

L'Art et les artistes. 1911/10-1912/03.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



Ph. Bruckmann.

Musée de Berlin.

ANTEPENDIUM DE SOEST

LA PEINTURE ALLEMANDE

PAR

LÉON ROSENTHAL

L'ALLEMAGNE a joué, dans l'évolution de la peinture moderne, un rôle tout à fait secondaire. Si les artistes de l'Italie et des Flandres n'avaient pas existé, l'histoire de l'art européen en eût été profondément modifiée ; la disparition de l'Allemagne aurait été à peine ressentie. Les peintres allemands ne nous instruisent guère que sur eux-mêmes : ils nous révèlent, il est vrai, un des côtés les plus curieux et les plus riches de la pensée germanique.

On ne les aborde pas sans difficulté. Ils ont des allures très particulières que les plus grands d'entre eux ont rarement dépouillées. Il faut se familiariser avec les formes dont ils s'enveloppent ; l'idée ou le sentiment qu'ils expriment sont le plus souvent aussi d'intelligence malaisée. Près de ces maîtres laborieux nous éprouverons peu de joies spontanées, mais, si nous ne nous laissons pas rebuter, l'effort qu'ils nous coûteront recevra sa récompense certaine.

Les Allemands qui ont peu donné ont, en revanche, beaucoup reçu. Depuis les époques

les plus lointaines, ils ont demandé aux autres peuples les éléments de leur vocabulaire. Ils ont pris de toutes mains : à Rome, à Byzance, à l'Orient, aux Flandres, à l'Italie, à la France. Il semble que, réduits à leurs propres forces, ils n'auraient pas trouvé de langage pour s'exprimer.

Ils manifestent pourtant, dans l'adaptation des éléments étrangers, quelques tendances persistantes. Ils ont, de tout temps, eu une prédilection pour « le tissage des fils enchevêtrés, la complication de nœuds inextricables, la combinaison de lignes ondulées, tournoyantes, répétées à l'infini ». Ils ont un sentiment de la forme qui nous paraît lourd, barbare, inélégant, ce qui veut dire qu'ils ne conçoivent pas la beauté comme les peuples de race ou de culture gréco-latine. La couleur, ils l'aiment violente et fortement contrastée et, par là encore, ils choquent notre besoin de transitions et de nuances. Ils usent, d'ailleurs, de la couleur comme à regret et ne lui attribuent presque toujours qu'une signification subordonnée.



Ph. E. Hermann.

Cologne.

MAITRE INCONNU — LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE (DÉTAIL)

Surtout ils ne semblent jamais complètement à leur aise ; ils ne parviennent pas à dire tout ce qu'ils voudraient ; ils insistent, s'évertuent ou grimacent : dans leurs moments les plus heureux d'expansion il demeure quelque trace de gêne ou de gaucherie ; on dirait qu'ils portent des vêtements d'emprunt.

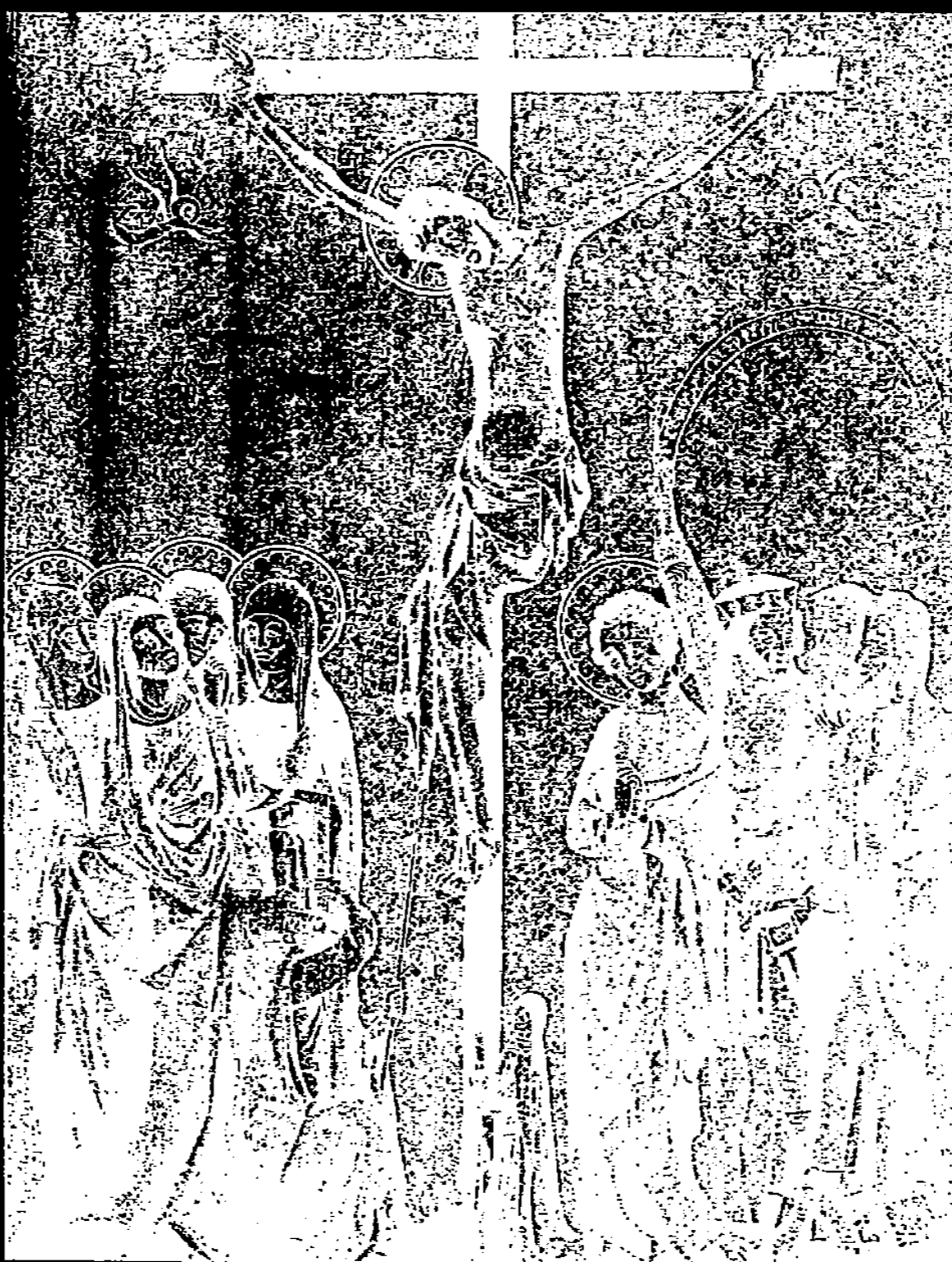
Mais cette pensée, qui ne sort jamais complètement, offre le plus haut intérêt. Elle est multiple et féconde. Sensible au mouvement, à l'action, au drame, elles'ingénie en développements variés, tumultueux, véhéments, pour exprimer la vie. L'Allemand, qui parle avec peine, est préservé des dangers qui menacent le virtuose : il ne se produit pas pour se faire valoir, l'art ne lui apparaît pas comme un jeu. Il se sert de la peinture pour traduire son âme, profond parfois, toujours sincère. Il faut qu'il ait une vérité à proclamer : il fait acte religieux, exalte la bourgeoisie laborieuse et puissante, combat pour l'idée nationale ou célèbre le culte de la vie. Sa pensée est complexe, elle ne se présente jamais sous forme d'idée pure, elle se sub-

divise et se contourne, s'enveloppe d'un réseau touffu de sentiments. Sentimental et chimérique, épris de fantastique, bercé par des rêveries vagues, l'Allemand essaye, par l'art le plus écrit, de fixer l'infini et l'insaisissable.

L'Allemand dépense un effort âpre pour maîtriser la forme, il demande à la page peinte d'interpréter ses plus secrètes intentions ; il ne peut considérer l'art comme une chose de peu de

prix. Il l'étudie avec une ardeur hardie et sagace. Les esthéticiens, les philosophes allemands ont affirmé, les premiers, l'importance essentielle des phénomènes esthétiques et l'Europe, qui ignorait les peintres de l'Allemagne, s'est inclinée devant l'autorité de ses théoriciens. Il n'est pas, d'autre part, de pays où les études d'histoire de l'art soient poursuivies avec plus d'intensité et de méthode, où les publications artistiques soient si nombreuses, si luxueuses, si répandues.

Les Allemands prennent volontiers un air d'assurance, mais ils ont, en réalité, peu de confiance en eux-mêmes. Leurs peintres, selon les époques,



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

MAITRE INCONNU — LE CHRIST EN CROIX
(VERS 1400)

LA PEINTURE ALLEMANDE

se sont inclinés devant la supériorité de leurs voisins les plus brillants. La succession des influences dominantes suffrait à elle seule à déterminer des périodes dans l'histoire de la peinture germanique. Les révolutions politiques qui ont fait, tour à tour, de l'Allemagne une des moindres puissances de l'Europe ou l'une des plus fortes, ont eu un retentissement direct et profond sur les arts. L'Allemagne, d'autre part, n'a jamais été un pays unitaire. L'évolution artistique y a été très complexe : des écoles locales y ont vécu côte à côte, sans qu'à aucune époque, ni lointaine ni présente, l'une d'elles imposât aux autres son hégémonie. Cette vitalité touffue n'est pas pour faciliter le travail des historiens.

Nous examinerons successivement : la période médiévale ; le quinzième siècle ; l'épanouissement au début du XVI^e siècle et Dürer ; Holbein ; la décadence aux XVII^e et XVIII^e siècles ; la renaissance du XIX^e siècle ; les écoles contemporaines.

I

PÉRIODE MÉDIÉVALE.

MANUSCRITS ET PEINTURE MONUMENTALE.

Les origines et les premiers progrès de l'art germanique demeurent enveloppés d'un mystère profond. L'ingéniosité des érudits ne peut suppléer à la disparition des documents et les questions que nous suggérerait la curiosité ne reçoivent pas de réponse. Nous ne savons ni comment l'art naquit dans les pays où devait se constituer l'Allemagne, ni quels en furent les plus anciens foyers. Les influences qui présidèrent à ses premiers pas échappent à l'analyse. Les traditions antiques, les idées et les symboles chrétiens, le génie des races du nord, les infiltrations orientales et l'exemple des Byzantins ont certainement collaboré à son éclosion, mais nous ne saurions dire en quelle mesure.

Pendant cinq siècles, les manuscrits à miniatures nous renseignent seuls sur les idées artistiques germaniques ; à partir du X^e siècle il s'y joint des fragments de peintures murales. Les manuscrits, jusqu'au douzième siècle, sont l'œuvre exclusive des moines ; les plus riches étaient destinés à des princes, les autres étaient conservés dans les couvents. A certaines époques, ils comportent comme unique parure des lettres ornées ; à d'autres moments, des compositions couvrent des pages entières : le Christ, les évangélistes, des scènes sacrées, y sont représentés avec un art maladroit, rudimentaire parfois mais très souvent expressif.

On classe les manuscrits par leurs dates et on les groupe en familles selon leur provenance. Ils soulignent l'influence civilisatrice de Charlemagne. A cette époque, la région du Rhin est prospère. La civilisation ne s'étend guère à l'est au-delà de la Weser, elle présente les mêmes caractères essentiels sur les territoires que l'Allemagne et la France se partageront plus tard.

La restauration de l'Empire par Henri l'oiseleur donne une impulsion nouvelle ; c'est la renaissance othonienne dont le principal centre fut l'abbaye de Reichenau sur le lac de Constance et qui fut encouragée surtout par l'archevêque de Trèves, Egbert.

Au XII^e siècle, les pays rhénans passent au second plan. L'Allemagne se différencie des pays de l'ouest, des écoles se créent ou se développent en Westphalie, en Saxe, dans le Sud ; l'influence byzantine s'accroît. Cette influence, prépondérante au XIII^e siècle, cédera le pas, à la fin de ce siècle même, à l'autorité de l'école des miniaturistes parisiens, arrivée à son apogée sous saint Louis et qui impose à l'Allemagne le style gothique.

En même temps, une révolution s'opère dans la confection et dans la destination des manuscrits.



Ph. E. Hermann. Musée archiépiscopal de Cologne.

MAITRE WILHELM LA VIERGE A LA FLEUR DES POIS





Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

STEPHANE LOCHNER — LE JUGEMENT DERNIER

Les copistes ne sont plus des moines, mais des laïques ; ils ne travaillent plus exclusivement pour les couvents ou les princes. Les ouvrages s'adressent à une classe sociale nouvelle, la bourgeoisie, et cessent d'être uniquement religieux : ce sont des chroniques, des livres de droit, des romans ou des recueils de poésie. Le peuple même réclame un aliment et on copie, à son usage, des *Bibles des Pauvres*, des *Miroirs du Salut Humain*. L'illustration se fait plus libre, plus actuelle. Un souffle nouveau d'émancipation passe sur la Germanie.

Les manuscrits jalonnent, pour nous, ces siècles de formation. Ils ne nous consolent pas de la disparition des peintures murales qui couvraient palais et églises. Ces peintures, des textes nous l'attestent, avaient une variété de sujets, une richesse de développements que les manuscrits n'offrent pas. Destinées à fournir aux foules un enseignement permanent, elles avaient une envergure dont les manuscrits sont dépourvus.

On les croyait, jusqu'à ces dernières années, totalement détruites. Quelques morceaux avaient, fort heureusement, échappé sous le badigeon, à la ruine et, dégagés depuis peu, ils méritent notre attention, tant par leur rareté que par leur valeur propre. Le plus ancien a été retrouvé en 1880 dans l'église d'Oberzell, dans l'île de Reichenau. C'est

un ensemble, remarquablement conservé, qui développe sur les parois d'une nef simple un cycle complet de décoration. Le Jugement dernier y est représenté, et les miracles du Christ s'y déroulent avec une grande gravité et un sentiment très vivant. L'artiste a une science très courte : il ignore perspective et proportions ; sa palette est réduite à quatre couleurs : vert, bleu, rouge et ocre ; il ne soupçonne pas l'art du modelé et, comme les miniaturistes, comme tous ses successeurs jusqu'au xv^e siècle, il se contente, après avoir marqué les traits et dessiné les plis des draperies, de remplir les contours avec des teintes plates ; mais il use avec tant d'ingéniosité de ces éléments pauvres qu'il parvient à nous toucher. Sa pensée et son art se rattachent d'ailleurs étroitement aux traditions des enlumineurs de son temps et son œuvre présente des ressemblances étroites avec un manuscrit de Reichenau, le *Codex Egberti*.

A Burgfelden en Souabe, des peintures plus hésitantes offrent, à côté d'un Jugement dernier, le repas du riche et sa mort, la mort de Lazare, le bon Samaritain, première indication de sujets que reprendront les imagiers du xiii^e siècle.

Du xii^e siècle, nous conservons au dôme de Brunschwig une Danse d'Hérodias d'une maladresse précieuse ; Hérodias danse en véritable

acrobate, le peintre l'a habillée avec une horreur pudique du nu.

Les peintures de Soëst, en Westphalie, ont d'autant plus d'intérêt qu'elles s'échelonnent sur plusieurs périodes. L'abside du clocher de Saint-Patrocle y reçut, au XVI^e siècle, une décoration solennelle et grave. La chapelle de Saint-Nicolas fut, au siècle suivant, revêtue de peintures que complètent des vitraux.

Les peintures exécutées, vers le milieu du XIII^e siècle, à Gurk en Carinthie, à l'extrémité des pays germaniques, tranchent avec celles que nous venons d'évoquer par la beauté et la sûreté de l'ordonnance, le charme plastique :

on y sent l'action très proche de l'Italie.

Une frise du Dôme de Munster, où l'on voit des paysans apporter des présents à l'église, a, pour nous, la nouveauté d'introduire des personnages contemporains dont les allures ont été observées avec une grande justesse.

Enfin les peintures qui enrichirent les édifices laïques : palais, hôtels de ville ou maisons de bourgeois ne survivent que par quelques fragments du XIII^e et du XIV^e siècles,

prises par l'image peinte pendant cette longue période. La peinture tabulaire ne fut pas ignorée et nous en trouvons le témoignage dans les devants d'autel (Antependiums) de Soëst et de Goslar.

L'Antependium de Soëst, que conserve le Musée de Berlin, juxtapose trois scènes des évangiles composées sous la leçon des byzantins et offre le contraste d'ignorance extrême et d'un instinct sûr d'élégance molle et de richesse.

Ainsi nous devinons quelles furent, depuis le jour où ils devinrent chrétiens jusqu'à la fin du XIV^e siècle, les pensées que les Germains traduisirent en images, idées uniquement religieuses jusqu'au XIII^e siècle et, depuis lors, mêlées de préoccupations mon-

recueillis au Musée de Cologne, et par un exemple unique de décoration demeurée en place, au château de Runkelstein. Cette décoration du XIII^e siècle avait été restaurée dès le XVI^e, mais elle conserve un haut intérêt car elle représente, avec une naïveté très fidèle, une ronde de seigneurs et de dames accompagnés par un groupe de musiciens.

Miniatures et peintures murales ne furent certainement pas les deux seules formes



Ph. E. Hermann.

Cathédrale de Cologne.

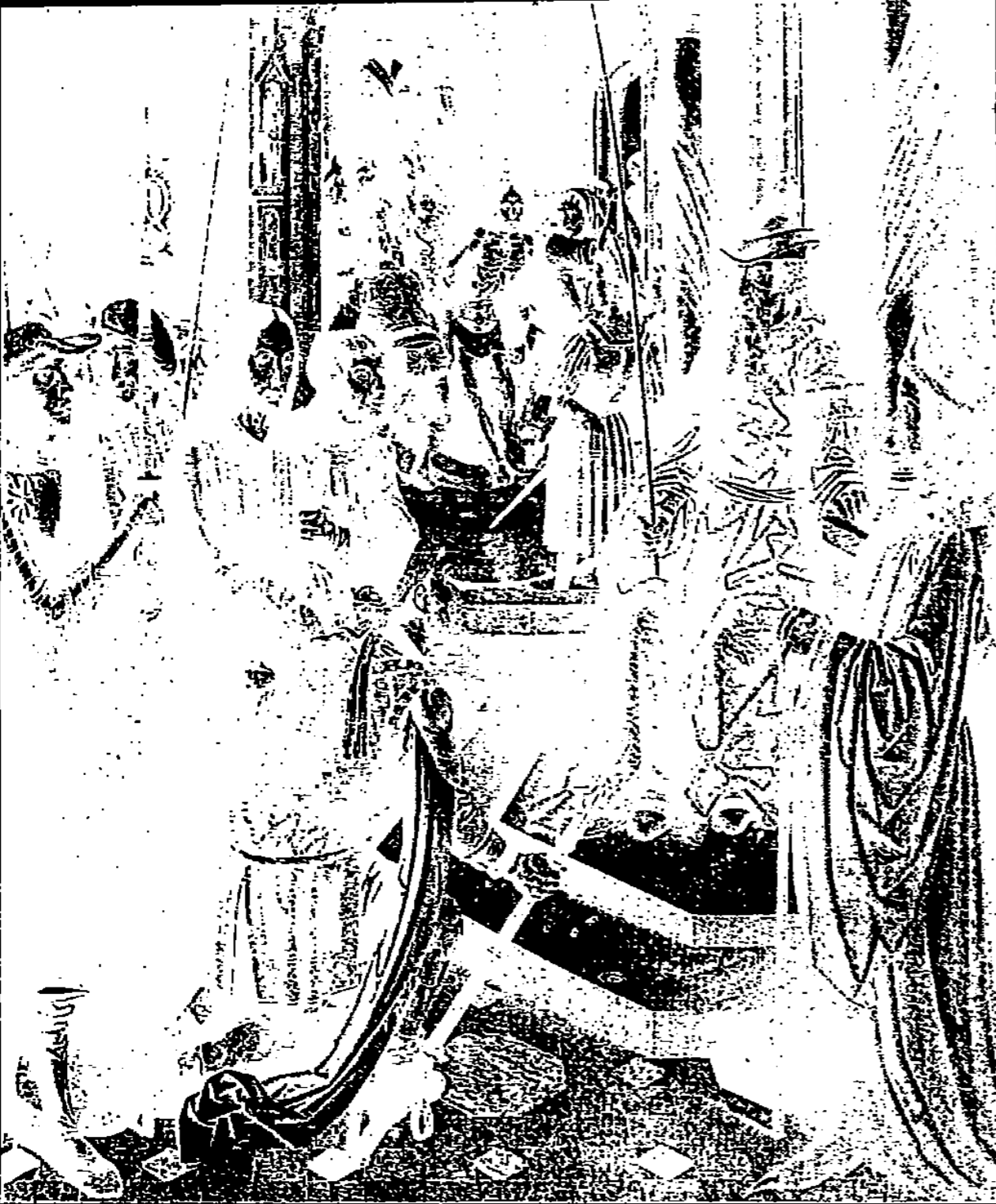
STÉPHANE LOCHNER — L'ADORATION DES MAGES
(PARTIE CENTRALE DU DOMBILD)



STÉPHANE LOCHNER
L'ANNONCIATION
(DÉTAIL DE LA FACE EXTERNE
DES VOILETS DU DOMBILD)



STÉPHANE LOCHNER
L'ANNONCIATION
(DÉTAIL DE LA FACE EXTERNE
DES VOILETS DU DOMBILD)



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

LE MAITRE DE SAINT-SÉVERIN

LE CHRIST DEVANT PILATE

daines. Leur art est ingénu et expressif; ils ont un vrai sentiment décoratif; ils ignorent la perspective, ne cherchent pas à modeler et s'efforcent de se faire comprendre sans avoir d'intentions proprement artistiques.

II

LE QUINZIÈME SIÈCLE. — LA NAISSANCE DU TABLEAU. ÉCOLES DU NORD, DE COLOGNE, DU RHIN, DE LA HAUTE ALLEMAGNE, DE FRANCONIE.

Vers la fin du quatorzième siècle, les conditions générales se transforment et la peinture prend, en quelques années un magnifique essor.

L'architecture gothique, universellement répandue en Allemagne, perce les murailles des églises de baies innombrables et fait disparaître les surfaces réservées jusqu'alors au pinceau.

De grandes et riches verrières se substituent aux décorations murales et la peinture, proprement dite, se réfugie sur les autels où se dressent désormais des tableaux à volets.

Ces tableaux d'autel sur lesquels se concentre l'effort du peintre, ne sont pas indépendants, et bien qu'ils soient aujourd'hui conservés pour la

plupart dans des musées et le plus souvent disloqués, nous ne pouvons en avoir une intelligence véritable qu'en tenant compte des exigences monumentales très étroites auxquels ils devaient se soumettre. Leurs proportions, leurs formes et le nombre de leurs parties étaient imposés à l'artiste. Les jours de fête, lorsque le polyptyque était ouvert, il fallait que les scènes peintes fussent visibles aussi loin que possible, à la foule rassemblée. Il fallait que l'éclat des couleurs répondît au luxe des cadres sculptés, peints et dorés, qui les enchâssaient. La profusion et la complication des bois ouvrés appelaient dans les tableaux des décors et des accessoires également complexes. La lumière sourde et bigarrée qui tombait des verrières, la richesse même du costume des officiants, tout concourait à obliger l'artiste à forcer le ton. De là, par exemple, l'usage des fonds d'or auxquels les Allemands eurent tant de peine à renoncer.

Les peintres sont obligés de suivre, pour les sujets, les programmes qui leur sont tracés, mais ils ne travaillent plus pour les prêtres et, d'ailleurs, sous l'influence franciscaine, les idées religieuses se sont modifiées et le christianisme, dépouillé de sa majesté hiératique, parle plus au cœur et est plus voisin de l'homme.

Les scènes des Évangiles ont pris, grâce aux Mystères, une réalité et une intensité nouvelles; l'artiste doit faire passer dans ses compositions quelque chose de l'accentuation forte des drames sacrés; par besoin de caractériser, il tombe aisément dans la gesticulation et la grimace.

Au surplus, il ne s'adresse pas à des yeux raffinés. Depuis la chute des Hohenstauffen, les empereurs allemands font une assez pauvre figure et ne protègent guère que par exception les artistes. La noblesse est besogneuse. Au contraire, dans les villes, se développe une bourgeoisie, enrichie par le commerce, puissante, orgueilleuse. Cette bourgeoisie n'est pas cultivée, elle aime le confort, le luxe et favorise une magnifique floraison d'art industriel, mais elle n'a pas le sens de l'art. Elle se passerait de peintres, si elle ne consultait que son agrément. Mais elle est pieuse et le patricien voue dans l'église de sa paroisse un tableau d'autel, pour le salut de son âme, pour écarter des siens les atteintes souvent menaçantes de la peste et, un peu aussi, par satisfaction d'orgueil.

Ces travaux importants demandent à l'artiste beaucoup de soin, ils sont mal payés et ne se renouvellent pas souvent. Il faut que le peintre,



Ph. Bruckmann.

Pinacothèque de Munich.

LE MAITRE DE LA VIE DE MARIE — LA VISITATION

pour vivre, trouve d'autres ressources. Il peint des bannières, établit des modèles pour les orfèvres ; la gravure surtout lui fournit des revenus certains. La pratique de la gouge et du burin exerce sur lui une influence fort importante : il y fortifie son goût naturel pour la précision linéaire, le luxe de la calligraphie, s'habitue à tout exprimer par le trait sans le concours de la couleur ; il reste, aussi, en contact avec le peuple pour lequel il travaille et qui doit retrouver, dans l'estampe, le reflet de ses sentiments et de ses idées.

L'artiste, on le voit, ne tend pas à devenir, comme en Italie sous l'empire de l'humanisme,



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

LE MAITRE DE LA VIE DE MARIE
DESCENTE DE CROIX

un personnage entouré d'une estime exceptionnelle. Il est inscrit dans une corporation ; il a fait son apprentissage, a accompli des années de voyage à travers l'Allemagne, ou à l'étranger, en Italie, en France, aux Pays-Bas. Il demeure un artisan.

Partout où une raison permanente ou temporaire crée la richesse, il se forme une école de peintres. Il en surgit une à Constance au moment du concile, qui s'éclipse aussitôt le concile terminé. D'autres foyers brillent pendant une génération, s'éteignent ensuite, quelquefois pour reparaitre. Quelques centres ont une vie séculaire. Chacun d'eux a son activité et son évolution



Ph. E. Hermann.

Bonn : Musée provincial.

MAITRE INCONNU — L'ASSOMPTION

propres ; mais il se produit entre eux des échanges d'hommes et d'idées. Leur progrès enfin se subordonne à un rythme général qui est celui de l'art allemand. On conçoit qu'il soit malaisé de suivre la marche de chaque école particulière sans perdre de vue l'unité qui les domine et on nous excusera si nous échouons en ce double dessein.

En 1432, au moment où la plupart de ces écoles sont en plein travail, est terminé à Gand le retable de l'Agneau mystique, et cette manifestation d'un art nouveau, capitale pour l'histoire de la peinture européenne, est surtout décisive sur l'art allemand. Les Van Eyck livrent à l'Allemagne une technique riche, précise, positive, par laquelle on peut rivaliser avec toutes les splendeurs, ils précipitent aussi le mouvement qui inclinait les allemands vers le naturalisme. C'est à l'école des Flandres que la peinture allemande, non sans dommage parfois pour son originalité, se développe à travers la seconde moitié du quinzième siècle.

A la fin du quatorzième siècle, elle n'était encore qu'enluminure : l'artiste remplissait de teintes plates des contours gauchement sertis. Le sens du relief, de l'espace, de la machine humaine, du paysage, s'affirment progressivement ; le peintre devient chaque jour plus capable de rivaliser avec

la vie, mais ses intentions dépassent toujours sa science et le progrès s'accompagne d'une perpétuelle tension.

Au nord de l'Allemagne, dans les ports enrichis par la Hanse, et particulièrement à Hambourg, florissait, au début du xve siècle, une école de peinture. Cette école hanséatique est illustrée par maître Bertram et par maître Francke, coloriste expressif, qui peignit vers 1424 un très important retable de Saint Thomas de Cantorbury. Elle n'eut qu'une existence très brève.

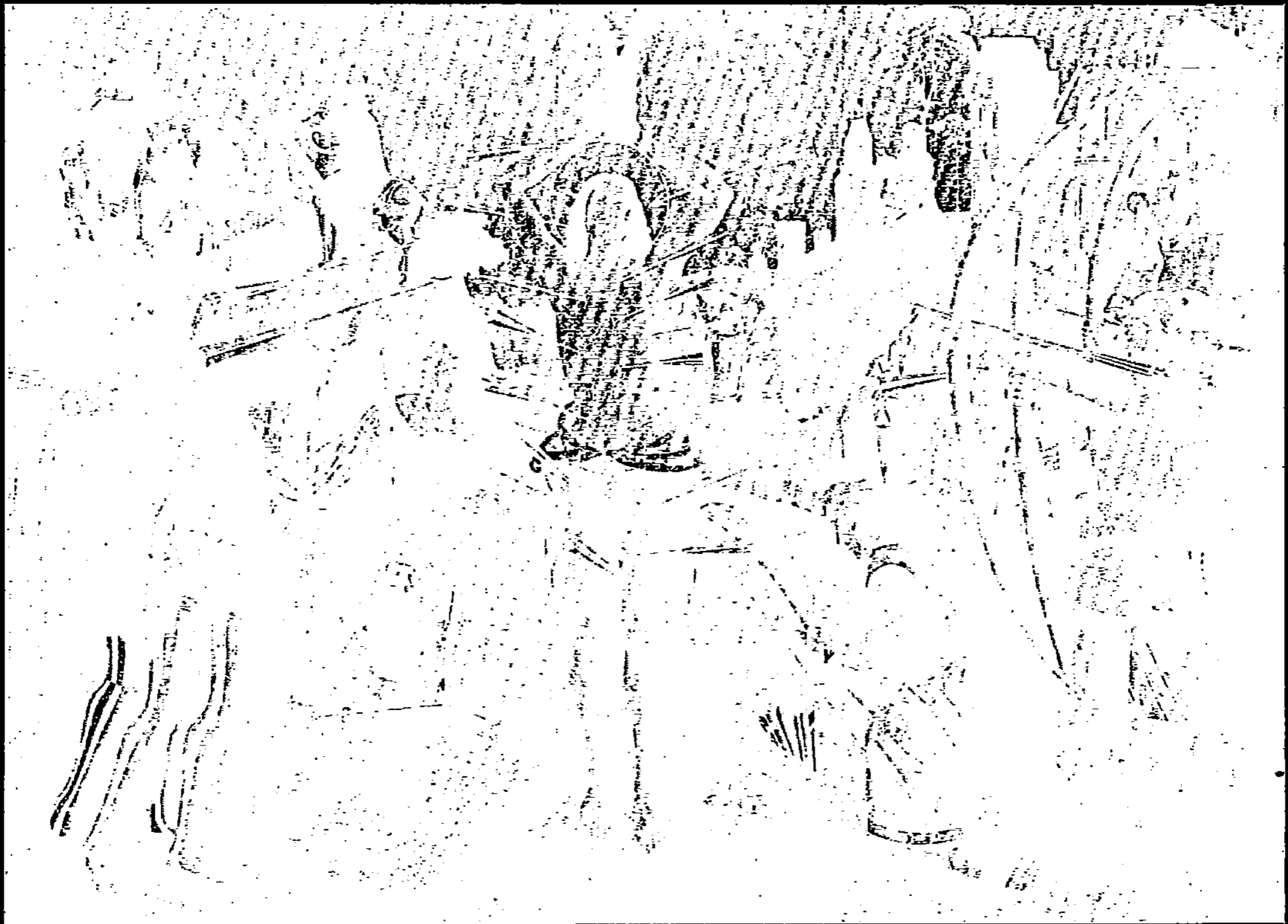
Soëst, de Westphalie, centre commerçant très actif, étape sur la route entre Cologne et Lübeck, était, nous l'avons rappelé, un foyer d'art dès le Moyen âge. Maître Conrad y signe, en 1404, une *Crucifixion* d'un sentiment véhément et tumultueux. Il aborde résolument l'étude du nu dans le corps du Christ et des larrons, traite, avec la suavité des Colonnais, le groupe des saintes femmes. Surtout, il rassemble au pied de la croix des personnages au type individuel, véritables portraits, habillés selon la plus riche mode du temps. Il y a là une exubérance, une puissance, un goût de luxe tout à fait exceptionnels.



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

LE MAITRE DE LYVERSBERG — PASSION



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

LE MAÎTRE DE LIPPE — LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Quelques années plus tard, Soëst est submergée par l'influence flamande. Le maître de Liesborn peint des figures quiètes et agréables d'un pinceau facile. Au ^{xvi}^e siècle, les frères Dünwegge et les Tom Ring répéteront avec une verve abondante et inégale les thèmes flamands.

