

leurs ; car il est impossible de savoir mieux se déshabiller.

En comparaison du Palais Farnèse, le Palais Sacchetti, situé *Via Giulia*, semble bien modeste. Il résume cependant tout l'art de San Gallo ; il suffirait à le caractériser.

L'architecte l'avait construit pour lui-même, dans l'intention d'y achever ses jours (1543). La *Via Giulia*, créée sous Jules II, était alors la plus belle voie de Rome. Partant du *Ponte Sisto*, elle s'allongeait en droite ligne, parallèlement au Tibre, jusqu'à Saint-Jean-des-Florentins. La cour intérieure de la maison ouvrait sur un jardin, que terminait une *loggia* bâtie au bord même du fleuve et d'où la vue embrassait le Janicule, Saint-Onuphre, la villa Barberini, la coupole de Saint-Pierre, — un merveilleux panorama.

Le plan de l'édifice est fort simple, mais d'une logique et d'une convenance parfaites. La façade qui borde la rue est remarquable par l'élégance de ses lignes et le juste rapport de ses parties. Même pureté de style dans les détails. Certains motifs, comme les moulures de la corniche, les chambranles de la porte, les bandeaux et les consoles des fenêtres, sont du goût le plus délicat.

Sous le règne de Sixte-Quint et pendant les premières années du dix-septième siècle, Rome achève de se transformer en cité moderne. La fièvre de bâtir atteint son plus haut période.

C'est le temps où l'on voit s'élever les Palais Borghèse, Corsini, Chigi, Spada, Rospigliosi, Barberini, Sciarra, tant d'autres encore. Mais la décadence prochaine de l'architecture se trahit déjà dans ces constructions ; l'école romaine devient peu à peu indifférente aux qualités de mesure, de finesse et d'harmonie. Ce qui prédomine chez l'artiste, c'est le souci d'imprimer à son œuvre un aspect monumental, un air d'opulence et de majesté.

Le Palais Barberini, dû à la collaboration de Carlo Maderna, de Borromini et de Bernin, peut être cité comme le modèle du genre nouveau. Il a certes grande allure au dehors, et l'ordonnance intérieure est magnifique ; mais la décoration abonde en fautes de goût.

Ces caractères sont encore plus marqués dans le Palais Doria, ou du moins dans la partie de l'édifice qui fut construite vers 1655 par Valvasori ; car les bâtiments élevés sur la cour datent du pontificat de Jules II et rappellent le style de Bramante. L'énorme façade qui se déploie

sur le Corso est tout ce qu'on peut imaginer de plus exubérant et de plus contourné.

La transformation qui vient de s'accomplir dans l'état social explique cette architecture d'apparat. Le concile de Trente a changé les sentiments et les pensées. La Rome des Borghèse et des Pamphili n'a rien de commun avec celle de la Renaissance. Une vie de loisirs et de réceptions, un faste inouï, un cérémonial monarchique, peu d'exercices corporels, nulle activité politique, l'activité intellectuelle réduite aux amusements littéraires, la religion devenue toute mondaine et tournant au sensualisme mystique, une corruption profonde sous des formes très élégantes, l'art de jouir porté à un raffinement suprême, — tels sont les caractères principaux de la société nouvelle. On y reconnaît l'influence de l'Espagne qui, déjà maîtresse de Naples et de Milan, domine moralement l'Italie entière.

Le temps de Paul V, d'Urbain VIII et d'Innocent X n'est certes pas une époque de goût. Mais, pour n'être plus senties avec autant de délicatesse qu'au siècle antérieur, les belles choses ne sont pas moins recherchées. Il n'est prince qui ne possède une galerie de peinture. Un musée est l'ornement nécessaire d'un palais. Dans ces longues files de pièces, dans ces

salons immenses, les tableaux s'accumulent par centaines. Les Sciarra, les Barberini, les Doria, les Borghèse rivalisent à qui exhibera le plus de chefs-d'œuvre sur les murs de ses appartements.

