

l'Exarque de Ravenne, véritable roi d'Italie, venait y faire un bref séjour. On l'accueillait avec les plus grands honneurs, tous les étendards et toutes les croix dehors; car il avait dignité de patrice et disposait d'un pouvoir exorbitant.

Une fois, en 663, on vit arriver au Palatin l'*Autocrator* lui-même, Constant II. Les Romains, qui depuis deux siècles et demi n'avaient pas vu un empereur, n'oublièrent de longtemps celui-ci. Après les avoir éblouis par sa splendeur, édifiés par sa dévotion, il les rançonna impitoyablement. Lorsque enfin la conquête lombarde eut anéanti l'Exarchat, les palais impériaux n'abritèrent plus personne. Leurs murs chancelants s'écroulèrent aussitôt. La végétation accomplit alors son œuvre lente et poétique, à laquelle rien ne résiste : elle recouvrit tout.

Au seizième siècle, l'art perfectionna le travail de la nature. Les jardins merveilleux des Farnèse ensevelirent sous les fleurs la colline qui avait vu naître et mourir la puissance romaine, où s'était fondée puis dissoute la société la plus forte, la plus féconde et, malgré des époques détestables, la plus glorieuse qu'aient instituée les hommes.

LE CAPITOLE

L'Église et le Couvent d'*Ara-Caeli*. — Le Capitole au moyen âge. — La statue de Marc-Aurèle. — Le Palais des Conservateurs et le Musée Capitolin.

De tous les monuments qui faisaient jadis la gloire du Capitole, quelques débris du *Tabularium* sont tout ce qui subsiste. Nul vestige ne rappelle le fameux Temple de Jupiter Optimus Maximus, « demeure terrestre du roi des dieux », comme l'appelait Cicéron, ni le Temple de Jupiter Férétrien, où s'entassaient les trophées des peuples vaincus, ni les trente autres sanctuaires où les images de toutes les divinités se trouvaient réunies comme au centre de la religion et de l'empire.

L'établissement du christianisme et l'exode à Constantinople entraînèrent peu à peu la déchéance des édifices capitolins. Leur ruine fut consommée par les Goths de Totila, qui les incendièrent en 546. Alors, ce ne fut plus qu'un amas de décombres, dont la végétation s'empara bientôt.

Vers le milieu du onzième siècle, les Bénédictins déblayèrent l'extrémité septentrionale du mont pour y construire l'église de Sainte-Marie-in-Capitolio, vocable qu'elle échangea plus tard contre celui d'*Ara-Cæli* : un couvent y attenait. La légende selon laquelle le Christ enfant serait apparu à Auguste sur l'emplacement de l'église est née à cette époque. Dans sa forme première, le fabuleux récit ne manque pas de grandeur. Inquiet de l'avenir réservé à son œuvre, l'Empereur vieillissant se fait porter un jour au Temple d'Apollon Capitolin et demande à la Sibylle : « Après moi, qui sera le maître du monde ? » Le dieu reste muet. Par deux fois, César Auguste renouvelle sa prière, en y joignant une hécatombe. Apollon dicte alors ces paroles à sa prêtresse : « Un enfant juif, dieu lui-même et plus fort que tous les dieux, m'ordonne de quitter le ciel et de lui céder la place. Ne m'invoque donc plus ; car c'est aux enfers que désormais j'habiterai tristement. » Frappé de cet oracle, l'Empereur fait aussitôt ériger un autel à l'Enfant divin, avec cette épigraphe : *Ara filii Dei* : « Autel du Fils de Dieu. »

Le reste de la colline garda son aspect sauvage. Les arbres et les ronces recouvraient partout les murs effondrés des sanctuaires anti-

ques. Le vers de Virgile pouvait s'appliquer encore, sauf à le retourner :

Aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis.

Le réveil des idées municipales au douzième siècle ouvrit une ère nouvelle pour le Capitole. Dans l'imagination populaire, le mont retrouva soudain son prestige. On se rappela qu'il avait été, selon la belle expression de Fazio degli Uberti,

Di tutto il mondo l'altezza e l'orgoglio.

On ne le vit plus qu'à travers sa splendeur passée. Il devint, aux yeux de tous, le symbole des espérances romaines. Une construction massive, élevée au sommet de l'*Intermontium*, servit de palais communal. Le magistrat élu, qui y siégeait sous le nom de Sénateur, croyait sincèrement incarner en sa personne la majesté du Sénat antique. L'exergue *SENATUS POPULUSQUE ROMANUS* entoura, sur les monnaies, l'effigie de saint Pierre. Toute la vie intérieure de la cité se concentra désormais au Capitole. C'est de là que, au nom de l'évangile, Arnauld de Brescia lançait le peuple à l'assaut du Saint-Siège. C'est là aussi que, le 8 avril 1341, Pétrarque reçut la couronne poétique. C'est là

enfin que, le 20 mai 1347, Cola di Rienzo, croyant renouveler l'entreprise des Gracques, se fit proclamer « Tribun de la sacrée République romaine, par la volonté du Très-clément Seigneur Jésus-Christ ».

