

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-

pli du mécène italien. Mais le libéralisme intellectuel s'alliait, chez lui, à toutes les délicatesses du sentiment religieux. En un temps de corruption générale, il eut des mœurs saintes. Et, dans sa candeur charmante, il croyait que la Renaissance pouvait rester fidèle à l'idéal chrétien.

Quel artiste était mieux fait que l'Angelico, pour comprendre un tel pape? Le peintre dominicain se mit à l'ouvrage en 1449. Il atteignait alors sa soixante-troisième année. Mais, par une sorte de miracle, il avait gardé toute la fraîcheur, toute l'ingénuité de son inspiration.

Sur deux rangs de fresques, il a représenté les *Actes de saint Étienne et de saint Laurent*.

La peinture religieuse compte peu d'œuvres aussi parfaites que la *Prédication de saint Étienne*. Quel recueillement, quelle noblesse, quelle émotion persuasive dans cette page! Quel admirable groupe que celui des femmes assises qui écoutent en priant! Et qu'ils sont beaux, ces hommes graves qui discutent, au fond de la scène! Auditeurs et auditrices, tous acquiescent aux paroles de vérité qui frappent leurs oreilles. Mais quelle finesse d'observation dans la manière différente dont la foi les pénètre! Tandis que la raison intervient chez les

hommes, c'est le sentiment seul qui est affecté chez les femmes.

Les autres tableaux, parmi lesquels il faut citer l'*Ordination de saint Laurent* et la *Distribution des aumônes*, abondent de même en figures attachantes, en expressions de douceur, d'enthousiasme et de piété.

Comparées à l'œuvre florentine du Beato, par exemple aux fresques de Saint-Marc, ces peintures dénotent une exécution singulièrement plus large et plus ferme. Faut-il reconnaître, dans cet agrandissement du style, l'habituel effet du séjour romain, l'action fortifiante des modèles classiques? N'y faut-il pas voir plutôt l'influence du jeune peintre que Fra Angelico s'était donné pour collaborateur, Benozzo Gozzoli? La question est difficile à résoudre.

Mais ce qui appartient assurément à Gozzoli, c'est l'accent de réalisme qu'on remarque dans le détail, ce sont les traits de nature pris sur le vif. Ainsi, dans la *Prédication de saint Étienne*, la femme qui saisit son enfant par le bras pour le faire tenir tranquille, et, dans la *Distribution des aumônes*, l'aveugle qui s'approche, d'un pas indécis, une main tendue en avant pour se garer des obstacles, l'autre main tâtant le sol avec un bâton.

Ce qu'on doit encore à Gozzoli, c'est l'encadrement architectural des sujets. Dans les œuvres antérieures de Fra Angelico, on chercherait vainement ces portiques, ces colonnades, ces niches à pilastres, et ces perspectives d'édifices. Le merveilleux décorateur de San-Geminiano et du Campo-Santo pisan a pu seul les inventer.

II. — LES APPARTEMENTS BORGIA

Les fresques de Pinturicchio. — Alexandre VI, César et Lucrece Borgia; Julie Farnèse.

La lutte pour l'existence n'est pas restreinte au monde animé; elle se poursuit jusque dans le domaine idéal de l'esthétique. Témoin le combat incessant qui se livre entre l'architecture et la décoration. Tantôt c'est la première qui s'impose en maîtresse, et, soucieuse uniquement de ses effets propres, s'arrogeant tous les droits, elle réduit l'ornemaniste à s'accommoder, comme il pourra, des surfaces qu'elle daigne lui abandonner. D'autres fois, au contraire, c'est le décor qui l'emporte : il écrase alors les formes constructives, il brise les rythmes architecturaux, il usurpe tout; on dirait qu'il se

croit l'édifice même. Très rarement, une raison supérieure discipline ces deux ambitions rivales, contient chacune dans son rôle, et fait ainsi de l'œuvre entière un organisme homogène et harmonieux.

Les Appartements Borgia enregistrent une des plus insolentes victoires que la décoration ait remportées : parois, plafonds, voûtes, arêtes, frises, chambranles, piliers, elle a tout envahi. Et, pour mieux affirmer le caractère ornemental de ses peintures, elle y a prodigué les reliefs de stuc et d'or.

Alexandre VI confia ce travail à Pinturicchio, dans les premiers jours qui suivirent son élection (11 août 1492). L'élève du Pérugin se mit à l'ouvrage immédiatement. Deux ans plus tard, le Pape occupait sa nouvelle demeure. La rapidité avec laquelle l'entreprise fut conduite suffirait à prouver que le maître ombrien s'était associé de nombreux collaborateurs. Mais s'il n'a exécuté de sa main qu'une partie de la tâche, le mérite de la composition générale revient à lui seul.

La première salle, dite Salle des Pontifes, était la pièce officielle de l'appartement, la chambre des audiences. L'œuvre de Pinturicchio n'y apparaît plus, ses fresques ayant été

remplacées, sous Léon X, par l'œuvre médiocre de deux élèves de Raphaël, Perino del Vaga et Jean d'Udine.