Métropole des pays rhénans, forte d'une activité ancienne, Cologne était la ville la plus riche de la basse Allemagne. Centre d'art, elle était, depuis longtemps célèbre par le luxe de ses églises ; c'était aussi un foyer d'exaltation religieuse ; nulle part la « rue des Moines », le Rhin, ne méritait mieux qu'auprès d'elle, son surnom. Le grand Albert y avait enseigné. Depuis la fin du ^{xiv}^e siècle, elle s'imprégnait de mysticisme. Maître Eckhard, Tauler avaient prêché au peuple une religion de contemplation et d'amour ; Suso poursuivait leur œuvre. Ces prédicateurs avaient de la sympathie pour l'art : ils recommandaient les belles images, efficaces pour l'édification. Sous leur impulsion, une école de peinture grandit « contemplative et lyrique », qui exprima « avec une ferveur admirable la continuité douce et intense de la vie intérieure, les mystiques béatitudes ou l'aspiration des âmes vers un idéal supraterrrestre. »

Les premiers artistes de l'école de Cologne que l'on groupe autour d'un certain maître Wilhelm

avaient emprunté leur métier aux miniaturistes et ils ne firent guère autre chose que des miniatures agrandies. *L'Autel des Clarisses* (1380) la *Vierge à la fleur des pois*, la *Sainte-Véronique*, leurs œuvres maîtresses, sont marquées par une même intention fluide et immatérielle. Les contours sont à peine indiqués : le modelé se fait par transitions insensibles ; les draperies ont des plis mous. La couleur est claire, monotone, délicate ; elle ne disparaît pas dans les ombres qui sont très légères. Les personnages dont le geste est timide, ont le front bombé, le regard enfantin ; aucun muscle ne joue sur leur visage et sous leurs manteaux on ne devine pas de corps.

La suavité mystique est bientôt menacée ; le voisinage des Flandres, le développement d'une bourgeoisie forte et réaliste lui sont hostiles. Dans un délicieux *Verger du Paradis* du Musée de Francfort, le mysticisme se mêle à un sentiment très vif de la nature et s'enjolive de mignardise.

Pourtant il semble qu'il y ait dans l'atmosphère de Cologne une puissance d'idéalisme singulière qui s'impose aux artistes venus du dehors et se subordonne les éléments apportés de l'étranger. Stéphane Lochner, le maître le plus célèbre de l'école, vient du fond de l'Allemagne du sud où il est né sur les bords du lac de Constance ; il a reçu



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

UN MAITRE DU MI-RHIN HISTOIRE DE SAINTE ELISABETH

en Souabe une éducation plus robuste mais il se plie à l'idéalisme colonais. Son évolution est caractéristique. Il s'ingénie d'abord dans un *Jugement dernier*, de la façon d'ailleurs la plus maladroite, à être expressif et dramatique. Il finit sa carrière par des méditations exquises comme la *Vierge dans la Roseraie*. Sans doute cette vierge et la *Madone à la Violette* sont moins immatérielles, moins ingénues que les vierges de maître Wilhelm. Il apparaît en elles quelque coquetterie et les plis de leur robe jouent avec une grâce un peu voulue. Elles n'en conservent pas moins un caractère de recueillement. Les anges qui les contemplent ou qui leur donnent un concert sont des bébés; les larges nimbes et les fonds d'or nous éloignent du monde et nous incitent à la prière.

Vers 1440, Stéphane Lochner acheva, pour la cathédrale de Cologne, un grand triptyque d'une ampleur inusitée et ce travail, populaire dès son apparition, est resté l'œuvre la plus célèbre du xv^e siècle allemand. C'est le *Dombild*, c'est-à-dire, le tableau, unique entre tous, de la cathédrale. La partie centrale représente l'adoration des mages; sur les volets, sainte Ursule et ses compagnes à gauche, à droite saint Géréon et la légion thébaine

assistent à la scène sacrée. Sur les volets extérieurs est peinte une délicieuse annonce.

Le *Dombild*, n'offre rien de nouveau, rien d'imprévu dans sa conception et dans sa composition, mais il a une convenance, une aisance, un rythme ample et majestueux qui satisfont et reposent l'esprit. Par sa solennité et son unité, il est parfaitement adapté à sa destination. Il s'associe à la célébration du culte dans une église grandiose. Il a dû, quand il parut, choquer les vieux Colonais par la mise en scène même, par la richesse des costumes, le luxe des accessoires, la recherche des types individuels, la coquetterie des compagnes de sainte Ursule, l'assurance de saint Géréon. Mais s'il est révolutionnaire au prix des œuvres du maître Wilhelm, ses innovations sont, à nos yeux, singulièrement timides. Les têtes sont encore imparfaitement modelées, faiblement accentuées; les gestes sont arrêtés. Les personnages juxtaposés, collés les uns contre les autres, se détachent toujours sur un fond d'or. Quel que soit son mérite, le *Dombild* clôt une période d'art plutôt qu'il n'annonce une marche vers l'avenir. Par là il s'oppose à l'*Agneau*

mystique, qui le précède de quelques années et s'il offre quelques indices d'orientation réaliste c'est, sans doute, que l'écho de la révolution accomplie par les Van Eyck est déjà parvenu jusqu'à Cologne.

L'action flamande s'accroît dans la dernière œuvre attribuée à Lochner, une *Présentation au Temple* du musée de Darmstadt dont une réplique intéressante se voit à Paris dans la collection Dollfus. La composition y est plus libre, neuve; un essai est fait pour marquer des plans. La couleur reste tendre et subtile, le sentiment d'une qualité exquise. Il y a là une onction qui, à Cologne, ne se perdra jamais complètement.

Au lendemain de la mort de Lochner en 1450, le style flamand domine Cologne. En 1451, Rogier van der Weyden peint pour l'église Sainte-Colombe une *Adoration des Mages*, exemple permanent pour les Colonais. Déjà en 1438 un chanoine de Cologne avait commandé un petit autel portatif au maître de Flémalle.

Aucun des peintres qui enrichirent la ville de leurs œuvres dans la seconde moitié du xv^e siècle ne nous a transmis son nom. Mais la personnalité de quelques artistes transparait dans leurs peintures anonymes et l'on a pu ainsi deviner des



Musée du Louvre.

LE MAÎTRE DE SAINT-BARTHÉLEMY — DESCENTE DE CROIX

maîtres que l'on désigne, jusqu'au jour où un document d'archives aura révélé leur nom propre, par leur ouvrage le plus caractérisé : Maître de la vie de Marie, Maître de Saint-Séverin.

Leur pinceau ne craint plus de rivaliser avec les réalités terrestres : ils représentent des personnages en chair et en os, aux gestes dégagés. Ils ont même une tendance à exagérer la pantomime et ils se recommandent moins de Van Eyck, que de peintres plus expressifs, Rogier van der Weyden ou Dirk Bouts. Ils aiment les belles étoffes, les brocards, et ne sont pas indifférents aux caprices des modes. Le modelé plus ressenti, ils le revêtent d'une couleur plus variée et plus grave. Ils creusent, à présent, de vastes perspectives, dessinent des fabriques élégantes et compliquées : le style gothique y règne d'abord, puis des éléments de la Renaissance s'y introduisent et ces éléments finissent par l'emporter au *xvi^e* siècle, témoi-

gnagés d'une infiltration italienne par l'intermédiaire des Flandres. Des paysages panoramiques s'ouvrent sur des régions montueuses, boisées, où des routes courent et des villes se profilent. Si les fonds d'or persistent encore longtemps, c'est par scrupule décoratif et rituel et l'on finit par les abandonner.

Pourtant cet art qui devient si concret, où l'exécution prend le fini et le précieux d'un travail d'orfèvre, reste toujours, par les intentions, spirituel. On ne peint guère que des tableaux religieux. Les nimbes historiés et groupés dont s'auréolent les têtes sacrées appellent l'extase. Par la richesse du décor c'est la vie intérieure qui demeure l'objet essentiel. Lorsque l'on peut suivre de près les progrès d'un artiste, le Maître de la vie de Marie par exemple, on s'aperçoit qu'il évolue du goût des apparences sensibles contracté au dehors, vers la contemplation.



Ph. E. Hermann.

Musée de Cologne.

LE MAÎTRE DE SAINT-BARTHÉLEMY

INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS

Le Maître de la vie de Marie, qui s'inspire de Dirk Bouts et qui a, peut-être, étudié à Louvain, manie avec aisance des beaux tons, rouge cerise et vert olive, il a un instinct délicat de la beauté féminine et témoigne, dans ses paysages légers, d'un sens frais de la nature. Ce qu'il a encore de maladroit et de sec souligne la valeur de ses trouvailles. Il livre aux mystiques une *Vierge au Jardin*, une *Madone de Saint-Bernard* d'une subtilité raffinée et peint, en 1489, vers la fin de sa carrière, une *Déposition de croix* superbe d'ordonnance, de dignité, de mesure.

Le Maître de Saint-Séverin oppose au goût de cet artiste harmonieux, un besoin de turbulence, une recherche âpre du caractère. Les types osseux auxquels il se complaît répondent à l'idée que l'on se fait en général, par avance, des primitifs germaniques ; ils constituent cependant une très rare exception.

A la fin du siècle, le métier devient plus sûr, sans que le sentiment gagne en profondeur. Le Maître de la Famille de la Vierge, dans le tableau où il s'affirme, groupe les personnages sacrés avec une ampleur aisée. Le souci du détail s'allie à un don d'observation directe. Que l'on compare cette

généalogie avec celle que Quentin Massys a exécutée, vers le même temps, l'ordonnance est presque semblable, mais au prix de la liberté du pinceau flamand, le maître allemand apparaît minutieux, enfantin, retardataire.

Il y a, dans la Famille de la Vierge, une sensibilité, familière, humaine, un peu courte. Chez le Maître de Saint-Barthélemy, il y a un mélange savoureux d'archaïsme, de dureté et d'afféterie. Notre Louvre, si pauvre en peinture allemande, possède une des œuvres capitales, sinon le chef-d'œuvre de ce maître, une *Déposition de croix*. La complication ingénieuse de la composition sortie comme par un orfèvre, la précision du modelé, arrêté comme un bas-relief, y contrastent avec l'élégance fluette et mignarde des types féminins.

Dans les premières années du XIX^e siècle, à l'heure où les Romantiques ramenaient l'attention sur les origines nationales, l'École de Cologne fut la première arrachée à l'oubli ; on a cru longtemps qu'elle avait concentré tout l'effort artistique du XV^e siècle allemand. Des travaux récents ont affirmé la valeur et précisé l'apport d'autres écoles dont l'étude avait été négligée. Par une réaction injuste, quelques historiens tendent aujourd'hui à réduire le mérite des colonais. Il faut reconnaître que Cologne a peu travaillé pour l'avenir ; elle eut une part négligeable dans la formation des maîtres qui, au début du XVI^e siècle, ont porté l'art allemand à son apogée ; mais ne suffit-il pas, pour affirmer son intérêt et son originalité, qu'elle ait donné, pendant près d'un siècle, l'expression la plus complète de l'inspiration religieuse en Allemagne ?

C'est dans l'Allemagne du Sud, — la haute Allemagne — que Dürer, Holbein, Grünewald apparaîtront au seuil du XVI^e siècle et c'est là qu'avant eux, l'art germanique s'achemine vers son apogée. Les écoles qui fleurissent dans la haute vallée du Rhin, en Souabe, dans le Tyrol ou en Franconie, ont peu de tendances contemplatives ; elles manifestent, au contraire, dès leur début un instinct et un besoin de réalité, une énergie qui les incite à s'emparer de la science des formes. Leur idéal est tout moderne. Elles marchent à la conquête du monde extérieur et s'attachent de bonne heure à l'étude du paysage, sollicitées par une nature plus variée et plus riche. Leurs progrès s'appuient sur les exemples les plus complexes. L'influence des Flandres qui a remonté la vallée du Rhin les vivifie ; de l'ouest vient la leçon de Bourgogne ; à l'est rayonne l'école brillante et éphémère fondée à Prague par l'empereur Charles IV, enfin déjà, à travers les Alpes, commence à se faire entendre la voix séductrice de l'Italie.

Dans la haute vallée du Rhin, l'art, au lieu de

se concentrer en une ville unique, s'est partagé entre plusieurs centres. Colmar s'enorgueillit de Martin Schongauer, qui, né à Culmbach en Franconie, vint se fixer en Alsace et y mourut en 1491. Le beau Martin fut un graveur incomparable, sa calme et ample imagination se manifesta surtout dans ses estampes qui furent imitées, copiées, à travers toute l'Allemagne, dans les Pays-Bas et jusqu'en Italie. Il agit aussi comme peintre et nous savons qu'il fut très fécond; mais nous avons perdu la plupart de ses œuvres peintes et quelques tableaux qu'on lui attribue semblent avoir été exécutés par des plagiaires d'après ses estampes. La suite des scènes de la Passion que l'on voit au musée de Colmar fut, sans doute, au contraire, peinte par l'artiste avant qu'il l'ait gravée et c'est Colmar aussi qui conserve l'ouvrage le plus célèbre de Martin Schongauer, la *Vierge dans la Roseraie*. La Vierge est dans le jardin mystique : des anges lui offrent une couronne ouvragée, elle porte un manteau d'un rouge splendide. Mais elle n'est ni immatérielle, ni triomphante, c'est une femme et une mère : sans beauté, pensive et presque douloureuse. La religion s'est faite humaine. L'œuvre peinte et l'œuvre gravée de Schongauer associent dans un même sentiment les personnages sacrés, les êtres et les paysages qui les entourent.

Cette conception, Albert Dürer la reprendra pour l'approfondir et l'élargir. L'action seule qu'il a exercée sur Dürer suffirait à recommander Schongauer à notre respect.

Les érudits travaillent depuis plusieurs années à reconstituer la physionomie d'un artiste connu tout d'abord comme graveur sous le sobriquet de Maître du Cabinet d'Amsterdam ou de 1480. On l'a cru pendant très longtemps néerlandais et ses estampes infiniment délicates autorisaient cette hypothèse car elles n'ont aucun rapport avec celles de Martin Schoen et s'apparentent au contraire à celles de Lucas de Leyde. Mais, récemment, on l'a

reconnu comme l'auteur d'une curieuse suite de dessins qui ornaient un livre de raison et on a pu lui attribuer quelques tableaux. On dit, aujourd'hui, qu'il vécut dans le Haut-Rhin, peut-être à Mayence. Il offre la physionomie originale d'un artiste qui, dans un pays occupé presque exclusivement de religion, porta sa prédilection vers la vie laïque et les scènes galantes.

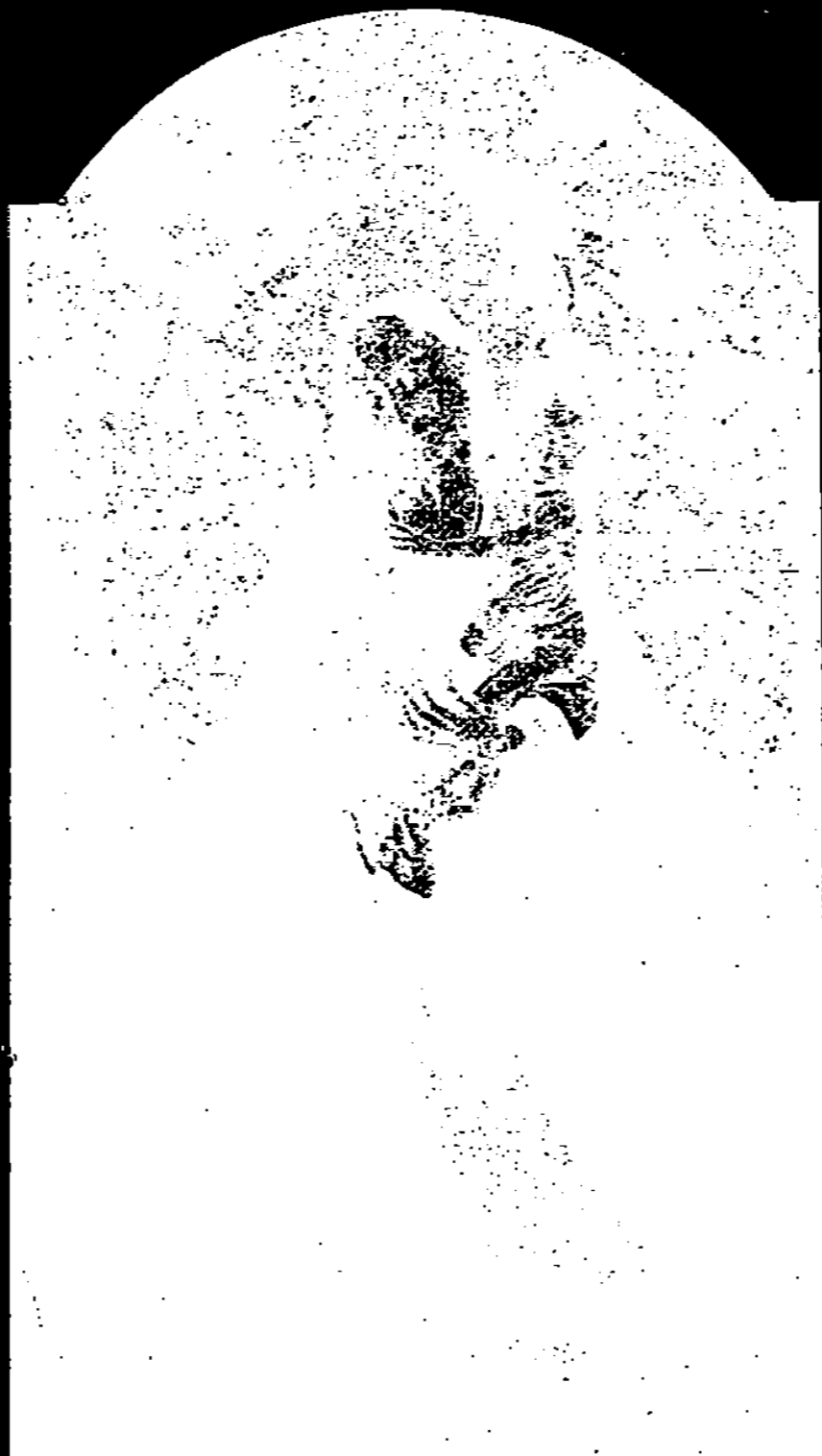
Les peintres de Souabe témoignèrent un génie calme, un vif amour pour la nature. Dans la première partie du siècle, ce sont les conciles qui provoquent l'éclosion artistique. Lucas Moser, en 1431, fit du voyage de la Madeleine le prétexte d'une curieuse marine. Un maître anonyme représenta, en 1445, saint Antoine et saint Paul, ermites, dans un beau et paisible paysage. Mais pendant cette période, le maître le plus brillant de l'école Souabe, Conrad Witz, vécut à Bâle et à Genève et il appartient à l'histoire de l'Art Suisse.

Dans la seconde moitié du siècle, Ulm puis Augsbourg dominant la Souabe.

A Ulm, Hans Multscher appose, à vingt ans de distance, son nom sur deux retables d'allure tout à fait différente, le premier en 1437 (retable de Berlin), animé d'une verve naturaliste avec une recherche presque caricaturale des types populaires; le second (retable de Sterzing), 1458, influencé par l'exemple des Flandres.

Hans Schüchlin peignit, en 1469, un grand retable à Tiefenbronn avec une gravité calme qui se développa chez son élève Barthel Zeitblom. Zeitblom, doué d'une imagination abondante et facile, a un sens rare de l'ordonnance et du repos. Des formes amples parfois un peu creuses, une couleur pâle, une aisance parfois un peu molle lui constituent une originalité.

Si la fascination des Flandres s'est exercée jusqu'au pied des Alpes, l'Italie, à la fin du xv^e siècle, commence à travailler l'art germanique. Elle emprunte le détour des Flandres mêmes, s'insinue par Quentin Massys et plus tard par les



Ph. Christoph.

Musée de Colmar.

MARTIN SCHONGAUER

LA VIERGE DANS LA ROSERAIE

Romanistes. Les vallées germaniques des Alpes subissent un contact permanent et direct. En 1481, Michael Pacher peint l'autel de Saint-Wolfgang, chef-d'œuvre véritable où le tempérament germa-

entre le génie national et la leçon italienne. Pour achever l'étude de la floraison de l'art allemand au xv^e siècle, il nous reste à examiner l'école franconienne. Nous l'avons réservée parce qu'elle



Ph. Bruckmann. Donaueschingen : Galerie du Prince de Furstenberg.

SAINT PAUL ET SAINT ANTOINE, ERMITES
ÉCOLE DE SOUABE (VERS 1443)

nique se marque par l'intensité du sentiment et par la complication des draperies ; mais il y règne un rythme, une noblesse, une science hardie et indiscrète de la perspective, un instinct de beauté dont l'origine incontestable est padouane.

Il sera réservé aux peintres d'Augsbourg de tenter, à l'aurore du xv^e siècle, une fusion plus intime

nous acheminera vers Albert Dürer, qui en est issu.

Nuremberg, la ville dominante de la Franconie, était, dès le xiv^e siècle, la rivale de Cologne ; puissante par son commerce, redoutable par les remparts et la milice qui défendaient sa liberté, elle avait à sa tête une bourgeoisie riche, active et avertie.



Ph. Bruckmann.

(PANNEAU DE GAUCHE)



Karlsruhe.

(PANNEAU DE DROITE)

BARTHEL ZEITBLOM
TRIOMPHE DE L'ÉGLISE, ALLÉGORIE

Grâce à ce patriciat, le plus ouvert aux choses de l'esprit qu'il se rencontrât en Allemagne, la vie intellectuelle s'y développa très variée et très intense; on y jouait des mystères brillants et des farces plaisantes; l'imprimeur Koburger était connu dans toute l'Europe. Les arts somptuaires et la sculpture précédèrent la peinture et la guidèrent à ses débuts. La peinture franconienne se développa à travers le quinzième siècle selon une progression très sûre. Dès la première étape, elle manifesta un sens positif, le désir de traduire la réalité concrète, le besoin aussi de fouiller les âmes. Ces instincts, d'abord trahis par l'insuffisance technique, se forgèrent progressivement l'instrument capable de les exprimer. Les autels que Maître Berthold Landauer et ses émules peignirent dans le premier quart du xv^e siècle, autel Deichsler, autel Imhof (vers 1420), autel des Franciscains de Bamberg (1427), sont certes des ouvrages maladroits, mais les figures expressives des personnages, le dessin appuyé, la couleur intense indiquent la volonté de lutter avec la vie.

Quelques années plus tard, l'auteur inconnu de l'autel Tucher nous montre sur des fonds d'or historiés de riches rinceaux, des créatures humaines qui pensent et qui souffrent. La Vierge reçoit le message de l'ange annonciateur avec un étonnement douloureux. Le corps du Christ palpite sur la croix. Dans la seconde partie du siècle, les méthodes flamandes pénètrent à Nuremberg. On attribuait autrefois à Michel Wolgemut la direction de ce mouvement; on ne lui concède plus aujourd'hui qu'un rôle secondaire; le chef d'école véritable fut Hans Pleydenwurff. En transformant leur technique, les Franconiens ne modifièrent pas leurs tendances: devant les paysages

panoramiques, ce fut toujours le drame humain qui les préoccupa, drame intérieur ou contenu que manifestent les expressions et les attitudes, sans mise en scène théâtrale ni gesticulation. Le retable Peringsdörffer (1487) est la manifestation la plus complète des conceptions qui dominaient Nuremberg au moment où Albert Dürer y grandissait.

Ainsi, par une marche multiple, la peinture allemande, dégagée de l'Art monumental et de la miniature, se développe au cours du quinzième siècle. Sans doute, elle emprunte beaucoup, demande aux Flandres, après 1430, les éléments presque complets de son langage et elle doit aussi à la Bourgogne, à la Bohême, davantage à l'Italie. Mais, avec ces concours, c'est sa vitalité propre qu'elle exprime. Il y a une révolution technique quand est révélée la science des Van Eyck, mais le sens des efforts de Cologne ou de Nuremberg n'en est pas transformé.

L'Allemagne en plein développement économique porte, dans la peinture, son âme ingénue, méditative et réaliste, profondément religieuse. Elle n'est pas encore arrivée à son apogée. Au moment où s'achève le quinzième siècle, l'humanisme vient élargir les horizons, ouvrir à la pensée des perspectives nouvelles et infinies; une grande crise morale et religieuse se

prépare. Sous cette double sollicitation, la pensée germanique mûrit et, tandis que des maîtres vieillissent conservent la simplicité de leur inspiration juvénile, une génération grandit qui portera dans la peinture une ampleur virile et une remarquable puissance.

(A suivre.)

LÉON ROSENTHAL.



Ph. Bruckmann.

Munich: Pinacothèque.

MICHEL PACHER — SAINT AUGUSTIN

Il y eut, dans l'art allemand, un moment unique : les forces du passé étaient encore vivaces, les âmes étaient ingénues, la foi religieuse était spontanée, le peintre était un artisan probe ; et, en même temps, des forces véhémentes surgissaient, le besoin de savoir s'imposait impérieux, l'esprit de doute et de critique s'insinuait dans les consciences et l'artiste commençait à soupçonner qu'il s'élevait, par son œuvre, au-dessus de ceux qu'absorbent les soins matériels de la vie. Albert Dürer a vécu durant ces heures où un monde ancien disparaissait devant un ordre nouveau. Il a, par le miracle du génie, uni des tendances en apparence inconciliables ; il a pénétré au plus profond de l'âme allemande ; éminemment germanique, il a, par un autre prodige, souvent rejoint l'universel.

On n'attend pas de nous, en ces quelques pages, une étude complète d'un si exceptionnel esprit ; tout au plus nous est-il permis de rappeler quelques-unes des raisons que nous avons de l'admirer.

La vie de Dürer fut peu mouvementée. D'origine hongroise, il naquit en 1471 à Nuremberg et grandit dans cette ville dont nous connaissons l'activité artistique intense. Fils d'un orfèvre, Dürer fit l'apprentissage du métier paternel ; il y prit l'habitude des belles matières, du travail précis et aussi d'une ornementation touffue. Puis, quand sa vocation de peintre se fut décidée il entra dans l'atelier de Michel Wolgemut, artiste médiocre qui lui transmit la science de l'école franconienne : il dut assister à la création de l'autel Peringsdorffer. Le portrait de son père (1490), sa propre effigie (1493), image limpide et raffinée, attestent l'éclosion précoce de son originalité et de son génie. Il termina ses études par un voyage à Colmar (1492) ; il voulait rendre hommage à Martin Schongauer qui, déjà, par ses estampes, était son maître d'élection. Il n'eut pas le bonheur de le voir, mais il admira ses œuvres peintes. Martin Schœn agit profondément sur sa sensibilité et son interprétation des thèmes religieux. Dürer passa à Bâle et fit une première excursion dans le nord de l'Italie. Emu par les paysages des vallées alpestres ; il les nota dans des aquarelles ou des dessins à la plume si fidèles qu'ils ont permis de retrouver les étapes de son voyage.

Rentré à Nuremberg en 1494, il s'y mariait presque aussitôt. Les seuls incidents de sa vie furent désormais deux voyages. L'un à Venise



Musée de Cologne.

ALBERT DURER

MUSICIENS DONNANT UNE AUBADE A JOB

(1505-1506). Il allait protester contre les agissements de Marc Antoine qui éditait de véritables contre-façons de ses gravures et il espérait aussi trouver des clients parmi ses compatriotes établis au bord de la lagune ou parmi les italiens eux-mêmes. Il écrivit, de Venise, à son ami et protecteur, l'humaniste Pirkheimer, quelques lettres où il narrait, sur un ton libre et humoristique, les incidents de son séjour. Tout d'abord, les peintres italiens, tout en l'accablant de compliments et de protestations d'amitié, lui témoignèrent de la méfiance et de la jalousie, seul Giovanni Bellini lui manifesta hautement son admiration ; mais, lorsqu'il eut achevé la *Fête du Rosaire* qui lui avait été commandée par la colonie allemande



Ph. Bruckmann. Musée de Francfort.

ALBERT DURER — JOB

pour l'église de San Bartolomeo, l'enthousiasme fut universel, et ses confrères durent s'incliner devant son génie.

Bien des années plus tard, au lendemain de la mort de Maximilien, il partit en 1520 dans les Flandres pour solliciter de Charles-Quint la continuation d'une rente que l'empereur défunt lui avait allouée sur les revenus de Nuremberg. A Anvers, il fut fêté par la guilde des peintres, il visita Bruxelles, suivit Charles-Quint à Aix-la-Chapelle et à Cologne, traversa Bruges et Gand. Il revint à Nuremberg, s'étant lié d'amitié avec Quentin Massys, Joachim Patenier, Lucas de Leyde, ayant admiré villes, paysages et œuvres d'art et rapportant une série d'études, croquis et portraits, preuves de son insatiable et féconde curiosité.

Il vécut dans sa ville natale qui, semble-t-il, n'apprécia pas dignement son génie, d'une existence paisible et étroite, près de sa femme, compagne fidèle et ménagère économe. Les commandes de tableaux étaient rares et le soin que l'artiste portait à leur exécution les rendaient peu lucratives, mais il trouvait des ressources régulières dans la vente de ses gravures. Au reste il fut graveur, moins par nécessité que par prédilection : il doit sa célébrité à ses estampes bien

plus qu'à sa peinture ; c'est par la plume ou par le burin que son génie en communion constante avec l'âme populaire, s'est le plus complètement exprimé ; tout en réservant l'examen de ses bois et de ses cuivres à une étude ultérieure, il nous est impossible de les négliger ici.

Le trait noir sur le papier suffit à Dürer pour traduire sa pensée totale ; son métier est minutieux, infiniment délié, la ligne incisive, décrit, avec une précision aiguë, les rides d'un front, les veines gonflées d'une main, les poils d'une fourrure, les nervures d'une feuille. Mais cette analyse sèche se subordonne à des ensembles puissants : l'épopée, la méditation, le drame, se manifestent avec une plénitude telle que ni l'œil ni l'esprit ne désirent au dessin aucun complément.

La couleur, au contraire, est un luxe et Dürer ne lui fait rien dire que le trait n'ait déjà préparé : il la pose presque en enlumineur. D'ailleurs il en varie souvent le système : la couleur âpre de l'*Hercule* du musée de Nuremberg, l'exécution minutieuse et riche de la *Trinité* de Vienne, les intentions vénitienes de la *Fête du rosaire* montrent bien, par leur divergence, qu'il ne faut pas chercher là l'originalité de l'artiste.

Cette originalité réside moins dans ce que les



Musée du Louvre.

ALBERT DURER — TÊTE DE VIEILLARD

yeux perçoivent que dans les pensées et les émotions qui nous sont suggérées; si poussée que soit l'exécution, elle nous donne encore l'illusion d'une précision plus grande et, d'autre part, cette écriture minutieuse qui devrait brider l'imagination et la tenir en lisière, lui ouvre des perspectives perpétuelles sur l'infini.

Peintre religieux, Dürer est capable d'ordonner avec magnificence un tableau d'apparat. *La Trinité* (1511) a une hardiesse et une simplicité ample de composition d'autant plus impressionnante que l'inspiration du détail est extrêmement libre et riche. *La Fête du rosaire* qu'il peignit à Venise en 1506, souligne la souplesse et la réceptivité de l'artiste qui se fait, par l'ampleur tranquille de sa toile, le rival de Jean Bellin. Mais, ni dans ces toiles, ni même dans *l'Adoration des Mages* de Florence (1504), la pensée religieuse de Dürer ne trouve vraiment à s'exprimer. Sa piété, semblable à celle de Martin Schœn, est humaine et familière: il faut qu'il nous montre la Vierge comme une mère, le Christ enfant comme un bébé, qu'il replace les personnages sacrés parmi des objets usuels, devant des paysages nationaux, qu'il efface ou subordonne



Ph. Braun.

Musée des Offices à Florence.

ALBERT DURER

PORTRAIT DE L'ARTISTE A L'AGE DE 26 ANS



Ph. Alinari.

Pinacothèque de Dresde.

ALBERT DURER

PORTRAIT DE B. VAN ORLEY

ce qui pourrait rejeter dans le lointain la scène qu'il veut nous rendre présente. *La Nativité* de l'autel Paumgärtner (1503) offre, ainsi que les madones gravées, cette révérencieuse bonhomie. Elle apparaît exquise dans un dessin rehaussé d'aquarelle, une *Sainte famille* (1509) au musée de Bâle. La Vierge est, sans doute, assise dans une loggia splendide de style classique, mais l'architecture est de la plus aimable fantaisie; l'horizon s'ouvre sur un panorama germanique et, tandis que la Vierge feuillette son livre d'heures, que l'enfant joue avec un oiseau, que des angelots s'ébattent près de lapins et d'un panier de fruits, saint Joseph s'est endormi sur sa table devant sa chope vide.

