

fut remis à neuf et donné aux ermites de Saint-Augustin que l'on chargea du service de l'Église.

Un autre temple rond, celui de Saint-Théodore, au pied du Palatin, fut aussi réparé¹. Il le fut même deux fois, dit Infessura : tout d'abord, le pape s'était contenté de restaurer l'ancienne bâtisse; mais, comme bientôt après elle s'effondra, il fallut reprendre la construction à la base. Les comptes de Nicolas V témoignent, de leur côté, que l'église « fut refaite entièrement ». Nous avons aussi le total des sommes qui y furent employées tant pour le gros œuvre que pour le marbre de la porte, des fenêtres et pour les vitraux. On s'explique ainsi la présence sur les murs de l'église des armes de Nicolas V. Toutefois, il est à remarquer que le monument actuel conserve encore dans son abside une antique mosaïque du VI^e siècle.

Des réparations moins importantes furent faites au Panthéon, aux Saints-Apôtres, à Saint-Celse, à Saint-Eusèbe et à Sainte-Marie du Transtévère². Dans les basiliques patriarcales du Latran et de Sainte-Marie Majeure, on continua les travaux commencés sous les deux pontificats précédents. Enfin Manetti mentionne des travaux exécutés à Sainte-Praxède, Saint-Pierre ès Liens, et Saint-Paul hors les Murs; malheureusement, il ne dit pas d'une manière précise comment « le pape répara en partie, et en partie orna ces basiliques ».

Le soin que Nicolas V donna aux églises et dont il se glorifia, à son lit de mort, devant les cardinaux, ne lui fit pas perdre de vue les palais de Rome qui étaient à sa charge. Malgré les constructions que Bo-

1. MÜNTZ, *Les Arts*, etc., I, 146.

2. *Ibid.* I, 139-145. — PASTOR, II, 139, note.

niface IX avait fait élever au Capitole, ce palais, qui symbolisait la grandeur de la ville et ses libertés municipales, était en partie ruiné. Pogge et Blondus, ces deux amis de l'archéologie classique, l'avaient déploré en termes amers, le premier dans son *De varietate fortunæ*, le second dans sa *Roma instaurata*. De 1447 à 1453, Nicolas V assigna à la restauration du Capitole des milliers de ducats; ses livres de comptes mentionnent la réfection du toit, des portes, des escaliers et des croisées de marbre. Un nouveau palais fut construit pour les Conservateurs; des sculpteurs et des peintres furent chargés de le décorer; le marbrier Jacques de Petrasancta y sculpta une porte de marbre et d'autres artistes y exécutèrent les madones qui ornaient le tympan de plusieurs portes et les écussons qui décoraient les murs. Enfin, des peintres dont quelques-uns étaient déjà célèbres, tels que Paul Romain, peignirent les frises et les fresques des grandes salles¹.

Nicolas IV avait construit contre l'église de Sainte-Marie Majeure un palais destiné à la résidence des papes et des chanoines qui devaient la desservir. Nicolas V voulut le refaire dans de plus amples proportions. En 1452, toutes les anciennes constructions avaient déjà disparu et à leur place s'élevait le palais nouveau qu'Albertini appelait « une œuvre très riche, *opus sumptuosissimum*² ». A la mort de Nicolas V, il était inachevé et devait le demeurer encore de nombreuses années; sous Jules II, les portes et les fenêtres n'étaient pas encore posées. Quelques réparations furent aussi faites aux palais du Latran, de Saint-Pierre ès Liens et de la Monnaie. Mais ce fut au Vatican que

1. Les comptes des réparations ont été publiés par MÜNTZ, *op. cit.*, I, 147-150.

2. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus*, n^o 23.

le pape fit faire les travaux les plus considérables. Si, là non plus, il ne réussit pas à réaliser le plan gigantesque qu'il avait conçu et si la cité papale qu'il avait rêvée, resta imaginaire, il n'en est pas moins vrai que la forme du palais apostolique et de l'église Saint-Pierre fut profondément changée.

