vie des Saints* des quatre panneaux de San Zenobio, l'agitation violente se substitue à la dignité; l'effort fait pour être

SANDRO BOTTICELLI

expressif devient si exagéré, si laid, qu'il va à l'encontre même de l'impression d'horreur qu'il voudrait donner.

Botticelli a deux types principaux de Madone, dont l'un se rattache à ces représentations véhémentes de la ferveur religieuse. Chaque fois que les signes de la Passion sont portés par les anges, — quelquefois même lorsque ces signes symboliques sont absents, — le regard modeste ou pensif de la Vierge devient le regard noyé de larmes de la mère prophétique, et les lèvres, aux lignes partout ailleurs délicates, se contractent aux commissures en une angoisse insurmontable. Ce type, avec une tête de Christ qui est presque un masque primitif de la douleur, de la souffrance, est le plus frappant de sa dernière période et se retrouve dans des tableaux où l'on voit moins la main du maître que celle de ses élèves. La version la plus typique exprime de manière moins exclusive une seule passion et révèle un caractère plus varié.

Dans les premiers tableaux, la tête de la Madone est presque incolore et conventionnelle; c'est le type de la tendresse, de la douceur que Filippo Lippi avait hérité de la tradition monastique et qu'il avait transmis à Botticelli, lequel devait à son tour le transmettre à son élève Filippino Lippi. Graduellement, ce type prend un caractère plus personnel; il devient plus pensif, plus sensible, plus délicat, langoureux et las, troublé par le mystère d'une destinée incompréhensible; à son complet développement, il apparaît semblable à celui de Vénus. Il n'y a pas lieu d'être surpris en voyant identifiés ces deux types; le fait n'est pas particulier à Botticelli. Pour tous les peintres de cette période, la Vierge était l'incarnation de toute beauté humaine. Lui retirer un élément de beauté pouvant accroître sa gloire eût

LE MONDE RELIGIEUX

été la preuve d'un manque de religion. On lui prêtait donc toutes les grâces de la déesse païenne. D'autre part, c'eût été pécher contre la beauté que de priver Vénus des formes et des traits parfaits que l'on aimait à voir à la Madone. Les deux types ne pouvaient donc manquer de se ressembler. La faute n'en est pas à l'irréligion, mais à l'excès de cette émotion dominante, à la fois religieuse et esthétique, indivise, inconsciente du départ à faire entre les différents aspects de la beauté appropriés à l'expression d'idées différentes.

Quand le même homme exprimait dans l'une ou l'autre figure sa conception de la beauté féminine, les deux types devaient donc fatalement se ressembler. Celui de Botticelli, Vénus ou Madone, a pour la génération actuelle un caractère éminemment religieux. Il est impossible de déterminer avec précision en quelle qualité réside ce caractère. L'air mystérieux, étonné, qui semble connaître ce que nous ignorons, la souffrance langoureuse suggérée plutôt qu'indiquée, l'ensemble de tous ces traits caractéristiques du type de la Madone de Botticelli lui donne son charme prenant et en fait l'image même de la religion. Mais sitôt qu'on les sépare et qu'on les accuse, ils prennent un caractère propre qui n'a rien de particulièrement religieux. Ils deviennent un des mille aspects de l'idéal, que d'autres aspects peuvent égaler et même surpasser. Le mystère, seule conception idéale qui par sa nature même soit un attribut de la divinité, n'est pas l'apanage d'un type spécial de la beauté, mais il accompagne le charme, élément essentiel de la beauté. Cet air de mystère, qui serait en quelque sorte voulu et conscient, loin d'être chez Botticelli le signe d'un sentiment religieux profond, forme le lien qui

SANDRO BOTTICELLI

le rattache au pôle d'art le plus opposé, à l'art de Greuze, non seulement par l'inspiration, mais encore par les procédés employés — déformation, exagération faciales — pour produire cet effet.

Ce sont les actes de la Madone, bien plus que ses traits, qui éveillent chez nous l'impression du sentiment religieux. La maternité paisible exprimée dans la plupart des tableaux de Botticelli, la sollicitude tendre et douce pour l'enfant qu'elle a mis au monde, expriment une émotion humaine universelle qui, par son inappréciable valeur, est un élément de toute religion. C'est la gloire de la Renaissance européenne d'avoir perfectionné de mille manières l'idéal universel de la Mère et de l'Enfant. Mais Botticelli n'est qu'une unité perdue dans la foule d'artistes qui ont excellé dans l'art de représenter cet idéal; d'autres ont fait preuve de plus de variété, d'invention, d'un goût plus sûr et plus parfait, et même d'un génie bien supérieur, dans les esquisses de l'Enfant Divin qu'ils nous ont transmises. Botticelli n'offre pas un seul exemple de la Mère tenant l'Enfant qui puisse se comparer à certaines œuvres de Raphaël ou aux sculptures des monuments florentins qui inspirèrent et Raphaël et lui-même. La mémoire ne retient pas le rapport de la Mère à l'Enfant comme étant le trait essentiel du tableau; l'esprit s'attache immédiatement soit à tel trait caractéristique du groupe environnant, soit au visage de la Madone elle-même. Même dans le *Magnificat* (gravure VII), dont l'idée est la plus heureuse, on est attiré par l'ange qui tient la couronne; dans la *Grenade* (gravure VIII), par le visage de la Madone, alors que dans la toile la plus populaire qui soit sortie de l'atelier de Botticelli, la toile ronde de la Galerie

LE MONDE RELIGIEUX

Nationale de Londres (gravure XXIII), l'indifférence même de la Mère pour l'Enfant semble être précisément ce qui fait le charme du tableau.

On reproche à l'*Annonciation* des Offices (gravure XIX), non seulement sa couleur et sa facture, mais aussi ses poses vulgaires et communes. Sans doute, la couleur et la facture donnent à penser que Botticelli ne prit même pas la peine de toucher à la peinture du panneau; mais ces fautes de technique une fois admises, le tableau reste admirable. L'*Annonciation* ou la conception d'un Message divin est, comme la conception de la Maternité innocente, l'un des triomphes de l'art italien. Les variations de Botticelli sur ce thème sont plus heureuses que ses manières de traiter la Madone et l'Enfant. L'ange agenouillé est à la fois humble et impérieux; la Madone, à la fois imposante et modeste, mérite la faveur dont elle se déclare indigne. Si les types sont communs, c'est que la vision est humaine; et le réalisme des formes laisse à la conception toute sa valeur idéale. Ce tableau n'a pas la subtilité pénétrante ni les lignes exquises des premières œuvres de Sienne, mais, en revanche, il a une ampleur, une vigueur tangible d'expression qui transportent la scène du monde du rêve dans le monde vivant de l'action. Il y a encore plus de force et de dignité dans l'Ange Gabriel peint par Botticelli pour les moines de Saint-Martin, bien que la Madone ait entièrement disparu sous de nouvelles couches de peinture et que le mur entier ait souffert. Des restes de la fresque se dégagent une impression poétique plus grande encore, due peut-être à l'effet de lointain produit par la longue colonnade où résonne le message.

N'étaient ses anges, Botticelli n'aurait point fait

SANDRO BOTTICELLI

entendre la partie la plus importante de son message divin. Aucune des figures principales d'un tableau ne pouvait exprimer si bien les sentiments multiples de l'âme chrétienne. Pour incarner les émotions qui sont la base de ces tableaux, il faut des formes purement imaginaires, des êtres doués de pouvoirs surhumains. Dans les illustrations du Dante, il est curieux de voir que son génie ne réussit à présenter les diables conventionnels de l'*Enfer* que sous des aspects peu variés et, en somme, fort peu redoutables. Il est beaucoup trop occupé à composer soigneusement et à reproduire fidèlement tous les traits du chant qu'il illustre; peut-être se fie-t-il trop à l'ensemble terrifiant d'horreurs accumulées pour concevoir des formes qui par elles-mêmes exprimeraient l'épouvante qu'il décrit. Dans le *Purgatoire*, son dessin s'allège et quelques-unes de ses figures inachevées sont un symbole délicieux du bonheur qu'elles vont bientôt goûter. Mais à la fin du *Purgatoire* jaillit une série de personnages, hérauts triomphants de la joie éternelle; et dans le *Paradis* il fait passer, non sans lourdeur et gaucherie, l'image du Dante et de Béatrice par toutes les expressions de béatitude surhumaine. Une seule page, celle où le Dante et Béatrice passent au-dessus des arbres, est, par l'expression, l'un des plus grands triomphes de la peinture.

Représenter les émotions sous des formes immatérielles est la particularité essentielle des chœurs d'anges que Botticelli a placés dans la plupart des tableaux où il a peint la Madone. Ils forment un chœur imaginaire racontant l'histoire à laquelle les principales figures servent d'illustrations; de même que la musique accompagne et précise une action dramatique, de même ils expriment par leurs membres,

LE MONDE RELIGIEUX

leurs visages, leurs draperies et leurs mouvements, le sentiment qu'éprouve le peintre devant la scène qu'il décrit. Ils constituent le tableau même, les figures principales n'étant que des portraits, des documents, des descriptions. Tels sont les anges du *Couronnement* de l'église de Saint-Marc, aujourd'hui à l'Académie de Florence. Les voici, quelque peu massifs, mais ils dansent avec légèreté en double cercle, et leur vol joyeux fait penser à la hauteur des cieux et au bonheur harmonieux de ceux qui les peuplent. La gravité de l'image de la Divinité et l'humilité de la Madone un peu gauchement penchée suffisent sans doute à exprimer comme il convient le charme du groupe traditionnel; mais cela ne suffit certes pas à contre-balancer l'image pompeuse, lourde, exagérée, des docteurs et des saints qui se trouvent au bas du tableau. Il fallait ce chœur d'anges pour en coordonner les éléments et en faire vraiment un tableau.

Sous une forme ou sous une autre, les anges réapparaissent dans toutes les œuvres de Botticelli où se trouve la Madone. Ce sont deux anges qui tirent un rideau pour dévoiler la Mère et l'Enfant comme dans le tableau de l'autel de Saint-Barnabé (gravure IX) ou le petit tableau de l'Ambrogiana (gravure XX). Figures purement accessoires, inutiles pour la représentation exacte de l'idée, leur geste est froid et conventionnel. Cacher la Madone derrière un rideau et la dévoiler soudain aux regards du spectateur est en soi une idée théâtrale et choquante. De plus, dans l'œuvre charmante, négligemment composée et exécutée, il est vrai, de l'Ambrogiana, le rideau n'aurait jamais pu cacher la Madone aux yeux du spectateur; le geste des anges est donc maladroit et inutile. Mais ces

SANDRO BOTTICELLI

entendre la partie la plus importante de son message divin. Aucune des figures principales d'un tableau ne pouvait exprimer si bien les sentiments multiples de l'âme chrétienne. Pour incarner les émotions qui sont la base de ces tableaux, il faut des formes purement imaginaires, des êtres doués de pouvoirs surhumains. Dans les illustrations du Dante, il est curieux de voir que son génie ne réussit à présenter les diables conventionnels de l'*Enfer* que sous des aspects peu variés et, en somme, fort peu redoutables. Il est beaucoup trop occupé à composer soigneusement et à reproduire fidèlement tous les traits du chant qu'il illustre; peut-être se fie-t-il trop à l'ensemble terrifiant d'horreurs accumulées pour concevoir des formes qui par elles-mêmes exprimeraient l'épouvante qu'il décrit. Dans le *Purgatoire*, son dessin s'allège et quelques-unes de ses figures inachevées sont un symbole délicieux du bonheur qu'elles vont bientôt goûter. Mais à la fin du *Purgatoire* jaillit une série de personnages, hérauts triomphants de la joie éternelle; et dans le *Paradis* il fait passer, non sans lourdeur et gaucherie, l'image du Dante et de Béatrice par toutes les expressions de béatitude surhumaine. Une seule page, celle où le Dante et Béatrice passent au-dessus des arbres, est, par l'expression, l'un des plus grands triomphes de la peinture.

Représenter les émotions sous des formes immatérielles est la particularité essentielle des chœurs d'anges que Botticelli a placés dans la plupart des tableaux où il a peint la Madone. Ils forment un chœur imaginaire racontant l'histoire à laquelle les principales figures servent d'illustrations; de même que la musique accompagne et précise une action dramatique, de même ils expriment par leurs membres,

LE MONDE RELIGIEUX

leurs visages, leurs draperies et leurs mouvements, le sentiment qu'éprouve le peintre devant la scène qu'il décrit. Ils constituent le tableau même, les figures principales n'étant que des portraits, des documents, des descriptions. Tels sont les anges du *Couronnement* de l'église de Saint-Marc, aujourd'hui à l'Académie de Florence. Les voici, quelque peu massifs, mais ils dansent avec légèreté en double cercle, et leur vol joyeux fait penser à la hauteur des cieux et au bonheur harmonieux de ceux qui les peuplent. La gravité de l'image de la Divinité et l'humilité de la Madone un peu gauchement penchée suffisent sans doute à exprimer comme il convient le charme du groupe traditionnel; mais cela ne suffit certes pas à contre-balancer l'image pompeuse, lourde, exagérée, des docteurs et des saints qui se trouvent au bas du tableau. Il fallait ce chœur d'anges pour en coordonner les éléments et en faire vraiment un tableau.

Sous une forme ou sous une autre, les anges réapparaissent dans toutes les œuvres de Botticelli où se trouve la Madone. Ce sont deux anges qui tirent un rideau pour dévoiler la Mère et l'Enfant comme dans le tableau de l'autel de Saint-Barnabé (gravure IX) ou le petit tableau de l'Ambrogiana (gravure XX). Figures purement accessoires, inutiles pour la représentation exacte de l'idée, leur geste est froid et conventionnel. Cacher la Madone derrière un rideau et la dévoiler soudain aux regards du spectateur est en soi une idée théâtrale et choquante. De plus, dans l'œuvre charmante, négligemment composée et exécutée, il est vrai, de l'Ambrogiana, le rideau n'aurait jamais pu cacher la Madone aux yeux du spectateur; le geste des anges est donc maladroit et inutile. Mais ces

SANDRO BOTTICELLI

figures contribuent à l'émotion produite par l'ensemble. Elles sont donc ici à leur place. Ce sont des détails dans une composition qui manque d'unité; ils aident à exprimer la pensée qu'aurait dû traduire l'ensemble, ils l'expriment peut-être tout entière.

Ailleurs les anges jouent un rôle moins actif, mais ils ajoutent plus de majesté à l'impression générale du tableau. L'effet produit par les Madones du *Magnificat* et de la *Grenade* tient beaucoup aux visages et aux attitudes très étudiées des anges qui les accompagnent. Il est sage de ne pas exagérer la valeur de leur symbole religieux, si l'on en croit l'histoire contée par Vasari au sujet de l'un des tableaux, copié dans l'atelier de Botticelli. Huit anges y étaient représentés, exactement le nombre des principaux magistrats de Florence. Le jour où l'élève devait montrer son travail à son protecteur, Botticelli peignit sur la tête de chaque ange le bonnet rouge, insigne des juges. L'élève fut terrifié; Botticelli, le protecteur et les autres spectateurs faisaient semblant de ne pas voir les bonnets, et le malheureux croyait avoir perdu la raison. Cette histoire montre que ni l'Académie des Oisifs ni son chef n'attachaient grande importance au sens profond du tableau; mais il ne s'ensuit pas que, sous la raillerie, il ne se soit pas caché cependant une émotion réelle. Sans doute Botticelli riait sous cape en entendant ses protecteurs attribuer un sens profond à des images qui pour lui n'étaient que l'expression de la beauté; il aurait certainement ri devant les analyses minutieuses de ses admirateurs modernes; néanmoins la profondeur et la sincérité de ses sentiments ne sauraient être mises en doute parce qu'ils déterminaient sa conception de la beauté.

LE MONDE RELIGIEUX

Ce sont eux qui, lorsqu'il voulait exprimer des émotions religieuses, lui faisaient choisir, parmi les types qui se présentaient à ses yeux, ces visages d'adolescents méditatifs et délicats. Le caprice, la passion, l'orgueil, la noblesse de la pensée, la puissance de la volonté, l'impatience dans l'action sont des marques du lien qui les rattache à la divinité, — caractère complexe qui pendant de longs siècles resta incompris et qui dut attendre jusqu'à ce jour pour être considéré comme l'expression du sentiment religieux.

Les attitudes des anges dans ces tableaux ne sont pas moins significatives que leurs traits. Le mouvement de danse du *Couronnement* se retrouve dans une fraction du cercle d'adorateurs qui entourent la « Vierge à la Grenade ». Dans le voisinage immédiat de la Mère et de l'Enfant, les anges se meuvent avec plus de gravité, mais leurs corps jeunes et vigoureux se plient dans l'attitude de l'adoration et leurs visages sont irradiés par le reflet de leurs pensées.