Dürer a été hanté par le drame de la Passion. Il l'a raconté en deux séries d'images par le bois et par le cuivre et, s'il n'a pu en peindre que quelques épisodes, il en a maintes fois retracé les péripéties dans des dessins très étudiés. Une suite de ces dessins tracés à la plume avec des rehauts de blanc sur papier verdâtre est célèbre sous le nom de la *Passion verte* (1504). Si l'on compare ces compositions à celles que les Allemands avaient jusqu'alors consacrées au drame sacré, on est frappé de leur sûreté et de



Ph. Braun.

Musée des Offices à Florence.

ALBERT DURER — L'ADORATION DES MAGES

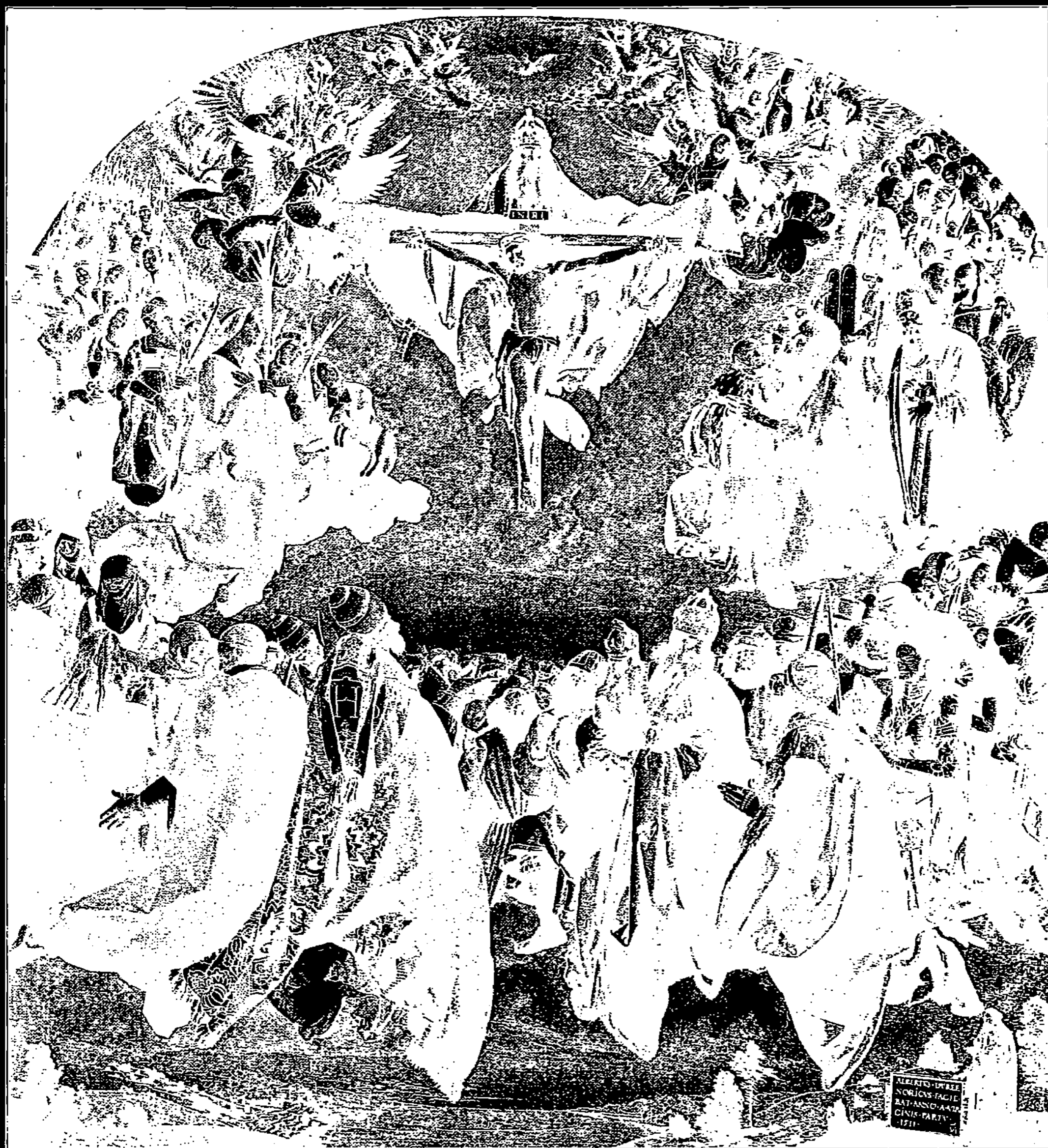
leur sobriété : plus de gesticulations, plus de grimaces, les sentiments les plus violents s'expriment d'une façon mesurée, les foules pressées se groupent selon un rythme souple. Les costumes accentués, les uniformes qui nous paraissent étrangers ont été pris par Dürer dans la réalité immédiate, ils nous donnent une impression fautive de pittoresque que l'artiste n'a pas recherchée. Le sentiment demeure sincère et germanique : l'influence harmonieuse de l'Italie fait valoir l'inspiration sans la dénaturer. La piété de Dürer est grave et recueillie, il ignore les grands élans douloureux et tragiques que provoqueront chez Rembrandt visionnaire les spectacles de la Passion. Son intelligence reste calme, son œil ne s'hallucine pas et c'est d'un jugement sain qu'il prononce la glorification du Christ et la confusion de ses bourreaux. Cette émotion contenue se retrouve dans le *Christ en croix* (1506) du Musée de Dresde.

En 1498, Dürer, dans les planches grandioses

de l'*Apocalypse*, avait semblé pressentir pour l'Eglise des temps nouveaux. Le caractère personnel, immédiat, de sa piété le prédisposait au protestantisme ; il prit parti, dès le début, pour Luther et fut l'ami de Mélanchthon dont il a tracé une expressive image ; mais il ne fit pas œuvre de polémiste religieux.

L'œuvre peinte de Dürer ne nous initie pas aux méditations que lui inspirait l'obsession de la mort et nous permet à peine de soupçonner la façon dont cet ami des humanistes Pirkheimer et Erasme interpréta l'antiquité. Pourtant une *Lucrece* (1518) nous montre qu'à certaines heures, l'antiquité ne lui fut, comme aux Italiens, qu'un prétexte à célébrer la beauté plastique. Au contraire l'*Hercule* de Nuremberg est l'élaboration originale et vivante d'un mythe, glorification de l'énergie virile qu'aucun emprunt archéologique ne vient refroidir.

L'amour de Dürer pour la nature, minutieux et synthétique, se devine dans une de ses plus



Ph. Braun.

Musée de Vienne.

ALBERT DURER — L'ADORATION DE LA SAINTE-TRINITÉ

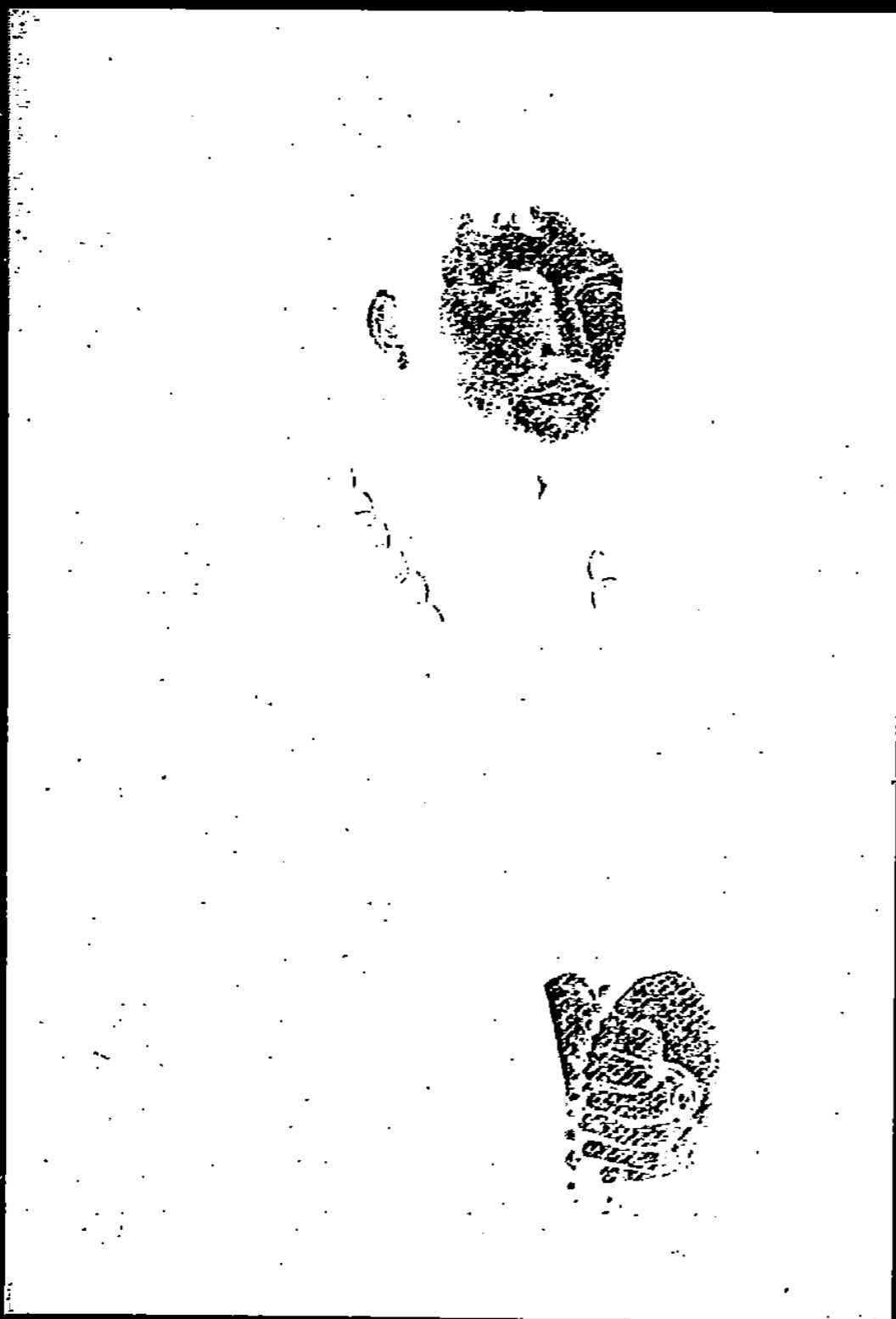
célèbres gravures, le *Saint-Eustache* de 1504 ; mais, pour mesurer l'intensité de sa passion, ce sont ses dessins et ses aquarelles qu'il faut interroger. Il étudie les herbes, les fleurs, les animaux, avec une précision quasi-scientifique : on voit qu'il cherche à scruter la construction architecturale des formes, et le mécanisme de la vie. Par là, il a mérité d'être rapproché de Léonard de Vinci, et, d'autre part, l'attention qu'il porte aux animaux inférieurs : grenouille, cerf-volant, suggère la comparaison avec les japonais. Sensible à un iris ou à une violette, il embrasse aussi d'un regard dominateur des

panoramas purs, il dessine à la plume ou lave des paysages. Entreprise singulièrement hardie et neuve. Le temps n'est pas encore bien éloigné où les tableaux germaniques avaient des fonds d'or, et hors de l'Allemagne même est-il, à ce moment, beaucoup de maîtres qui songent à fixer leur attention sur un coin de nature contemplé pour lui-même ? Si Dürer apparaît incapable de sacrifice, s'il veut exprimer les feuilles des arbres, les charpentes des maisons, en même temps que de vastes horizons, n'en soyons pas étonnés : nul ne l'a précédé dans la voie où il s'engage et Titien, quand il travaille,

de son côté, à la création du paysage moderne, procède ou tâtonne comme lui.

Les paysans et les lansquenets dont Dürer a fait les héros de plusieurs estampes ne jouent dans ses œuvres peintes qu'un rôle de comparses. Ils assistent aux scènes de la Passion ; deux musiciens pittoresques donnent une aubade au malheureux Job. Mais Dürer ne songe pas encore à faire des tableaux de genre. Les bourgeois, ses mécènes, ne lui commandent que des tableaux religieux ou leur propre portrait et c'est sur la figure humaine que Dürer, peintre, est amené à concentrer son attention et son génie.

Peu d'artistes se sont tracé dans le portrait, un programme plus étroit que Dürer ; il n'en est aucun qui ait apporté en ce genre une plus haute ambition. Dürer limite son travail à la définition du masque de son modèle. Le plus souvent, il coupe sa toile à la poitrine ; tout au plus consent-il à présenter le torse et les mains. Parfois, au début, il ouvre derrière le personnage une échappée sur une campagne, mais il y renonce, par la suite, pour se contenter d'un fond neutre. En aucun cas, il ne songe à replacer comme Holbein l'individu parmi les objets caractéristiques de sa profession ou de ses études. Le costume même est à la fois



Musée du Louvre.

LUCAS CRANACH — PORTRAIT D'HOMME



Ph. Braun.

Musée de Vienne.

LUCAS CRANACH — JUDITH

très exact, significatif et subordonné ; il est arrivé, une fois, à Dürer d'exécuter un portrait comme un buste antique, arrêté à la gorge nue et ce portrait (Jean Cleberger 1526) n'est pas une de ses productions les moins complètes. Il faut donc que le visage seul, que le pli ordinaire de la bouche, surtout que le regard, soient significatifs et Dürer leur demande de livrer la personnalité tout entière.

Il insiste tant que, dans les premières années, son examen a parfois quelque chose de douloureux : la figure est crispée, le regard a une fixité inquiétante, ainsi le portrait d'Oswolt Krell (1499) d'une sécheresse, d'une dureté et d'une force inoubliables. Par la suite, Dürer, sans jamais faire de sacrifice véritable, arrive à envelopper sa précision d'un sentiment plutôt que d'une exécution plus large et, au terme de sa carrière, l'effigie d'Hieronymus Holzschuher malgré la facture implacable donne une impression de liberté et d'ampleur.

Dürer a portraicturé l'empereur Maximilien, prudent et patient personnage. Le portrait peint (1519), conservé à Vienne, est superbe d'harmonie et de puissance. L'étude dessinée d'après nature, l'année précédente, et dont l'artiste s'est servi pour son tableau, est plus admirable encore par la brièveté et l'intensité de la notation. Il a



Musée du Louvre.

LUCAS CRANACH — VÉNUS

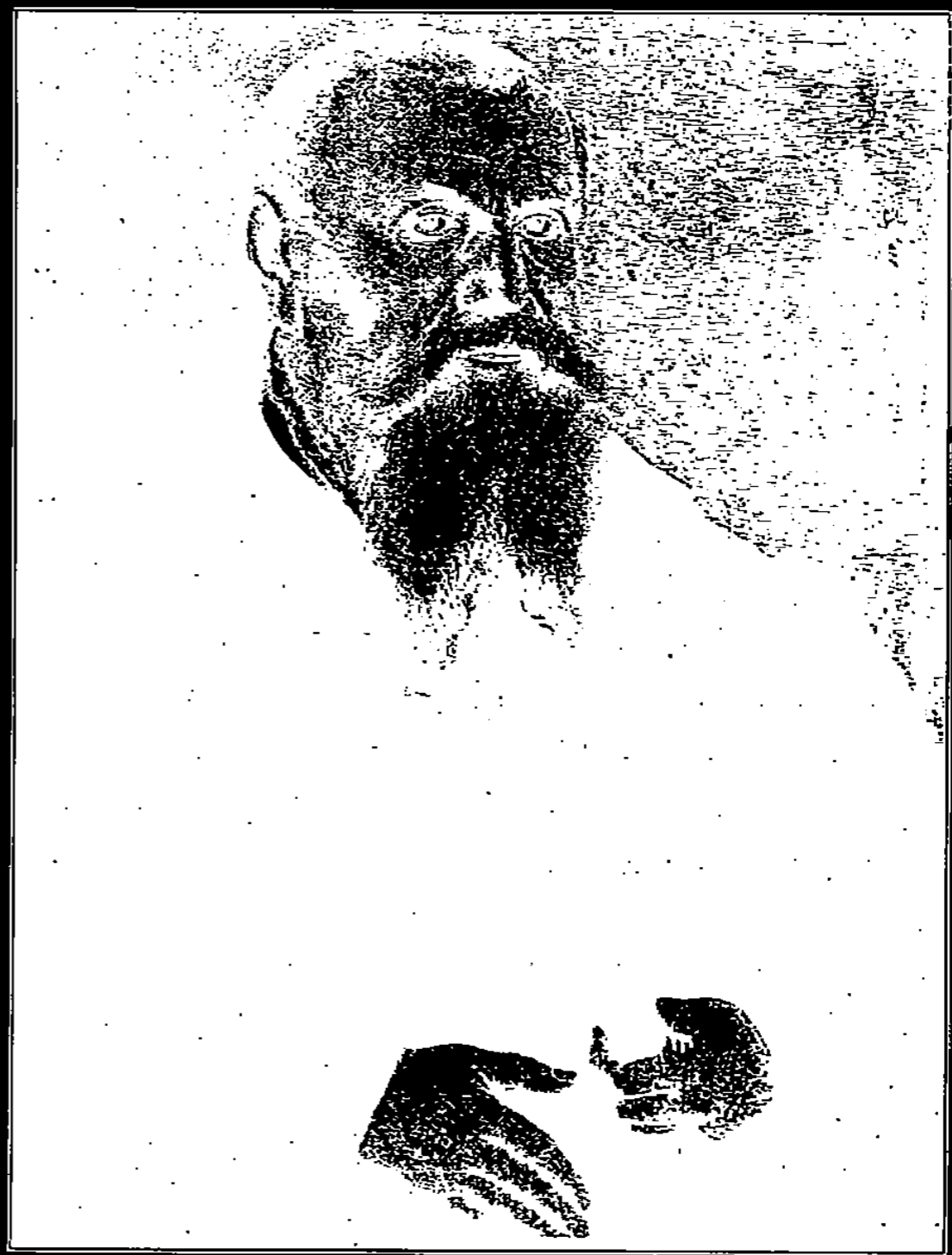
représenté des humanistes, son ami Pirkheimer et Erasme, mais celui-ci avec peu de bonheur. Il a conservé la mémoire de son maître Wolgemut, de son confrère Van Orley. Il a surtout exprimé, avec autorité, les patriciens de Nuremberg, riches, intelligents, puissants, sûrs d'eux-mêmes, Hans Tucher et sa femme, Holzchuh, Jacob Muffel au masque glabre, administrateur réfléchi et méfiant (1526) et Hans Imhof (1521). Ce dernier pourrait être rapproché, comme témoignage sur toute une classe sociale, du portrait de Bertin l'aîné par Ingres.

Dürer n'a presque jamais peint de portrait féminin et c'est au bout de 27 ans de ménage, qu'au cours de son voyage en Flandres il s'est décidé à faire un crayon d'après sa femme. Pourtant il a exprimé avec bonheur la dignité tranquille de la riche et discrète épouse d'Hans Tucher. A Berlin un portrait de jeune femme exécuté avec une richesse et une délicatesse de coloris exceptionnelles unit des traits arrêtés, des formes solides presque lourdes au charme d'une expression de rêverie imprécise. Dürer avait, en 1490 et 1497, fait par deux fois le portrait de son père avec un visible attendrissement. Enfin, il a, à maintes reprises, pris plaisir à se

représenter lui-même. Dès 1484, âgé de treize ans, il nous dit, dans un dessin, l'enfant ingénu et génial qu'il était, puis, après le portrait au chardon (1493), il se montre, en 1498, paré avec une élégance recherchée, jeune et beau, ouvert à la vie. Arrivé à la maturité, il se campe gravement devant nous dans une image définitive : calme et sévère, le regard droit, ses grands cheveux tombant en mille boucles sur ses épaules, il semble qu'il ait voulu exalter en lui-même un exemplaire parfait d'humanité. L'image est quasi-religieuse : elle respire un orgueil que la Renaissance vient de susciter, orgueil qui jamais ne fut mieux justifié. C'est sous cet aspect définitif que Dürer a voulu se représenter à nous, et, quand il a eu dépassé le stade culminant, il a cessé de se peindre et n'a pas consenti à une déchéance.

Si beaux que soient les portraits peints par Dürer, ils le cèdent, sans doute, encore à ses portraits gravés, et il nous est impossible de ne pas évoquer ici le souvenir des effigies sur bois, d'Ulrich Varnbühler, sur cuivre, de Pirkheimer et de Frédéric le Sage.

En 1515, l'empereur Maximilien fit éditer, pour son usage, un grand livre de prières et il fit



Ph. Braun.

Musée des Offices à Florence.

LUCAS CRANACH
SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME



Ph. Braun.

Saint-Petersbourg.

LUCAS CRANACH — LA VIERGE A LA GRAPPE

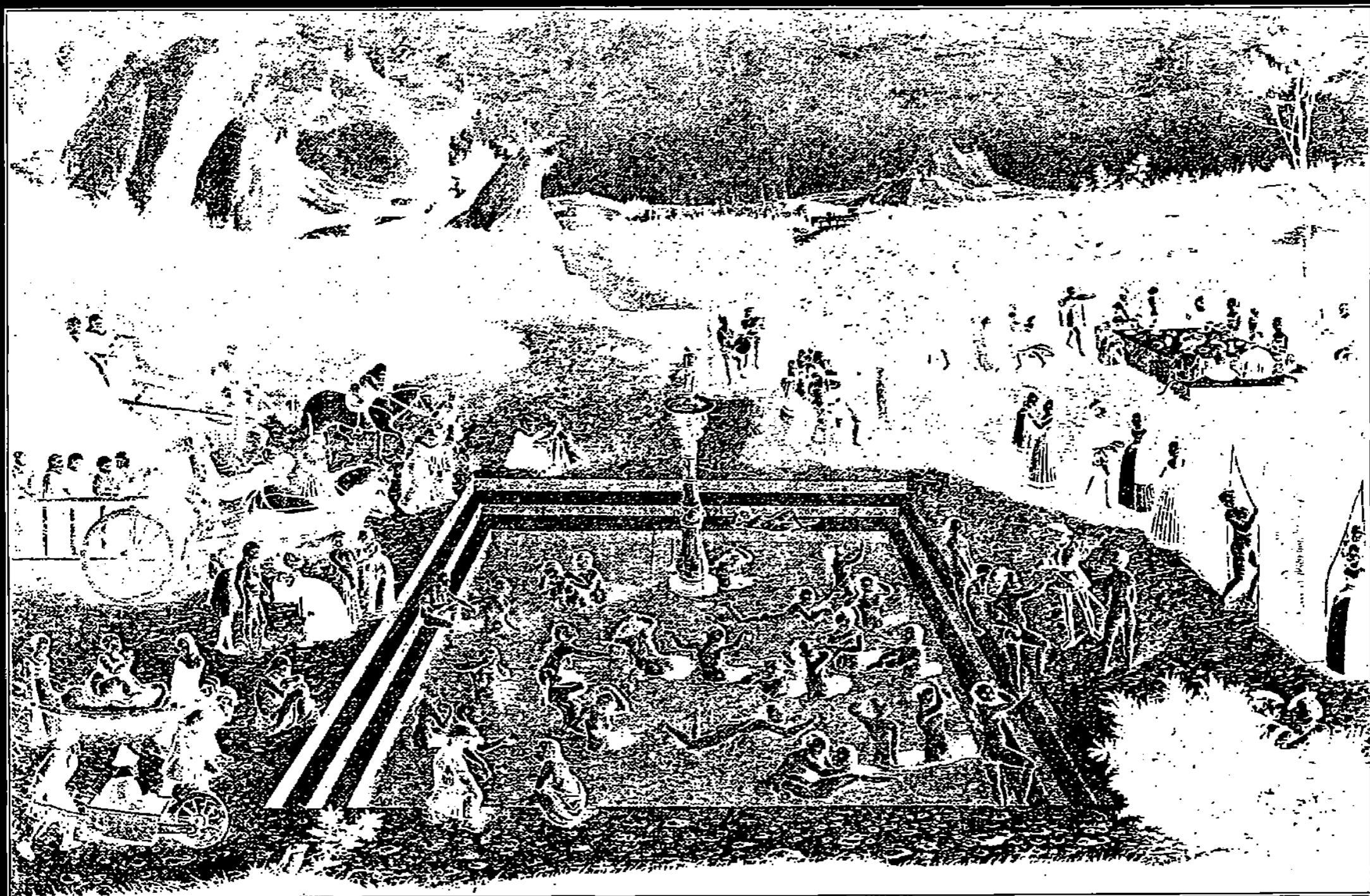
couvrir les marges de deux exemplaires de dessins à la plume par les artistes qu'il protégeait. Un exemplaire, conservé aujourd'hui à Besançon, fut illustré par Burgkmair, Baldung Grün, Hans Dürer (frère d'Albert) et par Altdorfer (?). Le second, à Munich, présente, à côté de 8 pages par Cranach, 45 dessins de Dürer. « Dürer, a écrit M. Hamel, y dépasse tous ses collaborateurs par la richesse de l'invention et la liberté de la main. Le pathétique et le plaisant se retrouvent fondus, animés d'une vie puissante, dans cette œuvre où, selon le mot de Goethe, « le magnifique naturel de Dürer s'épanouit dans la joie et dans l'humour. » Improvisation d'un génie qui, placé au centre de la nature, la recrée sans effort, avec une liberté souveraine. De son imagination nourrie de science et amoureuse de la vie, jaillit, comme par enchantement, un monde merveilleux,

où les éléments semblent participer de l'ivresse qui emporte l'esprit créateur. La plume court logique en ses caprices, trace des arabesques d'une richesse et d'une fantaisie inépuisables. »

Cette imagination qui se joue aux figures géométriques, aux formes animales et végétales, évoque des scènes populaires ou mythologiques, Dürer l'a souvent appliquée à dessiner des modèles d'art industriel : bijoux, vases, fontaines, armoiries.

Ce peintre incomparable, qui fouillait la réalité avec tant d'acuité et savait, par delà des formes, pénétrer les pensées qu'elles revêtent, ne s'est pas satisfait de son génie d'analyste. Travaille par des curiosités dont les unes procédaient de l'esprit de la Renaissance, tandis que les autres prenaient leur racine dans le Moyen âge, il a voulu dégager du particulier l'universel et nous le comprendrions mal si nous ignorions les spéculations auxquelles, délaissant la plume et le pinceau, il a consacré mainte heure laborieuse de sa vie.

Tout jeune, il avait admiré les estampes de Mantegna et avait été initié par elles au sens de la beauté plastique. Lié avec Jacobo dei Barbari, il lui dut la révélation de recherches que l'antiquité avait pratiquées et qui reprises, alors, furent surtout poussées par Léonard de Vinci : il s'agissait de retrouver dans les corps dissemblables que nous offre la nature, le type idéal dont elle semble s'inspirer sans cesse, sans le réaliser jamais. Albert Dürer s'acharna à la définition de ce *canon*, clé mystérieuse et mathématique de la beauté. La *Grande Fortune* gravée en 1503, *Adam et Eve* gravés en 1504 indiquent les étapes de cette investigation qui aboutit, en 1507, à *Adam et Eve* peints du palais Pitti. Il faut voir dans ces deux panneaux, non pas des académies scrupuleuses, non pas l'expression directe d'une émotion plastique, mais une construction géométrique, un effort pour faire surgir à coup



Ph. Braun.

Musée de Berlin.

LUCAS CRANACH — LA FONTAINE DE JOUVENCE

sûr, par la vertu d'un calcul, la beauté absolue. Remarquons d'ailleurs que, dans cette tentative vaine, les préoccupations personnelles et les tendances de la race s'interposent au milieu des chiffres pour soumettre l'harmonie des lignes à la santé physiologique et conserver aux figures un rythme germanique.

Réduire les formes à un système, à cet objet, Dürer en joint un autre qui en est en quelque sorte le complément : ramener l'expression des caractères à des types nettement tranchés. Là encore il rencontre Vinci et il semble préoccupé par ses exemples dans un tableau très décevant peint en 1506, le *Christ parmi les docteurs*, étude mal amalgamée de physionomies. Mais en cet ordre d'autres indications le dominant : la scolastique a catalogué les tempéraments en quatre catégories essentielles : le méditatif, le contemplatif, le bilieux et le sanguin. Les deux premiers rassemblent les rêveurs et les opposent aux hommes d'action. Dürer s'efforce de traduire ces catégories par des images concrètes et, joignant à cette préoccupation, l'inspiration religieuse qui demeure à ses yeux, l'objet essentiel de son art, il compose en 1526 le tableau des *Quatre apôtres* ou des *Quatre tempéraments* et il l'offre à sa ville natale qui n'a pas su le conserver, comme un témoignage de sa maîtrise et de sa foi. Saint Jean et saint Pierre penchent la tête sur le livre sacré :

saint Pierre, recueilli, est l'intelligence appliquée à élucider les difficultés que dénonce la raison, saint Jean, dont la figure lymphatique et glabre est empreinte d'une douceur molle, s'absorbe dans les sentiments que lui suggèrent son imagination et son cœur. Si différents et si proches, ils laissent à d'autres le soin de diriger le monde. En face d'eux saint Marc et saint Paul, la tête droite sur leurs corps vigoureux, sont des forces en action. Saint Marc bilieux, les yeux injectés, la bouche entr'ouverte, les dents menaçantes, annonce la violence et la colère ; plus redoutable, saint Paul, dont le crâne chauve a l'air d'un casque, le glaive en main, calme et froid, pose sur qui le regarde un regard fixe et implacable. Les quatre apôtres, avec leurs complexions diverses, ont d'ailleurs une seule volonté. Par le livre ou par l'épée, c'est la vérité religieuse qu'ils défendent. Dans la lettre par laquelle il accompagnait l'envoi de son ouvrage, Dürer a tenu à souligner ses intentions. Appuyé sur des versets des Evangiles, il dicte à tous les dirigeants de ce monde le devoir de maintenir la religion contre les sectaires, les faux prophètes et les appétits humains. Une exécution adéquate à la pensée, de magnifiques draperies modelées avec puissance, la simplicité concentrée de la composition, tout concourt à faire de ce double panneau un morceau de maîtrise rare. On a dit qu'Albert Dürer avait dû la première





Ph. Hermann.

Musée de Cologne.

LUCAS CRANACH — SAINTE MADELEINE

pensée de son œuvre à l'examen des groupes de saints que Mantegna et Jean Bellin ont peints, le premier dans son triptyque de saint Zénon, l'autre dans son tableau des Frari. Il n'y a rien en cela d'impossible, mais le point de départ ici est fort peu de chose et, à coup sûr, Dürer ne doit qu'à lui-même l'ampleur et l'intensité de sa conception. Il est permis d'y voir à la fois l'expression définitive du génie de Dürer et la marque de l'âme germanique qui exprime, par l'image, une encyclopédie et une métaphysique.

Après les *Quatre tempéraments* Dürer cessa de peindre : il consacra ses derniers soins à la revision et à la publication de ses écrits théoriques sur les proportions du corps humain et sur les fortifications, il préparait un traité de pédagogie

artistique quand la mort le surprit en 1528.

Le nom d'Albert Dürer est hautement représentatif. Nous avons l'illusion que ses prédécesseurs n'ont travaillé que pour préparer sa venue et nous lui attribuons volontiers l'invention des formules qu'il a portées à leur perfection. Nous le sentons à la fois très loin et très près de nous : allemand et universel, héritier du Moyen âge et homme moderne. Il attache surtout parce que dans son œuvre il est toujours présent ; il n'a pas tracé une image avec indifférence : il s'est perpétuellement donné tout entier ; extrêmement fécond il n'est jamais facile. Sa pensée retournée et approfondie s'exprime par une forme très voulue. Et puis il nous fait assister à de perpétuels combats : il use de la forme la plus capricieuse, la plus touffue, et il tend vers la simplicité et le repos, il a un langage adapté à l'analyse et il vise à la synthèse, il parle avec précision et révèle l'infini ; il est tout ensemble religieux et païen ; il affirme la vertu du particulier et atteint le général ; fondateur du paysage moderne, il proclame la suprématie du corps humain. Organisation magnifique, où se concilient les forces entre lesquelles se partagent d'ordinaire nos esprits.

IV. LES CONTEMPORAINS DE DÜRER. —

CRANACH. — GRÜNEWALD.