L'ordonnance et l'exécution de ces entreprises furent confiées à deux illustres architectes. L'un d'eux est souvent mentionné dans les registres de la Chambre apostolique sous le nom de *maestro Bernardo di Matteo*, de Florence, et avec le titre d'ingénieur du palais. C'est le sculpteur et architecte florentin Bernard Gambarelli, dit Rossellino¹. Quoique un autre architecte, maître Antoine de Florence, figure à côté de lui dans les comptes, c'est lui qui fut chargé de la plupart des constructions de ce pontificat, telles que les bains de Viterbe, les palais d'Orvieto, de Fabriano et de Sainte-Marie Majeure, et qui présida à la restauration de Saint-Étienne le Rond et des citadelles d'Ostie de Spolète². Agé d'environ quarante ans, il était dans la plénitude de son talent lorsque le pape lui donna la surveillance des travaux du Vatican.

Cependant la plupart des auteurs du XV^e siècle et plus tard Vasari attribuent à un autre, à Leo-Battista Alberti, l'inspiration de la plupart de ces constructions. Rossellino n'aurait fait qu'exécuter les plans imaginés par la science profonde de son maître Alberti. Cette hypothèse soulève une difficulté : tandis que Rossellino figure à plusieurs reprises dans les comptes de la Chambre, Alberti n'y est jamais mentionné. M. Müntz a répondu à cette objection en faisant remarquer qu'engagé depuis plusieurs années

1. Sur cette identification, cf. MÜNTZ, *Les Arts*, I, 79-80.

2. PERKINS, I, 239.

dans la cléricature, ce célèbre architecte fut payé non en sommes d'argent portées sur les comptes, mais en pensions et bénéfices ecclésiastiques.

Leo-Battista Alberti appartenait à une famille qui avait figuré au premier rang dans l'histoire de Florence. Né en 1404, il passa dans l'exil les années de sa jeunesse jusqu'au jour où, en 1428, des changements politiques rappelèrent sa famille dans sa patrie. Cette activité passionnée que ses ancêtres avaient montrée dans les luttes communales, Leo-Battista la déploya dans les choses de l'esprit. Littérateur et juriste, philosophe et poète, mathématicien et artiste, il voulut embrasser d'un seul regard l'ensemble des connaissances humaines, tout en s'exerçant d'ailleurs à la lutte, à l'équitation, à l'escrime, au jeu de paume et à d'autres exercices physiques. Donner à son intelligence une portée immense par des goûts et des connaissances encyclopédiques, multiplier à l'infini les énergies de son être en développant harmonieusement les forces de l'esprit et celles du corps, tel fut le but qu'Alberti assigna à sa vie. C'était l'idéal antique et naturaliste que la Renaissance contemplait de plus en plus dans ses modèles et que ses fidèles allaient substituer, d'une manière plus ou moins consciente, aux aspirations surnaturelles du christianisme. Ce fut cette incarnation en Leo-Battista Alberti des aspirations de son temps qui donna à cet artiste un réel ascendant sur ses contemporains, heureux de voir vivre en lui ce qui s'agitait confusément dans leurs âmes. Avec lui, comme plus tard avec Léonard de Vinci, la Renaissance prenait conscience d'elle-même. Aussi nous paraît-il utile de nous arrêter devant cette figure pour mesurer la portée de sa rencontre avec Nicolas V, le chef de l'Église et de la chrétienté.

Nous remarquons d'abord chez Leo-Battista un goût exclusif et une sorte de culte pour l'antiquité profane. Dès sa jeunesse, il a une vraie passion pour le grec : c'est en grec qu'il écrit son traité de la République florentine. A l'âge de vingt ans, pour charmer les loisirs forcés d'une convalescence, il écrit une comédie latine, le *Philodoxios*; il la calque sur le modèle antique et pour compléter l'illusion, la publie sous le pseudonyme de Lepidus. L'imitation était si réussie que plus tard l'imprimeur de l'humanisme, Alde Manuce, qui était cependant un connaisseur dans la matière, devait la publier sous ce titre : *Lepidi Comici Veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta*¹. On a dit que devant un passage obscur d'un auteur antique, Alberti avait l'embarras d'un croyant devant un texte difficile de la Bible. C'est avec le même respect religieux qu'il décrivait les ruines. Lorsque, en 1432, il vint s'établir à la curie, « il étudia la topographie et les mesures des murailles de Rome, il les calcula avec le plus grand soin, grâce à des instruments mathématiques; car il était à la fois très habile en architecture et amateur d'antiquités² ». Il fit également des recherches sur les aqueducs. C'est encore aux anciens qu'il demanda les règles de l'art : dans son traité de sculpture, il remit en honneur le canon de Polyclète et, dans son traité d'architecture, il prit pour maître Vitruve.