Enfin, lorsque la religion teintée de fanatisme devient le seul et unique objet du tableau, dans la *Nativité* de Londres (gravure XXI), les anges dans leur atmosphère glorieuse deviennent le point capital du tableau. Botticelli ne peint pas la Nativité en tant que scène du passé; il a voulu, nous dit l'inscription, représenter, dans une sorte de vision prophétique, la seconde venue du Christ parmi les hommes, qu'en disciple de Savonarole il croyait imminente. Les personnages de l'étable sont devenus plus grands et plus accusés qu'ils ne l'étaient dans les premières *Adorations*; à part ce détail, ils diffèrent peu du type conventionnel. Modifier en quoi que ce soit cette représentation

SANDRO BOTTICELLI

sanctifiée par le temps, c'eût été déjà à cette date et certainement aux yeux de Botticelli commettre un sacrilège et enlever au tableau tout caractère religieux. Mais la représentation des personnages imaginaires permettait d'exprimer un monde d'émotion féconde. Des anges entourent les Mages et les bergers, leur inspiration les domine. Des anges embrassent les trois âmes bienheureuses qui se trouvent au bas du tableau. Des anges chantent et veillent au-dessus du chaume d'or de l'étable. Très haut, dans la lumière du soleil levant, éclipsant ses rayons de leur éclat, des anges tournoient en un vol extasié, balançant leurs palmes et leurs couronnes, tandis qu'ils dansent la main dans la main. Les rayons qui les baignent colorent les arbres sombres, dorent le toit de chaume et éclairent les visages les plus proches. Cette lumière répand autour d'eux leur joie et l'extase de leur danse, et toute la scène semble être l'écho de la mélodie aux accents de laquelle leurs membres se meuvent.

C'est là la dernière manière de Botticelli, — la plus caractéristique, la plus religieuse. Comme une page des illustrations du Dante, la *Nativité* révèle dans la foule des personnages et la composition assez disproportionnée un effort pénétrant, partout sensible, pour condenser dans ces masses une pensée, une émotion unique, dominante et inspiratrice. C'est une joie surhumaine qu'exprime son dernier tableau, et c'est dans l'expression de la joie que Botticelli excelle. Qu'il s'agisse d'agonie, de souffrance, rien ne vient atténuer le caractère violent, tourmenté de son dessin, mais dans ses œuvres même qui révèlent le bonheur le plus profond, la joie la plus intense, se dissimule le sentiment inquiet d'une lutte intérieure. C'est cet aspect du génie

LE MONDE RELIGIEUX

de Botticelli qui charme et séduit l'âme moderne : il s'attache aux éléments essentiels de la beauté, s'efforce de leur arracher toute la joie qu'ils contiennent, mais, intimement mêlée au bonheur que le peintre exprime, on sent la présence de la douleur, fatale et éternelle.

CHAPITRE IV

BOTTICELLI PEINTRE

JUSQU'ICI nous avons considéré l'œuvre de Botticelli au point de vue de l'interprétation, en temps que produit de son imagination créatrice. Dans une certaine mesure, ce n'est pas lui rendre justice en tant que peintre. L'imagination peut se concréter dans la poésie, voire dans la musique, aussi bien que dans la peinture. C'est cependant l'élément primordial de l'inspiration du peintre. Le deuxième, l'observation, avec son corollaire, la représentation, peut aussi dans une certaine mesure être regardé comme étant communs aux différents arts. C'est le troisième, la décoration, qui appartient exclusivement au peintre; tous les arts sont par quelque côté décoratifs et, à cet égard, on peut les comparer entre eux, mais c'est la peinture seule qui trouve en elle la source principale du plaisir esthétique qu'elle procure et son principal moyen d'expression. Des écrivains modernes ont essayé d'attribuer à l'élément décoratif toute la valeur et tout le charme de Botticelli; c'est là une manière de voir étroite et erronée. Mais si l'on reconnaît une fois pour toutes que les trois éléments, imagination, observation, décoration, doivent se trouver intimement unis dans une œuvre d'art complète, que l'analyse de l'un d'eux touche nécessairement aux autres et les implique, on peut admettre que la meilleure façon d'approcher l'œuvre d'un peintre est sans doute par le côté décoratif.

BOTTICELLI PEINTRE

L'effet total de l'œuvre décorative de Botticelli — comme de la plupart de ses contemporains — est perdu pour nous. En ce qui concerne Botticelli, la perte est particulièrement sensible, car, d'après ce que l'on connaît de ses œuvres, la peinture purement décorative tint une place importante dans l'ensemble. Ses petits tableaux en longueur, et ceux de son école — même la *Calomnie* et *Mars et Vénus* — devaient être des pièces décoratives. L'ensemble qu'elles décoraient a disparu; les cadres des musées mettent trop en valeur certains détails, tandis qu'ils font disparaître entièrement certains autres. Le remaniement de la construction a détruit l'effet des fresques de la Chapelle Sixtine. La *Vénus* est devenue un tableau isolé; le *Printemps* se trouve privé de ses lumières dorées; il est en outre placé, à l'Académie, entre deux tableaux d'autel de Filippo Lippi dont le coloris, les dimensions, le sentiment jurent avec les siens; pour voir ce tableau, il faut se tenir dans la salle voisine et, tant bien que mal, l'encadrer dans la porte ouverte. Les dessins du Dante sont inachevés et privés de la spontanéité de la ligne et de la couleur originales, raison d'être de leurs contours rigides. Les fresques de la villa de Lorenzo, le Spedaletto, sont détruites. Il ne reste que des fragments des fresques de la villa Tornabuoni.

Cependant les fresques de la villa Tornabuoni sont les fragments les plus parfaits qui nous soient parvenus de l'œuvre décorative de Botticelli, et c'est par elles qu'on peut avoir l'idée la plus exacte de sa manière. Le temps n'a point maltraité leurs couleurs, les teintes jadis claires et brillantes sont devenues des bleus et des verts pâles, et même le brun soutenu de la robe de

SANDRO BOTTICELLI

Giovanna a pris du recul en s'atténuant. Le ton terne du plâtre coloré a remplacé l'unité de la lumière aux nuances diverses. On peut juger avec plus de sûreté du coloris de Botticelli dans plusieurs autres tableaux qui sont restés dans leur état primitif. Des tons clairs, frais, transparents, unis caractérisent la *Naissance de Vénus*, les Madones de grandes dimensions ou *Mars*. Partout ailleurs, quand le tableau est plus petit, la palette de Botticelli se fait plus riche, plus chaude; il use de tons soutenus bleus, bruns, rouges, jaunes, hardiment juxtaposés. C'est dans la *Calomnie* ou l'*Adoration* de la Galerie des Offices que le coloris est le meilleur. Les tons vigoureux, riches, sont massés, mis en valeur par des bruns puissants et de lourds verts foncés. Mais toujours la couleur vigoureuse est claire et brillante, nulle part heurtée ou violente; elle s'harmonise partout avec l'éclat des bijoux et de l'or. L'or court à travers ses couleurs comme un fil dans une tapisserie flamande, jetant de la lumière dans les endroits sombres et apportant sa richesse aux couleurs claires. Il y a de l'or dans les draperies, dans les chevelures, dans les bijoux et les feuilles des arbres; c'est l'or qui harmonise tout dans l'éclat contenu d'un jour imaginaire.

L'effet décoratif de la fresque de Giovanna Tornabuoni est produit par l'équilibre et le contraste des deux moitiés de la peinture. Dans l'une se trouve seul le portrait de Giovanna, simple et sévère. Il est mis en relief par son isolement, sa dignité, sa couleur et sa ligne. Dans l'autre moitié se trouve un groupement relativement compliqué de draperies, de visages, de membres, de mouvements, de lignes et de couleurs. L'ensemble fait un dessin de composition assez lâche dont chaque partie est plus

BOTTICELLI PEINTRE

ou moins bien proportionnée à l'espace qu'elle occupe : un groupe répond à l'autre groupe aisément et sans se répéter. Pour ceux qui maintiennent que la décoration d'un mur doit conserver le caractère plat de la surface sur laquelle elle est peinte, cette manière de balancer les groupes serait une qualité. Mais en la louant pour cette raison, on oublie que même ici Botticelli essaya délibérément de faire disparaître l'aspect plat, de donner à la fresque du recul et de la profondeur en plaçant au premier plan le portrait accusé d'un enfant. Dans la deuxième fresque, celle de Lorenzo Tornabuoni, l'effort tenté pour obtenir du recul est très évident dans la manière de grouper les Sciences et la recherche de l'impression d'espace amène naturellement plus de variété dans la disposition des personnages.

Ces deux tendances se remarquent dans toute l'œuvre de Botticelli; d'une part, des masses plutôt isolées, plus ou moins bien équilibrées; d'autre part, une délinéation nette de l'espace à remplir. Dans le second cas suit naturellement, mais non nécessairement, l'étude des rapports d'espace entre les figures. Dans les grands tableaux décoratifs, le *Printemps*, la *Naissance de Vénus*, et même dans *Pallas*, les personnages sont presque isolés et posés comme des ornements séparés, superficiels. Il faut un effort considérable pour établir un lien entre la ligne, l'espace, le mouvement des différents groupes du *Printemps*; lorsque l'on a découvert ce lien, il est aisé de remarquer combien est exquis et subtil le moyen employé; et celui qui le découvre se targue de discernement, précisément dans la proportion où il est invisible pour l'observateur ordinaire. Cet isolement des groupes séparés n'est pas

SANDRO BOTTICELLI

incompatible avec la disposition la plus attentive, la plus recherchée des détails. Rien n'est d'un rythme plus exquis et mieux coordonné que les parties du groupe des Trois Grâces dans ce tableau ; et on ne peut concevoir contours plus harmonieux que ceux de la déesse dans la *Naissance de Vénus* ou de Flore dans le *Printemps*.

Dans d'autres tableaux, cet arrangement minutieux se retrouve dans tout le dessin. L'exemple le plus frappant est celui de *Vénus et Mars* de Londres. Les proportions de chaque détail sont étudiées par rapport à celles des autres, chaque ligne aboutit à une autre ligne, équilibre, met en valeur, accentue, complète le reste. Voyez, par exemple, la robe rouge sur laquelle Mars est étendu. De l'orteil, il saisit un coin du tissu, l'étendant sur toute la longueur de sa jambe, formant ainsi un fond sombre et coloré sur lequel se détache sa chair, une ligne ferme pour mettre en valeur la courbe de ses membres. De même l'arrière-plan simple que forme la mer ou la plaine — dans ce tableau, et plus visiblement encore dans la *Calomnie* — est le complément artificiel, sans doute, mais nécessaire, des personnages de Botticelli. Lorsqu'il le faut, il jette à profusion fleurs et feuillages parmi lesquels s'ébattent ses personnages, mais ses meilleures figures sont elles-mêmes si vigoureuses que des arbres roides, au feuillage rigide, la ligne de la mer sont le décor qui leur convient le mieux. Le même effet produit par un dessin d'une simplicité voulue se retrouve dans le portrait de Giovanna Tornabuoni, dans la fresque du Louvre ou, comme on l'a déjà dit, dans les Trois Grâces du *Printemps*. Il est encore plus évident dans le tableau désigné à tort sous le nom de *la Belle Simonetta* (gravure XIV) dans la Galerie Pitti. Ici

BOTTICELLI PEINTRE

encore la ligne est étudiée, contenue, la couleur d'une dignité sobre, la disposition d'une recherche exquise, et le fond si dur, si terne qu'il n'existe que pour mettre en valeur les beautés du premier plan. Ce sont bien là les caractéristiques de Botticelli, de sa meilleure manière. Elles différencient le Maître de ses élèves et de ses contemporains à tel point que, en dépit de l'aspect plat du visage et de l'ensemble, le tableau ne saurait que lui être attribué.

Un arrangement si parfait, si sobre des lignes, des masses et des couleurs suppose un dessin extrêmement soigné et vigoureux. Fixer une attitude, représenter un caractère, entraînent la disposition attentive de la ligne. Le rythme en peinture comme en musique consiste à appuyer sur les notes dominantes. Le corps entier est saisi, représenté à un moment donné, caractéristique ; l'unité d'intention se traduit dans le dessin par l'unité qui fond les divers éléments en un équilibre harmonieux. La tension, la concentration de la vision se révèlent à la fois dans le ferme contour de l'image présentée et dans l'absence d'extravagance, d'impropriété dans le dessin que trace ce contour à l'intérieur du cadre.

La représentation du corps humain, et plus encore celle d'un groupe, exige autre chose qu'une disposition linéaire et l'équilibre des masses. Pour produire un effet unique et en quelque sorte synthétique, il faut que l'espace où se meuvent les corps soit limité, et aussi homogène que leurs lignes. La deuxième des fresques du Louvre, celle de Lorenzo Tornabuoni, montre, comme on l'a déjà dit, que la combinaison cohérente des trois dimensions fut à un certain moment une des tendances de l'œuvre de Botticelli. Dans le tableau d'*Holopherne* se manifeste en petit cette

SANDRO BOTTICELLI

imagination grandiose de l'espace qui convient le mieux à de vastes peintures murales. Le corps de l'homme qui se plie sur son épée n'est pas seulement un exercice de raccourci, mais encore, comme dans certains exemples plus prononcés de Luca Signorelli, la dominante de l'espace que contient le cadre. L'effort est encore plus évident dans les fresques de la Sixtine, bien qu'ici l'effet ne soit pas soutenu. Dans la *Vierge à la Grenade*, les Anges reculent, mettant la Vierge en valeur dans l'espace et lui fixant sa place dans l'ensemble ; c'est à ce second point que se borne leur rôle dans la Madone du *Magnificat*. Mais c'est surtout dans les tableaux de l'Adoration que Botticelli réussit à faire tenir dans un plan étroit les effets d'espace et un dessin coordonné. Dans l'*Adoration* de la Galerie des Offices, la valeur de l'exécution dépasse de beaucoup celle qu'atteignent ses contemporains. Là, outre un coloris parfait, il réalise une parfaite dignité de forme et trouve une composition qui dans l'ensemble satisfait entièrement et l'œil et l'imagination.

On se rappelle que les deux idées qui forment la base de ce tableau sont l'idée de « pompe » et de « procession ». Pour donner à ces deux idées une valeur artistique et décorative, il faut y joindre comme contre-partie l'unité de conception et l'unité de composition. L'effet est celui du tableau final dans une pièce à grand spectacle, à un moment où la mise en scène constitue un ensemble pouvant être fixé sur la toile. Dans les premières *Adorations*, l'atmosphère si simple de conte de fées n'exigeait pas une telle unité. Là l'imagination erre d'un bout à l'autre du tableau, intéressée, amusée, fascinée par tous les détails de l'agréable spectacle. On retrouve le même manque d'unité dans la

BOTTICELLI PEINTRE

conception de scènes classiques ou allégoriques telles que la *Naissance de Vénus* ou le *Printemps*. Il en résulte simplement une accumulation de détails. Le peintre n'a pas choisi un moment favorable de l'action pour nous montrer l'ensemble. L'idée se perd en méandres, en digressions coordonnées par un fil des plus ténus. Soit dit à l'éloge de Botticelli, ce caractère décousu et fragmentaire qui lui était commun avec les artistes de son époque était chez lui, du moins, compensé par la haute idée qu'il se faisait de son art. Autrement l'exubérance de lignes qui se manifeste dans la fresque de Giovanna Tornabuoni ou dans le dessin de l'*Abondance* (British Museum) aurait dégénéré en un abus de minutieux détails, d'ornements sans utilité, tels qu'on en voit, par exemple, dans les dernières œuvres de Filippino. Botticelli en serait venu, comme quelques-uns de ses imitateurs, à ne produire que des enluminures délicates, pleines de fantaisie, aussi maniérées qu'elles sont dénuées de sens.

Mais ce qui sauva Botticelli et le conduisit à produire ses plus belles œuvres fut aussi la cause de sa faiblesse. Il voulait que ses tableaux eussent un sens ; il sacrifiait à cette considération le côté purement décoratif ; cette préoccupation transformait sa joliesse en dignité, l'éparpillement de sa composition en cohésion ; elle devait en fin de compte lui faire perdre ces qualités mêmes.