Mais, dans les salles suivantes, rien n'est changé depuis le temps d'Alexandre VI, et le souvenir des Borgia y est encore tout vivant. C'est là que le pape simoniaque et luxurieux a régné onze ans, et c'est là qu'il est mort, délaissé de tous, abandonné aux soins de quelques valets qui le jetèrent au cercueil en crachant dessus; c'est là que Lucrèce a vu expirer son second mari, poignardé par les *bravi* de son frère; c'est là que Julie Farnèse, *la sposa del Cristo*, enflammait le désir du vieux pontife par l'éclat de sa chevelure fauve; c'est là enfin que César, l'énigmatique et fascinant César, a poursuivi jusqu'au paroxysme ses rêves de grandeur, de puissance et de haine.

Dans les cinq pièces qui suivent la salle des audiences, Pinturicchio a prodigué les trésors de son imagination pittoresque. Les sujets qu'il a traités sont inspirés, pour la plupart, de l'Évangile ou de la vie des saints : l'*Adoration des Mages*, la *Résurrection du Christ*, le *Martyre de saint Sébastien*, la *Mort de sainte Barbe*, la *Dispute de sainte Catherine*, etc. A côté des scènes pieuses, le peintre a développé des thè-

mes mythologiques, *Junon et Io*, *Isis et Osiris*; ou bien il a représenté les *Sept arts libéraux* sous des traits féminins. Et, pour encadrer ces compositions, il a jeté sur les arcs et les frises une éblouissante parure d'oves, d'entrelacs, de fleurs, de fruits, d'oiseaux, d'hydres, de sphinx, entre lesquels se répètent, à satiété, les armes des Borgia. Tout le talent de Pinturicchio se définit dans ces fresques : peu de style, un dessin inégal, un modelé presque nul, une ordonnance souvent défectueuse, et quant à l'expression, aucun idéalisme, aucune poésie; mais un coloris éclatant, une exécution très élégante, un don merveilleux de narrateur, une science magistrale de l'effet décoratif.

Au point de vue historique, ces peintures sont particulièrement intéressantes; car elles sont remplies de portraits. Toute la cour pontificale semble avoir posé devant le peintre pour la *Dispute de sainte Catherine*. On a cru longtemps que le personnage principal du tableau, l'empereur Maxime, représentait César Borgia. Cette désignation n'est pas admissible. La figure de l'Empereur accuse vingt ans, au moins. Or César atteignait à peine sa dix-septième année quand la fresque fut peinte. Il convient plutôt de voir dans cette image le fils aîné du Pape,

Juan, duc de Gandie, né en 1474, et que son cadet fera bientôt égorger.

Sainte Catherine, la vierge au regard ingénu, aux longues boucles dénouées, qui discute avec l'Empereur en comptant les arguments sur ses doigts, c'est Lucrèce : elle a quinze ans et vient d'épouser Giovanni Sforza, ce jeune homme svelte, à manteau rouge, qui chevauche, à droite, dans le fond du tableau. Et telle sans doute elle était dans la sève première de sa nubilité, la fille des Borgia, l'étrange créature que la légende romanesque a défigurée au point d'en faire une Messaline ou une Théodora, quand elle fut, au contraire, la plus passive, la plus molle des femmes. Une inconscience suprême lui permit d'assister souriante et gaie à d'effroyables drames. Ce qu'on remarquait le plus en elle, c'était *l'allegrezza e la grazia*. Pour servir la politique de sa famille, elle fut mariée trois fois ; on la divorça de son premier époux ; on lui tua le second : elle les aima tous les trois, d'une affection tranquille et vraie. Si elle fut galante, elle le fut non par vice, mais parce qu'elle ne savait pas se refuser. S'abandonna-t-elle jusqu'à l'inceste ? Il paraît indéniable que « l'enfant romain », né pendant son veuvage et qu'elle garda toujours auprès d'elle,

était son fils. De qui l'avait-elle eu ? De son père ou de son frère ? On ignore. Et ils semblent ne l'avoir su exactement ni l'un ni l'autre. Par une bulle en date du 1^{er} septembre 1501, le Pape a, en effet, légitimé le bâtard adultérin comme issu de César. Mais, par une seconde bulle en date du même jour, il s'est contredit ; et, désavouant sa première signature, il a déclaré l'enfant issu de lui : *non de præfato Duce, sed de Nobis*. Résolve qui pourra cette énigme de paternité.

Pinturicchio a entouré sainte Catherine de personnages vêtus à l'orientale. L'un, ce prince qui porte un ample manteau de pourpre pâle et qui se tient au premier plan, tout près du trône, est André Paléologue, Despote de Morée. S'il semble mélancolique, il a quelque raison de l'être ; car la mort de l'empereur Constantin XIII, son oncle, lui a fait perdre la couronne de Byzance. L'autre, ce fier Osmanli à haut turban qui monte un cheval barbe, c'est Djem, le frère du sultan Bajazet, qu'Alexandre VI retient comme otage à Rome et dont César est le compagnon inséparable. Point de fêtes sans le captif. Il s'y montre avec force pages, heiduques et musiciens, admiré de tous pour la somptueuse étrangeté de ses costumes et de ses

caparaçons. Il participe même aux cérémonies religieuses. A la procession solennelle du 5 mai 1493, on le voit marcher à la droite du Saint-Père; et, pour lui faire pendant, son jeune ami, le cardinal de Valence, s'est habillé en Turc. Mais, à deux années de là, pendant une négociation difficile entre le Pape et le Sultan, l'infortuné Djem mourut en quelques heures, « après avoir bu ou mangé, dit le chapelain Burckardt, des choses que son estomac ne supportait pas bien »

