

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

6320

L. inw.

I. B. SUPINO

BOTTICELLI



FLORENCE - MCM

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299276

SANDRO BOTTICELLI.

FLORENCE, 1900. — IMPRIMERIE DE G. BARBÈRA.



SANDRO BOTTICELLI PITT.
FIORENTINO

I. B. SUPINO.

SANDRO BOTTICELLI

TRADUIT DE L'ITALIEN

PAR M. J. DE CROZALS

DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE.



FLORENCE,

ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS.

1900.



II 6320

I.

(1447-1481.)



CE n'est pas un caprice de la mode qui a provoqué de nos jours un courant d'admiration pour l'œuvre de Botticelli ; cette œuvre était restée jusqu'ici, dans l'opinion, au-dessous de son mérite. L'auréole de gloire autour de son nom, que les siècles précédents avaient vu pâlir, ce n'est certes pas l'école dite des Préraphaélites qui la lui a rendue. C'est nous-mêmes, c'est nous tous qui l'avons refaite ; parce que nous avons retrouvé dans le tempérament artistique de Botticelli le reflet de nos sentiments, dans son idéal, l'idéal de la culture la plus moderne et la plus raffinée. C'est nous qui, sous le charme de ses créations pleines de poésies, avons su comprendre d'une façon nouvelle, et dans la variété de ses manifestations, la personnalité artistique du grand maître florentin et le mérite supérieur des fantaisies géniales de son pinceau.

On ne saurait attribuer pourtant à Botticelli le mérite d'avoir créé des formes nouvelles et inauguré une technique nouvelle de l'art; mieux que lui, d'autres ont eu le privilège de nous laisser des œuvres saine-ment établies et construites avec un art savant; mais nul n'a eu à un degré supérieur le culte du sentiment porté à son idéal, la puissance et l'originalité de l'imagination. L'âme que Sandro sait donner à ses personnages — ces êtres fragiles et pensifs, — la mollesse pleine de charme des mouvements, la recherche dans la grâce, la mobilité dans la fantaisie, tout concourt à éveiller dans l'âme de celui qui étudie son œuvre une série de pensées d'un tour moderne, des sentiments baignés de mystères, une séduction inexprimable.

Pour arriver à une vive et pénétrante interprétation du sentiment — grâce ou force — il agite, il plie, il contourne, pour ainsi dire, ses élégantes créations; mais avec une habileté raffinée, il en caresse les formes, il en suit les lignes dans leur détail le plus minutieux. Il donne aux yeux de ses femmes l'expression la plus diverse; c'est tantôt une intense mélancolie ou une profonde tristesse, tantôt une langueur sentimentale ou une expression de sensualité; il a le talent de fondre dans leur regard une vague apparence de songe ou un désir imprécis; il donne au modelé des bouches une expression de volupté; il fait flotter les chevelures souples et dorées; il donne aux tresses, aux vêtements,

à tout enfin, un caractère décoratif. En un mot, Botticelli est un adorateur de la forme; son culte est sincère et passionné. Nul plus que lui n'a connu en maître le rythme de la ligne, l'esprit du mouvement, l'expression de la vie émue, agitée.

De l'avis de Symonds, les artistes ses contemporains n'auraient vu en Botticelli qu'un dessinateur habile, dont l'imagination riche en caprices se manifestait seulement par intervalle; personne n'aurait reconnu en lui un des maîtres principaux de son époque.¹ Ce jugement n'est pas exact de tout point; en 1481, Botticelli fut appelé à Rome pour travailler à la Chapelle Sixtine; et, d'après Vasari, le pape l'institua surintendant de l'œuvre qui devait être exécutée par Ghirlandaio, le Pérugin et Côme Rosselli; en 1482, il fut chargé, avec Dominique Ghirlandaio, de peindre à fresque la salle d'Audience au Palais public de Florence; en 1503, il figure, avec Côme Rosselli, le Pérugin, Léonard de Vinci, Filippino Lippi, Pierre de Cosme et autres, dans la commission chargée de choisir la place la plus favorable pour le David de Michel Ange. Ce n'est pas tout: Léonard de Vinci, dans une des pensées de son *Traité de la Peinture*, parle de notre *Botticelli*; c'est le seul artiste dont il fasse mention.

¹ *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti*. Florence, Le Monnier Successeurs, 1879, p. 219.

Michel Ange a recours à lui en 1496 pour adresser une lettre à Laurent de Pierre-François de Médicis.¹

Ainsi ses contemporains — et nous disons les plus illustres — surent apprécier à leur juste valeur les dons artistiques de Sandro. Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'il réussit à se mettre en lumière à une époque où l'on voyait dans la floraison de leur œuvre splendide Verrocchio, Pollaiuolo, Ghirlandaio, Gozzoli et Léonard.



L'art nouveau est sorti vainqueur désormais de la réaction réaliste; il va se développer et s'affiner, en combinant avec la recherche et l'étude du vrai le culte de la grâce et de la beauté, le sentiment du mouvement et de la vie. L'artiste ne se borne plus à la représentation des dehors et de la surface; il cherche à rendre l'expression intime et profonde des personnages. On ne veut plus de mouvements de convention; on tient à la vérité et à l'élégance des attitudes; les couleurs dures et âpres ont fait leur temps; il faut maintenant dans les tons du charme et de la grâce; l'air et la lumière donnent de la vie aux personnages

¹ *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*. Bologna, 1842, série III, p. 112.

que n'étouffe plus l'étroitesse des fonds, fermés jadis suivant la vieille tradition ; les cieux d'azur versent leur lumière sur des prés fleuris, au milieu desquels se meuvent librement les créations de l'artiste.

Botticelli n'a pas de rival dans l'art d'exprimer cette tendance spéciale de l'art nouveau, de reproduire la vie, le mouvement, l'intimité et la profondeur du sentiment. En vain lui opposerait-on Ghirlandaio, très grand artiste sans doute, « mais spectateur quasi impassible, écrit Pater, de l'action qui se déroule devant lui,¹ » ou Benozzo Gozzoli, narrateur aimable et abondant, mais trop souvent superficiel. Verrocchio et Pol-laiuolo se sont peu occupés de peinture ; aussi peut-on dire que, Léonard excepté, Sandro est l'artiste le plus original, le plus moderne, le plus suggestif de son temps.



Vasari, dans sa *Vie* de Botticelli, se borne à faire une énumération assez mal ordonnée de ses œuvres ; bien qu'un intervalle de quarante ans à peine sépare la mort de l'artiste de la rédaction des *Vies*, il y a dans la partie de cet ouvrage consacrée à Botticelli bien des choses inexactes, et même tout à fait

¹ *Studies in the history of the Renaissance*, p. 43.

fausses. Que Botticelli, jeune encore, ait eu de médiocres dispositions pour l'étude, c'est possible; dans la période de formation des génies originaux le fait se voit même assez fréquemment; mais Vasari a le tort de représenter Botticelli comme illettré. Le contraire est vrai; aucun artiste n'a plus que lui étudié et réfléchi; le choix des sujets, le caractère de ses compositions, leur interprétation montrent assez à quel degré il avait su se rendre familiers les mythes de l'âge classique, les fables des poètes, les contes des novellistes. L'œuvre de Dante lui doit quelques illustrations; Boccacce lui fournit le sujet de maintes peintures; Léon Baptiste Alberti lui servit de guide pour interpréter Lucien dans la Calomnie; à la recherche d'un idéal religieux, il marcha sur les traces de Savonarole. Dans l'expression de ses personnages, il réalisa par la couleur cet accord merveilleux entre l'idéal moderne et l'idéal classique, qui caractérise la poésie de Politien et l'art tout entier de la Florence des Médicis. Pour une œuvre d'un tel prix, ce n'est pas assez de la puissance du génie; il fallait encore la culture d'esprit la plus variée; et il importe peu de savoir comment Botticelli sut l'acquérir.

On aime à dire que les relations familières de Botticelli et de Politien exercèrent une influence sur le développement des sujets mythologiques ou allégoriques traités par l'artiste avec une complaisance mar-

quée. Admettons, je le veux bien, que le poète ait servi de guide au peintre ; encore convient-il de ne pas exagérer le rôle du premier. Oui, l'idée de la composition, la distribution des personnages, leurs attributs ont pu être inspirés par le littérateur ; le cas était fréquent alors ; mais dans l'œuvre artistique de Botticelli il n'y a plus rien de l'allégorie du moyen âge, où la représentation du symbole tient toujours la plus grande place ; c'est une combinaison exquise de personnages poétiques, auxquels un sentiment plein de profondeur donne le ton de la vie. Si ses créations agissent si puissamment sur le spectateur, elles le doivent précisément à cette vertu intime qui est en elles, beaucoup plus qu'à tel ou tel détail extérieur. La haute fantaisie qui a créé ces types a bien pu les adapter à des scènes traditionnelles ; mais, assurément, en leur donnant la vie, elle ne s'est pliée au joug d'aucune tradition, d'aucune conception artistique antérieure. Un pareil système eût été la mort de son originalité.



Alessandro di Mariano Filipepi, appelé d'un diminutif familier, suivant l'usage florentin, Sandro (dit *del Botticello*, parce que tel était le surnom de son frère Jean), naquit à Florence en 1447. Vasari raconte que son père, « inquiet des allures de cette tête agitée et

extravagante, en désespoir de cause, lui fit apprendre le métier d'orfèvre ; mais Sandro, qui était plein d'adresse et qui s'était adonné tout entier au dessin, en vint à se passionner pour la peinture, et il découvrit à son père ses vrais sentiments. Celui-ci, quand il connut la véritable disposition de son fils, le conduisit chez un des meilleurs peintres du temps, Filippo del Carmine, qui voulut bien consentir à lui apprendre cet art, comme c'était le désir le plus vif de Sandro. L'élève se donna tout entier à cette étude ; il suivit les conseils de son maître et il s'appliqua à l'imiter avec tant de zèle que Fra Filippo le prit en affection ; il mit tant de soin à le former, que Sandro arriva vite à un degré de talent qui surprit tout le monde.¹ »

Filippo del Carmine jouissait alors d'une grande réputation. Bien vu des Médicis, il était l'objet de leur faveur et de leur protection. Un jour, à Prato, au couvent de Sainte Marguerite, il devint amoureux de la belle Lucrezia Buti et il l'enleva ; il y eut grand scandale, et cet attentat ne serait pas resté impuni si Filippo n'avait pu compter sur cette puissante amitié.

C'est à Prato que Fra Filippo a laissé le monument le plus admirable de son art dans les scènes du chœur de la cathédrale ; elles représentent la vie de

¹ VASARI, *Édition Milanese*. Florence, Sansoni, 1878-1885, vol. III, p. 310.

Saint Jean Baptiste et de Saint Étienne; il les commença en 1452. Le sentiment délicat qu'il avait des beautés de la nature a donné à toutes ses créations une originalité particulière; mais dans ces scènes ce qu'il faut admirer surtout, c'est le naturel et la disposition harmonieuse des groupes, la beauté des attitudes et des mouvements, la noblesse des personnages. Si, comme le veut Vasari, Fra Filippo fut le maître de Botticelli, c'est à Prato que le jeune disciple dut se rendre pour recevoir ses précieuses leçons et entrer dans la carrière; ce dut être, selon toute apparence, aux environs de 1462; et Sandro avait à peine quinze ans.

Crowe est d'avis que Botticelli suivit son maître jusqu'à Spolète: « on devrait cependant pouvoir alors retrouver sa trace à Spolète, ce que jusqu'à présent l'on n'a pas fait.¹ » Aucun document ne permet d'affirmer que Botticelli ait suivi Fra Filippo dans cette ville; on ne saurait tirer non plus de l'étude des fresques aucun argument qui rende cette supposition probable. On sait enfin que Fra Diamante, de retour à Florence en 1470, confia à Botticelli « tenu alors en très haute estime comme artiste » le fils de Fra Filippo; et il ne le fit assurément que du consentement de son père. Ce fait établit clairement qu'après 1467 Sandro ne fut plus avec Fra Filippo.

¹ J. A. CROWE, *Sandro Botticelli*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1886, p. 179.



Les noms de Fra Filippo et de Fra Diamante sont intimement liés à celui de Botticelli ; c'est peut-être l'origine de la tradition qui fait de Sandro un élève du premier. Il est incontestable que, par certains caractères de charme mondain, de sensualité et de beauté matérielle, l'art de Botticelli paraît procéder en droite ligne de l'art de Fra Filippo. Mais dans les premières œuvres de Sandro, l'influence de Verrocchio et de Pollaiuolo — les deux peintres-orfèvres les plus célèbres de Florence — est évidente. Elle éclate à un tel degré qu'on en vient à se demander si sa passion pour la peinture ne se révéla pas dans la boutique même d'un de ces deux artistes, où les deux arts étaient pratiqués à la fois. Sandro se décida alors pour celui qui avait toutes ses préférences. Il collabora en effet avec Pollaiuolo à une représentation allégorique destinée à l'Art des Marchands. Quant à Verrocchio, Sandro subit sa puissante influence ; il est même possible — et tout porte à le croire — qu'il ait été dans sa boutique le compagnon de Léonard et de Lorenzo di Credi.

Il est certain que l'on peut étudier la double influence de Pollaiuolo et de Verrocchio, surtout celle du second, dans quelques-unes des œuvres de Botticelli, qui témoignent de l'inexpérience de la jeunesse ; mais quand on veut établir la filiation directe de Bot-

ticelli et de Fra Filippo, on cite le tableau de l'Hôpital des Innocents de Florence, qui fut longtemps attribué à Fra Filippo et que les critiques les plus récents regardent comme une œuvre de jeunesse de Sandro.



PHOT. ALINARI.

BOTTICELLI (?) — MADONE.

(Hôpital des Innocents.)

Il représente la Vierge assise ; le Divin Enfant repose sur ses genoux et le petit Saint Jean le soutient. Le sujet est directement inspiré par le tableau que Fra Filippo peignit pour la chapelle du palais de Côme de

Médicis et que l'on voit aujourd'hui aux Offices. Mais dans le tableau de l'Hôpital la Vierge assise ne joint pas les mains dans un geste de prière ; au lieu de l'ange souriant, Saint Jean est là debout ; il se retourne pensif et regarde devant lui, en dehors du tableau. Il y a encore d'autres différences, dans les types et dans l'expression de mélancolie qui se dégage des physionomies. Ces types, ce sentiment nous mettent tout d'un coup en présence de quelque chose de nouveau : une préoccupation des choses de l'âme que ne connaissait pas Fra Filippo ; elles nous révèlent une personnalité artistique d'une rare indépendance.

On voit également une œuvre de jeunesse dans un autre tableau de l'Hôpital de Sainte Marie Nouvelle. La Vierge est assise ; elle tient sur ses genoux l'Enfant demi nu, qui joue librement ; il tend les bras vers elle dans un geste d'amour ; à droite, deux anges, à gauche, Saint Jean, entourent la Mère et son Divin Fils dans une attitude respectueuse.

Il suffit d'une simple comparaison entre ces deux tableaux pour établir clairement deux choses : il est impossible de les rapporter à une même période de la vie d'un artiste ; on ne saurait davantage les attribuer à un même maître. Sur la toile de l'Hôpital de Sainte Marie Nouvelle, on remarque toute la timidité, la sécheresse, l'ingénuité, ce je ne sais quoi de superficiel qui sont le propre d'un débutant ; dans le tableau des In-

nocents au contraire, rien de semblable ; ici l'art et le sentiment ont atteint déjà leur développement et leur puissance. Ce sera toujours une œuvre délicate de reconnaître la manière d'un artiste qui ne s'est pas



PHOT. ALINARI.

MADONE AVEC DES ANGES.

(Hôpital de Sainte Marie Nouvelle.)

encore formé un style propre ; dans son incertitude et son inexpérience, il flotte hésitant entre ce qu'on lui a appris et ce qu'il cherche ; il accuse dans son incertitude les traces d'inspirations diverses. Mais il ne s'agit

pas, dans ce cas particulier, de deviner à travers des formes encore incertaines à qui l'on peut attribuer une œuvre d'art. Notre rôle se borne à comparer entre eux deux tableaux entre lesquels les différences éclatent jusqu'à l'évidence. Du tableau des Innocents à celui de Sainte Marie Nouvelle, s'ils étaient l'œuvre d'un même pinceau, le recul serait trop grand; et on ne peut vraiment classer parmi les œuvres de jeunesse de Botticelli ce tableau dans lequel on ne saurait trop admirer, après l'expression et le sentiment, la finesse du coloris chaud et transparent, la fluidité du dessin et du modelé, la grâce des physionomies.

Toute une série de tableaux de Botticelli porte l'empreinte évidente de Verrocchio. Dans celui de Sainte Marie Nouvelle, le type de la Vierge fait penser à un dessin au crayon noir de Verrocchio (aujourd'hui dans la Collection des Offices), qui représente une jeune tête d'ange. Il n'est pas jusqu'au motif de l'Enfant tendant les bras à sa Mère qui ne soit directement inspiré par le tableau de Verrocchio conservé au Musée de Berlin. Ces deux types se maintiennent avec persistance; ils seront perfectionnés, ils gagneront plus de plénitude dans le modelé, plus de force dans le clair obscur, plus d'indépendance dans l'interprétation; mais nous les retrouverons dans les œuvres successives de Botticelli; par exemple, la Madone au berceau de roses (où l'inspiration de Fra Filippo se retrouve plutôt dans

le motif que dans le caractère et le sentiment); la Madone du Musée de Naples, et le tableau de la Galerie Antique et Moderne de Florence représentant la Sainte Conversation.



PHOT. ALINARI.

MADONE AVEC DES ANGES.

(Musée de Naples.)

Dans le personnage de la *Force*, qui date probablement de 1470 ¹ environ, le visage reproduit le type

¹ C'est en 1466 (16 avril) que furent faits les dessins en marqueterie de la Grande Salle de l'Art des Marchands. (*Spogli Strozzi*).

de Verrocchio, et le Saint Sébastien du Musée de Berlin (1473) est tout entier, avec un accent de personnalité déjà très accusé, dans le caractère et le sentiment de l'art de Pollaiuolo; c'est d'ailleurs à cet artiste qu'on l'attribua tout d'abord. On peut admettre que Botticelli se soit rendu à Prato avec Fra Filippo aux environs de 1462; mais on connaît la vie insouciant et déréglée du frère, son habitude de laisser en plan tout travail; (en 1463, le Conseil de la Cité prit une délibération pour le mettre en demeure de finir son œuvre, pour laquelle il avait déjà touché une bonne somme d'argent); il y a donc de bonnes raisons de croire que Botticelli revint bien vite à Florence et se mit entre les mains de Verrocchio, alors justement célèbre.

Aucun maître n'était mieux qualifié pour enseigner au jeune artiste la noblesse et l'élégance des types, la sévère perfection des formes, l'aisance dans le mouvement des personnages; nul ne sut jamais mieux allier l'étude passionnée du vrai à la variété des manifestations artistiques: orfèvre, sculpteur, graveur, maître dans l'art de la perspective, peintre, musicien, il fut le véritable précurseur de Léonard.

Même si l'on se refuse à admettre que Botticelli ait suivi à Prato Fra Filippo et qu'il ait travaillé avec

vol. I, c. 224.) On peut donc supposer que c'est à cette époque que, pour donner un nouvel éclat à la décoration de cette Salle, on fit peindre les *Vertus*.

lui aux fresques de la Cathédrale, on ne saurait nier qu'il ait subi l'influence de l'art si séduisant de ce maître ; il étudia certainement les nombreuses toiles peintes pour les églises de Florence et les fresques de Prato ; mais cette étude n'alla pas jusqu'à modifier d'une façon essentielle l'éducation artistique qu'il avait reçue dans la boutique de Verrocchio, où tout semble prouver qu'il avait retenu sa place. Observons en outre que si Botticelli avait suivi Fra Filippo, de 1460 à 1467, c'est-à-dire de l'âge de treize ans à celui de vingt, nous ne saurions où placer la période de temps qu'il a sans aucun doute passée chez l'orfèvre. Enfin, chose plus importante encore, nous ne saurions comment expliquer ni où ni comment il eût réussi à s'assimiler si aisément les traits caractéristiques de Verrocchio ; ce n'est assurément pas le fait d'une simple influence passagère.

Dans l'idéal de la forme humaine tel que le comprennent Fra Filippo et Botticelli, il y a des différences fondamentales : chez le premier, les personnages sont courts et massifs ; ils ont la tête ronde et déprimée, les mains fortes ; les créations de Botticelli, au contraire, sont grandes et élancées ; elles ont le visage long, ovale, la main étroite et sèche.¹ Le tempérament des deux artistes est aussi divers qu'il est possible : Fra Filippo,

¹ RICHTER, *Lectures on the National Gallery*. London, 1898. *Sandro Botticelli and his school*, p. 50-51.

souriant et serein, regarde avec complaisance les choses du monde; Botticelli, ardent, toujours excité, ému jusqu'au fond de son être, met dans son dessin toute l'impétuosité de son âme.¹



Des adorables Madones de Beato Angelico, si pures, si châtiées, à celles de Fra Filippo, où il y a pourtant encore un souffle du pieux maître, quelle distance! Ce sont deux formes opposées de l'idéal qu'ils ont cherché à réaliser: ici, le sentiment religieux le plus pur; là, le culte de la grâce humaine la plus exquise. Mais nul autre artiste n'a réussi à rendre avec la même intimité de profondeur que Botticelli l'échange de tendresse entre la Mère et le Fils; à la dévotion mystique du moyen âge il substitue entièrement le charme, la sensibilité moderne. Qu'elle presse légèrement son Fils sur sa poitrine, qu'elle penche doucement sa tête jusqu'à toucher ses joues, qu'elle le tienne simplement devant elle sur son giron, tandis que sa petite main droite levée fait le geste de bénir, c'est la tendresse de la mère qui triomphe, c'est l'enfant qui demande à maman baisers et caresses.

Comme dans le médaillon que Fra Filippo peignit

¹ WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst; eine Einführung in die italienische Renaissance*. München, Bruckmann, 1899, p. 16.

pour Léonard Bartolini en 1452 (aujourd'hui au Musée Pitti), dans la Madone au berceau de roses, de Botticelli, l'Enfant Jésus joue avec une grenade que sa Mère tient de la main droite ; ici encore, avec une légère variante dans le mouvement, il fait le geste de porter un grain à sa bouche. Mais de quelle hauteur Botticelli ne dépasse-t-il pas son modèle dans la spontanéité du sentiment et dans le caractère des têtes ! Il perfectionne ces formes qu'il a marquées de son style dans le tableau de Sainte Marie Nouvelle ; du type à la Verrocchio il retient le visage légèrement arrondi, le front qui fait saillie en haut, le nez court et charnu, les lèvres proéminentes ; à Fra Filippo il emprunte le motif qu'il continue. Mais, cet ensemble, motif et contours, il le transforme, il le fonde, il l'améliore avec son propre tempérament.

De même, le tableau du Musée de Naples rappelle



PHOT. ALINARI.

MADONE AU BERCEAU DE ROSES.
(Musée des Offices.)

pour l'invention celui de Sainte Marie Nouvelle de Florence ; mais les personnages s'y sont affinés, ils ont pris de la race ; la couleur est moins crue ; les tons de bois ont disparu ; le sentiment, l'expression



PHOT. ANDERSON

MADONE.