Il est de mode de considérer Botticelli, parmi les peintres florentins, comme le plus exclusivement préoccupé du caractère décoratif de ses œuvres, et le plus indifférent à l'idée qu'elles pourraient exprimer. Rien n'est moins exact. Tout ce qui, chez Botticelli, n'est pas purement conventionnel exprime quelque chose. Ses lignes ne sont pas des vaines

SANDRO BOTTICELLI

décorations, mais des descriptions suggestives; lorsqu'il dessine, il ne joue pas avec des lignes, il exprime des actions, et des actions liées entre elles. Ce besoin d'expression, si aucun autre élément ne s'y était mêlé, aurait combattu avec succès la tendance naturelle de Botticelli à l'éparpillement. Mais ce besoin, cette recherche du sentiment révèle en même temps le caractère ardent et émotif du tempérament de Botticelli. Ce caractère, s'exprimant plus qu'il n'aurait fallu dans ses œuvres, l'entraînait à exagérer l'expression; et alors ce souci, au lieu de contrebalancer l'éparpillement de la composition, ne fit que l'accentuer. Botticelli échappa à la simple gentillesse par sa recherche de l'expression; mais cette préoccupation par trop exclusive le fit tomber dans la laideur.

Il est pourtant un tableau dans lequel Botticelli réussit à unir la véhémence de l'action et du sentiment à l'unité de la composition. Nous voulons parler des *Lamentations sur la mort du Christ*. Ce tableau et un autre qui le rappelle sans atteindre toutefois au même pathétique, la *Pentecôte*, appartenant actuellement à Sir Frederick Cook, de Richmond, sont généralement passés sous silence par les critiques de Botticelli; ils ne voient pas sous la laideur de la couleur, l'exagération des attitudes, le manque de proportion des formes, l'effort suprême du peintre pour atteindre le but qui lui tenait à cœur.

Il est fort possible que la révolte actuelle contre la proportion, la modération, la retenue dans l'expression des émotions entraîne la revision du jugement porté sur ces œuvres, qu'on en vienne à les attribuer entièrement à Botticelli et même à les considérer comme des chefs-d'œuvre. Dans ce tableau et dans quelques autres, prin-

BOTTICELLI PEINTRE

cipalement des Madones du type pathétique, Botticelli ou ceux qui travaillaient dans son atelier ont cherché, par une extrême simplicité de procédés, à ne rendre que ce qui était essentiel à l'expression de leurs sentiments; ils ont rejeté tout ce qui, attrayant en soi, ne servait en rien à l'expression de leur idée maîtresse. Jusqu'ici on a surtout attribué l'effet produit par ces tableaux à la pauvreté et la négligence de l'exécution. La remarque est juste en partie. Mais il ne s'ensuit pas que ces tableaux soient d'un art inférieur. De même que les nécessités de la gravure bon marché conduisent à la production d'œuvres plus frappantes, plus fidèles au modèle que ne le sont des productions de luxe, de même peut-être une technique plus commune peut-elle faire ressortir des beautés, une justesse qu'auraient laissées dans l'ombre une facture plus soignée et les exigences d'un public plus délicat.

Quoi qu'il en soit, les *Lamentations*, par l'intensité dramatique et la puissance du dessin, occupent une place unique parmi les tableaux de genre de Botticelli. Dans la plupart des autres tableaux, depuis les fresques de la Chapelle Sixtine jusqu'aux panneaux de San Zenobio, bien qu'il s'y trouve des figures isolées qui sont émouvantes et tragiques, il exprime la fougue de son tempérament non pas en cherchant à concevoir un moment choisi pour nous donner une impression unique et forte, mais en entassant dans l'espace limité dont il dispose tous les incidents pathétiques d'une même série d'événements. Le peintre ne concentre pas sa force dans quelques figures isolées et émouvantes, mais il l'éparpille dans les mouvements violents d'une multitude. M. Horne dit avec raison que les illustrations de l'*Enfer* du Dante sont des commentaires et non des illustrations

SANDRO BOTTICELLI

au sens actuel du mot. Botticelli essaie de faire tenir en un seul espace toutes les scènes décrites dans le chant qu'il illustre. Le Dante et Virgile apparaissent constamment dans la même page; les différentes scènes dont ils sont témoins au cours de leur aventure sont exposées côte à côte, sans que l'artiste les distingue suivant l'importance ou l'intérêt qu'elles présentent. La difficulté consiste à faire entrer les différents incidents dans une seule composition décorative. Botticelli y réussit à merveille dans ses illustrations; mais il est moins heureux dans ses tableaux. Même dans la *Calomnie*, où il représente une seule scène, les personnages forment des groupes épars; le drame se noie dans le commentaire. Ce défaut est déjà visible dans les fresques de la Chapelle Sixtine où l'échec de l'artiste est rendu encore plus sensible par l'effort apparent fait pour arriver à une composition d'ensemble. Le peintre pose au premier plan des masses détachées, d'un bon dessin et d'un récit expressif; mais les incidents importants de la scène sont épars, çà et là, autour des personnages ainsi accentués. Nous voyons l'histoire de Virginia, de Lucretia, de San Zenobio, retracée au moyen de détails que semble ne lier aucun souci de la composition. C'est en vain qu'il introduit parmi les groupes des personnages destinés à les relier entre eux. C'est en vain qu'un seul cadre architectural, ou un seul paysage formant l'arrière-plan du tableau s'efforce d'en coordonner l'ensemble. Les détails n'apparaissent pas comme étant les composants d'un seul drame, ni comme étant situés dans un seul espace. Toute unité, tout effet sont perdus, sauf l'effet littéraire et non artistique que produit l'accumulation d'incidents successifs. Et, pis encore, l'émotion, qui ne réussit pas à s'exprimer en un tout coordonné, se

BOTTICELLI PEINTRE

traduit dans l'agitation excessive de chaque personnage. La composition dans son ensemble ne peut ni incarner ni exprimer l'intention qui y est contenue; c'est donc chaque personnage qui cherche, en forçant ses effets, à donner l'impression voulue.

Aucune excuse tirée de l'austérité du sujet et pouvant à la rigueur expliquer l'absence de toute beauté accessoire dans les couleurs ou le détail des *Lamentations* ne peut pallier ces fautes de composition et de dessin. Botticelli avait prouvé dans ses premiers tableaux, et même encore dans des œuvres telles que la *Nativité*, qu'il était capable de concevoir et d'exécuter des œuvres fortement composées, empreintes de noblesse, de dignité et de simplicité. Dans ses tableaux les plus heureux, Madones ou sujets mythologiques, davantage encore dans les illustrations du *Purgatoire* et du *Paradis*, il avait su unir avec éclat la forme, le trait, le paysage, l'attitude et l'accessoire. Il se peut que la représentation du bonheur produise naturellement un effet de concentration, et celle du tragique un effet d'éparpillement; que la comédie ou l'extase exigent par suite de l'artiste un effort de composition moins considérable que la tragédie. Mais une raison plus immédiate explique pourquoi Botticelli échoua là où il souhaitait le plus vivement réussir; pourquoi, sauf dans les *Lamentations*, sa vigueur, sa sincérité et son pathétique ne réussirent pas à le rendre vraiment dramatique. Les moyens dont il disposait ne lui permettaient pas de rendre la véhémence de ses idées; son impatience et son manque de persévérance l'empêchèrent de découvrir les méthodes qui lui auraient permis de s'exprimer. Par son inspiration, il fut à son heure un moderne; par ses méthodes, c'était un retardataire, presque un réactionnaire.

SANDRO BOTTICELLI

La ligne et la couleur plate, une conception simple de l'espace, l'uniformité de l'atmosphère, tels étaient les moyens d'expression dont il disposait. Pour lui, la forme c'était le contour ; la couleur, la coloration de surfaces planes ; l'espace et l'atmosphère, des conventions rudimentaires pour rendre le plus ou moins grand éloignement des personnages et des objets. Avec cette technique, il essaya de représenter des actions véhémentes, des mouvements violents. La tâche était impossible. La ligne qui exprime la véhémence est brisée, heurtée ; elle suggère mais ne représente jamais. Elle suggère le mouvement, elle ne dépeint pas le personnage en mouvement. La ligne du mouvement en peinture est vague, illusoire ; ce n'est pas le contour accentué du sculpteur. Mais Botticelli possédait une ligne sèche, délimitant tout le contour, révélant la structure, enfermant la forme entière dans une solide armature. C'est un moyen admirable pour rendre les formes au repos, pour exprimer la noblesse ou la force ; mais il ne peut servir de rien pour traduire l'agitation et la violence. C'est aller à l'encontre de toutes les lois de l'optique que d'essayer de combiner le mouvement rapide à la ligne rigide. De là ces attitudes qui auraient pu ne pas sembler exagérées si elles avaient été simplement suggérées, mais qui deviennent des contorsions figées lorsqu'elles sont intégralement représentées. Et qui pis est, pour donner un semblant de fougue et d'ardeur à ces figures, il faut les contorsionner, les projeter en des attitudes logiquement impossibles. C'est ainsi que, dans les œuvres de la dernière période, tous les corps en mouvement sont penchés en avant sur les hanches afin de donner l'illusion du mouvement ; les bras, les jambes, les draperies sont jetés de tous côtés ; les visages deviennent

BOTTICELLI PEINTRE

de simples masques, des signes extérieurs de détresse sans le moindre semblant d'humanité pour en faire un tout.

Le manque d'espace et d'atmosphère, la couleur plate ont des conséquences encore plus fâcheuses. Pour exprimer les émotions violentes sans tomber dans la dureté, il faut au peintre des contours fluides, une couleur fondue, la profondeur de l'espace et enfin des oppositions de lumière et d'ombre. Il aurait fallu à Botticelli toutes les ressources de l'art italien postérieur pour exprimer ses conceptions. Mais s'il savait concevoir, il ne faisait aucun effort pour exécuter. Tandis qu'il essayait en vain d'adapter ses idées aux vieilles méthodes, des hommes travaillaient activement autour de lui, cherchant des voies nouvelles et contribuant à la découverte des secrets dont il avait besoin. Léonard de Vinci, plus que tout autre, cherchait le moyen de rendre en peinture ces émotions que Botticelli ressentait, mais qu'il était impuissant à traduire. Le contour effacé qui donne l'impression du mouvement sans le contrarier et qui, grâce aux effets de lumière, apporte à la peinture une nouvelle beauté, fut une découverte de Léonard, le commencement de l'art moderne. Le clair-obscur vint plus tard, pressenti d'ailleurs et inspiré par Léonard. La profondeur de l'espace, de l'atmosphère, et avec elle l'unité qu'introduisent ces deux éléments dans les tableaux de genre furent le résultat des études de Léonard. Ils apparaissent dans le grand carton fait pour la Seigneurie ; et ce carton fut exposé bien avant la mort de Botticelli. D'autre part, à la même époque, Michel-Ange fit connaître son carton des *Soldats au bain*, dans lequel le modelé vigoureux, sculptural du corps humain prenait une forme définitive. Botticelli avait travaillé dans cette direction, mais son désir

SANDRO BOTTICELLI

d'exprimer des émotions fortes l'avait fait abandonner la tentative alors qu'il approchait du but. Loin de suivre le mouvement nouveau, Botticelli semble avoir rétrogradé. Incapable d'avancer, il fit demi-tour et devint archaïque.

Déjà dans la fresque de Lorenzo Tornabuoni, on a l'impression de ses tendances réactionnaires. Beaucoup prétendent que les *Sept Sciences* ne sont pas de sa main; n'était que certaines de leurs caractéristiques se retrouvent dans les illustrations du Dante, la supposition paraîtrait plausible. Mais d'autres raisons expliquent les différences qu'elles présentent avec la manière habituelle de Botticelli. Ces figures étaient traditionnelles et c'est l'art du siècle précédent qui en avait arrêté la forme. En les imaginant, Botticelli entendait imiter cette représentation traditionnelle; ce n'était pas par paresse : les formes choisies n'étaient pas celles qu'avait adoptées l'art conventionnel du jour; mais il croyait que les formes consacrées par le temps possèdent un pouvoir magique, une justesse qu'aucune invention nouvelle ne pourrait égaler. C'est là, à vrai dire, l'amour de l'archaïsme, et il n'est pas étonnant d'en trouver l'expression dans l'œuvre de Botticelli dont l'esprit se montre dès l'abord teinté de littérature. Le même esprit se manifeste dans les dessins pour l'*Enfer* du Dante, dans lesquels, en employant le procédé du commentaire, il suit servilement la routine conventionnelle et désuète, comme si la poésie classique exigeait des illustrations d'un style délibérément traditionnel.

L'archaïsme restant impuissant à exprimer des émotions trop violentes, la négligence dans l'exécution, le manque de proportion, de tenue, expliquent le problème difficile que présentent les Madones, les portraits, les peintures

BOTTICELLI PEINTRE

historiques, les allégories, tous les tableaux singuliers, laids, maniérés qui sortirent de l'atelier de Botticelli. Dans les tableaux religieux, l'archaïsme est toujours une qualité appréciée. L'esprit hiératique recule naturellement devant un rendement réaliste de l'image divine; plus la représentation est ancienne, irréaliste, plus elle fait penser à l'autre monde. Et il devait se trouver à Florence des gens qui faisaient grief à Filippo Lippi moins des désordres de sa vie privée que de ses représentations de la Vierge, si réelles et si vivantes. Ceux-là auraient trouvé ce qu'ils désiraient dans ces durs échos de la tradition de Frà Angelico qu'on entendait encore chez Benozzo Gozzoli ou Cosimo Rosselli. Et peut-être même la première influence artistique qu'ait subie Botticelli a-t-elle été celle de Neri di Bicci, qui, pendant tout son siècle, persista à fabriquer non des peintures, mais des images peintes qui avaient avec les tableaux d'autel et les lunettes d'autrefois autant de ressemblance que pouvait le désirer la plus pure mais aussi la moins artistique orthodoxie. Les tableaux de cette espèce que recèlent les musées de Florence sont innombrables, tous révèlent la même combinaison de formes archaïques et du minimum d'inspiration contemporaine pour les rendre acceptables. Il est fort probable que l'atelier de Botticelli pourvoyait ce public, répandant sans effort des caricatures des plus belles œuvres du maître, mais composées dans un style qui par sa dureté, par son exagération, rappelait les caractéristiques de peintures à qui leur antiquité donnait un caractère sacré. Des portraits d'une dureté hideuse, aux contours contorsionnés, aux traits d'une exagération voulue, ont sans doute la même origine. Il ne faut pas tenir Botticelli pour entièrement irresponsable et

SANDRO BOTTICELLI

rejeter tout le blâme sur ses élèves. Ses propres caractéristiques : importance excessive accordée au sens du tableau, exagération de l'émotion, véhémence extrême, tout trouvait dans l'imitation de l'art primitif une expression plus facile que ne l'aurait été la découverte de formes nouvelles et mieux appropriées. L'hérésie de Savonarole refusant de reconnaître la beauté et la valeur du monde extérieur trouva son expression naturelle dans ces œuvres et, s'il est vrai que Botticelli s'était engagé dans cette voie avant de devenir un disciple de Savonarole, lorsque le prédicateur parut il était prêt à le suivre.

CHAPITRE V

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

COMME il arrive toujours lorsqu'il s'agit d'un artiste de deuxième ordre, ce qu'il y avait de bon dans le talent de Botticelli fut emprunté, assimilé et approprié par des artistes plus grands que lui ; ce qu'il y avait de mauvais n'attira que les médiocres. Ainsi le bon et le mauvais sombrèrent également dans l'oubli ; la tradition ne conserva que le souvenir de brillantes promesses qui ne furent point tenues. Les éléments les plus universels et les plus précieux de cette personnalité complexe ne portèrent leur fruit que lorsque des hommes d'un génie supérieur leur donnèrent leur plein développement ; d'autre part, les particularités individuelles — ce que l'on nomme communément et à tort la personnalité — furent aisément imitées par des artistes médiocres et, après une courte période de popularité, tombèrent dans le discrédit, perdirent toute portée artistique.

Il n'est pas aisé de trouver des traces précises de l'influence heureuse qu'exerça Botticelli. Ayant pour ainsi dire survécu à son génie, il eut le temps, sa vie durant, de lui voir porter tous ses fruits. Le seul de ses élèves qui se soit distingué, Filippino Lippi, atteignit l'apogée de son talent, puis déclina, presque en même temps que son maître. Botticelli n'est pas un novateur hardi dont on puisse aisément déterminer l'influence sur ses contempo-

SANDRO BOTTICELLI

rains. Il est plus juste de dire qu'il recueillit la tradition de formes et de procédés que d'autres s'étaient donné la peine de découvrir et qu'il s'en servit pour exprimer ses propres idées. On peut cependant affirmer l'influence de Botticelli, même lorsqu'il est impossible d'en déterminer avec exactitude les manifestations; sans doute elle a consisté essentiellement à transmettre à ses successeurs les découvertes de ses devanciers, bien plutôt qu'à imposer aux artistes, ses contemporains, des procédés qu'il aurait découverts. Mais ce rôle a une importance qu'il ne faudrait pas méconnaître.

