

Le même caveau reçut leur mère, Vannoza, en 1518. On fit à l'ancienne maîtresse du Pape des obsèques pompeuses, « comme on eût fait à un cardinal », écrit le Vénitien Sanudo. Sur la dalle funéraire, on grava cette épitaphe, qui a disparu depuis :

A VANNOZZA DE CATANEI,  
QUE LE DUC CÉSAR DE VALENTINOIS, JUAN DE GANDIE,  
JOFFRE DE SQUILLACE ET LUCRÈCE DE FERRARE  
ONT ENNOBLIE,  
ET QUE SA BONTÉ, SA PIÉTÉ, SON GRAND AGE  
ONT SI HAUTEMENT DISTINGUÉE.

Par le jeu de la mort, le souvenir des Borgia se trouve ainsi rattaché au souvenir de Néron (1).

(1) Quant aux trois membres principaux de la famille, — Alexandre VI, César et Lucrece, — on ignore en quel lieu sont leurs restes. Le cercueil du Pape avait d'abord été déposé dans les cryptes vaticanes; mais Jules II l'en a fait retirer pour l'enfouir, sans croix, sans épitaphe, dans l'église espagnole de Sainte-Marie-du-Monserrat, où l'on n'a pu le découvrir encore. Le Valentinois, tué obscurément le 11 février 1507 sous les murs de Viana en Navarre, avait été inhumé dans l'église de cette ville, sous un sépulcre de marbre. Au dix-septième siècle, le corps en fut extrait, comme profanant le sanctuaire, et jeté à la voirie; le monument fut détruit. Enfin, aucune tombe de Ferrare ne porte le nom de Lucrece.

#### SAINT-PIERRE-DU-VATICAN

Les portiques de Bernin. — La façade de Maderna. — La porte de Filarète. — Bramante et Michel-Ange. — La coupole. — La croix grecque et la croix latine. — La décoration. — Les mosaïques, les statues, les tombeaux.

Lorsqu'on débouche sur la Place de Saint-Pierre, on éprouve quelque peine à y évoquer le drame atroce de l'an 64, les chrétiens jetés aux bêtes, les femmes exposées nues dans l'arène, l'épisode ignoble des Danaïdes et des Dircés, enfin, pour illuminer la fête nocturne, les martyrs enflammés vivants sous la poix. Comment imaginer ce spectacle d'horreur dans un décor de pompeuse majesté, devant une façade théâtrale, entre deux portiques d'apparat?

Seul, au milieu de l'enceinte immense, un obélisque, accoté de deux fontaines, demeure témoin de ce qu'ont vu le Cirque et les Jardins de Néron.

A droite et à gauche de la place, deux portiques se développent en arc de cercle. Une

balustrade ornée de statues les surmonte, prenant appui sur quatre files de colonnes doriques, dont le diamètre augmente à mesure que les fûts s'éloignent du centre, de façon à maintenir un rapport invariable entre leur épaisseur et leur espacement. Des galeries rectilignes raccordent les colonnades au frontispice de la basilique. Une harmonie grandiose règne dans toutes les parties de ce vaste ensemble, — le plus vaste qu'on ait créé depuis l'Empire romain. Bernin, qui en est l'auteur, y a prouvé sa maîtrise architecturale, sa prestigieuse habileté, le juste sentiment qu'il avait de la perspective et de la proportion.

La façade, édiflée sous Paul V Borghèse par Maderna, réunit les pires défauts de l'école qui l'a construite. Avec ses lourdes colonnes engagées, avec ses fenêtres de palais, avec son attique sans rapport à l'intérieur du temple, elle est aussi pauvre d'invention que sèche de formes et déplorable de goût. Par surcroît, elle masque la naissance de la coupole et supprime ainsi l'effet d'élancement qui, de loin, fait paraître le dôme si hardi.