Albert Dürer appartient au patrimoine commun : tous ceux qui aiment l'art ou le pratiquent lui doivent des émotions ou des exemples. De son vivant même, son influence s'étendait au loin et, par ses estampes, jusqu'en Italie. Pourtant son action directe, contrariée dans le nord par les Flandres et, au sud, par l'ascendant italien, a été assez restreinte. A Nuremberg même, il a été le maître de son frère Hans Dürer, de Schaüfflein, médiocre et fécond, dont le chef-d'œuvre est un *Ensevelissement du Christ* (1521) à Nordlingen et de Hans Süss de Kulmbach, qui, en le suivant de très près, a fait parfois des œuvres remarquables bien que dépourvues d'originalité. D'autres disciples venus par la suite dans son atelier, les deux Beham et Georges Pencz dépendent moins complètement de lui. Ils lui sont étrangers par leur incrédulité, leur libertinage, la fascination



Ph. Bruckmann.

Pinacothèque de Munich.

BARTHEL BEHAM — L'INVENTION DE LA SAINTE-CROIX

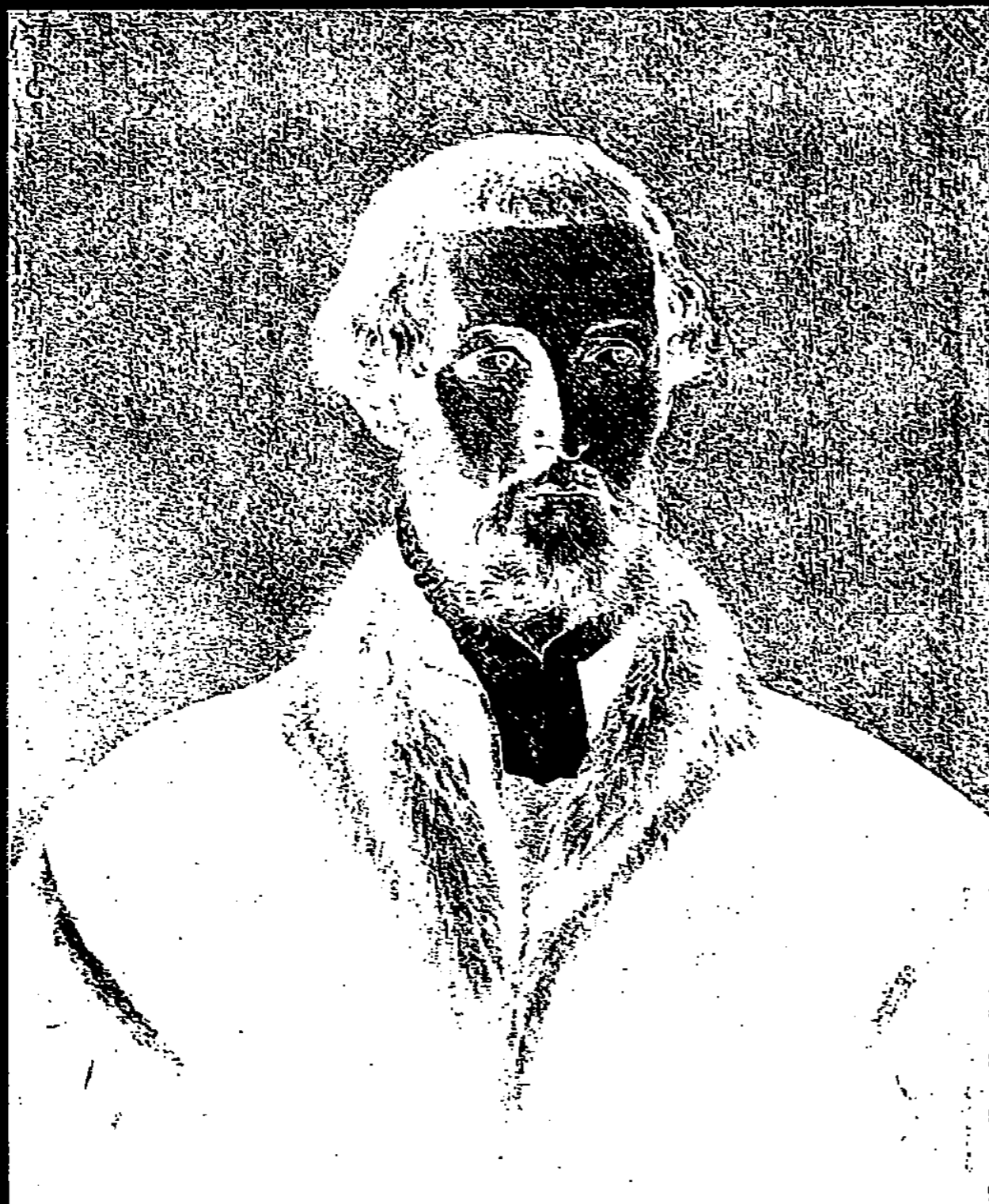
qu'exerce sur eux l'Italie. Ils travaillent d'ailleurs pour une clientèle nouvelle, plus instruite, occupée davantage par l'étude de l'antiquité, qui les invite à la traduction des mythes et des thèmes classiques. *L'Invention de la Sainte-Croix* (1530) de Barthel Beham, que l'on voit à Munich, encadre des personnages aux types et aux costumes empruntés à Dürer dans une magnifique ordonnance de fabriques classiques telles que bientôt les concevra Paul Véronèse. Les Beham qui sont, avant tout, des graveurs, gardent de leur maître le sens de la vie présente et surtout de la vie populaire. Georges Pencz (1500-1580), insupportable dans les compositions religieuses et profanes où il s'imagine incorporer la science italienne, est un portraitiste excellent et qui mériterait d'être plus connu. Le portrait de Sébald Schirmer (1545) à Nuremberg, avec sa large face à barbe rousse a, dans sa tonalité ambrée, quelque chose de vivant, de puissant et de vulgaire. A Karlsruhe, un homme mûr enveloppé dans une robe bordée d'une riche fourrure a une pareille ampleur. A Berlin, le portrait du peintre Erhard Schwetzer (1544) et surtout celui de sa femme (1545) ont une profondeur subtile, une intensité merveilleuse. De telles pages valent les meilleures effigies germaniques ou vénitiennes. Un des

derniers artistes influencés par Dürer fut Aldegrever (1502-1562?) qui sut se défendre contre les suggestions italiennes, peignit des portraits précis et vivants, mais fut surtout un graveur.

C'est en partie sous les auspices de Dürer que Lucas Cranach conquiert pour l'art la Saxe et les pays protestants du nord et de l'est de l'Allemagne.

Cranach est demeuré populaire à cause de la vigueur bizarre et attachante de son tempérament profondément germanique et parce qu'il fut un artisan militant de la Réforme. Après Dürer et Holbein, à quelque distance qu'il soit de ces maîtres, il est le plus connu des peintres de son temps.

Pourtant jusqu'à ces dernières années, sa vie, son œuvre même offraient de grandes obscurités. C'est seulement depuis 1899 que sa biographie et ses titres ont été assurés. Il naquit en 1472 à Kronach près Bamberg. Dans sa jeunesse, il voyagea dans la région du Danube et s'imprégna du sentiment naturaliste qui y régnait. Une *Crucifixion*, qu'il peignit en 1503, s'abrite sous de grands arbres devant un pittoresque paysage. La page est composée avec une naïveté saisissante; elle s'impose par l'impression d'une émotion directe. En 1504, il achevait un *Repos en Egypte*, idylle délicate: la sainte famille dans un site germanique



Ph. Bruckmann.

Musée de Vienne.

GEORGES PENCZ — PORTRAIT D'HOMME

dominé par des sapins et des bouleaux est fêtée par des angelots. Les notes rouges intenses des étoffes éclatent en fanfare parmi les verts profonds du paysage. Cranach se fixa en 1504 à Wittenberg, centre intellectuel de la Saxe et devint le peintre officiel des électeurs saxons. Un voyage qu'il fit en 1509 dans les Flandres, lui suggéra une *Parenté de la Vierge* analogue à celle que Quentin Massys peignait dans le même temps. C'est à partir de ce moment que, pressé de commandes, il se livra à une facilité merveilleuse dont la rapidité étonnait ses contemporains. Cependant, en 1520, il achetait une pharmacie avec privilège de vendre du vin doux; il était encore imprimeur, publiant surtout des pamphlets luthériens; enfin, propriétaire, il avait à veiller sur ses immeubles. Aucun de ces soucis ne paraissait alors contraire à la dignité de l'artiste, mais on conçoit qu'ils prenaient à Cranach une grande partie de son temps et il eût été obligé de se dérober aux acheteurs si ses clients n'avaient rien voulu avoir que de sa main. Mais un peintre, alors, tenait boutique; il s'entourait d'auxiliaires dont il suffisait qu'il ordonnât et dirigeât le travail. Aussi, à partir de 1520, les ouvrages que signa Cranach furent surtout exécutés par ses élèves, en particulier par ses propres

filis. Bourgmestre de Wittenberg en 1537 et 1540, ce bourgeois notable et laborieux donna à ses mécènes les électeurs de Saxe les preuves d'un attachement presque héroïque. Lorsque Jean-Frédéric fut fait prisonnier à Muhlberg par Charles-Quint en 1547, l'artiste courut solliciter de l'Empereur la grâce de son maître, dont il partagea, deux ans, volontairement, la captivité; il mourut en 1553 à Weimar et le magnifique portrait qu'il fit de lui-même, peu d'années auparavant, en 1550, témoigne qu'il avait, jusqu'au terme de sa vie, gardé et sa vigueur physique et la possession de son talent.

Peintre des électeurs de Saxe, Cranach était chargé d'exécuter des effigies officielles destinées à servir de présents diplomatiques: de telle figure, il a fourni jusqu'à soixante répliques; on conçoit qu'il n'y faille pas chercher le travail de son pinceau. De même, les portraits des réformateurs qui lui étaient souvent demandés étaient des ouvrages d'atelier dont aucun ne s'élève au-dessus de la médiocrité. Par contre, il a défini quelques images, avec cette verve aiguë, mordante et quasi-barbare, qui le caractérise. Un portrait de jeune homme de 1529, le portrait de Henri le Pieux de 1537, son propre portrait, en peuvent fournir témoignage, mais surtout l'extraordinaire figure du docteur Scheuring (1529) dont l'expression énergique et presque sauvage s'accroît par l'aspect de sa chevelure rebelle et des fourrures bariolées de sa robe.

Cranach a d'abord fait des tableaux religieux conformes aux traditions catholiques puis, devenu protestant militant, il a, par la considération dont il jouissait, défendu la cause de l'art que menaçait le fanatisme. Il a peint alors des images empruntées surtout à l'Ancien Testament, *Passage de la mer Rouge*, *Combat de David et Goliath*. Dans ces compositions, comme en tout ce qu'il a touché, il montre un besoin essentiel d'originalité et de vie. Il ne se réfère pas à des ordonnances traditionnelles, il cherche, comme on l'a très bien dit, pour chaque tableau une nouvelle solution et s'y donne tout entier. De même, il ne voit pas les héros sacrés à travers une idéalisation consacrée; son imagination présente voit, en toute scène, des hommes vivants et, dans tous les âges, des contemporains. Mais, par une singulière impuissance, cet esprit vigoureux est incapable de figurer un drame ou même de donner à ses personnages une expression accentuée.

A partir de 1530 se sont multipliés des sujets



Ph. Christoph.

Musée de Colmar.

MATHIAS GRUNEWALD — LE CHRIST EN CROIX

mythologiques, des allégories. Ces tableaux, jadis les seuls connus, ont naturellement été dépréciés du jour où des tableaux de jeunesse ont été retrouvés. Ils ont fait cependant la gloire traditionnelle de Cranach et il convient de les examiner sans injustice. Ce sont, pour la plupart, des œuvres d'atelier, mais il faut au moins admirer celui qui les a imaginées et dirigées, dût-on en partager le mérite entre Lucas Cranach et son fils Hans qui mourut avant lui. Le type féminin qui s'y trouve exalté, ainsi que dans certaines pages bibliques, est l'exaspération du type poursuivi toute sa vie par Cranach, et, à ce point, il en est la caricature. Disons plutôt qu'il souligne ce qu'il y a d'étrange et de savoureux dans l'idéal du maître. Visages enfantins sous un front bombé et lourd, yeux écartés et presque hagards, pommettes saillantes, mentons pointus, poitrine étroite, taille marquée sous les bras, large bassin, jambes longues, allure

dandinante, prétentieuse et gauche, telles apparaissent, sans doute, Vénus, Eve ou Lucrece. Mais si étranges qu'elles soient, elles ont été imaginées avec une imagination si intense qu'elles trouvent à nous attacher. Elles exercent une répulsion qui nous attire. Enfin, bien que Cranach ait célébré, avec une complaisance évidente et mignarde, cette beauté singulière, il n'est pas exact de dire qu'il n'ait vu dans la mythologie, la Bible ou l'allégorie que prétextes à nudités. J'y sens, au contraire, l'expression d'un sens naturaliste intense, germanique, qui, à travers les siècles, fait pressentir Boecklin.

Cranach était un remarquable animalier, ainsi qu'il l'a prouvé dans les dessins qu'il a donnés pour le livre d'heures de Maximilien ou dans ses études à la gouache d'animaux morts; il avait gardé de ses années de jeunesse l'amour des bois épais et des arbres au jet tortueux et puissant: il a associé étroitement Adam et Eve



Ph. Christoph.

Musée de Colmar.

MATHIAS GRUNEWALD — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

au paysage parmi lequel il les présentait. Un très curieux portrait du cardinal Albert de Brandebourg en saint Jérôme (à Berlin) lui a fourni l'occasion de grouper au milieu d'une végétation exubérante une véritable ménagerie. Le sens panthéiste éclate dans *Apollon et Diane* (1530), dans *La Famille du Faune* dans cette Vénus qui est l'âme du paysage même. La Nymphé du Musée de Besançon ou celle de Berlin sont l'eau de la source. La charité allaite les enfants près des arbres dont les fruits nourrissent les hommes. Il n'est pas jusqu'à la plaisante *Fontaine de Jouvence* qui, dans la fantaisie galante, ne garde quelque signification.

Sur la fin de sa vie, Cranach, par méditation personnelle ou selon le goût plus austère de son temps, renonça à ces jeux pour ne peindre plus que des tableaux édifiants. *Suzanne au bain*, habillée avec un luxe germanique, ne montra plus aux vieillards luxurieux que ses chevilles et ses pieds nus. Il put alors prodiguer les tons bruns rouges si particuliers, qui sont la note dominante de sa palette aussi étrange que son dessin.

C'est pour avoir incarné l'esprit allemand, dans ce qu'il a de plus réfractaire au génie latin, que Cranach mérite la place considérable que la tradition lui a assignée. Un de ses fils, Lucas Cranach le jeune, lui survécut. Il avait travaillé avec lui et collabora certainement à cette *Allégorie de la Rédemption* de Weimar (1553) où Lucas Cranach figure lui-même au pied de la croix, à côté du Baptiste et de Luther. Il est probablement l'auteur d'œuvres qui furent autrefois attribuées au pseudo Grünewald. Portraitiste habile, il peignit en 1556 un *Baptême du Christ*, placé dans un paysage panoramique, sous les yeux des seigneurs édifiés.

Au début du xvi^e siècle sévissait encore une maladie terrible, qui a aujourd'hui totalement disparu : on l'appelait le mal des ardents et l'on ne sait exactement à quel groupe morbide elle appartenait. Les misérables qui en étaient atteints voyaient leur corps se couvrir de pustules et aucun remède n'était capable de les soulager ni de les

préservier de la mort. Seul saint Antoine, qui avait été soumis par les démons à des tortures semblables et en avait triomphé, pouvait par son intervention lutter contre le fléau. L'ordre des Antonites distribuait donc aux ardents la consolation et l'espoir.

Les Antonites avaient un couvent en haute Alsace à Isenheim et déjà Holbein le vieux et Martin Schœn y avaient travaillé lorsque, dans les premières années du xvi^e siècle, Guido Guersi, supérieur de l'ordre, fit exécuter par Mathias Grünewald un magnifique polyptyque peint et sculpté. Le polyptyque d'Isenheim et le peintre qui l'avait exécuté, n'attirèrent pas l'attention publique. Les siècles passèrent, sans qu'il se trouvât un historien ou un amateur pour s'y intéresser. Puis, brusquement, il y a à peine quelques années, au Musée de Colmar où l'œuvre avait été transportée, le peintre Boecklin, le romancier Huysmans et le poète Verhaeren reconnurent, en ces panneaux dédaignés, une œuvre géniale. Aujourd'hui le nom de Mathias Grünewald est égalé aux plus grands, et le polyptyque d'Isenheim est tenu pour une page capitale, exceptionnelle, de l'art allemand.

Ce coup de théâtre peut aisément s'expliquer. Grünewald avait des qualités de coloriste, de visionnaire que nul ne possédait ou n'était capable de comprendre autour de lui, une originalité outrancière qui l'isole en son temps et dont notre époque seule a pu reconnaître le prix.

Qui était-il ? A vrai dire, sa vie nous reste mystérieuse. Il avait certainement médité les enseignements de Schongauer et de Dürer, mais bien que l'on ait groupé autour de son nom toute une série d'œuvres, il reste pour nous le maître d'un ensemble unique.

Guido Guersi lui avait certainement, suivant les usages du temps, tracé un programme très défini : il devait donner aux ardents, comme modèles d'endurance, les supplices que subirent le Christ, saint Sébastien, et leur tracer l'exemple plus direct de la tentation de saint Antoine. Il devait, par contre, les exalter par le spectacle de la résurrection,



Ph. Christoph.

Musée de Colmar.

MATHIAS GRÜNEWALD — LE CONCERT DES ANGES A LA VIERGE

l'espoir des béatitudes célestes telles que la Vierge les a connues.

« Coloriste inouï », Grünewald a développé ce programme avec une sensibilité extraordinaire « barbare de génie, qui vocifère des oraisons colorées dans un dialecte original, dans une langue à part. » L'ardent, en proie à son mal, c'est saint Antoine, naguère, si calme et si majestueux lorsqu'il rendait visite à saint Paul ermite, et qui, maintenant, se tord sous les griffes et les becs des démons ; et pour que la similitude n'échappe à personne, dans un coin de la toile est peint, avec un réalisme qu'admirent les médecins, un malheureux déformé par le feu infâme. Le *Christ en croix* c'est la victime qui a cessé de souffrir, mais dont le corps gangrené, couvert de stigmates, dont les doigts crispés et les muscles contractés gardent l'empreinte du supplice. « La couleur enveloppe la scène d'une

tristesse sinistre, écrasante : de frêles figures, la Vierge, la Madeleine, tordues, déformées par la douleur, reçoivent une clarté livide..... là-bas une pauvre lueur laisse deviner à peine des profils de montagnes et le cours d'un grand fleuve. »

A ces spectacles lugubres s'opposent des fanfares triomphantes. Dans la *Résurrection* « nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité presque tangible, à la sortie du corps. » Le concert donné par les anges à la Vierge sous un portique gothique aux formes fantastiques est une élévation exprimée par le jeu irréal des lumières et des couleurs.

Ainsi s'explique la fascination qu'exerce Grünewald « avec ses buccins de couleur et ses cris tragiques, avec ses violences d'apothéoses et ses



Ph. Christoph.

Musée de Colmar.

MATHIAS GRÜNEWALD

SAINT ANTOINE ET SAINT PAUL, ERMITES

ces outrances, tout le reste paraît aphone et fade.»

Issu de Dürer et de Grünewald, Hans Baldung Grün (vers 1475—1545) s'est ménagé, sous ces

frénésies de charnier, il vous accapare et il vous subjugué, en comparaison de ces clameurs et de

tutelles puissantes, sa petite place personnelle. Une sensibilité délicate, un amour particulier du corps féminin, des tonalités claires et parfois blafardes signalent son œuvre.

Parfois, son imagination revêt un caractère philosophique et étrange : ses *Sorcières* de Francfort sont dignes de chevaucher sur le Brocken ; dans *La Femme et la mort* (1517) du Musée de Bâle, il introduit, dans un thème tant de fois repris, une sensualité mystique. Ailleurs il fait simplement son œuvre de peintre et compose d'une façon originale et saisissante la *Décapitation de sainte Catherine* (à Prague) ou une *Création de la femme*. Des dessins sur papier de couleur avec des rehauts de blanc soulignent ses instincts de luministe et sa parenté avec Grünewald. Celle-ci s'affirme dans *le Repos pendant la fuite en Egypte* (à Nuremberg) ; l'expression du visage de la Vierge, le groupement des lumières, y sont de la valeur la plus rare. Dans la *Nativité* du triptyque de Fribourg, une lumière surnaturelle émane du corps de l'enfant divin. Le motif central de ce grand triptyque, le *Couronnement de la Vierge* (1511-1516) unit à la grandeur solennelle, une familiarité, une allégresse germaniques. Pourtant la recherche d'harmonie indique une sympathie pour l'Italie, qui s'accroît dans les dernières œuvres de Baldung Grün.

Les artistes que nous venons de grouper ont exprimé, avec une vigueur souvent âpre, la pensée germanique. Sans doute, ils doivent aux Flandres et à l'Italie des éléments de leur vocabulaire, mais ils subordonnent cette technique à leur tempérament propre. Cependant au sud de l'Allemagne, un

maître génial, Holbein, tente une conciliation magnifique entre l'esprit allemand et les leçons italiennes.

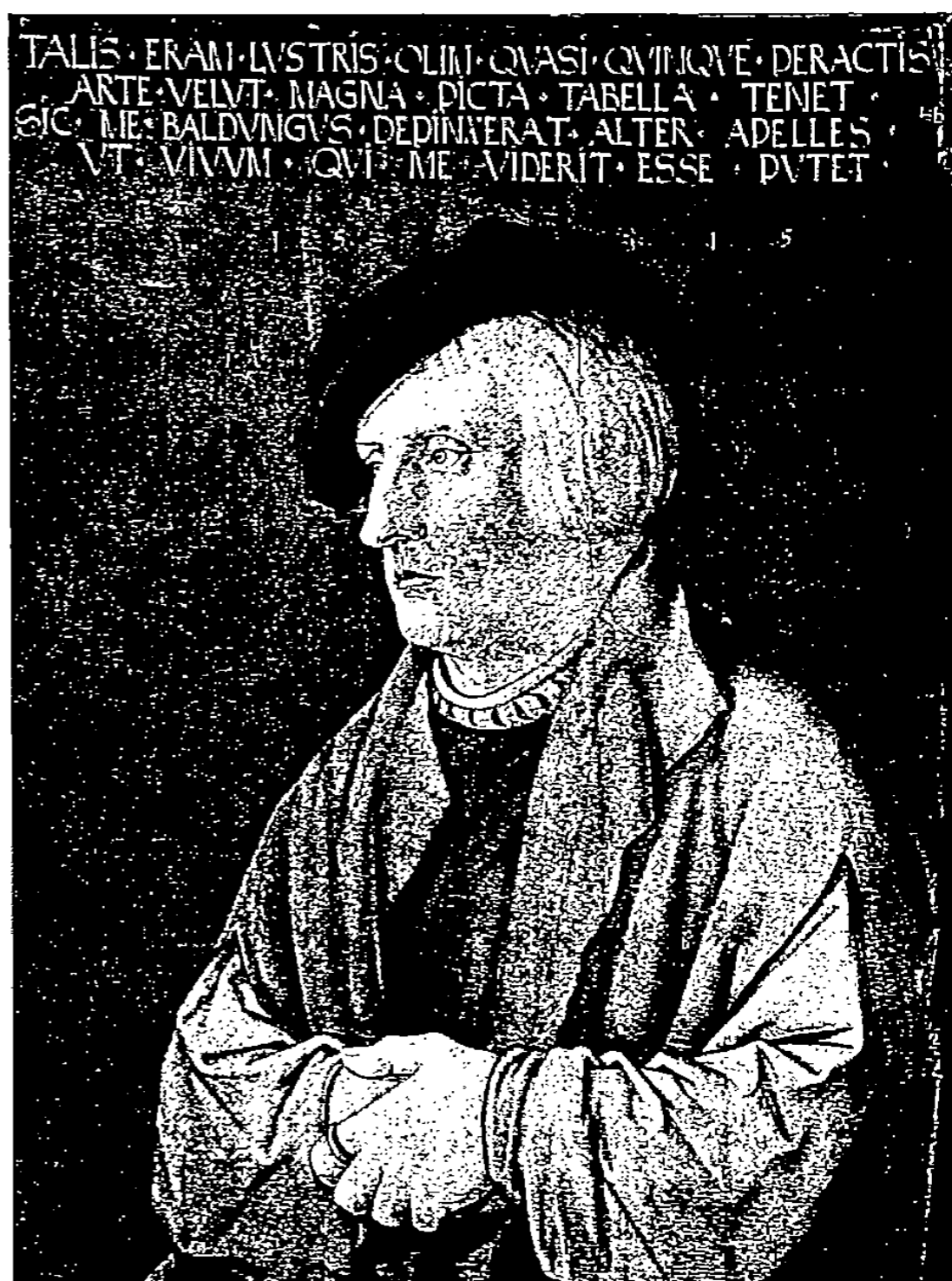
(A suivre.)

LÉON ROSENTHAL.

Nous avons vu les petits maîtres, issus de l'atelier de Dürer, amenés à l'étude de l'Italie et de l'antiquité. Ils ont subi un mouvement qu'ils n'avaient pas créé. Avant eux Augsbourg, ville riche de banquiers et de marchands, trait d'union économique entre l'Allemagne et l'Italie, a été le grand foyer d'élaboration de l'influence italienne. Hans Burgkmair (1473-1531) et Hans Holbein, le vieux (mort en 1520), qui débutent, tous les deux, par des œuvres complexes et tendues inspirées par le seul génie du nord, marchent par une évolution semblable vers un style plus simple et plus rythmique. La gesticulation s'apaise, les draperies se simplifient, les types des personnages deviennent moins accentués et plus suaves. Les architectures cessent, après 1505, d'être gothiques pour affecter les formes de la Renaissance. L'écriture est moins soulignée, moins implacable. Le coloris, plus chaud, plus subtil, vise à une harmonie unique. Mais, dans cette détente, le goût de l'individuel, le détail familier, l'amour de la nature, le luxe des paysages, attestent la persistance du génie national.

Burgkmair, quand il représente l'*Empereur Constantin et saint Sébastien* (1505) (Musée de Nuremberg), place ses personnages dans un palais d'une ordonnance classique et sobre, mais il ouvre une perspective sur un paysage accidenté où se profile, près d'un lac, une ville dont les fortifications et les maisons sont toutes germaniques. L'empereur et le saint, malgré la suavité du modelé et la dignité des attitudes ont, dans leur costume, dans leur physionomie, dans leur allure, un je ne sais quoi d'étrange où se décèle le génie du nord. De même, une *Vierge avec l'enfant*, de 1509, trône sur un siège de marbre travaillé selon le style de la Renaissance et de Venise, mais la végétation du paysage touffu, surchargé, envahit le premier plan, dispute la place à la Vierge même, et l'enfant Jésus avec ses jambes arquées, son visage sans beauté, est peint avec une simplicité, une bonne foi tudesques. Enfin, quand Burgkmair, à la fin de sa carrière, se peint avec sa femme, en 1529, dans une page magistrale, c'est la bourgeoisie allemande qu'il exalte et le jeu cruel d'un miroir qui renvoie au couple encore vigoureux l'image de deux têtes de mort, clame la hantise persistante d'idées de renoncement et de pénitence.

Burgkmair, fécond dessinateur, a beaucoup travaillé pour l'empereur Maximilien, qui eut des goûts de mécène, mais fut constamment entravé



En. Bruckmann.

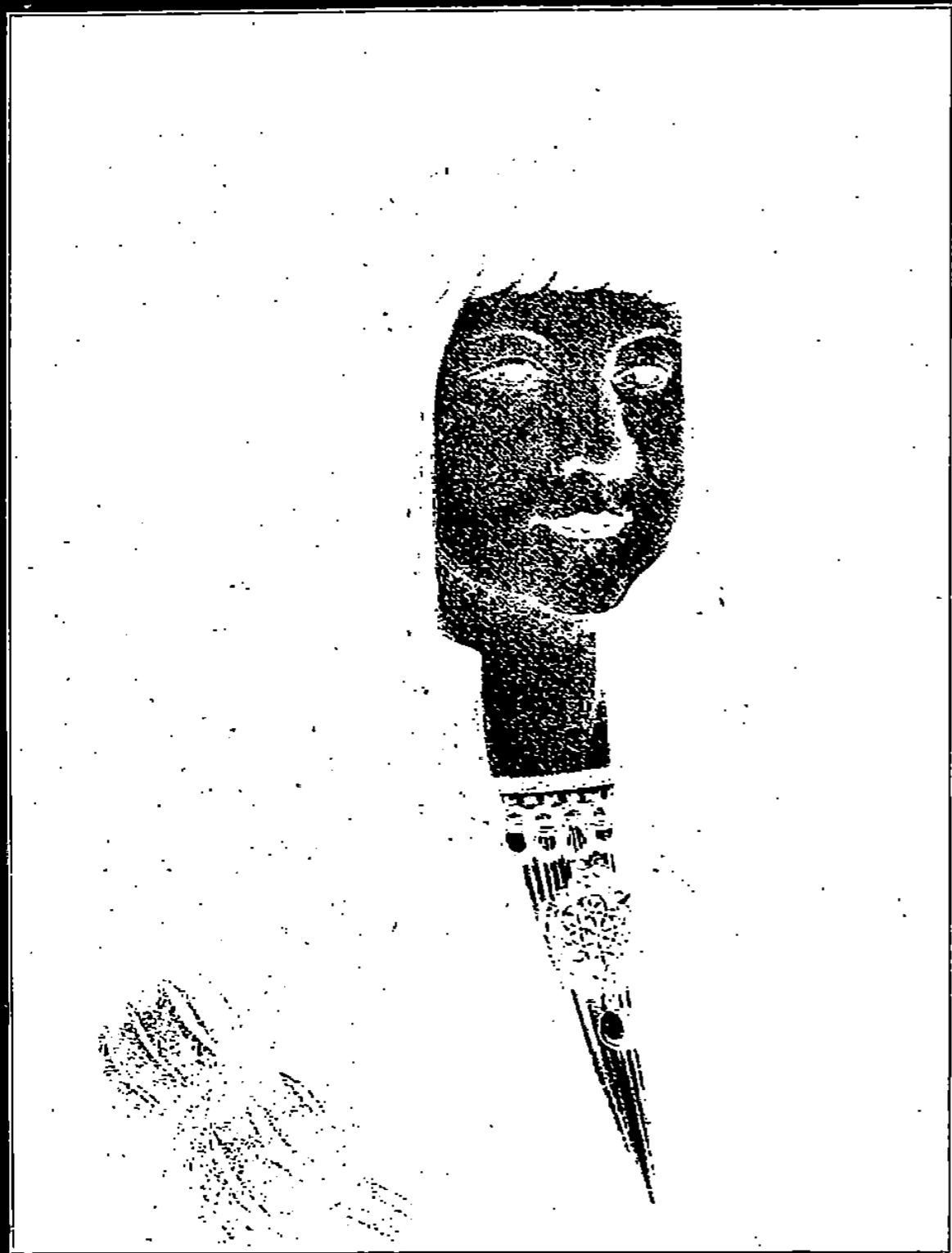
Musee de Vienne.

HANS BALDUNG — PORTRAIT D'HOMME

par le manque d'argent et dont l'action se borna, en somme, au développement de la gravure sur bois.

Chez Holbein le vieux, la transformation italienne se fit assez tardivement, elle maîtrisa un tempérament qui paraissait plutôt né pour les fortes caractéristiques et les gesticulations sans mesure. L'artiste assouplit sa manière, disciplina son imagination et adopta le rythme méridional; mais la métamorphose ne fut pas complète. Dans les volets de l'autel de Saint-Sébastien (1515) où il a, plus que nulle part ailleurs, sacrifié au goût nouveau, une sainte Barbe et une sainte Elisabeth ont une élégance, une souplesse, une aisance parfaites, mais les gueux qui assiègent sainte Elisabeth trahissent la survivance des prédilections premières et le *Martyr de saint Sébastien*, malgré la touche amollie, garde un accent âpre de terroir.

Bernard Strigel de Memmingen (1461-1528), influencé par Zeitblom, doit, sans doute, aux leçons transalpines un maniement plus abandonné du pinceau. Il garde intacte la bonhomie tudesque. Peintre favori de l'empereur Maximilien, il nous retient par les portraits de familles, qu'il groupe avec une naïveté, une vérité et un bonheur rares. *Conrad Rehlinger et ses enfants* (1517), *La famille Cuspinian* (1520), *Maximilien et ses fils*,



Ph. Braun.