La Galerie Doria est le type de ces collections. Elle compte près de cinq cents toiles. Dans ce nombre, trop de Carrache et de Guido Reni, trop de Maratta et de Lanfranco; mais une charmante *Madone* de Rondinelli, peinte dans une tonalité chaude qui fait penser à Jean Bellin; — une brillante esquisse du Corrège, *l'Allégorie de la Vertu*; — le fameux portrait de *l'Amiral André Doria*, par Sebastiano del Piombo, merveilleuse image où la froide et taciturne volonté du grand Génois se révèle toute; — un des premiers tableaux du Titien, une *Salomé*, poétique et voluptueuse comme une vision de Giorgione; — deux paysages de Claude Lorrain, le *Moulin* et le *Temple d'Apollon*, prestigieux décors où l'harmonie des couleurs, la transparence des ombres, la douceur des reflets, la fuite des lointains, la limpidité des ciels, la fraîcheur des eaux, trahissent une des âmes les plus sensibles à qui la nature ait jamais confié son secret; — enfin, la perle de la collection, le portrait d'*Innocent X* par Velasquez, œuvre sur-

prenante de vérité morale et d'accent individuel, œuvre plus extraordinaire encore par la franchise et la liberté du travail, par la décision de la touche, par la richesse et la résonance des tons; à aucune époque, la peinture n'a parlé un langage plus magnifique, plus ferme et plus vibrant; l'art de peindre a dit là son dernier mot.

Les villas sont, comme les palais, un indice de l'état social qui s'est fondé à Rome vers la fin de la Renaissance. La plantation des unes s'inspire des mêmes principes, s'adapte au même genre de vie que la construction des autres. L'ordonnance du parc est en liaison étroite avec celle des bâtiments. Le jardin n'est, pour ainsi dire, qu'un prolongement des salons.

La nature libre est exclue d'ici. Parterres, allées, bosquets, pièces d'eau, tout le décor obéit aux lois de la perspective et de la géométrie. Des lignes de grands pins jalonnent les axes principaux, couronnent les hauteurs, ferment les arrière-plans. Des haies au feuillage opaque, myrtes, buis ou lauriers, simulent des surfaces murales. Des files parallèles de chênes verts se recouvrent en voûte. Des avenues de cyprès se déploient comme des portiques. Enfin,

çà et là, des escaliers, des balustres, des hémicycles, des vasques, des urnes, des cariatides, des hermès, toute une parure de marbre, achèvent d'imprimer à l'ensemble un caractère architectonique.

Rome antique n'avait pas conçu autrement le dessin de ses parcs. L'idée lui en était venue d'Asie, au temps des guerres contre Mithridate. Les premiers jardins aménagés dans le style oriental furent ceux de Lucullus, le vainqueur du roi de Pont : ils s'étendaient sur l'emplacement actuel du Pincio. On les copia de toute part, en rivalisant de grandeur. Salluste et Mécène déployèrent une magnificence inouïe dans leurs villas du Quirinal et de l'Esquilin. Sous les Césars, la superficie et la somptuosité des jardins s'accrurent encore. Mais le principe architectural continua d'y prévaloir. Distribution géométrique, perspectives closes, décors de terrasses, de statues et d'exèdres, tout le plan général fut maintenu. Le parc fut toujours considéré comme une extension des bâtiments, comme une adaptation de la nature aux commodités de la vie sociale. Pline le Jeune, voulant faire l'éloge d'un jardin, écrivait : « C'est un ouvrage très civil » : *opus urbanissimum*.

Reprise par la Renaissance, cette conception

n'a reçu tout son développement qu'au dix-septième siècle, sous l'influence de Fuga, de Borromini, de Maderna, de l'Algarde, de Lenôtre enfin, qui allait bientôt appliquer à Versailles les formules italiennes.