Ce renouveau de gloire jeta sur l'Église d'*Ara-Cæli* un vif éclat. En 1250, Innocent IV avait retiré le monastère aux Bénédictins, pour l'attribuer à l'ordre tout jeune et tout-puissant des Franciscains. Durant plus d'un siècle, les Cosmati travaillèrent à la parure de l'église. On doit à ces habiles marbriers les curieux ambons de mosaïque et de porphyre qui ornent aujourd'hui encore la nef. On leur doit également les tombes des Savelli et ce beau sarcophage du cardinal d'Acquasparta où l'on croit reconnaître un souffle de l'art florentin (1302).

Ce zèle décoratif continua jusque dans la période d'extrême misère que fut, pour la Ville Éternelle, l'exil d'Avignon. Le haut escalier de marbre qui précède le portail de l'église est, en effet, le seul monument public que les architectes romains aient construit en l'absence des papes.

La Renaissance ne pouvait négliger un lieu si fertile en souvenirs antiques. Les rudes constructions du moyen âge furent jetées bas. Et,

pour les remplacer, Michel-Ange conçut un vaste plan de palais, de rampes et de terrasses. Par malheur, il n'eut le temps que d'amorcer les travaux. Les motifs vulgaires que ses successeurs, les Rainaldi et les Giovanni del Duca, ont introduits dans les façades n'ont pu détruire cependant l'effet de l'ordonnance générale. L'ensemble reste beau, majestueux, digne de la place qu'il occupe et du maître qui l'a composé.

En 1471, Sixte IV fonda, au Capitole, un musée de statues antiques. Déjà, quelques années auparavant, Paul II avait constitué, dans son fameux Palais de Saint-Marc, un trésor d'art ancien. Mais ce n'était qu'une collection privée. L'Italie doit au Rovère sa première collection publique.

A l'origine, la galerie comprenait une trentaine d'œuvres au plus, déposées au Palais des Conservateurs. Elle s'accrut de telle sorte qu'elle envahit le palais d'en face, dont Innocent X fit le Musée Capitolin.

Entre les deux monuments, la statue de Marc-Aurèle s'élève sur un piédestal de marbre, taillé par Michel-Ange dans une corniche du Forum de Trajan. La pose de l'Empereur est

la simplicité même. Il étend la main, comme pour souligner quelques paroles de clémence ou d'apaisement. Et ce geste est si large, si noble, qu'il communique à tout le personnage une autorité suprême. Le cheval n'est pas digne du cavalier. C'est une bête à courte encolure, à membres épais, et dont les mouvements d'ailleurs sont désaccordés. Les artistes de la Renaissance ont trouvé dans cette statue la formule de leurs effigies équestres. Séduits par la grande tournure de l'œuvre, ils n'en voyaient pas les incorrections. C'est ainsi que le cheval prit à leurs yeux la valeur d'un type. Donatello et Raphaël s'en sont inspirés, l'un pour le palefroi que monte le Gattamelata de Padoue, l'autre pour la haquenée qui porte le pape saint Léon dans la fresque du Vatican.

Le chef-d'œuvre du Palais des Conservateurs y est entré le jour même où Sixte IV a fondé la collection. C'est le bronze connu sous le nom de *Spinario*. La statuette représente un jeune garçon, — un élève du stade sans doute, — qui s'arrache une épine du pied. Ce qui frappe d'abord, ce sont les défauts : la grosseur de la tête, l'exécution inhabile des mains, la facture massive des jambes. Mais la pose, aux lignes rompues, est aussi originale que libre et vraie ;

on la dirait prise sur le vif. Le modelé du torse est irréprochable. La physionomie témoigne de l'observation la plus juste. Et l'œuvre entière dégage un vif parfum de naturalisme archaïque. A quelle école attribuer ce bronze? Quelle date lui assigner? Faut-il n'y voir qu'un pastiche, un de ces charmants ouvrages de dilettantisme et d'érudition où les sculpteurs grecs du premier siècle se plaisaient à reproduire le style des vieux maîtres argiens? N'y faut-il pas discerner plutôt le réalisme sincère de l'un de ces maîtres eux-mêmes ou, du moins, leur pure et immédiate tradition? La sagacité des archéologues n'a pu résoudre encore le problème.