BERNARD STRIGEL

LOUIS II DE HONGRIE

(vers 1520) savent nous plaire par la chaleur du pinceau, la fraîcheur du sentiment, la familiarité qui s'allie à la dignité bourgeoise ou à la majesté impériale. Les fonds de paysage largement indiqués marquent des prédilections souabes. La physionomie cauteleuse de Maximilien est soulignée avec une finesse qui toucherait davantage sans de redoutables comparaisons. Mais, au moment où Strigel signe ses œuvres maîtresses, déjà s'est signalé le génie de Holbein.

Holbein naquit à Augsbourg en 1497 — Albert Dürer avait alors vingt-six ans. Cette différence d'âge, insignifiante à d'autres moments, est ici essentielle. L'influence italienne, la Réforme, transformaient l'Allemagne avec une extrême rapidité. Albert Dürer avait connu l'instant unique où le passé et l'avenir se disputaient encore les esprits; Holbein a grandi dans le triomphe des forces nouvelles.

Le génie même de l'artiste contribua à souligner l'évolution. Tandis que Dürer âpre et acharné s'était attaqué de front aux difficultés et avait triomphé au prix de

luttés perpétuelles, Holbein fut un de ces tempéraments heureux dont la supériorité naturelle semble ignorer les obstacles. Abondant et aisé, exempt de toute contrainte apparente, il donne l'impression de la plénitude.

Cette aisance, ne nous y trompons pas, réside dans le tempérament d'Holbein et non pas dans l'esprit de son temps. Les instincts germaniques n'ont pas abdiqué devant l'emprise italienne. Le Moyen âge n'est pas encore mort. Sans doute les formes gothiques sont périmées, les rythmes aigus sont désuets: dès le début, Holbein n'imagine guère d'autres architectures que des colonnes et des pilastres classiques; mais les préoccupations qui ont agité les hommes pendant des siècles ne sont pas toutes évanouies et Holbein, qui dessine pour le graveur sur bois, l'alphabet de la mort et la danse des morts, Holbein qui place derrière le portrait de Sir Bryan Tuke un squelette armé d'une faux, n'a pas rompu complètement avec le passé.

Mais il est doué d'un magnifique équilibre moral, domine tout ce qu'il touche et n'entreprend jamais ce qui dépasse ses forces. Comme homme, il ne se compare pas à Dürer; il n'en a ni l'envergure, ni les curiosités, ni la péné-



Ph. Braun.

BERNARD STRIGEL — CHARLES-QUINT JEUNE

tration, il est uniquement un peintre, mais il est plus vraiment peintre que Dürer et ne demande aux formes et aux couleurs que ce que celles-ci peuvent exprimer.

La vie d'Holbein s'est partagée entre Bâle et Londres. Tout jeune il quitta Augsbourg et se rendit à Bâle où il fit des travaux pour des libraires, des cartons de vitraux, des enseignes. Il fut bientôt protégé par l'humaniste Amerbach, puis par Erasme. En 1515, il couvrait les marges d'un exemplaire de *l'Eloge de la Folie* de croquis célèbres. En 1517, il alla travailler à Lucerne où il résida deux ans. Revenu à Bâle en 1519 il y reçut le droit de Bourgeoisie en 1520; mais, en 1526, il quitta Bâle, et, après s'être arrêté quelques jours à Anvers, il séjournait deux ans en Angleterre. Revenu à Bâle en 1528, il vit la ville où on l'avait choyé et où on lui confiait encore d'importantes commandes, dominée par un esprit sectaire, hostile aux arts, et en 1532 il retournait à Londres où il demeura jusqu'à l'heure de sa mort, en 1543.

Holbein n'a pas renoncé aux investigations précises et patientes. Une étude aquarellée de chauve-souris au Musée de Bâle présente quelque



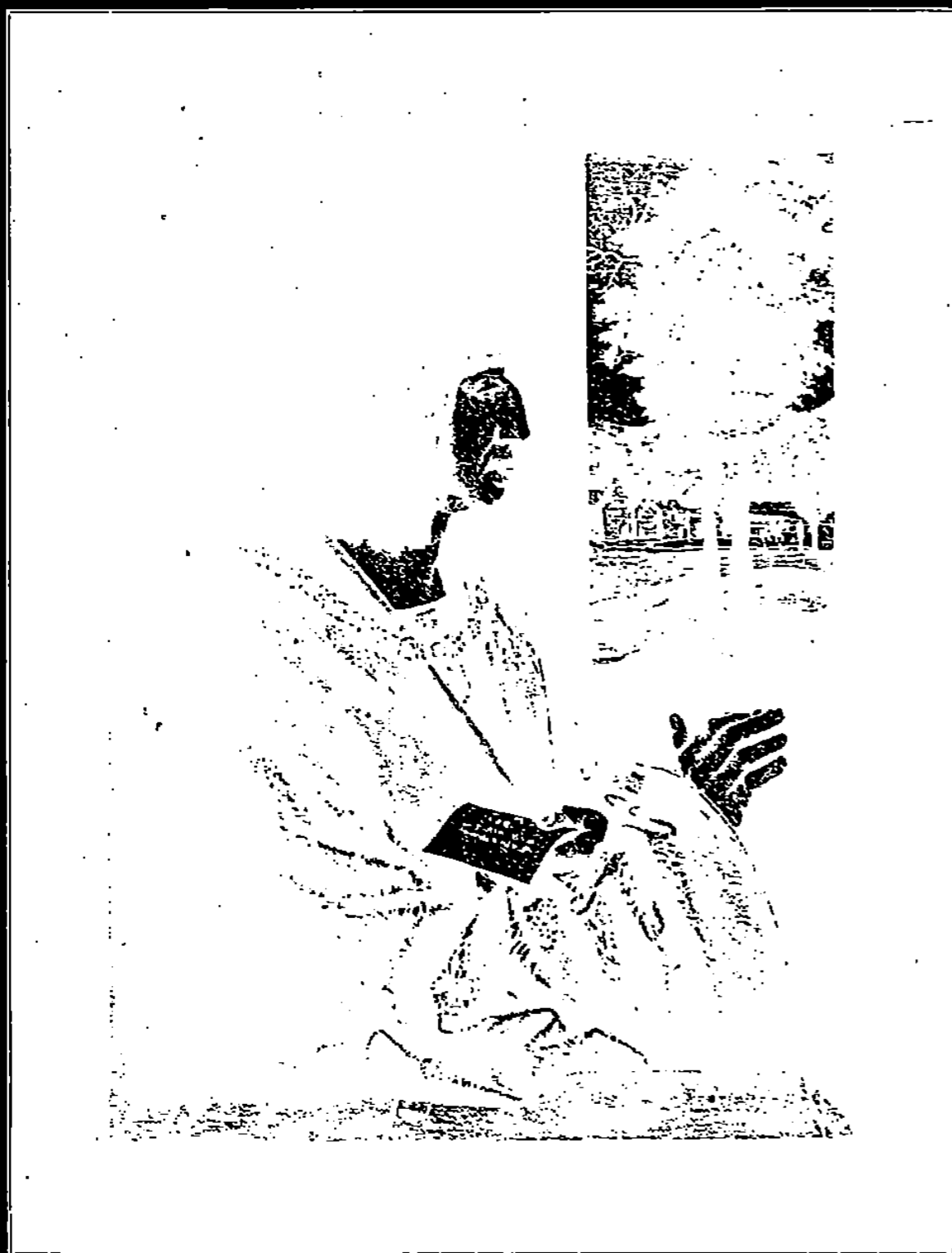
Musée du Louvre.

HANS HOLBEIN

PORTRAIT D'HOMME INCONNU

chose de l'exactitude que nous avons admirée chez Dürer. Mais ce n'est là, pour Holbein, qu'un exercice. Son génie n'est pas naturaliste. Selon l'esprit des humanistes et de l'Italie, il subordonne volontiers créatures et choses à l'homme. Il en fait des accessoires. De même, bien qu'il ait volontiers encadré des scènes religieuses ou profanes dans de larges paysages, il n'a jamais donné au paysage une vie indépendante.

Les leçons italiennes se transmettaient surtout par la peinture religieuse, c'est en cet ordre que Holbein a le plus visiblement tâtonné. Au début, il essaye, avec une gaucherie pénible, d'imiter dans une *Cène* les ordonnances et les subtilités psychologiques du Vinci. Un dessin d'une affligeante maladresse, des figures grimaçantes ou fades, une couleur lourde et discordante donnent, à l'œuvre manquée l'aspect d'une caricature. Plus tard, il se rapproche avec plus de bonheur de l'esprit vénitien. Escortée de saint Martin de Tours en grand costume épiscopal et de saint Ursus, chevalier tout bardé de fer, la *Vierge de Soleure* (1522) tient sur ses genoux l'enfant divin. Sa figure a une grâce un peu languide. L'ample manteau et la robe aux plis innombrables s'étalent



Ph. Braun.

BERNARD STRIGEL

L'EMPEREUR MAXIMILIEN PREMIER



Musée du Louvre.

HANS HOLBEIN

PORTRAIT DE L'ASTRONOME NICOLAS KRATZER

sur un riche tapis. La présentation est à la fois simple et familière, la couleur plus harmonieuse ; seule, la figure d'un mendiant qui implore saint Martin vient troubler la sérénité de la scène et montrer combien il est difficile à un génie germanique de s'élever à la généralisation pure. Le *Noli me tangere* conservé à Hampton Court, par l'esprit de sa composition, par le caractère et l'importance du paysage, s'apparente encore aux ouvrages de Venise.

A d'autres moments, ce sont des exemples allemands qui semblent hanter Holbein. Comme Grünewald, il essaye d'exprimer les drames sacrés par l'éloquence de la lumière. Ainsi, dans *La Passion* en huit scènes du Musée de Bâle. L'œuvre a passé jadis pour le chef-d'œuvre de l'artiste et même de l'art allemand. Sandrart proclamait, en 1675, que nulle œuvre ni en Allemagne ni en Italie ne pouvait lui être comparée. Une malencontreuse restauration au XVIII^e siècle l'a totalement défigurée. Sous la violence discordante des repeints, il est impossible de se représenter son aspect primitif. On devine l'intention d'Holbein, de répandre une impression tragique sur l'ensemble de l'œuvre par le ménagement des lumières et de

diversifier chaque épisode par une application différente du clair-obscur. Une *Nativité* à Fribourg, toute baignée de lumière surnaturelle, fait mieux comprendre la puissance de réalisation de l'artiste.

En d'autres œuvres enfin, parmi des éléments empruntés, l'inspiration personnelle prédomine. Le Christ et la Vierge de douleur, dans un diptyque en camaïeu du Musée de Bâle, sont présentés au milieu du développement le plus exubérant d'une architecture italianisante. Pourtant, malgré ce luxe écrasant, l'émotion sincère et profonde garde un accent de plainte intime.

L'originalité enfin apparaît absolue dans le *Christ mort* (1521) du Musée de Bâle. La conception est d'une simplicité saisissante : le Christ est étendu sur un linceul : son corps a une rigidité cadavérique, les yeux sont révulsés, la bouche est demeurée entrouverte. Il est impossible d'exprimer avec plus de réalité l'horreur des chairs prêtes à se décomposer et, en même temps, il y a dans ce procès-verbal implacable, une majesté, une spiritualité, une profondeur religieuse incomparables. Le *Christ mort* a inspiré Henner ; Rude s'en est souvenu pour le tombeau de Godefroy Cavaignac. Holbein a marqué d'une empreinte personnelle un des instants de ce drame perpétuellement raconté par tous les âges. C'est un bonheur qu'il partage avec un bien petit nombre d'artistes.

Holbein a presque constamment évité de peindre le nu. Deux figures à mi-corps de femmes en costume contemporain, qu'il a intitulées *Vénus et l'Amour* et *Laïs de Corinthe* (1526) ne sont que des portraits déguisés.

Toute une partie de l'œuvre de Holbein a disparu et seuls les cartons conservés au Musée de Bâle nous avertissent qu'il fut un puissant et ingénieux décorateur. Il avait dessiné des verrières ; il avait aussi, suivant un usage de la région du haut Rhin, peint des façades de maisons. De tout cela, il ne demeure que des projets. Nous ignorons donc comment il en avait conçu l'exécution, large ou serrée, le rôle attribué à la couleur et l'effet produit en place. Mais nous pouvons analyser l'imagination et le sens de l'ordonnance qu'il y avait apportés.

Une verrière, pour Holbein comme pour ses contemporains, n'est qu'un tableau transparent associé à un ensemble monumental. Holbein entoure le saint isolé ou la scène religieuse qu'il présente, d'un déploiement fastueux d'architectures. Les éléments en sont presque toujours classiques,



Ph. Braun.

Musée de Bâle.

HANS HOLBEIN — LE CHRIST MORT

mais pilastres, colonnes, voûtes, bas-reliefs ou rinceaux, sont traités selon un esprit germanique: exubérants, surchargés, alourdis. Ils ne jouent d'ailleurs qu'un rôle décoratif et restent parfaitement étrangers au sujet qu'ils sertissent. La composition est étudiée avec un souci très accusé de la perspective, un sens remarquable des masses et de l'équilibre. On y sent, surtout, dans une suite de la *Passion*, l'influence présente et, quelquefois, l'imitation directe de Mantegna, mais l'instinct physiologique de la vie, le choix des types, la familiarité de la conception gardent leur saveur transalpine. Il y a dans les foules qui se pressent au tribunal de Caïphe, sur le chemin du calvaire ou au pied de la croix, une liberté d'allure, une spontanéité de groupement, un accord entre l'accent individuel et la subordination à l'ensemble, et, d'autre part, une conciliation entre le drame et le rythme, où éclate le génie de Holbein. Il faut regretter toutefois que, par souci de style, Holbein ait donné ici, à son dessin une ampleur un peu factice, un peu molle.

Les bourgeois

de Bâle, comme ceux de toute la Suisse, aimaient à faire peindre leurs armoiries sur des vitraux. Holbein en a dessiné quelques-unes et cette série est particulièrement précieuse parce qu'avec un égal souci décoratif, l'artiste déploie une verve ingénieuse et spontanée. Des paysages, des scènes de la vie rustique, des batailles y sont résumés avec une concision saisissante. D'admirables hommes d'armes font valoir la beauté de leurs costumes fastueux et barbares. Le dessin, sans être nerveux, serre les formes de plus près.

Deux dessins de Holbein, quelques croquis faits

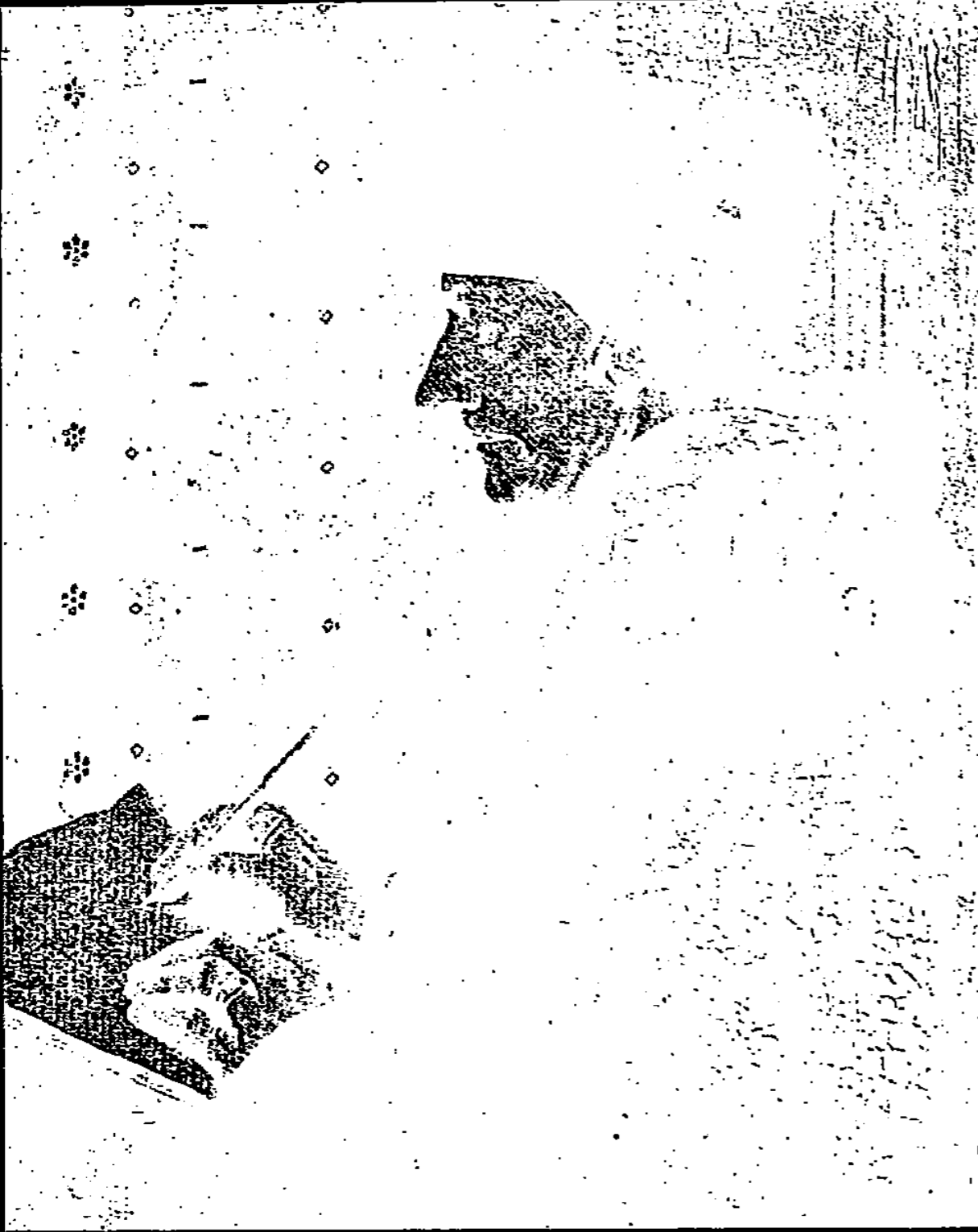


Ph. Braun.

Musée de Bâle.

HANS HOLBEIN — LA FAMILLE DE L'ARTISTE

par des curieux nous font deviner avec quelle richesse souple l'artiste avait métamorphosé les façades des maisons qu'on lui confiait. De vastes et imaginaires ordonnances architecturales fardaient les parois lisses et ménageaient, par les combinaisons les plus heureuses, les baies des fenêtres. Des bas-reliefs, des médaillons illustraient des entablements ou des arcatures. Parmi ce faste, sur une maison, une ronde de paysans, par un contraste homérique ébranlait de sa joie



Musée du Louvre.

HANS HOLBEIN — PORTRAIT D'ERASME

bruyante et lourde les nobles architectures. Marcus Curtius et Bacchus intervenaient par ailleurs. Charlemagne trônait solennel, majestueusement paré des ornements impériaux.

Comme les verrières et les façades peintes, ont disparu encore les fresques exécutées dans la salle du grand Conseil de l'Hôtel de Ville de Bâle, au Guidhall des marchands de Londres, au palais de Whitehall. Quelques dessins d'Holbein lui-même, des croquis et des réductions peintes exécutées par des admirateurs plus ou moins habiles, sont encore ici de curieux et d'insuffisants témoins.

Dans la salle du grand Conseil de Bâle, Holbein avait exécuté un docte et édifiant programme. Valentinien III et Sapor, Charondas, Zaleucus de Locres, Curtius Dentatus y rappelaient l'inconstance de la fortune, le respect des lois, le courage et le dévouement civiques. Des figures allégoriques de la Justice, de la Tempérance, de la Sagesse s'offraient aux méditations. Ces thèmes prétentieux dans lesquels s'était évertuée l'érudition pédantesque des humanistes, on ne saurait imaginer de quelle façon primesautière, cavalière, avec quel sans-gêne archéologique, avec quelle puissance de vitalité, Holbein les avait développés ou travestis. Sapor était devenu un chef de réîtres défilant

devant des maisons germaniques aux lourds contreforts. Les Samnites dont Curtius Dentatus repoussait les présents avaient des armures les plus imprévues. Il n'est pas jusqu'à la Justice dont le costume étrange et savoureux ne fût inspiré par les élégances bâloises.

A cette décoration peinte de 1521 à 1523, Holbein, en 1530, avait ajouté deux grandes fresques dont les ordonnances pittoresques se répondaient par contraste. La première groupait avec symétrie les conseillers de Roboam aux pieds de leur roi menaçant, l'autre, plus pittoresque, montrait le prophète Daniel maudissant Saül victorieux.

Pour les marchands de Londres, Holbein avait repris le thème traditionnel des Triomphes et il avait opposé à un *Triomphe de la Richesse* escortée de toutes les vertus, un *Triomphe* plaisant de la *Pauvreté*.

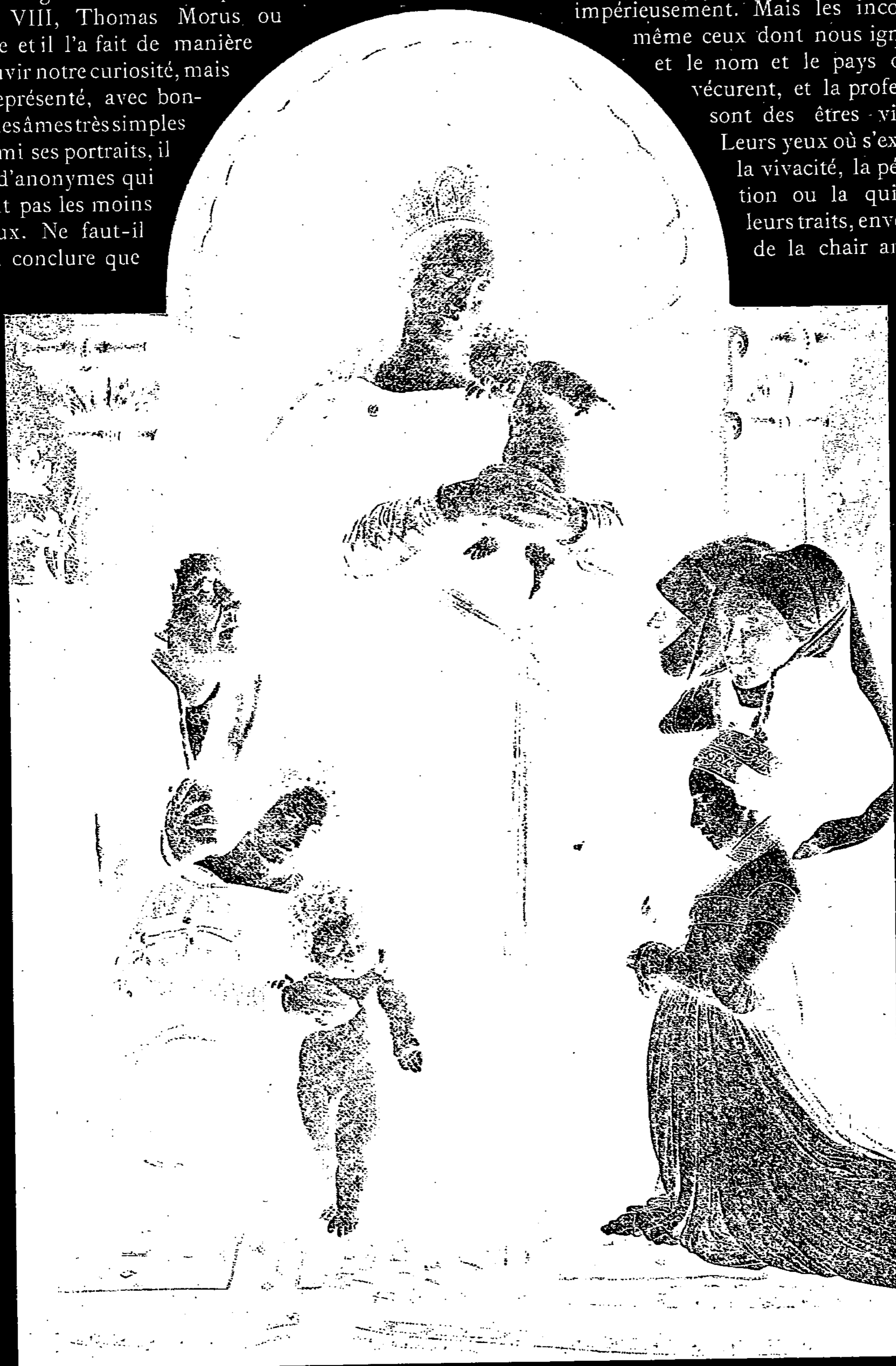
Dans un ordre tout à fait différent, il avait, en 1537, sur la paroi d'une salle du palais de Whitehall, groupé selon l'ordonnance la plus majestueuse, la plus monumentale et la plus simple, les portraits en pied de Henry VIII et de Jane Seymour accompagnés de Henry VII et d'Élisabeth d'York. De si considérables travaux presque rien ne subsiste. Seuls les camaïeux dont Holbein avait revêtu les volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle ont échappé à la ruine, encore sont-ils en un état tel qu'il faut consulter les esquisses pour en admirer la puissance et l'ingéniosité.

Au surplus, sachons nous consoler de la disparition d'œuvres dont aucune, peut-être, n'aurait été capable d'entraîner une unanime adhésion. Il suffit pour assurer son nom et perpétuer sa gloire qu'il ait fait pour le bois, des dessins merveilleux, et, surtout, qu'il ait été un des plus beaux portraitistes que compte l'époque moderne.

Un portrait de Holbein est une œuvre pleine, ample et grave. Il s'impose à nous par des mérites que nous subissons sans les analyser : nous n'y trouvons pas un charme de couleur, une présentation imprévue, une originalité de technique ; pas davantage nous n'avons l'impression d'une lutte de l'artiste pour pénétrer l'âme de son modèle, d'une puissance ou d'une subtilité extraordinaires d'interprétation. Il nous semble que le portrait est ainsi parce qu'il ne pourrait pas être autrement, il est l'expression adéquate du personnage : c'est le personnage même que nous avons sous les yeux et nous sentons qu'il nous est familier, nous le connaissons depuis longtemps. C'est à la réflexion seulement, que nous mesurons combien l'art doit

être puissant qui sait ainsi se faire oublier. Holbein a fixé l'image d'hommes exceptionnels : Henry VIII, Thomas Morus ou Erasme et il l'a fait de manière à assouvir notre curiosité, mais il a représenté, avec bonheur, des âmes très simples et, parmi ses portraits, il en est d'anonymes qui ne sont pas les moins précieux. Ne faut-il pas en conclure que

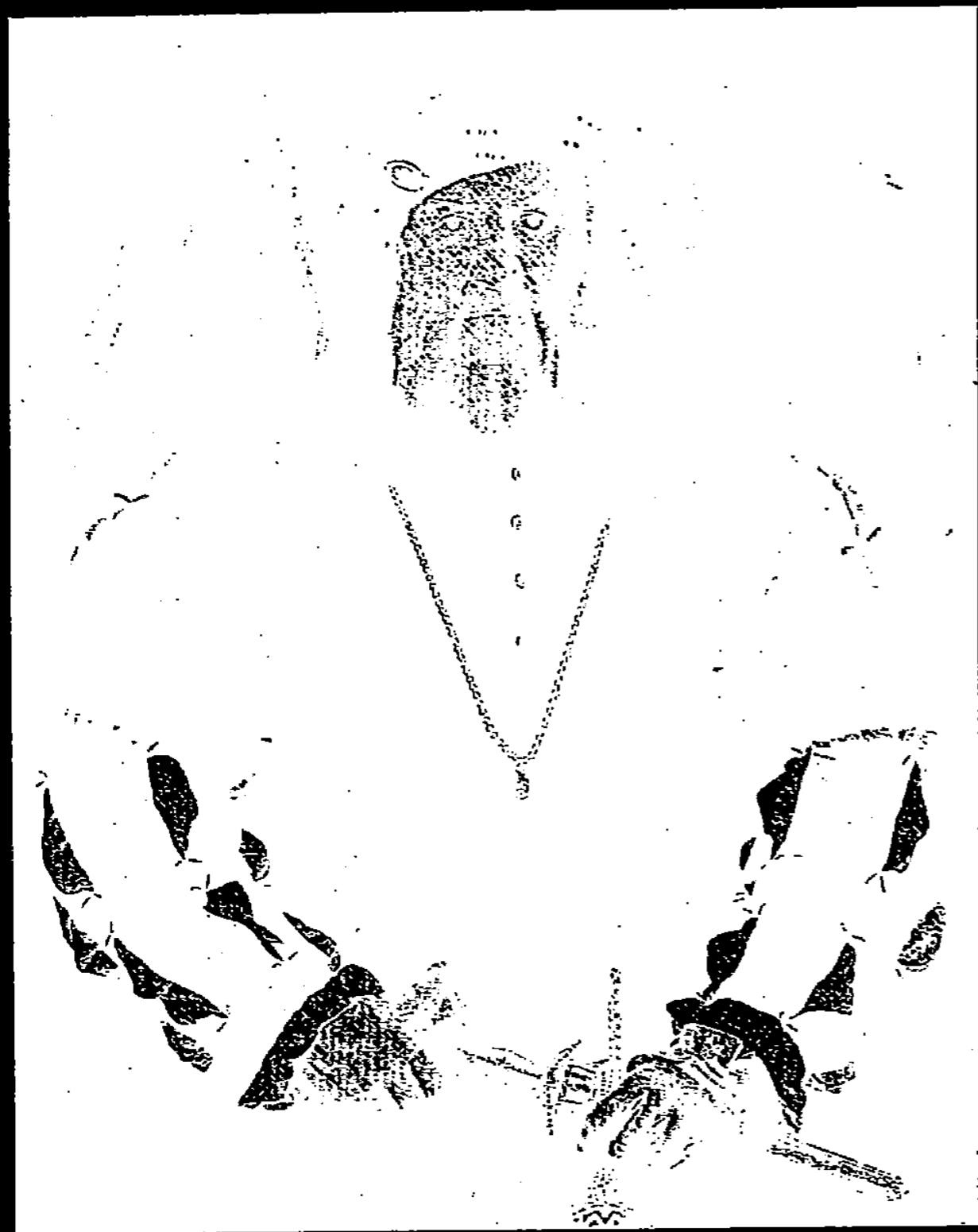
la perspicacité psychologique n'est pas la qualité qui nous retient près d'eux, le plus impérieusement. Mais les inconnus, même ceux dont nous ignorons et le nom et le pays où ils vécurent, et la profession, sont des êtres vivants. Leurs yeux où s'exprime la vivacité, la pénétration ou la quiétude, leurs traits, enveloppe de la chair animée,



Ph. Alinari.

Pinacothèque de Dresde.

HANS HOLBEIN — LA MADONE DU BOURGMESTRE MEYER



En. Amari.

Pinacothèque de Dresde.

HANS HOLBEIN

PORTRAIT DE L'ORFÈVRE MORETT

leurs vêtements même assouplis à leurs corps, tout palpité d'une existence physiologique intense.

C'est là que réside la force de Holbein. Il n'a aucune des qualités hypertrophiées par lesquelles quelques génies s'élèvent au-dessus de l'humanité; il possède à un degré éminent, extraordinaire, des vertus moyennes. Regardez-le, tel qu'il s'est vu lui-même : c'est un robuste artisan, au visage franc, au corps solide, taillé avec une puissance un peu fruste; seule la contraction professionnelle du regard trahit la supériorité de la pensée. Cet homme aux larges pectoraux a joui d'un génie absolument sain.

Holbein n'exécutait pas ses portraits directement en présence de ses modèles. Il les faisait poser seulement pour un dessin rapide et peignait à loisir dans l'atelier. Nous possédons un grand nombre de ces précieuses préparations. A l'aide du crayon noir avec quelques rehauts de sanguine ou de pastel, la tête est poussée à l'effet; des indications sommaires évoquent le buste. Ces figures surgissent du papier avec une extraordinaire intensité; plus saisissantes parfois que le portrait achevé. En tout cas le pinceau n'y ajoutera rien. Interrogeons la feuille et nous serons émerveillés

à la fois de la liberté de la notation, du choix de la particularité décisive, de la certitude de la main, car il y a à peine trace de repentir et aussi de la souplesse du crayon. Nous sommes loin ici du trait tranchant de buriniste d'Albert Dürer: tantôt le trait s'affirme, tantôt il s'écrase, il suggère et la forme et le modelé. Les portraitistes français du XVI^e siècle ont usé de procédés analogues et on connaît leurs célèbres crayons. Je n'entends pas les sacrifier à la gloire de Holbein. Ils sont également pénétrants: la conception en est plus fine, plus spirituelle, peut-être aussi plus étroite; le dessin est plus nerveux, mais plus sec. Il y a plus d'abondance chez Holbein.

Le portrait peint est le plus ordinairement arrêté à mi-corps et l'espace est strictement mesuré autour du personnage. Au début Holbein a placé ses héros dans un milieu de fantaisie, architectures ou paysages; par la suite, il les enlève sur un fond neutre ou, et c'est là qu'il se livre le plus, il essaye de les définir par leur milieu.

