

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

traçant, par le pinceau, des compartiments, des moulures, des arcs, des pilastres, des frises, des archivoltés, des consoles, tout un appareil décoratif.

La partie centrale du plafond représente les grandes scènes de la Genèse, et d'abord la *Création du monde*. Du fond de l'éther infini, Jéhovah s'élève, dans un vol sublime. Autour de lui, rien n'existe. Le *Fiat lux* n'est pas encore prononcé. Mais, au rayonnement de l'être divin, les ténèbres se dissolvent déjà.

Dans la fresque suivante, Dieu réapparaît, planant sur l'abîme. Son front, vaste comme celui de Zeus Olympien, se plisse. Par un geste ample et concis comme un verset biblique, son bras se tend. Et, soudain la lumière brille, le chaos s'ordonne, le monde est formé. L'acte matériel de la création est à peine indiqué. Ce qui remplit le tableau, c'est l'intelligence et la volonté agissantes de Dieu. L'invisible nous est ainsi rendu apparent; l'inconcevable nous devient compréhensible; le plus transcendant des mystères nous est expliqué. Jamais l'art n'avait encore atteint cette puissance de synthèse et d'évocation. Devant de pareilles œuvres, on ne peut que se taire, en se rappelant cette belle parole d'un ancien :

« Le plus haut privilège des mortels est de pouvoir imaginer les dieux. »

Non moins grandiose est le troisième panneau. L'Éternel, penché sur l'univers, y répand à pleines mains le flot de ses bénédictions. La genèse du monde s'achève par cette pensée d'amour.

Voici maintenant la *Création de l'homme*. Du haut des cieux, Jéhovah, entouré d'un essaim d'anges, descend vers la terre. A son approche, Adam s'éveille. Demi-couché, il étend le bras vers le Tout-Puissant qui, du doigt, lui communique l'étincelle vitale. Et ce simple dispositif, — éloquent trait de génie, — nous montre l'homme recevant, avec la vie, un peu du souffle divin. Dans le premier ancêtre de l'humanité, Michel-Ange a réalisé le type idéal de la race. La statuaire grecque n'a pas conçu un corps plus mâle, plus noble, plus harmonieux; *Ilissus* et le *Dionysos* du Parthénon n'incarnent pas une beauté plus simple ni plus forte. Mais ce qu'un artiste moderne pouvait seul inventer, c'est le regard de ces yeux qui s'ouvrent sur le monde. Grands yeux mélancoliques et profonds qui semblent prévoir tout le drame à venir, toutes les douleurs des générations futures, toute la misère de vivre!

La *Création de la femme* occupe le tableau voisin. Adam sommeille, dans la fatigue qui suit les enfantements; car Dieu vient de faire sortir Ève de lui. Fraîche et robuste, les flancs larges, les membres souples, ses longs cheveux déroulés sur le dos, elle se courbe vers le Créateur et l'adore en joignant les mains. A la différence de l'homme, elle est toute joyeuse d'avoir reçu la vie. Un émoi tendre flotte dans son regard et fait d'elle une fleur inimitable de jeunesse et de grâce. Dans l'œuvre entier de Michel-Ange, cette figure est unique par la pureté des contours, par le rythme des lignes, par la délicatesse du modelé, par la suavité du coloris. Le grand magicien de la peinture, Léonard de Vinci, a seul égalé cette maîtrise d'exécution.

Après la Genèse, le *Péché originel* et l'*Expiation*. Un seul compartiment réunit les deux épisodes. Au pied de l'arbre funeste, Ève joue le rôle principal. Elle n'est déjà plus la femme des premiers jours. Son corps, épanoui, se complait aux poses languissantes. Un charme sensuel lui est venu. Elle est maintenant, et par excellence, la créature de désir et de perdition, la séductrice à qui l'homme désormais ne résistera plus. Quand la faute est commise

et que le couple s'éloigne du Paradis, Adam porte sa douleur avec énergie. Ève, qui le suit d'un pas tremblant, ne sait que pleurer.

La décoration du plafond se termine par trois panneaux représentant le *Sacrifice de Caïn*, le *Déluge* et l'*Ivresse de Noé*. D'un style inférieur à celui des fresques précédentes, ce triptyque ne laisse pas d'être superbe encore. Michel-Ange y a déployé une science magistrale de l'effet dramatique. Toute l'horreur d'une destruction universelle plane sur le *Déluge*. Et tel épisode, comme celui des nageurs qui se disputent une barque, est une vision d'épouvante qu'on n'oublie pas.