La force et l'exubérance de Botticelli, lorsqu'il sait les dominer et conserver en même temps toute la dignité de son inspiration, font de lui, en certaines de ses œuvres, un des précurseurs les plus marquants de la Renaissance classique. Il sut rendre la dignité, la simplicité de la forme humaine sans l'austérité des Pollajuoli ou de Castagno. Ses nus sont souples, pleins de charme, en restant forts et hardis; ses compositions sont agréables sans jamais tomber dans le maniérisme et l'affectation. Deux influences se partageaient l'art florentin : d'une part, les extravagances transmises par la tradition du moyen âge, et qui trouvaient à Florence, dans cette atmosphère brillante et imaginative, comme une terre d'élection; d'autre part, le sec intellectualisme de la science qui venait de naître. Botticelli travailla à réconcilier les deux tendances. Dans le meilleur de ses œuvres, sa ligne simple, son contour puissant, ses plans massifs, sa manière large le conduisent presque au seuil du xvi^e siècle.

Quelque chose de la pensée du *Mars*, par exemple, se retrouve dans les tableaux de Michel-Ange et dans les fresques de la Chapelle Sixtine. Botticelli et Michel-Ange

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

étaient amis. Se détournant des trivialités ennuyeuses de l'atelier de Ghirlandajo, il se peut qu'à son insu Michel-Ange ait appris beaucoup en contemplant la pureté, la force gracieuse, la simplicité des formes du jeune dieu. Mais il y a un rapport plus étroit entre les deux peintres. Tous deux étudièrent le Dante avec ardeur et illustrèrent son œuvre. Sous les lignes dures des illustrations plus ou moins achevées de Botticelli, un observateur attentif remarquera des études au crayon, dont la dimension et la facture rappellent souvent les dessins de Michel-Ange. Le *Dernier Jugement* de Michel-Ange offre plus d'une ressemblance avec l'*Enfer* et le *Purgatoire* dans les détails comme dans l'ensemble. L'influence de Signorelli est évidemment celle que Michel-Ange subit avant toute autre; mais il n'est pas impossible que Signorelli ait, lui-même, appris quelque chose de son contemporain de Florence.

L'influence qu'il exerça sur Léonard de Vinci est plus certaine. Léonard fait mention de Botticelli dans ses *Notes*, et lui reproche d'avoir négligé le paysage. Il poussa plus avant deux indications données par Botticelli. Il chercha à réaliser l'unité décorative du tableau, seul élément auquel Botticelli pensât constamment, même lorsqu'il peignait ceux de ses tableaux historiques qui manquent le plus de cohésion. Il insista sur ce fait que couleur, expression, mouvement, tout devait traduire l'activité mentale. C'est précisément cette préoccupation qui perdit Botticelli. La fougue et l'exubérance par lesquelles surtout Botticelli cherchait à donner un sens à ses tableaux, se retrouvent tout entières dans le grand carton de Léonard, la *Bataille d'Anghiari*, qui impressionna le plus ses contemporains. Le tumulte, le fracas, les mouve-

SANDRO BOTTICELLI

ments rapides des hommes qui bataillent, des chevaux qui mordent, les mille incidents de la guerre, voilà un sujet que Botticelli eût aimé s'il avait su le peindre. Mais sur des points de moindre importance on trouve des rapports entre les deux artistes. La dernière *Adoration* de la Galerie des Offices est si proche de celle de Léonard qu'on a voulu y voir la preuve de l'influence de Léonard sur Botticelli. Rien n'autorise cette hypothèse; au contraire, le tableau se place si naturellement dans le développement de l'œuvre de Botticelli, qu'il n'y a pas lieu d'en chercher l'origine ailleurs qu'en son esprit. L'effort tenté pour donner de la profondeur se voit déjà dans une *Adoration* antérieure qui se trouve dans la même galerie (gravure VI), et qui était, à Florence, le plus connu et le plus admiré des tableaux de Botticelli. On y rencontre déjà ébauchées la plupart des qualités de Léonard, et la *Tentation*, fresque de la Chapelle Sixtine, où des rangées de personnages se perdant au loin rappellent la composition de cette *Adoration*, donne comme un avant-goût de la manière de Léonard. Bien plus, on ne peut s'empêcher de penser que Raphaël l'a étudiée avant de peindre ses personnages à la manière de Léonard qu'on voit dans sa fresque *la Dispute*. De même, la disposition minutieuse des détails particulière à Botticelli se retrouve dans les portraits dus sinon à Léonard, du moins à son école; et bien que Léonard ait peu goûté les paysages de Botticelli, il se peut qu'il ait été frappé par la manière dont son aîné, dans les illustrations du Dante, peignait les arbres et les fleurs, plus encore par celle dont il les dessinait.

Mais tout ceci est très problématique; et ces ressemblances entre la manière de Botticelli et celle de la géné-

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

ration qui l'a suivi peuvent s'expliquer par l'action d'influences qu'ils auraient subies en commun. Il est mieux établi que Botticelli eut une foule d'élèves et d'imitateurs qui, pendant un certain temps, reproduisirent et exagérèrent son maniérisme, et jouirent d'une certaine vogue jusqu'au jour où ils se trouvèrent supplantés par quelque nouveau caprice de la mode. Parmi les œuvres qu'ils produisirent, beaucoup possèdent le charme, l'inspiration de Botticelli; aucune, peut-on dire, n'a hérité de sa vigueur. Il y a dans le nombre beaucoup de Madones délicieuses, d'autant plus appréciées que l'infériorité de la technique met en valeur le charme de l'idée qui les a inspirées, et d'autant plus aimées que les exagérations de l'expression rendent cette idée plus facile à saisir. Ils nous ont laissé aussi, en peinture et en gravure, de petits sujets historiques, des illustrations assez agréables dont le récit nous attire par son apparente naïveté, et certains portraits délicieux grâce en partie à l'excès du sentiment contenu dans l'expression et grâce aux excentricités de l'ornementation par lesquelles les peintres dissimulaient leur manque d'observation et de réel talent décoratif.

Les qualités les plus solides de Botticelli se perdirent dans le courant général de l'art; des goûts nouveaux, des tendances nouvelles firent tomber en défaveur ses particularités individuelles; bientôt il fut presque complètement oublié. On lui reprocha sa bizarrerie, on trouva que sa manière, dure et sèche, n'avait aucun rapport avec la peinture. Des considérations matérielles expliquent en partie ces injustes appréciations. Ses tableaux étaient mis de côté, rendus invisibles par la poussière, placés en des endroits inaccessibles, ou inutilisables pour les grands tra-

SANDRO BOTTICELLI

vaux décoratifs qu'on exécutait alors. La renaissance d'un peintre vient lentement à mesure que l'on découvre un tableau, puis un autre, qu'on les identifie et leur accorde le rang qui correspond à celui qu'occupait le peintre dans la pensée de ses contemporains. Mais la renaissance de Botticelli et du Quattrocento pendant le ^{xix}^e siècle ne résulte pas seulement de ce que les tableaux ont été nettoyés et accrochés aux murs des musées, de même que la renaissance de l'art classique ne résulte pas uniquement des fouilles entreprises. Il faut le retour d'un esprit qui non seulement conduit les hommes à rechercher des vestiges oubliés, mais encore à apprécier ceux qu'ils ont toujours eus sous les yeux.

En ce qui concerne Botticelli, celle de ses qualités qui amena cette renaissance est en partie négative. On était las de la technique compliquée que les traditions des écoles avaient imposée à la peinture. La simplicité relative de son dessin et de sa couleur lui prêtait une dignité et un air de spontanéité que ne possédaient pas les méthodes de décoration plus savantes. En outre, la peinture à la détrempe donne par elle-même une impression d'austérité et de sobriété; elle suggère l'idée de l'excellence et de la vertu des primitifs. Rien n'est plus illusoire, car il n'y a rien des primitifs dans l'extrême habileté, l'extrême dextérité dont fait preuve la technique de peintres antérieurs même à Botticelli, et leurs exagérations de ligne et d'attitude ne sont pas plus primitives que le style fleuri des périodes qui suivirent. Les peintres du Quattrocento sont parfois des décorateurs aussi vides, aussi dénués du sens de l'effort consciencieux et de sentiment religieux que leurs successeurs du ^{xvii}^e siècle. Une connaissance plus appro-

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

fondie de cette période et l'importance excessive qu'un engouement irraisonné a accordée aux œuvres de second ordre commencent à détruire les illusions des premiers auteurs de la découverte; mais l'absence des conventions dont ils étaient rebattus suffisait à leurs yeux pour recommander à l'admiration du public les peintres qu'ils venaient de lui révéler.

Il y a une autre raison — positive, celle-là — à la résurrection du Quattrocento. Les grands peintres de la Renaissance s'assimilèrent toutes les qualités de leurs précurseurs; mais ils les unirent en un ensemble de proportions si parfaitement équilibrées que chaque qualité séparée devint une fraction d'un grand tout. Des imitateurs essayèrent de reproduire uniquement cet effet de plénitude et d'harmonie et devinrent en conséquence fades et vides. La dignité, la noblesse, l'équilibre, la solidité qu'entraîne le sens de la proportion se transformèrent bientôt en un manque d'intimité et d'émotivité immédiate. L'accidentel et l'emphatique s'adressent aux émotions inférieures qui ne trouvent aucun écho dans les conceptions plus nobles: les grandes tragédies ne font point verser de larmes. Ces émotions inférieures, cependant, sont une des principales sources d'inspiration du Quattrocento. C'était une période d'expériences, de tentatives et elle exprima sous des formes exagérées toutes ses tendances. Il est donc naturel que le tempérament moderne, si compliqué, se tourne vers ces apparences d'effort lointain, hésitant. Ce siècle est lui aussi une période de conflit, d'hésitation, d'autorité contestée et d'opinions dérégées. C'est une période sans grandeur et presque sans dignité, d'émotivité violente, où la raison manque de bases solides. C'est pourquoi la génération pré-

SANDRO BOTTICELLI

sente va spontanément, naturellement, non pas vers l'universalité et la mesure des chefs-d'œuvre du siècle suivant, mais vers l'effort d'expression tenté par les précurseurs. Il est manifeste que le grandiose, vide et froid, fera bientôt valoir ses droits, que les millionnaires et les riches amateurs feront revivre les vaines splendeurs d'une période plus récente. Le moment n'est pas encore venu.

C'est avant tout à l'expression de son esprit inquiet que Botticelli doit ce renouveau de gloire. Rossetti, reprenant le portrait de Esmeralda dans la collection des Ionides, montre quelles qualités goûtait en Botticelli l'un de ses premiers admirateurs. Pater, qui a fait plus qu'aucun autre écrivain pour faire entrer Botticelli dans le domaine de la pensée anglaise, insiste sur cet aspect en identifiant l'intention de Botticelli à l'hérésie qui tient la race humaine pour être « l'incarnation de ces anges qui, pendant la révolte de Lucifer, n'étaient ni pour Jéhovah, ni pour ses ennemis ». De ce chef, il prend l'expression particulière de ses personnages pour « l'inquiétude d'exilés, conscients d'une passion et d'une énergie plus grandes qu'aucun de leurs actes ne peut le faire supposer ». Une incertitude inquiète donne aux créations de Botticelli l'apparence de vie et de réalité qui est une des premières exigences de l'art, et contrairement à l'angoisse, à la lutte magnifiques qui mettent les conflits de Michel-Ange hors la sphère des émotions quotidiennes, leur faiblesse humaine, — qui n'est ni la faiblesse d'anges héroïques ni celle d'âmes damnées, — les fait pénétrer au plus profond de nous-mêmes.

Ce goût intime pour les émotions inférieures qui fait le charme de Botticelli est en soi un signe de faiblesse, un manque d'universalité. L'œuvre de Botticelli est vivante,

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

mais non d'une vie haute, désirable. On peut dire de l'artiste ce qu'on a dit de l'homme : il est à prendre ou à laisser. Il vaudrait peut-être mieux le laisser. Le manque d'universalité le conduisit à l'exagération, au manque de mesure. A trop le fréquenter, on perd le vrai sens de la vie. Le regain de sa popularité coïncide avec la séparation du monde de l'art et du monde de l'activité. Son goût pour la faiblesse n'est le fait ni de l'homme ordinaire ni de l'homme supérieur ; c'est un refuge où il est bon de se retirer un moment, loin de la vie, mais où il ne faut pas demeurer. Il s'ensuit que la prédominance de Botticelli ou d'un art semblable au sien signifierait que, pour la plupart des hommes, l'art est hors la vie, différent d'elle. Et ce serait la mort de l'art.

C'est pourquoi, en jugeant Botticelli, il vaut mieux ne pas s'attarder au charme capricieux de ses Madones, de ses Vénus, à son agitation, à sa fougue passionnée, à ses demi-tons, à son dessin imparfait, mais bien à la couleur soutenue, à l'arrangement vigoureux de certains groupes, de certaines formes, et à la force calme et digne de sa conception de l'homme. L'union de la force et de la faiblesse, de la complexité et de la simplicité, de l'énergie et de l'indécision font de Botticelli une personnalité qui nous charme et nous séduit ; mais sa force seule nous permet de goûter sa faiblesse et, ce qui est plus important encore, cette force peut être, et a été, un guide qui a permis à d'autres de créer de plus grandes œuvres.

SANDRO BOTTICELLI

VINGT-CINQ GRAVURES EN COULEURS

K

JUDITH

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 1156

JUDITH portant la tête d'Holopherne était un des sujets favoris de Botticelli. Outre ce petit tableau de la Galerie des Offices, il traita le même sujet dans l'un des bas-reliefs de la *Calomnie* (gravure XVI) et, plus tard, il peignit une Judith plus dramatique, sortant de la tente, la tête d'Holopherne à la main (collection Kauffmann, Berlin). Ce geste violent d'une belle femme l'attirait, non seulement à cause de l'intérêt que présentait la forme, mais aussi à cause des complexités mystérieuses que comportait l'état d'âme de l'héroïne. Dans le dernier tableau, Judith apparaît l'air un peu hagard, triomphant avec nervosité. Ici elle est innocente, résolue, forte, la Fermeté en action, et, en dépit de sa force, son caractère est poignant, pensif et rêveur.

Le tableau est d'une composition heureuse. La pose de Judith, ses robes sont pleines de fantaisie. Il y a des détails gracieux dans la coiffure, la robe et les accessoires. Son corps semble voleter plutôt que marcher. Tous ces détails portent la marque du temps et sont dus à l'exubérance de la jeunesse. Il y a trop de feuillage et trop peu de fruits. Mais cette exubérance pouvait encore être corrigée par une technique plus habile et plus de sérieux. Ce n'est pas l'exubérance stéréotypée des peintres de la fin du siècle, dont on voit des traces dans Botticelli même, et qu'il contre-

SANDRO BOTTICELLI

balance le plus souvent par l'importance excessive qu'il accorde au sens qu'il veut faire exprimer à son tableau.

L'arrière-plan de la *Judith* rappelle celui du *Saint Sébastien* (gravure III); la suivante a toute une série de précurseurs dans l'art florentin; elle apparaît de nouveau dans la fresque de la Chapelle Sixtine *la Tentation*. Là, Botticelli, tombant dans un défaut qui lui est habituel, donne aux draperies des mouvements violents, peu naturels. Ici, la forme est vigoureuse, trop vigoureuse, masculine peut-être; son attitude semble influencer celle de Judith, lui donner de la raideur.

Ce tableau, avec celui de la découverte d'Holopherne, faisait partie en 1584 de la collection de Ridolfo Sirigatti. Il les donna à la grande-duchesse Bianca Capello dei Medici pour orner son cabinet de travail; de cette collection, ils passèrent à la Galerie des Offices. Ces deux tableaux se distinguent l'un de l'autre par la couleur, la composition, la manière. Il est évident que la *Judith* a été trop nettoyée, ce qui lui a donné une transparence froide, très éloignée des teintes chaudes de l'*Holopherne*; les différences de composition s'expliquent aisément par le fait que ce sont là des exercices d'apprenti plutôt que le travail d'un maître.



PORTRAIT DE L'HOMME A LA MÉDAILLE

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 1154

LA tradition n'inscrit aucun nom de peintre sur le *Portrait de l'homme à la médaille* de la Galerie des Offices. Le plus grand des critiques d'art comparé, Morelli, fut le premier à l'attribuer à Botticelli. Cette opinion est en général adoptée, non toutefois sans restriction plausible et sans discussion touchant la date. Morelli n'a pas essayé d'identifier l'homme représenté par le tableau. Ses successeurs sont à peu près unanimes pour retrouver en lui les traits caractéristiques de la famille des Médicis ; mais ils ne sont point d'accord lorsqu'il s'agit de le désigner avec précision. Un fait est certain, c'est que ce tableau, qu'il soit ou non de Botticelli, est trop ancien pour être le portrait de Piero di Lorenzo dei Medici, comme on le dit communément.