Durant trois siècles, les Villas Pamphili, Borghèse, Ludovisi, Negroni, Mattei, Sciarra, Corsini, Médicis, Albani, ont fait à Rome la plus glorieuse des parures, — une parure telle que nulle ville au monde n'en a possédé jamais. Sous le prétexte d'améliorer la voirie urbaine et d'ouvrir des quartiers neufs, une administration stupide a osé naguère soumettre à ses plans quelques-uns de ces jardins grandioses. Le niveau, la pioche et la hache ont commis d'irréparables dommages. Des villas ont disparu complètement. La plus noble des résidences patriciennes, la Villa Ludovisi, dessinée par Lenôtre, consacrée par Goethe, n'a même pas trouvé grâce devant les profanateurs : elle a péri tout entière.

Parmi celles qui sont demeurées intactes, la Villa Borghèse et la Villa Pamphili gardent leur ancienne primauté. La végétation y est incomparable lorsque arrive le printemps. D'énormes chênes verts, aux membres tordus, au feuillage obscur et luisant comme du bronze, remplissent

d'ombre les allées. Des buis, plus noirs encore, font çà et là des retraites de mystère, des refuges de silence religieux. Des pins géants portent avec une fierté suprême leurs amples couronnes violacées, qui ondulent continuellement. Des cyprès minces, rigides, altiers, se profilent dans l'azur comme des stèles hiéatiques. Des platanes majestueux, des saules élégiaques, de pâles eucalyptus habitent les fonds, au voisinage des fontaines murmurantes et des lacs dormants. Sur l'herbe nouvelle, les anémones et les cyclamens fleurissent par milliers. De distance en distance, la blancheur d'un marbre s'aperçoit dans la verdure. Tantôt c'est un hermès solitaire ou une colonne rompue. Tantôt c'est un balustre qu'enlace un lierre, ou un sarcophage duquel surgit un rosier. Mais ce qu'on ne peut décrire, c'est l'atmosphère qui enveloppe toutes ces choses et qui en fait l'harmonie, une atmosphère diaphane, subtile, vibrante, jamais dure ni sèche, toujours fluide, au contraire, et toujours veloutée.

Ces belles villas semblent n'avoir été créées que pour servir de cadre à la rêverie voluptueuse et à la jouissance esthétique. Dès les premiers pas qu'on y fait, une étrange paresse envahit l'esprit. La moindre association d'idées impose

un incroyable effort. On n'entend plus parler en soi que le cœur et les sens. Chaque pensée qui vient s'achève en image ou se transpose en émotion.

La Villa Borghèse ajoute à la beauté de son décor pittoresque la possession d'un trésor d'art : la collection de statues et de tableaux qui ornait jadis le palais de la *Via Fontanella*.

Tout le rez-de-chaussée du *palazzetto* est rempli de marbres antiques, dont une vingtaine, pour le moins, figureraient avec honneur dans les plus riches musées : par exemple, un buste archaïque de jeune femme, œuvre curieuse par la recherche de l'expression individuelle, par le travail délicat de la chevelure, par l'effort visible du sculpteur pour rompre avec les modèles primitifs, pour introduire un peu de grâce et de fantaisie dans le type féminin ; — un torse de *Faune*, tout frémissant de vie et superbe de mouvement ; — deux belles répliques de l'*Aphrodite* d'Alcamène et du *Satyre au repos* de Praxitèle ; — un *Méléagre*, moins pur de lignes que celui du Vatican, mais non moins souple et robuste ; — un dramatique bas-relief, inspiré sans doute d'une peinture grecque et représentant *Cassandre* explorée au pied de l'autel de

Pallas d'où Ajax en fureur la vient arracher ; — un *Satyre dansant*, qu'on ne se lasse d'admirer pour ses galbes sveltes, pour ses muscles fins et tendus, pour l'ivresse nerveuse que lui communique sa danse ; — une *Sapho*, exquise de langue sensuelle ; — enfin un *Hermaphrodite*, merveilleux d'élégance et de perversité. Quelques statues modernes se mêlent çà et là aux statues antiques. Bernin est représenté par l'une de ses premières productions, *Apollon et Daphné*, œuvre d'une facture un peu molle mais dans laquelle l'artiste a très ingénieusement repris un problème déjà traité par l'école hellénistique : fondre en un seul être la flexibilité des formes féminines et celle des formes végétales. Plus loin, Canova nous montre *Pauline Borghèse*, demi-nue, étalant avec une impudeur tranquille, avec une insouciance païenne, son impeccable beauté.