Il ne procède pas, en effet, par synthèse, mais par analyse. A défaut d'un cadre caractéristique, il décrit complaisamment la coiffure et le costume: il est, au reste, excellent costumier et a laissé une suite typique des ajustements de femmes bâloises.

Pour nous révéler l'âme d'Erasme, il n'est point besoin d'un ensemble compliqué, il suffit qu'appliqué à écrire, étranger aux bruits du monde, l'humaniste concentre son attention sur le choix du terme qui rendra les nuances de sa pensée. La croix et la mitre définissent Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry; mais l'astronome Kratzer s'entoure d'une panoplie complète d'instruments de précision, et Georges Gisze, le jeune marchand élégant et riche, a fait faire l'inventaire de son bureau, avec ses livres, ses balances, ses factures et aussi les belles fleurs, alors rares, les œillets, qui émergent d'un verre de Venise. Les ambassadeurs, gloire de la National Gallery, ont gardé près d'eux les témoignages de leurs goûts raffinés de science et d'art.

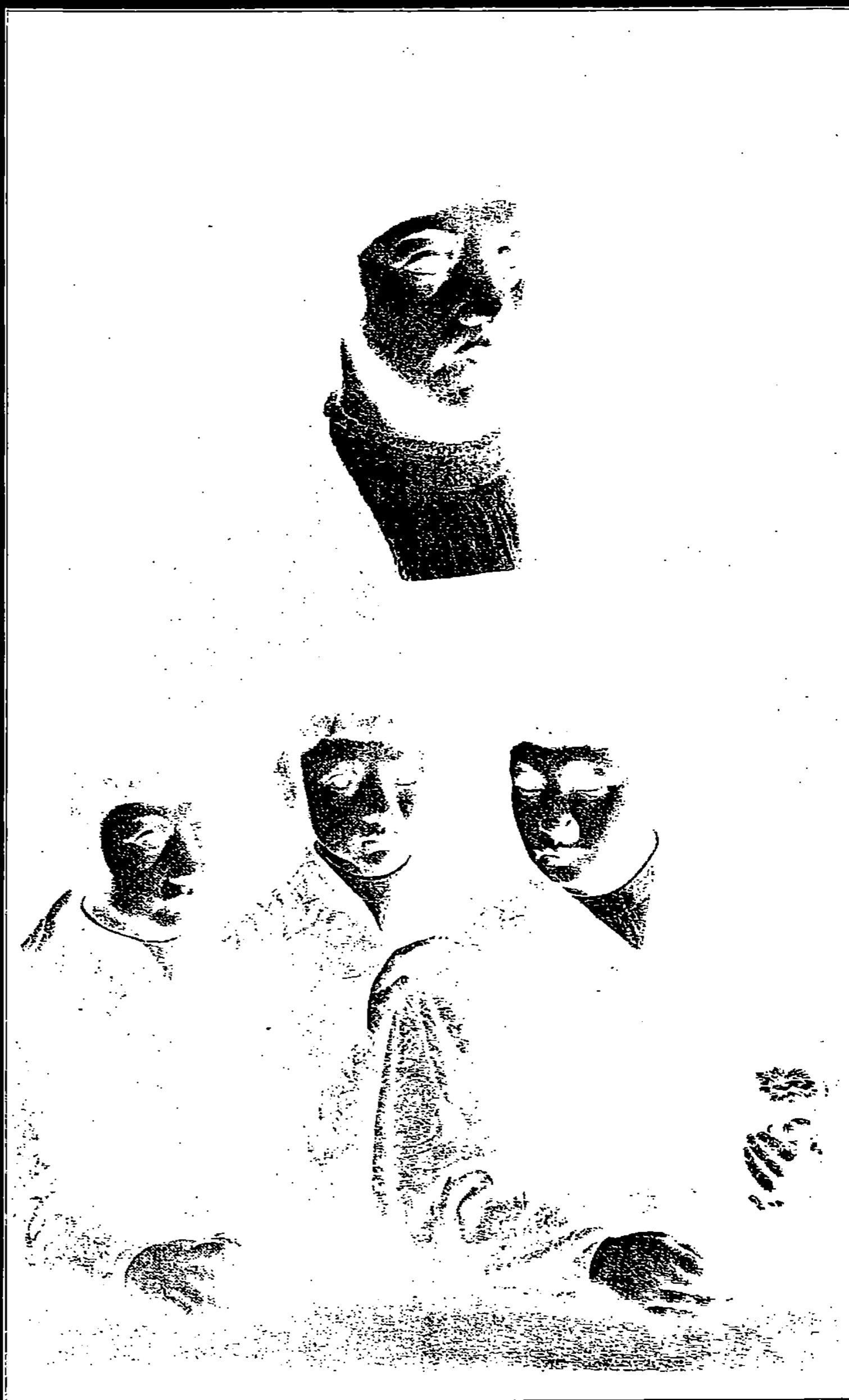
La galerie des portraits de Holbein est extraordinairement variée. Voici le roi Henry VIII, à la physionomie imposante et bestiale; voici son fauconnier et voici son orfèvre. Ce sont encore des dignitaires ecclésiastiques au visage noble, grave et las, des seigneurs âgés et moroses comme Thomas Howard, duc de Norfolk ou jeunes et rois de la mode, comme Simon-Georges de Cornouailles, l'illustre et infortuné Thomas Morus. Puis ce sont les savants, les humanistes, Erasme et Boniface

Amerbach auquel nous devons une reconnaissance éternelle car, ami d'Holbein, il forma la collection de ses études et de ses œuvres que conserve aujourd'hui le musée de Bâle. Les marchands allemands qui résidaient à Londres se sont fait portraicturer par leur compatriote. Jacques Meyer, le bourgmestre de Bâle, avait posé dès 1516. A cette longue et incomplète série, ajoutons les inconnus et parmi eux, l'homme au grand chapeau. J'ai renoncé aux épithètes qui seraient vite devenues fastidieuses et monotones. On peut préférer certaines pages, toutes sont à admirer.

Les femmes ont, dans cette galerie, une allure digne, discrète, un charme presque effacé. Anne de Clèves, Jeanne Seymour, femmes de Henri VIII, portent avec timidité leurs riches parures. Le portrait de Christine de Danemark est admirable de réserve et de dignité. Holbein a eu un sens très vif de l'enfance; le portrait d'Henri Brandon, fils du duc de Suffolk (1535), suffirait à en porter témoignage si l'artiste n'avait représenté dans un groupe admirable de maîtrise et de sentiment les deux aînés de ses enfants, son fils Philippe, au regard candide et ouvert, sa fille Catherine, un poupon aux traits mal formés, sous la tutelle de leur mère attentive et soucieuse.

Il est enfin une page en laquelle le génie d'Holbein paraît s'être résumé, c'est la Vierge dite du Bourgmestre Meyer. Une ordonnance ample, et pourtant familière, une Vierge toute maternelle, l'enfant Jésus, bébé potelé dont le geste bénit, des adorateurs aux visages recueillis qui paraîtraient la perfection même si les crayons préparatoires n'étaient encore plus beaux : toute l'intensité, toute la sincérité du Nord y sont inscrites dans la limpidité du Midi.

Cette synthèse harmonieuse que le génie



Ph. Braun.

Saint-Petersbourg : Musée de l'Ermitage.

BARTOLOMEUS BRUYN

PORTRAIT D'UN HOMME ET DE SES TROIS FILS

d'Holbein vient, un instant, de réaliser, demeure pour l'art germanique un exemple et un idéal uniques. Le maître inconnu de Mezskirch, chez lequel l'influence de Dürer et celle d'Holbein semblent converger, s'en rapproche dans une *Crucifixion* d'une gravité majestueuse. D'autres se sont débattus sans parvenir à trouver une conciliation entre des sollicitations contraires. Ainsi Martin Schaffner d'Ulm (mort 1541 ?). Les ordonnances



Ph. Braun.

Musée du Louvre.

A. ELSHEIMER — LA FUITE EN EGYPTE

classiques, les draperies amples, le coloris clair, le souci d'équilibre qu'il doit à l'admiration de l'Italie, se heurtent, dans son maître-autel d'Ulm (1521), avec les types et les costumes allemands, avec un besoin mal contenu d'individualisme. La volonté d'adaptation ne parvient pas à dissimuler le tempérament rebelle au sens de la plastique méridionale.

Le portrait semble se prêter mieux que les compositions religieuses à la synthèse désirable. L'acuité de l'observation ne s'évanouit pas parce que la facture se fait plus abandonnée. Christoph Amberger d'Augsbourg (1500-1561 ?) donne au double portrait de Mathias Schwartz et de sa femme, en 1542, une ampleur et une limpidité quasi-vénitienne et signe en 1552 une effigie pénétrante du cosmographe Sébastien Munster. Il y a pourtant plus de précision, d'accent chez Barthélemy Bruyn (1493-1555). Ce dernier vit à Cologne, et Cologne, envahie par les Romanistes dès le début du xvi^e siècle, asile du peintre flamand Joos van Cleef d'Anvers, le maître de la Mort de Marie, serait entièrement perdu pour l'art germanique, sans ce probe et nerveux portraitiste. La figure intelligente et ravagée de Ludwig Falckenbergh (1530) est un morceau de tout premier ordre. Le portrait d'Arnold de Brauweiler bourg-

mestre de Cologne (1535), est d'une sobriété, d'une sévérité, d'une beauté d'analyse et d'exécution qui honorerait le pinceau du plus illustre maître.

Nous touchons à la décadence. Pourtant, au moment où celle-ci va commencer, la peinture allemande vient de pénétrer un domaine nouveau, éminemment favorable à son génie. Le paysage, annoncé par Albert Dürer, s'épanouit dans l'œuvre d'A. Altdorfer (1480 ? - 1538). Altdorfer ne fut pas, comme on l'avait longtemps supposé, un élève de Dürer. Né à Ratisbonne, il subit l'influence de l'école danubienne de miniaturistes, très sensible aux charmes de la nature et qui agit aussi sur les œuvres de jeunesse de Cranach. Altdorfer renonça à peindre des tableaux d'églises et il appliqua son talent à des tableaux de petites dimensions destinés aux appartements bourgeois. Dès 1507, dans la *Famille du Satyre*, il attribue au paysage une importance prépondérante. En 1520, il peint en ex-voto un *Repos de la Sainte Famille*, délicieuse composition, où il déploie un sens de la couleur rare parmi ses compatriotes. La Sainte Famille s'est arrêtée auprès d'une fontaine dont l'architecture touffue affirme le goût et les prétentions de l'artiste qui fut architecte officiel de sa ville. Au loin s'étend un rivage accidenté près duquel s'étage un village germanique. La passion architecturale entraîne



Ph. Braun.

Musée de Glasgow

ALTDORFER — LE REPOS EN EGYPTE

parfois Altdorfer à édifier dans ses tableaux des constructions fantastiques (*Suzanne au bain*, 1521), mais, par ailleurs, ce sont les forêts qui l'attirent et il cherche aussi (dans la légende de saint Quirin,

1520) à fixer les effets fugitifs d'un soleil couchant. Enfin, une fois au moins, Altdorfer a peint un paysage, sans personnages, pour le plaisir pur de célébrer la nature.



Ph. Braun.

Musée du Louvre.

DENNER — PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Autour d'Altdorfer, d'autres maîtres dans la région danubienne témoignent de prédilections semblables. Tel Melchior Feselen influencé directement par Altdorfer qu'il suit parfois de très près; tel encore Wolf Huber. Ulrich Apt d'Augsbourg déroule derrière l'*Ensevelissement du Christ* une infinie et complexe perspective. Une *Conquête de Chypre* que l'on assigne à Georges Breu le jeune, une *Histoire d'Esther*, anonyme, conservée à Vienne, intéressent aussi par l'effort pour traiter des panoramas, parmi lesquels se dressent de subtiles architectures et s'agitent des personnages minuscules aux accoutrements orientaux.

Plus tard, au moment où la décadence est déjà profonde, c'est par le paysage que l'Allemagne exerce une dernière fois, ou peut-être une fois unique, une action sur l'Europe. Adam Elsheimer, né à Francfort en 1578, vint jeune à Rome, où il conquiert rapidement une grande notoriété, et y mourut prématurément vers 1620. Comme Altdorfer il peignait des tableaux de petites dimensions, qu'il achevait avec un soin minutieux et un faire de miniaturiste. Il ne peignait pas des scènes populaires comme le faisaient les néerlandais, mais représentait des scènes bibliques ou mythologiques qui étaient surtout des prétextes à paysages. Il

associait d'ailleurs avec une grande habileté ses personnages au milieu où il les plaçait. Il empruntait ses paysages aux environs de Rome, à Tivoli, à Narni, aux Monts Albains, il les agrémentait de fabriques antiques et était curieux d'effets de lumière : orages, soleils couchants, lumières artificielles. *La Fuite en Egypte* que possède le Louvre définit bien son génie. Elsheimer, par la date où il parut, par la notoriété qu'il eut à Rome exerça une influence extrêmement variée, supérieure sans doute à son génie, Rubens, Pœlenburgh, Claude Lorrain lui empruntèrent des suggestions, Il agit également sur Rembrandt qui médita non seulement ses paysages, mais aussi de très curieux dessins à la sépia, où il avait tracé des scènes de *La Passion* avec une liberté et une émotion où le génie de Rembrandt même paraît pressenti.

VI

LA DÉCADENCE. — LES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES
WINCKELMANN ET L'IDÉAL ANTIQUE

Dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, la peinture allemande semble frappée de stérilité. Devant le triomphe obsédant de l'Italie, l'Allemagne renie son passé, oublie les leçons de Dürer, d'Holbein, abdique toute originalité technique. Les pays protestants condamnent la pensée païenne et sont peu favorables à la peinture même; dans les pays restés catholiques s'étend la discipline romaine. La bourgeoisie énergique et puissante, qui a jusqu'alors soutenu les artistes est en décadence.

Christoph Schwartz (1550-1597) ne rappelle que par quelques discordances, quelques gestes involontaires le génie national submergé par l'étude des vénitiens et des bolonais. Il se livre dans son triptyque du musée de Munich au plus déplorable pastiche. Hans von Achen (1552-1615) suit des errements analogues.

J. Rottenhamer (1564-1623), le peintre le plus vanté de ce temps, a séjourné longtemps à Venise. *La Mort d'Adonis* du Louvre, porte témoignage des leçons qu'il reçut sur la lagune. C'est un morceau de bravoure, prétexte à exhiber de beaux modèles de femmes, des carnations riches, des nus, un paysage, « un Tintoret délayé et pâli ». Par la suite, Rottenhamer, après un voyage à Rome, modifia sa manière, adopta un style amenuisé, maniéré. Rentré à Augsbourg, il se spécialisa dans la production de petites toiles, bacchanales, mytho-



Ph. Braun.

Musée du Louvre.

ROTTENHAMER — MORT D'ADONIS

logies, pastorales, dont il peignait les figures, confiant à un collaborateur flamand, Paul Bril ou Breughel de Velours le soin d'exécuter les paysages.

La crise que l'Allemagne traversait, la plupart des pays voisins la subirent aussi, grisés comme elle par l'atmosphère enivrante de l'Italie. Les Flandres, les Pays-Bas, la France eurent également leurs italianisants ou leurs romanistes. Van Orley, Van Veen, les maîtres de l'école de Fontainebleau portent les mêmes stigmates que Rottenhamer. Mais au début du XVII^e siècle, alors que ses voisins parvenaient à se ressaisir et greffaient sur la culture italienne des floraisons originales, l'Allemagne se vit ravagée, ruinée par la guerre de trente ans. Elle devait en sortir morcelée, asservie, appauvrie. Désormais et jusqu'au début du XIX^e siècle, ses peintres se traînèrent à la remorque des pays qui l'avaient distancée, Flandres, Italie ou France.

Pendant cette longue période d'affaissement, ce ne furent ni les hommes de talent, ni les occasions de produire qui firent défaut à l'Allemagne. Ce qui manqua ce fut la conscience d'un génie germanique et la confiance dans ce génie. En toute

humilité, sans effort aucun de réaction, les peintres allemands se mirent à l'école de leurs voisins. Pourtant, ils n'avaient pas oublié la gloire de leurs ancêtres et Sandrart (1608-1688) le Vasari allemand, dans son *Académie allemande*, où il essayait de résumer toute la théorie et toute l'histoire de l'art, n'avait garde de négliger les souvenirs de Schongauer, de Dürer et de leurs contemporains. Mais Sandrart, peintre, avait visité Venise, Bologne; il vivait à Rome où il composait un *Zeuxis peignant une figure de Junon d'après cinq modèles* et il observait les règles les plus orthodoxes de l'éclectisme bolonais. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation et Velasquez, chargé par le roi d'Espagne de commander des tableaux aux douze meilleurs peintres de Rome, le portait sur sa liste d'élite. Quelques années plus tard, Sandrart, établi à Amsterdam, abandonnait Bologne pour imiter Rubens!

Les meilleurs des peintres allemands du XVII^e siècle prirent le mot d'ordre dans les Pays-Bas. Hambourg, une des rares villes épargnées par la guerre de trente ans et où la bourgeoisie fût



CHODOWIECKI — PORTRAIT DE FEMME

demeurée prospère, reçut toute une colonie de portraitistes hollandais auxquels se joignit une modeste école locale. J.-H. Roos (1631-1685) dont les parents chassés d'Allemagne par la guerre s'étaient réfugiés à Amsterdam, pratiqua, à l'exemple de Karel Dujardin, ce paysage conventionnel par lequel les néerlandais essayaient alors d'exprimer la nature italienne. Lingelbach (1623?-1687), artiste vagabond qui résida successivement en Hollande, en France et en Italie, composa, dans un esprit analogue, des scènes de genre assez spirituelles. Abraham Mignon (1639-1697) de Francfort, fut un des meilleurs élèves de Davidsz de Heem et traça, comme son maître, avec une perfection et une froideur insupportables, des tableaux de fleurs et de fruits.

Quelques-uns s'absorbèrent dans leur patrie d'élection. Bien qu'il fût allemand authentique, né à Heidelberg, c'est certainement parmi les maîtres hollandais que doit être compté Gaspar Netscher (1639-1684). Netscher vécut à la Haye et se range dans la lignée de Terburg, dont il fut l'élève, de Metz et de Dou.

En Angleterre, le peintre favori de la cour de Charles II, fut un westphalien Peter Lely (1618-1680). Il n'y vint pas renouveler la tradition d'Holbein. Il continua la manière de Van Dyck qu'il avait à peine eu le temps de connaître, mais dont il s'assimila les procédés. La suite des Belles Dames de la cour, qu'il peignit pour Windsor et que l'on conserve au château de Hampton-Court,

est l'expression la plus séduisante de cette existence frivole et brillante par laquelle les Stuarts restaurés essayèrent d'oublier un premier exil et préparèrent leur chute définitive. Habillées de satin, travesties sous des prétextes mythologiques, les Beautés ont trouvé, chez Lély, un galant interprète. Parmi elles on distingue la belle Hamilton, la femme du chevalier de Grammont. A Lély, succéda comme peintre courtisan un autre allemand G. Kneller (1646-1723); mais celui-ci, plus lourd, moins habile, n'a pas su défendre à Hampton-Court, avec la même verve, les Beautés de la cour de Guillaume III.

Au XVIII^e siècle, l'activité artistique est considérable en Allemagne. Partout s'ouvrent des académies et des écoles d'art. Les hommes de talent sont légion; mais, dans cette floraison, il n'est, pour ainsi dire, rien de germanique.

Les princes, pour lesquels les artistes travaillent presque exclusivement, donnent l'exemple du mépris de la vie nationale. La civilisation de cour se règle ou se guide sur des exemples français, et les seigneurs les plus fastueux attirent auprès d'eux des peintres étrangers, des français surtout mais aussi des Italiens. Frédéric II constitue à Potsdam une merveilleuse collection de Watteau, de Lancret, de Chardin. Le portraitiste Antoine Pesne (1683-1757) vient résider à Berlin; Charles-Amédée-Philippe Van Loo est premier peintre du roi de Prusse. A Dresde, seconde capitale artistique de l'Allemagne de ce temps, le français Louis Silvestre (1675-1760) est fêté ainsi que le vénitien Belotto Canaletto (1720-1780). Tiepolo décore à Wurtzbourg le palais archiépiscopal; le prince de Mecklembourg fait bâtir une galerie pour y recevoir les toiles d'Oudry. Comment s'étonner de voir les peintres allemands continuer à revêtir des livrées étrangères?

Dans le sud de l'Allemagne, dans les pays catholiques, on leur confie souvent la décoration des églises et des palais, énormes surfaces qu'ils couvrent à l'italienne, avec une verve et une rapidité qui ne nous émeuvent plus guère et qui mériteraient peut-être un moins parfait mépris.

Ailleurs c'est la Hollande qui demeure la principale inspiratrice. Rugendas (1666-1742) qui, dans un séjour à Rome, s'est surtout épris des œuvres du Bourguignon et de Tempesta, rentré à Augsbourg, peint des batailles, des chocs de cavaliers, où se mêle le souvenir de Wouvermann.

Son élève, Ridinger (1698-1768) est l'historiographe des chasses, plaisir noble, distraction essentielle des minuscules souverains allemands. Il conserve avec exactitude le portrait des animaux qui eurent l'heur de succomber sous une main princière. Il narre, non sans véhémence, des scènes dans la formule de Snyders et d'Oudry



Ph. Braun.

ZOFFANY — LE MENUET

Musée de Glasgow.

et trace avec sécheresse des paysages véridiques.

Balthazar Denner (1685-1749) et après lui Seybold (1703-1768) se livrent à de minutieuses et puérides analyses du visage humain, maniaques qui n'oublient pas un duvet ou une ride et laissent sans expression la physionomie.

On pourrait donner comme type de l'habileté impersonnelle des peintres allemands de cette époque Diétrich (1712-1774) artiste protéiforme, pasticheur intrépide et surtout des hollandais. Par contre, il y a quelque chose d'involontairement mais de nettement germanique chez Chodowiecki (1721-1806) polonais d'origine. Ce spirituel et infatigable dessinateur s'est inspiré, quand il a peint, des exemples français, mais il y a joint quelque chose d'un peu lourd et de sentimental. *Les adieux de Calas* qui, en 1767, émurent en tous pays toutes les âmes vertueuses, ressemblent à un Greuze très appuyé.

Au cœur du XVIII^e siècle, au moment où les peintres allemands contribuaient pour une si faible part à la gloire artistique de l'Europe, c'est pourtant d'Allemagne que partit le mouvement

qui devait entraîner vers l'imitation de la Grèce et de Rome tout l'art européen. L'initiateur ne fut pas un artiste mais un écrivain. Winckelmann publia en 1764 son *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Il proclamait la suprématie de la statuaire antique, formulait la doctrine du beau idéal.

Ces idées devaient rencontrer en France leur véritable champion avec Louis David. Elles eurent d'abord en Allemagne de faibles interprètes. Raphaël Mengs (1728-1779) qui avait mené la réaction contre le style facile et prétendait s'inspirer de Raphaël et du Corrège, se constitua le défenseur de Winckelmann. Accablé d'honneurs, à Dresde, puis à Madrid, Mengs jouissait alors d'une réputation que ses œuvres nous rendent inexplicables. Froids pastiches, dont le *Parnasse* peint à la Villa Albani (1760) est le chef-d'œuvre, les contemporains virent de la grandeur et de la pureté là où il n'y avait qu'habileté creuse et rhétorique pauvre.

Angelika Kauffmann (1741-1807) apporta, au moins dans la mode antique, une délicatesse, une grâce qui, malgré de la mollesse et de l'afféterie, préservent sa mémoire. Angelika Kauffmann et

Mengs seraient totalement oubliés aujourd'hui si, portraitistes, ils ne portaient témoignages sur leur temps. Les portraits de Mengs sont froids ou du moins apprêtés ; ceux d'Angelika Kauffmann ont un charme un peu mièvre, ainsi le *portrait de la baronne de Krüdner* avec sa fille, au Louvre.

Zoffany (1733-1788), portraitiste renommé des princes de la maison d'Autriche, est d'ordinaire solennel et médiocre et rarement il a été aussi

Le succès des doctrines de Winckelmann, la prédilection de Goethe pour le paganisme et l'Italie, loin de régénérer l'art germanique achevaient de le dépouiller de toute personnalité. Plus que jamais les allemands se reniaient eux-mêmes. Asmus Jacob Carstens (mort en 1798) donnait, dans des cartons célèbres, l'exemple d'un idéal archéologique gréco-romain. Mais quelques portraits comme l'image mémorable que Tischbein a laissé de Goethe mon-



Ph. Braun.

RAPHAEL MENGES

MARIE-AMÉLIE-CHRISTINE DE SAXE, REINE D'ESPAGNE

heureux que dans la scène de genre que nous reproduisons.

Avec Winckelmann commence la série des écrivains allemands qui ont étudié d'un point de vue philosophique la science du beau et l'histoire de l'art. Elevée avec Kant à une hauteur incomparable, l'esthétique ne doit pas seulement à Schiller, à Hegel, à Schelling, à Schopenhauer, à leurs successeurs, des aperçus puissants ou ingénieux. Ce sont les allemands qui ont marqué la place essentielle de l'art parmi les manifestations de l'activité humaine.

traient quelles réserves de talent l'Allemagne gardait pour le jour où elle retrouverait une âme.

D'ailleurs, dans cette époque de torpeur et d'abdication plastiques, l'Allemagne avait nourri J.-S. Bach, Haendel. Elle venait de perdre Mozart, mais s'enorgueillissait encore de Haydn et Beethoven affirmait son génie. La pensée nationale absente de sa peinture s'était épanouie dans les chants et sa part était assez belle puisqu'elle créait le grand mouvement d'où dérive toute la musique contemporaine.

(A suivre.)

LÉON ROSENTHAL.

VII

LA RENAISSANCE DU XIX^e SIÈCLE.

LES NAZARÉENS. — LES PETITS MAÎTRES.

Dès le milieu du XVIII^e siècle, quelques esprits généreux avaient entrepris de rendre à la civilisation germanique une originalité en l'arrachant à l'imitation de la France. Ce travail, au début du XIX^e siècle, au moment des victoires de Napoléon, apparut comme une nécessité patriotique. De la littérature il s'étendit aux arts. Dès le lendemain d'Austerlitz et d'Iéna, Schelling, en 1807, affirmait que le peuple allemand aurait, quelque jour, un art original.

Pour se régénérer, les peintres allemands cherchèrent donc des voies nouvelles.

Les conseils de Goethe appuyés par l'exemple de Carstens, eurent de médiocres effets. Les compositions ambitieuses de Genelli (1800-1868), malgré un sens décoratif remarquable, sont de l'inspiration la plus artificielle. Les paysages composés pour lesquels K. Rottmann (1797-1850) essaya de magnifier les terres vénérables, Sicyone, Taormina ou Corfou, les épisodes de l'Odyssée que Preller (1804-1878) évoqua, non sans grandeur, dans des sites héroïques, n'ont de germanique que leur tension. Ces tentatives, d'ailleurs, demeurèrent isolées.

En 1797, Wackenroder, dans ses *Méditations d'un Moine ami des Arts*, avait recommandé aux peintres l'inspiration chrétienne, l'admiration de l'art gothique, l'exemple d'Albert Dürer. Quelques années plus tard, Frédéric Schlegel, en 1803, affirmait que la peinture allemande s'émanciperait par le moyen-âge. A ce moment, les frères Boisserée réunissaient une collection magnifique d'œuvres nationales anciennes, collection qui, depuis 1827, est entrée dans la Pinacothèque de Munich.

Ces indications entraînent de jeunes peintres, mais elles ne furent, par malheur, suivies qu'en partie. Les novateurs reconnurent dans l'inspiration chrétienne un moyen d'émancipation, mais leurs yeux inaccoutumés aux formes par lesquelles leur pays s'était exprimé jusqu'au XVI^e siècle, se détournèrent des exemples nationaux. C'est à l'Italie qu'une fois encore, ils demandèrent les éléments de leur technique.

En 1810, Overbeck s'installait à Rome et, pendant les années suivantes, de tous les points de la terre allemande lui arrivaient des compagnons, Cornélius en 1811, Schadow et Veit en 1815, Schnorr de Karolsfeld en 1818, Führich en 1827, Steinle en



Ph. Bruckmann.

CORNELIUS — MINERVE ENSEIGNANT L'ART DE TISSER

1828. Établis sur le Pincio, les moines de Saint-Isidore, comme ils aimaient à s'appeler, fondèrent la secte célèbre des Nazaréens.

Les Nazaréens regardaient la peinture comme un pur moyen d'édification ; ils condamnèrent toute l'école moderne dominée par un amour païen ou académique de la beauté et demandèrent aux italiens du Quattrocento ou à Raphaël le secret de leur inspiration ingénue ou sincère.

Il se rapprochaient donc par quelques côtés des peintres anglais qui, plus tard, prirent le nom de Préraphaélites. Avant eux ils prétendirent secouer une tradition deux fois séculaire : mais ils n'enveloppaient pas Raphaël dans leur réprobation ; au lieu d'être curieux, comme les Anglais, d'une exécution raffinée, ils étaient soucieux uniquement de s'exprimer avec clarté et formèrent, d'éléments florentins, ombriens ou romains amalgamés sans discernement, un langage éclectique et batard.

Les Nazaréens renoncèrent aux prestiges du clair obscur ; ils se méfièrent de la touche, subordonnèrent la couleur, s'appliquèrent à la composition et à un dessin simple et clair. Ils considéraient l'exécution comme tout à fait secondaire et se bornèrent parfois à établir des cartons très achevés où le trait, sans couleur et même sans indication d'ombre, suffisait à traduire leur pensée.

*Ph. Bruckmann.*

OVERBECK — ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM

Leurs tableaux de chevalet furent, le plus souvent, médiocres. Mais, et c'est là leur mérite essentiel, leur souci d'édification et l'étude qu'ils firent des fresques italiennes, leur inspirèrent une prédilection pour la peinture monumentale. Ils y préconisèrent des tons clairs et neutres, des ordonnances très lisibles, des gestes mesurés, point de drame ni de violence. Sur ce point, leur influence dépassa l'Allemagne puisque Overbeck connut dans leur jeunesse, Orsel et Hippolyte Flandrin.

En 1819, J. S. Bartholdy, consul de Prusse à Rome, fit peindre, sur les murs de sa maison par Cornelius, Veit, Schadow et Overbeck, l'histoire de Joseph et les fresques de la Casa

*Ph. Bruckmann.**Musée de Francfort.*

A. RETHEL — DANIEL

Bartholdy, transportées au Musée de Berlin, demeurent un des meilleurs exemples de la doctrine nazarienne.

Overbeck (1789-1869) qui s'était converti au catholicisme pour mettre sa foi en plus parfait accord avec son art, demeura, toute sa vie, fidèle à l'idéal de sa jeunesse; il vécut à Rome, au milieu d'une vénération universelle. Les cartons du Vatican consacrés aux Dix Commandements sont, peut-être, son chef-d'œuvre par leur sujet comme par leur réalisation. Il y règne une onction, une ampleur de conception, une allégresse pieuse qui, malgré leur froideur abstraite, les vivifie.

D'autres retournèrent en Allemagne et continuèrent à s'adonner à l'art religieux,

tels Führich (1800-1876) ou Ph. Veit (1783-1877). Ce dernier célébra, en 1836, sur une grande fresque, l'*Introduction des Arts en Allemagne par le Christianisme* et l'on peut voir à Francfort ce manifeste près du *Triomphe de la Religion dans les Arts* qu'Overbeck peignit dans une intention et par des procédés semblables. Veit enrichit le dôme de Mayence d'une décoration qu'il serait intéressant de confronter avec les travaux d'Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés.

Quelques compagnons d'Overbeck abandonnèrent l'idéal chrétien. Ils gardèrent de la crise nazaréenne une double et indélébile empreinte. D'une part ils persistèrent à subordonner l'exécution, aux intentions et aux idées, firent de la peinture, littéraire, philosophique, avec de grandes prétentions et des moyens médiocres. Par contre, ils conservèrent le sens de la peinture monumentale.

Appelé en 1825 à Munich par le prince Louis Ier de Bavière qui avait entrepris de faire de sa capitale le premier centre artistique de l'Allemagne, Cornélius (1783-1867) dirigea l'école des Beaux-Arts. D'accord avec les esthéticiens allemands, il voulait que la peinture s'associât à la vie nationale et qu'elle fût, comme la sculpture au moyen âge, une visible encyclopédie. L'ambition était trop belle et trop juste pour ne pas nous rendre indulgents sur les erreurs de l'application, erreurs qui dérivèrent, avant tout, de l'indifférence pour les moyens d'exécution.