Cette imitation étroite de l'antiquité classique lui donna au plus haut degré le culte de la forme. Les lettres et les arts exercent l'esprit et activent la vie; c'est, d'après lui, leur unique raison d'être. Puis-

1. POPELIN, *Leo-Battista*. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1868, p. 403-421.)

2. RUCCELLAI, *De urbe*, 1639.

qu'ils sont faits pour une contemplation subjective et non pour un but objectif, qu'importe le choix du sujet? l'essentiel est que la manière dont il est traité donne à l'esprit les plus vives jouissances. Aussi est-ce sur des questions futiles qu'Alberti exerça le plus souvent son talent littéraire. Il écrivit des comédies badines comme le *Philodoxios*, et la *Vidua et defunctus*, prélude de la fameuse *Calandra* de Bibbiena et de l'immorale *Mandragola* de Machiavel. Pour calmer un accès de fièvre, il composa une dissertation sur la Mouche, à l'imitation de celles de Lucien et des autres rhéteurs de l'époque impériale; une autre fois, il écrivit l'éloge de son chien. Dans ses *Uxoriam*, il agita la question de savoir s'il vaut mieux pour un mari fermer les yeux sur les déportements de sa femme que d'occuper toute une vie à la surveiller¹.

Un autre trait de son caractère, c'était l'amour de la raison pure. Pendant le séjour de la curie à Bologne, en 1437, il revint aux études juridiques qui avaient passionné sa jeunesse et il écrivit un traité de droit. Il y proclamait ce principe grave « que le juge doit juger d'après les inspirations de sa raison et non d'après la lettre de la loi » et il en tirait des conclusions qui marquaient un progrès sensible sur les théories des criminalistes de son temps : « La peine, disait-il, est un bien parce qu'elle venge l'offense portée à la société, un mal parce qu'elle afflige un individu. Mais en tout châtement il faut se rappeler qu'il ne doit être ni plus fort ni plus faible qu'il n'est besoin. Dans le traitement des condamnés, il faut viser leur correction et non leur perte. » Mais du même principe, il

1. MANCINI, *op. cit.*, p. 309 et suiv.

tirait aussi d'autres conclusions qui auraient pu effrayer le pape et l'Église : « Je pense, disait-il, qu'à Dieu doit être laissé le soin des choses divines et que les humaines seules sont de la compétence du juge. » Prononcée avec toute la solennité d'un article de foi, cette phrase proclamait le divorce de la société civile et de la société religieuse, puisqu'elle déclarait que les gouvernements ne doivent poursuivre que des fins temporelles et rester indifférents aux spirituelles, défendre les intérêts matériels et laisser de côté les lois surnaturelles de la morale, qu'ils sont incompétents en matière religieuse et que, pour tout dire en un mot, ils ne connaissent pas Dieu. Ces théories, dont se réclament nos modernes « défenseurs de la société laïque », sont contenues implicitement dans cette déclaration que faisait, à la cour pontificale, le clerc, qui se nommait Alberti. Ce rationalisme devait facilement le conduire au libre examen. Dans son *Momus*, écrit vers 1443, il s'élevait contre le principe d'autorité en matière de pensée et terminait par cet aphorisme dont on peut tirer les plus graves conséquences : « Rien ne rejette plus la vérité dans l'ombre que l'autorité¹ ! »

En même temps qu'il réduisait ainsi le domaine de Dieu et de l'autorité dans les choses humaines, Alberti ouvrait à la science les plus vastes horizons. Il lui faisait surtout la part large dans les arts, soumettant à ses lois absolues leur inspiration et leur fantaisie ailée. Dans son traité de sculpture, il demandait à la géométrie et au calcul les règles des proportions et de la symétrie; dissertant de la peinture (1435), il faisait la théorie physique des couleurs dont il défi-

1. MANCINI, p. 296.

nissait les combinaisons. C'était d'après des démonstrations géométriques qu'il traitait de la perspective; c'étaient des raisons d'ordre scientifique qui lui dictaient son traité d'architecture. A ses yeux, l'inspiration individuelle et cet idéal esthétique que chaque artiste porte en soi, sont choses secondaires; l'art n'est guère qu'une application de la science et de la raison.

