

restes de Grégoire V, d'Adrien IV, de Boniface VIII, d'Urbain IV, d'une foule d'autres encore.

Parmi ces tombes austères, imposantes par leur simplicité même, un rayon de la première Renaissance éclaire soudain quelques débris épars, fragments du sépulcre de Paul II. Mino da Fiesole a sculpté la figure gisante du Pape et un *Jugement dernier*, d'un naturalisme sec; Giovanni Dalmata, collaborateur de Mino, a ciselé deux images allégoriques, l'*Espérance* et la *Foi*, toutes frémissantes d'émotion et délicieusement drapées (1470).

Cet art nouveau, qui de Toscane venait de s'implanter à Rome, s'épanouit au grand jour des nefes supérieures; il y est représenté par deux œuvres caractéristiques d'Antonio Pollajuolo : les tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII.

C'est en 1483 que le cardinal Julien de la Rovère, plus tard Jules II, fit construire à la mémoire de son oncle le sarcophage qu'on voit aujourd'hui dans la Chapelle du Saint-Sacrement. Rien de plus simple comme architecture : un large coffre de bronze, flanqué de consoles à feuilles d'acanthé et qui pose à terre.

Allongé sur le couvercle, Sixte IV dort, revêtu de ses insignes pontificaux. Il porte la tiare

en tête, le fanon autour du cou, le pallium aux épaules, la chasuble relevée sur les bras, l'étole croisée sur sa poitrine. Pas un détail ne manque au costume, ni les houppes du manipule, ni les manchettes des gants, ni les croix des sandales. Dans ce travail minutieux, on reconnaît non seulement le souci d'exactitude habituel à l'artiste florentin, mais encore sa longue pratique de la gravure et de l'orfèvrerie. Le visage est saisissant de vérité anatomique, — un visage décharné, osseux, que les rides sillonnent de plis profonds, où chaque veine, chaque tendon fait saillie sous la peau tannée. Le réalisme toscan se montre là dans son expression la plus savante, mais aussi la plus rude. Vasari nous apprend d'ailleurs que « Pollajuolo connaissait mieux que personne avant lui le jeu des muscles sur la face; car, le premier de tous, il avait osé l'étudier en écorchant des cadavres ». Au point de vue technique, l'œuvre est remarquable. On ne pourrait citer un plus beau modèle de fonte et de patine. Donatello et Verocchio n'ont pas traité le bronze plus magistralement.

Sur les bords du couvercle et dans les cannelures des côtés, le sculpteur a figuré les Vertus théologiques et les Arts libéraux. Ce n'est pas

sans surprise qu'on voit réapparaître ces allégories, familières au moyen âge, mais que l'art du *quattro cento*, adversaire déclaré de l'abstraction, avait depuis longtemps répudiées. Ces figures, pittoresquement drapées, ont de la grâce, malgré un peu de maniérisme dans l'attitude. Elles décèlent, en tout cas, chez le sculpteur un sentiment exquis du charme féminin. Aucun artiste, à cette époque, n'aurait su traduire avec des nuances si délicates la séduction d'un jeune corps de femme, l'attrait voluptueux d'un sein qui se dévoile, de deux bras nus qui se tendent.

Pollajuolo obéissait-il à une intention particulière, en évoquant les Vertus et les Arts autour du mort? On peut l'affirmer quant aux Arts. Le rôle de Sixte IV dans le mouvement artistique et littéraire de son époque ne fut pas moindre en effet que celui de Nicolas V, de Jules II et de Léon X. Doué de l'intelligence la plus large, il avait compris toute la portée de la Renaissance et il s'en était assimilé tout l'esprit. C'est à son appel que les artistes commencèrent d'affluer à Rome; et ceux qu'il appela se nommaient Pollajuolo, Botticelli, Verocchio, Luca Signorelli, le Pérugin, Pinturicchio, Mezzo da Forli. Quant aux Vertus, on hésite à

se prononcer, nul pape n'ayant provoqué des jugements plus contradictoires que Sixte IV. D'après quelques témoignages, il était foncièrement bon, chaste et pieux; il avait conservé sur le trône de saint Pierre l'édifiante pureté de mœurs dont il avait fait preuve, quarante années durant, sous la robe franciscaine. D'après d'autres contemporains, c'était un homme sans pudeur et sans foi, cruel, artificieux, cupide, simoniaque, souillé des vices les plus infâmes, — bref, le prototype d'Alexandre VI. Le procès n'est pas encore jugé. Quelle qu'en doive être l'issue, Sixte IV n'en demeurera pas moins un très grand pape.

On n'en saurait dire autant d'Innocent VIII, dont le tombeau s'élève dans la nef latérale de gauche. Personnage balourd et médiocre, il fut comme écrasé entre le Rovère et le Borgia. Sa seule originalité, d'après un de ses biographes, fut d'être le premier Vicaire du Christ qui n'as pas craint d'avouer ses bâtards : on lui en attribuait jusqu'à seize.