Un même genre d'émotion se dégage des tableaux qui ornent les écoinçons. Le *Supplice d'Aman* est une agonie de héros; la grandeur tranquille de la *Mort de Goliath* n'a d'égale que la simplicité atroce du *Meurtre d'Holopherne*, et tout un peuple hurle de souffrance sous l'étreinte du *Serpent d'airain*.

Quand Michel-Ange eut fini ces vastes compositions, il n'en était guère qu'à la moitié de sa tâche. Il rêvait encore les *Précurseurs du Christ*, les *Prophètes*, les *Sibylles* et cette multitude de figures accessoires qui anime tous les recoins de la voûte.

Sans les cartouches des tympans, on aurait peine à reconnaître la généalogie du Rédempteur dans les panneaux qui surmontent les fenêtres. Ce ne sont guère, en effet, que des tableaux de genre, dont le sujet est emprunté à la vie intime des humbles. Presque toutes les scènes comportent trois personnages, — l'homme, l'épouse et l'enfant, de sorte qu'on peut y voir comme des représentations anticipées de la Sainte Famille. Quelques-unes de ces fresques, trop peu étudiées en général, ont une beauté de lignes et de sentiment qui suffirait à la gloire d'un peintre. Michel-Ange a prouvé là qu'il possédait toutes les ressources de son art, qu'il pouvait exceller dans la douceur et la grâce aussi bien que dans la grandeur et la force.

La première impression, lorsqu'on regarde les *Prophètes*, c'est qu'ils dépassent l'humaine réalité, c'est qu'ils viennent d'un monde supraterrestre et inconnu. A les considérer mieux, on s'aperçoit que, pour nous être infiniment supérieurs, ils ne sont pas moins de notre race. La nature n'a sans doute jamais produit de pareils corps et de pareilles âmes; mais elle aurait pu les produire; car il lui suffisait de porter à leur plus haute puissance les qualités

physiques et morales dont elle a doué l'être humain.

A étudier de plus près encore ces majestueuses figures, on éprouve quelque surprise de leur titre. Ce qui caractérise éminemment le prophète, c'est la révélation reçue. Porte-parole de la prescience divine, il n'est pas l'auteur des oracles qu'il prononce; son rôle unique est de les transmettre. Nulle création intellectuelle ne s'opère donc en lui. Tout au plus peut-il se réjouir ou s'épouvanter des apocalypses qui tombent de sa bouche. Les *Prophètes* de la Sixtine personnifient, au contraire, et de la façon la plus frappante, le travail original de la pensée. Raisonnement, calcul, méditation, analyse, toutes les formes de l'activité spéculative se retrouvent dans leurs attitudes et leurs physionomies. Est-ce l'esprit de Dieu qui soulève *Daniel* d'un si vif enthousiasme? Non. Et l'arrangement de ses livres le prouve. Ce dont il exulte, c'est d'apercevoir, dans une compulsion de textes, la grande vérité qu'il poursuivait. A quels signes reconnaitrions-nous *Joël* pour un voyant? Ne représente-t-il pas plutôt l'observateur froid, patient et méthodique, le cerveau calme et lucide en qui les lois du monde se réfléchissent comme en un miroir? *Jérémie*, ce

colosse qu'une douleur muette écrase, n'a rien non plus d'un illuminé; c'est un logicien et un patriote, à qui la philosophie de l'histoire a démontré que son pays court à l'abîme et ne s'arrêtera plus; sa désespérance n'est que trop consciente et délibérée. Enfin, ce n'est pas pour répondre à l'appel d'une voix d'en haut qu'*Ézéchiel* se retourne, d'un élan si impétueux; c'est visiblement pour riposter, par une objection terrible, à un contradicteur qui a osé l'interrompre. Chez tous, l'activité cérébrale est dépeinte en sa plénitude et à l'instant décisif. Un seul titre convient donc à ces figures souveraines : le génie concevant son idéal, élaborant son œuvre, atteignant son objet.