L'influence d'Antonio Pollajuolo est très visible dans cette tête. On y retrouve le procédé particulier de Botticelli à ses débuts, des traits si saillants, des ombres si fortes que l'importance donnée séparément à chaque trait empêche de percevoir le dessin général de la tête. On dirait une matière dure, résistante, où l'on a voulu mettre trop de vie. L'altération des mains est peut-être due en partie à la restauration du tableau, mais celle des traits est due à un réalisme excessif, à une caractérisation trop

M

SANDRO BOTTICELLI

accusée. Comme il arrive souvent, la manière du jeune peintre fait pressentir quelques-uns des défauts de son déclin. Mais il y a une différence entre les exagérations dues à la jeunesse et celles qui viennent de la vieillesse.

Le paysage représente Florence. La médaille est peut-être celle de Cosimo I^{er} que l'on attribue à Michelozzo. La tête qu'on y voit, sereine et largement traitée, forme un contraste frappant avec les lignes dérégées, les plans exagérés du portrait lui-même.



SAINT SÉBASTIEN

BERLIN, N° 1128

LA première œuvre de Botticelli dont on puisse fixer la date avec exactitude est le *Saint Sébastien* qu'il peignit pour l'église de Sainte-Marie Majeure en 1473. L'une des premières études sur sa vie fait remonter ce tableau à janvier 1474; c'est là sans doute la date de la dédicace du tableau, la fête du saint tombant le 20 de ce mois. La même étude relate que ce panneau fut placé sur un pilier de l'église.

Ce *Saint Sébastien* disparut bientôt. En 1821, le gouvernement prussien acheta à un Anglais, Solly, un tableau sur ce sujet, que l'on croyait être d'Antonio Pollajuolo. Si l'on se range à l'opinion émise par MM. Crowe et Cavalcaselle, que c'est le tableau perdu de Botticelli, il peut disputer à la *Nativité* de la National Gallery l'honneur d'avoir été la première œuvre de Botticelli apportée d'Italie.

Si le tableau de M. Solly était resté en Angleterre, il serait peut-être placé dans la National Gallery à côté du *Saint Sébastien* d'Antonio Pollajuolo auquel il ressemble de manière frappante. Botticelli, contrairement à Pollajuolo, n'essaie pas de dépeindre la souffrance du martyr; la tête aux traits forts, sensuels, à l'opulente chevelure bouclée, n'exprime ni l'agonie ni la conscience d'avoir vaincu la mort. Mais le relief ferme du corps, son réalisme évident, ses extrémités grossières, plus encore les figures de

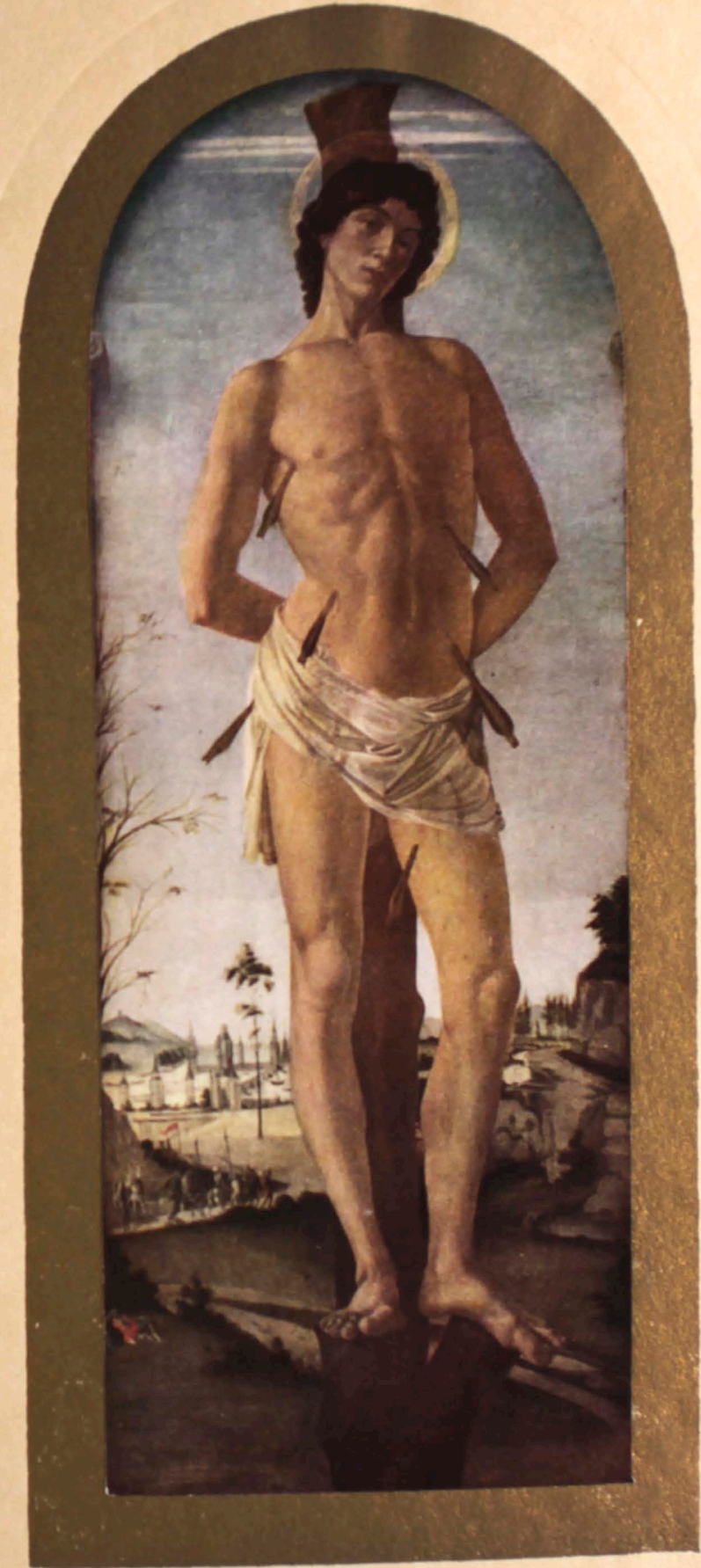
N

SANDRO BOTTICELLI

l'arrière-plan, la pose du saint au pied d'un arbre, rappellent Pollajuolo et en particulier son *Saint Sébastien*. Les ressemblances sont telles que, si la date assignée par Vasari au tableau de Pollajuolo est bien 1475, le tableau de Berlin semblerait ne pas être celui qui fut peint pour Sainte-Marie Majeure en 1473, mais un tableau postérieur de Botticelli sur le même sujet.

Quoi qu'il en soit, la peinture du nu, le caractère de la tête demeurent essentiellement les mêmes que dans les tableaux tels que *le Printemps* (gravure V) et même *Mars et Vénus* (gravure XII), auxquels on assigne en général une date plus tardive.

Pour éviter de fixer la date du tableau de Botticelli après 1473, on a supposé qu'Antonio Pollajuolo peignit un premier *Saint Sébastien* ayant avec celui de la National Gallery assez de ressemblances pour expliquer la similitude de l'œuvre de Botticelli.



SAINT AUGUSTIN

ÉGLISE D'OGNISSANTI, FLORENCE

LA fresque de *Saint Augustin* dans l'église d'Ognissanti fut peinte par Botticelli pour faire pendant à la fresque de *Saint Jérôme*, par Domenico Ghirlandajo, dans la même église. La fresque de Ghirlandajo porte la date de 1480 ; il n'y a pas de raison de croire que celle de Botticelli n'appartient pas à la même date. Les deux fresques furent déplacées en 1564, tandis que la deuxième édition des *Vies* de Vasari était sous presse ; on les transporta du portant qui séparait le chœur de la nef sur les murs de la nef où elles se trouvent encore. Ce déplacement ne leur causa aucun dommage, mais elles ont perdu leurs premières bordures que ne remplacent pas celles qui furent peintes au moment du transfert. Les inscriptions latines placées au-dessus de chaque fresque se rapportent au transfert.

Vasari nous informe que ces fresques furent commandées par un membre de la famille Vespucci qui habitait, comme celle de Botticelli, ce quartier de Florence. Les principales branches de la famille et un grand nombre de ses membres avaient dans cette église des chapelles, des autels et des tombeaux. Il n'est donc pas facile de savoir auquel il faut attribuer la commande. M. Horne suppose qu'il faut l'attribuer à Ser Nastagio Vespucci, membre de la branche qui habitait la même rue que Botticelli, et fils d'un certain Amerigo Vespucci, qui fut, ainsi que Botticelli,

SANDRO BOTTICELLI

enterré dans le cimetière de cette église, où il avait un autel (1472). S'il en est ainsi, Botticelli peignit cette fresque pour le père du fameux navigateur Amerigo Vespucci, qui donna son nom au continent qu'il avait contribué à découvrir.

Vasari raconte que, désireux de se montrer le digne émule de Ghirlandajo, Botticelli apporta tous ses soins à l'exécution de ce tableau et que, de son temps, on se plaisait à admirer dans son œuvre l'expression de la pensée profonde, de l'intelligence pénétrante qui sont le propre des hommes adonnés à l'étude des grands problèmes qui intéressent l'humanité. La plupart des écrivains s'accordent à reconnaître la grande supériorité de l'œuvre de Botticelli sur celle de Ghirlandajo, bien que MM. Crowe et Cavalcaselle trouvent que le *Saint Augustin* manque de dignité. Cet effet est produit par l'effort excessif fait pour donner de l'intensité et de la force au personnage. Il devient dur, lourd et les mains fortes, grossières, sont disposées avec tant de soins que leur pose manque absolument de naturel.



LE PRINTEMPS

ACADÉMIE DE FLORENCE

LES allégories *le Printemps* et *la Naissance de Vénus* se trouvaient au début du xvi^e siècle dans une villa appartenant à Giovanni delle Bande Nere, membre de la famille des Médicis, à Castello, près de Florence. Rien ne nous permet de supposer qu'elles furent peintes dans cette villa pour Laurent le Magnifique. En premier lieu, Laurent ne posséda jamais cette villa qui semble avoir été transmise à Giovanni par son oncle Laurent di Pierfrancesco ; en second lieu, il n'est pas prouvé que ces tableaux furent peints pour la villa. Il est cependant possible qu'ils le furent, ainsi que d'autres tableaux qui décoraient cette villa à une date postérieure. M. Horne est amené à supposer que le *Printemps* fut peint peu après que Laurent eut fait construire la villa en 1477. Cela n'est pas prouvé, mais c'est fort possible. Laurent étant né en 1463, il aurait montré un goût précoce pour l'allégorie païenne.

Ces deux tableaux restèrent dans la villa jusqu'en 1815 ; à cette date, ils furent transportés à la Galerie des Offices. Le *Printemps* ne fut exposé qu'un peu avant 1864, après son transfert à l'Académie. Il semble qu'il ait été nettoyé à ce moment ; le procédé employé pour le débarrasser des vers fit noircir les couleurs et disparaître presque tout l'or dont il était abondamment parsemé. On ne peut attri-

P

SANDRO BOTTICELLI

buer au peintre cette teinte sombre, cet effet de mystère, qu'on admire aujourd'hui dans la toile.

En 1598, lorsque le tableau se trouvait dans la salle à manger du grand-duc, il était connu comme représentant « Trois déesses qui dansent; au-dessus Cupidon, Mercure et autres personnages ». Vasari n'apporte pas plus de clarté. Il le décrit ainsi : « Une Vénus que les Grâces ornent de fleurs et qui figure le Printemps ». La voie est ouverte aux conjectures; on s'y est engagé avec liberté et fantaisie. La supposition la plus admissible rapproche ce tableau d'un passage du *De Rerum Natura* de Lucrèce, qu'on venait de découvrir (v. 737). Il est question du Printemps et de Vénus qui s'avancent précédés de Cupidon et de Flore; celle-ci, sur les pas de Zéphyr, jonche leur route de fleurs et de parfums. Ailleurs Botticelli suit littéralement le texte, qu'il interprète; ici, non seulement il introduit les Grâces et Mercure, mais, si tant est que ce tableau se rapporte à cette citation, il renverse l'ordre du cortège. Vénus est au centre, Cupidon plane au-dessus d'elle. Zéphyr souffle sur la déesse du Printemps et porte sur elle une main moins hardie que ne le feraient supposer le mouvement de son vol — celui d'un aigle fondant sur sa proie — et l'air effrayé de la déesse. Celle-ci laisse échapper des fleurs de sa bouche, tandis que Zéphyr souffle sur elle. Tout près, devant elle, Flore s'avance et touche à peine le sol. De l'autre côté de Vénus, les Grâces dansent, Mercure lève la main vers une orange qui pend à l'arbre.

Des ressemblances précises avec la manière de Pollajuolo, un manque de maturité dans le dessin, une certaine inexpérience de la composition font supposer que ce tableau appartient à la première période. Ses faiblesses sont

LE PRINTEMPS

évidentes, mais elles ne peuvent faire oublier ses beautés; il y a dans quelques figures une fraîcheur que l'on ne retrouve plus dans l'œuvre postérieure de Botticelli. Même la lourdeur de la troisième Grâce ne peut nuire à l'impression de mouvement sinueux que donne ce groupe exquisement composé. Flore attire les regards aux dépens de Vénus et la vilaine couleur de Zéphyr, du Printemps, leurs formes grossières ne sont choquantes qu'un instant. Il ne faut pas considérer ce tableau dans le détail, sauf pour le groupe des trois Grâces. Ce qui importe, c'est la pensée de toute cette allégorie qui d'un mouvement lent, rythmique, annonce enfin l'arrivée du Printemps. Son coloris primitif, éblouissant, de plein jour, a pu faire paraître le mouvement languissant; mais, dans cette lumière de crépuscule, les esprits dansent silencieux, pathétiques comme des spectres.



L'ADORATION DES MAGES

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES

IL semble bien que Botticelli ait peint à cinq ou six reprises l'*Adoration des Mages*. Deux tableaux qu'on lui attribue généralement se trouvent à la Galerie Nationale de Londres (n^{os} 592 et 1033). Ils datent de ses premières années. Un autre se trouve à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (n^o 3). On sait qu'un quatrième se trouvait au-dessus d'un escalier, qui fut détruit, du Palais des Signori, à Florence, et s'il n'est pas représenté par une peinture inachevée de la Galerie des Offices (n^o 3436), ce tableau serait le cinquième.

Mais l'*Adoration* la plus fameuse est celle qui fut peinte pour Santa Maria Novella et placée primitivement entre les portes de cette église. Vasari affirme, probablement par conjecture, qu'elle fut peinte avant la visite de Botticelli à Rome, en 1481. Elle fut commandée par un membre d'une famille de négociants, « Lami » ou « da Lama », dont le lien de parenté avec les Médicis, qui sont cependant représentés en bonne place dans le tableau, n'est mentionné nulle part. La reconstruction de l'autel peu après 1568 entraîna la disparition du tableau, mais on l'a, d'un commun accord, identifié avec un panneau de la Galerie des Offices qui avait passé dans la collection du grand-duc comme étant l'œuvre de Ghirlandajo.

Vasari fait un éloge enthousiaste de ce tableau. C'est à

Q

SANDRO BOTTICELLI

lui, dit-il, que Botticelli dut d'être choisi pour diriger la décoration de la Chapelle Sixtine à Rome. C'est, ajoute-t-il, le monument de la gloire de Botticelli, s'élevant au milieu des ruines dont il a lui-même désolé son existence. Même de son temps, paraît-il, il émerveillait tous les artistes. Certainement, par l'éclat et l'harmonie de sa couleur, l'excellence et la vigueur de sa composition, par la variété et la dignité des attitudes, la noblesse et la personnalité des visages, ce tableau est de haute valeur. Cette œuvre constitue la plus sobre, la plus complète des compositions de Botticelli, celle qui est le plus exempte de vulgarités, d'exagérations propres à l'artiste ou à son temps. C'est seulement sur le côté gauche du tableau, où l'ombre tombe sur un groupe d'adorateurs, que l'on trouve des traces du dessin inquiet, trop animé de la première période, celle qu'influença Pollajuolo. Elles font un contraste fâcheux avec l'ampleur sereine des personnages placés de l'autre côté. S'il fut peint à peu près à la même date que le *Printemps*, la petite dimension de l'ensemble explique sans aucun doute la maturité de la composition.

Ce tableau était célèbre par ses portraits. Dans l'un des Mages agenouillés et prêt à baiser le pied de l'Enfant, Vasari voyait Cosimo de Médicis, et dans le personnage immédiatement au-dessous de la Vierge, son petit-fils Giuliano. M. Horne fait justement remarquer que ce doit être une erreur, car Giuliano fut assassiné à l'âge de vingt-cinq ans, et la tête ressemble beaucoup à celle de Piero, le frère de Giuliano. Le troisième Mage, qui se penche vers Piero, est, nous dit Vasari, Giovanni, son jeune frère. Tous trois étaient morts lorsque le tableau fut peint. Il y a d'autres portraits de contemporains dans ce tableau, mais aucun

L'ADORATION DES MAGES

n'a pu être identifié, sauf celui de Botticelli lui-même, debout à droite, détournant orgueilleusement ses regards de la scène qu'il avait peinte. Les traits sont ceux d'une tête peinte quelques années plus tard par Filippino dans la chapelle Brancacci et qui, selon la tradition, est le portrait de Botticelli.