Pour l'ordonnance du mausolée, Pollajuolo a choisi le type du *sepolcro in aria*, — type éminemment florentin et qui consiste en un sarcophage accroché au mur avec encadrement de statuettes insérées dans des niches. Le sculp-

teur s'est approprié cette disposition, en plaçant au-dessus de l'effigie tombale une grande statue assise. Innocent VIII nous est, de la sorte, représenté en deux poses différentes, et, chaque fois, avec le même réalisme que Sixte IV. Dans la statue assise, le Pape tient de la main gauche la lance de la Passion, qu'il avait achetée de Bajazet et qui est une des reliques insignes de Saint-Pierre. Les statuette de femmes qui achèvent la décoration seraient tout à fait charmantes si elles étaient plus calmes, plus naturelles, moins préoccupées d'avoir des attitudes gracieuses et des mouvements expressifs.

La première chapelle du bas-côté de droite enferme la *Pietà* de Michel-Ange.

L'artiste florentin n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il entreprit, au mois d'août 1498, l'exécution de ce groupe. Il était à l'une des heures les plus sombres de sa vie. Un grand deuil venait de le frapper au cœur : son maître et ami, Savonarole, était mort quelques semaines auparavant sur le bûcher. De là, sans doute, l'accent si ému de son œuvre.

La Vierge est représentée assise au Calvaire et soutenant sur ses genoux le corps de son fils. Par une sorte de miracle, elle est demeurée idéalement jeune et belle malgré les ans. Mais

une gravité sainte se lit sur son visage. Et sa douleur est la plus noble qu'on puisse voir, une douleur pieuse, méditative et contenue, comme celles que nous montrent les stèles funéraires antiques.

Le Christ, abandonné dans les bras de sa mère, est d'une majesté suprême. Contrairement aux formules de l'art religieux, aucune flétrissure, aucun signe de corruption n'apparaissent sur ce corps qui a tant souffert. La vie n'est pas détruite; elle n'est que suspendue. Un dieu seul pouvait mourir ainsi.

Quant à la technique, elle témoigne d'une maîtrise extraordinaire, surtout si l'on songe aux œuvres analogues du quinzième siècle finissant. Les poses ont une ampleur et une liberté dont la sculpture avait perdu le secret. Buonarroti lui-même, par la suite, n'a rien modelé de plus souple que le torse du Christ. La figure de la Vierge est un morceau exquis, par le travail délicat et nuancé du marbre, par l'heureuse distribution des lumières et des ombres. Les draperies, profondément évidées, accusent déjà les beaux effets de clair-obscur que Michel-Ange reproduira plus tard avec prédilection. Enfin, nul autre artiste, vers l'an 1498, n'aurait su composer un groupe si habilement agencé quant

aux lignes, si parfaitement équilibré quant aux masses.

L'évolution esthétique dont la *Pietà* est le point de départ atteint, pour ainsi dire, son terme dans les deux monuments qui décorent l'abside : le tombeau de Paul III, par Guglielmo della Porta, et le tombeau d'Urbain VIII, par Bernin.

C'est en 1550, une année après la mort de Paul III, que Guglielmo della Porta se mit à l'ouvrage, sur l'ordre du cardinal Alexandre Farnèse, neveu du défunt.

L'effigie du Pape, exécutée en bronze, domine sa sépulture. Assis, la tête nue, le manteau et le pallium aux épaules, il lève la main droite pour la bénédiction. L'œuvre est superbe de vigueur et de vérité, toute conforme d'ailleurs aux principes de style que Michel-Ange venait de faire prévaloir.

Au pied du sarcophage, deux statues de marbre, symbolisant la *Prudence* et la *Justice*, s'allongent dans une pose accoudée, où il est facile de reconnaître un souvenir, sinon un emprunt, de la Chapelle des Médicis. La *Prudence* est une matrone de tournure imposante, qui se regarde en un miroir et tient un livre d'une main. Par l'expression du visage, par

l'ajustement du voile, elle fait penser aux fameuses *Parques* du Palais Pitti. La *Justice*, au contraire, est radieuse de jeunesse. La beauté la plus désirable respendit dans ce corps élégant, souple et robuste. La tête respire une grande fierté. La chevelure, aux ondulations refouillées, offre la disposition chère à l'école de Lysippe. Le torse était nu, primitivement. Mais, en 1595, le cardinal Edoardo Farnèse, choqué dans sa pudeur, obligea Teodoro della Porta, fils de Guglielmo, à jeter sur la gorge et les flancs l'affreuse chemise de bronze qu'on y voit aujourd'hui. Malgré cet appendice, le jeu des lignes se reconstitue sans peine. Et, s'il y a quelque maniérisme dans l'attitude contrastée des épaules et des jambes, l'œuvre n'en est pas moins excellente (1).