Alberti ne s'en tint pas à la théorie. Pendant son séjour à Florence, de 1433 à 1443, il s'exerça dans la peinture et, pendant sa longue carrière d'architecte, il construisit, à Rome, à Rimini et dans plusieurs autres villes de l'Italie, d'importants monuments. Mais ce qui manqua à toutes ses œuvres, ce fut une inspiration personnelle et vraiment originale. En pouvait-il être autrement d'un artiste qui enchaînait l'art, d'un côté, à l'imitation servile de l'antiquité et, de l'autre, aux règles absolues de la science ?

Ainsi, curiosité toujours inassouvie, imitation superstitieuse des anciens, rationalisme et fanatisme de la science, tels sont les principaux traits de la physiologie intellectuelle d'Alberti. Nous comprenons dès lors le peu de place qu'ont dans ses pensées les préoccupations d'ordre moral. De mœurs correctes, surtout si on le compare à des humanistes tels que Pogge et Valla, il acceptait sans répugnance du Panormite la dédicace publique de l'Hermaphrodite, non qu'il fût tenté de se vautrer lui-même dans cette fange, mais parce que le caractère immoral du livre était pour lui sans conséquence. Ce clerc, qui fut peut-être prêtre, ce dignitaire de la curie, cet ami de Nicolas V était un « intellectuel ».

Nous comprenons dès lors pourquoi il ne parlait des prêtres qu'avec mépris, lançant contre eux les accusations d'hypocrisie, d'ignorance et d'orgueil que l'on

retrouve chez la plupart des humanistes. En 1437, il écrivit un dialogue sur le Pape et la Religion dans lequel il montra ses deux cousins Paul Alberti, évêque d'Ascoli, et Alberto Alberti, évêque de Camerino, causant des devoirs du sacerdoce et de l'épiscopat. Or, dans leur conversation nous relevons des attaques contre le clergé d'autant plus vives que la violence des expressions est rare dans les œuvres de notre auteur. « J'ai en dégoût le luxe et les dérèglements de ces hommes aux barettes rouges et noires et aux blancs vêtements, qui font profession de sainteté. J'ai honte, oui, j'ai honte et je m'afflige de voir au centre même de la république chrétienne, là où se doivent au moins trouver quelques prêtres excellents, promouvoir journallement aux hautes dignités des personnes qui ne devraient être sur la voie des honneurs que si Héliogabale retournait des enfers pour régner de nouveau. » « Les prêtres, ajoutait-il plus loin, sont la cupidité même; ils cherchent à s'éclipser les uns les autres non par la vertu ou le talent (rares sont les prêtres lettrés ou simplement honnêtes), mais par la pompe et l'ostentation. Ils veulent monter des chevaux richement équipés, paraître en public avec une armée de mangeurs... ils sont l'incontinence même, ne cherchant qu'à satisfaire leurs violents appétits ¹. »

Il est bon d'ajouter que l'auteur de ces violentes invectives n'était pas, plus que Pogge et les autres détracteurs de l'Église, exempt d'ambition et de cupidité. Après avoir fait ses études à Bologne, il avait embrassé la carrière ecclésiastique pour obtenir quelque bénéfice plutôt que pour exercer le ministère sacerdotal ². A vingt-neuf ans, il figurait déjà dans le

1. ALBERTI, *Opere volgari*, II, 403.

2. Il semble qu'il n'ait pas reçu la prêtrise. Parlant de son départ de

collège des secrétaires apostoliques (1433), et bientôt après, il accompagnait Eugène IV dans ses pérégrinations à Florence, Ferrare et Bologne. Il pénétrait si bien dans sa faveur qu'il obtenait de lui plusieurs bénéfices. En 1447, il avait l'importante cure de Saint-Laurent, à Borgo-San-Sepolcro, celle de Saint-Martin à Gangalandi, les abbayes de Saint-Savin, Saint-Séverin et Saint-Hermès, enfin un canonicat à la cathédrale de Florence.