(Autrefois dans la Galerie du Prince Chigi.)

mélancolique atteignent une intensité plus haute, le visage de la Vierge témoigne assez de la liberté avec laquelle Botticelli procède et s'écarte des modèles de son maître. Les types des personnages et le paysage du fond nous rappellent la Madone du Prince Chigi (autrefois à Rome), une des compositions les

plus gracieuses de ses jeunes années. La Vierge est assise ; elle tient l'Enfant Jésus sur ses genoux ; de la main droite elle saisit un épi que lui présente sur un plat, avec quelques grappes de raisin, un enfant au sourire mélancolique ; rien n'indique que ce soit un ange ; il est couronné d'un rameau vert ; sa chevelure est longue

et bouclée. Jésus redresse un peu sa tête penchée et lève la main droite pour bénir le fruit de la vigne et du grain, symboles du sacrifice eucharistique.

Mais c'est surtout dans la Madone du Louvre que le sentiment maternel s'exprime avec un accent ineffable. La Vierge Mère incline avec tristesse sa tête sur le front de l'Enfant; celui-ci porte la main droite au cou de sa Mère et la regarde avec une expression que rien ne saurait définir. Dans le fond, à gauche, Saint Jean croise ses mains sur sa poitrine. Où est l'artiste qui ait jamais rendu avec plus de vérité les sentiments intimes d'une mère, anxieuse, éclairée par ses pressentiments sur l'avenir de son fils, qui le presse sur son sein et qui l'enveloppe d'un regard caressant, baigné de mélancolie?



La première des œuvres citées par Vasari est la *Force*, qui est aujourd'hui aux Offices. « Tout jeune encore, Sandro peignit pour la Chambre des Marchands de Florence une *Force*; cette œuvre prit place parmi les tableaux des Vertus qu'Antoine et Pierre Pollaiuolo avaient faits pour le lieu même où siège en tribunal le magistrat de cette Chambre.¹ » C'est une femme,

¹ VASARI, *Vita di Sandro Botticelli*, vol. III, p. 310 : cf. *Vita di Antonio e Pietro Pollaiuoli*, p. 292.



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

MADONE.

(Musée du Louvre, Paris.)

assise sur un banc élevé, la tête penchée, avec une expression de langueur; sa poitrine et ses bras sont

couverts de fer; elle tient des deux mains son bâton de commandement appuyé sur son giron. L'expression jeune et douce du visage fait un contraste trop marqué avec la solennité du sujet; les proportions manquent d'exactitude; le buste est petit et les jambes longues à l'excès; les plis de la robe blanche sont raides et symétriques; mais le manteau rouge jeté sur les genoux a je ne sais quoi de grandiose qui révèle la personnalité artistique de Botticelli. Il est évident que le jeune artiste a suivi ici, dans ses formes dures, comme sculptées dans le métal et dans une attitude tendue, le modèle des Vertus de Pollaiuolo. Mais, sauf cet emprunt des accessoires, la Force de Botticelli ne rappelle en rien Pollaiuolo; ce serait plutôt la manière de Verrocchio; la peinture est plus pleine, le clair obscur plus puissant; et dans l'ensemble l'artiste se montre déjà maître de son art.



PHOT. ALINARI.

LA FORCE.

(Musée des Offices.)

Le défaut d'harmonie entre le charme du visage et le sujet traité se fait également remarquer dans le personnage de Judith (Musée des Offices). Vasari ne parle pas de cette œuvre, mais Borghini la mentionne d'une



PHOT. ALINARI.

HOLOPHERNE.

(Musée des Offices.)

façon assez précise; il écrivait dans son *Riposo* : « Deux petites toiles jumelles : l'une représente Holoferne sur un lit, la tête tranchée; autour de lui ses barons font des gestes de surprise; sur l'autre, on voit Judith, avec la tête d'Holoferne dans un sac. Il n'y a pas longtemps encore, elles appartenait à M. Ridolfo (Si-

rigatti); il en fit don à la Sérénissime Dame Bianca Cappello des Médicis, notre Grande Duchesse. Il avait entendu dire que Son Altesse, juge excellent en matière d'art, voulait orner un cabinet de travail de peintures et de statues anciennes; et il jugea ces deux petits ouvrages de Botticelli dignes de faire

figure à côté de ceux que Son Altesse y avait déjà placés.¹ »

Ces deux petits tableaux méritent vraiment toute admiration; le premier est conçu avec une grande force dramatique et un profond sentiment; l'autre accuse les progrès de l'auteur dans le dessin, le coloris et le modelé. Ce dernier a été gâté par certaines retouches mal comprises; sous la couleur verte du sol, un examen attentif permet de découvrir le pied de Judith à sa place primitive; l'auteur de cette restauration moderne l'a reporté un peu en arrière et l'a refait. On ne peut admettre que ce soit là une correction de l'auteur lui-même; car tout le sol a été retouché et les plis même de la robe ne sont pas exempts de remaniement.

D'après Vasari, Botticelli peignit pour Laurent de



PHOT. ALINARI.

JUDITH.

(Musée des Offices.)

¹ BORGHINI, *Il Riposo*. Siena, 1787, p. 133.



PHOT. HANFSTAENGL.

SAINT SÉBASTIEN.

(Musée de Berlin.)

Médicis un Saint Sébastien ; ce tableau passa dans la suite à Sainte Marie Majeure, comme nous l'apprend l'*Anonyme Gaddiano* : « A Sainte Marie Majeure, on voit, de la main de Botticelli, une peinture sur bois de Saint Sébastien à la colonne ; il le peignit en Janvier 1473. »

La date s'accorde à merveille avec le caractère de l'œuvre. On y voit sans doute, comme nous l'avons dit, d'évidentes affinités avec l'art d'Antonio Pollaiuolo ; mais déjà Botticelli montre jusqu'où va son indépendance dans l'interprétation de

la vérité, reproduite avec une exactitude particulière, dans la limpidité du coloris, dans la sûreté de la forme, dans la technique de l'exécution. Il n'est pas jusqu'à la manière de rendre le paysage du fond qui ne lui soit toute personnelle.



Plus tard, en 1474, Sandro fut appelé à Pise pour faire des peintures au Campo Santo; c'est une preuve que sa réputation avait dépassé l'enceinte de sa ville natale. Il toucha un florin « pour être venu de Florence voir dans quelle partie du Campo Santo il devait faire ses travaux. » Ainsi s'exprime l'Intendant de l'Œuvre, avec lequel Botticelli paraît s'être mis d'accord au mois de mai de la même année.¹ Mais on voulut avoir tout d'abord un gage de son talent; et on lui commanda une Assomption pour la chapelle de l'Incoronata. « Il la fait, dit le même auteur, à titre d'essai; si cette épreuve réussit, il peindra plus tard ce sujet au Campo Santo. »

Ce travail fut commencé au mois de juillet 1474; il paraît avoir duré jusqu'à la fin de septembre de la même année; car on trouve dans les registres de l'Œuvre de Pise la mention de certaines quantités de

¹ *I Pittori e gli Scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa.*
Tirage à part de l'*Archivio Storico dell'Arte*, année VI, fasc. VI, p. 4.

blé et de sommes d'argent données à Sandro, dit *Botticello* ou *del Botticella*, pour du bleu d'outre mer qu'il avait fait venir de Florence.¹ Puis son nom disparaît de ces livres. Nous sommes portés à croire, avec Vasari, que son œuvre n'ayant pas eu l'heur de plaire, il la laissa inachevée ; le champ resta libre alors dans le grand cloître pisan pour Benozzo Gozzoli, qui dès 1468 y travaillait ; il y exécuta seul sur le mur du côté du nord ce travail qualifié « effrayant » par Vasari, et bien fait pour « faire reculer une légion de peintres.² »

Vasari cite parmi les œuvres de Sandro une autre Assomption : celle de Saint Pierre Majeur de Florence, (aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres). On y voit « une infinité de personnages ; les zones du ciel y sont représentées, avec les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les docteurs, les vierges, les hiérarchies, le tout suivant le plan qui avait été tracé à l'auteur par Matteo Palmieri (mort en 1475), littérateur de grand mérite. » Cette peinture parut entachée d'hérésie, parce que l'auteur avait mis en pratique une théorie étrange d'Origène au sujet des anges ; il l'avait fait, disait-on, par complaisance pour Palmieri, qui l'avait adoptée dans sa *Città di Vita*. Qu'y a-t-il de vrai ou de faux en cela ? Nous dirons avec Vasari : « Notre jugement

¹ *Archivio del Capitolo di Pisa*. Filza D. Ricordanze, c. 8^t.

² I. B. SUPINO, *Il Campo Santo di Pisa*. Firenze, Alinari, p. 49.

ne fait rien à l'affaire. » Il semble toutefois qu'en tout état de cause Botticelli mérite l'absolution. Car, malgré les restaurations qui ont fort éprouvé la toile, mais qui laissent pourtant reconnaître dans le type des anges et des personnages l'influence de Verrocchio, malgré la vie qui anime la composition et en dépit de la



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

BOTTICINI (?) L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.
(Galerie Nationale de Londres.)

description précise du biographe, la critique moderne a enlevé à Botticelli l'attribution de la toile hérétique.¹

¹ Cf. ULMANN, *Botticelli*, p. 76. — J. P. RICHTER, *Italian Art in the National Gallery*. London, 1883. — FRIZZONI, *L'Arte Italiana nella Galleria Nazionale di Londra*, in *Arte Italiana del Rinascimento*. Saggi critici. Milano, 1891. — DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico*, in *Archivio Storico dell'Arte*, série II, année II, p. 58 et suiv.



De retour à Florence, la protection des Médicis ne lui fit pas défaut ; leur munificence favorisait toujours avec la plus grande largesse les savants et les artistes ; et dans le palais hospitalier où tant d'hommes illustres se donnaient rendez-vous, Botticelli noua de précieuses amitiés ; citons au premier rang celle de Politien. Il eut toute facilité pour cultiver plus complètement son génie dans la société des érudits, des philosophes et des poètes qui fréquentaient chez Laurent le Magnifique et faisaient l'illustration de cette demeure.

Un des premiers travaux qu'il exécuta pour les Médicis fut le tableau représentant la Vierge sur un trône entre quatre saints, qui est aujourd'hui à la Galerie Antique et Moderne. On voit en effet agenouillés au premier plan du tableau les protecteurs de la famille, Côme et Damien. Le tableau a subi des restaurations si fréquentes qu'on a mis en doute jusqu'à nos jours qu'il fût de Botticelli ; la Vierge et l'Enfant, en particulier, offrent des caractères qui diffèrent tout à fait des types propres au maître que nous étudions. Mais les personnages furent dans la perspective, les saints sont pleins de caractère ; et la tête de Sainte Catherine, élégante et gracieuse figure, apparaît comme la première manifestation du type qui se perfectionnera

plus tard dans les œuvres de l'âge mûr de l'artiste et qui deviendra le trait personnel, la caractéristique même de Botticelli.

En sa qualité de client des Médicis, Sandro dut



PHOT. ALINARI.

LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES SAINTS.
(Galerie Ancienne et Moderne.)

certainement assister, et peut-être prendre part aux préparatifs de la fameuse joute destinée à célébrer avec solennité la pacification italienne — paix éphémère — et à fêter la conclusion de la Ligue faite à Rome en décembre 1474, Ligue qui devait unir dans

une cause commune le Pape et Naples, Florence, Venise et Milan.¹

Firenza lieta in pace si riposa,
Nè teme i venti o 'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa.

Florence se repose joyeuse dans la paix : — elle ne craint ni les vents, ni les menaces du ciel, — ni les colères de Jupiter au front courroucé.

Ainsi chantait Politien, dans les fameuses *Stances* composées en l'honneur des Médicis, et en particulier de Julien, le triomphateur de la joute du 28 janvier 1475.

Mais ce que Politien célèbre avant tout dans ses admirables *Ottave*, plus que la joute elle-même, c'est l'amour de Julien pour la belle Simonetta, femme de Marco Vespucci. Dans la forêt, elle se présente à lui :

Io non son qual tua mente in vano auguria,
Non d'altar degna, non di pura vittima;
Ma là sovr'Arno nella vostra Etruria
Sto soggiogata alla teda legittima:
Mia natal patria è nella aspra Liguria
Sopr' una costa alla riva marittima,
Ove fuor de' gran massi indarno gemere
Si sente il fer Nettuno e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto;
Qui vengo a soggiornar tutta soletta:
Questo è de' miei pensieri un dolce porto:
Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta:
Quinci el tornar a mia magione è corto:

¹ DEL LUNGO, *Florentia. Uomini e Cose del Quattrocento*. Firenze, Barbèra, 1897, p. 403.

Qui lieta mi dimoro Simonetta,
 All' ombre, a qualche chiara e fresca linfa,
 E spesso in compagnia d' alcuna ninfa.¹

Non, je ne suis pas telle que ton âme en vain m'a souhaitée; — je ne mérite ni autels, ni pures victimes. — Ici, sur les bords de l'Arno, dans votre Étrurie, — je subis le joug de l'hymen. — J'ai vu le jour dans l'âpre Ligurie, — sur un coteau au bord de la mer; — on y entend, du fond des grandes roches, monter les gémissements — du fier Neptune et les vains éclats de sa colère.

Souvent je me promène en ces lieux. — Je viens ici passer des journées toute seulette. — C'est pour mes rêveries une retraite pleine de douceur. — Ici, l'herbe, les fleurs; ici, l'air frais, tout me charme. — Pour regagner mon logis, le chemin n'est pas long. — C'est ici que je demeure, Simonetta joyeuse; — à l'ombre des grands bois, près d'une source claire et fraîche; — et une nymphe souvent me tient compagnie.

L'amour du « beau Jules » que Politien a chanté avec un art si exquis avait-il éveillé jusqu'à l'imagination de notre artiste? Certains critiques veulent voir dans le tableau fameux appelé d'ordinaire *Allégorie du Printemps* une illustration de l'épisode chanté par Politien: Julien serait représenté sous les dehors de Mercure, Simonetta sous l'image du Printemps. C'est assurément une des plus exquises créations du génie de Botticelli; mais pour admettre que Simonetta ait été représentée sur cette toile, il faudrait supposer qu'elle fut peinte vers 1476 ou 1477 au plus tard.

¹ *Le Stanze, l'Orfeo e le rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano*, illustrata da Giosuè Carducci. Firenze, Barbèra, 1863, p. 31. — Simonetta Cattaneo naquit à Portovenere, vers 1483; elle épousa Marco Vespucci, et, à vingt-trois ans à peine, elle mourut de phthisie à Florence, laissant d'unanimes regrets.

Déjà Ulmann, frappé des rapports étroits, évidents de cette allégorie avec le tableau de Berlin, qui fut quelque temps dans la chapelle des Bardi à Santo Spirito, avait regardé ces deux œuvres comme les dernières que Botticelli exécuta à Florence, c'est-à-dire avant



PHOT. ALINARI.

SIMONETTA. (?)
(Galerie Pitti.)

son déplacement temporaire à Rome. Mais nous savons que le tableau de Berlin fut peint par Botticelli en 1485 ; il faut donc rapporter également à cette date l'Allégorie du Printemps et renoncer à l'idée de retrouver sur cette toile le portrait de Simonetta, de si longues années après sa mort. Il est assurément très difficile de reconnaître ce personnage au mi-

lieu de tous ces portraits d'une attribution incertaine ; mais Richter est peut-être bien près de la vérité quand il suppose que Simonetta est représentée dans le tableau de la Galerie Nationale de Londres, où la tradition aime à voir Vénus et Mars.

Symonds avait déjà émis des doutes sur l'interprétation de ce tableau ; il supposait que Botticelli n'avait

pas su rendre les divinités païennes avec des moyens suffisants. « Mars, dit-il, est un jeune florentin ; la poitrine, le cou sont faits d'après nature, sur le vif ; mais les jambes et le ventre, qui sont certainement du même modèle, ne sont rien moins que des formes héroïques.... Si nous ne savions pas que l'artiste a voulu représenter Vénus, nous la prendrions pour une pleureuse richement vêtue.... ; mais la conception de ces



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

VÉNUS ET MARS. (?)
(Galerie Nationale de Londres.)

amours qui font les fous est merveilleuse ; et le dessin du moins est admirable. A ce point de vue, citons comme une beauté incomparable la ligne qui va du flanc droit de Mars, suit la poitrine et le bras, et finit à l'épaule gauche légèrement relevée. L'œuvre tout entière produit sur l'esprit une impression profonde ; cela tient à la fois à l'étrangeté avec laquelle le sujet est traité, au soin infini de l'exécution et enfin à la personnalité de l'artiste.... Mais les Grecs et les Romains, en présence de ce tableau, n'auraient pas ménagé leur désappro-

bation, parce qu'il dénature le mythe de Vénus et de Mars.¹ »

Sans doute l'illustre critique a bien vu quand il a fait l'analyse de ce tableau; mais en subissant la tradition du vieux titre dont on l'a affecté, il arrive à des conclusions erronées. Grecs et Romains n'ont rien à voir ici; Politien seul est en cause; c'est un épisode de la joute que l'auteur s'est plu à rappeler.

« Julien, écrit Richter, est représenté profondément endormi. Les petits satyres murmurent des rêves à l'oreille du dormeur, des rêves d'amours; ils ne sont pas là pour chercher à éveiller Mars, ou plutôt Julien. Pourquoi choisir en effet, si telle était leur pensée, une conque marine et son murmure?

» Dans son rêve, Julien est en proie à la crainte; car sa dame porte l'armure de Pallas :

Vedi i miei spirti che soffrir non ponno
E 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste.

Vois, mon âme ne peut supporter — l'éclat de son visage, de son casque, ni les reflets de sa lance.

» Il ne peut soutenir le feu de son regard, — la lueur éclatante de son cimier et de sa lance.

» Mais Cupidon murmure :

Alza gli occhi, alza, Julio, a quella fiamma
Che come un sol col suo splendor t'adombra :

¹ *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti*, p. 221.

Quivi è colei che l' alte menti infiamma
E che da' petti ogni viltà disgombrà.

Lève les yeux, Jules, lève-les vers cette flamme, — dont la splendeur, comme un soleil, t'éblouit ; — la voilà celle qui anime les grands courages, — et qui bannit des cœurs toute lâcheté.

» Son rêve se poursuit : une déesse vient à son secours ; elle le mène à la bataille et à la victoire :

Costei pareo che ad acquistar vittoria
Rapisse Julio orribilmente in campo ;
E che l' arme di Palla alla sua donna
Spogliasse, e lei lasciasse in bianca gonna.

Il semblait qu'à la poursuite de la victoire — elle entraînaît Jules d'un furieux élan dans la mêlée ; — et qu'elle dépouillât sa dame — de l'armure de Pallas, pour ne lui laisser qu'une blanche tunique.

» Ces Stances sont en quelque sorte les éléments dont est faite la composition de Botticelli ; voilà le rêve qu'elle représente. Il ne s'est pas appliqué à donner au jeune homme endormi les traits de Jules ; c'est à dessein ; son œuvre y eût perdu la plus grande partie de son attrait poétique. Mais dans la tête de la nymphe nous avons probablement un portrait authentique de Simonetta, et le seul ; — cette Simonetta dont le nom a servi à baptiser presque tous les portraits de femme, non seulement de Botticelli, mais de ses imitateurs.¹ »

Et il s'agit vraiment ici d'un portrait, non d'une représentation idéale de l'artiste ; la preuve en est

¹ J. P. RICHTER, *Lectures on the National Gallery*. London, 1898. *Sandro Botticelli and his school*, p. 56 et suiv.

dans le caractère du visage, dont le type rappelle de très près le profil de l'Institut Stædel de Francfort



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

SIMONETTA VESPUCCI.

(Un détail du tableau « Vénus et Mars. »)

sur le Mein, considéré à tort comme une étude de fantaisie de l'auteur.

Dans ce portrait de Botticelli, le front est haut et vaste, les sourcils, fiers ; le nez, légèrement retroussé ;



Cliché Minari

Photogravure Piretti

SIMONETTA VESPUCCI ?

le menton a quelque chose d'effilé; la bouche est petite, voluptueuse; les cheveux retombent en boucles sur les joues et sur les épaules; ils sont ornés de cordons de perles et de rubans roses. Sur sa tête se balance une aigrette de plumes de héron retenues par une agrafe en forme de fleur, avec un rubis au centre; sur la poitrine un camée représentant Apollon et Marsyas. Vasari écrit que dans la garderobe du duc Côme il y avait, de la main de Botticelli, « deux têtes de femme, de profil, très belles. L'une fut, dit-on, l'amante de Julien de Médicis, frère de Laurent; l'autre, Lucrezia Tornabuoni, femme de ce même Laurent.¹ »

Est-on en droit de reconnaître dans le tableau de Francfort le portrait de Simonetta que cite dans ce passage le critique d'Arezzo? D'abord le camée qu'elle porte au cou indique que ce portrait fut fait pour les Médicis; puis, la ressemblance est grande avec la tête de femme du tableau de la Galerie de Londres, qui, suivant toute probabilité, reproduit les traits de la maîtresse de Julien. Tout nous porte donc à croire que ce profil est bien le portrait de Simonetta Vespucci.



Politien a écrit seulement deux chants de ses *Stances*, parce que la mort de Julien, victime du poignard

¹ VASARI, p. 322.

des Pazzi (26 avril 1478), l'empêcha de conduire son œuvre au terme fixé; et Botticelli, après la conjuration, fut chargé de faire le portrait des traîtres, pour les vouer, selon l'usage, à une éternelle infamie. Il repré-



MÉDAILLE DE LA CONJURATION DE PAZZI.

senta « sur la façade où était autrefois le *Bargello sopra la dogana* (comme dit l'*Anonyme Gaddiano*) les traîtres Jacobo, Francesco et Renato Pazzi, et maître Francesco Salviati, archevêque de Pise, et les

deux Jacopi Salviati, l'un frère, l'autre parent du dit archevêque, et Bernardo Bandini, pendus par le cou, et Napoleone Franzesi pendu par un pied pour avoir pris part à la conjuration contre Julien et Laurent de Médicis. Plus tard Laurent fit graver au-dessous leurs épitaphes; celle de Bernardo Bandini, entre autres, était ainsi conçue :

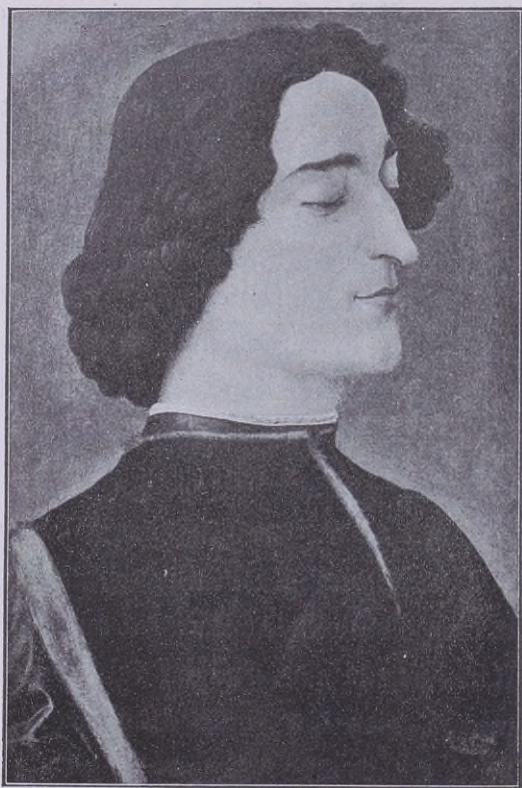
Son Bernardo Bandinj, un nuovo Giuda :
Traditore micidiale in chiesa fuj,
Ribello per aspettar morte più cruda.¹ »

Je suis Bernardo Bandini, nouveau Judas. — Je fus traître, et meurtrier dans un lieu saint, — et rebelle; dans l'attente d'une mort plus cruelle.