Au centre du vestibule est encastrée une haute porte de bronze. Le pape Eugène IV, qui vécut neuf ans exilé à Florence, y admira les

fameux reliefs modelés par Ghiberti pour le Baptistère. De retour à Rome, il fit exécuter par Filarète des vantaux du même genre ; le travail fut terminé le 26 juin 1445. L'œuvre de Filarète ne ressemble guère à celle qui l'a inspirée. Autant l'une est savante et poétique, autant l'autre est rude et prosaïque. Mais ce qui assigne à la porte de Saint-Pierre un intérêt capital dans l'histoire de l'art et des idées, ce sont les sujets que l'artiste y a reproduits, sous la direction du Pape. A côté de quelques figures pieuses comme le Christ, la Vierge et les Apôtres, Filarète a glorifié la politique d'Eugène IV par des scènes telles que l'inauguration du concile de Ferrare, l'arrivée de l'empereur Jean Paléologue, le couronnement de l'empereur Sigismond, etc. C'est la première fois que la sculpture florentine sort du domaine religieux et s'inspire des faits contemporains. Dans la bordure à larges rinceaux qui encadre la porte, l'artiste a représenté Mars et Vénus, Jupiter et Ganymède, Europe et le taureau, Léda et le cygne, de sorte que les mythes les plus voluptueux du paganisme président à l'accès du plus vénérable des sanctuaires chrétiens. Pour ses débuts, la Renaissance ne manquait pas d'audace.

Lorsqu'on pénètre enfin dans l'église, on demeure quelque temps déconcerté. La cause en est aux innombrables vicissitudes que le monument a subies pendant les cent neuf ans qu'a duré la construction (1).

Depuis Bramante jusqu'à Bernin, treize architectes se sont succédé à la direction des travaux, et plusieurs fois le plan initial a été modifié.

C'est à Bramante que revient l'idée première, formulée dans ce programme : « Je hausserai le Panthéon sur le Temple de la Paix (2) ». A vrai dire, Brunellesco avait déjà résolu, à Florence, le problème d'élever dans les airs une voûte colossale. Mais la gloire de Bramante a été dans l'art avec lequel il a relié le dôme aux quatre membres de la nef, de manière à fondre le tout en un seul organisme. Michel-Ange est venu ensuite, qui a donné à la coupole sa beauté de contours, sa justesse de rapports, son

(1) La première pierre a été posée le 18 avril 1506. La croix dorée qui surmonte la lanterne a été placée le 18 novembre 1593. Les travaux ont pris fin le 12 avril 1615.

(2) Par le « Temple de la Paix », Bramante signifiait la Basilique de Constantin, que l'on identifiait alors avec le fameux sanctuaire dédié par Vespasien. Pour le moyen âge et la Renaissance, la *Basilica Constantiniana* était le Latran.

altière et calme ordonnance, on dirait presque sa grandeur morale.

Rien de plus simple que ce dôme gigantesque, dont le sommet atteint à cent seize mètres. Au-dessus des pilastres corinthiens qui ornent le tambour, s'étend un attique orné de guirlandes. De là, seize arcs doubleaux prennent leur essor pour décrire sur le plafond la plus belle courbe ascendante qu'un architecte ait conçue. De grandes figures en mosaïque sur fond d'or s'encadrent dans les pendentifs. A l'extérieur, les arcs s'accusent par de vigoureuses nervures qui rattachent la coupole à ses contreforts.

Michel-Ange, fidèle au programme primitif, avait adopté la croix grecque pour le plan de la basilique. La coupole jouait ainsi le rôle principal dans le monument. Dès le seuil, on la voyait. Les quatre bras égaux de la croix concentraient tout l'effet pittoresque sur leur point de réunion.

Par malheur, au dix-septième siècle, on jugea que le développement pris par le cérémonial catholique exigeait un vaisseau plus vaste et des chapelles plus nombreuses. On trouva mauvais également que la métropole de l'Église latine fût construite sur le plan de la croix grecque, symbole du christianisme oriental. Maderna

fut appelé. Il ajouta trois arcades au bras antérieur de la nef, et, du coup, il brisa le rythme architectural de l'édifice. De là cette impression déconcertante, lorsqu'on a franchi la porte du vestibule. La coupole, qui devait être aperçue dès l'abord, n'est plus visible qu'après une assez longue approche. Jusque-là, le regard, ne sachant où se fixer, erre à l'aventure; l'attention s'éparpille au lieu d'être immédiatement saisie et concentrée. Cette réserve faite, Saint-Pierre n'en est pas moins un monument unique par les merveilleux effets de lumière qui s'y produisent, par la distribution harmonieuse et grandiose des masses aériennes qui s'y trouvent captées.