Ce fut alors que, dès son avènement, Nicolas V le distingua au milieu de ses secrétaires et le choisit comme son principal conseiller en matière artistique. « Blondus, qui a fait l'éloge d'Alberti dans son *Italia illustrata*, le présenta à Nicolas V; Nicolas V entreprit de le fixer à Rome ¹. » Cette phrase de M. Popelin renferme une double erreur. Alberti n'avait pas besoin d'être fixé à Rome puisqu'il était, depuis quatorze ans, fonctionnaire de la curie, et Blondus ne pouvait présenter au pape un homme qui lui était connu depuis plus de vingt ans. C'est en effet à Bologne ², dans l'entourage d'Albergati, que, dès 1425, Thomas de Sarzane s'était lié d'amitié avec Alberti. Pendant les premières années du pontificat de Nicolas V, Alberti composa celui de tous ses écrits qui devait exercer une influence considérable sur le développement ultérieur de la Renaissance, son traité de l'architecture publié à la demande de Lionel d'Este.

Bologne, il dit en termes vagues qu'il était alors *aureo annulo et flamine donatus*. Il est difficile de conclure de ce texte qu'Alberti était prêtre. Les bénéfices qu'il obtint, n'exigeaient pas qu'il eût reçu le sacerdoce, comme semble le croire M. Müntz (*les Primitifs*, 462); il pouvait les avoir en commende.

1. ALBERTI, *De la statue et de la peinture* (trad. Popelin). Préface, p. 69.

2. MANCINI, p. 339.

Avec sa science encyclopédique, il y parlait de toutes sortes de constructions, villes, forteresses, palais, hôpitaux, phares, aqueducs, églises. S'appuyant sur Vitruve, il condamnait l'arc aigu et les voûtes à croisées d'ogive du Moyen Age, lançant contre elles cette injuste accusation de barbarie qui devait persister jusqu'à notre siècle. Il remettait en honneur la ligne droite, pour l'ensemble du monument, les portes et les fenêtres, les cinq ordres classiques pour les chapiteaux et les colonnes. Ce livre était donc un arrêt de mort contre l'architecture religieuse et civile du Moyen Age et il ramenait l'art à l'imitation des modèles antiques. La réputation dont jouissait Alberti dans le monde des princes et des humanistes, donna beaucoup de vogue à ces théories, qui répondaient d'ailleurs à merveille au goût de l'époque pour l'antiquité. Le traité *De re ædificatoria* devint le manuel de tous les architectes de la Renaissance et bientôt, sur tout le sol italien, s'élevèrent des monuments civils et religieux construits selon ce nouvel idéal.

Plus que personne Nicolas V favorisa cette révolution artistique lorsque, en prenant Alberti pour architecte du Vatican et de Saint-Pierre, il lui ouvrit le plus vaste champ d'application qui se pouvait rêver.

Jusqu'au pontificat de Nicolas V, le Vatican n'eut qu'une importance médiocre; les papes du Moyen Age lui avaient préféré soit le Latran, soit les palais de Viterbe, d'Orvieto et de plusieurs autres villes de la Toscane ou de la Campanie. Lorsque, en 1277, Nicolas III avait voulu y établir sa résidence, il avait fait faire de nouvelles constructions pour remplacer par un palais ce qui n'avait guère été jusqu'alors qu'un logement à côté du sanctuaire de Saint-Pierre. C'étaient ces bâtiments qui formaient encore, au milieu

du XV^e siècle, la résidence pontificale du Vatican. Martin V et Eugène IV s'étaient contentés d'y faire exécuter les réparations les plus urgentes. Il entra dans le vaste plan de Nicolas V de reconstruire en entier ce palais, dans des proportions immenses, pour réunir sous un même toit non seulement les diverses résidences du pape, mais encore tous les services importants de son gouvernement. Sous la direction d'Alberti et de Rossellino, des entrepreneurs, des maçons et des artisans de toutes sortes se mirent à l'œuvre dès 1447. Ils y étaient encore à la fin de 1453; les dépenses¹ qui y furent faites dépassèrent, en six ans, 120.000 florins (près de 6 millions de francs).