LA MADONE DU MAGNIFICAT

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 1267 bis

ON ne sait rien de certain sur l'histoire de la *Madone du Magnificat*, si ce n'est qu'elle fut achetée par les Offices en 1784. Il en existe plusieurs versions. D'aucune, on ne peut déduire que cette Madone soit le tableau de Botticelli qui se trouvait dans l'église de San Francesco, hors la porte San Miniato. Ce tableau, nous dit Vasari, contenait huit anges ; suivant la description d'un écrivain à peine postérieur, ces anges chantaient avec beaucoup de grâce. Or les anges ne chantent pas ; et ils ne sont pas huit. Aucun document ne permet d'assigner une date à ce tableau ; tout ce que l'on peut avancer d'après sa facture, c'est qu'il appartient à l'âge mûr de Botticelli.

Il ne subsiste rien de l'état primitif du tableau, sauf l'ange qui se trouve à droite. C'est l'un des plus forts, des plus expressifs parmi les visages d'anges créés par Botticelli. Si jadis tout le tableau contenait autant d'imagination et de puissance qu'il y en a dans cette figure, il méritait certainement les éloges et l'admiration que nous ne lui devons plus. Car les retouches ont non seulement obscurci le contour et la couleur, mais ont donné aux visages une mièvrerie qui a enlevé à l'œuvre de Botticelli son caractère réel. Ainsi la postérité accommode ses œuvres favorites à ses préférences d'un moment.

Les différentes phases du culte de Botticelli se voient

R

SANDRO BOTTICELLI

aisément dans la soi-disant restauration du portrait de Esmeralda (Musée Victoria et Albert), de la *Madone de Saint-Barnabas* (gravure IX) et de ce tableau. L'âme malade de Rossetti se manifeste dans la première ; dans la deuxième, les formes tourmentées qui naissent des efforts excessifs d'un talent impuissant ; ici, enfin, une mièvrerie calme et paisible a adouci ces formes, paré d'une joliesse aimable ces traits qui, sans doute, procédaient jadis de la manière la plus vigoureuse d'un Botticelli en pleine possession de son talent.

Naturellement, la composition est demeurée celle de Botticelli. Une copie d'école qui est au Louvre, où l'on a omis l'ange qui, à gauche, lève le bras, fait supposer, par sa simplicité, qu'on se trouve en présence d'une amélioration due au maître lui-même.



LA SAINTE FAMILLE ET LES SAINTS

BERLIN, N° 106

VASARI et d'autres écrivains faisant autorité mentionnent un tableau d'autel dans la chapelle des Bardi, de l'église de San Spirito. On y voyait la Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste; Vasari insiste sur le fini de l'œuvre, ses olives et ses palmes peintes « con sommo amore ». C'est pour ce sujet que Botticelli reçut, en août 1485, soixante-quinze florins d'or de Giovanni d'Agnolo de' Bardi : deux pour le bleu d'outremer, trente-huit pour l'or et la dorure du cadre et trente-cinq pour le tableau lui-même. Au mois de février de la même année, l'ami de Botticelli, Giuliano di San Gallo, avait reçu en sus vingt-quatre florins pour le cadre. La peinture fut sans doute exécutée entre ces deux dates.

Cette description répond assez à celle du tableau d'autel acheté en 1829 par le baron Rumohr pour le Musée de Berlin. Il l'acheta à un marchand qui, croit-on, le tenait de la famille des Bardi; on l'avait certainement retiré de leur chapelle dès le XVII^e siècle. Il n'est pas surprenant que Vasari ait oublié de faire mention d'un deuxième saint, saint Jean l'Évangéliste, et l'état de conservation parfaite du panneau permet de lui accorder justement l'éloge qu'il fait de l'exécution soignée et des arbres.

Le témoignage de Vasari et des autres écrivains nous

s

SANDRO BOTTICELLI

est d'autant plus précieux qu'à première vue beaucoup de choses paraissent étrangères à Botticelli dans ce tableau déplaisant. L'Enfant est la figure la plus caractéristique de son style; mais la précision pénible du détail, l'aspect rébarbatif des personnages nous sont moins familiers. Il faut cependant se rappeler que ce tableau fut exécuté dans un but orthodoxe, rituel, et que le contour précis de Botticelli devenait assez facilement dur et sec; les fresques de la Chapelle Sixtine, dont la date est à peine antérieure à celle de ce tableau, en sont la preuve. En tout cas, il faut voir dans ce tableau l'exemple le plus important du style religieux de Botticelli à son retour de Rome; et, bien loin de le tenir pour une production anormale de son talent, il faut nous en servir pour vérifier et reconstituer d'autres tableaux plus douteux et moins bien conservés.

Il n'est nulle part fait mention d'un autre tableau provenant, dit-on, de l'église de San Spirito, la *Pentecôte* de la collection de Sir Frederick Cook, à Richmond. C'est, à première vue, une œuvre particulièrement désagréable: la couleur en est laide, le geste trop accusé, le dessin trop lourd. Mais son caractère monumental, la noblesse, l'ampleur de certains personnages, l'exagération même de l'expression permettent d'y voir, ainsi que dans les *Lamentations* de Munich, la copie sur une grande échelle d'œuvres tardives, mais authentiques, telles que les séries de San Zenobio. Il y a entre les *Lamentations*, la *Pentecôte* et la *Madone à la Grenade*, la *Madone du Magnificat*, le même rapport qu'entre les peintures de San Zenobio et la *Calomnie* ou l'*Adoration* de la Galerie des Offices. Comme dans l'*Annonciation* (gravure XIX), le pinceau fut manié surtout par la main des élèves.



LA VIERGE ET L'ENFANT LES ANGES ET LES SAINTS

ACADÉMIE DE FLORENCE, N° 85

LE tableau d'autel de Botticelli, la *Vierge et Sainte Catherine*, ainsi que le nomment les vieilles nomenclatures, resta à l'église de Saint-Barnabas jusqu'à son transfert à l'Académie en 1808, lors de la suppression des monastères. Pour être demeuré longtemps à la même place, il n'en a pas été moins maltraité. Le tableau a été si souvent retouché qu'en fait il ne subsiste rien de la surface et de la couleur primitives, et il serait imprudent d'essayer d'analyser le dessin ou de discuter les détails. Pour reconstituer ce tableau, il faut avoir recours au tableau d'autel de Berlin (gravure VIII) et aux fresques de la Chapelle Sixtine dont il est à peu près contemporain. Dans ce tableau, comme dans celui de Berlin, les personnages et les accessoires ont un caractère dur, rébarbatif, bien que les anges apportent une note d'une humilité plus attrayante rappelant celle de certaines figures de la *Tentation du Christ* dans la Chapelle Sixtine, et se rapprochant du caractère de la *Madone du Magnificat* et de la *Madone à la Grenade*.

On ne s'est pas contenté de repeindre la surface de ce tableau. Pour le faire aller dans le haut du chœur où il fut placé après qu'on l'eut retiré du grand autel en 1717 environ, il fut agrandi par un certain Agostino Veracini qui ajouta tout ce morceau décoratif qui se trouve au-dessus

T

SANDRO BOTTICELLI

des bas-reliefs figurés. Cet agrandissement a été supprimé dans l'illustration, de même que dans le livre de M. Horne. Veracini a ajouté également le dernier rang de plaques de marbre.

Ce tableau d'autel est mentionné dans une histoire curieuse contée par G. Richa dans son étude sur les églises de Florence. L'église et le monastère de Saint-Barnabas furent octroyés au xv^e siècle à certains chanoines de l'ordre de Saint-Augustin. C'est pour eux que Botticelli peignit ce tableau. Mais, en 1522, la prieure des Carmélites reçut la visite d'un mystérieux étranger qui lui dit de demander pour son ordre l'église de Saint-Barnabas. Elle le fit avec succès. Lorsqu'elle fut en possession de l'église désirée, la prieure trouva le portrait de son mystérieux visiteur sur le tableau d'autel de Botticelli. C'était saint Barnabas en personne.



LA VISION DE SAINT AUGUSTIN

ACADÉMIE DE FLORENCE, N° 162

ON a conservé à l'Académie de Florence quatre panneaux de la predella du tableau d'autel de Saint-Barnabas. On ne peut les attribuer de façon certaine à la main même de Botticelli; toutefois, celui qui représente la *Vision de Saint Augustin* peut être considéré comme étant de lui. Saint Augustin méditait sur le mystère de la Sainte Trinité, tandis qu'il se promenait au bord de la mer. Il rencontra un petit enfant qui prenait l'eau de la mer dans une cuillère et la versait dans un trou qu'il avait fait dans le sable. « Que fais-tu là? » demanda le saint. L'enfant répondit qu'il voulait vider la mer et la faire tenir tout entière dans le trou. « Mais c'est impossible! » s'écria le saint. — Pas plus, répliqua l'enfant, que de vouloir faire tenir dans votre petite compréhension le grand mystère divin de la Sainte Trinité. »

Ce charmant tableautin nous montre le Botticelli enjoué et gracieux de maints panneaux décoratifs et d'illustrations dont l'inspiration est puisée dans son entourage immédiat.



PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME

LONDRES, NATIONAL GALLERY, N° 626

ON peut considérer le portrait du *Jeune homme au bonnet rouge* comme le meilleur exemple de l'œuvre de la maturité de Botticelli. Il n'y a cependant pas trente ans que le D^r Richter, pour la première fois, émit l'opinion qu'il devait être de Botticelli et il y a à peine quinze ans que la National Gallery a bien voulu le reconnaître pour tel. Il était, auparavant, attribué à Massacchio, comme la majorité des portraits du xv^e siècle représentant des jeunes hommes coiffés d'un bonnet. Sous cette attribution, il passa, en 1859, de la collection de Lord Northwich à la National Gallery, moyennant la somme de 108 livres 3 shillings (2725 fr.).

Il n'est pas surprenant qu'on l'ait attribué à Massacchio; on assimilait à son style les différents styles représentés sur les murs de la chapelle Brancacci. Cette chapelle, aux yeux de Vasari, était l'école où s'instruisirent tous les grands artistes de Florence, où même Léonard de Vinci et Michel-Ange apprirent à connaître l'ampleur, la dignité, la grandeur et la sincérité. Ce sont bien là les qualités de ce portrait; comme ce sont aussi celles de *Mars*, des têtes de l'*Adoration* de Santa Maria Novella et d'un assez grand nombre d'autres tableaux, on peut attribuer ce portrait à Botticelli avec une certitude à peu près complète. En pensant aux qualités de ce portrait, on s'étonne que ce soit

SANDRO BOTTICELLI

Filippino, élève de Botticelli, et non le maître lui-même, qui ait été chargé de terminer les fresques de la chapelle Brancacci laissées inachevées à la mort prématurée de Massaccio. Il faut sans doute en chercher la raison dans les désordres de sa vie et dans l'insouciance dont, au dire de Vasari, il fit preuve après son retour de Rome.

Ce portrait, bien situé dans son cadre, donne une impression de noblesse et de dignité ; la tête est mise en relief à l'aide de procédés très simples. Aucune recherche dans le modelé. Les formes se révèlent par la fermeté des contours et la précision avec laquelle les différents plans et les différentes parties sont coordonnés. Le dessin, exempt de toute surcharge décorative, paraît d'une sobriété excessive. Mais, en réalité, l'effet est voulu et a été réalisé au prix des soins les plus délicats. Le coloris est froid, sobre, en harmonie avec le dessin ; le ton rouge vif du bonnet n'est ni trop intense ni trop chaud. Ce coloris et ce dessin d'une si élégante sobriété — si différente de l'animation gauche du portrait de la Galerie des Offices (gravure II) ou de l'exagération inquiète de travaux d'école plus tardifs (gravure XXIV) — mettent en valeur avec une force admirable la richesse et la subtilité du caractère que Botticelli a pénétrées et exprimées dans ce portrait.



MARS ET VÉNUS

LONDRES, NATIONAL GALLERY, N° 915

M. J.-P. RICHTER donne une interprétation pittoresque du sujet de *Mars et Vénus*. Il associe ce tableau à un événement de l'histoire des Médicis dont l'imagination s'empara dès l'origine. Giuliano, frère de Laurent le Magnifique, fut en 1475 vainqueur dans un tournoi. Ce tournoi, qui avait lieu chaque année, avait été organisé cette fois avec un soin particulier. Giuliano portait, selon les lois de chevalerie, les couleurs de la jeune Simonetta Cattaneo, femme de Marco Vespucci. Jusqu'ici l'aventure n'offre rien de remarquable. Mais un an ne s'était pas écoulé que Simonetta tombait malade et mourait ; deux ans après, Giuliano était assassiné. La poésie, en la personne du jeune Politien, eut fort à faire. Elle n'avait pas achevé de chanter les hauts faits des jouteurs, qu'il lui fallut pleurer l'héroïne de ces luttes courtoises. Ce tableau, d'après M. Richter, serait une illustration du poème. Dans ce poème, Giuliano a un rêve : une femme (Simonetta) lui apparaît sous les traits de Pallas et veut le conduire à la gloire ; survient une déesse qui lui ôte son armure et la laisse vêtue de blanc. M. Richter suppose que ce tableau est une manière de sommaire du poème ; il reconnaît toutefois que le personnage masculin n'est pas un portrait de Giuliano, mais il voit en la femme celui de Simonetta.

SANDRO BOTTICELLI

Cette interprétation est inadmissible. Si M. Richter trouve ridicule cette idée que le petit satyre essaie d'éveiller le dormeur au moyen « du murmure d'un coquillage », c'est apparemment qu'il ignore l'existence de la conque du Triton. Si la cuirasse est celle qui vient d'être enlevée à Pallas-Simonetta, comment cette cuirasse se trouve-t-elle sous le bras du dormeur ? Enfin, si cette interprétation était soutenable, il faudrait, comme M. Richter, faire remonter la date de ce tableau avant 1476. Or, à moins d'admettre, avec Vasari, que tous les bons tableaux de Botticelli sont antérieurs à son séjour à Rome, tout indique, dans la manière de *Mars et Vénus*, qu'il fut peint bien après 1475 ; il n'était donc pas destiné à illustrer un événement qui n'avait d'actualité qu'à cette date.

Quant à la question de savoir si Vénus reproduit les traits de Simonetta, nous n'avons aucune raison, si Mars est une représentation idéale, de considérer comme un portrait cette figure que nous retrouvons d'ailleurs dans d'autres tableaux sous le nom de Vénus.

Le tableau ne peut donc représenter que *Mars et Vénus*, sujet fréquemment traité pour les panneaux décoratifs de la dimension de celui-ci. Il serait, d'après M. Horne, contemporain du tableau d'autel des Bardi de 1484, et cette date serait indiquée par la qualité et le ton du dessin. S'il en est ainsi, — et c'est le point de départ de la chronologie de M. Horne, — le retour de Botticelli à Florence fut marqué par une résurrection de la force saine, de la mesure dont il avait fait preuve dans l'*Adoration*. A ces qualités s'ajoute un sens plus large de la composition, qu'il avait sans doute acquis à Rome, bien qu'on n'en voie pas trace dans les fresques de la Chapelle

MARS ET VÉNUS

Sixtine. Quelle qu'en soit la date, ce tableau est le chef-d'œuvre de Botticelli. L'effet décoratif dû à la disposition ingénieuse des lignes, la robe qui drape Vénus, le dessin de Mars précisent à quel point il possédait l'art de choisir les détails et de les représenter. Ce tableau témoigne d'un talent plus mûr que le *Printemps*, d'une manière moins précieuse que la *Naissance de Vénus* ; il montre comment Botticelli savait disposer un petit nombre de personnages de grandes dimensions, rendus au moyen d'une extrême simplicité de coloris, tandis que l'*Adoration* et la *Calomnie* nous font apprécier comment il sait parer une foule en miniature des couleurs les plus somptueuses.



GIOVANNA TORNABUONI, VÉNUS ET LES GRACES

PARIS, LOUVRE, N° 1297

LES deux fresques du Louvre furent découvertes en 1873. On les nomme parfois « Fresques de la Villa Lemmi », du nom de la villa, située près de Florence, d'où elles furent transportées à Paris. Aucun auteur n'en fait mention, mais on les attribua immédiatement à Botticelli et on reconnut dans les principaux personnages les portraits de Lorenzo Tornabuoni et de sa femme Giovanna, qui furent un moment propriétaires de cette villa. Ces deux fresques, avec une autre au moins, formaient la décoration d'une pièce au premier étage de la villa ; la plinthe et les pilastres au premier plan de chacune simulent une ouverture sur l'extérieur.