¹ CORNELIO DE FABRICZY, *Il Codice dell' Anonimo Gaddiano, nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Tirage à part de l'*Archivio Storico Italiano*, série V, vol. III, p. 71.

Deux années plus tard, à la demande de Sixte IV, ces images furent détruites.

Mais Botticelli glorifia ses bienfaiteurs dans le célèbre tableau de l'Adoration des Mages. Là, suivant l'usage qui venait de s'établir d'enrichir la scène de personnages vivants, comme s'il s'agissait de reproduire la réception de magnifiques seigneurs, les divers membres de la famille sont représentés. Benozzo Gozzoli avait donné le premier exemple en 1458; il avait peint dans la chapelle du Palais (depuis Palais Riccardi) son célèbre défilé des Mages, avec un cortège vraiment grandiose; on y voyait, sous les traits des rois, ses protecteurs Côme et Pierre, leurs amis, leur suite et toute leur cour.



PHOT. HANFSTAENGL.

PORTRAIT DE JULIEN DE MÉDICIS.
(Musée de Berlin.)

Botticelli ouvre ici une voie nouvelle ; il rompt avec la tradition. Au lieu de placer la Vierge sur un des côtés, il la met au centre, sur un plan plus élevé. Autour d'elle, formant des groupes, dans des attitudes variées, les adorateurs du Divin Enfant s'inclinent, se prosternent ou échangent entre eux des propos sur le spectacle qui les ravit. Tous les personnages prennent part à l'action ; la scène emprunte à ce fait un caractère vraiment nouveau et naturel ; elle dépouille cet appareil de convention qui fut tout d'abord le propre de la représentation des sujets sacrés.

On veut voir dans cette indépendance avec laquelle est conçue la scène une preuve de l'influence de Léonard. Rappelons en effet que le 1^{er} janvier 1478 Léonard reçut, probablement de Laurent le Magnifique, la commande d'un tableau sur le même sujet pour la chapelle de Saint Bernard au Palais de la Seigneurie. Il ne paraît pas que ce tableau ait été même commencé, bien que le 16 mars de la même année Léonard ait touché une provision de vingt-cinq grands florins d'or.¹ Botticelli a-t-il vu quelque esquisse de Léonard sur ce même sujet ? Il importe peu ; il nous a certainement donné une œuvre d'une conception libre et originale, où éclate toute l'habileté de l'artiste,

¹ UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Torino, Loescher, 1876, p. 49.



Blocké Allouet

Photographie Bartsch

comme compositeur, comme dessinateur et comme interprète de la vérité.

« Sandro, dit Vasari, reçut la commande d'un petit tableau dont les personnages n'ont pas plus de trois quarts de brasses chacun ; il fut placé à Sainte Marie Nouvelle, entre les deux portes, contre la façade principale de l'église quand on entre par la porte du milieu, à gauche ; il représente l'Adoration des Mages. Il y a chez le premier vieillard qui baise les pieds de Notre Seigneur et se consume de tendresse un admirable sentiment ; on voit qu'il est arrivé au terme souhaité de son long voyage. Le peintre a donné à ce roi la tête du vieux Côme Médicis ; de tous les portraits que nous avons de lui, c'est le plus frappant de ressemblance et le plus naturel. Le second roi est Julien de Médicis, père du pape Clément VII ; on le voit pénétré du plus profond respect rendre hommage à l'Enfant Jésus et lui offrir son présent. Le troisième, agenouillé lui aussi, c'est Jean, fils de Côme.¹ »

Vasari fait erreur en croyant reconnaître dans le second roi Julien, père du pape Clément VII ; il faut y voir Pierre, le fils aîné de Côme. Vasari ne donne pas l'énumération complète des portraits que contient l'Adoration de Sainte Marie Nouvelle. On reconnaît aisément Julien de Médicis, victime de la conjuration

¹ VASARI, p. 315.

des Pazzi, dans le jeune homme à droite, la tête légèrement inclinée, les yeux baissés, à l'abondante chevelure noire. Cet autre, à gauche, tête nue, qui a les mains sur la garde de son épée, est Laurent le Magnifique; de l'autre côté de la toile, ce personnage



PHOT. ALINARI

Détail du tableau « L'Adoration des Mages. »

qui tourne la tête vers le spectateur et qui regarde en dehors du tableau, avec une expression énergique et intelligente, n'est autre peut-être que Botticelli.

Cavalcaselle fixe la date de cette précieuse toile à 1478, l'année même de la mort de Julien. Ulmann est également d'avis qu'elle fut composée après la conju-

ration et donnée par Laurent le Magnifique comme offrande votive à l'église de Sainte Marie Nouvelle en souvenir du péril auquel il avait échappé ; ce serait la conclusion à tirer de la place différente occupée sur le tableau par les deux frères : Julien est séparé de



PHOT. ALINARI.

Détail du tableau « L'Adoration des Mages. »

Laurent, qui vit encore ; il est près des trois rois, c'est-à-dire de ses ancêtres déjà morts.

C'est avec un légitime enthousiasme que Vasari loue cette œuvre admirable, dans laquelle l'exécution est surprenante et d'un soin extrême, sans donner jamais dans l'étroit et le mesquin ; la carnation est

chaude et transparente, la tonalité pleine de finesse, le dessin précis, le costume des personnages riche et habilement varié ; « on ne saurait décrire la beauté des têtes de ce tableau ; elles ont des attitudes diverses, les unes de face, d'autres de profil, ou de trois quarts, celle-ci inclinée ; la diversité des expressions y est infinie, jeunes gens, vieillards ; toutes les variétés ingénieuses qui pouvaient mettre en relief son magistral talent. L'auteur a distribué les cours des trois rois de telle sorte que l'on reconnaît fort bien les serviteurs des uns et des autres ; œuvre admirable de coloris, de dessin, de composition, devant laquelle aujourd'hui tout artiste reste en extase.¹ »



Les événements politiques d'une gravité exceptionnelle qui remplirent à Florence les années de 1478 à 1480, eurent pour effet sans doute d'absorber mécènes et artistes ; il semble qu'il y ait à signaler alors un ralentissement dans l'œuvre de Botticelli.

Florence était épuisée par la guerre avec le pape, et, pour son malheur, le roi de Naples s'était joint au pontife ; en même temps elle était éprouvée par la peste ; des plaintes s'élevaient jusque dans les Conseils, chose

¹ VASARI, p. 315.

nouvelle ! pour porter accusation, reprocher les fautes commises, les dépenses faites en pure perte, les charges iniques. Dans cette extrémité, Laurent se vit réduit, pour sauver Florence et lui-même, à tenter un coup d'audace : rompre l'alliance du pape et du roi. Il prit le parti, à ses risques et périls, de se remettre aux mains du roi. Il partit accompagné des vœux et de l'admiration de toute la cité. Il revint avec la paix ; il revint couvert de gloire, tout-puissant.¹ »

« Les grandes cours, s'écrie Politien, ne suffisent pas à contenir la foule du peuple accouru pour l'acclamer. Laurent domine, il est au milieu des directeurs de la cité. Je ne puis m'approcher de lui et lui parler ; la foule importune ne peut m'empêcher pourtant de le voir joyeux, répondre à la joie de ses amis.... Portez, mes vers, portez à Laurent le salut d'Agnolo Poliziano. »

La joie de Botticelli n'éclata pas avec moins de transports. Il avait déjà peint les conjurés sur les murs du *Bargello*, il avait glorifié la famille régnante dans l'Adoration de Sainte Marie Nouvelle. Aussi voulut-il, après le retour triomphal de Laurent le Magnifique, représenter dans une de ces puissantes allégories, dont il avait le secret, l'apothéose du prince et signaler à

¹ CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, vol. II, p. 121 et suiv. — MASI, *Lorenzo il Magnifico*. Milano, Treves, 1893, p. 36.

l'admiration des peuples l'œuvre courageuse et sage qu'il avait accomplie pour leur assurer la paix.

« Dans le Palais Médicis, dit Vasari, Botticelli exécuta des œuvres nombreuses pour Laurent; principalement une Pallas avec un emblème de bois qui jette des flammes; il la peignit de grandeur naturelle.¹ » Mais la Pallas de Botticelli, retrouvée par bonheur, ou plutôt reconnue, il y a quelques années à peine, ne répond pas tout à fait à la description de Vasari. Dans le tableau qui a été remis au jour au Palais Pitti, aucune trace de l'emblème; en outre, il y a un Centaure. Toutefois, il est hors de doute que le tableau ne saurait représenter autre chose que la glorification de Laurent; en triomphant du génie du désordre et de la violence figuré par le Centaure, il ouvre aux peuples une ère de paix et de prospérité, que féconderont les études, les arts, le commerce.²



Cette même année 1480, Botticelli, en concurrence avec Ghirlandaio, qui avait exécuté dans l'église d'Ognis-

¹ VASARI, p. 312.

² RIDOLFI, *Ritrovamento della « Pallade » di Sandro Botticelli*. Extrait du journal *La Nazione*, année XXXVII, n. 61, p. 2 et suiv., et dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, série II, année I, fasc. I. — BERENSON, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1895, p. 469 et suiv. — ULMANN, dans la *Kunst Chronick*, 1895, 21.



PHOT. ALINARI.

PALLAS.
(Palais Pitti.)

santi un Saint Jérôme, peignit à fresque un Saint Augustin, sur un mur de refend près de la porte qui va au

chœur pour les Vespucci. « Il y mit un soin extrême, parce qu'il s'appliquait alors à dépasser tous les artistes de son temps, surtout Domenico Ghirlandaio, qui



PHOT. ALINARI.

SAINT AUGUSTIN.

(Église d'Ognissanti [de tous les Saints].)

avait peint un Saint Jérôme sur l'autre paroi. Cette œuvre réunit tous les suffrages; car l'auteur fit éclater sur la physionomie du Saint toute la profondeur de pensée et la finesse de génie qui sont le propre des personnes d'un sens droit, continuellement absorbées dans la recherche des problèmes les plus élevés et les plus difficiles. »

En réalité, ce personnage de Saint Au-

gustin, par sa simplicité, par la précision voulue des formes, par la profondeur du regard, prend un caractère vraiment solennel d'austère sévérité et de sentiment contenu. Les différences de tempérament des deux maîtres éclatent d'une manière évidente dans ces deux œuvres :

Botticelli, par la vertu de son génie propre, l'emporte sur Ghirlandaio dans la représentation d'un personnage unique ; mais celui-ci reprend l'avantage dans l'art d'harmoniser et d'équilibrer de grandes compositions.

« Comme son crédit et sa réputation avaient grandi rapidement, écrit encore Vasari, la confrérie de la Porta Santa Maria le chargea de peindre à San Marco un Couronnement de la Vierge....¹ » Mais ce tableau, par le mouvement exagéré des personnages, par l'expression des saints, par le branle lumineux des anges, dénote une période plus avancée de la carrière de l'artiste. Pour suivre le développement chronologique de l'œuvre de Botticelli, nous devons rappeler ici le médaillon du Musée des Offices, célèbre sous le nom de *Vierge du Magnificat*. Quelques critiques le datent d'une période postérieure à son retour de Rome ; nous croyons, au contraire, qu'il est de cette époque : il y a, en effet, une certaine affinité entre le type de la Vierge et celui de la Pallas ; en outre, la fraîcheur toute juvénile, le sentiment, le soin et la recherche dans l'exécution sont à nos yeux autant d'arguments.

Dans ce tableau l'artiste développe entièrement sa puissante personnalité. Les lois du bas-relief sont appliquées à la composition, aux formes, aux lignes. Il

¹ VASARI, p. 311.

réussit à circonscrire dans un médaillon ce sujet grandiose en donnant tout leur développement aux personnages ; et non pas suivant le procédé de hasard de Fra Filippo, mais en adaptant avec une grande habileté à la ligne circulaire du cadre l'attitude des personnages ; ainsi s'explique la position inclinée de la Vierge, ainsi le mouvement des anges qui accompagnent la courbure du cadre.

Toute la composition s'harmonise dans un équilibre parfait de teintes vraies, adoucies par des voiles transparents et par les fleurs des étoffes ; dans une tonalité de carnation limpide et dorée, sans contraste trop fort de clair-obscur ; dans une richesse d'ornements et de rayonnement d'or qui n'est ni excessive ni fâcheuse. Plus que tout autre artiste, Sandro a fait des emprunts à l'art de l'orfèvre ; il a su employer l'or et le fondre en une merveilleuse harmonie ; cet essai a été rarement tenté ; jamais artiste n'a réussi à le mener à bonne fin avec une égale perfection.

Müntz a signalé l'analogie qui existe entre un dessin de Léonard (aujourd'hui à la Bibliothèque de Windsor) et la tête de la Vierge du *Magnificat* ;¹ mais l'analogie porte plutôt sur le mouvement de la tête que sur son caractère intime. Cette filiation apparente est sans doute une preuve des rapports et de la com-

¹ *Archivio Storico dell'Arte*. Série II, année III, fasc. I. Studi Leonardeschi.

FLORENCE - MUSÉE DES OFFICES



chez Alinari

Photogravure Fucini

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

munauté de vie artistique de Léonard et de Botticelli ; elle nous amène à considérer le médaillon en question comme ayant été exécuté avant 1481. C'est à cette date, en effet, que Botticelli se rendit à Rome pour faire des peintures à la Chapelle Sixtine ; et quand il revint à Florence, Léonard était sans doute déjà parti pour Milan.

Dans l'œuvre de Sandro, la Vierge est assise ; pensive, elle tient l'Enfant sur son giron ; celui-ci lève la tête et regarde la couronne que deux anges soutiennent au-dessus du front de sa Mère. Jésus tient une grenade de la main gauche et il pose la main



DESSIN DE LÉONARD.
(Bibliothèque de Windsor.)

droite sur le bras de sa Mère. Celle-ci tend la main pour saisir la plume dans l'écritoire que lui présente l'ange de gauche, tandis que l'autre ange tient ouvert devant elle un livre sur lequel on voit écrit le commencement du *Magnificat*. L'impression que produit ce tableau est solennelle et grande ; il s'en dégage comme une chaleur de sentiment ; l'ordonnance a de la variété jusque

dans la disposition symétrique des personnages. On peut dire que tous les mérites du grand artiste sont admirablement réunis dans cette fraîche et magistrale composition. Enfin les anges sont des créations originales de Botticelli. Nul n'a réussi à rendre avec un talent supérieur le type si caractéristique de l'enfant de Florence, plein de vie, aux yeux éveillés et ouverts, aux cheveux abondants, coupés sur le front et retombant librement en boucles ou en touffes sur ses épaules; nul n'a mieux saisi l'infinie variété de ses gestes, de ses mouvements. Ces anges inclinent leur visage dans une attitude de vénération pieuse; ils tiennent la couronne suspendue au-dessus de la tête de la Vierge; ils chantent des hymnes de gloire autour d'elle; ils éclairent la Mère et son Divin Fils à la lueur de longs cierges; ils expriment par leur pose le tressaillement de la joie céleste. Quel naturel, quelle vérité, quelle grâce dans les attitudes, quel courant de vie éternellement jeune et sereine!



II.

(1481-1492.)



L'OBJET propre de la peinture est moins de représenter les choses qui tombent sous le sens de la vue que tout ce qui est matière de pensée.¹ Ainsi écrivait, avec une vision très nette des véritables fins de l'art, Leone Battista Alberti, dans son livre *La Pittura*. C'est ce sentiment qui a inspiré toute l'œuvre de Botticelli. L'artiste qui, mieux que tout autre, a aimé les créations symboliques de l'imagination et qui a toujours fait ses délices de l'œuvre des poètes et des orateurs, n'a pu méconnaître la vérité et la profondeur de la pensée du grand humaniste. « Et, continue Alberti, ces littérateurs pleins de ressources, avec leurs connaissances si variées, ne lui furent pas d'un médiocre secours pour la composition de ses grandes scènes.² »

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, tradotta per M. Lodovico Domenichi. Nel Monte Regale, appresso Leonardo Torrentino, MDLXV, livre II, p. 323.

² *Ibidem*, livre III, p. 327.

Le nom de Botticelli est étroitement lié à celui de Politien et de Leone Battista. Le premier le familiarisa avec les mythes des poètes anciens et cultiva en lui l'amour de l'art classique ; le second, qui est de tous les humanistes artistes, par la souplesse et l'universalité de son génie, le meilleur précurseur de Léonard, inspira directement à Botticelli le sujet de la *Calomnie* ; il paraît en outre avoir développé en lui par ses écrits un nouveau sentiment de l'art.

« La peinture, écrit Leone Battista, doit avoir des mouvements pleins de suavité et d'agrément, et en harmonie avec le sujet traité. Qu'elle donne aux vierges un mouvement, une attitude gracieuse, élégante, empruntant son charme aux grâces de l'âge, où l'on devine une fermeté d'attitude et comme une douceur de repos plutôt que de l'exercice. » Et Botticelli fait mouvoir ces nymphes avec tant de grâce, il donne à leurs mouvements tant de correction qu'on dirait plutôt un repos plein de douceur.

« Et je désire en outre, continue Leone Alberti, que le mouvement des cheveux reproduise cette variété que j'ai indiquée. On les voit tantôt ramassés en forme de nœud, tantôt ondoyer ou s'agiter dans l'air comme des flammes ; ils s'enroulent sous d'autres cheveux, ou bien ils s'envolent à droite et à gauche. » Et Botticelli, avec une maîtrise inconnue avant lui, met du mouvement dans la chevelure de ses femmes ; il en fait

un cadre autour de leur tête, il la fait retomber en boucles ou en tresses sur les épaules, il la déroule habilement sur la nuque en ondes voluptueuses.

« Nous voulons en outre que les étoffes soient en rapport avec les mouvements....; il en résultera des effets pleins de grâce; ainsi les parties du corps frappées par le vent auront tout le charme du nu sous le voile du vêtement, parce que les étoffes seront collées au corps par le vent; et d'autre part, les étoffes soulevées formeront dans l'air des ondes charmantes.¹ » Et Sandro met admirablement en relief sous les vêtements le corps de ses personnages, avec tout leur élan, toute la rapidité de leurs mouvements, toute la vivacité d'attitude qu'il se plaît à leur donner.

Ces caractères, qui lui sont propres, et d'autres qu'il s'est assimilés au cours de son développement artistique, nous indiquent les œuvres de la maturité, de cette période plus caractéristique où sa puissance est dans sa plénitude, et pendant laquelle il crée son type de femme: ce type plein de mélancolie, d'élégance pensive, de distinction aristocratique; ce type qui est bien à lui, dont les lignes essentielles sont empruntées au peuple de Florence, mais transfigurées, anoblies, jusqu'à présenter un caractère tout à fait moderne.

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, édition citée, livre II, p. 324.

C'est à cette période féconde, pendant laquelle l'activité de Botticelli éclate au grand jour dans toute son originalité, que l'on rapporte les fresques de Rome (1481-1482), le tableau de Santo Spirito, aujourd'hui au Musée de Berlin (1485), les peintures de la Villa Lemmi (1486), l'Annonciation pour les moines de Cestello, aujourd'hui aux Offices (1488-1489). Autour de ces travaux on peut sans doute grouper encore, bien qu'elles n'aient pas de date certaine, toutes les autres œuvres où se retrouvent des rapports de style évidents avec celles que nous venons de citer.



Le 27 octobre 1481, Sandro Botticelli était à Rome avec Côme Rosselli, Domenico Ghirlandaio et Pietro Perugino pour tenir l'engagement qu'ils avaient contracté de peindre dans la Chapelle Sixtine dix scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, avant le 15 mars de l'année suivante, c'est-à-dire en moins de six mois !

La réputation de Sandro était telle, dit Vasari que « le pape Sixte IV le choisit pour présider à la décoration de la Chapelle qu'il venait de faire construire dans son palais. Sandro y peignit de sa main les sujets suivants : la Tentation du Christ, Moïse tuant l'Égyptien et recevant à boire des filles de Jéthro le Madianite, le sacrifice du fils d'Aaron. Il représenta ensuite quelques

saints papes dans les niches placées au-dessus de ces tableaux.¹ »

Dans ces fresques on peut reprocher peut-être à Botticelli la multiplicité des sujets, la surabondance des épisodes qui nuisent à l'effet général de la composition ; il n'en est pas moins vrai qu'il a créé des groupes d'un ensemble admirable, des personnages isolés pleins d'énergie et de vie. Il n'avait pas au même degré que Ghirlandaio la gravité et la noblesse que réclame la peinture monumentale ; et si à l'église Ognissanti, de Florence, Botticelli l'emporte sur son rival dans l'expression intime du sentiment, à Rome Ghirlandaio reprend l'avantage et laisse Botticelli derrière lui pour l'équilibre et la claire exposition du sujet. Il est juste pourtant d'observer que le thème développé par Botticelli sur les fresques de la Chapelle Sixtine était bien plus compliqué et difficile.

Dans le premier tableau, la Tentation du Christ est représentée d'une façon tout à fait épisodique dans la partie gauche de la composition. C'est seulement de nos jours que le sujet a été expliqué par Steinmann ;² ce critique a reconnu dans cette scène la représentation du sacrifice mosaïque pour la purification de la lèpre. Sixte IV voulut rappeler le souvenir de la cons-

¹ VASARI, p. 316.

² *Botticelli (Künstler-Monographien)*. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klasing, 1897.



PHOT. ALINARI.

LA PURIFICATION DU LEPREUX.

(Détail de la fresque de la Sixtine.)

truction faite par lui de l'hôpital de Santo Spirito et l'espoir qu'on réussirait à y guérir jusqu'à la plus redoutable des maladies. En outre, dit Steinmann, le



pape Sixte IV était franciscain ; quoi d'étonnant qu'il cloisît précisément la lèpre comme le type de toutes les souffrances matérielles ? Saint François, que ce pape vénéra profondément comme son protecteur particulier, n'avait-il pas commencé peut-être ses œuvres de charité en soignant les lépreux ?

Devant la magnifique façade de l'hôpital, telle que nous la revoyons aujourd'hui sur une vieille estampe, se dresse un grand autel. Là brûle le feu qui réduit en braise dans un réchaud le bois de cèdre dont le parfum doit purifier l'air vicié par les lépreux. Autour de l'autel s'agenouille une foule reconnaissante ; au fond à gauche, la femme du lépreux s'avance d'une allure rapide ; elle porte un bassin à moitié recouvert d'un linge où sont deux oiseaux, « vivante et pure » offrande. Elle se hâte pour immoler l'un des oiseaux dans le vase de terre et rendre l'autre à la liberté suivant les prescriptions de la loi mosaïque. A droite, le lépreux guéri gravit péniblement les degrés de l'autel ; il porte les traces encore visibles des souffrances qu'il a endurées. Les préparatifs achevés, quand le sang de l'oiseau sacrifié a été versé sur le plat d'or, un jeune homme vêtu de blanc, dont la robe flotte au souffle du vent, présente le plat au vieux prêtre ; celui-ci y plonge alors un bouquet de myrte vert enveloppé de laine rouge, il en asperge à sept reprises le lépreux, et il le rend purifié à la société de ses semblables.

Dans la seconde fresque Botticelli représenta sept épisodes de la vie de Moïse. Le premier, à droite, est



PHOT. ALINARI

MOÏSE À LA TÊTE DE SON PEUPLE.

(Détail de la fresque de la Sixtine.)

le meurtre de l'Égyptien ; plus loin, Moïse chasse les bergers qui maltraitent les filles de Jéthro ; il donne à boire au troupeau de ces innocentes enfants. Nous



SCÈNE DE LA VIE DE MOÏSE

revoyons Moïse, au centre, en haut, au moment où il ôte ses sandales pour s'approcher du saint lieu ; à gauche, il est à la tête de son peuple ; et enfin, au-dessus, il est à genoux et il écoute la voix du Seigneur, qui parle dans le buisson ardent.