Vasari affirme que Pinturicchio avait représenté, dans les Appartements Borgia, le Pape à genoux devant la Sainte Vierge, figurée sous les traits de Julie Farnèse. L'écrivain a probablement fait confusion avec un panneau exécuté par le même peintre pour le cardinal Francesco Borgia, cousin du pontife, et qui est au Musée de Valence; car l'unique Madone des chambres vaticanes, en qui l'on puisse discerner Giulia la Bella, occupe seule le tableau avec l'enfant Jésus; elle est placée dans la salle de la *Dispute*, au-dessus de la porte d'accès. L'œuvre est remarquable de facture et d'expression: elle a tout l'accent individuel d'un portrait. Pinturicchio a été rarement mieux inspiré que par ce pur ovale, par ce beau regard voluptueux, par ces fines

lèvres où flotte l'ironie. Un voile hiératique recouvre à demi la célèbre chevelure d'or, dont l'ambassadeur de Florence fut comme ébloui un matin qu'il entra chez la favorite: « Elle déroula ses cheveux; ils tombaient jusqu'à ses pieds. Je n'ai jamais rien vu de comparable. Elle semblait vraiment un soleil. » *Nulla di simile vidi mai. Pareva davvero un sole!* Quant à l'inconvenance d'avoir pris, pour modèle de la Vierge, une femme aussi dépravée que la blonde fille des Farnèse, il ne faut pas trop en vouloir à Pinturicchio. L'usage était courant d'introduire, dans les sujets sacrés, des personnes que leur genre de vie n'appelait nullement à cet honneur. C'est ainsi que les Madones lombardes de Léonard nous offrent presque toujours les traits de Cecilia Gallerani, la maîtresse de Ludovic le More, ou de Caterina di San Celso, la courtisane poétesse et danseuse qui charma Louis XII.

Enfin, voici le Pape lui-même. Agenouillé, couvert du manteau pontifical, la tiare posée à terre, il adore le Christ qui s'élève du tombeau. La figure est d'un réalisme saisissant, d'une haute valeur expressive. Tout le moral de l'homme s'y reflète. La piété se lit d'abord dans son attitude comme dans ses traits. Et il fut

pieux, en effet, sincèrement pieux, avec une particulière dévotion à la Madone. Ferme dans sa croyance, il ne s'égara jamais hors des voies catholiques, et la pureté de la doctrine eut toujours en lui un gardien vigilant. Mais les sens avaient sur cet homme une prise terrible : et cela aussi se voit à sa robuste carrure, à son cou de taureau, à son nez large, à sa bouche saillante, à son pouce développé. Cependant l'impétuosité de ses désirs ne le rendait pas méchant : il n'eut rien d'un Tibère ou d'un Héliogabale. Jusque dans la débauche, il gardait une bonne grâce imposante, une sorte d'élégance majestueuse et courtoise, d'où lui venait une grande séduction. La conscience n'était qu'à demi éteinte dans son âme. Il connut ses turpitudes comme telles, et il les détesta. Ses remords toutefois duraient peu. Une belle fille, un festin délicat, un brillant carrousel, il n'en fallait pas davantage pour le rétablir en paix et en joie. Ses colères, immédiates, véhémentes, étaient courtes ; le flux des injures le soulageait vite. Hors les fièvres de la chair, il n'eut d'autre passion que la grandeur temporelle de sa famille. L'envoyé de Venise, Paolo Capello, nous le dépeint, vers la soixante-dixième année, en quelques traits justes : « Le Pape rajeunit quo-

tidiennement. Ses plus cruels soucis ne se prolongent guère au delà d'une nuit. On le voit toujours allègre. Une seule pensée inspire ses actes : la prospérité de ses enfants. D'autre chose il n'a cure. » Somme toute, il ne fut ni plus égoïste ni plus pervers que la plupart des princes de son temps et même que beaucoup de ses prédécesseurs au trône de saint Pierre. Sa mémoire ne serait donc pas plus exécration que tant d'autres s'il n'avait eu pour fils ce monstre aux instincts de carnassier, à l'orgueil infernal, à la volonté froide et toujours tendue, ce virtuose de l'astuce et de l'audace : César.

III. — LA CHAPELLE SIXTINE

Michel-Ange.

Un vaste plafond rectangulaire dont les bords s'infléchissent en voûture ; des surfaces toutes nues, sans un relief, sans un profil, sans un retrait ; la plus pauvre des ordonnances monumentales, voilà ce que Michel-Ange eut devant lui, au mois de mai 1508, lorsqu'il dressa son échafaudage dans la Chapelle Sixtine.

Avant d'illustrer ces parois inertes, il les a comme animées de la vie architectonique en y