La galerie de peinture occupe l'étage supérieur du *palazzetto*.

L'art du quinzième siècle n'y compte qu'un petit nombre d'œuvres, dont la principale est une *Madone* de Lorenzo di Credi. L'artiste florentin s'y révèle un des plus fins coloristes de son temps, un des peintres qui ont mis le plus de tendresse et de charme dans l'expression du

sentiment religieux. Par malheur, les formes y sont accusées avec une rondeur excessive, avec une sorte d'affectation plastique où l'on reconnaît l'ancien élève du sculpteur Verocchio.

La *Mise au tombeau*, de Raphaël, ouvre glorieusement la série du seizième siècle. A vrai dire, l'enthousiasme que cet ouvrage excitait jadis et qui, de Vasari à Winckelmann, l'a fait qualifier de « divin », nous étonne aujourd'hui quelque peu; on ne saurait nier assurément la perfection du dessin et la noble façon des draperies. Mais l'inhabileté de l'ordonnance, la sécheresse de la couleur, le maniérisme de l'expression nous obligent à nous rappeler que ce fut là, sinon une œuvre de jeunesse, du moins le premier essai du Sanzio dans la grande composition picturale. Ce qui demeure extraordinaire, ce qui tient du prodige, c'est que, un an plus tard, la même main allait être capable d'exécuter la fresque magistrale du *Saint-Sacrement*.

Les écoles de la haute Italie sont de beaucoup les mieux représentées dans la collection. Une tête de *Jeune femme*, dessinée par le Vinci, résume toute la finesse, toute la grâce d'un visage féminin. Si le maître lombard n'a livré à aucun de ses élèves le secret de son

libre et puissant génie, du moins a-t-il profondément agi sur leur sensibilité, comme en témoignent les deux figures de *Christ* peintes par ses disciples immédiats, Solario et Marco d'Oggiono.

L'école milanaise pourrait également revendiquer deux œuvres du Sodoma, où l'influence de Léonard est manifeste, — une *Léda*, splendide fleur de songe et de sensualité, symbole de l'éternelle coupable, de l'éternelle fascinatrice, — et une *Sainte Famille*, dont la Vierge mérite d'être comparée, pour son type rêveur et tendre, aux plus suaves créations du Bazzi.

Après Milan, Ferrare. Une magnifique *Adoration* de Mazzolino, une romanesque *Circé* de Dosso Dossi, sans compter les ferventes *Madones* de Garofalo, attestent l'immense progrès que les successeurs des Cosimo Tura, des Bianchi et des Lorenzo Costa venaient d'accomplir, sous le rapport de la couleur et du sentiment.

Le magicien de Parme nous montre, dans une salle voisine, sa délicieuse *Danaé*, qui, avec l'*Antiope* du Louvre et l'*Io* de Vienne, complète la triade des mortelles aimées par le Roi des dieux. Éveillée en sursaut, la fille d'Acrisius écarte la main d'un Amour qui achève de la dévoiler. Une ombre chaude, ambrée, diaphane,

emplit l'alcôve, d'où le jeune corps émerge, adorable de contours, frémissant de pudeur, tout imprégné de lumière. Le Corrège a choisi pour type, non pas une femme épanouie, une superbe courtisane, comme celle que Titien évoquera plus tard sous une pluie d'or, mais une vierge, presque une enfant. Le tableau est de premier ordre, par l'entente du clair-obscur, par la résonance harmonieuse des tonalités Rien de plus doux et de plus brillant à la fois que cette chair juvénile. Rien de plus gracieux que ces lignes ondulantes, ces galbes tout en caresses, cette épaule fine, cette gorge qui vient de naître, ces flancs étroits, ces jambes effilées. Aucun peintre, sauf Prudhon, n'a senti à ce degré la séduction des formes demi-écloses, le charme des êtres en qui la vie s'apprête à fleurir.