L'art de Botticelli, tout pénétré de poésie, son goût exquis se manifestent avec tout leur éclat dans le groupe central, épisode plein de charme, qui prend au point de



PHOT. ALINARI.

TÊTE D' AARON.

(Détail de la fresque de la Sixtine.)

vue artistique l'importance et la valeur d'une scène principale et qui forme comme le nœud des différentes parties de l'histoire de Moïse ; c'est le groupe des deux jeunes filles et de Moïse abreuvant leur petit

bétail. Quelle grâce d'idylle ! que de finesse et d'élégance dans ces corps de femmes si élancés ! que de poésie dans cette scène près d'un puits, à l'ombre des hautes ramures ! On ne saurait trop admirer avec quel art Botticelli a su rendre les divers épisodes, donnant



PHOT. ALINARI.

LES FILLES DE JÉTHRO AU PUITS.

(Détail de la fresque de la Sixtine.)

de la beauté et du caractère à certaines têtes, à tel ou tel portrait, tant l'expression a de vivacité et le sentiment de profondeur.

La dernière fresque représente le Sacrifice de Coré, Dathan et Abiron. Dans le fond, le prêtre élève tran-



Clusé Albert

COFFÉ, DATHAN ET ABIRON FRAPPÉS PAR LE CHATIMENT DE DIEU

Photographie d'après

quillement l'encensoir, tandis que, sur le devant, Moïse, levant son bâton et les yeux tournés vers le ciel, implore la destruction des rebelles qui ont osé offrir à Dieu le sacrifice. Près de l'autel, un des rebelles se rejette en arrière, frappé de terreur ; le second pousse un cri d'angoisse et tombe inanimé sur le sol ; le troisième, étendu au pied de l'autel, cache son visage contre la terre. A droite, on voit un homme aux mains d'une foule armée de pierres ; on s'empare de lui, parce qu'il a abusé du nom du Seigneur ; à gauche, Moïse, la verge dans la main gauche abaissée, la droite élevée, éclate contre les deux profanateurs ; la terre s'entrouvre pour les engloutir.

Dans la Purification du lépreux, le pape avait voulu glorifier une fois de plus son activité comme constructeur de monuments. Dans le Passage de la Mer Rouge, peint par Côme Rosselli, il avait fixé par un témoignage solennel le souvenir de la victoire de Robert Malatesta à Campomorto et sa délivrance des mains de l'ennemi ; ici, suivant Steinmann, il se proposa de rappeler, par le spectacle du châtiment infligé à la secte de Coré, la punition infligée à l'archevêque de Carniole, Andrea Zamometic, qui, déçu dans son rêve d'arriver à la pourpre, s'était révolté contre le souverain pontife.

Les fresques de Rome révèlent toute la force créatrice de Botticelli. Sans doute, elles n'ont pas, dans

leur ensemble, cette puissance de symétrie qui fait la grandeur de Ghirlandaio ; mais dans ses groupes, dans ses personnages détachés, dont chacun est, pour ainsi dire, un tableau à lui seul, l'artiste nous révèle toute sa force de sentiment, la poésie de sa nature, sa recherche du vrai, son art souverain à rendre les mouvements les plus hardis et les plus difficiles ; c'est là le trait caractéristique de son talent. Personnages pleins de calme et de dignité, qui sont d'admirables portraits ; créatures exubérantes de mouvement et de vie ; sujets d'idylle ; scènes de passions, tout montre la fécondité extraordinaire, la sûreté de dessin de l'auteur, le souci toujours en éveil de donner aux formes plus de perfection. Son séjour à Rome ne fut pas sans influence sur ses progrès. Il prit jusque dans ses relations amicales avec ses autres collaborateurs à la Sixtine un élan et une direction nouvelle ; on en voit les effets dans ses œuvres ultérieures ; la plénitude et la beauté croissante des formes attestent l'effet profond et durable que la grandeur et l'antiquité romaines avaient produit sur son esprit.



L'*Anonyme Gaddiano*, en rappelant les œuvres de Botticelli à Rome, ajoute : « Il y fit un tableau représentant les Mages, qui fut la plus belle de toutes ses œuvres. »

Il est difficile de reconnaître le tableau en question dans ce qui nous reste de l'œuvre de Botticelli ; certainement le médaillon de la Galerie Nationale de Londres, qui figure encore sous le nom de Filippino, et



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

L'ADORATION DES MAGES.
(Galerie Nationale de Londres.)

que Vasari cite au nombre des œuvres exécutées pour les Pucci, fut fait quelque temps après le tableau pour les Médicis.¹ Dans celui-ci les réminiscences de l'art

¹ Cf. ULMANN, *Sandro Botticelli*, p. 65.

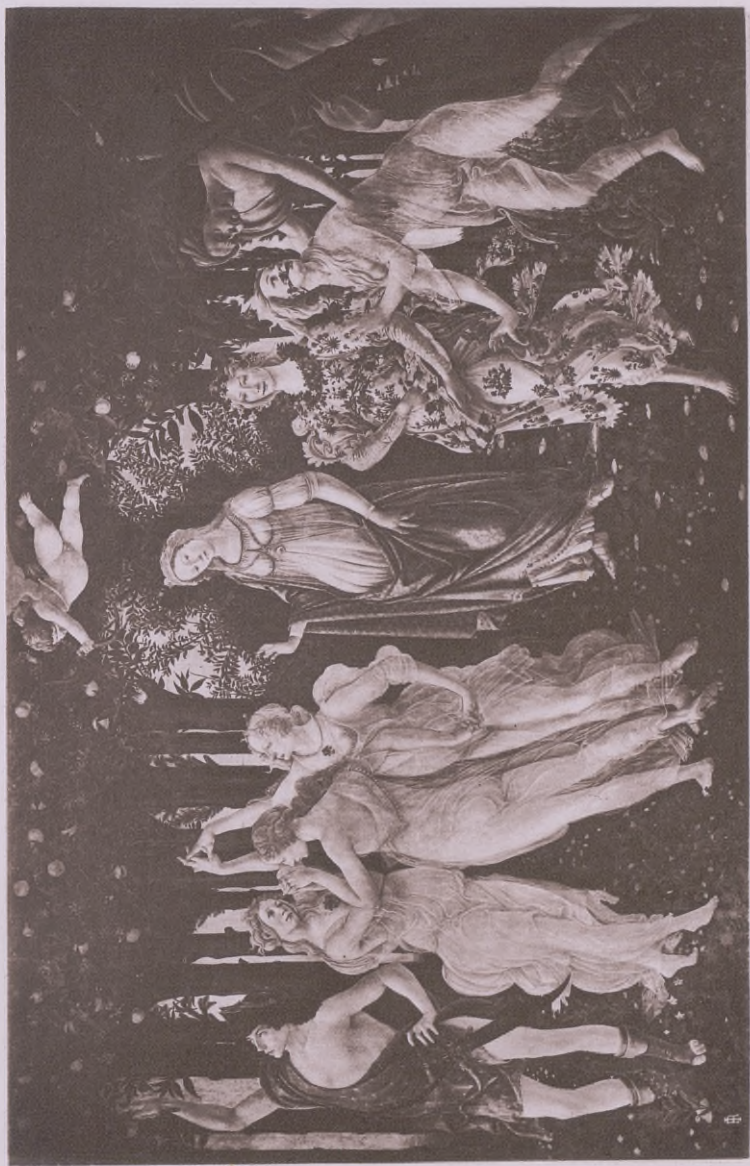
classique sont vraiment remarquables. Les formes des chevaux, les trompettes longues et droites des hérauts procèdent évidemment de la sculpture antique ; dans le fond se détachent de grands arcs à la façon d'aqueducs romains ; et dans le groupe à droite un soldat tient un cheval par la bride dans la même attitude que les célèbres Dompteurs du Quirinal.¹

C'est à cette même période qu'il faut rapporter l'autre tableau sur le même sujet, qui est aujourd'hui au Musée de St.-Pétersbourg. Bode écrit à ce propos : « Par le caractère élancé des formes, par les longs plis des vêtements, il semble que ce soit la plus récente de ses œuvres sur un même texte. A la différence du tableau de Florence, on ne trouve pas ici de personnages qui soient véritablement des portraits ; il y a toutefois une grande quantité de beaux personnages, pleins de caractère ; on en trouverait difficilement un semblable exemple dans une autre œuvre de Sandro. Il faut ajouter à cela une maîtrise sûre d'elle-même dans le dessin et le raccourci, et un coloris clair et riche de grand effet.² »

Vasari affirme que Sandro « au milieu des peintres florentins et autres qui travaillaient avec lui, s'était

¹ CAVALCASELLE et CROWE, *Storia della Pittura*, vol. VI, p. 304.

² W. BODE, *Le opere della Galleria dell'Ermitage*. Texte, avec des reproductions photographiques de Braun : cf. ULMANN, *Botticelli*, p. 65.



Stiche. Milano.

Photographie. Paris.

fait un nom et une réputation tout à fait à part. Aussi le pape le récompensa-t-il richement. Mais dans son imprévoyance incorrigible, Sandro eut bientôt dépensé tout ce qu'il avait reçu. Dès qu'il eut gaspillé toute la somme qui lui avait été attribuée, il retourna subitement à Florence.¹ »



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

L'ADORATION DES MAGES.
(Galerie de l'Ermitage de St.-Pétersbourg.)

Nous ignorons la date précise de ce retour ; nous savons seulement que le 5 octobre 1482 il fut chargé, en même temps que Ghirlandaio, le Pérugin et Biagio di Antonio Tucci, d'orner de fresques la salle d'audience du Palais de la Seigneurie. Mais nous n'avons

¹ VASARI, p. 317.

aucun document qui nous prouve que Sandro ait tenu cet engagement.



Lorsque Botticelli rentra à Florence, le pouvoir des Médicis était arrivé à son complet développement. Laurent avait une nature d'artiste et une âme de prince ; une imagination ardente, un génie toujours en mouvement et en quête de nouveau. Il menait de front l'amour et les lettres, la philosophie et les aventures galantes ; il mariait les hymnes religieuses et les chansons de carnaval, les refrains à danser un peu lestes et les représentations sacrées ; les triomphes, les mascarades et les banquets platoniciens de Careggi ; en un mot, la vie pleine de tumulte, de variété et de fatigues de la ville et le repos de la campagne.

Mais le trait le mieux marqué de son caractère, son signe distinctif fut le désir du repos champêtre, le sentiment de la nature :

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
Le piazze, i tempî e gli edifizî magni,
Le delizie, il tesor

Un verde praticel pien di bei fiori,
Un rivolo che l'erba intorno bagni,
Un augelletto che d'amor si lagni,
Acqueta molto meglio i nostri ardori.¹

¹ *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Firenze, Barbèra, 1859, p. 127.

Qu'un autre cherche les pompes et les grands honneurs, — les places, les temples et les édifices magnifiques; — les plaisirs, les trésors....

Un petit pré vert plein de belles fleurs, — un filet d'eau qui caresse l'herbe et la baigne; — un petit oiseau qui soupire ses amours; — voilà qui satisfait tous mes désirs.

« Et combien elle dut coûter cher, s'écrie Carducci, la passion immodérée du pouvoir, à cette âme virgilienne qui se représente toute beauté comme unie par son essence même à la beauté des champs et du ciel; qui donne maintes fois pour fond au personnage de la femme idéale le sourire d'un horizon aux contours flottants, et qui étend autour d'elle la verdure des forêts et des prés. La beauté lui apparaît, *nouvelle Flore, et sur tous les lieux où ses beaux yeux se fixent*

Fa germinar la terra e mandar fuori
Mille vari color di fior novelli.

Amorosa armonia rendono gli uccelli,
Sentendo il cantar suo che gl'innamora:
Veston le selve i secchi rami allora,
Che senton quanto dolce ella favelli.¹

La terre est en travail; elle produit au jour — les mille couleurs variées des fleurs nouvelles.

Les oiseaux répondent par une amoureuse harmonie — à ses chants qui les remplissent d'amour. — Dans les forêts, les rameaux subissent l'enchantement de sa douce voix; — dépouillés jusqu'alors, ils reprennent leur parure.

Un tableau de Botticelli traduit par la couleur ce que Laurent de Médicis chantait en vers, le printemps

¹ CARDUCCI, *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Firenze, Barbèra, 1859, p. xxiv, 127.

florentin : ¹ le printemps des fleurs, de la jeunesse, de l'amour.

Ben venga primavera
 Che vuol l'uom s'innamori;
 E voi, donzelle, a schiera
 Con li vostri amadori,
 Che di rose e di fiori
 Vi fate belle in maggio,
 Venite alla frescura
 Delli verdi arboscelli.²

Vienne le printemps — qui veut l'homme amoureux ; — et vous, jeunes filles, en groupes — avec vos galants, — vous qui de roses et de fleurs — en mai parez votre beauté, — venez goûter la fraîcheur — des arbustes verts.

Nous avons déjà fait remarquer qu'on ne saurait établir une correspondance certaine entre les *Stanze* de Politien et le *Printemps* de Botticelli. Politien ne dit pas en effet que Julien allant à la chasse se soit déguisé en Mercure ; mais il le décrit à cheval :

Vedesi lieto or qua or là volare
 Fuor d'ogni schiera il giovan peregrino :

 Con verde ramo intorno al capo avvolto,
 Con la chioma arruffata e polverosa,
 E d'onesto sudor bagnato il volto.³

On voit ça et là galoper joyeux — et loin de la foule le jeune chevalier ; — un rameau vert entoure sa tête ; — sa chevelure en désordre est pleine de poussière ; — une noble sueur baigne son visage.

¹ VENTURI, *La Primavera nelle arti rappresentative*, dans *Nuova Antologia*, 1892. — WARBURG, *Sandro Botticellis « Geburt der Venus » und « Frühling »*, Hamburg und Leipzig, 1893. — CAVALLUCCI, *Manuale di Storia dell'Arte*. Firenze, Successori Le Monnier, 1898, vol. III, p. 204.

² POLIZIANO, *Poesie*, édition citée, p. 295.

³ POLIZIANO, *Ibidem*, p. 21.

Simonetta, que tout le monde aujourd'hui voudrait retrouver dans le personnage du centre de la composition avec les attributs de Vénus, n'a aucun rapport avec la Nymphe des *Stanze* de Politien. Tout au plus pourrait-on, en tenant compte de différences importantes, rapprocher de la Nymphe en question la jeune fille qui laisse tomber des fleurs de son giron :

Candida è ella, e candida la vesta,
 Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba :
 Lo inanellato crin dell'aurea testa
 Scende in la fronte umilmente superba.
 Ridegli intorno tutta la foresta,
 E quanto può sue cure disacerba.
 Nell'atto regalmente è mansueta ;
 E pur col ciglio le tempeste acqueta.

 Ell'era assisa sopra la verdura
 Allegra, e ghirlandetta avea contesta
 Di quanti fior creasse mai natura,
 De' quali era dipinta la sua vesta.
 E come prima al giovan pose cura,
 Alquanto paurosa alzò la testa :
 Poi con la bianca man ripreso il lembo,
 Levossi in piè con di fior pieno un grembo.¹

Elle est blanche, et blanche est sa robe, — et diaprée de roses, de fleurs et d'herbes. — Les boucles de sa chevelure descendent de sa tête d'or — sur son front candide et superbe. — La forêt tout autour lui sourit ; — elle s'applique à calmer ses soucis. — Son attitude est pleine de noblesse et de douceur ; — d'un mouvement de son sourcil elle apaise les tempêtes.

Elle était assise sur la verdure, — joyeuse ; elle avait une guirlande faite de toutes les fleurs — dont se para jamais la nature, — et qui formaient la diaprure de sa robe. — Dès qu'elle aperçut le jeune homme, — un instant craintive, elle leva la tête ; — puis de sa blanche main elle saisit le bout de sa robe — et se releva, des fleurs plein son giron.

¹ POLIZIANO, p. 26 et 29.

Dans les personnages du *Printemps* de Botticelli les cheveux retombent sans doute en petites touffes ondoyantes sur le front et en flots sur les tempes; mais ils ne sont pas bouclés. L'héroïne du *Printemps* ne tresse pas une guirlande; elle a une couronne comme ornement de sa chevelure et autour de son cou une guirlande. Elle marche, un léger sourire sur les lèvres; de la main droite elle prend des fleurs dans son giron pour les répandre sur le pré. Rien de tout cela ne se retrouve dans la description de Politien.¹

Pourquoi se mettre en peine pour chercher à tout prix dans la *Giostra* le motif et les éléments essentiels de ce tableau? Mais comme il faut absolument que cette œuvre ait été exécutée pour rappeler le souvenir de la Vespucci, Jacobsen a émis l'hypothèse que Botticelli a voulu représenter Simonetta « comme vivante, comme ressuscitée, comme s'éveillant à une vie nouvelle dans les Champs Élysées.² »

« La jeune femme absorbée dans son rêve, le principal personnage du tableau, est Simonetta; elle a cet air aimable et souffrant de ses dernières années et le costume qu'elle portait de son vivant; c'est bien vraiment la belle Simonetta Cattaneo. Voyez la jeune fille

¹ Cf. MARRAI, *La Primavera del Botticelli*, dans l'*Arte*, année I, fasc. X-XII, p. 500.

² *Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli*, dans l'*Archivio Storico dell'Arte*. Série II, année III, p. 336.

nue, qui dans un élan de fuite désespérée s'échappe des bras d'un sombre démon ailé, cherche un asile dans le parc merveilleux des Grâces et de Flore et voit, comme un signe de la vie nouvelle, des fleurs s'échapper vivantes de sa bouche ; c'est elle qui représente la nymphe Simonetta ; c'est en elle qu'il faut voir l'âme ou le génie de Simonetta.¹ »

« Simonetta serait donc représentée dans le tableau de la *Primavera* sous un double aspect : une première fois sous les dehors de la nymphe Simonetta, telle qu'elle figure dans la *Giostra* de Politien ; une seconde, sous les traits de Simonetta Cattaneo, telle qu'elle était de son vivant, avec l'expression de souffrance qui marque la fin de sa vie.² »

Si l'on s'en tient à cette interprétation si originale et tout à fait neuve, Simonetta aurait été représentée trois fois : 1° dans sa fuite désespérée, elle se dégage des embrassements du sombre démon ailé pour chercher un refuge dans le parc merveilleux des Grâces et de Flore ; 2° elle s'offre à nous sous les dehors de la Nymphe, telle qu'elle est dépeinte dans la *Giostra* ; 3° nous la voyons enfin telle qu'elle fut de son vivant. C'est un point digne de remarque, comme le fait observer Del Lungo, que ces travestissements de

¹ *Allegoria della Primavera*, dans l'*Archivio Storico dell'Arte*. Série II, année III, p. 336.

² JACOBSEN, *Ancora della Primavera del Botticelli*, dans l'*Arte*, année II, fasc. IV-VII, p. 284.

femmes vivantes en nymphes de décor, qui faisaient perdre à l'imitation artistique de la nature tant de trésors de réalité, s'arrêtèrent ou s'embarrassèrent devant la sainteté de la tombe, quand le poète ou l'amant, dans la scène de la mort de Simonetta telle que la décrivent les *Stanze* de Politien,

Vedea sua ninfa, in triste nube avvolta
Dagli occhi crudelmente essergli tolta.¹

Voyait sa nymphe, enveloppée d'un triste nuage — cruellement ravie à ses yeux.

Aussi nous paraît-il difficile d'admettre que, dans le tableau allégorique, l'artiste ait reproduit la triple transfiguration de Simonetta « comme personne vivante, ressuscitée et s'éveillant à une vie nouvelle. »

De plus, Stillmann remarque que sur le revers de la médaille de Giovanna Tornabuoni, on voit représentées les trois Grâces, et Mercure sur celle de Lorenzo Tornabuoni; et il suppose que le tableau de Botticelli aurait été un tableau commémoratif, très probablement dédié à Giovanna après son mariage. Mercure symboliserait la prospérité commerciale; Cupidon, le charme de la femme représentée au centre de la composition; les Grâces, le charme de sa personne; le groupe du Printemps, le réveil de la vie, la

¹ DEL LUNGO, *La donna fiorentina nel Rinascimento e negli ultimi tempi della Libertà*. Milano, Treves, p. 156.

renaissance du règne des Médicis ; le jardin, la prospérité de la Toscane.¹

Mais Botticelli avait déjà fixé avec éclat le souvenir de cet heureux évènement dans la villa même des Tornabuoni, et nous comprenons malaisément qu'il fût nécessaire de recommencer. Disons plutôt que trop souvent l'interprétation du sujet le plus simple est



MÉDAILLE DE JEANNE ALBIZZI TORNABUONI.

compliquée et rendue difficile par le désir des érudits, qui veulent y voir beaucoup plus qu'on ne saurait y mettre. Une lointaine — très lointaine — réminiscence de la *Giostra* a provoqué un rapprochement entre le tableau et les vers de Politien ; on devait y trouver certainement Simonetta et Julien ; mais pour les uns Simonetta n'est autre que le Printemps qui répand des fleurs ; pour les autres, c'est le personnage central

¹ *Vecchi Maestri Italiani: Botticelli*, dans *The Century Magazine*, août 1890, p. 501-509.

de la composition ; tandis que l'artiste a voulu représenter dans son allégorie le Printemps, ou, comme dit Marrai, la personnification des forces vives de la nature dans la saison du renouveau.

Vénus est debout au milieu de la toile, comme la souveraine du jardin ; elle personnifie la force créatrice diffuse dans la nature ; elle a pour cortège les Grâces et nécessairement l'Amour, qui complète le mythe symbolique de sa mère.¹

La déesse n'a rien d'antique ; et ce n'est pas, comme le prétend Ulmann, parce que l'artiste n'a pas eu l'art d'exprimer dans cette femme, vêtue des pieds à la tête et en costume du temps, le caractère de la déesse de l'amour ; c'est bien plutôt parce que les personnages de Botticelli sont, de l'aveu d'Ulmann lui-même, des créations de son imagination poétique ; ils gardent de leur antique origine uniquement ce qui doit suffire à laisser reconnaître le sujet traité par le peintre. L'Amour qui lance une flèche et les trois Grâces déterminent suffisamment le vrai caractère du personnage de Vénus ; bien que ni elle, ni cette autre Vénus que Botticelli a représentée sortant de l'onde n'aient plus rien du type classique.

Vedrai le piaggie di color diversi
Coprirsì, come primavera suole ;

¹ MARRAI, *La Primavera del Botticelli*, dans l'*Arte*, année I, fasc. X-XIII, p. 503.

Nè più la terra del tempo dolersi,
Ma vestirsi di rose e di viole.
.....

Vedrai ne' regni suoi non più veduta
Gir Flora errando con le ninfe sue:
Il caro amante in braccio l'ha tenuta,
Zefiro; e insieme scherzan tutti e due.¹

Tu verras les côteaux se recouvrir de couleurs variées, — comme c'est la loi du printemps; — la terre ne se plaindra plus des rigueurs des saisons, — elle se vêtira de roses et de violettes.
.....

Tu verras dans son royaume qu'elle avait déserté — Flore former des chœurs, errer avec ses nymphes. — Zéphyr, son cher amant, la tient dans ses bras; — et ils vont ensemble, tous les deux, folâtrant.