« Nicolas V fit faire en grand nombre, au Vatican, des chambres, et des salles de réception, » dit Panvinio². On peut les y retrouver. Lorsque par l'escalier de Pie IX on arrive à la cour Saint-Damase, on voit à droite les bâtiments que construisit Sixte-Quint, à la fin du XVI^e siècle, et qui renferment de nos jours les appartements privés du pape, et à gauche, les loges de Bramante, derrière lesquelles s'étendent les chambres de Raphaël et l'appartement Borgia. C'est tout ce côté gauche de la cour Saint-Damase qui nous représente le Vatican de Nicolas V. Si le premier étage a été retouché sous Alexandre VI, le second est encore, dans ses grandes lignes, tel qu'il apparut vers 1453. Les clefs de voûte des *Stanze* portent l'écusson de Nicolas V; on le retrouve encore sur les montants et les linteaux de plusieurs portes³. Les fenêtres de marbre de la chambre actuelle de la *Vigna*

1. Müntz, *Les Arts*, etc., p. 111 et suiv.

2. MAI, *Spicilege*, IX, 375.

3. Par exemple sur la porte qui, aux appartements Borgia, met en communication la salle des pontifes avec celle des mystères.

sont celles dont M. Müntz a publié les mandats de paiement par Nicolas V¹. Les tuiles qui couvrent encore le toit, sont marquées des deux clefs croisées en sautoir qui étaient les armes de ce pape, et qu'on voit aussi sur le pavement en mosaïques, à côté de celles de Jules II et de Léon X². D'ailleurs, le style de ces constructions, avec leurs voûtes en arête et leurs fenêtres croisées, rappelle tout à fait le milieu du XV^e siècle et nous permet d'en reporter la date à ce pontificat.

Nicolas V y fit aménager une chapelle qu'il dédia à son patron; elle a disparu dans des remaniements ultérieurs. On a, au contraire, conservé la chapelle Saint-Laurent qui, avant d'être consacrée, servait de *studio* ou cabinet de travail au pape. Pour décorer ces nouveaux bâtiments, Nicolas V fit appel aux artistes les plus en vue, et il fit preuve d'un goût aussi large qu'éclairé, en demandant en même temps le concours du plus célèbre des peintres mystiques, fra Angelico, et celui de réalistes tel que Andrea del Castagno et Pier della Francesca.

En 1447, fra Angelico était occupé à peindre dans la chapelle du Saint-Sacrement, au Vatican, les fresques que lui avait commandées Eugène IV; le nouveau pape les lui laissa continuer, puis lui confia la décoration de son *studio*. Malgré les restaurations parfois fâcheuses que ces peintures murales ont subies au XVI^e et au XVIII^e siècle, sous Grégoire XIII et Clément XI, elles sont encore assez intactes et assez importantes pour que l'on se fasse, en les considérant, une idée précise du talent d'Angelico. En une suite de

1. MÜNTZ, *op. cit.*, I, 116, 122.

2. EHRLE et STEVENSON, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, p. 31, 32, 34, 61.

belles compositions, l'artiste a raconté la vie et la passion des deux diacres martyrs saint Étienne et saint Laurent¹. Quand il les peignait, il avait dépassé sa soixantième année et cependant il gardait cette candeur, cette paix et cette fraîcheur de l'âme qui lui avaient inspiré les œuvres de sa jeunesse. Là encore, comme dans ses tableaux et dans ses fresques florentines, il excelle à représenter les sentiments délicats et doux, pieux et mystiques; mais en même temps, il a acquis à un si haut degré l'art du dessin et de l'exécution que Crowe et Cavalcaselle n'hésitent pas à l'égaliser, à ce point de vue, à Raphaël et à Michel-Ange eux-mêmes. Pour se convaincre qu'un pareil jugement n'a rien d'exagéré, on n'a qu'à se rappeler les merveilleuses scènes de la Prédication de saint Étienne aux femmes de Jérusalem et des Aumônes de saint Laurent. « Il n'a pas craint d'introduire des portraits dans ses compositions et il l'a fait avec un tact et une discrétion que les champions de la Renaissance seront loin d'imiter. Sixte II, sous les traits de Nicolas V, remet à saint

1. « Le soubassement imite une draperie... Au-dessus, est représentée la vie de saint Laurent : 1° il est ordonné par le pape saint Sixte; 2° le pape lui confie les trésors de l'église; 3° il les distribue aux pauvres; 4° il comparait devant Decius; 5° il est mis en prison et convertit son geôlier saint Hippolyte; 6° il est retourné sur son gril par ses bourreaux avec des fourches de fer.