D'après la tradition, cette statue est le portrait de Julie Farnèse, la sœur de Paul III, la célèbre Giulia la Bella, qui passait pour la plus voluptueuse créature de son temps, et qui fut la maîtresse en titre d'Alexandre VI, la « fiancée du Christ », comme on la surnommait au Vatican. Ce n'est là qu'une légende. A l'époque

(1) Le plan primitif du sépulcre comportait deux autres statues, l'*Abondance* et la *Charité*, qui sont actuellement au Palais Farnèse.

d'austérité religieuse où le tombeau fut construit, les Farnèse n'avaient certes nul souci de rappeler par quelles voies singulières la fortune leur était venue sous le règne du Borgia; ils n'auraient donc pas toléré que Guglielmo della Porta commémorât, aux pieds mêmes de Paul III, le scandale de leur entrée dans l'histoire. Mais il y a une objection plus décisive encore. Comment l'artiste aurait-il pu imprimer à la forme féminine des accents si vifs, si savoureux, en prenant pour modèle une femme morte depuis trente années et dont la beauté florissait plus d'un demi-siècle auparavant?

Le tombeau d'Urbain VIII rappelle également, quoique de moins près, les mausolées de San-Lorenzo.

Les meilleures qualités de Bernin s'y trouvent réunies, et ses insupportables défauts ne s'y étalent pas trop.

Le Pape est représenté en costume d'apparat, trônant au-dessus de son mausolée. La physiologie manque de caractère; mais les lignes générales de la statue sont belles, et le personnage exprime assez bien la grandeur pompeuse qui fut celle de la cour romaine au dix-septième siècle. Le plus grave reproche qu'on puisse adresser à l'œuvre est la prédominance

de l'effet pittoresque sur l'effet plastique. Toute l'attention de l'artiste semble s'être concentrée sur la draperie. Pollajuolo n'a pas détaillé avec plus d'exactitude et de minutie le vêtement pontifical de Sixte IV. Mais où le sculpteur du *quattro cento* ne voyait qu'un élément de vérité, Bernin n'a vu qu'un prétexte à virtuosité. Chaque étoffe, linge, dentelle, soie, satin, brocart, est reproduite de la façon la plus distincte, avec son apprêt, son lustre, sa couleur même. La sculpture picturale ne saurait aller plus loin.

Au bas du monument, deux figures allégoriques, la *Justice* et la *Charité*, s'appuient contre le sarcophage. Nulle vie en elles. C'est de l'art d'atelier, de l'art froid et convenu. Là encore se manifeste l'abus des draperies à lourdes masses flottantes, qui dénotent assurément une prestigieuse adresse dans la manœuvre du ciseau, mais aussi une impardonnable défaillance du goût. Le coffre sépulcral mérite qu'on l'étudie pour la beauté de ses galbes et pour la perfection de son travail. Enfin, il est curieux de constater la présence de la Mort, au centre du monument. Depuis le moyen âge, c'est la première fois que le spectre macabre apparaît sur une tombe. La Renaissance, passionnément

éprise de la vie, l'avait exclu de son architecture funèbre.

Applaudi de cette innovation, Bernin l'a reproduite dans le mausolée d'Alexandre VII, où un squelette, sortant d'une draperie, se dresse devant le Pape, comme pour lui notifier son heure dernière. Désormais, et pendant plus d'un siècle, la Mort grimaçante gesticulera sur tous les sépulcres, et chaque jour l'intention mélodramatique y dominera davantage.

C'est à Canova que revient le mérite de la réaction. Le mausolée de Clément XIII (1795) contraste absolument, par la sagesse de son ordonnance architecturale, avec les formes rompues et immodérées de l'école précédente. La statue de la *Religion* qui se tient debout contre le sarcophage accuse un parti pris de simplicité classique. Mais, sous prétexte de noblesse, la pose est rigide, la draperie empesée, l'expression éteinte. Le *Génie de la mort*, visiblement inspiré de l'*Apollon du Belvédère*, est d'une grâce toute conventionnelle. Et l'ensemble du monument dégage l'ennuyeuse froideur propre au style de Canova. Les beaux temps de la sculpture italienne sont finis pour jamais.

LE VATICAN

I. — L'ORATOIRE DE NICOLAS V

L'aube de la Renaissance. — Fra Angelico et Benozzo Gozzoli.

Après la pompe théâtrale de Saint-Pierre, l'Oratoire de Nicolas V au Vatican offre un repos délicieux. De tous les sanctuaires de Rome, c'est le plus calme, le plus intime, le plus mystique. Il n'a rien de sombre pourtant. Loin de là : il n'est que lumière et gaieté, mais une très douce lumière, une très pure gaieté. Dans l'atmosphère morale qu'on respire ici, on croit reconnaître le parfum de ces deux âmes exquises : Nicolas V, qui a fait construire la chapelle, et Fra Angelico, qui l'a décorée.

Nicolas V (1447-1455) est le premier protecteur que la Renaissance se soit acquis sur le trône pontifical. Doué de l'esprit le plus curieux et du goût le plus fin, il suivait avec une attention passionnée le mouvement de son époque. Par sa munificence éclairée, il fut le type accom-