Les *Sibylles* sont plus conformes au caractère de leur fonction sacrée. Une seule fait exception : la vieille *Cuméenne* qui se brûle les yeux à déchiffrer un feuillet obscur. Mais celle-là est moins une prêtresse qu'une magicienne; elle est servante d'Hécate et non d'Apollon; les sorcières de Macbeth descendront d'elle. Les autres ont manifestement reçu l'inspiration divine. Ce n'est pas de Jehovah, d'ailleurs, qu'elles l'ont reçue. La légende nous l'affirme, et Michel-Ange a pris soin de nous le rappeler. Par

l'expression de leur visage, par l'ajustement de leurs draperies, elles sont toutes païennes. Et comment ne pas voir des filles d'Hellas ou d'Ionie dans ces belles devineresses, dans cette *Érythréenne* si fière, si élégante, si chaste; dans cette *Lybienne* demi-nue, qui se tord si magnifiquement sur ses hanches; dans cette *Delphique* ardente et nerveuse, dont le regard fatal nous assure que c'est vraiment un dieu qui la possède et l'épuise?

Après une telle profusion de richesses décoratives, Michel-Ange n'avait pas dit encore son dernier mot. Il lui restait à évoquer tout un monde, cette foule d'adolescents qui, sous la forme de supports et de cariatides, encadrent les multiples compartiments de la voûte. Depuis les jours antiques, depuis le siècle de Praxitèle et de Scopas, on n'avait rien vu d'égal à ces éphèbes, en qui la vie rayonne de tout son éclat. Sveltes, agiles, robustes, incomparables de désinvolture et de hardiesse, on ne se lasse pas de les admirer. Par une sorte de paradoxe esthétique, ils empruntent à deux arts différents le secret de leur beauté. Sont-ce des fresques ou des marbres? On hésite par instant. La peinture seule pouvait leur donner cette fraîcheur d'épiderme. Mais quelle autre main

que celle d'un sculpteur pouvait leur imprimer cet accent plastique?

Et maintenant l'œuvre est achevée, le cycle est parcouru. Si l'on essaie de résumer les impressions que l'on a ressenties sous cette fameuse voûte, le seul mot qu'on trouve est celui de grandeur. Mais c'est une grandeur comme l'histoire de l'art en a connu peu d'exemples, une grandeur qui atteint au sublime sans effort, une grandeur toute spontanée, toute naturelle et que l'artiste semble avoir réalisée en se jouant.

Quel contraste, si l'on se tourne vers la haute paroi où, vingt-deux ans plus tard, Michel-Ange, reprenant le pinceau, a figuré le *Jugement dernier*!

Certes, s'il est un sujet qui dût convenir au peintre de la *Genèse* et des *Prophètes*, c'est le *Dies iræ*, c'est la comparution suprême des âmes devant le tribunal de Dieu. L'idée morale qui pénètre tout le christianisme illumine, en effet, l'épilogue terrible du drame humain. Or, au temps de la Renaissance, peu d'hommes furent plus sincèrement idéalistes que Michel-Ange. Lecteur assidu de la Bible, fervent admirateur de Dante et de Pétrarque, disciple zélé de Marsile Ficin, sectateur enthousiaste

de Savonarole, mystique amant de Vittoria Colonna, il associait à une foi très pure et très vive un culte passionné des doctrines platoniciennes. Chacune de ses œuvres témoigne d'une préoccupation religieuse ou intellectuelle; chacune porte l'empreinte d'une pensée profonde; chacune exprime une douleur, une inquiétude, un espoir, une aspiration, une révolte, bref une idée. Nul artiste n'était donc plus apte que lui à traiter un sujet où l'âme seule est en cause.

Et cependant, sur la fresque immense, on ne voit que des corps, — trois cents corps athlétiques et nus, s'élevant au ciel ou précipités aux régions infernales, avec les gestes les plus violents, les poses les plus tourmentées, les raccourcis les plus audacieux. Dans la scène du dernier jour, le peintre semble n'avoir vu qu'un thème pour déployer sa science prestigieuse de la perspective et de l'anatomie, un prétexte pour montrer toutes les formes que la structure des os et le jeu des muscles peuvent donner à la personne humaine dans toutes les attitudes possibles. Émerveillé de ce spectacle, Delacroix disait : « Le *Jugement dernier*, c'est la fête de la chair. » Le mot est juste; mais on a le droit de s'étonner que l'artiste ait choisi cette

