

Le péché habite dans son cœur; elle le sait, et y trouve comme une volupté de plus.

Au point de vue technique, l'œuvre caractérise d'assez près le style de l'auteur. On y sent la recherche opiniâtre de l'effet pathétique, la volonté de faire traduire à la sculpture les sentiments les plus vifs de l'âme dans leurs manifestations extrêmes. De là, l'outrance du geste et le désordre des lignes. On y observe encore le rôle irrationnel que joue la draperie. Elle n'est plus, comme dans l'art antique, subordonnée aux formes vivantes qu'elle recouvre, essentiellement destinée à faire valoir le modelé. Elle est traitée, non pour ce qu'elle enveloppe, mais pour elle-même, pour elle seule, pour la beauté de ses plis ondulants et de ses masses refouillées où la lumière se joue; elle n'est qu'un motif à prouesses de ciseau. On s'en veut de s'attarder à ces critiques devant une œuvre qui, à tant d'égards, mérite l'admiration. Quelle science dans le travail des parties nues! Quelle souplesse dans le torse de l'ange qui darde sa flèche! Et peut-on rien imaginer de plus délicat, de plus suavement féminin, que la main et le pied de la nonne? L'épiderme semble frémir à fleur de marbre, et l'exécution caressée des chairs fait penser à Praxitèle.

LE MUSÉE NATIONAL
AUX THERMES DE DIOCLÉTIEN

Il n'est pas de musée, à Rome, où l'on jouisse mieux de la sculpture antique. La plupart des œuvres s'y montrent, en effet, telles qu'on les a découvertes, sans retouche, sans raccord, sans restauration. Quelques-unes à peine ont subi le travail de repolissage et de rajustement qui, depuis le seizième siècle, a dénaturé tant de statues.

Le cadre, en outre, fait si bien valoir les richesses qu'il contient! Ce couvent bâti sur des thermes en ruine, ce cloître dessiné par Michel-Ange, ce jardin aux cyprès centenaires, le recueillement qu'inspire cette longue suite de cellules et d'arcades, tout cela compose une atmosphère si favorable à l'émotion esthétique!

Le chef-d'œuvre du Musée est un bas-relief qui servait à la décoration d'un trône et qui représente la *Naissance d'Aphrodite*. Émergeant des flots, la déesse tend les bras vers deux

jeunes femmes, les Heures, auxiliatrices des hommes et des dieux, qui la soutiennent, tout en voilant sa nudité. Une grâce souverainement pure et fière empreint le visage de l'Anadyomène. Ses cheveux, serrés par une ganse autour du crâne, se déroulent sur l'épaule en ondulations charmantes. Sous le tissu mince et ruisselant qui recouvre le torse, les seins gonflés d'une pulpe tendre font saillir adorablement leurs pointes virginales. Et le geste qui relie cette belle créature à ses compagnes communique à la scène entière une sorte de majesté religieuse. Les Heures sont dignes du rôle sacré qu'elles remplissent. Flexibles et robustes, on les dirait évoquées de l'*Iliade*. Le trône s'achevait par deux appuis latéraux en forme de trapèze. Deux sveltes jeunes femmes y sont figurées, assises l'une et l'autre. La première, chastement drapée dans un *himation*, verse des parfums sur un autel; la seconde, toute nue, jambes croisées, appuie nonchalamment à ses lèvres une double flûte. Dans les trois panneaux du triptyque, on retrouve la même fraîcheur d'inspiration, le même art sincère, naturel et convaincu. L'archaïsme de l'œuvre ne s'accuse que par la symétrie de l'ordonnance et le travail régulier des draperies; car les attitudes sont d'une

justesse irréprochable et l'exécution très habile.

Un esprit nouveau, un idéalisme plus large, plus élevé, se manifeste dans l'*Apollon*. Le dieu est représenté sous les traits d'un éphèbe au visage grave, aux épaules carrées, aux membres souples et vigoureux. Il se tient debout, la tête un peu inclinée, la jambe droite légèrement fléchie. Cette pose, de la simplicité la plus sévère, est aussi noble qu'aisée. On sent que la statuaire hellénique vient de franchir une étape décisive. Les formules rigides ont fait leur temps. Une connaissance plus exacte de la musculature accorde à l'imagination de l'artiste plus de liberté. Les attitudes s'animent, les contours se modulent, les mouvements se rythment. L'ère glorieuse est proche.