Ainsi chantait Laurent de Médicis; et Botticelli, à la droite du tableau, au milieu des orangers chargés de fruits d'or, a représenté un jeune homme ailé, les cheveux et le manteau flottant au vent; il tend les bras pour saisir une jeune fille qui s'enfuit; il la touche déjà de ses mains et de ses joues enflées lance sur elle un souffle de vent. La jeune fille, dans sa course, comme pour implorer sa grâce, se retourne vers celui qui la poursuit; le vent joue dans ses cheveux dénoués; au coin de sa bouche verdoie une branche de fleurs:

*Ver erat; errabam: Zephyrus conspexit; abibam:
Insequitur; fugior; fortior ille fuit.*²

Et l'artiste, pour imprimer plus de vérité à la scène, pour rendre plus élégante encore aux yeux du specta-

¹ *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Selve d'Amore, p. 182-184.

² OVIDE, *Fastes*, livre V, chap. II.



PHOT. ALINARI

LE PRINTEMPS.

teur la représentation du mythe, a donné aux deux personnages quelque chose de vaporeux, un je ne sais quoi de fantôme et un coloris qui tient du vert et du bleu.

Près d'elle, la *Primavera*, élégante jeune fille, vêtue d'une robe légère, semée de fleurs; des fleurs encore ornent ses cheveux, qui tombent sur ses épaules. Autour du cou, une guirlande; une

branche de lierre à la taille. La main gauche relève

un pan de sa robe pour retenir dans son sein des roses et des fleurs; sa main droite fait le geste de les répandre sur le sol. Qui ne se rappelle la ballade aux roses de Politien?

Eran d'intorno violette e gigli
Fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
Azurri, gialli, candidi e vermigli:
Ond'io porsi la mano a còr di quelli
Per adornar e' mie' biondi capelli
E cinger di grillanda el vago crino.¹

Il y avait tout autour violettes et lys — dans l'herbe verte; partout de jolies fleurs nouvelles; — il y en avait de bleues, de jaunes, de blanches, de vermeilles. — J'étendis la main pour les cueillir, — en orner ma tête blonde — et couronner de guirlandes ma flottante chevelure.

A gauche de la toile, on voit Mercure, la main droite posée sur la hanche; de l'autre, il lève son caducée. Quel est le sens de ce personnage? S'amuse-t-il à secouer la rosée des feuilles? Représente-t-il le droit du maître sur les fruits de la terre, comme sur le commerce et sur tout ce qui sert à nourrir l'homme? Ces deux avis ont été soutenus. Mais on ne doit pas oublier que, plus d'une fois, dans l'art antique même, le personnage de Mercure est simplement décoratif; il n'est pas un des éléments essentiels de la composition d'une œuvre d'art, précisément parce que, en qualité de messager des dieux, il échoit à Mercure d'accompagner toutes les divinités, il n'y a pas nécessairement entre

¹ *Poesie*, édition citée. Ballata III, p. 280.

elles et lui un rapport intime. Sa présence dans le tableau peut se justifier à un double titre: il accompagne le groupe de Vénus, de l'Amour et des Grâces; il est là en qualité de Messager; dans les représentations théâtrales du temps il annonçait la fête; ici, il lève son caducée pour annoncer l'arrivée de Vénus « que les Grâces couvrent de fleurs en signe du Printemps.¹ »

Voilà pour le sujet du tableau. Quant à sa date, nous rappellerons avec Warburg que Botticelli ne s'est pas inspiré seulement de Politien, mais aussi d'Ovide et de Lucrèce. Politien prit comme sujet de son enseignement public à l'Académie de Florence les *Fastes* d'Ovide, pendant les années 1481-82; les *Bucoliques* de Virgile et de Théocrite, en 1482-83; les *Géorgiques* de Virgile et d'Hésiode, en 1483-84.² On se rappelle que dans le *Rusticus*, poème bucolique en hexamètres latins, composé en 1483, messire Agnolo décrit dans l'assemblée des dieux au Printemps les personnages mêmes que nous retrouvons dans le tableau de Sandro.³ Il est possible, semble-t-il, d'établir avec quelque certitude la date de la composition.

Politien, dont les poèmes latins imités de l'antique éveillèrent cet amour profond de la vie champêtre qui éclate si souvent dans ses vers et dans sa prose, et,

¹ VASARI, p. 312.

² DEL LUNGO, *Florentia* etc., p. 177, 178.

³ WARBURG, édition citée, p. 37.

avec Politien, Laurent le Magnifique, cette âme virgilienne, comme l'appelle Carducci : voilà les inspirateurs de l'artiste. Ce sont eux qui lui suggérèrent la pensée de traduire sur la toile l'admirable mythe, personnifié suivant les idées classiques alors en honneur. Et le peintre, interprète merveilleux des deux poètes, créa cet ensemble qui resplendit encore à nos yeux de l'éclat d'une éternelle jeunesse et dont nous subissons le charme fascinant.

Arrivons, il en est temps, à la technique même de l'œuvre. Bien que le coloris en soit affaibli par un épais vernis brun, qui l'éteint comme un voile gris, le tableau n'en est pas moins séduisant par sa grâce mystérieuse, par la pureté avec laquelle l'œuvre a été conduite, par le profond sentiment de la forme chez les personnages, par le soin merveilleux avec lequel sont traités les détails.

Quelle connaissance intime et profonde de la nature chez l'artiste ! Comme il la déploie dans ces mille petites fleurs — toutes de la flore printanière — dont il anime la prairie ! Avec quel amour il traite ces roses que la *Primavera* porte en son giron ! Quel soin minutieux dans le rendu de ce feuillage sombre au milieu duquel étincellent des fruits d'or ! Mais c'est dans les personnages, grands, sveltes, élancés, dessinés avec une rare sûreté et une précision merveilleuses, qu'éclate la souveraine habileté du maître.

Il suffit de rappeler le mouvement rythmé qui se dégage de l'attitude des trois Grâces, l'élégance raffinée, la variété d'action avec laquelle elles mènent la danse, l'exquise distinction avec laquelle elles se tiennent par la main et entrelacent leurs doigts pour pren-

dre l'une sur l'autre un point d'appui.

« Que dire de ces trois jeunes filles qu'Hésiode appelle Aglaé, Euphrosine et Thalie, et que l'on a représentées souriantes, se prenant par la main, ornées d'une robe éclatante, aux allures mouvantes et libres? On a voulu y voir un symbole de la Libéralité: l'une des



PHOT. ALINARI.

TÊTE D'UNE DES GRÂCES.
(Détail du tableau « Le Printemps. »)

sœurs reçoit de l'autre un bienfait, et la troisième rend le bienfait reçu. Ce sont là les trois degrés que l'on dit retrouver dans toute libéralité complète.¹ »
Certainement Botticelli avait sous les yeux ces lignes

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, édition citée, p. 328.



PHOT. ALINARI.

LES TROIS GRÂCES.
(Détail du tableau « Le Printemps. »)

d'Alberti quand il a conçu et dessiné ces trois Grâces merveilleuses.



Le sentiment de la nature que nous admirons dans cette œuvre ne se retrouve au même degré que dans un autre tableau célèbre, que Botticelli composa en 1484-85 pour Agnolo des Bardi et qui figura d'abord dans la chapelle de cette famille à Santo Spirito à Florence; il est aujourd'hui au Musée de Berlin.¹

¹ Sur les traces d'un souvenir retrouvé dans les mélanges de l'antiquaire Giambattista Dei, aux Archives Royales d'État à Florence, nous avons pu suivre à la piste et ressaisir les précieux documents suivants dans les Archives du comte Francesco Guicciardini. Si nous avons la bonne fortune de les publier ici, nous le devons à la libéralité du Comte et aux soins obligeants du chevalier Alessandro Gherardi, qui a bien voulu les transcrire.

« Archivio privato del conte Francesco Guicciardini. *Libro di Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa* di Giovanni d'Agnolo de' Bardi, segnato B, dal 1484 al 1487.

» A c. 35. Lunedì, adi vii di febraio (1484-85). Alla chappella di Santo Spirito fior. ventiquattro, sol. viii, den. v a oro larghi, per fior. 23, sol. 10 larghi d'oro in oro, paghati a Giuliano da San Ghallo lengnaiuolo, portò contanti: e sono per intaglio del fornimento della tavola fatta per Sandro del Botticciello, e d'achordo fior. xxiii, s. viii, d. v.

» Ivi a c. 39^e. Mercholedì adi iij d'aghosto (1485). A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. xv a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro, paghati a Sandro del Botticciello, a lui contanti: che fior. 2 sono per azurro, e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola, e fior. 35 pel suo pennello; d'achordo. fior. lxxviii, s. xv, d. — »

BERLIN - MUSÉE



Cliché Alinari

Photogravure Fustli

LA VIERGE ENTRE S^t JEAN BAPTISTE ET S^t JEAN EVANGELISTE

De cette composition on peut dire aussi que la nature et l'art y ont admirablement confondu leurs ressources pour représenter le siège le plus somptueux pour la Mère de Dieu. La Vierge est assise sur un riche trône de marbre très orné, derrière lequel s'ouvre une niche faite de palmes et de joncs entrelacés; elle tient sur sa poitrine le Divin Enfant, qui, se retournant vers sa Mère, lève vers elle les deux bras dans un geste de charmante caresse enfantine. Des deux côtés, Saint Jean Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste se détachent sur le fond, qui est formé de deux niches de verdure, faites de rameaux entrelacés de cyprès et de myrtes. Entre les personnages, quatre vases et quatre corbeilles de roses épanouies reposent sur des balustres de marbre; et des lys, se mariant à des rameaux d'olivier, dressent en l'air leurs longues tiges.

Le sentiment profond et divin qui se dégage des personnages, la poésie de ce fond de verdure disposé suivant l'inspiration d'un art exquis, avec ses feuilles où les jeux de la lumière allument des lueurs, la correction des formes, la noblesse des plis largement dessinés, l'exécution technique tout entière font de cette œuvre une des meilleures de Botticelli. On n'y voit pas cet éclat de coloris qui se remarque dans les plus belles peintures de la première période, dans le *Magnificat* par exemple; néanmoins Botticelli n'a pas re-

noncé à tirer parti sur cette toile de l'usage gracieux et séduisant de l'or.¹

« La composition (écrit Bode) est d'une beauté solennelle, le dessin correct, le ton des couleurs plein de force. Peu de tableaux, d'une conception aussi grande et aussi noble, présentent autant de jolis et de gracieux détails d'exécution, comme par exemple les charmants berceaux de feuillage, qui se trouvent derrière les personnages, les coupes d'émail garnies de roses, les vases également d'émail contenant des lauriers et des lis, enfin les bancs de marbre avec leur fine ornementation.² »



Le type de femme créé par Botticelli, d'abord dans les fresques de la Chapelle Sixtine, avec les filles de Jéthro; raffiné et rendu plus sensuel chez la semeuse de roses du tableau du Printemps; plus noble et plus raffiné chez cette Madone de Berlin, s'accuse encore davantage chez la Vierge de la Galerie Antique et Moderne de Florence; il revêt une expression encore plus languissante, pénétrée de mélancolie et comme de passion douloureuse.

¹ JULIUS MEYER, *Sandro Botticelli*, dans *Gemälde Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text, von Julius Meyer und Wilhelm Bode*, p. 54.

² *Gazette des Beaux Arts*, 1888, p. 487.

Ce tableau, qui fut pendant quelque temps à Saint Barnabé, est une des plus belles créations du maître. Quelle gaieté dans les tons rouges, verts, bleus, dorés ! quelle variété, quelle vérité dans le caractère et



PHOT. ALINARI.

TABLEAU DE SAINT BARNABÉ.
(Galerie Ancienne et Moderne de Florence.)

l'expression des personnages ! Saint Jean, brun et sec, les yeux à demi-clos et la bouche entr'ouverte, exténué, réalise à merveille le type de l'ascète ; toute la beauté de la hardiesse juvénile rayonne au contraire dans

l'archange Saint Michel, qui resplendit dans l'éclat de sa riche armure ; entre les deux, Saint Augustin porte la main à sa poitrine et baisse les yeux en méditant. De l'autre côté, Saint Barnabé, un livre et un rameau



PHOT. ALINARI.

LA VIERGE AVEC LE FILS.
(Détail du tableau de « Saint Barnabé. »)

d'olivier à la main, se tourne vers Saint Ambroise qui écrit ; tandis que Sainte Catherine, marquée du sceau de la noblesse et de la race, regarde devant elle en extase ; sa main droite retient les plis de sa robe ; la gauche porte une palme. La Vierge, sur un trône richement orné de fines ciselures, penche légèrement la tête et fixe dans le vide ses yeux ouverts ; l'Enfant Jésus, qu'elle tient droit sur ses genoux, lève la main dans un geste de bénédiction.

Des deux côtés du trône deux anges soulèvent les bords du baldaquin ; deux autres, dans une attitude affligée, montrent la couronne d'épines et les clous ;

c'est l'explication du pressentiment douloureux de la Mère, si admirablement exprimé par l'artiste.

On retrouve dans ce tableau les types caractéristiques d'anges, créés déjà par Botticelli dans la Madone du *Magnificat* ; leur émotion, quand ils montrent les symboles du martyre, leur expression dans le fait de soulever l'étoffe du baldaquin ; ces types sévères de saints inaugurés par l'artiste dans le Saint Augustin et qu'il perfectionna dans les personnages des fresques de Rome ; ce type empreint de mélancolie du Divin Enfant, créé pour la première fois dans la fresque de la Sixtine, où est représenté Moïse à la tête de son peuple. Le vers du Poème



PHOT. ALINARI.

SAINTE CATHERINE ET SAINT AMBROISE.
(Détail du tableau de « Saint Barnabé. »)

Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,

Vierge Mère, fille de ton Fils,

écrit sur la décoration centrale du trône sur lequel la Vierge est assise, éclaire le sens de ce merveilleux tableau et lui donne son vrai caractère.



Ce type d'enfant, partagé entre la tristesse et la crainte, que Botticelli nous a montré dans la fresque de Rome saisissant de ses deux mains le bras de sa mère, enfant à la tête ovale, au front étroit et haut, aux joues pleines, aux cheveux bouclés et relevés, ce type arrive à son complet développement dans un autre admirable médaillon de la Galerie des Offices.

La Vierge est majestueusement assise ; elle soutient de ses deux mains l'Enfant étendu sur ses genoux. Elle a dans la main droite une grenade ; l'Enfant pose une main sur ce fruit, l'autre est levée et bénit. Six anges se pressent autour de la Vierge avec des attitudes et des mouvements variés ; l'un porte une longue tige de lys sur l'épaule et lève légèrement la tête ; l'autre prie et lit ; celui-ci se retourne vers son voisin et l'interroge ; d'autres adorent, les yeux baissés ou le regard au ciel. Du haut du médaillon tombe une pluie d'infinis rayons d'or. Toutefois l'impression d'ensemble qui se dégage de la réunion de ces personnages est un sentiment de solennité et de tristesse, non de joie. La composition, les lignes sont pleines de grandeur ;

FLORENCE - MUSÉE DES OFFICES



Cliché Alinari

Photogravure Ruppel

LA VIERGE À LA GRENADE

mais le coloris en est apaisé et calme; c'est peut-être un effet cherché par l'artiste pour donner à la scène un caractère de sévérité plus grande et plus d'intensité au sentiment. Quant au visage de la Vierge, légèrement incliné, plein de pensées et comme absorbé dans ce regard perdu, et pourtant plein de profondeur, il défie toute description.

Ne cherchez là ni ce sentiment de vénération tranquille et un peu craintive qui est particulier à la Mère du Rédempteur; ni l'expression d'un mysticisme désormais disparu chez une génération vouée à la recherche passionnée du vrai. Dans ce personnage, Botticelli n'a représenté qu'une chose : la femme dans sa mélancolie rêveuse, dans l'expression de sa nature sensible. « Ce qui exerce un attrait souverain dans les tableaux de Botticelli, c'est précisément cette teinte de paganisme, l'élément des récits fantastiques, l'écho d'une merveilleuse mythologie évanouie, qu'il a trouvé le moyen de faire passer jusqu'à nous.¹ »



Vasari nous apprend que dans la villa du Duc Côme il y avait « deux tableaux à personnages, représentant l'un la Naissance de Vénus, avec les brises et les vents

¹ SYMONDS, *Le Belle Arti in Italia*, p. 219, note 1.

qui la poussent vers la terre, elle et son cortège d'Amours ; l'autre, une Vénus couverte de fleurs par les Grâces, symbole du Printemps ; celles-ci ont été traitées par l'auteur avec un charme particulier.¹ »

Il nous semble difficile de nier tout rapport entre ces deux œuvres. Il est vrai que les dimensions de ces deux tableaux ne sont pas les mêmes ; l'un est sur toile, l'autre sur bois. Mais il ne faut pas s'attendre à trouver chez un artiste du XV^e siècle la pratique d'une copie exacte telle qu'on pourrait la demander à un peintre moderne. Il y a entre les deux œuvres un rapport d'harmonie qui vient des personnages eux-mêmes ; dans l'un des tableaux, en effet, Vénus naît de la mer et elle est accueillie par le Printemps ; dans l'autre, elle est représentée avec ses attributs et le Printemps la couvre, l'enveloppe de fleurs. Dans le premier, les arbres sont chargés de fleurs ; dans l'autre, ils s'offrent à nous avec la splendeur de leurs fruits déjà mûrs.

Nel tempestoso Egeo, in grembo a Teti,
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto ;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio ; e par che 'l ciel ne goda.

¹ VASARI, p. 312.

FLORENCE - MUSÉE DES OFFICES



Cliché Alinari

Photographie Borek

LA NAISSANCE DE VENUS

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiar di venti :
La dea negli occhi folgorar vedresti,
E 'l ciel ridergli a torno e gli elementi :
L'Ore premer l'arena in bianche vesti ;
L'aura incresparle e' crin distesi e lenti :
Non una, non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.
Giurar potresti che dell'onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprissi ;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse ;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta.¹

Sur l'Égée tempétueuse, au sein de Thétys, — on voit flotter sur les eaux écumantes — un berceau formé sous d'autres cieux. — Là vient de naître, dans une attitude joyeuse et charmante, — une jeune vierge dont le visage n'a rien d'humain. — Les Zéphyrus amoureux poussent vers le rivage — la conque flottante, et le ciel en paraît joyeux.

On dirait vraie l'écume, vraie la mer elle-même, — vraie la conque marine, vrai le souffle des vents. — On croirait voir l'éclat des yeux de la déesse ; — le ciel et les éléments sourire autour d'elle ; — les Heures fouler le sable vêtues de robes blanches ; — et la brise jouer dans leur souple chevelure flottante. — Chaque visage a son expression à la fois semblable et diverse ; — comme il convient à des sœurs.

On jurerait que la déesse sort des ondes ; — d'une main elle presse sa chevelure ; — l'autre cache aux regards sa gorge, fruit savoureux. — A l'endroit où pose son pied sacré et divin, — la grève se pare d'herbes et de fleurs. — Son visage est illuminé d'une joie étrange ; — les trois nymphes la reçoivent dans leurs bras — et l'enveloppent de vêtements semés d'étoiles.

Cette fois encore, il n'y a pas de correspondance rigoureuse, au moins au gré de l'érudit, entre le ta-

¹ POLIZIANO, édition citée, p. 56 et suiv.

bleau et les *Stanze* ; ce ne sont pas les Heures qui, sur la toile de Botticelli, reçoivent la déesse ; mais une femme qui doit symboliser le Printemps ; la ressemblance est grande en effet entre elle et cette femme que nous avons déjà vue avec un vêtement presque identique, une guirlande de fleurs et de feuillage au cou et à la taille, laissant tomber des fleurs de son sein ; la grève sablonneuse ne se pare pas d'herbes et de fleurs ; enfin la robe que la Nymphe s'apprête à lui offrir n'est pas semée d'étoiles. Mais le tableau inspire une poésie dont Botticelli seul pouvait animer ses créations. La nudité de Vénus ressort avec un éclat merveilleux, baignée d'une paleur rosée ; ses cheveux d'or flottent au vent et retombent sur son cou et sur son dos ; le caractère classique ne se retrouve que dans l'attitude ; mais le sentiment qui anime le personnage est tout moderne.

Il n'y a pas moins d'élégance chez la Nymphe qui s'avance d'une allure aisée et naturelle, et dont les vêtements agités par le vent dessinent les formes. Le groupe des Zéphyrs est de toute beauté ; il est d'un genre unique dans l'art de cette époque ; l'enlacement de leurs membres témoigne de l'extrême habileté de l'artiste et de la puissance créatrice de son imagination.¹

¹ « Dans la Naissance de Vénus (dit Rosini) Botticelli s'est proposé de rivaliser avec Apelle, qui peignit la fameuse Vénus Anadyomène, tant de fois célébrée dans l'antiquité. Il en prit la pensée dans



En 1486, à l'occasion du mariage de Lorenzo Tornabuoni avec Giovanna di Maso di Luca degli Albizzi, Botticelli décora une salle du premier étage de la villa



PHOT. BROGI.

LAURENCE TORNABUONI ET LES SEPT ARTS LIBÉRAUX.
(Musée du Louvre.)

de Chiasso Macerelli de peintures, dont deux seulement ont pu être conservées.

l'hymne d'Homère qui est classé le VI^e dans les éditions ordinaires. Il y a toutefois une différence: Homère parle de Zéphyr et des Heures; mais l'artiste, qui avait peut-être entendu lire l'hymne et retenu le passage, fit une erreur: il mit deux Zéphyrs et ramena les Heures de deux à une seule. » *Storia della Pittura*, vol. III, p. 152.

« Toute la grâce exquise de la Renaissance florentine, dit Del Lungo, dut se déployer entre les murs de cette villa, qui resta aux mains des Tornabuoni, de 1469 à 1541. Elle était donc la villa de Jean Tornabuoni, quand celui-ci était, à Florence et à Rome (ces deux villes pénétrées alors à un degré presque égal de l'esprit des Médicis), l'agent peut-être le plus actif de la fortune commerciale et politique de cette puissante famille...; lorsqu'en juin 1486, le mariage de son fils Lorenzo avec la belle Giovanna était moins une fête de famille qu'une fête de la cité toute entière. La fiancée se rendit à Santa Maria del Fiore, suivie d'un cortège de cent jeunes filles des meilleures familles et de quinze jeunes gens portant une livrée; des chevaliers florentins et étrangers assistèrent à l'échange des anneaux; on y vit même l'ambassadeur d'Espagne près du souverain pontife. Un Guicciardini et un Castellani accompagnaient la jeune épouse au palais Tornabuoni; dans le voisinage du palais, la place San Michele Berteldi (aujourd'hui place San Gaetano) était garnie d'estrades pour une fête et un bal. De là, les époux revinrent au palais Albizzi; une table somptueusement servie était dressée; le rez-de-chaussée du palais était, lui aussi, garni d'estrades pour le bal, et à la lueur des torches les danses alternèrent toute la nuit avec les jeux virils de magnifiques tournois. La villa offrait aux jeunes époux des joies plus paisibles.

Là Politien vient les saluer, Politien si cher au jeune Lorenzo, qui était hier encore son élève excellent ; et Politien, avec une tendresse quasi paternelle se réjouit de tous ses triomphes : lettres classiques, grecques surtout (dans lesquelles il espère le voir bientôt passer



PHOT. BROGI.

JEANNE TORNABUONI ET LES QUATRE VERTUS CARDINALES.