Les œuvres que Cornélius exécutait lui-même montraient à la fois, une grande science, une volonté décorative et une absence totale du sentiment de l'harmonie. La Salle des Dieux et la Salle de Troie à la Glyptothèque sont un labeur gigantesque et décevant; la fresque du *Jugement dernier* à l'église Saint-Louis détermina sa disgrâce. En 1841, il se retira à Berlin où il dessina pour un *Campo Santo* des cartons qui ne furent pas exécutés. Dans l'un de ces cartons il a su, après



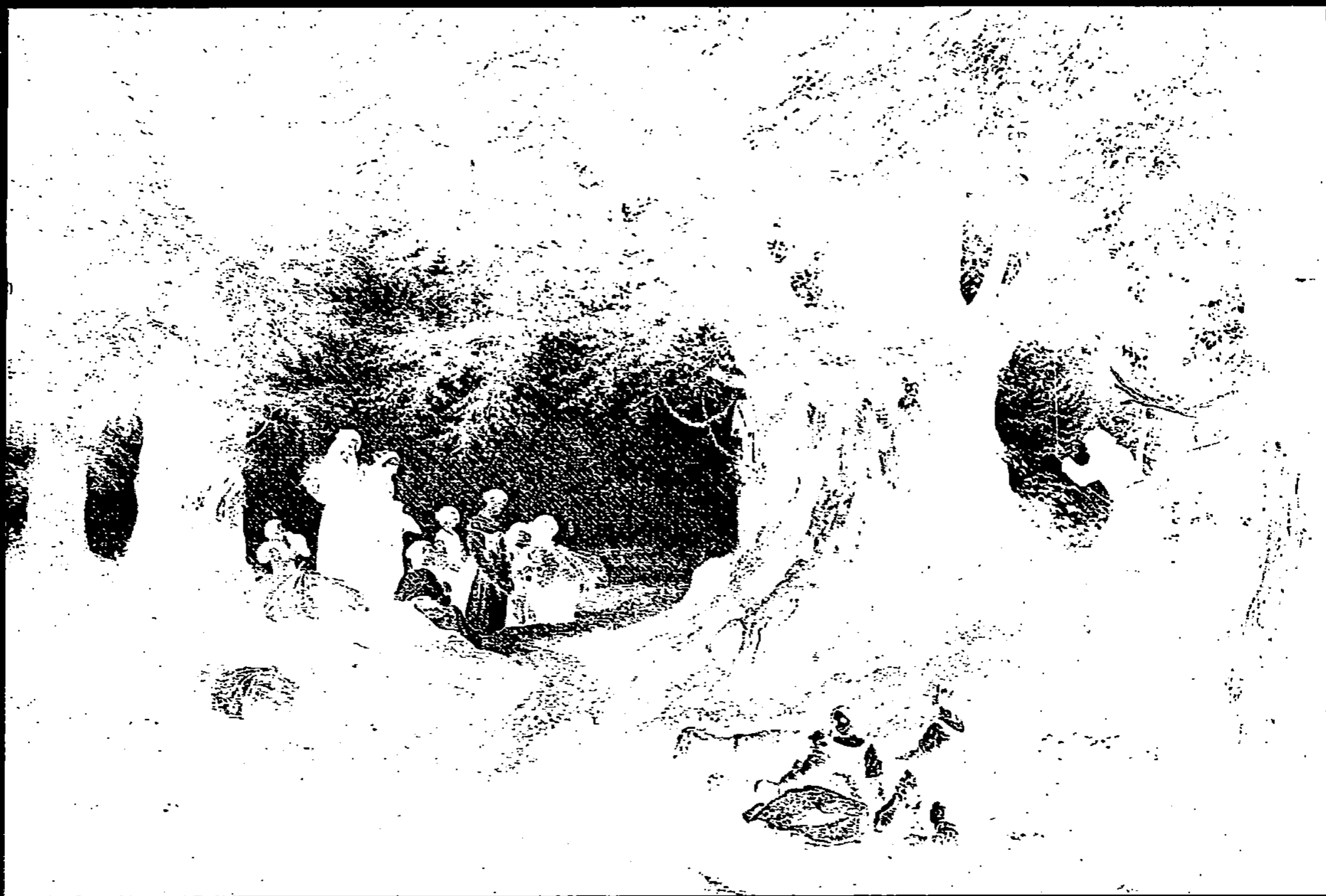
Ph. Bruckmann.

WASMANN — PAYSAGE

A. Dürer, tracer une image saisissante et originale des *Cavaliers de l'Apocalypse*. A la suite de Cornélius, W. Kaulbach (1805-1874) entreprit, dans des compositions gigantesques, spécieuses et médiocres, d'évoquer les grandes périodes de l'humanité : *Bataille de Salamine* (Stuttgart), *Destruction de Jérusalem* (Munich), histoire universelle jusqu'à la Réforme (Berlin).

Cependant, à Munich, Schnorr de Karolsfeld (1794-1872) qui avait peint à Rome à la Villa Massimi les épisodes de Roland Furieux (1821-1828), décorait les salles de la Résidence de compositions empruntées à l'histoire d'Allemagne et à la légende des Nibelungen. Par de tels sujets, le mouvement nazaréen devenu chrétien ou médiéval se rattachait à l'esprit national.

Cette tendance, à laquelle on peut appliquer l'épithète de romantique que les Allemands attribuent parfois au nazaréisme tout entier, fut encouragée par Schadow (1789-1862), qui au retour de Rome, dirigea l'académie de Dusseldorf. L'étude des légendes germaniques, la lecture des poèmes de Tieck et de Fouqué inspirèrent Schadow ainsi que les artistes groupés autour de lui, tels Steinbrück, Hildebrand, K. Sohn, Kœlher. L'école de Dusseldorf jouit d'une très vive faveur. Un élève de Schadow, Alfred Rethel (1816-1859) peignit à l'Hôtel de Ville d'Aix-la-Chapelle une



Ph. Bruckmann.

Musee de Leipzig.

LUDWIG RICHTER — PRIÈRE DU SOIR EN FORÊT

histoire de Charlemagne. Il y déploya une puissance, une richesse d'imagination, une intensité d'expression exceptionnelles. Dans une série de dessins célèbres, Rethel reprit le thème ancien de la Danse des Morts avec une véhémence, un bonheur qui l'apparentent aux artistes du *xv^e* siècle.

Les légendes germaniques trouvèrent un interprète pénétrant et familier chez le viennois Moritz de Schwind (1804-1871) qui peignit longtemps à Munich. Sur des toiles de petites dimensions, avec un métier incertain, une palette pauvre, un pinceau mou, mais avec un sentiment très vif, il célébra



Ph. Bruckmann.

Musée provinc. Hanovre.

K. V. PILOTY — L'ASSASSINAT DE CÉSAR



ADOLPHE MENZEL — LE MARCHÉ, A VÉRONE

Rübezahl, Wieland le Forgeron, les Elfes, Mélusine, évoqua chevaliers et ermites, traduisant avec un esprit très allemand des thèmes traditionnels. Dans la seconde partie de sa vie, il développa, avec la même bonhomie émue, des thèmes contemporains : voyage de noces, promenades du dimanche, fillette à la fenêtre. Moritz de Schwind, est un des rares artistes de ce temps qu'ait épargné le discrédit de la génération actuelle.

Une réaction absolue, injuste évidemment par son intransigeance, frappe aujourd'hui les efforts que nous avons évoqués. Elle a du moins conduit à rechercher et à tirer de l'oubli des artistes qui, pendant cette période, modestement, sans éclat, sans système préconçu, peignirent surtout la vie germanique. L'exposition centennale ouverte à Berlin en 1906, a attiré l'attention sur ces petits maîtres ; elle a contribué aussi à réhabiliter, au moins en partie, quelques peintres, célèbres en leur temps, et depuis condamnés.

Runge (1777-1810) dans son existence trop brève, nous apparaît comme un précurseur, travaillé par des préoccupations symboliques, auteur aussi de remarquables portraits groupés. Kersting (1783-1847), peintre intimiste, décrivit avec fidélité les allures, les costumes, les appartements et le mobilier de ses contemporains. On a reconstitué une galerie de portraits peints avec scrupule, composés avec réflexion, scrutés avec pénétration, dignes, tout au moins par leur probité, de la tradition du

xvi^e siècle. Le portrait de famille (1821) de Begas (1794-1854), des effigies peintes par Hübner (1806-1882), le *Vieux meunier* d'Oldach (1804-1830) ne peuvent plus désormais nous laisser indifférents et les figures définies avec une précision âpre par Wasmann (1805-1886), qui fut aussi un remarquable paysagiste, sont de l'art le plus élevé. Il convient d'ajouter que les Nazaréens, eux-mêmes, ont presque tous, été des portraitistes perspicaces.

Franz Krüger (1797-1857) fut célébré par ses contemporains comme un extraordinaire peintre de chevaux ; nous ne lui reconnaissons plus cette supériorité, mais il fut un habile portraitiste et il posséda aussi l'art de grouper des foules dans des vues panoramiques, vivantes sans confusion, ainsi dans sa *Parade sur la place de l'Opéra de Berlin* (1839). Kobell (1766-1855), comme peintre de batailles, déploya des qualités analogues.

L'exposition de 1906 a également renouvelé nos connaissances et nos jugements sur le paysage allemand de cette époque. L'admiration des contemporains avait été, soit aux compositions classiques, soit aux sites dits romantiques dans lesquels J.-A. Koch (1769-1839) ou Ludwig Schnorr de Karolsfeld (1789-1853) évoquaient châteaux forts, troubadours et chevaliers à panache. A ces maîtres périmés, l'Exposition de 1906 a opposé d'autres artistes qui cherchèrent leur inspiration dans la réalité même.

Friedrich (1774-1840) essaya d'exprimer les



Autorisation Ph. Gesellschaft, Berlin.

LEIBL — PAYSANNES DE DACHAU (1875)

lignes simples des larges horizons de l'Allemagne du Nord et les grandes harmonies lumineuses. Il donna parfois à ses toiles un caractère quasi-religieux ou emphatique. Blechen (1798-1840) qui peignit des paysages de ville ou de banlieue, des perspectives de toits, d'humbles cours et s'attacha à noter les jeux de la lumière, nous apparaît, par ses curiosités, comme un précurseur.

Influencé par Friedrich, Ludwig Richter (1803-1884), fécond et populaire dessinateur sur bois, mit, dans ses peintures comme dans ses illustrations, une pointe d'émotion intime tout à fait nationale. Il prit les éléments de ses paysages dans la campagne des environs de Dresde et groupa, sous des arbres gigantesques et noueux, des paysans joyeux ou recueillis.

Quelque soit l'intérêt de ces artistes, il convient de ne pas exagérer leur mérite, et la sympathie que provoquent leurs préoccupations ne doit pas nous masquer la pauvreté générale de leur facture.

Pour rendre à l'Allemagne le sens de l'effort technique il fallut qu'elle reçût une secousse nouvelle. L'impulsion lui vint de la France.

VIII

L'INFLUENCE FRANÇAISE.

C'est de France, en effet, qu'après le mouvement Nazaréen, l'Allemagne devait jusqu'à nos jours, recevoir les suggestions qui ont sollicité les meilleurs de ses artistes. Déjà s'étaient opérés de partiels contacts. La rencontre essentielle, se fit par l'intermédiaire de la Belgique. L'exhibition à travers l'Allemagne, en 1842, de deux grandes machines de Gallait et de Biefve, mit à la mode les compositions historiques dont Delaroche donnait alors le plus parfait modèle, et déshabituait les Allemands de la couleur exsangue des Nazaréens. Ils auraient été révoltés par les œuvres de Delacroix, ils acceptèrent une réforme-technique qui gardait aux toiles leur lisibilité et à l'idée littéraire la suprématie.

Ils étaient, d'ailleurs, préparés par les élèves de Schadow, Bendemann (1811-1889) qui avait peint, en 1831, les *Juifs à Babylone*, et surtout Lessing (1808-

1880). Ce dernier, qui occupa par ailleurs un rôle important dans l'évolution du paysage, avait signé en 1838, un *Ezzelino dans sa prison*, très proche de la formule de Delaroche et fort remarquable. En 1842, il achevait son chef-d'œuvre, *Jean Huss au concile de Constance*, grande page savante, aussitôt célèbre, moins soucieuse d'effet, plus sérieusement travaillée que les toiles historiques françaises ou belges.

Les peintres de Munich suivirent le mouvement. Ils partirent étudier en Belgique et en France. Karl Piloty (1826-1886), élève de Delaroche et de Gallait, se révéla et s'imposa par une page mélodramatique : *Seni devant le cadavre de Wallenstein* (1855). Il maintint sa réputation par des œuvres analogues. Excitant la compassion, tour à tour, pour toutes les infortunes historiques, usant d'un métier faible et prestigieux, tantôt il resserrait sa pensée et concentrait l'attention sur un seul personnage, par exemple *Galilée dans sa prison*,

tantôt il se déployait en pages bruyantes, ainsi quand il flattait les amours-propres germaniques et montrait *Thusnelda* captive écrasant de son mépris hautain les romains vainqueurs. Devenu chef de l'École de Munich, Piloty attira des élèves de toute l'Europe centrale et leur donna un enseignement très libéral.

L'art de Piloty fut pour les Allemands, déshabitués par les Nazaréens du souci technique, une transition nécessaire. La peinture prit peu à peu corps. En comparant aux œuvres de M. de Schwind, les pages où Steinle (1810-1886) a traité des légendes analogues, on mesure le chemin parcouru.

Le goût pour l'anecdote historique devait s'éteindre pour céder place à l'étude de la vie contemporaine. Cette étude, nous l'avons vu, avait, dès le début du siècle, passionné des artistes modestes. La faveur publique y introduisit des préoccupations mesquines. La peinture de genre fleurit, sentimentale, spirituelle ou niaise; on représenta surtout les gens du peuple et les paysans qui prêtaient à développer, dans des cadres pittoresques, des idylles ou des drames.

Un petit maître Spitzweg (1808-1885) fut, à Munich, le favori de la petite bourgeoisie allemande. Spirituel et sentimental, maniant le pinceau avec une virtuosité véritable, Spitzweg représentait les légendes populaires, il se moquait des braves gens qui, le dimanche, jouent de la flûte auprès des ruisseaux, plaisantait les moines et les parvenus, mais il se complaisait surtout aux clairs de lunes, aux sérénades. Près de lui Defregger avec plus d'ampleur et de simplicité, fût le peintre des mœurs du Tyrol. Knaus (1829-1910), élève de Dusseldorf, se rendit populaire, même en dehors de l'Allemagne, par la naïveté voulue de ses compositions. *Le Jeune Coq de Village*, *l'Escamoteur*, répandus par la gravure, ont fait la joie d'un public facile et ont d'ailleurs une réelle valeur d'art.

Cependant, dès 1834, au moment où l'Allemagne était hantée de symboles et d'idéal, un adolescent de 19 ans, Adolphe Menzel (1815-1905), avait débuté dans l'art avec le souci unique de la vérité. Menzel s'est rendu célèbre par ses illustrations pour la vie et pour les œuvres de Frédéric II. Il y a déployé une précision archéologique, une finesse, qui se rapprochent de Meissonier en y joignant une richesse d'invention et une liberté de vision dont Meissonier ne lui donnait pas l'exemple. Peintre, Menzel transporta sur la toile le héros et l'époque avec lesquels il s'était familiarisés : *La Table ronde à Sans-Souci* (1850) et *le Concert de flûte à Sans-Souci* (1852) méritaient un

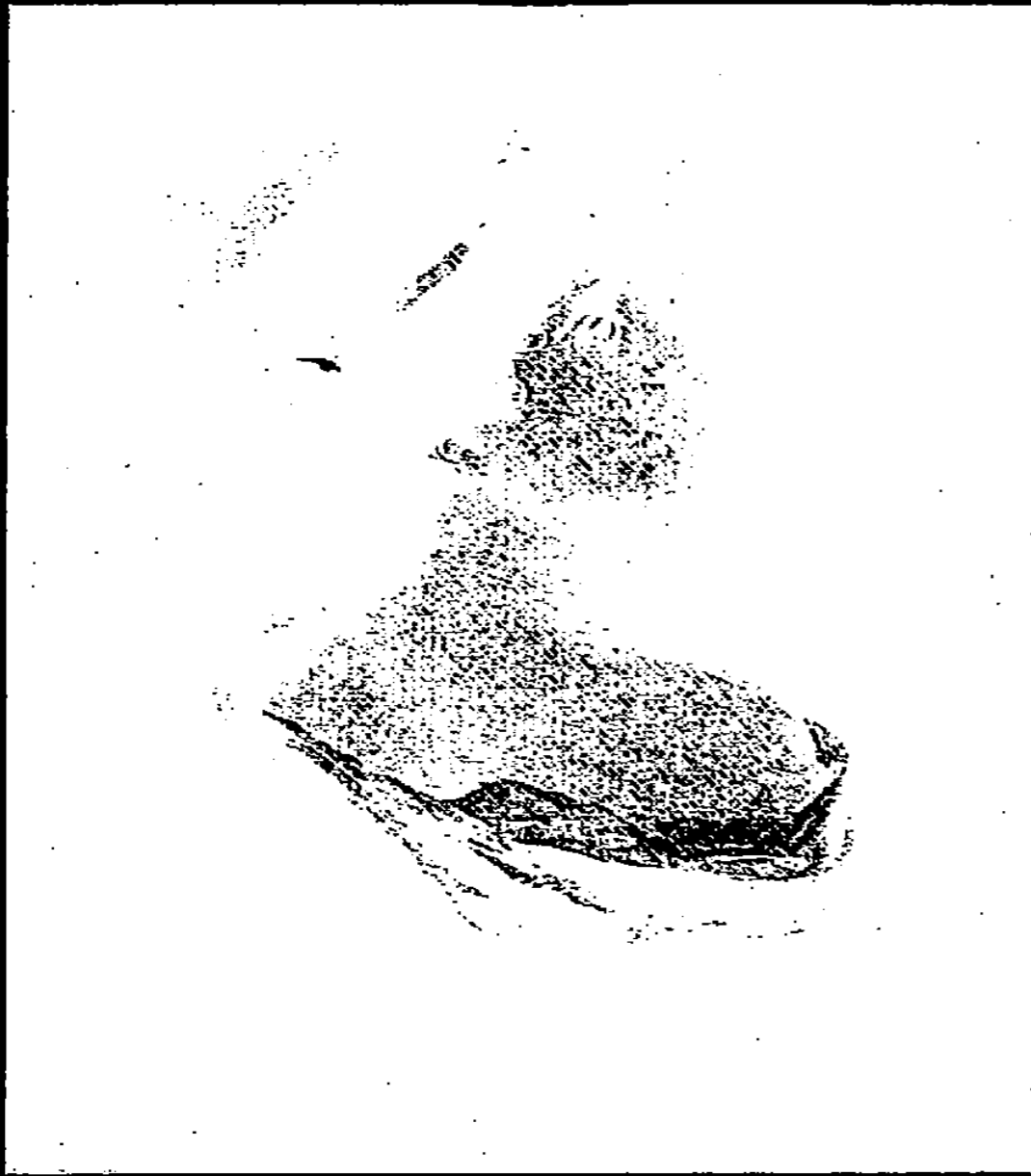


Ph. Bruckmann.

FEUERBACH — PORTRAIT DE FEMME

succès durable par la spontanéité de la composition, le caractère spirituel et incisif de la touche, surtout par le don de suggérer la vie. Ces qualités pénétrantes, Menzel les avait, dès le début, appliquées à décrire son propre temps et c'est à ses contemporains qu'il consacra la seconde partie d'une activité qui se prolongea, vivace, jusqu'à sa mort. Observateur toujours en éveil, aussi scrupuleux dans ses compositions officielles que dans celles que lui suggérait son génie, historiographe de la Cour des Hohenzollern, analyste des spectacles mondains ou populaires, il manifestait une curiosité insatiable, analogue à celle de Dürer.

Deux voyages qu'il fit à Paris, lors des Expositions universelles de 1855 et 1867 ne furent pas étrangers à l'évolution de son génie. Au retour du premier, il peignit un *Souvenir du Théâtre du Gymnase* (1856) où l'on sent combien la fièvre et l'atmosphère parisiennes l'avaient saisi. Après 1867, il signa *l'Après-midi au Jardin des Tuileries* dont l'exécution comme le sujet montrent l'influence présente de Manet. Enfin, en 1875, dans *la Forge*, Menzel proposait, avec autorité, aux Allemands, l'ouvrier et le travail modernes. Dépourvu du don de généralisation ou de stylisation, peu touché par la beauté féminine, étranger à toute doctrine littéraire, mais profondément épris de son métier, Menzel fut, par son labeur acharné, un exemple pour ses compatriotes. Il les invita à aimer la vie, à observer et à peindre.



Ph. Hanfstængl.

F. LENBACH — PORTRAIT DE FEMME

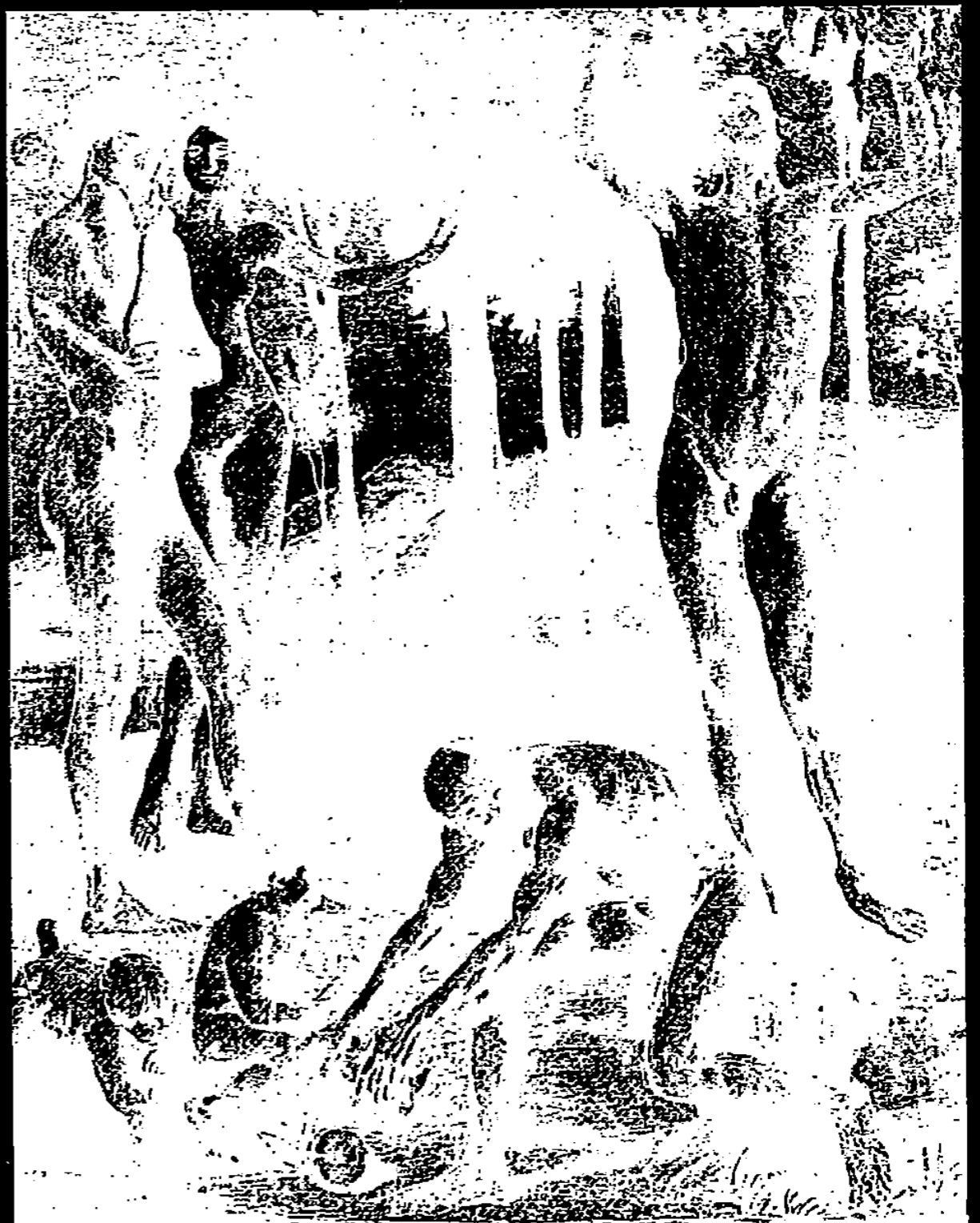
Ces leçons furent fortifiées par l'exemple direct de la France. En 1869, l'Exposition universelle de Munich présenta un ensemble de 450 toiles envoyées par les plus illustres maîtres français. Les Munichoïses furent surtout frappés par les œuvres de Courbet qui, venu à Munich, y conquiert comme artiste, comme homme et comme buveur de bière, une bruyante popularité. W. Leibl (1846-1900) fut le plus enthousiaste de ses admirateurs. Insensible, comme Courbet, aux idées abstraites, indifférent aux sujets, mais ayant, ainsi que son modèle, un sentiment ample et sain de la vie et des qualités robustes d'exécution. Leibl peignit en pleine pâte des morceaux francs et solides. La *Cocotte* qu'il signa à Paris, les *Paysannes de Dachau* (1875), les *Politiciens de Village*, les *Trois Femmes à l'Église* (1882), sont, avec de beaux portraits, des spécimens caractéristiques de son talent.

Leibl, qui avait suivi Courbet en France, avait été obligé par la guerre de retourner en Allemagne et l'on peut remarquer, en passant, que la lutte, qui a inspiré aux vaincus les pages vibrantes d'Alphonse de Neuville, n'a suggéré aux vainqueurs que de médiocres images. Le peintre officiel et populaire de 1870, A. de Werner, ne paraît avoir tiré aucun profit ni des enseignements de Menzel, ni de l'œuvre de W. Diez (mort en 1907), chanteur anecdotique et vivant de la guerre de 30 ans.

L'influence du réalisme fortifiée par la tradition de Menzel ne devait pas s'éteindre en Allemagne. On la retrouverait présente dans mainte page contemporaine, par exemple dans certaines œuvres de M. A. Kampf, dans le paysage. Mais dix ans s'étaient à peine écoulés depuis la révélation de Courbet qu'une exposition nouvelle, tenue comme la précédente à Munich, en 1879, faisait connaître aux plus hardis des peintres allemands les recherches de Manet et des Impressionnistes.

L'impressionnisme divisa l'Allemagne comme la France. Il détermina des scissions dans les groupements artistiques; à Munich en 1893, puis à Berlin, les novateurs se retirèrent des expositions officielles et fondèrent des *Sécessions*. C'est le chef de la sécession berlinoise, Max Liebermann, qui est aujourd'hui à la tête de l'Impressionnisme allemand. Né à Berlin en 1849, Max Liebermann a résidé en France puis en Hollande, où il a subi l'influence d'Israels.

Combinant les leçons techniques des impressionnistes avec les préoccupations humaines d'Israels, il a, par une belle évolution, perpétuellement tendu vers des œuvres plus libres de facture, plus baignées dans l'atmosphère, plus simples aussi et d'un sentiment plus profond. Il excelle à représenter les



Autorisation de M. E. A. Seemann, Leipzig.

H. VON MARÉES — LES AGES DE LA VIE

LA PEINTURE ALLEMANDE

allées d'arbres pénétrées par la lumière du soleil, les plages, les enfants, les gens du peuple, les malades dans un jardin d'hôpital, les travailleurs aux champs.

F. Skarbina (1849-1910) élève de Menzel, fondateur avec Liebermann de la sécession berlinoise, s'attacha jusqu'à sa mort aux problèmes de sa lumière. G. Kuehl (né en 1850) partage avec Liebermann l'amour du plein air et de la Hollande, et l'on peut encore citer parmi les meilleurs impressionnistes allemands Max Slevogt et Félix Borchardt. La force du mouvement réaliste et de l'impressionnisme se marque par l'action qu'ils ont exercée sur la peinture religieuse même.

Abandonnant les interprétations traditionnelles, E. Gebhardt (1838-1908) éprouva le besoin de rapprocher de nous les scènes sacrées, mais, dominé par le goût de Dusseldorf pour le moyen âge et la renaissance, c'est parmi des Allemands à pourpoints et dans des architectures du XVII^e siècle qu'il représenta les scènes des évangiles. Cette conception artificielle, rendue avec une minutie archéologique, est parfois sauvée par de vigoureux accents. La vie n'en est pas absente. Avec plus de logique, le chef de la sécession munichoise, Uhde (1848-1911), sous l'influence de Liebermann et de Cazin, avait transporté dans la vie présente les scènes du drame sacré. *La Fuite en Egypte*, *Laissez venir à moi les petits-enfants* (1884), *Le Christ à table* (1887), toutes ces toiles peintes avec le souci du plein air, un esprit remarquable d'observation et une sincérité visibles, assignent à Uhde une place originale et éminente dans l'évolution de la peinture religieuse.

La petite école de Beuron (sur le Haut-Danube) a été fondée par le père Déridérius Lenz pour réagir contre ces tendances et contre tout pittoresque dans la peinture religieuse; elle s'est imposé des

pratiques plus sévères que n'en avait imaginées Overbeck ou Orsel. Renonçant au modelé, à la perspective, aux proportions, elle a couvert des parois au Mont-Cassin et à Beuron, d'images austères qui ne sont pas sans grandeur.

IX

LE NOUVEL IDÉALISME. — LE PORTRAIT.

LE PAYSAGE. — CONCLUSION.

Avec les émules de Leibl et de Liebermann, l'Allemagne artistique apparaît bien éloignée des

préoccupations philosophiques et littéraires qui avaient dominé les Nazaréens.

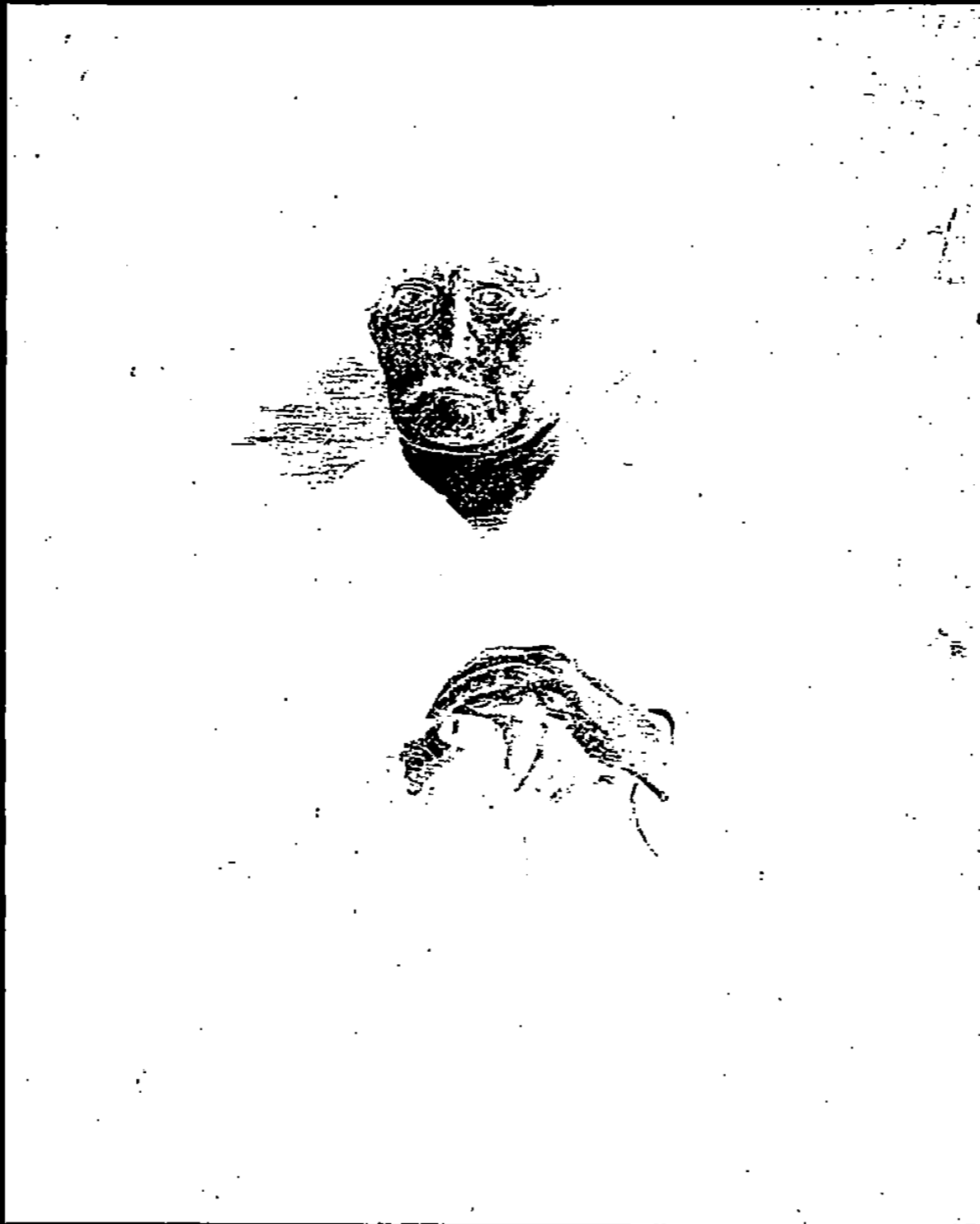
Mais ces préoccupations se rattachent d'une façon trop intime à la pensée germanique pour disparaître : elles ont simplement évolué et, après une période de relatif discrédit, elles ont repris, aujourd'hui, une intensité nouvelle.

