

savoir à quel point le ciel peut se montrer parfois libéral en accumulant sur un seul homme les infinies richesses de ses trésors et toutes ces grâces merveilleuses qu'il disperse d'habitude, en un long espace de temps, sur un grand nombre d'individus, on doit contempler Raphaël Sanzio. »

V. — LES GALERIES DE SCULPTURE

Il ne faut pas chercher ici les profondes impressions que l'on rapporte des musées d'Athènes ou du British Museum. Aucune des œuvres accumulées dans ces galeries ne touche au sublime. Aucune d'entre elles ne réalise non plus la simple et forte beauté, la sereine grandeur, la suprême aisance, dont l'école attique du cinquième siècle a marqué ses créations. D'abord, le Vatican est pauvre en statues originales. Et les plus anciennes qu'il possède ne sont pas antérieures à la période hellénistique. Les autres ne sont que la reproduction des modèles classiques.

Sauf un petit nombre de connaisseurs, les Romains apportaient plus de vanité que de goût dans leur passion pour les marbres grecs. Ils n'attachaient qu'un intérêt secondaire à

l'authenticité. Une collection n'était glorieuse pour son possesseur que si l'on y voyait les noms de Polyclète, de Scopas, de Praxitèle, de Lysippe, gravés sur les socles. Des répliques suffisaient à justifier l'inscription.

Or, si habile que fût le copiste, il ne pouvait communiquer au marbre la fraîcheur et la liberté de l'inspiration première, ce caractère spontané qui dénonce les œuvres originales et qui ne se définit pas. Souvent le praticien ne se contentait pas de traduire son modèle; il l'interprétait. De là, ce style équivoque, où le goût romain se trahit par des surcharges, par des lourdeurs, quand ce n'est par de l'emphase ou du maniérisme. Il faut tenir compte enfin des restaurations modernes, qui ont dénaturé tant de statues. Le seizième et le dix-septième siècles ont exercé, à cet égard, une action néfaste. Le mal a été d'autant plus grave que la réfection a porté presque toujours sur les parties les plus expressives, sur le visage et les mains. Le dix-huitième siècle est venu ensuite, qui a éprouvé le besoin de repolir les marbres, de les rendre unis et luisants. A ce travail, le modèle a perdu sa fleur d'épiderme, ses accents les plus vifs, ses caresses les plus délicates.

Néanmoins, il n'est pas de musée au monde

où l'on mesure mieux l'importance de la statuaire antique dans l'histoire de l'art.

Sous ce rapport, le *Torse* du Belvédère est particulièrement significatif. L'œuvre appartient à l'école néo-attique, c'est-à-dire à ce groupe de sculpteurs grecs qui, vers la fin de la République, achevèrent d'implanter l'hellénisme à Rome, en y transférant leurs ateliers. Ils manquaient d'imagination créatrice; ils étaient incapables d'inventer un type, une attitude, un rythme. Mais c'étaient de merveilleux techniciens. La statue dont ce torse faisait partie représentait Hercule assis. La pose infléchie et contournée du thorax semble indiquer que le héros tenait de la main gauche une cithare appuyée sur son genou et dont il s'accompagnait pour chanter ses exploits. Par là s'expliquerait aussi la palpitation de vie intérieure, le souffle enthousiaste qui gonfle la poitrine. Le modelé atteste une science magistrale de l'anatomie et une virtuosité suprême dans la pratique du ciseau. Pour animer ce corps puissant, pour nous faire sentir la force prodigieuse de ces épaules, de ces reins, de ces cuisses, de toute cette musculature capable de broyer un lion, l'artiste a usé d'autant de finesse que de vigueur. Apollonios, à qui l'on doit ce superbe

morceau, n'en avait probablement pas imaginé le motif; il s'était sans doute approprié un des nombreux types d'Héraklès, créés par le glorieux maître du naturalisme grec, Lysippe. Mais quel que fût le modèle, la beauté du travail plastique n'en pouvait être supérieure. On sait, d'autre part, l'admiration que Michel-Ange professait pour le *Torse* et comme on en retrouve l'influence dans son réalisme énergique, dans son goût des poses violentes et des formes outrées.