« Plus haut est reproduite la vie de saint Étienne : 1° il est ordonné par l'apôtre saint Pierre; 2° il distribue des aumônes aux fidèles; 3° il prêche au peuple en dehors de la ville; 4° il comparait devant le sanhédrin; 5° il est conduit hors des portes de Jérusalem pour être lapidé; 6° sa lapidation.

« Les arcs-doubleaux représentent en pied et abrités par un dais les docteurs de l'Église. En avant, saint Thomas d'Aquin et saint Ambroise, saint Bonaventure et saint Augustin; au fond, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire, saint Athanase et saint Léon; à la voûte, sont figurés les quatre Évangélistes avec leurs animaux symboliques. »

BARRIERE DE MONTAULT, *Œuvres complètes*, t. II, Rome, vol. II, le Vatican, p. 49.

Laurent le calice et la patène et ce visage bien reconnaissable du pape humaniste respire une telle bonté qu'on laisse avec plaisir à Nicolas V l'auréole de Sixte II¹. »

Devant de pareils chefs-d'œuvre, comme on regrette qu'au siècle suivant, le pape Paul III ait sacrifié au tracé d'un escalier la chapelle du Saint Sacrement avec les fresques qu'Angelico y avait peintes! Elles ont si complètement disparu que sur les sujets même qu'elles représentaient, nous en sommes réduits aux plus vagues conjectures. Nous savons seulement que pendant que l'artiste y travaillait, l'empereur Frédéric III vint à Rome avec sa fiancée et que ce fut pour le peintre une occasion de faire les portraits de l'empereur, du pape et de plusieurs autres personnages².

Si Nicolas V goûtait le talent d'Angelico, il admirait encore plus ses vertus et sa sainteté³. Dans l'inscription métrique qu'il composa pour son tombeau, il le vanta d'avoir égalé Apelle; mais le loua surtout d'avoir donné « tous ses gains aux serviteurs du Christ; car si le talent donne la gloire humaine, la charité assure l'éternelle ».

La prédilection qu'il marqua pour l'inspiration délicate et mystique de fra Angelico ne l'empêcha pas de faire appel à des artistes d'un talent plus réaliste. Le peintre Andreino de Florence que les livres de comptes nous mentionnent parmi ceux qui décoraient,

1. GOYAU, PERATÉ ET FABRE, *Le Vatican*, p. 480-481.

2. BLANC, *Histoire de la Renaissance en Italie*, I, 359.

3. Voici en quels termes il le louait dans l'épithaphe qu'il composa pour son tombeau (aujourd'hui conservé à Rome, dans l'église de la Minerve):

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,

Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam;

Altera nam terris opera extant, altera cœlo.

Urbs me Johannem Flos tulit Etruriæ.

en 1454, les chambres du Vatican, est Andrea del Castagno¹. D'autre part, Vasari² nous apprend que Pier della Francesca a été associé à ces mêmes travaux.

Dans toutes ses œuvres Andrea avait donné la plus grande attention à l'anatomie et à la perspective; il avait même si peu reculé devant les scènes brutales ou horribles, qu'on lui avait déjà donné à Florence le surnom significatif d'*Andreino degli Impiccati* (André des pendus). Devant les personnages fortement découpés et souvent vulgaires dont il avait décoré les cloîtres de Sainte-Marie Nouvelle, Sainte-Marie des Fleurs et Sainte-Croix, on se sentait bien loin d'Angelico. Beaucoup plus élégant qu'Andrea, Pier della Francesca avait eu pour maître le peintre naturaliste Paolo Uccello; dans ses compositions de Borgo-San-Sepolcro, d'Arezzo et de Rimini, il avait montré ses qualités de vigueur et de précision dans le dessin, d'exactitude dans l'observation, ce soin minutieux de la perspective, cette richesse dans le coloris qui devaient faire de lui l'un des maîtres du portrait. Il est vrai que l'on ne trouvait pas dans ces œuvres cette émotion communicative, et cette inspiration religieuse qui caractérisaient Angelico.