Phidias et Polyclète sont déjà venus quand la *Héra* du Palatin est née. Maintenant l'art hellénique est en possession de tous ses moyens. La beauté humaine et la majesté divine n'ont plus de secret pour lui. La *Héra* doit être classée parmi les plus belles créations de l'esthétique grecque. Par l'autorité du style, par l'ampleur des formes, par la richesse des draperies, elle personnifie excellemment la *Teleia* auguste, la *Regina divum*, l'épouse magnifique de Zeus tout-puissant.

L'influence des maîtres du cinquième siècle se reconnaît encore dans l'*Aphrodite drapée*; mais on y perçoit déjà un tout autre sentiment religieux. La déesse est figurée debout, revêtue d'un long voile qui la couvre jusqu'aux pieds. Le sculpteur aurait cru en effet la profaner s'il l'avait montrée nue, comme Praxitèle osera le faire bientôt. Il a trouvé pourtant un ingénieux moyen de concilier ses scrupules de croyant et ses rêves d'artiste. Il a supposé qu'Aphrodite, occupée à sa toilette, a laissé par mégarde l'attache de sa tunique glisser au-dessous de l'épaule et découvrir un des seins. Pour le reste du corps, il l'a enveloppé dans une draperie transparente et fluide qui épouse amoureusement les formes, qui en accuse toutes les inflexions, qui en laisse deviner toutes les nuances, qui en livre tous les secrets. La technique du marbre est portée là au plus haut degré de maîtrise.

Une direction d'art plus subtile, plus recherchée, se manifeste dans le *Dionysos* d'Euphranor, ouvrage exquis par l'élégance du mouvement, par la sveltesse des contours, par la grâce moelleuse et presque féminine des galbes.

N'est-ce pas encore à quelque disciple de Praxitèle qu'il faut attribuer les deux adorables figures d'*Ariane endormie* et de *Sapho*? La pre-

mière exhale un charme indicible de tendresse et de mélancolie. Est-il rien de plus séduisant que ce visage d'amante abandonnée, ces tristes yeux noyés dans le rêve, cette bouche suave qu'entr'ouvre un soupir? Et, pour n'être qu'un portrait imaginaire, l'autre figure ne traduit-elle pas merveilleusement les passions de la Lesbienne? Ce front intelligent, ces paupières lourdes, ce regard humide et ombreux, ces lèvres souples, sinueuses et fortes, tout, dans cette belle tête, respire la poésie et la volupté.

L'*Éphèbe* de Subiaco témoigne à quelle hauteur de style l'école attique du troisième siècle était capable de s'élever encore. Rome ne possède pas de marbre plus précieux. La statue représente un adolescent qui, un genou à terre et les bras tendus, paraît se défendre contre une attaque dirigée d'en haut. La pose un peu compliquée, dont l'artiste a fait choix, provoque un jeu de lignes extraordinairement flexibles et variées. De la nuque au talon, ce corps n'est qu'ondulations, cambrures, contrastes. Mais ce qui est sans prix, c'est la souplesse de ces galbes masculins, la fraîcheur de cet épiderme juvénile. Certaines parties, comme le dos, les flancs, le passage de l'aine à la cuisse, ont une saveur inimitable; elles semblent moulées sur le vif.

Le *Pugiliste au repos* nous montre l'excès de réalisme où l'influence de Lysippe a conduit peu à peu la sculpture grecque. L'œuvre est d'ailleurs aussi originale que puissante. Le combat vient de finir. Rompu de fatigue, l'athlète vainqueur s'est assis un instant pour reprendre souffle. Sa victoire lui a coûté cher, comme on le voit à ses joues excoriées, à ses oreilles meurtries, à ses gencives tuméfiées; on dirait même que le sang coagulé lui obstrue les narines, tant il a de peine à respirer. Mais ses ripostes ont dû être effroyables, si l'on en juge par sa musculature herculéenne et par les gantelets à cercles de fer qui lui garnissent les poings. La joie d'avoir asséné les plus rudes coups, une joie bestiale et stupide, éclaire son visage de brute. A aucune époque l'art n'est allé plus loin dans la recherche minutieuse du détail exact, dans l'expression de la vérité crue.

Caché au fond d'une salle voisine, un *Hermaphrodite* poursuit son rêve sensuel. Entre toutes les images de ce type, c'est la plus parfaite. Les galbes y ondulent avec une grâce incomparable; le modelé y est tout en nuances et en caresses. La nuque, le creux des reins, le pli des jambes sont des morceaux exquis. Par ses traits généraux, le corps est d'ailleurs absolument féminin.