C'est encore à Lysippe qu'il faut attribuer le type de « l'Athlète au strigile », l'*Apoxyomenos*. Du premier coup d'œil, on y reconnaît les proportions chères au maître de Sicyone : la tête petite, les membres allongés, la recherche de l'élégance et de la sveltesse. L'être physique se montre là dans son développement le plus harmonieux, la beauté virile sous sa forme la plus parfaite. C'est une joie d'imaginer l'allure, les gestes, les élans de ce corps souple et vigoureux, entraîné dans tous ses membres, éduqué à toutes les gymnastiques. Le mouvement des bras et la pose de la jambe droite déterminent un des plus séduisants jeux de lignes que l'art ait conçus. L'exécution des chairs est admirable de fermeté, avec des nuances et des demi-teintes exquis. L'œuvre s'achève très heureu-

sement par l'expression de la figure. Cet athlète n'est pas un lutteur à gages, une brute de combat, comme seront plus tard les gladiateurs romains; c'est un homme libre en qui les exercices de la palestre n'ont détruit ni l'intelligence ni la fierté.

Pour avoir été trop exalté jadis, le groupe du *Laocoon* est jugé trop sévèrement aujourd'hui. On ne veut plus voir que ses défauts, qui sont d'ailleurs parmi les plus désagréables qu'on puisse reprocher à une œuvre d'art : le manque de sincérité, le sentimentalisme théâtral, la recherche des expressions émouvantes et des contrastes pathétiques. Mais que de qualités encore ! L'ordonnance du groupe, l'agencement des lignes, la distribution des masses défient toute critique. Chacun des trois personnages est un chef-d'œuvre d'anatomie; la science de la musculature ne saurait aller plus loin. Enfin quelle jouissance pour l'œil de suivre les contours pleins, précis et moelleux des nus !

L'œuvre est un produit de cette brillante école de Rhodes qui, fondée peu après la mort d'Alexandre, rivalisa durant plus d'un siècle avec les écoles d'Asie. La figure principale du *Laocoon* rappelle d'assez près le Titan de Pergame, qui se débat contre le serpent Erichtho-

nios. Même attitude, même visage, même expression. De ces deux œuvres, laquelle a précédé l'autre ? On l'ignore. Si toutefois l'on considère que la facture du *Laocoon* est plus minutieuse, que l'analyse anatomique y est poussée plus loin, et, surtout, que la recherche de l'effet tragique y est plus marquée, on sera tenté de croire que le groupe du Vatican est postérieur à la frise pergaméenne : il aurait donc été sculpté vers la fin du deuxième siècle.

L'*Apollon du Belvédère* a subi, mais plus justement, le sort du *Laocoon*. Jadis, on ne pouvait le regarder sans tomber en extase. Il nous laisse calmes, presque froids, aujourd'hui. Le dieu s'avance, tel qu'il apparaît dans l'*Iliade*, tenant à la main l'égide terrifiante : « Les épaules couvertes d'une nuée, Phébus-Apollon menait les Troyens au combat. Quand il secoua l'égide à la face des cavaliers danaens, ceux-ci poussèrent des cris effrayants. Leur cœur se troubla dans leurs poitrines, et ils oublièrent soudain leur force et leur courage ». Ce qu'il y a de plus beau dans la statue, c'est la démarche, qui est d'une aisance héroïque, d'une ampleur royale. Quant aux lignes du corps, on leur chercherait vainement un défaut : elles sont irréprochables. Et c'est ce qu'on leur reproche.

Elles sont trop élégantes, trop correctes, trop distinguées pour être vraiment belles. On voudrait des galbes plus mâles, plus hardis, relevés par un peu de couleur et d'accent. La tête, ciselée avec une finesse extrême, est remarquable pour l'expression dédaigneuse de la bouche et des yeux. La chevelure, ondulante et flottant sur le cou, se rassemble, comme celle de la Vénus du Capitole, en un large nœud par-dessus le front. L'orgueil du visage se tempère ainsi d'une grâce efféminée. Ces caractères et la tenue générale du style font reconnaître, dans l'*Apollon*, une œuvre contemporaine de la mort d'Alexandre, une des premières productions de l'art hellénistique.