Nous n'avons plus les fresques qu'Andrea del Castagno et Pier della Francesca peignirent dans les appartements de Nicolas V: elles furent détruites par ordre de Jules II, pour faire place au Miracle de Bolsène et à la Prison de Saint-Pierre par Raphaël. Ce que Vasari nous en dit nous prouve qu'en connaisseur délicat,

1. MÜNTZ, *Les Arts*, I, 94, *les Primitifs*, 623. CROWE et CAVALCASELLE, V, 93.

2. VASARI, II, 492. Il parle aussi de la collaboration d'un certain Bramante de Milan. Mais il semble avoir commis, sur ce point, une confusion de personnes.

le pape avait proposé à ces deux peintres réalistes des sujets en parfaite harmonie avec la nature de leur talent; c'étaient des scènes contemporaines où devait surtout se manifester l'exactitude du portrait et de l'histoire. Avant de les faire disparaître, Raphaël fit dessiner plusieurs des personnages qui y figuraient, tels que les condottieri Fortebraccio, Carmignola, François Spinola et Battista da Canneto, Antoine Colonna, prince de Salerne, les cardinaux Jean Vitelleschi et Bessarion, le roi de France Charles VII¹.

A côté de ces maîtres, d'autres artistes de plusieurs villes italiennes et même d'outre-monts, collaborèrent à la décoration du Vatican. Dans la liste qu'en a dressée M. Müntz, relevons les noms de Benedetto de Pérouse qui a été identifié avec Bonfigli, l'un des plus illustres représentants de l'école ombrienne et l'un des précurseurs du Pérugin; de maître Bartolommeo di Tommaso, l'un des chefs de l'école de Foligno, le maître de Nicolas Alunno; de l'Espagnol Salvador, de Valence; de l'Allemand Lucas.

Maffeo Vegio célèbre la beauté des vitraux que Nicolas V fit placer dans son palais; les livres des comptes nous en indiquent les auteurs. C'étaient surtout des religieux: fra Giovanni de Rome, qui avait été employé à de pareils travaux au début du pontificat d'Eugène IV, don François Barone, bénédictin de Saint-Pierre de Pérouse qui, après avoir exécuté les vitraux du dôme d'Orvieto, passa au service du pape, les maîtres florentins Giovanni d'Andrea et Carlo di Niccolo².

Les travaux de sculpture furent beaucoup moins im-

1. VASARI, *Ibid.*, Ces dessins furent donnés par Raphaël à son disciple Jules Romain; celui-ci les céda à Paul Jove qui les plaça dans son musée de Côme.

2. MÜNTZ, *op. cit.*, p. 134 et suiv.

portants. Le pape les réservait pour la basilique de Saint-Pierre, après sa reconstruction, et la mort ne lui laissa pas le temps de les commander. Dans son palais, il ne fit faire que des œuvres d'ornementation secondaires. C'étaient ces encadrements de portes en marbres sculptés, ces linteaux surmontés de l'image de la Madone et marqués de ses armes, ces croisées de fenêtres que l'on peut voir encore aux appartements Borgia. Ils étaient dus à des artistes de valeur moyenne, tels que Paolo Romano, Pietro di Giovanni, maître Varron, ce religieux dominicain Antoine de Viterbe qui, après avoir fait, sous Eugène IV, les portes de bois de Saint-Pierre, resta au service de Nicolas V, enfin maître Valentin de Viterbe qui, en 1450, décora les portes du palais du Vatican¹.

En même temps qu'il transformait par ses agrandissements l'ancien palais des papes, Nicolas V voulut se créer, à proximité de Saint-Pierre, une agréable résidence d'été. A cet effet, il fit construire sur les hauteurs du Vatican, au milieu des jardins, un palais isolé qui dominait non seulement le Borgo et la ville, mais les campagnes avoisinantes. A l'étage supérieur, on jouissait d'un air salubre et d'une fort belle vue. Ce fut le Belvédère qui, dans la suite, devait être rattaché par deux ailes au reste du Vatican. Les peintures dont Nicolas V l'avait fait décorer, ont été détruites par des transformations ultérieures. Cependant on y trouve encore les deux clefs en sautoir, armes du pape qui le fit élever.

Près de 120.000 florins furent dépensés au Vatican, de 1447 à 1453 et cependant, comme, à la mort de Nicolas V, on était loin d'avoir réalisé le plan gigan-

1. MÜNTZ, *op. cit.*, 87.