Lorenzo et Giovanna Tornabuoni se marièrent en 1486. Les Tornabuoni étaient une famille noble qui jouissait spécialement de la faveur de Laurent le Magnifique. La femme et le mari étaient également célèbres par leur beauté et par leurs vertus. Mais leur destin fut malheureux. Giovanna mourut deux ans après son mariage, et environ dix ans plus tard, Lorenzo fut mis à mort par le parti de Savonarole ; on l'accusait de conspirer pour rendre le pouvoir au fils exilé de Laurent le Magnifique.

Les fresques de Ghirlandajo, dans l'église de Santa Maria Novella, font de Lorenzo et de Giovanna des person-

z

SANDRO BOTTICELLI

nages d'histoire sainte. Botticelli, dans leur villa, les entoure d'allégories. Un personnage, qui probablement représente la Grammaire, introduit Lorenzo, savant élève de Politien, dans le cercle des Sept Arts. Giovanna, le regard levé, tend une toile dans laquelle Vénus semble laisser tomber des fleurs, tandis qu'elle s'approche accompagnée des Grâces. La première de ces fresques est quelque peu sévère, comme l'exige la solennité du sujet; l'autre, au contraire, où dominent les lignes courbes, donne une impression de grâce et de gaieté. Dans l'une et l'autre, les deux portraits se détachent forts et majestueux, nettement séparés des groupes allégoriques.

Ces tableaux, longtemps couverts d'une couche de chaux, puis déplacés, ont naturellement beaucoup souffert. Ils ont été en grande partie peints à la détrempe sur du plâtre déjà sec, procédé qui les a rendus encore plus fragiles que s'ils avaient été complètement peints à fresque. Il est en outre très probable qu'ils furent exécutés en partie par des aides. Mais, tels quels, ils comptent parmi les fragments les plus séduisants de l'œuvre de Botticelli. La fresque de Lorenzo nous charme par la disposition habile des personnages archaïques, celle de Giovanna par sa couleur et son mouvement enjoué, toutes deux par la dignité extrême des portraits, la manière large dont les têtes sont traitées. Il faut remarquer, dans la fresque de Giovanna, la réserve de cette forme sobrement vêtue, le mouvement subtil de la longue traîne de la robe, les bras, le cou et l'attitude calme formant contraste avec les mouvements agités, peu naturels, des Grâces et de Vénus, traits que l'on associe généralement au nom de Botticelli.



PORTRAIT DE FEMME

FLORENCE, GALERIE PITTI

PRESQUE tous les critiques faisant autorité ont rayé de la liste des œuvres de Botticelli ce profil de femme, où l'on a parfois cru pouvoir reconnaître le portrait de Simonetta Vespucci mentionné par Vasari. Les critiques semblent s'être laissés influencer par leur goût personnel qu'offense la prétendue laideur du tableau. M. Horne lui-même, qui cependant en voit les beautés, refuse d'admettre qu'il soit authentique. Il tient cependant pour certain que l'œuvre est due à un élève ou à un imitateur du maître.

De nombreuses présomptions nous permettent pourtant d'attribuer ce tableau à Botticelli. Jamais un élève, et moins que tout autre un élève de Botticelli, n'aurait osé représenter, sur ce fond nu, une femme simplement vêtue et d'une beauté en somme contestable. De nombreux portraits montrent comment les artistes du cercle de Botticelli ornaient les têtes de bijoux, d'ornements bizarres, prêtaient aux visages des grimaces conventionnelles et couvraient leurs tableaux de couleurs voyantes. Ici, au contraire, il n'y a rien d'étranger au sujet. L'effet artistique est entièrement produit par l'expression pénétrante du visage, la beauté délicate d'un coloris sobre, des lignes fortes et simples et l'emploi extrêmement discret des ornements. Le grand soin extrême apporté à la précision du tracé apparaît

SANDRO BOTTICELLI

dans les corrections dont certaines parties du contour sont entourées.

Si l'on étudie de près ses autres œuvres, l'attribution de ce tableau à Botticelli paraîtra toute naturelle. On comprendra qu'il ait été sensible à la beauté de ce modèle, qu'il ait pris la peine de la reproduire avec tant de soin. On chercherait en vain dans ce portrait la hardiesse du modelé de l'*Homme au bonnet rouge* (gravure XI). Un modelé aussi intense ne se rencontre pas toujours dans l'œuvre de Botticelli. Ici, d'ailleurs, le sujet ne l'exigeait pas. Mais le dessin des deux tableaux est précis et mesuré. Ces longues lignes plates ressemblent beaucoup à celles de Giovanna Tornabuoni, les deux femmes ont des robes de même couleur, toutes deux portent au cou un ornement qui répond exactement au même but. Les bras du portrait font penser à ceux de Giovanna, bien que l'attitude ne soit pas la même. L'attitude est presque identique à celle que Botticelli se donne à lui-même, dans l'*Adoration* (gravure VI). Là aussi les mains sont cachées, la robe est brune et lourde.

On pourrait insister sur d'autres indications que fournirait l'analyse de la robe, des cheveux, de ce fond nu, soigneusement peint, aux lignes fortement tracées; mais ce sont là des traits qu'un élève aurait pu saisir. Les présomptions les plus fortes sont fournies par la beauté du dessin, la force et la précision du contour, où l'on reconnaît la main du maître. Comme dans *Mars et Vénus*, le contour très net forme un dessin d'une exquise beauté. Les courbes sont avec intention opposées aux lignes droites et les masses forment de propos délibéré des plans amples et simples; il en résulte une simplicité délicieuse, qui est précisément le secret de la force de Botticelli.



LA NAISSANCE DE VÉNUS

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 39

L'HISTOIRE de la *Naissance de Vénus* est racontée dans la notice sur le *Printemps* (gravure V). Lorsque l'on transféra ces deux tableaux à la Galerie des Offices, la *Naissance de Vénus* fut immédiatement exposée et elle resta dans cette Galerie, tandis que le *Printemps* passait à l'Académie. Ce n'était pas la première fois qu'ils se trouvaient séparés, car, en 1598, ils étaient placés dans des salles différentes, dans la villa du grand-duc, à Castello. Rien d'ailleurs ne prouve qu'ils furent primitivement composés pour la même salle. Leurs dimensions ne se correspondent pas, et le *Printemps* est peint sur bois, tandis que la *Naissance de Vénus* est peinte sur toile.

Contrairement au sujet du *Printemps*, celui de la *Naissance de Vénus* est immédiatement intelligible. Les vents en qui il est impossible de ne pas reconnaître Zéphyr et la figure nommée le Printemps, qui se trouve sur l'autre tableau, poussent vers la terre Vénus et la coquille qui lui sert d'esquif; une jeune fille accueille la déesse. Les « Amours » qui, au dire de Vasari, accompagnent la déesse n'ont évidemment existé que dans son imagination. Le sujet fut peut-être puisé dans un poème de Politien. Le seul point difficile est d'établir si l'attitude de Vénus a été suggérée à l'artiste par les données du poème, ou par une repré-

SANDRO BOTTICELLI

sensation de la déesse, du type de la Vénus de Médicis qu'il aurait pu connaître.

Un examen de ce tableau amène M. Horne à conclure qu'il fut peint après le retour de Rome et longtemps après le *Printemps*. On a objecté à M. Horne que l'inclinaison du corps de Vénus, destinée à donner l'impression d'un mouvement en avant, caractérise des œuvres relativement plus tardives. Mais l'inclinaison ici est à peine marquée, si on la compare à celle d'œuvres postérieures. Elle n'est pas moins sensible et s'explique par la même raison dans une des trois Grâces et dans la Vénus du *Printemps*. L'emploi de l'or ne détruit pas davantage la thèse de M. Horne, puisqu'il est certain que le *Printemps* en contenait primitivement beaucoup plus qu'aujourd'hui.

Le tableau est en bon état; le visage de Vénus semble avoir souffert d'un nettoyage excessif; le bras droit a été repeint, comme le fait remarquer M. Horne. Le même écrivain reconnaît la facture des aides dans quelques-unes des draperies qui revêtent la suivante. La suivante elle-même et son attitude sont de conception et d'exécution inférieures au reste. La couleur blafarde du tableau, que Walter Pater compte au nombre des traits caractéristiques de Botticelli, est due à l'altération de la peinture.

La *Naissance de Vénus* est classée parmi ces études de femmes nues qui rendirent Botticelli célèbre. Il existe des copies de la figure centrale contemporaines du tableau; aucune n'est due à Botticelli; si cette manière chaste de concevoir la nudité avait été adoptée par d'autres artistes, les feux de joie de Savonarole auraient manqué de combustible.



LA CALOMNIE

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES

VASARI nous montre Botticelli occupé à préparer un commentaire du Dante. Il veut dire par là une série d'illustrations, et la fidélité que l'on exigeait alors de l'illustration équivalait presque à un commentaire. Dans la *Calomnie*, il commente et transpose pour les yeux la description donnée par Lucien d'un tableau d'Apelle. Cette description fut portée à la connaissance du public par une traduction assez libre contenue dans le livre *De Pictura* par Léon Battista Alberti. Ce passage fut illustré par de nombreux peintres. A l'exception d'un détail de peu d'importance, il est fidèlement suivi par Botticelli, même aux endroits, tels que la description de la Calomnie et du Remords, où le traducteur s'écarte de l'original.

On dit qu'Apelle peignit ce tableau pour célébrer sa victoire sur un de ses détracteurs qui l'avait calomnié auprès de Ptolémée Philopater. A l'extrême droite siège le juge anonyme. L'Ignorance et le Soupçon sont à ses côtés. Lucien et Alberti font mention des oreilles énormes du juge. Botticelli seul a songé à nous montrer l'Ignorance et le Soupçon les ouvrant largement pour mieux y verser leurs propos médisants. La Calomnie approche du trône, tenant une torche d'une main ; de l'autre, elle traîne un homme qui, de ses mains levées, implore la merci des dieux. La misérable créature en haillons qui précède la Calomnie est

SANDRO BOTTICELLI

l'Envie. Les deux femmes occupées à orner sa coiffure sont la Trahison et la Fourberie. A gauche du tableau, loin de ces personnages, se trouve le Remords vêtu de haillons et la chaste image de la Vérité.

La scène se passe devant une vaste cour ouverte. Le monument recouvert d'or s'enrichit de toutes sortes d'ornements sculptés. Aucun paysage n'aurait pu égaler cette somptuosité ; Botticelli se contente d'indiquer la mer dans le lointain. Ce tableau est peint avec une richesse, une minutie dignes d'une miniature. L'éclat du coloris, l'abondance, le fini, la disposition des détails sont un tel régal pour l'imagination que l'esprit ne s'inquiète même pas de l'explication du sujet et reste insensible au manque de cohésion dramatique du récit.

Le soin apporté dans le dessin des figures principales et des plus petits accessoires, l'absence de visages maniérés, la sobriété relative des draperies et des attitudes ne permettent pas de placer ce tableau parmi les derniers de Botticelli, comme le fait M. Horne. La Vérité est bien sœur de Vénus ; si elle s'en distingue, c'est par une plus grande simplicité. Sans doute, l'action représentée est violente, mais sans l'exagération, la laideur qui déparent les tableaux de la série de San Zenobio, *Lucretia* ou *Virginia*. La *Nativité* montre que M. Horne a raison de placer ces tableaux à la fin de la carrière de Botticelli ; mais dans la *Calomnie* il y a encore moins de violence, de laideur, moins de corps penchés en avant sur les hanches, que dans les fresques de la Chapelle Sixtine. Il semble que M. Horne cherche à reculer le plus possible la date de la *Calomnie* pour assigner du même coup une date tardive aux illustrations du

LA CALOMNIE

Dante qui, par certains traits, ressemblent à la *Calomnie*.

Ce tableau est admirablement conservé. Il a peu souffert depuis le jour où Vasari le vit dans la collection de Fabio Segni et le compara à l'*Adoration* de la Galerie des Offices. Fabio en hérita probablement de son père qui, nous dit Vasari, était un ami et un protecteur de Léonard de Vinci.



PALLAS ET LE CENTAURE

FLORENCE, PALAIS PITTI
(Appartement du Roi)

C'EST, des tableaux de Botticelli, le dernier qu'on ait découvert. Il n'a été révélé à notre génération qu'en 1895, date à laquelle M. William Spence le trouva dans un corridor des appartements du roi, au Palais Pitti ; depuis lors il a été nettoyé, restauré et mis en bonne place dans l'une des salles d'apparat. Mais on ne saurait dire qu'il était resté inconnu jusqu'en 1895, car il avait été exposé dans la Galerie du Palais Pitti quelque soixante ans auparavant et, à ce moment, reproduit en gravure.

Le sujet répond à la description d'un tableau qui appartient à Lorenzo di Pierfrancesco Médicis, puis à son neveu, Giovanni delle Bande Nere. Giovanni l'aurait transporté à la villa de Castello qui appartenait aussi à son oncle et où se trouvaient déjà la *Naissance de Vénus* et le *Printemps*.

On a supposé que le *Pallas* avait été, comme ces deux tableaux, peint pour Laurent le Magnifique. Vasari mentionne que Botticelli peignit pour lui une Pallas au-dessus de branches enflammées. Sur l'inventaire des biens de Laurent, ce tableau figure aussi sous le nom de Botticelli. Il se peut qu'il y ait confusion entre cette œuvre et l'étendard portant cette devise que Verocchio peignit pour le fameux tournoi

SANDRO BOTTICELLI

de Giuliano ou que Botticelli ait peint deux *Pallas*, car le tableau qui nous est parvenu n'est certainement pas celui de la collection de Laurent.

Ce tableau est une allégorie étroitement liée à l'histoire des Médicis. Sans doute l'image de Pallas fait allusion à la devise choisie par Giuliano, bien que les branches d'olivier ne portent pas de flammes et que Pallas soit représentée dans un costume peu guerrier et sans son bouclier. Les anneaux entrelacés sur sa robe forment l'un des emblèmes adoptés par Cosimo et Lorenzo de Médicis. L'interprétation la plus plausible du sujet serait qu'il représente la sagesse et la force des Médicis subjuguant les passions déréglées de leurs ennemis.

Le riche répertoire des dessins de Botticelli, les sculptures peintes de la *Calomnie* contiennent une version du même sujet. On peut conclure qu'il fut emprunté à quelque camée, à quelque bas-relief antiques. Cependant, si ce n'est que les personnages ont assez d'ampleur pour remplir le tableau, il n'y a pas grand'chose de classique dans cette œuvre. La composition est lâche, la faiblesse de la posture de Pallas enlève au tableau toute noblesse. Le manque d'équilibre de la déesse, l'extravagance de son costume, son visage impassible et sans expression font un vif contraste avec les contours plus définis, le dessin plus précis, le regard suppliant du Centaure.

Ces contradictions dans la facture, le peu d'éclat du coloris rendent difficile d'attribuer à ce tableau une date même approximative. M. Horne a probablement raison d'y voir une des dernières œuvres de Botticelli. Le soin avec lequel sont rendus les rochers et le Centaure, les défauts même qu'on relève dans Pallas rappellent les illustrations

PALLAS ET LE CENTAURE

du Dante. Le visage et le corps de la déesse semblent d'ailleurs avoir subi de nombreuses retouches.

Botticelli, ou l'un de ses élèves, traita de nouveau ce sujet pour une tapisserie qui appartient au comte de Baudreuil. Pallas y paraît dans la même attitude que sur ce tableau, mais la robe et les ornements sont différents. Un dessin destiné à préparer cette figure se trouve dans la collection des Offices.



LA VIERGE A LA GRENADE

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 1289

PARMI les nombreux tableaux ronds que produisit Botticelli ou son entourage, M. Horne a raison de choisir la *Vierge à la Grenade* comme le seul qui révèle de façon juste et totale le génie de Botticelli. A une exception près, les autres nous sont parvenus en mauvais état, ou présentent des fautes d'exécution qui donnent à penser que les élèves du maître ont fait plus qu'y collaborer. Cette unique exception est le petit tableau de l'Ambrosiana (gravure XX), mais il est trop peu important pour exprimer comme le fait la *Vierge à la Grenade* toute la puissance, toute la pensée de Botticelli.

Malheureusement, on ne sait rien sur la date de ce tableau ou la commande à laquelle il est dû. M. Horne le fait dater de l'année 1487, en se fondant sur une théorie générale du développement de Botticelli. Sans doute, la force et l'ampleur des formes, la simplicité hardie du dessin font penser aux qualités de sa maturité, tandis que la petite tête de la Madone, les yeux largement fendus de l'un des anges rappellent les procédés mis en œuvre dans les fresques de la Chapelle Sixtine ; mais ces caractères se retrouvent moins marqués dans des tableaux tels que la *Naissance de Vénus* que l'on place après son retour de Rome.