Praxitèle est représenté au Vatican par une réplique de son chef-d'œuvre, l'*Aphrodite de Cnide*. Pour la voir et en jouir, il ne suffit pas, hélas! de la regarder. Il faut d'abord lui retirer, par la pensée, l'affreuse étoffe de métal dont la pruderie moderne a recouvert la partie inférieure de la statue. L'image qui apparaît alors est d'une insigne beauté; Phidias seul en a créé de plus nobles. La déesse est surprise au bain. Dépouillée de ses derniers voiles, qu'elle vient de poser sur un vase à parfums, elle descend vers l'eau en s'inclinant un peu. N'ayant à craindre

aucun regard profane, elle n'est ni inquiète, ni honteuse d'être vue. L'expression de son visage est aussi tranquille que chaste. Mais une pudeur instinctive lui fait rapprocher un peu les genoux et couvrir d'une main son sexe.

L'œuvre est surtout belle par l'ondulation de ses lignes. Les épaules, la poitrine, les hanches ont un charme indicible de contour et de modelé. La tête, comme dans tous les ouvrages de Praxitèle, est traitée avec un soin et des raffinements exquis. Rien de plus élégant que la coiffure. Et pourtant, quoi de plus naturel, de plus familier même, que cette souple torsade retenue par une bandelette? Le grand art seul a de ces simplicités hardies. Enfin, quelle séduction dans le dessin des lèvres, dans l'ouverture des yeux, dans ce regard humide et las où flotte comme un ressouvenir de volupté!

L'*Apollon sauroctone* se réclame aussi du maître athénien. Appuyé contre un arbre, le jeune dieu s'amuse à lutiner un lézard qui grimpe au long de l'écorce. Par l'effet de cette pose, le poids du corps, au lieu d'être également réparti sur les deux jambes, est reporté sur une seule. Tout l'équilibre de l'organisme en est modifié. Plus de formes symétriques, plus de lignes droites comme dans la station verticale.

Mais des contours sinueux, des plans obliques, des cambrures, des saillies, et surtout des contrastes : une épaule s'élève tandis que l'autre s'abaisse ; une hanche ressort, tandis que l'autre s'efface. Et cette variété d'inflexions, jointe à la sveltesse des galbes, motive un rythme charmant. Certaines parties de la statue, comme les attaches et les flancs, sont même d'un travail si moelleux, d'une grâce si féminine qu'on doute si l'on n'a point devant soi un corps d'hermaphrodite.

L'*Ariane endormie* est une des œuvres antiques dont la Renaissance s'est le plus éprise. Raphaël, qui en subissait profondément le charme, a composé d'après elle un dessin que Marc-Antoine a gravé. La signification de la statue n'était pas encore fixée. On y voyait une Cléopâtre mourante. On sait maintenant, par une fresque du Musée de Naples, qu'il faut y reconnaître la fille de Minos et de Pasiphaé, dormant sur le rivage de Naxos où Thésée vient de l'abandonner, où Bacchus va bientôt la surprendre et la consoler. Par ses caractères généraux, l'œuvre se rattache aux écoles grecques du quatrième siècle finissant. Elle est d'une rare qualité plastique. La pose des bras autour de la tête, l'ordonnance de la draperie, le croisement

des jambes, sont d'un art aussi habile qu'inventif. La statue n'est pas moins remarquable, sous le rapport de l'expression. Le désordre de la robe entr'ouverte laisse deviner quels rêves hantent le sommeil de la jeune femme. Tout, dans la figure, traduit la torpeur accablée qui suit les désespoirs violents. La grâce voluptueuse et triste des amantes délaissées n'a jamais été mieux rendue. Goethe avait pour l'*Ariane* une prédilection ; il l'a chantée dans une des *Élégies romaines* : « Si Ariane endormie était aussi belle, ô Thésée, comment pouvais-tu fuir ? A ces lèvres, un seul baiser ! Pars maintenant !... Arrête une dernière fois tes yeux sur les siens... Elle s'éveille ! Te voilà enchaîné pour jamais. »

Parmi tant d'autres œuvres auxquelles il faudrait s'arrêter, deux statues méritent une attention spéciale, comme étant les meilleurs exemplaires du style romain : la statue d'*Auguste* et celle de la *Pudicité*.