Même incertitude pour l'*Aphrodite de l'Esquilin*. Par la fraîcheur et la spontanéité de l'inspiration, la figure fait songer aux œuvres savoureuses du cinquième siècle commençant. Il faudrait alors lui retirer son titre. Car, pour une image divine, elle est vraiment trop peu idéale. Quelque liberté que l'art hellénique se soit permise envers les types religieux, jamais il n'a traité le corps d'une déesse avec ce réalisme cru, avec cette indiscrete précision. Tous les détails du modelé trahissent l'original vivant. La prétendue Aphrodite ne serait donc qu'une jeune hétaïre ou une vierge qui sort du

bain. D'autre part, une certaine recherche dans la pose et la présence du serpent d'Isis sur le vase où s'appuie la statue évoquent la pensée de l'hellénisme alexandrin. Dans ce cas, la pseudo-Vénus ne serait qu'une Romaine du temps de César, quelque affranchie au nom asiatique tel que Syra, Lesbia, Phrygia, quelque voluptueuse amie de Cælius ou de Catulle, de Gallus ou de Pollion.

Le *Marsyas* affirme au contraire sa date. Cette facture minutieuse et incisive, cette savante anatomie, cette poursuite de l'effet dramatique accusent nettement le style qui prévalut à Pergame, au troisième siècle.

Deux statuettes, le *Vieux pêcheur* et la *Vieille paysanne*, méritent encore l'attention. La sculpture alexandrine s'y révèle sous un de ses aspects les plus originaux. Éprise d'exactitude, cherchant avant tout le caractère individuel et le détail expressif, elle abandonne les sujets mythologiques et demande aux scènes de la vie réelle ses motifs de composition. Quelle vérité dans les figures de ces deux pauvres gens! Le *Pêcheur*, tout perclus et voûté par l'âge, est-il assez finement observé! Ne croit-on pas le voir marcher de son pas traînant? Et la *Paysanne*, aux joues caves, aux seins flétris, au torse

famélique enveloppé d'affreuses hardes, quelle émouvante image de misère et de vieillesse!

La collection créée par Sixte IV est de faible importance, si on la compare à celle qu'Innocent X lui a donnée pour rivale. Sans compter l'inappréciable série des bustes impériaux, le Musée Capitolin possède pour le moins cent cinquante statues, parmi lesquelles on en pourrait citer une vingtaine de l'ordre le plus élevé, comme l'*Amazone blessée*, le *Satyre au repos*, l'*Aphrodite au bain*, le *Gaulois mourant*.

Pour se faire une idée juste de l'*Amazone blessée*, il faut corriger d'abord la restauration défectueuse du bras droit qui, dans l'état primitif, s'appuyait sur une lance. La guerrière a été frappée sous le sein. Avec précaution, elle écarte de sa blessure les plis de sa tunique. Le visage exprime une douleur vive, mais contenue et qui laisse aux lignes du corps toute leur noblesse. A quel maître convient-il d'attribuer le type de cette statue? On hésite entre Phidias et Polyclète. Ce qui ne fait pas doute, c'est l'originale beauté de cette figure, où l'élégance féminine s'allie à la force virile. Deux siècles plus tard, les artistes grecs chercheront de nouveau à fondre en un seul être les caractères des deux

sexes. Mais, au lieu d'un idéal héroïque et sain, ils évoqueront l'image perverse de l'hermaphrodite.

Le *Satyre au repos* dénonce, dans la sinuosité de ses lignes, le rythme cher à Praxitèle. Appuyé nonchalamment sur un arbre, le jeune faune semble poursuivre une lente et sensuelle rêverie. Sa pose oblique fait saillir une des hanches, relève une des épaules, imprime à tout le corps une ondulation gracieuse. Le moelleux des formes juvéniles, la souplesse de la vie adolescente n'ont peut-être jamais été rendus en traits plus charmants.

C'est encore à Praxitèle qu'il faut attribuer le type de l'*Aphrodite au bain*. De même que la Cnidiennne du Vatican, la déesse est représentée nue descendant vers l'eau. Mais son regard et sa pose expriment une pudeur plus délicate. Il ne lui suffit pas d'étendre négligemment une main devant sa nudité : elle la couvre de ses deux bras. Et la crainte d'être surprise lui rend les yeux inquiets. La beauté dont resplendit ce corps divin est de celles qu'on ne décrit pas. Comment traduire par des mots l'harmonie et la pureté de ces contours, la suprême élégance de ces galbes, la séduction de ce modelé souple, large et fondu?

Le *Gaulois mourant* appartient au cycle de statues qui décorait le monument votif érigé, vers 220, par Attale I^{er}, dynaste de Pergame, pour célébrer sa victoire sur les Galates. Une vie intense anime ce marbre. Le travail de la musculature est ferme et serré. Les caractères de race y sont, en outre, fortement accusés, — par exemple, dans la carrure des épaules, dans la rudesse des traits, dans le hérissément des cheveux. Et c'est la première fois que l'art grec poursuit avec cette précision la vérité ethnique. Mais, pour être un Barbare, le personnage n'en meurt pas moins noblement. Son agonie est d'un héros. Frappé à l'instant même où il sonnait la charge, comme l'indique son cor tombé près de lui, il expire sur son bouclier. L'âme qui va sortir de sa poitrine haletante vaut celle des guerriers d'Homère et des soldats de Marathon.