

cée d'une douzaine de pieds dans le tableau, elle en prend une autre; car son éclat est amorti par la couleur de l'air interposé. En regardant au ciel, on voit que la couleur de l'air est bleue. La présence de l'eau change cette couleur en gris. Au reste, tout cela pouvait être vrai en Italie il y a trois siècles; mais il paraît qu'en France l'air a d'autres propriétés.

Le jaune et le vert sont des couleurs gaies; le bleu est triste; le rouge fait venir les objets en avant; le jaune attire et retient les rayons de la lumière; l'azur est ombre, et va bien pour faire les grands obscurs.

Toutes les *gloires*<sup>112</sup> des grands peintres, et entre autres du Corrège, sont jaunes\*.

Si l'on se place, au Musée de Paris, entre la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme*, on trouvera dans le tableau du Dominiquin quelque chose qui repose l'œil : c'est le clair-obscur.

Il faut étudier le dessin dans Raphaël et le Rembrandt, le coloris dans le Titien et les peintres français, le clair-obscur dans le Corrège, et encore dans les peintres actuels; et mieux encore, si l'on sait penser par soi-même, voir tout cela dans la nature; le dessin et le coloris à l'école de natation, le clair-obscur dans une assemblée éclairée par la lumière sérieuse d'un dôme.

Avez-vous l'œil délicat, ou, pour parler plus vrai, une âme délicate, vous sentirez dans chaque peintre le ton général avec lequel il *accorde* tout son tableau; légère fausseté ajoutée à la nature. Le peintre n'a pas le soleil sur sa palette. Si, pour rendre le simple *clair-obscur*, il faut qu'il fasse les ombres plus sombres, pour rendre les couleurs dont il ne peut pas faire l'éclat, puisqu'il n'a pas une lumière aussi brillante, il aura recours à un *ton général*. Ce voile léger est d'or chez Paul Véronèse; chez le Guide il est comme d'argent; il est cendré chez le Pesarese. Aux séances de l'Académie qui ont lieu sous

\* Vous vous rappelez l'effet étonnant du *Saint Georges* de Dresde<sup>113</sup>.

un dôme, voyez le changement *du ton général* du triste au gai, de l'air de fête à l'air sombre, à chaque nuage qui vient à passer devant le soleil.

## CHAPITRE XXIII

### DE LA PEINTURE APRÈS MASACCIO

Après la mort de Masaccio, deux religieux se distinguèrent (1445). Le premier est un dominicain, nommé Angelico. Il avait commencé par des miniatures pour les manuscrits; je ne vois pas qu'il ait suivi le grand homme. Il y a toujours dans ses tableaux de chevalet, assez communs à Florence, quelque reste du vieux style de Giotto, soit dans la pose des figures, soit dans les draperies, dont les plis roides et étroits ressemblent à une réunion de petits tuyaux. Comme les peintres en miniature, il met un soin extrême à représenter avec la dernière exactitude des choses peu dignes de tant de travail, et cela jette du froid. Ce qui a fait un nom à ce moine, c'est la beauté rare qu'il sut donner à ses saints et à ses anges. Il faut voir à la galerie de Florence la *Naissance de saint Jean*, et à l'église de Sainte-Marie-Madeleine son tableau du *Paradis*. Angelico fut le Guido Reni de son siècle. Il eut de ce grand peintre même la suavité des couleurs, qu'il parvint à fondre très bien, quoique peignant en détrempe : aussi fut-il appelé au dôme d'Orvieto et au Vatican.

Pour Gozzoli, élève d'Angelico, il eut le bon esprit d'imiter Masaccio. On peut même dire qu'il le surpassa dans quelques détails, comme la majesté des édifices qu'il plaçait dans ses tableaux, l'aménité des paysages, et surtout par l'originalité de ses idées vraiment gaies et pittoresques. Les voyageurs vont voir à la maison Riccardi, l'ancien palais des Médicis, une chapelle de Gozzoli fort bien conservée. Il y mit une profusion d'or rare dans les fresques, et une imitation naïve et vive de la