Debout, revêtu de son armure, l'*Imperator* parle à ses troupes. Il fait de la main droite un geste majestueux qui semble étendre au loin l'autorité de sa voix. Le visage est calme, sévère, imposant. La bouche, aux lèvres serrées, trahit une volonté contenue. Les yeux, d'une exécution très précise, sont remarquables de

profondeur et d'éclat. On sent que l'artiste a scrupuleusement cherché la ressemblance physionomique. L'attitude est aussi aisée que noble. Auguste nous apparaît ici avec toute la prestance que peut donner le pouvoir suprême. La cuirasse est une merveille de ciselure. On y reconnaît le goût des sculpteurs romains pour le détail exact. Chaque pièce, franges, spallières, garnitures, est reproduite minutieusement. Les figurines qui ornent le plastron évoquent des scènes glorieuses : un Sicambre pleurant sur sa patrie conquise, un Parthe restituant les aigles enlevées jadis aux légions de Crassus. Dans la zone supérieure de l'armure, Hélios-Apollon, entraîné par un quadrigue que précède l'Aurore, symbolise l'aube radieuse que la victoire d'Actium a fait lever sur le monde. Aux pieds de l'Empereur, un Amour chevauchant un dauphin rappelle que Vénus protège Rome dans le fils adoptif de César.

La statue de la *Pudicité* appartient au genre du portrait plutôt qu'à celui de l'allégorie. C'est une jeune patricienne d'une élégance et d'une distinction raffinées. Sa robe tombe jusqu'aux pieds. Un manteau d'une étoffe plus légère encadre la tête, couvre les épaules et le torse, en-

veloppe un des bras. C'est la traduction plastique du vers d'Horace :

Ad talos stola demissa et circumdata palla.

Le charme du costume antique se perçoit vivement ici. Au contraire de la toilette moderne, la *stola muliebris* laissait aux formes du corps toute leur liberté ; car le vêtement intime de la Romaine se réduisait à la *tenuaria vestis*, chemise légère de lin ou de byssus, et à la *fascia*, étroite bandelette qui soulevait un peu les seins. L'ajustement de la draperie suffisait à classer l'œuvre hors de pair. Le jeu varié des plis, la souplesse avec laquelle ils s'enroulent, s'élargissent, se resserrent ou se croisent, font penser à quelque beau modèle grec dont l'auteur de la statue se serait inspiré. Quoi qu'il en soit, on ne peut imaginer, pour une femme, un costume plus décent, plus naturel et plus gracieux.

Canova paie cher aujourd'hui l'honneur qu'on lui a fait jadis en plaçant au Belvédère le *Persée* et les deux *Pugiles*. Le genre académique n'a rien produit de plus fade ni de plus froidement correct que le vainqueur de Méduse. Quant aux deux lutteurs, c'est l'emphase et la grossièreté mêmes.

Étrange destinée que celle de Canova ! Il se

croyait le continuateur de l'antique, et personne autour de lui n'en doutait. Mais le désir de rivaliser avec les modèles anciens lui tenait lieu d'inspiration. On retrouve sans peine le prototype de ses œuvres principales. L'*Apollon du Belvédère* lui a donné la formule du *Persée*; le groupe d'*Hercule et Lycas* n'est qu'une adaptation de l'*Hercule Farnèse*; la statue de *Madame Lætitia* fait songer immédiatement à l'*Agrippine* assise du Capitole; et l'*Aphrodite au bain* du Palais Pitti n'existerait pas sans la *Vénus de Médicis*.

LA CITÉ LÉONINE

L'incursion des Sarrasins en 846. — Le tombeau de saint Pierre.

Quand la menace des Barbares obligea l'empereur Aurélien à fortifier Rome (271), il abrita les quartiers de la rive gauche derrière une haute muraille armée de tours. Le Transtévère, moins important, ne fut protégé que par un simple mur. Encore ce dernier ouvrage ne s'étendait-il que de la *Porta Portuensis* au pied du Janicule, de sorte que le Vatican restait au dehors.

L'*Ager Vaticanus* ne valait pas, en effet, la dépense d'un rempart. C'était une région insalubre, déserte, où l'on ne voyait que des mures, des prés, des terrains vagues, et qui ne se rattachait au grand passé romain par aucun souvenir; Tacite l'appelait un « lieu infâme ». Il n'y avait que les chrétiens pour se rappeler le drame de l'an 64, le premier baptême de sang reçu dans le Cirque de Néron.