occasion de célébrer une apothéose charnelle. De là, pour l'œuvre, une certaine monotonie, que la patine enfumée de la fresque rend plus sensible encore. Le Christ et les Apôtres, les anges et les démons, les martyrs et les patriarches, les élus et les réprouvés sont tous de race herculéenne; tous se ressemblent par l'excès et l'ostentation de leur puissance physique. En vain, chercherait-on parmi eux ces fines expressions de beauté spirituelle, de délicatesse morale, de béatitude mystique, où l'art religieux du *quattro cento* excellait. Le Sauveur lui-même, que Michel-Ange a représenté imberbe, contrairement à la tradition sacrée, est sans noblesse : son front bas, sa mâchoire proéminente, sa poitrine robuste, ses muscles sailants lui donnent l'aspect d'un lutteur olympique. Et les Apôtres, qui l'entourent, se démentent, se renversent, se tendent comme des gymnastes. Partout on sent la recherche de la prouesse technique, l'attrait de la difficulté à vaincre. La science a presque tué le poète et le penseur chez l'artiste. Aussi cette colossale peinture est-elle impuissante à nous émouvoir et à nous persuader. Mais une qualité l'élève bien au-dessus de nos critiques, la qualité qui, en art, prime tout : le style. Michel-Ange ne

nous demande pas notre admiration; il la force, il la prend. Devant ces groupes superbes, inspirés de l'*Apocalypse* biblique et de l'*Enfer* dantesque, un instant vient où le spectateur ne raisonne plus : il est subjugué. Comment n'être pas saisi par l'essor prodigieux des anges qui emportent au ciel la croix du Calvaire et la colonne de la Flagellation? par la stupeur des morts que la trompette réveille et qui secouent leurs linceuls? par l'épouvante des damnés qu'un démon chasse, à coups de rame, de la barque infernale? Fut-il jamais style plus ferme, plus altier, plus imposant? Quand elle n'aurait d'autre mérite, l'œuvre serait encore unique au monde.

Sur les murs latéraux de la Chapelle, les maîtres toscans et ombriens du quinzième siècle, Ghirlandajo, Botticelli, Pinturicchio, Cosimo Rosselli, le Pérugin, Luca Signorelli, ont représenté les scènes classiques de la Bible.

Lorsqu'on vient de s'arracher à l'étreinte de Michel-Ange, c'est un repos délicieux de contempler ces fresques. Sincérité de l'inspiration, fantaisie de l'invention pittoresque, alliance parfaite de la grâce et de la noblesse, joie tranquille d'exprimer la vie et de découvrir la beauté, voilà ce qui nous apparaît surtout dans

ces peintures charmantes où la Renaissance nous livre sa fleur première.

IV. — LES CHAMBRES, LES LOGES ET LA PINACOTHÈQUE

Raphaël.

Quand Jules II eut ceint la tiare, l'idée d'habiter les appartements souillés par le Borgia lui fit horreur. Comme son chapelain lui suggérait de faire enlever l'image et les armes d'Alexandre VI peintes sur les murs, il répondit que le « souvenir scélérat » de son prédécesseur n'en continuerait pas moins à infecter les murailles. Il transféra donc sa résidence au premier étage du palais, dans la partie du Vatican où Nicolas V avait demeuré jadis.

Peu après, Raphaël, âgé de vingt-cinq ans, arriva de Florence à Rome. Quelques esquisses du jeune peintre montrées au Pape le transportèrent d'une telle admiration qu'il lui confia sur l'heure la tâche de décorer le nouvel appartement pontifical.

Un obstacle s'élevait cependant : Luca Signorelli, le Pérugin, Bramantino, le Sodoma et Peruzzi avaient déjà commencé à embellir les *Stanze nuove*. Mais Jules II impitoyable fit abattre leurs fresques. Le Sanzio se mit à

l'œuvre immédiatement (1508); le travail fut achevé en 1517.

La première des salles qu'il décora est la Chambre de la Signature, ainsi appelée du nom du tribunal ecclésiastique la *Segnatura di grazia*, qui d'occasion y tenait audience.

Quatre médaillons allégoriques représentant la *Théologie*, la *Philosophie*, le *Droit* et la *Poésie*, sont peints sur la voûte, pour servir d'épigraphe aux grands tableaux des parois verticales. Des sujets empruntés à la Bible ou à la mythologie ornent les écoinçons.

Couronnée de lauriers comme la Béatrice du Dante, la *Théologie* désigne de la main droite la *Dispute du Saint-Sacrement* dont la scène se développe au-dessous d'elle.

Pour l'ordonnance de cette page célèbre, Raphaël semble s'être inspiré des mosaïques majestueuses qu'il avait pu voir dans les absides basilicales de Rome. Au sommet de la fresque, Dieu, tenant d'une main le globe du monde, rayonne d'un éclat surnaturel parmi des chœurs d'anges et de séraphins, frères de ceux que Dante évoque au *Paradis* :

Le facce tutte avean di fiamma viva,
E l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
Che nulla neve a quel termine arriva.