(Musée du Louvre.)

maître), poésies en langue vulgaire, et jusqu'à l'impromptu ; jôûtes sur la place Santa Croce. Il vient, le savant humaniste, s'entretenir des études qui lui sont chères, lire ces merveilleux petits poèmes latins des *Selve* ; l'un d'eux, l'*Ambra*, dont le sujet s'inspire à la fois d'Homère et des Médicis, revient de droit à Lorenzo,

à ce double titre, comme le poète le dit dans sa dédicace. Il vient étudier et interpréter les médailles antiques de cette collection du palais des Médicis, dont le numismate érudit et diligent est précisément Lorenzo Tornabuoni. N'est-ce pas à lui et à son maître (comment en douter?) qu'il faut attribuer, entre autres, la frappe des médailles en l'honneur de son épouse aimée ?



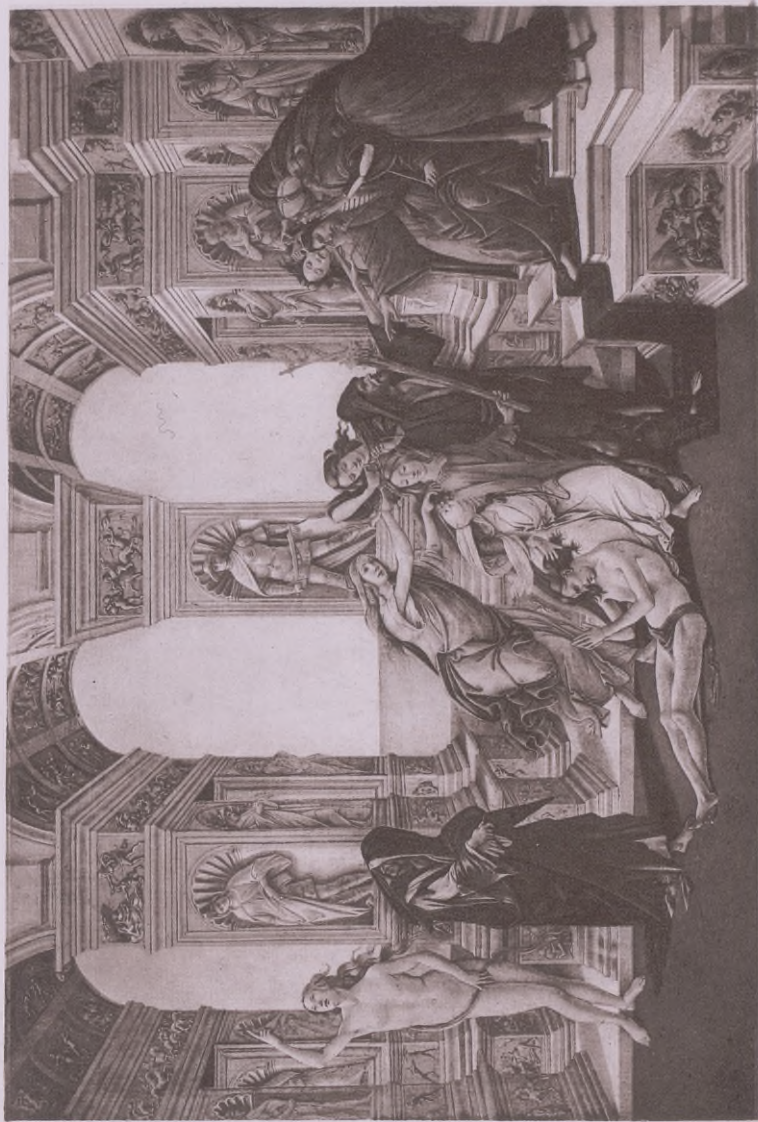
PHOT. BROGI.

Un détail de la fresque de Villa Lemmi.

» Mais le vieux Tornabuoni, qui suit d'un regard d'infinie tendresse ces deux jeunes têtes, vouées hélas ! à une mort si prochaine, ne pense pas qu'il suffise de les voir reproduites dans les admirables scènes dont Ghirlandaio a orné la chapelle ; il veut les voir dans un autre chef-d'œuvre ar-

tistique, sur les murs de cette villa même, signalés à jamais à l'attention des siècles futurs. " O maître, peignez-moi à fresque cette salle ; voici notre cher Politien, qui vous donnera, comme d'habitude, le sujet de chacune de ces allégories exquises que vous aimez tant. "

» Et Botticelli, dans deux scènes sur une même paroi



Arch. Alinari

Photographie Tardé

de cette salle, comme sur une même paroi de la chapelle avait fait Ghirlandaio en deux scènes aussi, Botticelli fixa le souvenir des jeunes époux.

» La première scène représente une forêt assez touffue qui rappelle cette autre allégorie de Sandro, inspirée de Politien, le Printemps ; on voit s'avancer Lorenzo Tornabuoni, vêtu à la florentine, son abondante et souple chevelure flottant librement ; une dame aux allures modestes et nobles le conduit par la main vers un cercle de sept autres dames parées suivant une libre fantaisie ; c'est elle qui fait les honneurs de



PHOT. BROGI.

Un détail de la fresque de Villa Lemmi.

l'introduction ; on reconnaît aux emblèmes divers que porte chacune des dames qu'elles symbolisent, à n'en pas douter, les Sept Arts Libéraux. Celle d'entre elles qui domine le groupe et semble le présider lui adresse un geste d'affectueuse bienvenue.

» L'autre scène nous montre Giovanna, cet être si cher, illuminé du plus pur rayon de beauté vraie

qu'ait jamais tracé le pinceau d'un artiste du XV^e siècle; son attitude est d'une simplicité affable et gracieuse; les bras en avant, elle tient des deux mains un voile déplié, sur lequel quatre charmantes jeunes filles, qui viennent à elle, vont déposer des fleurs. Ici même, l'épouse de Lorenzo porte le costume florentin du temps; l'imagination, au contraire, a fait les frais de l'arrangement des autres personnages, suivant les qualités qui distinguent chacune d'elles.¹ »



En 1487, Botticelli peignit un médaillon pour la salle d'audience du Conseil des Massari; il ne nous a pas été donné d'en connaître le sort. La même année, à l'occasion du mariage de Pier Francesco Bini avec Lucrezia di Francesco Pucci, il reçut la commande de représenter une nouvelle de Boccace, celle de Nastagio degli Onesti. « Nastagio, qui aime une des Traversari, dépense sa fortune sans réussir à se faire aimer. Sur l'invitation des siens, il se rend à Chiassi; il y voit un chevalier donner la chasse à une jeune fille, la mettre à mort et la servir en pâture à ses chiens. Il invite ses parents et la jeune fille qu'il aime à un dîner; celle-ci assiste au spectacle de la jeune fille mise en pièces de

¹ DEL LUNGO, *La Donna fiorentina nel Rinascimento e negli ultimi tempi della Libertà*. Milano, Treves, 1893, p. 158 et suiv.

la même façon; et dans la crainte de se voir infliger un semblable traitement, elle prend Nastagio pour mari. » En quatre petits tableaux Botticelli traita les principaux épisodes de la légende de Boccace, déjà remise en honneur au XV^e siècle par Francesco Malecarni dans le long chapitre, alors célèbre, qu'il composa à l'occasion du tournoi littéraire pour la couronne.



C'est à cette période de fécondité si heureuse qu'appartient la « Calomnie d'Apelle » que Vasari classe comme étant la dernière œuvre de sa vie.

Le mouvement exagéré des personnages, le désordre des vêtements, la correction moins précise du dessin sont ici une preuve que la recherche du mouvement et de la vie peut elle-même dégénérer en défaut quand elle franchit les limites permises. Botticelli n'a que trop de tendance alors à dépasser ces limites; ou bien, trop souvent, comme le fait remarquer Ulmann, dans la dernière période de sa vie il prête à la douleur des dehors affectés, au mouvement un air de convulsion. Le point culminant est désormais dépassé; et nous nous acheminons lentement vers la période de déclin.

Le sujet emprunté aux dialogues de Lucien sur la Calomnie avait été popularisé alors par l'ouvrage de

Léon Battista Alberti, qui dans son livre *La Pittura* écrit :

« Je ne crois pas qu'il soit hors de propos de raconter l'histoire suivante ; il importe que les peintres soient bien avertis, qu'il faut apporter une extrême attention quand on traite de semblables sujets. Il y avait un homme aux grandes oreilles ; autour de lui, deux femmes, l'Ignorance et le Soupçon, sous les dehors d'une très belle femme, mais sa physionomie exprimait une ruse extrême. Sa main gauche tenait une torche allumée ; de l'autre elle traînait par les cheveux un jeune homme qui levait les bras au ciel. Elle avait pour guide un certain personnage pâle, laid, à l'air cruel ; on veut voir dans ce personnage la Jalousie ou l'Envie. Il y a encore deux autres compagnes de la Calomnie, qui arrangent les ornements de leur maîtresse : ce sont la Tromperie et la Fraude. Derrière elles vient le Repentir, couvert d'une robe sombre et sale ; il est tout bourrelé. La Vérité le suit, avec une expression de pudique embarras et de honte. Cette histoire, même quand elle est simplement racontée, saisit l'esprit ; quelle grâce, quel charme ne devait-elle pas prendre sous le pinceau d'un aussi excellent artiste !¹ »

Botticelli suit scrupuleusement le récit d'Alberti ;

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, édition citée, livre III.

mais, bien qu'il se soit astreint à reproduire les différents personnages suivant la manière et avec les caractères indiqués, et que sa liberté de création en ait été gênée, il n'en réussit pas moins à donner à sa peinture « toute la grâce et le charme que devait avoir, on peut le croire, la peinture antique. »

Les caractères sont variés et expressifs, la scène a du mouvement comme l'exigeait le sujet, les riches étoffes des costumes sont habilement agitées par le vent. Au fond d'une grande salle s'ouvrent deux grands arceaux qui éclairent cette scène dramatique; c'est là que s'agitent ces personnages violents et passionnés: l'Ignorance et le Soupçon, qui chuchottent à l'oreille du roi; la Trahison et la Fraude, qui arrangent les ornements de la Calomnie. Seule, à gauche, la Vérité a une attitude tranquille; elle rappelle la Vénus des Offices; mais le mouvement de la main droite, qui se lève vers le ciel, et le regard qui l'accompagne sont d'une puissante originalité.

Dans les niches des pilastres, quelques statues; entre autres, une Judith avec la tête d'Holopherne à ses pieds, et quelques saints; au centre, un guerrier dont l'attitude franche et hardie rappelle le Saint Georges de Donatello, ou mieux encore le personnage de Pippo Spano peint par Andrea del Castagno dans la villa de Legnaia pour Pandolfo Pandolfini. Sur la frise, de petites scènes de clair-obscur, éclairées d'or, qui se

continuent sur la plinthe du principal gradin de l'estrade où est le trône du roi ; au fond, la mer verte et tranquille, immobile comme un miroir.

Cette œuvre que Vasari déclare « aussi belle qu'une œuvre d'art peut l'être, » l'auteur la dédia à Fabio Segni, gentilhomme florentin, qui écrivit au-dessous ces vers :

*Judicio quemquam ne falso lœdere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles:
Rex fuit et dignus munere, munus eo.*



Entre 1488 et 1490, Botticelli peignit pour les moines de Cestello une Annonciation, qui est aujourd'hui à la Galerie des Offices.¹ Dans un geste plein d'élan, le divin messager se jette à genoux devant la Vierge, qui se retourne, les bras à demi levés, dans un mouvement de surprise. Par une porte au fond on aperçoit une riante campagne, arrosée par un fleuve ; à gauche, sur une colline, se dresse un château. Au centre, un arbre au tronc mince et long.

Le sentiment a de la profondeur, l'expression des deux personnages, de la vie. Bien que le coloris en

¹ ULDERIGO MEDICI, *Dell'antica Chiesa dei Cistercensi, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi*. Firenze, 1880, p. 21.

soit sombre, ce tableau peut être mis au rang des meilleures œuvres de Botticelli ; c'est le dernier qu'on



PHOT. ALINARI.

L'ANNONCIATION.

(Galerie des Offices.)

puisse rapporter avec une date certaine à cette période féconde et géniale de la maturité de l'artiste dont les fresques de Rome ont assigné le début. Cette

Annonciation est digne de tout point des vers de Dante que l'artiste a eu l'art de traduire ici avec des personnages; il y réussit mieux que plus tard, quand il appliqua le dessin à l'illustration du poème. L'ange

Dinanzi a noi pareva sì verace
 Quivi intagliato in un atto soave,
 Che non sembiava imagine che tace.

Giurato si saria ch'ei dicesse: *Ave*,
 Però che ivi era imaginata quella,
 Che ad aprir l'alto amor volse la chiave;

Ed avea in atto impressa esta favella,
Ecce ancilla Dei, propriamente,
 Come figura in cera si suggella.¹



Vasari nous dit que Sandro « fit à Florence des médaillons pour diverses maisons et un grand nombre de femmes nues; » mais le biographe doit avoir attribué au maître beaucoup d'œuvres qui ne lui appartaient pas; il a commis l'erreur de confondre les originaux avec des œuvres faites en collaboration des élèves, ou même par ses élèves seuls.

La seule femme nue qui ait été attribué à Botticelli est la Vénus de la Galerie de Berlin. Elle n'offre pas les mêmes qualités que le modèle; et on s'accorde

¹ *Purgatorio*, Canto X, v. 37-45.

généralement à y voir une réplique du tableau de Florence, plutôt qu'une étude préparatoire. Que penser des médaillons célèbres et populaires dans lesquels Botticelli a su porter à la perfection, avec une originalité si puissante, le sujet de la Vierge et de l'Enfant au milieu d'un groupe d'anges ? On peut supposer qu'en raison de la faveur dont ils étaient l'objet, Botticelli ne pouvait suffire à toutes les demandes ; il dut s'en remettre à ses aides et à ses élèves de l'exécution de ces travaux ; il bornait son action personnelle au dessin, à la composition et à l'exécution d'une tête, d'une partie isolée, spécialement des anges. Précisément dans un grand nombre de ces peintures qui ont contribué pour une si grande part à la renommée de Botticelli, on peut remarquer une exécution superficielle et négligée dans les accessoires, de la dureté dans le dessin, quelque chose de cru dans les teintes.



PHOT. HANFSTAENGL.

VÉNUS.

(Musée de Berlin.)

Au nombre des élèves de Sandro, Vasari cite Biagio et Jacopo ; mais les documents plus dignes de foi

nous montrent au premier rang Jacopo di Domenico Papi (Toschi), né en 1463, mort le 8 mai 1530 ; dès l'âge de dix-sept ans, en 1480, il était avec Botticelli ; — Giovanni di Benedetto Cianfanini, né en 1462, mort en 1542 ; — Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, qui, en 1480, âgé de douze ans, avait été placé chez le maître ; — Biagio di Antonio Tucci (1466-1515), nommé plus haut par Vasari : — et, enfin, Jacopo di Francesco di Domenico Filippi († 1527).¹



Quelle part eurent ces disciples dans l'œuvre du maître ? Qui pourrait le dire ?

Mais on sait que dans la suite ils reproduisirent pendant longtemps les sujets créés par le maître qui avaient la faveur du public. Vasari raconte à ce propos la farce que Sandro — dans un heure d'inspiration vraiment bizarre — fit à un de ceux qu'il avait formés : c'était Biagio. Celui-ci avait peint un médaillon représentant la Vierge et quelques anges de grandeur naturelle, en tout semblable à celui que le maître avait fait pour l'église de San Francesco, hors de la porte San Miniato (c'est l'œuvre que l'on croit

¹ VASARI, vol. IX, p. 258, et CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, vol. VI, p. 257.

reconnaître aujourd'hui dans le tableau de la Galerie Nationale de Berlin qui provient de la collection Raczynski). Grâce à Sandro, l'élève réussit à vendre sa toile. — « Oh ! que vous avez bien fait, mon maître ! » dit Biagio. Il courut à l'atelier et exposa son médaillon le plus haut possible et partit. Pendant ce temps, Sandro et Jacopo, qui était un autre de ses élèves, firent en papier huit capuchons comme ceux que portaient les bourgeois de Florence, et avec de la cire blanche ils en coiffèrent les huit anges qui entouraient la Madone du médaillon. Le lendemain matin, Biagio arrive avec son acheteur, auquel on avait donné le mot. En entrant dans l'atelier, Biagio levant les yeux, vit sa Madone assise non pas au milieu d'anges, mais au milieu de la Seigneurie de Florence, entre tous ces capuchons. Il fut sur le point de se récrier et de s'excuser auprès de son acheteur ; mais comme celui-ci semblait ne s'apercevoir de rien, et même louait la peinture, il se tint coi de son côté. Bref, Biagio sortit avec le citoyen qui l'emmena chez lui pour lui payer les six florins convenus. De retour à l'atelier, au moment même où Sandro et Jacopo venaient d'enlever les capuchons de papier, Biagio, au lieu des citoyens florentins, ne vit plus que ses anges. Sa stupéfaction fut extrême ; il ne savait plus que penser. Enfin il se tourna vers Sandro et lui dit : « Maître, je ne sais vraiment si je rêve ou non. Tout à l'heure, ces anges

étaient affublés de capuchons rouges ; maintenant ils n'en ont plus. Que veut dire ceci ? » — « Tu as perdu la tête, Biagio, répondit Sandro ; tes six florins te font



PHOT. HANFSTAENGL.

LA VIERGE SUR UN TRÔNE AVEC DES ANGES.

(Musée de Berlin.)

battre la campagne. S'il en était comme tu le prétends, ce citoyen aurait-il acheté ton médaillon ? » — « Il est vrai, reprit Biagio, qu'il ne m'a rien dit, mais

cela m'étonnait. » Finalement, tous les camarades de Biagio l'entreprirent si bien qu'ils parvinrent à lui persuader qu'il avait eu le vertige.¹ —



PHOT. ALINARI.

LA VIERGE ET L'ENFANT, SAINT JEAN ET DES ANGES.

(Galerie Borghèse à Rome.)

Il serait assez difficile de fixer la date probable de

¹ VASARI, p. 319 et suiv.

la composition de ces œuvres dispersées aujourd'hui chez des particuliers, dans les musées italiens et étrangers, et qui portent la marque évidente de la collaboration des élèves de Botticelli. Il n'est pas possible de mentionner ici toutes ces œuvres que l'on croit, avec plus ou moins de raison, être sorties de l'atelier de Botticelli; il nous suffira de rappeler, comme se rapportant à la fin de la période dont nous parlons, les deux médaillons du Musée de Berlin et de la Galerie Borghèse à Rome.

Dans le médaillon de Berlin, la Vierge est debout; l'Enfant Jésus est droit sur la balustrade d'un riche trône de marbre en forme de niche, richement décoré; dans le haut, deux petits anges tiennent une couronne suspendue sur la tête de l'Enfant. Celui-ci, avec la gracilité de son corps nu et sa chevelure habilement arrangée, rappelle l'Enfant du médaillon de la Galerie Nationale de Londres; il lève la main droite dans un geste de bénédiction et porte la gauche au cou de sa Mère. Celle-ci, par la tête et le mouvement des pieds, rappelle le type de la Vénus (la remarque est de Bode), mais avec moins de sentiment et de profondeur dans l'expression. Autour du trône, sept anges, quatre à droite et trois à gauche, portent des vases de fleurs, d'où sortent de longs cierges allumés. Ici encore, dans la grâce particulière de ces anges, on reconnaît la touche du maître, et jusqu'au symbolisme qui lui est

cher ; les sept candélabres représentent les sept dons du Saint-Esprit, déjà chantés par Dante :

Poco più oltre sette alberi d'oro
Falsava nel parere il lungo tratto
Del mezzo, ch'era ancor tra noi e loro.¹

En revanche, le tableau de la Galerie Borghèse a plutôt d'étroits rapports de style avec la dernière Annonciation dont nous avons parlé. Le ton grisâtre du coloris, la longueur des extrémités, la dureté avec laquelle les cheveux sont traités, voilà autant de preuves que le tableau tout entier n'est pas de la main du maître. Mais là encore sur la tête des anges fleurissent des roses et des jasmins ; et dans le fond, trois candélabres d'or terminés par les patères portent encore des roses blanches et vermeilles.

Les fleurs, voilà l'amour et la passion de Botticelli ; il les répand à pleines mains dans ses meilleurs ouvrages ; les doux printemps de sa Toscane n'eurent pas d'interprète d'un génie plus pénétrant, et ce génie se découvre tout entier dans cette prédilection pour les fleurs. « Les Ombriens, écrit Venturi, invitent les âmes pieuses à la méditation en présence de sujets religieux pleins de simplicité ; les Vénitiens déploient à profusion un luxe tout oriental de mosaïques ; l'École de Ferrare enrichit le trône de ses Saintes Vierges de

¹ *Purgatorio*, Canto XXIX, v. 43-45.

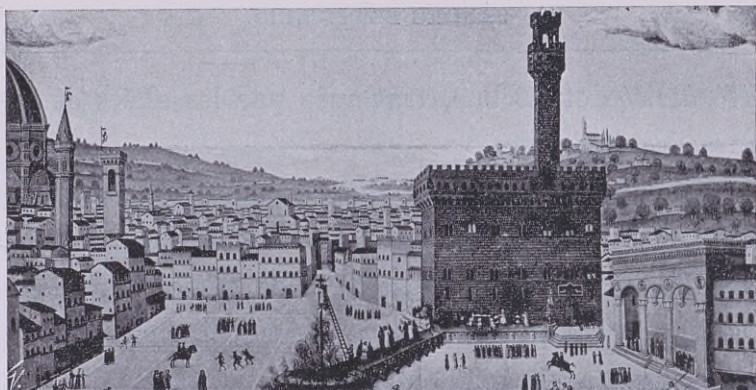
perles, de métaux, de marbres ; Florence dans ses peintures sacrées verse les fleurs par la main des anges. L'art florentin est tout entier un enchantement de printemps ; il est tout embaumé du parfum des jasmins et des roses.¹ »

¹ VENTURI, *La Primavera nelle arti rappresentative*, p. 97.



III.

(1492-1510.)



ÉRIODE agitée et pleine de tempêtes pour la cité et pour l'artiste! Le 8 avril 1492, mourait dans sa villa de Careggi Laurent le Magnifique, pleuré de ses parents, de ses amis, de son peuple. Deux ans s'étaient à peine écoulés, Politien le suivait dans la tombe, heureux de ne pas voir la ruine d'un édifice élevé par son grand protecteur au prix de tant de labeurs et d'un art si achevé. Il était réservé à Botticelli d'être le témoin de la disgrâce de son Mécène, de la fuite de Pierre l'arrogant, du cardinal Jean, du noble Julien, de l'entrée de Charles VIII. Il vit, notre grand peintre, la bibliothèque de Saint Marc saccagée par le peuple en délire, le palais de la via Larga mis au pillage, la

citée divisée et déchue, traversée par les allées et venues des étrangers.

Faut-il s'étonner que, dans le bouleversement des hommes et des choses, il ne trouvât plus le repos et la sérénité nécessaires aux créations du génie? Sans doute les documents qui sont parvenus jusqu'à nous prouvent que Vasari a exagéré en écrivant : « Botticelli se mit à faire le pleureur et négligea son art ; » mais les dernières œuvres de sa vie disent assez clairement qu'il avait à jamais perdu son heureuse sérénité d'antan.

Avec l'enthousiasme de son exubérante nature, il embrassa la cause de Savonarole, le seul dont il semblait qu'il pût désormais attendre le salut ; grâce à lui seulement, le maître pouvait espérer que le paganisme trop sensuel de son œuvre, pendant sa période la plus éclatante, lui serait pardonné.

Comme il dut être troublé, bouleversé par le déchainement de tant de passions, par le flot furieux des événements, le peintre de la cour des Médicis, celui qui avait glorifié cette puissante famille, l'ami de Laurent et de Politien, le merveilleux metteur en œuvre de leurs fantaisies païennes, de leurs rêves poétiques !