La tête seule est virile, une tête charmante d'éphèbe ou de jeune dieu. L'artiste n'a donc réalisé qu'à demi le double et contradictoire idéal qu'il s'était proposé. L'unité organique manque à son œuvre. Les caractères des deux sexes y sont rassemblés; ils n'y sont pas fondus. Au temps de la Renaissance, la vision de l'androgynie obsédera de nouveau les artistes. Léonard de Vinci reprendra le problème dont la sculpture grecque a vainement cherché la solution. Mais il le jugera trop simple encore. Pour l'agrandir à la mesure de sa pensée, il y introduira les complications infinies du monde moral; et il créera cet être harmonieux, sensitif et troublant, être de mystère et de volupté, de langueur et d'ironie : le *Saint-Jean-Baptiste*.

A chaque pas que l'on fait dans cet admirable Musée, on voudrait s'arrêter. Mais s'il fallait tout décrire, un volume n'y suffirait pas.

Comment ne pas accorder toutefois un dernier instant d'attention aux stucs de la Farnésine? Ces reliefs, exécutés au début de l'époque impériale, décoraient les parois d'une riche maison qu'un Romain, précurseur de Chigi, s'était fait construire sur les bords du Tibre. L'ornemaniste a pris pour sujet de ses ta-

bleaux des paysages agrestes et des scènes religieuses.

On reconnaît dans les premiers l'idée très particulière que les Romains se faisaient de la villégiature et qui leur dictait le plan de leurs habitations rurales. Le parc est semé de petits édifices. Les accidents du terrain ne sont qu'autant de motifs à placer un pavillon, un belvédère, un promenoir, un exèdre, un portique. On devine que le propriétaire est moins sensible au spectacle de la nature qu'au plaisir de pouvoir continuer, dans un cadre de fraîcheur, le train de son existence urbaine. La fantaisie de l'ordonnance, la liberté de l'exécution, la prestesse de la touche donnent un vif agrément à ces compositions pittoresques.

Mais c'est dans les scènes religieuses surtout que le modelleur a fait œuvre d'artiste. Les femmes y jouent le rôle principal. On les voit célébrant le culte dionysiaque, participant à un mystère, décernant une offrande à Priape. Le panneau qui représente ce dernier sujet résume tout le charme des autres. Quoi de plus gracieux que ces trois officiantes, aux corps sveltes, aux souples draperies? Quelle élégance dans le mouvement de celle

qui, montée sur un rocher, se retourne vers ses compagnes! Et celle qui porte d'un geste si aisé un large plateau sur la tête, n'évoque-t-elle pas, comme un lointain souvenir, les canéphores de l'Acropole? Un vague parfum de Théocrite et de Callimaque s'exhale de ces œuvres légères et en trahit l'origine. La facture technique est plus significative encore. A l'atténuation des modelés, au jeu subtil des lumières et des ombres, à la recherche constante des effets picturaux, on reconnaît les procédés chers aux ciseleurs hellénistiques du deuxième siècle. On a là une preuve nouvelle de la haute faveur dont l'art alexandrin jouissait à Rome sous le règne d'Auguste.

A deux pas du cloître, sous les voûtes majestueuses de l'Église Sainte-Marie-des-Anges, le *Saint Bruno* de Houdon affirme que l'art moderne a su égaler l'art antique.

Le saint est représenté debout, la tête rase, les bras repliés en croix sur la poitrine, les yeux demi-clos par la méditation. Attitude, visage, draperie, tout dans cette statue signifie l'ascétisme et l'autorité. On a devant soi l'image idéale d'un grand chef monastique. La facture est superbe de largeur et de concision. Aucun

détail superflu. L'essentiel seul est dit. L'œuvre accuse pourtant une observation si exacte, un sentiment si profond de la vie, qu'elle reste individuelle en étant symbolique. Houdon n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il donna cette preuve de maîtrise !

PALAIS ET VILLAS

Le Palais de Saint-Marc. — La Chancellerie. — Le Palais Giraud. — La Farnésine. — Le Palais Farnèse. — Le Palais Sacchetti. — Le Palais et la Galerie Doria. — Les villas antiques. — La Villa Pamphili. — La Villa et la Galerie Borghèse.

L'extrême misère qui affligea Rome pendant le moyen âge suffit à expliquer qu'on n'y voie aucun palais de cette époque, tandis que Florence, Sienne, Pérouse, Vérone, Padoue, Venise en conservent encore de si beaux modèles.

Ce n'est guère qu'un demi-siècle après l'exil d'Avignon que les progrès du luxe et de la sécurité permirent à la noblesse romaine de vivre en des demeures d'apparat.

Le Palais Colonna, construit vers 1430, sous le pontificat de Martin V, mais que des travaux ultérieurs ont transformé, est le plus ancien de tous.

Du quinzième siècle également est le Palais de Saint-Marc, édifié par le Vénitien Paul II