Trois artistes ont, à des titres divers, préparé ce retour et cette rénovation de l'idéalisme : Feuerbach, von Marées et Böcklin.

Feuerbach (1829-1880) vécut en Italie. Il exprima, avec une facilité et une correction molles qui rappellent la facture de Couture et de Ca-

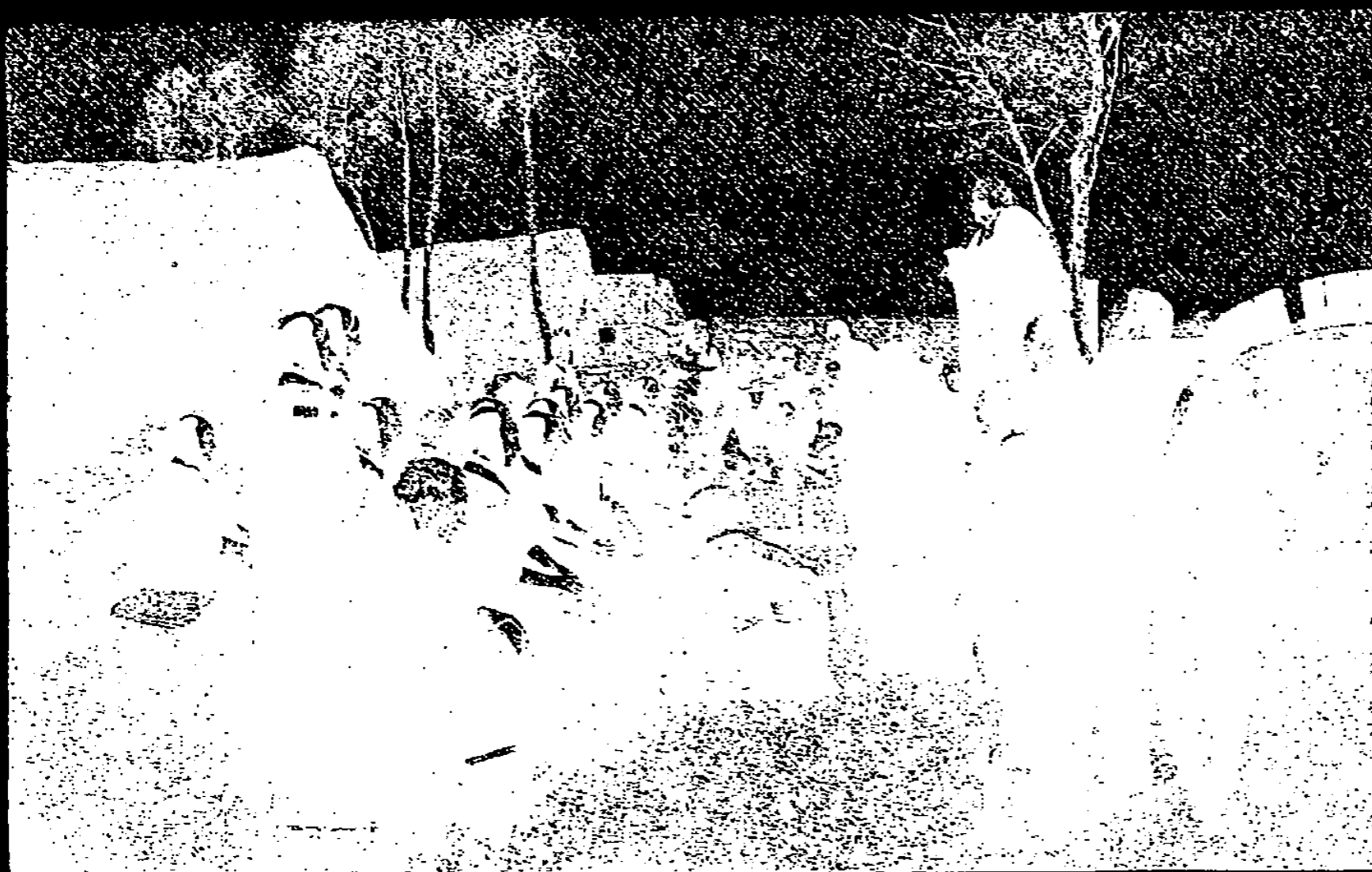
banel, les aspirations de l'âme allemande vers la splendeur méridionale, le rêve d'une humanité heureuse. Doué d'une extraordinaire fécondité, mais très peu varié, il a développé les mythes, les récits antiques, les joies de la Renaissance italienne, répétant à satiété, et presque sans variante un type de beauté féminine, noble et banal. Il n'a apporté aucune forme nouvelle et il a dû, en partie, sa grande popularité à la séduction extérieure de son pinceau; mais sa pensée était plus distinguée que ses modes d'expression et son rôle n'a pas été inutile.

Hans von Marées (1837-1887) a vécu ignoré. Dénué d'habileté, plaçant très haut son idéal de



Union Photographique de Munich.

LENBACH — PORTRAIT DE BISMARCK



Ph. Bruckmann.

Kestner museum Hanovre.

F. MACKENSEN — LE SERVICE DIVIN AU VILLAGE

peintre et soucieux de s'exprimer par des moyens personnels, il n'est pas arrivé à de complètes réalisations. Parti de l'admiration des maîtres italiens et de la traduction des scènes mythologiques, le *Bain de Diane* (1863), il voulut comme Puvis de Chavannes, mais par d'autres voies, décrire, sans s'embarasser d'aucune fable, l'humanité parfaite. Il poursuivit ses recherches au milieu d'une indifférence générale à laquelle ont succédé, depuis, des enthousiasmes hyperboliques. Difficile à pénétrer, il est extrêmement attachant. Les fresques de Naples (1873), les *Hespérides* (1885), exercent, à l'heure actuelle, une influence indéniable.

L'impulsion essentielle ne fut pas donnée par un allemand. Elle vint de Suisse, de Bâle et fut donnée par Böcklin. Böcklin ne nous appartient pas ici, mais il nous est impossible de passer sous silence l'action qu'il a exercée en Allemagne. A l'interprétation latine de la mythologie, il a opposé une conception germanique, panthéiste et concrète, qui restitue aux fables la plénitude de leur sens original; d'autre part, par la véhémence et la brutalité de la palette, il a sollicité des instincts endormis depuis des siècles et fait renaître, chez un peuple rebelle aux séductions des nuances, l'amour ancestral des puissants bariolages.

Cette action a été corroborée par Hans Thoma (né en 1839). Paysagiste de la Forêt Noire, soucieux de noter les aspects et les panoramas avec exactitude et, tout ensemble, idéaliste abondant en symboles religieux ou mythologiques, Thoma a conquis une popularité qui ne nous paraît justifiée ni par sa maîtrise, ni par son goût, mais qui doit s'expliquer par l'accord intime de sa pensée avec

les instincts de ses compatriotes.

Ainsi ont été suscités Max Klinger (né en 1857), Franz Stück (né en 1863) et Ludwig von Hofmann (né en 1861) les chefs de l'école idéaliste actuelle. Max Klinger est un artiste universel dont l'œuvre gravé a une importance exceptionnelle et dont la statue de Beethoven est célèbre. Peintre, il a été inspiré par Böcklin mais aussi par Goya. Très près parfois de Böcklin,

par exemple dans *l'Heure bleue*, il allie à un sens vigoureux de la plastique, le sens des mythes, des tendances mystiques, une sorte de réalisme archaïsant. Sa pensée se développe volontiers en pages monumentales serties dans des encadrements somptueux et recherchés. Le *Jugement de Paris*, la *Crucifixion*, la *Pieta*, le *Christ dans l'Olympe*, ont produit de vives discussions et suscité même le scandale. Franz Stück doit également à Böcklin ses centaures, ses faunes, ses bacchantes. Son imagination moins plastique, moins sereine que celle de Max Klinger, est plus tragique et plus tendue : le *Combat pour la femme* (1905), la *Crucifixion* (1906) marquent l'épanouissement de son génie qui s'était déjà affirmé dans l'allégorie célèbre de *la Guerre*.

Les succès de L. von Hofmann ont été moins retentissants. Peut-être, pourtant, est-il plus uniquement et plus profondément peintre. Il dérive principalement de Hans von Marées dont il a épousé les conceptions qu'il réalise avec moins d'efforts. Comme Marées, il a écarté le cortège des créatures mythologiques et il traduit la joie, la jeunesse par des beaux paysages dans lesquels circulent cavaliers dévêtus, danseuses et baigneuses conçus avec un grand sens rythmique. On l'a très heureusement comparé à notre Maurice Denis.

Le mouvement idéaliste a eu une fortune inouïe. Il s'est compliqué de l'étude des préraphaélites anglais, des belges, des suisses, des Khnopf, de Hodler. Il avait entraîné G. von Max (né en 1840) chercheur curieux, préoccupé tour à tour de darwinisme, de spiritisme, peintre raffiné. Il s'impose aux organisations les plus diverses. Des



Autorisation de M. Hanfstaengl.

MAX KLINGER — LE CHRIST DANS L'OLYMPE

réalistes, tel A. Kampf, y ont cédé. Un artiste comme L. Corinth, que sa nature portait certainement à l'étude de la vie et à la traduction exubérante de la réalité, s'est dépensé en œuvres grandiloquentes d'une signification trouble et qui paieront, peut-être, d'un rapide oubli, le bruit qu'elles ont provoqué. Les récentes expositions allemandes sont encombrées de toiles prétentieuses où des *Crucifixions*, des *Salomés* sont développées selon des formules qui ont cessé d'être neuves. Heureux ceux qui, après avoir payé leur tribut à la mode du jour, sont revenus à des conceptions plus simples. Ainsi apparaît W. Trübner (né en 1851), influencé d'abord par Courbet

et Leibl, qui eut sa crise idéaliste vers 1877 et qui, après avoir peint des *centaures* et des *lapithes*.

des *combats des dieux* et des *amazones*, s'est enfin consacré à la traduction des spectacles réels par les méthodes impressionnistes.

Le résultat le plus heureux et, sans doute, le plus durable de la crise idéaliste aura été de ramener les allemands aux conceptions monumentales. La décoration de l'Université d'Iéna par L. von Hofmann est un heureux exemple de ce retour. A l'heure actuelle, tandis que Schaefer (né en 1868) essaye de continuer les influences italiennes et françaises dans ses travaux de Darmstadt. Fritz Erler le chef du groupe de «la motte»



Ph. Weber.

HANS THOMA
RÉVERIE SUR LES BORDS D'UN LAC DE LA FORÊT NOIRE



Musée du Luxembourg.

KUEHL — UNE QUESTION DIFFICILE

(die Scholle), l'Inspirateur du Théâtre des Artistes de Munich, renouvelle les conceptions monumentales en couvrant les panneaux de formes simplifiées et de taches contrastées par lesquelles il vise, avant tout, à la convenance décorative. Une chambre de musique (1898), le Kurhaus de Wiesbaden (1906) ont été ainsi enrichis de compositions dont un symbolisme simple, des lieux communs, un humour léger font les frais. L'activité architecturale de l'Allemagne contemporaine fournit d'amples surfaces à des artistes qui ne croient pas déchoir en décorant des magasins, hôtels ou brasseries.

Presque tous les peintres que nous avons cités ont peint des portraits quelques-uns fort beaux.

Lenbach (1836-1904) avait conquis, comme portraitiste, une célébrité universelle. Il avait, ainsi que Reynolds et que notre Ricard, étudié de très près les maîtres anciens, surtout les vénitiens, il s'était fait une technique artificielle et la conception même de ses portraits, où tout était subordonné à l'acuité du regard, était conventionnelle. Malgré

ces procédés regrettables, il eût une pénétration psychologique et un art d'expression incomparables. Peu de portraitistes ont su exprimer avec une telle concentration une physionomie. Il a peint tous les personnages officiels, tous les hommes marquants de l'Allemagne : le portrait du Chanoine Dollinger, celui de Strossmayer, évêque des Croates, les effigies de Guillaume I^{er}, de Bismarck, du maréchal de Moltke, comptent parmi les plus intenses de cette galerie où les femmes ont une place secondaire et où l'artiste lui-même ne s'est pas oublié. Léo Samberger continue aujourd'hui avec une outrance presque caricaturale la tradition de Lenbach. Fr. Aug. Kaulbach (né en 1850) a dû à ses séductions indéniables mais un peu factices, d'être le peintre préféré de l'aristocratie allemande. Il a partagé cette faveur avec A. von Keller plus intéressant par ses portraits que par ses œuvres mi-historiques mi-symboliques. Hugo von Habermann, qui a peint des nudités symboliques d'une per-

versité quelque peu équivoque, a fait des portraits féminins très tourmentés, on dirait d'un Boldini germanique. Les portraits de W. Petersen ont un charme plus discret et plus sérieux.

Le paysage allemand s'est développé comme les autres formes de peinture sous l'influence française. A. Lier fut un des instigateurs. F. Kallmorgen (né en 1856), le chantre du port de Hambourg, représente aujourd'hui une tradition qui paraît réactionnaire en face des paysages inspirés par l'impressionnisme, tels ceux de W. Leistikow (1865-1908). L'influence de Böcklin, le souci des simplifications et du style se sont étendus aussi à ce domaine. La petite école fondée, vers 1889, à Worpswede dans la Basse-Allemagne, non loin de Brême, a essayé de concilier un sentiment profond à une parfaite sincérité. Un autre groupe, à Dachau, travaille à unir l'impression directe et le style.

Les allemands ont continué, comme aux siècles précédents, à étudier avec sympathie et bonheur les mœurs des animaux. A. Schreyer (1828-1899) a peint les chevaux avec une grande vérité et un

sentiment très large. Lentwart Schmitson (1830-1863) fut également un bon peintre des chevaux. A l'heure présente, Rudolf Schramm-Zittau célèbre avec humour la vie des basses-cours. Heinrich von Zügel enfin est un animalier puissant, le plus remarquable, peut-être, de toute l'Europe. Après avoir peint des moutons d'un style un peu étroit, il est devenu le chan-

tre des bœufs qu'il représente dans un sentiment épique et tout actuel, baignés par l'atmosphère et la lumière, sur les routes poussiéreuses (1907 et 1908), plongés dans l'eau (1910) ou attelés à la charrue sous la lumière aveuglante du soleil.

Dans ce rapide exposé de l'évolution contemporaine, j'ai rapproché, selon leurs tendances, les artistes grandis dans les divers milieux artistiques. Il conviendrait, pour avoir une idée plus précise de la complexité des mouvements, de reprendre, un à un, l'examen des centres d'art qui, tous, ont leur physionomie propre, depuis Munich la ville dominante et Berlin son émule, par Dusseldorf, Karlsruhe, Dresde ou Francfort jusqu'aux petits centres : Iena, Cassel, Hanovre, les villes du Nord, jaloux chacun de leur indépendance et désireux de notoriété.

Jamais la vie artistique ne fut plus intense, en Allemagne qu'à l'heure actuelle. L'épanouissement militaire, économique, intellectuel du pays a, sur les arts, un retentissement multiple : les peintres surgissent plus nombreux, dans une atmosphère d'exaltation générale; ils trouvent des occasions fructueuses d'appliquer leur talent soit auprès des particuliers enrichis, soit auprès de l'État et des villes. La faveur dont ils jouissent dans le pays se marque par la diffusion des ouvrages et des revues d'art, par le succès des expositions artistiques chaque jour multipliées.

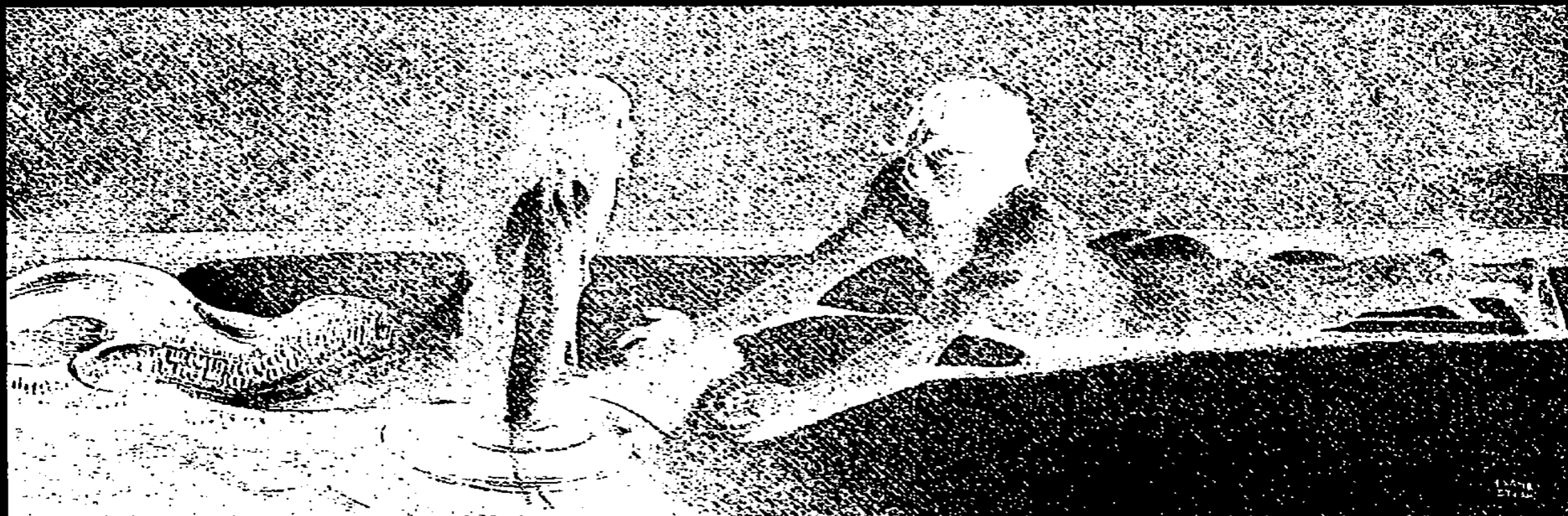


Musée du Luxembourg.

MAX LIEBERMANN — BRASSERIE DE CAMPAGNE

Les Allemands vivent en contact presque permanent avec les chefs d'école français, américains, scandinaves ou russes. Il n'y a pas là uniquement pour eux une source d'émulation. Avec leur esprit demeuré réceptif, ils prennent des leçons de leurs hôtes. Ils continuent à regarder surtout vers la France, où un très grand nombre de leur maîtres ont passé quelques années de jeunesse et où leurs jeunes artistes viennent encore faire un apprentissage consacré, mais ils consultent ainsi les harmonies whistlériennes, le symbolisme et le naturalisme belge ou suisse, le réalisme du nord, les outrances slaves.

Comme en tous les pays à l'heure présente, les esprits sont profondément divisés. Deux tendances cependant dominant qui, toutes deux, ont leurs racines profondes dans le passé germanique. Les uns continuent à interroger passionnément la nature et renouvellent, avec l'appui des techniques contemporaines, l'enquête des miniaturistes et de Dürer. Les autres, héritiers des philosophes et des décorateurs, s'efforcent d'exprimer par les lignes et les couleurs, les conceptions les plus hautes ou les émotions les plus complexes. Ces deux tendances ont trouvé, dans le passé, à se concilier chez Albert Dürer. Plus d'un allemand poursuit aujourd'hui une synthèse semblable. Sur les murailles orgueilleuses, jalouses d'affirmer une puissance colossale, le peintre veut souvent, en réalisant l'idée, garder une séduction splendide à



Ph. Weber.

FRANZ STUCK — SIRÈNE

l'image. Ce travail pour plier le réalisme et l'impressionnisme aux fins de la peinture monumentale apparaît comme le plus original effort de la peinture présente en Allemagne.

AUTRICHE-HONGRIE.

Le développement artistique de l'Autriche au XIX^e siècle a été intimement mêlé à celui de l'Allemagne. Des échanges d'artistes ont eu lieu constamment entre les deux peuples et nous n'avons pas cru devoir distraire de l'évolution allemande les noms des Schnorr von Karolsfeld,

de Führich, de Moritz de Schwind ou de Steinle que l'Autriche a le droit de revendiquer.

Il est assez difficile de définir par quels traits l'Autriche artistique se différencie de l'Allemagne. Une tendance à la bonhomie ou à la sentimentalité, le goût des compositions théâtrales et exubérantes, ont, à certaines heures, caractérisé l'art autrichien ; d'une façon plus récente, chacune des races complexes que réunit l'état austro-hongrois tend à dégager son génie original.

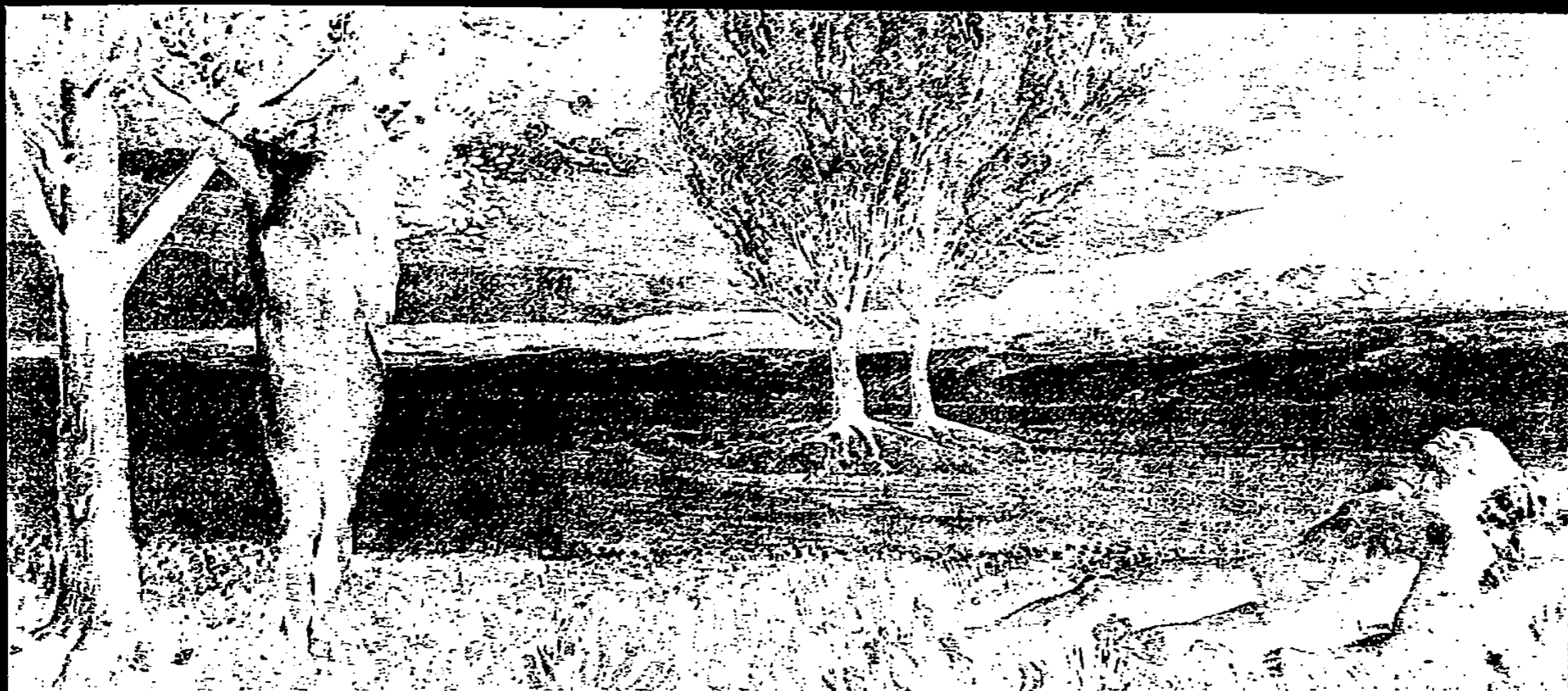
Au début du XIX^e siècle, l'Académie de Vienne avait à sa tête F.-H. Füger (1751-1818) qui essayait de roidir au style antique un esprit tout pénétré encore de la mollesse de l'âge précédent. R. Russ (1779-1843), J. Abel (1764-1818) suivaient des voies semblables ainsi que Karl Agricola (1779-1852), tandis que Koch (1768-1839) composait de nobles et froids paysages classiques.

Pendant que Schnorr et Führich collaboraient au mouvement nazaréen, Vienne eut, comme l'Allemagne, des petits maîtres moins ambitieux qui ont bénéficié, eux-aussi, de l'Exposition de 1906. L'image qu'Amerling (1803-1887), élève de Lawrence et d'Horace Vernet, traça d'après sa sœur, a ramené sur ses portraits la sympathie et l'on a rendu justice à Waldmüller (1793-1865) dont le portrait du comte Razumovsky (1835) est un chef-d'œuvre de premier ordre, digne des maîtres, par sa simplicité pénétrante et sa pré-



Ph. Weber.

STUCK — PROMENADE



LUDWIG VON HOFMANN — ADAM ET ÈVE

cision. Waldmüller, qui peignit des scènes de la vie populaire, joua encore un rôle essentiel dans l'évolution du paysage romantique autrichien.

La peinture anecdotique, les scènes de genre inspirèrent F. Eybl (1806-1880) et Danhauser (1805-1845). Ce dernier, peintre, surtout de la vie élégante, a laissé dans son *Liszt au piano*, un tableau des mœurs et des tendances artistiques allemandes que l'on rapprocherait utilement du *Maître Wolfram* d' Aimé de Lemud. L'action du paysage français s'exerça en Autriche par Pettenkoffen (1821-1889). Ladislav de Pal se rattache étroitement à l'École de Barbizon.

Le dernier quart du XIX^e siècle fut dominé par la gloire bruyante de quelques artistes issus de l'École de Piloty et dont les toiles gigantesques, encombrées, papillotantes de couleurs vives, donnèrent illusion à l'Europe entière : l'autrichien Mackart, le polonais Matejko, le tchèque Brozik, le hongrois Munkaczy jouirent, alors, d'une gloire éblouissante et éphémère.

Mackart (1840-1884), dans les *Sept Péchés capitaux*, dans le *Triomphe d'Ariadne*, surtout dans l'*Entrée de Charles-*

Quint à Anvers, croyait retrouver la verve et la puissance de Rubens, Matejko (1838-1893) consacrait du moins au souvenir de son malheureux pays son talent emphatique, compliqué, dont la



Autoris. de Franz Hanfstängl. Munich.

FRANZ STUCK — SPHINX

Diète de Varsovie de 1773 reste le meilleur témoignage. Avec plus de mesure, Brozik rappelait les célèbres mariages des Habsbourg, *Tu felix Austria nube*.

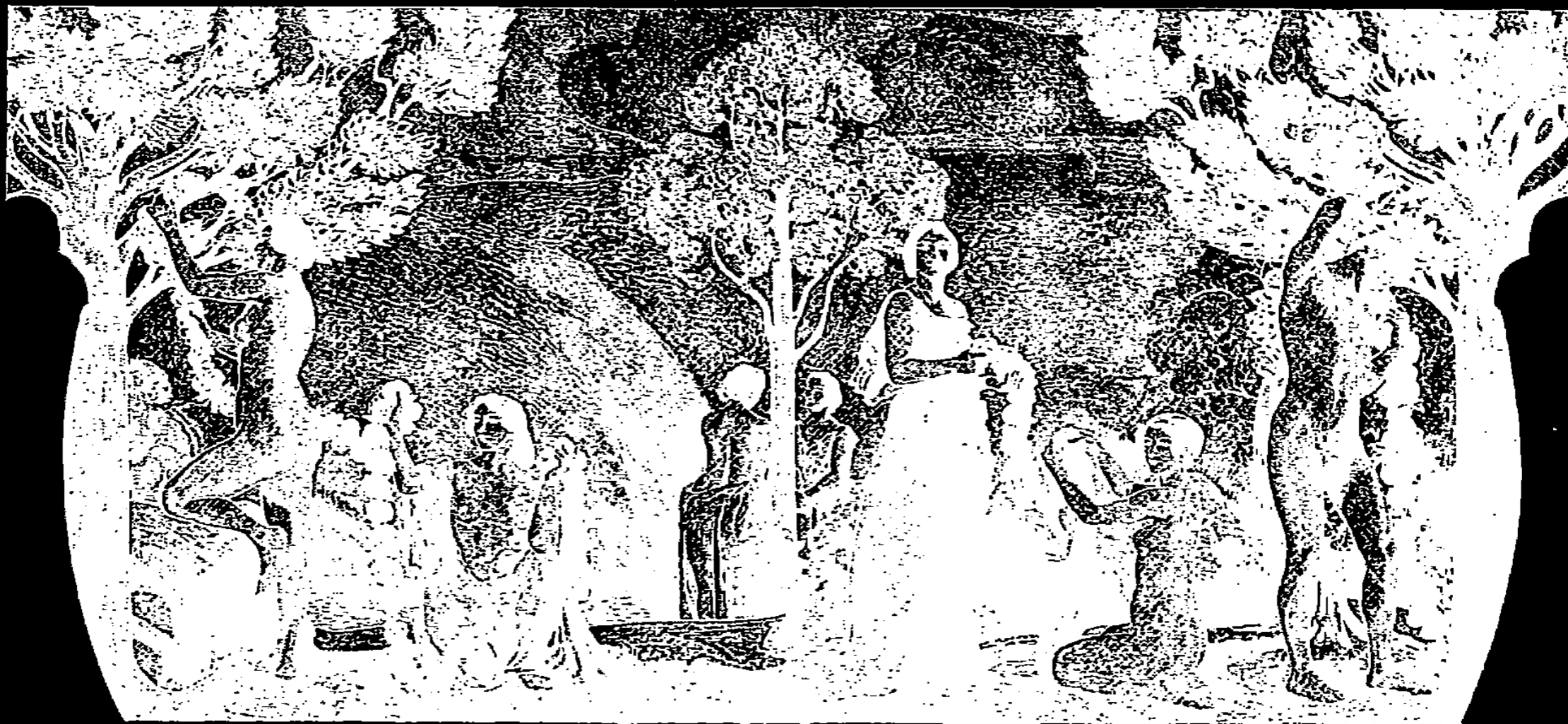
Munkaczy (1844-1900), après avoir, sous l'influence de Knaus, fait admirer le *Condamné à mort* et le *Héros du village*, combinait à Paris, où il résida à partir de 1872, les leçons de Munich avec l'exemple des grandes machines alors en honneur en France. *Milton aveugle* (1878) les *Relevailles*, suscitaient des acclamations qui furent portées à leur paroxysme par le *Christ devant Pilate* (1881) et le *Christ au Calvaire* (1884). Lassé, le premier, par cet art factice, Munkaczy, tentait enfin dans la décoration de la Galerie de peinture de Vienne, des colorations plus claires et des ordonnances plus sereines.

Tous ces travaux et ceux que Hans Canon (1829-1885) accomplit sous l'égide de Rubens, sont aujourd'hui périmés. L'impressionnisme a pénétré

en Autriche. Une sécession s'est fondée à Vienne en 1897. Le mouvement néo-idéaliste s'est épanoui. Il a pour chef C. Klimt dont les conceptions mystérieuses se traduisent en colorations somptueuses et conventionnelles et en arabesques de lignes influencées par les symbolistes anglais. Comme en Allemagne, ce mouvement a ramené aux conceptions monumentales. Les allégories de la jurisprudence et de la médecine de Klimt (1901), les fresques du palais Dumba à Vienne (1897) par F. Matsch en peuvent être données comme témoignages.

A l'heure présente, le mouvement d'art se fait en Autriche-Hongrie, chaque jour, plus complexe : germains, magyars, slaves, italiens se rapprochent ou s'opposent et la fécondité comme la valeur de la production viennent, en grande partie, de ces contrastes et de ces rivalités.

LÉON ROSENTHAL.



LUDWIG VON HOFMANN — PANNEAU DÉCORATIF (FRAGMENT D'UNE FRISE)