L'école de Venise couronne magnifiquement la collection. Deux chefs-d'œuvre du Titien sont là, le premier et le dernier de ses chefs-d'œuvre ; car l'un, *l'Amour profane et l'Amour sacré*, date de 1508, c'est-à-dire d'une période où l'artiste n'avait encore d'autre idéal que d'imiter Giorgione, — et l'autre, *l'Équipement d'Éros*, a été peint vers 1566, alors que le maître touchait à l'extrême veillesse. Admirable pour l'éclat du coloris, pour la franchise et la générosité de la

facture, ce second tableau est pourtant éclipsé par l'œuvre précédente.

*L'Amour profane et l'Amour sacré* est une de ces compositions qu'on ne décrit pas et surtout qu'on n'explique pas. Que signifient ces deux belles jeunes femmes assises au bord d'un puits ? L'une, vêtue d'habits lourds et somptueux, une branche de jasmin autour des cheveux, promène devant elle un regard triste et las, tandis qu'un bouquet de roses se fane entre ses doigts gantés. L'autre, nue, les jambes un peu croisées, la figure pensive, tient de la main gauche un vase d'où s'élève une vapeur de parfum. Derrière elles, un Amour à la mine sérieuse agite nonchalamment l'eau du bassin. Dans le fond, une campagne enchantée déroule jusqu'à la mer ses horizons bleuâtres. A l'origine, le tableau n'était désigné que par ce titre : « Deux femmes dans un paysage ». Le titre actuel fait mieux ressortir assurément l'énigmatique antithèse que renferme le sujet ; mais il interprète à contre-sens la pensée de l'artiste. La jeune femme vêtue, en qui l'on a voulu reconnaître le symbole de l'amour sacré, n'a rien de religieux, rien de mystique. Elle n'est pas moins profane que la belle créature nue qui lui est opposée. Un costume si fastueux, une coif-

fure si élégante, une recherche si raffinée dans la toilette, n'indiquent pas une âme que le souci des choses divines absorbe uniquement. Cette aimable personne n'est qu'une mondaine, une charmante patricienne, dont le cœur grave et tendre s'est fermé pour jamais après quelque blessure secrète, et dont le froid visage semble dire : « Tout ce que j'ai tenté a échoué. Toutes les fleurs de mes rêves se sont fanées, comme ces roses qui se flétrissent entre mes doigts ». Pour un peu, elle répéterait le mot de Marguerite d'Écosse : « Fi de la vie ! Qu'on ne m'en parle plus ! » La signification de l'autre figure n'est pas moins imprécise. Sur le seul indice de sa nudité, on a présumé qu'elle symbolisait l'amour charnel. Mais toute sa personne dément cette attribution. Elle est aussi calme et harmonieuse que la passion physique est violente et désordonnée. Elle n'a, des amantes sensuelles, ni le regard humide, ni les galbes cambrés, ni les muscles nerveux. Ses seins, à peine marqués, ne respirent que la plus douce volupté. Rien de lascif ni d'impur ne se trahit en elle. Jusque dans son dévêtement, elle garde une décence parfaite. Donc, ici encore, l'intention exacte du peintre nous échappe. Peut-être, à vrai dire, n'a-t-il pas eu d'intention, sinon

de faire œuvre de beauté. Il ne faudrait donc voir dans cette peinture qu'une effusion de lyrisme, une sorte de rêverie mêlée de tristesse et d'amour. L'artiste fera plus tard de sa palette un emploi plus chaleureux et plus savant. Mais il ne trouvera plus cette note émue, cette poésie pénétrante, cet accord mélodieux de la forme et du sentiment.