Si l'on tient compte du meilleur état de conservation,

SANDRO BOTTICELLI

la tête de la Madone, par les traits, l'inclinaison, ressemble beaucoup à celle de Vénus dans la *Naissance*. On la retrouve en plus petit dans la Vérité dans la *Calomnie*. Mais il serait imprudent de donner à ces ressemblances ou aux différences que l'on pourrait constater une portée qu'elles ne sauraient avoir : l'état de conservation du tableau entre alors trop en ligne de compte, et l'expression dépend en grande partie de l'angle sous lequel on observe le visage. Ici la tête de la Madone paraît à son avantage, et son modelé est des plus corrects si on le regarde du côté droit. Vus de ce côté également, les anges ont plus de mouvement et il semble que le peintre ait réussi à suggérer à l'aide de quelques figures le chœur des anges qui, dans d'autres tableaux, dansent autour de la Vierge.

L'or qui tombait de l'auréole a été en partie effacé et la couleur paraît plus plate, plus sombre qu'elle ne l'était primitivement. Mais les bleus, les bruns, les rouges intenses sont harmonieux, lumineux, et de toute façon plus caractéristiques de la manière du peintre que les retouches du tableau voisin, le *Magnificat*.



L'ANNONCIATION

FLORENCE, GALERIE DES OFFICES, N° 1316

ON savait depuis longtemps que Botticelli avait peint un tableau d'autel, l'*Annonciation*, pour l'église des Cestellos à Florence. Depuis 1480, les moines faisaient appel à la générosité des fidèles pour reconstruire leurs anciens monastères. Parmi ceux qui répondirent à leur appel en faisant construire leur propre chapelle se trouvait un certain Benedetto di Ser Giovanni Guardi qui, en 1488-1490, dépensa cinquante ducats pour la construction de la chapelle et trente de plus pour un tableau d'autel par Botticelli.

Au xvii^e siècle l'église des Cestellos fut affectée au culte de Sainte Marie Madeleine de Pazzi et en partie transformée. Le tableau de Botticelli demeura dans la chapelle Guardi au moins jusqu'à la deuxième moitié du xviii^e siècle. Il fut remplacé par des décorations plus modernes, puis perdu de vue. En 1872, on le retrouve dans une petite chapelle au milieu d'un champ qui avait appartenu aux nonnes de Sainte Marie Madeleine de Pazzi. Il n'est pas besoin du cadre original aux armes du donateur pour établir son identité.

Ce tableau a été fort décrié. La couleur en est crue ; ce fond de pierres grises est froid et forme un contraste désagréable avec les couleurs qui jettent des notes éclatantes sur le plancher et sur les robes. On ne reconnaît

SANDRO BOTTICELLI

pas la manière de Botticelli dans ces mains en bois, dans le port raide des têtes, dans le manque de grandeur et de force des draperies. Sans doute un élève gagna une partie des trente ducats, et Botticelli se contenta de fournir le dessin et de surveiller l'exécution.

Il est regrettable que le dessin soit inférieur à la conception et à la composition. Mais, tel quel, ce tableau a de grands mérites. Comme le fait remarquer M. Horne, la Vierge et l'Archange sont modelés d'après ceux de Filippo Lippi dans son charmant tableau de San Lorenzo. Mais la conception beaucoup plus simple de Botticelli fait de son tableau une œuvre plus impressionnante, encore que moins agréable. Les deux personnages absorbent toute l'attention; point n'est besoin de figures accessoires ni d'ornements d'arrière-plan. La Madone est grave, noble, digne, moins réaliste que celle de Filippo, sans ombre de morbidité, de fantaisie malicieuse. Les formes de l'Archange se dissimulent sous des draperies aussi abondantes qu'inutiles; c'est le seul excès de décoration de cette composition, l'une des plus austères de Botticelli. La sévérité du coloris est peut-être due à la collaboration d'un élève; peut-être aussi Botticelli eut-il conscience que l'agrément du coloris n'était pas nécessaire ici pour exprimer sa pensée; il laissa donc, malgré ses défauts, passer sous son nom l'œuvre de son élève.

Le tableau, après toutes ses aventures, nous est parvenu en excellent état. Il a échappé au sort commun; on ne l'a pas verni, et c'est peut-être ce qui en fait ressortir les imperfections.



LA VIERGE ET L'ENFANT

MILAN, BIBLIOTHÈQUE AMBROSIEUNE, CHAMBRE N° 15

L'ÉTAT de conservation admirable où se trouve ce petit *tondo* le ferait remarquer entre toutes les œuvres de Botticelli. Son coloris riche et varié n'a été altéré ni par des nettoyages, ni par des retouches ; aucun vernis épais, aucun grattage n'a modifié l'aisance avec laquelle le peintre a jeté sa conception sur ce panneau. Une analyse serrée du procédé révèle une habileté qui aboutit souvent au « truqué ». Les proportions de la figure, les rapports entre les dimensions des personnages sont établis sans souci de l'exactitude. La composition est laissée au hasard, les différents motifs sont confus et dénués de sens et tous semblent avoir été empruntés çà et là à d'autres œuvres. Ces négligences prouvent que le tableau fut peint par Botticelli vers la fin de sa vie, bien que l'air d'innocence calme, la sérénité divine de ce tableau se voient rarement dans ses dernières œuvres. Les illustrations du *Purgatoire* et de l'*Enfer* offrent avec ce tableau des points de comparaison ; là aussi l'artiste est préoccupé surtout de l'effet décoratif de la ligne.

On ne sait rien de l'histoire de ce charmant panneau.



LA NATIVITÉ

LONDRES, NATIONAL GALLERY, N° 1034

Ce tableau est le seul qui soit signé et daté. Ces renseignements sont contenus dans une inscription où, se rapportant à l'Apocalypse, le peintre fait allusion aux malheurs de l'Italie, à l'approche de la délivrance, alors que le démon sera enchaîné « et foulé aux pieds comme dans ce tableau ».

Ces mots font clairement allusion aux prophéties de Savonarole, aux troubles qui suivirent la mort de Laurent le Magnifique et surtout à la marche tant redoutée de César Borgia à travers l'Italie.

Botticelli croyait certainement, avec les disciples de Savonarole, à une renaissance imminente de l'Église, et dans ce tableau il représente moins la Nativité de l'histoire sainte que la renaissance promise. Les deux personnages à droite de la crèche sont sans doute les bergers, les trois à gauche les Mages dépourvus de leur magnificence accoutumée; mais les autres sont de purs symboles : c'est la foi, la joie, la gloire, le démon foulé aux pieds conformément à l'inscription.

La date inscrite sur le tableau fixe avec précision le moment où l'imagination et la manière de Botticelli revêtirent cette forme. C'est vers la fin de sa vie qu'il rejeta la tenue digne, réservée, des œuvres de sa maturité et coucha telles quelles sur la toile ses visions violentes. Il y a

SANDRO BOTTICELLI

là encore de l'unité dans la ligne et la disposition des détails, moins attentive qu'autrefois cependant. Mais, dans les personnages, il sacrifie la pureté de la forme au mouvement. En un sens, ses tableaux gagnent au change ; les envolées, les replis si inutilement tourmentés des draperies qui servaient à cacher l'imperfection du dessin dans les formes féminines sont devenus maintenant de fortes indications de mouvement. La sobriété dans la décoration donne au groupe central une sévérité archaïque. Ce tableau conserve la beauté du coloris et du mouvement. Partout ailleurs, dans les œuvres de cette période, tout est sacrifié à la violence de l'action, à l'intensité de la pensée.

Un certain nombre de détails, depuis la composition générale des groupes jusqu'au dessin des arbres, des rochers, du sentier, rappellent les illustrations du Dante et servent à prouver que Botticelli y travailla jusqu'aux dernières années de sa vie.

Ce tableau est, somme toute, bien conservé. Une partie de la dorure a été effacée et les couleurs jadis brillantes sont assombries. C'est la première œuvre de Botticelli qui fut enlevée à l'Italie. W. Y. Ottley, le fameux amateur, l'acheta à Rome au commencement du XIX^e siècle. Elle ne put dépasser le chiffre de 42 livres sterling (1050 fr.) lorsqu'elle fut mise en vente en 1811. En 1837 elle n'atteignit que 25 livres 4 shillings (630 fr.). Son acquéreur la vendit en 1878 à la National Gallery pour la somme de 1500 livres (37500 fr.), environ le dixième de la somme payée en 1911 pour un tableau de la série de San Zenobio, qui montre autant de faiblesses du déclin de Botticelli que la *Nativité* possède de qualités.



LA VIERGE, L'ENFANT ET SAINT JEAN

ÉCOLE DE BOTTICELLI, LOUVRE, SALLE DES SEPT-MÈTRES, N° 1296

IL est difficile de deviner ce qu'il peut y avoir derrière les épaisses couches de vernis qui recouvrent la Madone du Louvre. Il y a certainement une peinture séduisante d'une Madone langoureuse, penchée sur l'Enfant, et se profilant sur un fond où quelques arbres et des roses se détachent vigoureusement sur le ciel. Il faut regarder le tableau de près ; plus le spectateur s'éloigne, plus les ombres mal équilibrées deviennent lourdes, disproportionnées. Le vernis empêche de savoir si elles appartiennent ou non à l'original, si l'on se trouve en présence d'une œuvre authentique de Botticelli, retouchée au point que tout trait caractéristique de sa main ait disparu, ou de l'œuvre imparfaite d'un peintre qui se serait assimilé en très grande partie la facture de Botticelli.

Une répétition de ce thème dans un tableau qui est à Dresde porte davantage la marque de l'école de Botticelli et prouve que cette œuvre, qu'elle soit ou non du maître, fut créée dans son entourage. Le type de la Vierge diffère de celui que Botticelli prête à ses Madones. Elle rappelle toutefois la figure centrale du groupe des trois Grâces dans le *Printemps*, et les creux qui déforment ici le visage ne sont que des exagérations du modelé que l'on constate aussi dans le *Printemps*. Mais avec le dessin net et dur des accessoires, c'est là le seul point de ressemblance avec

SANDRO BOTTICELLI

la manière de Botticelli. Le reste, qu'il soit bon comme dans la robe, le voile ou le fond, — trois parties du tableau qui ont été apparemment retouchées, — qu'il soit mauvais comme dans les mains et le saint Jean, révèle des qualités et des imperfections qui ne paraissent point appartenir à Botticelli.



LA VIERGE, L'ENFANT, SAINT JEAN-BAPTISTE ET UN ANGE

ÉCOLE DE BOTTICELLI, NATIONAL GALLERY

BOTTICELLI, aux yeux de la plupart des Anglais, — et l'Angleterre est presque la patrie de Botticelli, — est le peintre du joli *tondo* de la National Gallery. La Vierge au jeune visage rond et doux, avec son air d'innocence enfantine, ses lèvres entr'ouvertes, ses yeux vagues et, semble-t-il, légèrement ironiques, a non seulement influencé l'art, mais encore créé un genre de beauté, stéréotypé une expression. Sa couleur claire et délicate, mais grisâtre et fanée, qualité que Pater admirait, est celle que l'on associe au nom de Botticelli, lorsqu'on n'a pas été à Florence. L'aspect immatériel des anges, leur nonchalance morbide séduisent les esprits sentimentaux qui voient dans ces exagérations les vraies caractéristiques du Quattrocento.

Toutefois, ce tableau ne peut être de Botticelli; le dessin même n'est sans doute pas de lui. L'Enfant divin est le seul détail qui rappelle sa manière; l'attitude, le contour ferme et soigné, encore que d'un réalisme figé, s'apparentent, par leurs défauts comme par leurs qualités, au style de Botticelli.

Mais, d'autre part, la rigidité des mains de la Vierge et de l'Enfant, l'excessive fragilité des anges, d'ailleurs mal

SANDRO BOTTICELLI

dessinés, le caractère mécanique, le manque de sentiment dans la composition s'accordent si peu avec le style de l'ensemble qu'on ne peut voir là que le travail d'un élève. Lorsque Botticelli tombe dans ces fautes, il ne les unit pas à la vigueur que révèlent la conception de l'ensemble et la couleur de la Madone et de l'Enfant. Si l'on ajoute à ces contradictions le caractère inusité des traits de la Vierge, on conviendra que ce n'est pas là une œuvre du maître, mais un assemblage — délicieux, il faut en convenir — de ses différents procédés exécuté par la main d'un élève.

Une inscription écrite sur le cadre nous apprend que ce tableau appartenait à un jeune contemporain de Botticelli, l'architecte Giuliano di San Gallo. M. Richter a essayé de lui attribuer ce tableau, mais rien n'autorise cette attribution. Il est assez intéressant, néanmoins, de voir que ce travail d'un élève ait été jugé digne de figurer dans la collection d'un homme qui connaissait parfaitement les œuvres authentiques du maître et sans doute en possédait.



PORTRAIT DE FEMME

ÉCOLE DE BOTTICELLI, BERLIN, N° 106 A

LES deux dernières œuvres que nous venons d'étudier, si elles ne sont pas de Botticelli, n'en sont pas moins attrayantes. Le *Portrait de Femme* de Berlin n'est ni beau, ni authentique. Ses défauts non plus que ses qualités n'appartiennent à Botticelli. Si Botticelli a de nombreux défauts, ce ne sont point ceux de ce tableau. Ses contours étaient durs, mais non pas faibles comme ils le sont ici ; son dessin n'était pas toujours sûr, mais il n'était jamais dénué de sens comme dans ce tableau ; il aimait l'enchevêtrement des cheveux nattés, retenus et enroulés, mais jamais il n'a peint de chevelures aux ondulations aussi compliquées ; jamais non plus il n'a fait de la chevelure le trait dominant d'un portrait.

On ne saurait trouver meilleur exemple d'insignifiance cherchant à se dissimuler sous une surabondance de détails décoratifs. Le modelé du visage ne se tient pas. Un fond noir essaye de lui donner de la force. La tête est sans beauté ; il faut donc que la coiffure soit ornée et compliquée. La tête n'est pas faite pour le cou ; il est alors nécessaire qu'une sorte de collier cache ce défaut. Même le buste et les bras demandent à être recouverts par la chevelure ornée de perles et il faut cette robe voyante et ses crevés pour cacher la faiblesse de leur dessin.

Ce tableau est un résumé de toutes les vulgarités du

SANDRO BOTTICELLI

Quattrocento. L'attribuer à Botticelli, c'est méconnaître non seulement les qualités de l'artiste, mais encore les efforts qui aboutirent malheureusement à ses défauts. Il se peut qu'il soit sorti de son atelier; s'il en est ainsi, c'est à la fois une condamnation de ses procédés et une preuve que les ateliers du Quattrocento n'étaient guère plus consciencieux que ceux du siècle suivant, à l'heure où commença ce qu'on appelle la décadence.



TOBIE ET LES ARCHANGES

FRANCESCO BOTTICINI, ACADEMIE DE FLORENCE

On a parfois attribué ce tableau à Botticelli, mais on suppose aujourd'hui qu'il est l'œuvre d'un de ses imitateurs, Francesco Botticini, peintre du xv^e siècle, en qui on retrouve tour à tour le maniérisme de différents artistes de son temps. Il se rapproche le plus de Botticelli dans le tableau d'autel de la National Gallery. Ici, il parodie les excentricités qui, dans l'œuvre de Verocchio, déshonorent l'origine de l'école ornementale. Que l'on ait pu prendre ce tableau pour une œuvre de Botticelli montre combien l'on a mis de temps à le connaître et à l'apprécier.

Sans doute, dans ses premières œuvres, telles que *Judith*, il a tendance à faire sautiller ses personnages parce qu'il ne sait pas les faire marcher de façon vivante et digne. La Fermeté elle-même n'a pas la force de s'asseoir d'aplomb sur son trône. Même dans le *Printemps* il dispose les personnages maladroitement et tend à surcharger les draperies. Il est forcé d'avoir recours à des masses de plis pour masquer l'incertitude des membres et le manque de force des attitudes. Mais il n'offre jamais le mélange de fioritures extravagantes que révèle cet exercice de calligraphie sur un thème rebattu. Botticini n'a rien à dire qui n'ait été dit cent fois ; il n'a aucune vision nouvelle du caractère moral de cet incident ou de

SANDRO BOTTICELLI

l'aspect matériel des personnages. C'est pourquoi il prodigue des motifs de décoration inutiles, et pousse à l'excès tous les procédés superficiels qui déshonoraient ses modèles. Ce n'est pas là l'exubérance de la jeunesse, c'est la rhétorique fleurie d'un déclin prématuré.



Text printed by T. and A. CONSTABLE, Printers to His Majesty, Edinburgh
Plates engraved and printed by HENRY STONE AND SON, LTD., Banbury