Cependant il ne fut pas ingrat ; son imagination toute poésie forma le rêve d'associer étroitement Laurent et Savonarole dans le tableau, inachevé, de l'Adoration des Mages ; on voit le grand moine faire un geste de la main gauche tendue vers le groupe de la Vierge

et de l'Enfant Jésus; il montrait à Laurent le Magnifique qu'en Dieu seul on doit avoir foi, que seul il est Souverain : *Rex regum, Dominus dominantium*; et Laurent, en extase, semble écouter et approuver ses paroles. C'est grand dommage que le dessin de ce groupe ait été altéré par un barbouilleur, à un degré tel qu'on



PHOT. ALINARI.

L'ADORATION DES MAGES.
(Musée des Offices.)

ne saurait retrouver aujourd'hui la forme originale des vêtements, et bien moins encore se faire une idée exacte de l'attitude des personnages et du mouvement des mains.¹

Et pourtant sous ce voile qu'a étendu sur l'œuvre le XVII^e siècle, quelle vie débordante chez ces per-

¹ RIDOLFI, *Le RR. Gallerie e il Museo Nazionale in Firenze*, dans le vol. II des *Gallerie Nazionali Italiane*. Roma, a cura del Ministero della Istruzione, p. 10.

sonnages, quels mouvements exagérés ! Comme une émotion profonde est répandue sur la scène toute entière ! Il semble que le peintre ait voulu traduire en acte toute la fougue que déployait Savonarole et que sa parole inspirée versait dans les âmes.

Nous avons un exemple de cette nouvelle tendance dans la vie de San Zanobi ; ici la puissance dramatique et l'expression de la passion sont poussées à un



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

HISTOIRE DE SAN ZANOBI.
(Musée de Dresde.)

degré qui n'a jamais été atteint par un autre artiste ; mais il faut bien le reconnaître, l'auteur déploie pour atteindre ce résultat une telle exagération de mouvements et d'attitudes que les conditions de la représentation dramatique sont dépassées, et qu'on touche aux confins de la violence.

Deux de ces petits tableaux sont entre les mains de particuliers ; un autre, qui est aujourd'hui au Musée de Dresde, représente San Zanobi qui délivre miraculeusement un enfant écrasé sous un chariot, et le Saint sur son lit de mort.

Les mêmes conventions de style se retrouvent dans deux autres œuvres : l'une représente l'histoire de Virginie à Rome ; elle est à l'Académie Carrara à Bergame ; l'autre, la mort de Lucrèce ; elle est en Amérique.

Le choix de ces sujets, qui témoigne du culte que l'auteur professait pour l'antiquité, est aussi une preuve du changement qui s'était opéré dans son esprit. « Que dirai-je des maisons des citoyens ? — s'écriait Savonarole. — Il ne se fait pas une noce de marchand que la jeune fille n'apporte son trousseau dans un coffre couvert de peintures mythologiques ; c'est ainsi qu'une épouse chrétienne apprend les ruses de Vénus et les artifices de Vulcain avant de connaître les faits et gestes des saintes femmes célèbres des deux Testaments. » Et Botticelli, qui n'a pas présents à l'esprit les épisodes des livres saints, célèbre le triomphe de la vertu avec la mort de Lucrèce, qui ne veut pas survivre à son déshonneur, de Virginie, tuée par son père, qui ne craint pas de se faire le bourreau de sa fille innocente pour lui épargner le plus cruel outrage.



On veut qu'une de ces terribles descriptions de la Passion avec lesquelles Savonarole avait le don de dominer et de tenir sous sa main, pendant la Semaine Sainte, son auditoire subjugué, ait inspiré Botticelli

dans sa Lamentation devant le Corps du Christ (aujourd'hui au Musée de Munich). Il s'agirait peut-être de la Semaine Sainte de 1495. Toute la passion religieuse que Savonarole avait allumée dans l'âme de l'artiste palpite dans cette œuvre ; on sent passer en sa présence, comme un souffle puissant, l'écho toujours vibrant de ses péroraisons enflammées, de ses admirables apostrophes.

C'est le cri d'une âme troublée jusqu'au désespoir. La tragique Lamentation sur le Rédempteur se répercute, semble-t-il, jusque sous les blocs de roche qui forment la tombe ; devant l'ouverture, les trois Maries, Saint Jean, Saint Pierre et Saint Paul, abimés de douleur, accomplissent leur pieux devoir.

La même expression dramatique chez les personnages, la même passion affectueuse, la même agitation dans la scène se retrouvent dans la Descente de croix du Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.

La Sainte Vierge, soutenue par Saint Jean, se rejette en arrière, en proie à la plus complète désolation ; Madeleine incline avec amour sa tête sur les pieds du Sauveur ; une des Maries tient et relève la tête inanimée ; l'autre, à gauche, vaincue par la douleur, cache son visage avec le long manteau qui la recouvre. Derrière, un des disciples élève dans ses mains la couronne d'épines et les clous.

La forte expression de la douleur, la fermeté du

MILAN - GALERIE POLDI PEZZOLI



Cliche Alinari

Photogravure Fautou

LA DESCENTE DE CROIX

dessin, les formes des personnages entourées de noir, les vêtements brisés à plis raides nous montrent l'artiste dans sa dernière période. Quelle différence entre la gaité et le scintillement argenté des couleurs de la période des Médicis et ces noires et dramatiques représentations inspirées par Savonarole ! Le type du



PHOT. HANFSTAENGL.

LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST.
(Galerie de Munich.)

Christ, les cheveux longs, sans barbe, est bien celui que décrivait le prédicateur ; sur ses nobles traits, rien ne trahit la lutte contre la mort ; sur son visage, aucune trace des souffrances endurées.

Savonarole a guidé la main de l'artiste, Savonarole, lui qui voulait (tentative, hélas ! chimérique) ramener l'art aux formes idéales de Beato Angelico et

proscrire dans la représentation de la Vierge et des autres personnages sacrés toute préoccupation de réalité. « L'image de vos dieux ! — s'écriait en chaire frère Jérôme, — ce sont les images et la ressemblance des personnes que vous faites peindre dans les églises, et les jeunes gens vont disant devant telle ou telle : « Voici la Madeleine; voici Saint Jean, » parce que vous faites peindre les personnages dans vos églises en prenant pour modèle cette dame ou cette autre; coutume détestable et qui témoigne d'un grand mépris pour les choses de Dieu. Vous, peintres, vous faites mal; si vous saviez le scandale qui en résulte et ce que je sais, moi, vous ne le feriez pas. Vous introduisez toutes les vanités dans les églises. Croyez-vous donc que la Vierge Marie était vêtue suivant les modes que vous lui prêtez dans vos tableaux? Moi, je vous dis qu'elle allait vêtue comme une pauvre, simplement, et toute enveloppée, laissant à peine entrevoir son visage; Sainte Elisabeth, elle aussi, était vêtue simplement. Vous ferez œuvre pie en effaçant tous ces personnages peints d'une façon si déshonnête; vous nous présentez la Vierge Marie comme une courtisane.¹ »

« N'a-t-on pas vu — disait encore le moine dans un autre sermon, — n'a-t-on pas vu produire dans cette

¹ *Prediche quadregesimali del Rev. P. F. Ieronimo Savonarola da Ferrara, sopra Amos, ec.; Venetiis, per Alouixe de Tortiis, MDXXXIII, p. 183.*

chaire et Aristote et Platon ? On ne traitait ici que de matières à controverse érudite. Confessons donc notre erreur. Pour le carême on disait quelques mots de l'Évangile ; puis, tout à coup, on sautait aux thèmes d'érudition, à la controverse. Et pire encore : n'a-t-on pas vu ici Ovide lui-même ? Eh quoi, direz-vous ; Ovide n'est-il pas excellent dans ses *Métamorphoses* ? Je vous réponds, moi : Ovide ne traite que des fables ; Ovide est un fou. Que dire encore ? Dites-moi vraiment : Que doit-on prêcher ici, Ovide ou la vie chrétienne.¹ »

Et Botticelli avait pourtant appris de la bouche même de Politien à admirer Ovide, à traduire par le pinceau ses fantaisies plastiques, sensuelles ; il avait représenté la splendide Anadyomène, et les Grâces, et l'Amour ; il avait su, avec un art merveilleux, incarner le Printemps, donner à la Vierge Marie les traits d'une jeune noble florentine, peindre ses protecteurs sous les dehors des Rois Mages ; il s'était complu dans la familiarité des Médicis, dans les discussions avec les érudits qui formaient une couronne autour de Laurent le Magnifique. Voilà qu'il lui fallait oublier tout son passé et déplorer tout ce grand art comme une longue et coupable erreur.

Dans ce sentiment de contrition qui s'ajoutait aux atteintes de l'âge, la force créatrice de l'artiste subit

¹ SAVONAROLE, *Predica del 15 agosto 1496*. Firenze, 1889, p. 400.

certainement une notable diminution; en revanche, le goût de la méditation devint plus vif. C'est sans doute dans ces dispositions d'esprit qu'il revint alors, avec plus de dévotion que jamais, aux pages divines du poème sacré de Dante; il leur demanda du réconfort; il essaya d'en refaire l'illustration qui nous est parvenue et qui doit être certainement rapportée à cette dernière période de son activité.



Botticelli prit une part active aux controverses extrêmement ardentes qui s'élevèrent entre les partisans de Savonarole et ses accusateurs, qui lui survécurent et qui se ravivèrent avec une violence nouvelle après que fut éteint le bûcher du 23 mai 1498. Nous en avons la preuve dans le témoignage fidèle rapporté par Simone Filipepi dans sa Chronique, à la date du 2 novembre 1499: « Alessandro di Mariano Filipepi, mon frère, un des bons peintres de notre ville à cette époque, en ma présence, chez moi, près du feu, vers les trois heures de la nuit, raconta comment ce même jour, dans son atelier chez Sandro Botticelli, on était venu à discuter avec Doffo Spini sur les malheurs de frère Jérôme. Sandro qui savait que le dit Doffo avait été un des plus influents parmi ceux qui avaient été appelés à examiner les actes du Frère, lui

demanda de lui dire la pure vérité, quels péchés on avait trouvés à reprendre en lui, comment il avait mérité qu'on lui infligeât une mort aussi ignominieuse. Alors Dolfo lui répondit : — Sandro, faut-il dire la vérité? Nous n'avons jamais trouvé en cet homme, je ne dirai pas un péché mortel, mais pas même un péché véniel ; il n'y avait rien de tel en lui. — Alors, lui dit Sandro, pourquoi l'avez-vous fait mourir si ignominieusement? — Dolfo répondit : Ce ne fut pas moi ; le vrai coupable fut Benozzo Federighi. Et s'il n'avait pas fait mourir ce prophète et ses compagnons, s'il les avait renvoyés à San Marco, le peuple nous aurait mis à sac et taillés en pièces. Les choses en étaient venues à un tel point que nous prîmes le parti, pour nous tirer d'affaire, de les mettre à mort. — Il y eut encore entre eux d'autres propos qu'il est inutile de rapporter.¹ »



On voit un témoignage de la foi très vive que Botticelli garda au frère Jérôme dans le tableau de la Galerie Nationale de Londres, qui a pour sujet la Nativité du Sauveur. Saint Joseph est assis, le visage

¹ VILLARI e CASANOVA, *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita*. Firenze, Sansoni, 1898, p. 507.



PHOT. BRAUN CLÉMENT ET C.

L'ADORATION DES PASTEURS.
(Galerie Nationale de Londres.)

caché entre ses bras croisés; il veille près de l'Enfant, qui se tourne vers sa Mère agenouillée près de lui, les mains jointes. Sur le toit de la chaumière, trois anges entonnent le *Gloria in excelsis*; deux autres, par côté, présentent des rameaux d'olivier, symbole de paix; au-dessus de la scène, d'autres petits anges se tiennent par la main et forment en dansant de multiples anneaux. Au premier plan, trois personnages sont abordés et embrassés par des anges; ils se réjouissent ensemble de la défaite des petits démons qu'ils ont mis en fuite. En haut se lit une inscription grecque dont voici le sens :

« Ce tableau fut peint à la fin de l'année 1500, pendant les troubles de l'Italie, par moi Alessandro, vers le milieu de la période au début de laquelle se vérifia le XI Chapitre de Saint Jean l'Évangéliste, et la seconde douleur de l'Apocalypse, lorsque Satan se déchaîna sur la terre pour trois années et demie. Passé ce terme, le démon sera enchaîné et nous le verrons foulé aux pieds comme dans le tableau. »

« Il n'y a, selon nous — ajoute Crowe — qu'une façon d'interpréter cette inscription : c'est d'admettre qu'elle a pour point de départ la persécution et la condamnation de Savonarole en 1497 et 1498. C'est en adoptant cette interprétation que nous arrivons à fixer la date du tableau désigné par les lettres grecques
XΣΣΣΣΣ.

» Les trois personnages du premier plan reçus par les anges avec ces démonstrations d'allégresse symboliseraient Savonarole, Domenico Buonvicini et Silvestro Maruffi, dont la mission terrestre est indiquée par les mots : *Hominibus bonæ voluntatis*.¹ »



Peu d'artistes ont réussi, au même degré que Botticelli, à représenter sous une forme vivante et poétique les groupes de divins enfants dansant sur les nues, en se tenant par la main, soutenus et comme animés par un souffle céleste, messagers d'en haut qui célèbrent la solennité de la naissance du Rédempteur ou qui chantent des hymnes de joie au couronnement de la Vierge. Peut-être trouva-t-il un vivant modèle du motif de ces danses, lorsque des enfants, vêtus comme des anges, alternant avec des jeunes gens couronnés de rameaux d'olivier, dansaient en tourbillon autour du bûcher des Vanités dressé par frère Jérôme sur la place de la Seigneurie, pendant le carnaval de 1496 et de 1497.

Le Couronnement de la Vierge, qui était autrefois dans l'église de Saint Marc et que l'on voit aujourd'hui dans la Galerie Antique et Moderne, doit trouver place

¹ CROWE, *Sandro Botticelli*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1886, p. 473.



PHOT. ALINARI.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(Galerie Antique et Moderne de Florence.)

très probablement dans cette période de la vie de l'artiste ; on peut en juger au mouvement exagéré des personnages des Saints et au fond d'or de la partie supérieure du tableau, où Dieu le Père, environné d'une gloire d'anges dansants, pose la couronne sur la tête de la Vierge ; celle-ci, les mains en croix sur la poitrine, s'incline dans une attitude d'humilité.¹ Ce retour à l'ancienne manière, voulu par Savonarole lui-même, montre d'une façon très claire le changement qui s'opéra dans l'artiste, sous l'action de la prédication du moine et le progrès de son nouvel ascétisme. Et Botticelli, qui peut-être alors, pour la première fois, resta saisi d'admiration devant l'œuvre mystique de Fra Angelico, s'efforça de réaliser par les caractères extérieurs de la forme ce que son esprit comprenait, mais n'avait plus la force de traduire directement dans une œuvre ; il composa son tableau de telle sorte que la Vierge couronnée et la Gloire des anges se détachent sur un fond d'or lumineux ; c'est précisément l'effet qu'avait imaginé Fra Angelico dans son céleste Couronnement de la Vierge.

Les quatre Saints ne manquent pas de caractère ; ils sont toutefois un peu durs, on les dirait en bois ; il suffit de comparer Saint Jean l'Évangéliste, la main gauche levée, dans une attitude théâtrale au plus haut

¹ Cf. MEYER, *Botticelli*, dans *Gemälde Galerie der Königlichen Museen zu Berlin*, p. 54.

degré, aux personnages du tableau de Santo Spirito, aujourd'hui à Berlin, ou bien à ceux du tableau de Saint Barnabé, aujourd'hui à la Galerie de Florence, pour se convaincre que l'artiste a perdu pour jamais cette tranquillité sereine et cette sévérité d'inspiration qui avaient produit dans le même ordre de sujet de si merveilleuses productions.

La manière même de traiter la barbe (en particulier celle de Saint Jean, dont le détail est étudié avec une minutie excessive), cette exécution sommaire du terrain, ce paysage insignifiant, bien fait pour justifier le mot de Léonard reprochant à Botticelli de peindre « des paysages très tristes » ; tout cela est une preuve que le maître n'est plus à l'apogée de sa force créatrice. Toutefois, en dépit de ces défauts, l'âme du poète n'en est pas moins dans cette œuvre ; Dante voit dans l'Empyrée un flot d'allégresse se répandre sur la Vierge

Piover portata nelle menti'sante
Create a trasvolare per quella altezza ;¹

il voit l'empressement joyeux des anges envoyés par Dieu pour lui faire fête ; de même, dans son zèle ardent de converti, Botticelli groupe autour de la Vierge couronnée, dans un admirable mouvement, un bataillon sacré d'anges dansants. Enfin une pluie de roses,

¹ *Paradiso*, Canto XXXII, v. 89, 90.

plus abondantes, plus belles encore que celles qu'il avait fait fleurir sur les pas de Vénus naissante, complète la mystique vision.



« Il peignit, écrit l'*Anonyme Gaddiano*, il illustra un Dante sur parchemin destiné à Lorenzo di Piero Francesco des Médicis; ce fut une œuvre merveilleusement réussie. » Vasari dit aussi, qu'après avoir peint les fresques de Rome, Botticelli revint subitement à Florence; « là, comme il était curieux des problèmes de la philosophie, il se mit à commenter une partie de Dante et fit une représentation de l'Enfer qu'il mit en estampe; il perdit beaucoup de temps à cette œuvre, qui l'empêcha de faire d'autres travaux et exposa sa vie à une infinité de désordres.¹ »

Avant Botticelli, on avait déjà essayé à différentes

¹ Le manuscrit de l'*Anonyme Gaddiano*, p. 72 et VASARI, vol. III, p. 317. — F. LIPPMANN, *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie*. Berlin, MDCCCXCVI. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. — CHARLES EPHRUSSI, « *La Divine Comédie* » illustrée par Sandro Botticelli, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1885, 1^{er} Mai et 1^{er} Juillet. — A. PÉRATÉ, *Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1887, p. 196 et suiv. — R. FISCHER, *Introduction to a Catalogue of the early Italian prints in the British Museum*. London, 1886, p. 123 et suiv. — KRAUS F. X., *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und Politik*. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. *Die Illustration der Commedia*, p. 607 et suiv.

reprises de représenter par l'illustration les différentes scènes et les différents épisodes de la Divine Comédie. Il y a même de l'intérêt à constater dans quelle mesure l'artiste, sans rien abdiquer de son indépendance, s'inspira çà et là des types établis par les anciens miniaturistes et illustrateurs de Dante pour les scènes et les personnages du poème.

Il est extrêmement probable que les illustrations de Botticelli, qui se développèrent suivant l'ordre même du poème, furent commencées avant son voyage à Rome en 1481. Vasari dit « qu'il représenta l'Enfer et le mit en estampe. » En effet, une édition fameuse de la Divine Comédie, imprimée à Florence en 1481, avec le commentaire de Cristoforo Landino, est illustrée de dix-neuf petites vignettes sur cuivre ; bien qu'elles aient été gravées par une main peu habile, elles témoignent des rapports évidents avec les dessins de Botticelli. Aux premiers dix-neuf chants de l'Enfer il manque huit dessins de Botticelli, tandis que pour onze de ces chants nous avons autant de dessins qu'il y a de vignettes dans l'édition précitée. En faisant le rapprochement, on se convainc que le graveur connut les compositions de Botticelli et en tira parti ; sans doute il ne les copia pas exactement, il se contenta de prendre le sujet principal et les groupes de personnages. Le voyage de Sandro à Rome pour faire les peintures de la Sixtine interrompit ce travail ; le gra-

veur n'eut plus de modèle pour continuer son illustration et le volume à vignettes se publia avec le nombre des gravures que nous connaissons.

De retour à Florence, Botticelli reprit l'illustration interrompue ; mollement d'abord, puis avec plus d'entrain, toujours pénétré de plus en plus des beautés du divin poème. Aussi Vasari a-t-il pu ajouter, non sans quelque apparence de vérité, qu'en cette œuvre « il perdit beaucoup de temps ; elle l'empêcha de faire d'autres travaux ; elle fut la cause d'une infinité de désordres dans sa vie. »

Ces dessins sont aujourd'hui répartis entre la Bibliothèque Vaticane et le Cabinet des Estampes du Musée Royal de Berlin, qui en a le plus grand nombre. Ils sont exécutés sur parchemin, à la pointe avec un burin d'argent, puis repassés à la plume, d'un trait plus ou moins fort. Deux feuilles de la Vaticane et deux du Musée de Berlin sont peintes de couleurs à la détrempe. Les tons bruns, éteints et lourds, les imperfections de la technique, montrent assez que l'auteur (si tant est que ce fut vraiment Botticelli) s'appliqua à colorier l'esquisse du dessin ; mais il était peu versé dans cet art ; un miniaturiste de profession eût certainement réussi mieux que lui ; il ne donna que le contour de l'œuvre.

Dans la description des horreurs de l'Enfer, Botticelli n'atteint pas à la puissance de représentation du

poète ; il est trop lyrique pour réussir à rendre la puissante et profonde conception de la vision épique de Dante ; il suit son auteur pas à pas et bien souvent terre à terre. « Cet artiste exquis, écrit Biagi, ne nous paraît pas avoir compris dans sa profonde réalité tout ce qu'il y a de sauvage, de terrible, à la Michel-Ange, dans ce grand sujet. L'art du XV siècle, dans sa pureté idéale, perdait de sa vigueur et de sa force quand il s'appliquait à acquérir de la gentillesse et de la grâce ; avec ses profils si délicats il ne savait ou il ne voulait pas atteindre à la grandeur terrifiante des sujets dantesques.¹ »

Dans les fresques de la Sixtine, Botticelli reproduit trois fois, à des places voisines l'une de l'autre, le personnage de Moïse ; de même dans l'illustration de la Divine Comédie, il répète jusqu'à quatre fois le groupe de Dante et de Virgile pour exprimer les différents moments d'une même action. Ainsi dans le tableau qui représente le IX chant de l'Enfer, Virgile revient en arrière parce qu'il n'a pu entrer dans la Cité de Pluton ; à côté, le même Virgile montre à Dante les Furies ; puis, à leur cri :

Venga Medusa ! sì 'l farem di smalto,

¹ *Illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano*, con prefazione del dottor Guido Biagi etc. Firenze, Alinari, 1893, p. 2.

Virgile couvre de ses mains les yeux de Dante :

Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso :
Chè se 'l Gorgon si mostra, e tu il vedessi,
Nulla sarebbe del tornar mai suso.

Così disse 'l Maestro ; ed egli stessi
Mi volse, e non si tenne alle mie mani,
Che con le sue ancor non mi chiudessi.

Enfin Virgile fait signe à Dante de se taire quand arrive l'Ange :

Ben m'accorsi ch'egli era del ciel messo ;
E volsimi al maestro ; e quei fe' segno
Ch'io stessi cheto ed inchinassi ad esso.

Ces trois figurines des mêmes personnages, l'un à côté de l'autre, ne contribuent pas à la beauté du dessin ; bien plus, elles ne rendent même pas l'esprit du poème, le caractère vivant des différents épisodes ; il en résulte de la froideur et de la monotonie. Le désir de suivre à la lettre le poète, qui était de tradition dans les illustrations du moyen âge, a fait du tort à la création de Botticelli ; et il ne pouvait en être autrement. Pour faire œuvre de bon commentateur, Botticelli ne devait pas suivre à la lettre le texte du poème ; il lui eût fallu choisir les épisodes les plus caractéristiques et y prendre le motif des scènes d'ensemble qui auraient le mieux répondu à l'esprit général de l'œuvre dantesque. Aussi les plus beaux épisodes de la Divine Comédie, Farinata, Ugolin, Sordello, et tant d'autres qui auraient offert à l'artiste une si ample

matière d'action et de passion, deviennent-ils insignifiants; ils se perdent dans l'ensemble de l'illustration.