La décoration de la basilique constitue un véritable trésor où, parmi beaucoup d'œuvres ostentatoires et médiocres, il en est de la plus rare valeur.

A cette dernière catégorie appartiennent les motifs architecturaux qu'on doit à Bramante, à San Gallo et à Michel-Ange, par exemple l'architrave et les chapiteaux de la rotonde, les caissons des berceaux, les cartouches des pendentifs. On y reconnaît le meilleur style de la Renaissance, un esprit parfait de mesure et de logique. Le mauvais goût du dix-septième siècle

commence à paraître, au contraire, dans la nef de Maderna, où les saillies s'exagèrent, où les chapiteaux s'alourdissent sous l'exubérance de leur parure végétale, où les archivoltés semblent fléchir sous le poids des statues qui les surplombent.

Bernin a composé les deux pièces majeures du mobilier basilical : la chaire de saint Pierre et le tabernacle du maître-autel.

La chaire, que la tradition attribue à l'Apôtre, est un siège de bois grossier, orné d'ivoires byzantins, et qui date de l'époque carlovingienne. Elle est enclavée dans un décor de bronze que soutiennent des Pères de l'Église. On ne peut rien imaginer de plus tourmenté, de plus emphatique et de plus prétentieux que cet ouvrage de parade.

Le tabernacle qui recouvre le tombeau de saint Pierre paraît simple à côté. Quatre colonnes torsées, revêtues de lauriers, supportent un baldaquin ondulé, qui dépasse en hauteur le péristyle du Louvre. Trop vanté à l'origine, cet édifice est trop décrié aujourd'hui; car il est loin d'être sans mérite. S'il manque assurément du caractère religieux que lui imposait sa destination, il faut reconnaître que l'exécution en est parfaite dans le détail et que la ciselure des

feuillages, par exemple, est fouillée d'une main aussi délicate que hardie. On ne peut qu'admirer, en outre, la justesse avec laquelle le monument est proportionné aux dimensions générales de l'église. Mais comment plaindre Bernin du discrédit où son œuvre est tombée? Peut-on oublier que, pour la construire, il a commis, de complicité avec Urbain VIII Barberini, le crime d'arracher au Panthéon la superbe charpente de bronze qui soutenait la toiture du portique? *Quod non fecerunt Barbari, fecere Barberini!*

La peinture est presque absente de Saint-Pierre. La *Navicella* de Giotto, qui ornait l'*atrium* de la basilique primitive et qui est encastrée aujourd'hui dans le vestibule, a subi de telles réfections, que le style du grand initiateur florentin ne s'y reconnaît plus. Mais l'idéalisme élevé du maître et sa forte simplicité reparaisent dans un retable qu'enferme la Salle capitulaire de la Sacristie. Là se trouvent également les *Anges musiciens et chanteurs* de Melozzo da Forli, ravissantes figures, expressions inoubliables d'élan juvénile et de voluptueuse beauté.

Par contre, la mosaïque abonde à Saint-Pierre. Dès l'origine, on résolut de n'admettre aucun autre ornement sur les parois. Excellente en

principe, cette décision fut appliquée de la manière la plus fausse. Au lieu de conserver à la mosaïque son caractère propre, son rôle uniquement décoratif, on en fit un art d'imitation, rivalisant avec la peinture à l'huile, poursuivant les mêmes effets de perspective et de modelé. De là, toutes ces copies de tableaux appliquées aux murs, et qui semblent si froides, si pauvres sous l'éclat de leur émail.

La plus riche parure de l'église est sa collection de statues, où les styles les plus divers sont représentés.

On y voit même un échantillon de l'art antique : le *Saint Pierre* de bronze, dont les fidèles ont usé le pied à force de le baiser. Quelle date assigner à cette œuvre? — On l'ignore ; le quatrième siècle, probablement. De quel personnage est-elle l'effigie? — On ne sait non plus. Mais l'accent robuste de la facture, le hiératisme du geste, le sévère ajustement de la draperie impriment à cet icône un caractère impressionnant de sainteté.

Les monuments de l'époque médiévale qui décoraient la basilique primitive sont relégués au long des caveaux qui s'étendent sous le chœur. Là, dans l'ombre et le silence, des sarcophages de structure antique enferment les