Il n'est pas jusqu'au système adopté par Botticelli pour le dessin des personnages qui ne prête à la critique. Ce simple contour ne lui permettait pas de donner à la scène tout son développement; aussi, dans la majeure partie des cas, est-elle froide et confuse.

Dans la seconde division du septième cercle, Dante entend pousser des gémissements sans voir « personne qui les fasse entendre; » les âmes des suicidés sont changées en hautes broussailles; et lui, cueillant un frêle rameau d'un grand arbuste épineux, écoute comment Pierre de la Vigne, accusé par l'envie,

Ingiusto fece sè contra sè giusto.

A côté, est reproduite la scène de Lano de Sienne et de Jacques de Saint André poursuivis par

*Nere cagne bramose e correnti,
Come veltri ch'uscisser di catena.*

Il faut voir comment, dans le dessin consacré à ce chant, la finesse véritablement admirable de l'exécution fait tort à l'ensemble. Le bois est représenté tel que le poète l'a décrit :

*Non fronde verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti;
Non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.¹*

¹ Chant XIII, v. 4-6.

Les chiennes agiles bondissent en hurlant à la poursuite des deux damnés ; les Harpies font leur nid dans les branches ; mais toute la beauté des personnages et des animaux, toute leur finesse est perdue dans l'impression confuse que produit l'absence de clair-obscur.

La représentation du Malebolge a plus de vigueur ; il y a aussi plus d'originalité et de puissance dans celle des démons qui, aux chants XXI et XXII de l'Enfer, rejettent les damnés dans le lac de poix enflammée :

Come i delfini, quando fanno segno
Ai marinar con l'arco della schiena,
Che s'argomentin di campar lor legno ;

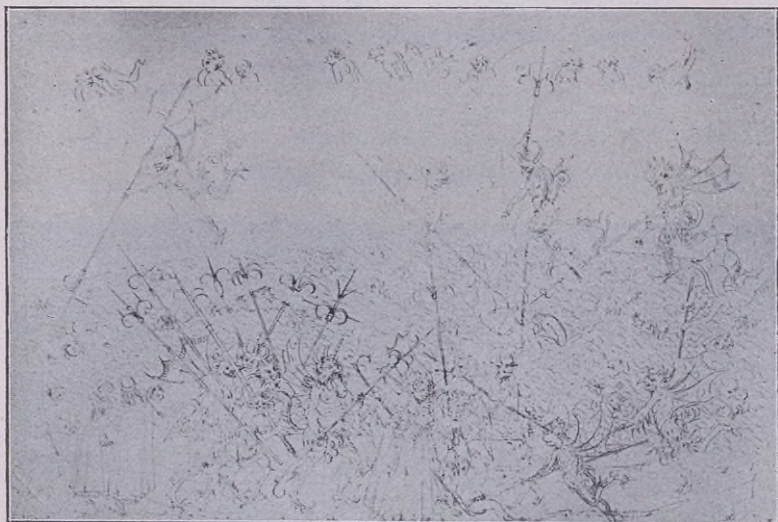
Talor così ad alleggiar la pena
Mostrava alcun dei peccatori il dosso,
E nascondeva in men che non balena.¹

Ces diables ailés, cornus, armés de fourches et de crocs, qui poursuivent les damnés dans un geste toujours menaçant, ont quelque chose de fantastique. La scène est pleine de mouvement, l'agitation des tourmenteurs avec leurs crocs, l'effort des pauvres damnés pour se cacher est reproduit avec une réalité éclatante de vie.

La même méthode a été appliquée par l'artiste au dessin des principaux épisodes sur les autres feuilles ; c'est-à-dire qu'il donne des sujets une représentation tantôt énergique, tantôt simple, trop souvent ingénue.

¹ Chant XXII, v. 19-24.

Botticelli a atteint presque au caractère grandiose et terrible de la conception dantesque, dans l'illustration



ENFER, CHANT XXI.¹

du chant XXXI, quand il représente les géants enchaînés, qui

.... son nel pozzo intorno dalla ripa
Dall'umbilico in giuso tutti quanti;

et Éphialte, qui « fit la folle entreprise, » et Briarée et Antée, qu'il nous montre faisant le geste de saisir Dante et Virgile :

..... in fretta
Le man distese e prese il duca mio,
Ond' Ercole senti già grande stretta.

¹ Toutes ces illustrations ont été reproduites d'après le volume de Lippmann, publié par G. Grote de Berlin. Nous les devons à la gracieuse obligeance de l'Éditeur.

Virgilio, quando prender si sentio,
Disse a me: Fatti in qua, sì ch'io ti prenda;
Poi fece sì ch'un fascio er'egli ed io.

Qual pare a riguardar la Carisenda
Sotto il chinato, quando un nuvol vada
Sopr'esso sì ch'ella in contrario penda;

Tal parve Anteo a me che stava a bada
Di vederlo chinare, e fu tal ora
Ch'io avrei voluto ir per altra strada.



Le dessin anatomique de ces corps est puissant : le raccourci d'Antée est beau et juste ; il se plie sans effort, en tenant de la main droite Dante et Virgile pressés l'un contre l'autre ; la scène est grandiose dans sa simplicité. Mais c'est là une exception ; l'artiste s'est appliqué à reproduire un à un tous les épisodes d'un même chant comme s'ils avaient tous la même importance ; ç'a été son erreur ; il n'a pas songé que

le poète, tout le premier, a forcé le coloris pour les uns, marqué les autres d'un simple trait; il en est qu'il a traités avec une force et un soin minutieux: d'autres sont restés à peine ébauchés. L'œuvre de Botticelli manque donc d'unité; et, comme l'écrit avec raison Ephrussi, elle se réduit « à une sorte de traduction juxtalinéaire, qui a le mérite sans doute de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture; mais par une conséquence inévitable de ce système d'illustration, toute indépendance fait défaut; aucune communion réelle ne s'établit entre le dessinateur et le poète; le commentaire *verbum verbo* a étouffé l'interprétation vivante; le détail a effacé l'ensemble; la lettre a tué l'esprit.¹ »



Botticelli n'a pas été plus heureux quand il a représenté le

. . . . secondo regno
Ove l'umano spirito si purga,
E di salire al ciel diventa degno.

Les trente-trois illustrations du Purgatoire suivent, elles aussi, pas à pas la fantaisie inspirée de Dante; on y trouve çà et là une interprétation pleine de vraie poésie. Quelques dessins de cette *Cantica*, surtout vers la

¹ EPHRUSSI, loc. cit., p. 416.

fin, se font admirer par la grâce de la composition et l'élégance des lignes :

E là m'apparve

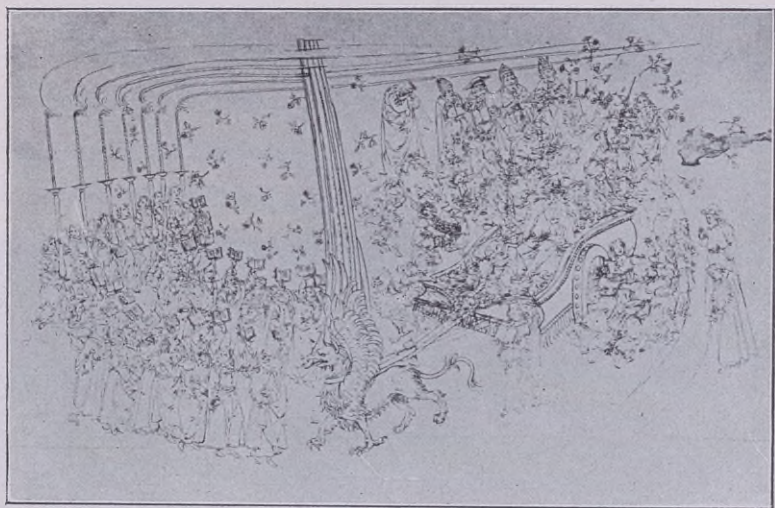
Una donna soletta, che si gía
 Cantando ed iscegliendo fior da fiore,
 Ond'era pinta tutta la sua via.
 Deh, bella donna, ch' ai raggi d'amore
 Ti scaldi, s'io vo' credere ai sembianti
 Che soglion esser testimen del core,
 Vegnati voglia di trarreti avanti,
 Diss'io a lei, verso questa riviera,
 Tanto ch'io possa intender che tu canti.¹



On voit d'abord Mathilde qui cueille des fleurs; elle est inclinée vers le sol dans une attitude élégante et natu-

¹ Chant XXVIII, v. 37-48.

relle ; puis elle se présente à Dante, la main droite levée vers le ciel et elle s'entretient avec lui des caractères de ce lieu de délices ; ailleurs, elle lui montre la procession mystique formée par les sept anges qui soutiennent les sept candélabres, avec les sept lignes radieuses, et les vingt-quatre vieillards, un livre ouvert à la main ;

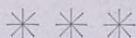


PURGATOIRE, CHANT XXX.

plus loin, le char de l'église traîné par un griffon ; tout autour les symboles des Évangélistes et les Vertus théologiques et morales : enfin Béatrix apparaît dans un chœur d'anges qui répandent des fleurs à pleines mains.

Dans les illustrations des derniers chants du Purgatoire, où prédominent l'élément descriptif et les images de femmes, si chères à Botticelli, le peintre est plus original, plus poétique, plus neuf. Nous retrouvons

le maître des anges suaves, des Madones d'une grâce exquise, celui qui prête tant de charme au Printemps et à la naissance de Vénus; les Vertus Chrétiennes qui entourent le char de Béatrix sont les Grâces qui dansent, en se tenant par la main, vêtues de robes légères qui volent au vent; Mathilde n'est autre que Flore, qui, le giron plein de fleurs, les sème à pleines mains.



Dans le Paradis, l'artiste ne suit pas la même méthode que dans les deux autres parties du poème;



PARADIS, CHANT I.

mais il fait des personnages de Dante et de Béatrix le centre de la composition; il les présente tantôt seuls, tantôt dans des groupes d'âmes ou d'anges. Tantôt c'est

Béatrix qui explique au Poète les mystères des cieux; elle l'encourage ou elle l'éclaire dans ses doutes; tantôt c'est Dante qui l'interroge avec anxiété, ou qui la suit soumis et pensif; tantôt ils discutent ensemble des questions de théologie; mais l'attitude des deux personnages est toujours claire, vraie, expressive.

Assurément aussi les scènes sont plus simples et plus sévères que dans les deux premières parties; mais cette différence s'explique trop bien par la différence même du sujet traité par le poète, sans qu'il soit nécessaire de chercher plus loin;



PARADIS, CHANT IV.

point n'est besoin d'admettre qu'en illustrant le Paradis, le peintre ait éprouvé d'une manière toute spéciale l'influence des divers conseils de Savonarole.

Dans le chant XIV, Botticelli représente Dante et Béatrix dans le ciel de Mars :

Ed ecco intorno, di chiarezza pari,
Nascere un lustro sopra quel che v'era,
A guisa d'orizzonte che rischiari :

.....

O vero isfavillar del santo spiro,
 Come si fece subito e candente
 Agli occhi miei che vinti non soffriro!



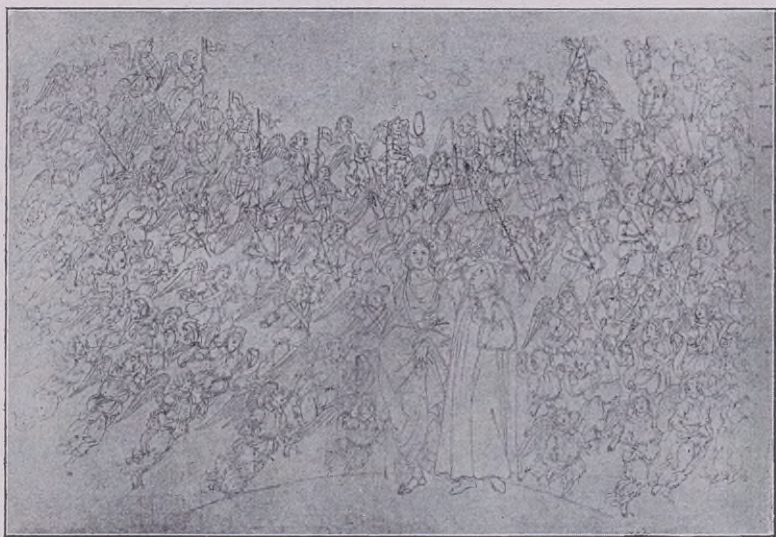
Dans un cercle Dante et Béatrix sont représentés
 à mi-corps, et Dante, d'un geste de la main, défend
 ses yeux contre l'éclat de la lumière:

Ma Beatrice sì bella e ridente
 Mi si mostrò, che tra quelle vedute
 Si vuol lasciar che non seguir la mente.
 Quindi ripreser gli occhi miei virtute
 A rilevarsi, e vidimi translato
 Sol con mia donna in più alta salute.

Au milieu du cercle, Béatrix se penche vers le Poète, en levant son bras droit dans un mouvement plein d'élégance, où se retrouve tout l'art de Botticelli.

Ben m'accors' io ch' i' era più levato,
Per l'affocato riso della stella,
Che mi pareva più roggio che l'usato.¹

C'est dans cette même manière qu'est conçue l'illustration du chant XVIII.



Lorsque enfin Dante et Béatrix arrivent à la sphère la plus haute du ciel, Dante voit un point qui rayonne de splendeur éclatante, et tout autour neuf cercles lumineux. Béatrix lui explique comment les neuf cercles de lumière sont les neuf ordres des anges qui forment

¹ Chant XIV, v. 67-87.

une couronne autour de la Divinité. Correspondant à la Divinité, ils sont divisés en trois gérarchies et chaque gérarchie en trois ordres :

..... I cerchi primi
 T'hanno mostrati i Serafi e i Cherubi.

 Quegli altri amor, che intorno a lor vonno,
 Si chiaman Troni del divino aspetto,
 Perchè il primo ternaro terminonno.

 In essa gerarchia son le tre dee :
 Prima Dominazioni, e poi Virtudi ;
 L'ordine terzo di Podestadi èe.
 Poscia nei due penultimi tripudi
 Principati ed Arcangeli si girano ;
 L'ultimo è tutto d'Angelici ludi.¹

Un des anges de la série inférieure porte, sur un petit placard qu'il tient à la main, le nom de l'artiste SANDRO DI MARIANO.

Sur la dernière feuille, la composition est à peine indiquée ; sur d'autres, dans cette même *Cantica*, le dessin reste incomplet ; ce sont des idées jetées sur le papier, en attendant qu'elles reçoivent un développement plus complet. La mort empêcha peut-être l'artiste de poursuivre son œuvre ; ou bien, fatigué et malade, il renonça de lui-même à mener à bonne fin son entreprise.

Mais les dernières années de la vie de Botticelli sont couvertes de l'ombre la plus épaisse. Nous savons seu-

¹ Chant XXVIII, v. 98-126.

lement que ses concitoyens ne l'oublièrent pas ; en 1491, il avait été appelé avec d'autres artistes à délibérer sur le plan à suivre pour la façade de Santa Maria del Fiore ; en 1503, comme nous avons eu déjà occasion de le dire, il fit partie d'une commission chargée de choisir un emplacement pour le David de Michel-Ange.



Le 17 mai 1510, à l'âge de soixante-trois ans, vieillit plutôt par les soucis que par l'œuvre du temps, Botticelli ferma les yeux à jamais ; il fut enseveli dans le tombeau de sa famille, dans cette même église d'Ognisanti à laquelle il avait donné cet admirable personnage de Saint Augustin. Ce fut une mort libératrice, si l'on songe à la renommée de l'artiste, à sa puissance de production désormais affaiblie, à la direction nouvelle que l'art prenait chaque jour davantage.

Qu'aurait-il pu donner de plus ? Il n'avait fait déjà que trop de sacrifices au nouvel enthousiasme religieux : admirables formes, couleurs éclatantes ; il s'était laissé égarer si loin des exquises élégances de ses plus heureuses créations par le désir impétueux de réaliser dans ses personnages le tumulte intime d'une âme passionnée ! Aussi des sommets de l'élégance était-il tombé dans l'exagération, l'enflure, la manière. Le sentiment intime de mélancolie que nous pouvons découvrir chez ses personnages les plus joyeux, cette

profonde tristesse dont l'expression avait tempéré dans son œuvre les sentiments naturalistes et païens de la Renaissance, cette tendance, innée assurément dans son âme, et développée par les retours de fortune auxquels il avait assisté, par les prédications du grand Savonarole, gagna peu à peu sur toutes les autres facultés de son âme ; elle jeta pour toujours un voile sur les visions merveilleuses qu'il avait réussi à fixer avec son pinceau. A coup sûr, l'artiste ne fut pas le dernier à s'apercevoir que les cordes de son instrument ne donnaient plus des accents aussi vibrants que par le passé. C'est pour cela que renonçant à ses pinceaux, il finit sa vie absorbé dans l'étude du poème divin, cherchant en rêve dans le monde futur la tranquillité et la paix que ce bas monde ne lui donnait plus.





PHOT. ALINARI.

GROUPE D'ANGES.
(Galerie des Offices.)

BIBLIOGRAPHIE.

- BALDINUCCI. — *Notizie dei Professori del disegno*. Firenze, Battelli, 1845.
- BERENSON BERNHARD. — *The florentine Painters of the Renaissance*. London, 1899.
- BERENSON BERNHARD. — *Amico di Sandro*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1899. 1^{er} Juin, p. 459 et suiv.; 1^{er} Juillet, p. 21 et suiv.
- BODE W. — *La Renaissance au Musée de Berlin*. — *Les Peintres florentins du XV siècle*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1888, p. 472 et suiv.
- BORGHINI RAFFAELLO. — *Il Riposo*. Siena, 1787.
- BURCKHARDT und BODE. — *Cicerone*. Leipzig, Seemann, 1898.
- CARTWRIGHT J. — *Sandro Botticelli*, dans *Portfolio*. London, 1872.
- CAVALCASELLE e CROWE. — *Storia della Pittura in Italia*. Firenze, Successori Le Monnier, Vol. VI.
- COLVIN SIDNEY. — *Botticelli*, dans l'*Encyclopaedia Britannica*.
- CROWE J. A. — *Sandro Botticelli*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1886, p. 177 et suiv.; p. 466 et suiv.
- EPHRUSSI CHARLES. — *La "Divine Comédie" illustrée par Sandro Botticelli*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1885.

TABLE DES GRAVURES.

Portrait de Botticelli.	
Madone (Hôpital des Innocents, à Florence).....	Page 17
Madone avec des Anges (Hôpital de Sainte Marie Nouvelle, à Florence).....	19
Madone avec des Anges (Musée de Naples)	21
Madone au berceau de roses (Musée des Offices, à Florence)....	25
Madone (autrefois dans la Galerie du prince Chigi, à Rome)....	26
Madone (Musée du Louvre, à Paris).....	28
La Force (Musée des Offices, à Florence)	29
Holopherne (Musée des Offices, à Florence)	30
Judith (Musée des Offices, à Florence).....	31
Saint Sébastien (Musée de Berlin).....	32
L'Assomption de la Vierge (Galerie Nationale de Londres).....	35
La Vierge et l'Enfant avec des Saints (Galerie Ancienne et Moderne de Florence)	37
Simonetta (?) (Galerie Pitti, à Florence).....	40
Vénus et Mars (?) (Galerie Nationale de Londres).....	41
Simonetta Vespucci (Un détail du tableau « Vénus et Mars ») ...	44
Portrait d'inconnue (Musée o Institut Staedel à Francfort-sur-le-Mein). <i>Hors texte.</i>	
Médaille de la conjuration de Pazzi	46
Portrait de Julien de Médicis (Musée de Berlin).....	47
L'Adoration des Mages (Galerie des Offices). <i>Hors texte.</i>	
Détail du tableau « L'Adoration des Mages »	50
Détail du tableau « L'Adoration des Mages »	51
Pallas (Palais Pitti).....	55

Saint Augustin (Église d'Ognissanti [de tous les Saints] à Florence).....	Page 56
Dessin de Léonard (Bibliothèque de Windsor).....	59
La Vierge dite du <i>Magnificat</i> . <i>Hors texte</i> .	
La purification du Lépreux et la tentation du Christ. <i>Hors texte</i> .	
La purification du Lépreux (Détail de la fresque de la Sixtine) .	68
Moïse à la tête de son peuple (Détail de la fresque de la Sixtine).	70
Tête d'Aaron (Détail de la fresque de la Sixtine).....	71
Scène de la vie de Moïse. <i>Hors texte</i> .	
Les filles de Jéthro au puits (Détail de la fresque de la Sixtine).	72
La punition de Coré, Dathan et Abiron. <i>Hors texte</i> .	
L'Adoration des Mages (Galerie Nationale de Londres).....	75
L'Adoration des Mages (Galerie de l'Ermitage de St.-Petersbourg).	77
Le Printemps (Galerie Antique et Moderne de Florence). <i>Hors texte</i> .	
Médaille de Jeanne Albizzi Tornabuoni.....	85
Le Printemps (Détail du tableau « Le Printemps »).....	88
Tête d'une des Grâces (Détail du tableau « Le Printemps »)....	92
Les trois Grâces (Détail du tableau « Le Printemps »).....	93
La Vierge entre Saint Jean Baptiste et Saint Jean Évangéliste (Musée de Berlin). <i>Hors texte</i> .	
Tableau de Saint Barnabé (Galerie Ancienne et Moderne de Florence).	97
La Vierge avec le Fils (Détail du tableau de « Saint Barnabé »).	98
Sainte Chatherine et Saint Ambroise (Détail du tableau de « Saint Barnabé »).....	99
La Vierge à la grenade (Galerie des Offices, à Florence). <i>Hors texte</i> .	
La naissance de Vénus (Galerie des Offices, à Florence). <i>Hors texte</i> .	
Laurence Tornabuoni et les sept Arts Libéraux (Musée du Louvre).	105
Jeanne Tornabuoni et les quatre Vertus Cardinales (Musée du Louvre).....	107
Un détail de la fresque de Villa Lemmi.....	108
Un détail de la fresque de Villa Lemmi.....	109
La Calomnie (Galerie des Offices de Florence). <i>Hors texte</i> .	
L'Annonciation (Galerie des Offices).....	115
Vénus (Musée de Berlin).....	117
La Vierge sur un trône avec des Anges (Musée de Berlin).....	120
La Vierge et l'Enfant, Saint Jean et des Anges (Galerie Borghese, à Rome).....	121

Supplice de Savonarole.....	Page 127
L'Adoration des Mages (Musée des Offices).....	129
Histoire de San Zanobi (Musée de Dresde).....	130
Lamentation sur le corps du Christ (Galerie de Munich).....	133
Descente de Croix (Musée Poldi-Pezzoli, de Milan). <i>Hors texte.</i>	
L'Adoration des Pasteurs (Galerie Nationale de Londres).....	138
Le Couronnement de la Vierge (Galerie Antique et Moderne de Florence).....	141
Enfer, chant XXI	151
» chant XXXI.....	152
Purgatoire, chant XXVIII.....	154
» chant XXX.....	155
Paradis, chant I.....	156
» chant IV	157
» chant XIV.....	158
» chant XXVIII	159
» chant XIII	162
Groupe d'anges (Dessin de la Galerie des Offices, à Florence)...	163

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299276