

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre, *En passant par Florence et Rome, Lucques, Sienne et Milan*, Liège, Thone, 1950.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, avec l'accord des ayant droits de Pierre Gilbert. Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

**EN PASSANT
PAR FLORENCE ET ROME
LUCQUES, SIENNE ET MILAN**

PIERRE GILBERT

EN PASSANT
PAR FLORENCE ET ROME

LUCQUES, SIENNE ET MILAN

ÉCOLE D'ARCHÉOLOGIE D'UCCLE

Voir en passant

Se pénétrer lentement d'une atmosphère est le rêve du voyageur; voir sans hâte, ne pas regarder quand le temps ou l'humeur ne s'y prête pas, retourner à loisir aux endroits préférés, il semble que rien ne puisse mieux nous mettre en contact avec le pays à connaître. Mais qui de nous peut voyager ainsi? Le temps fait défaut. Et cette béatitude serait-elle réceptive? L'obligation de voir sans tarder aiguise les sens. La menace du départ proche rend tout son prix à ce que l'on va perdre; l'attention s'exalte. Il deviendrait même impossible de la soutenir sans la limiter. Il faut borner le champ de sa vision pour quelle soit aiguë, laisser glisser son regard sur les monuments de moindre présence, et se réserver aux meilleurs.

Ces notes ont été prises pour fixer des impressions recueillies surtout aux vacances de Pâques 1948, durant un voyage de l'Ecole d'Archéologie d'Uccle, et dans l'espoir de faire participer à la rencontre avec Rome et Florence quelqu'un qui n'avait pu en être; des compagnons de route et amis, à qui j'ai montré mes carnets, se sont plu à y retrouver des impressions qui nous avaient été communes; ils pensent qu'elles pourraient orienter

d'autres voyageurs moins préparés à choisir. Il est dur, en effet, d'éliminer; Florence, où la moindre maison est de l'architecture, est toute entière une œuvre d'art, et Rome reste merveilleusement riche des pays et des temps qui ont reflué en elle. Il faut cependant choisir sous peine de ne rien voir. Chacun aura ses prédilections. Je ne juge pas les miennes infailibles. Mais elles peuvent servir au départ.

Il était pour moi d'un intérêt majeur, en Italie, de m'attacher aux œuvres égyptiennes. Je les ai étudiées et les étudierai ailleurs. La raison d'être de ces notes-ci exclut la spécialisation. Sans doute l'égyptologue y laisse-t-il parfois passer le bout de l'oreille. Mais la pratique de l'Égypte ancienne n'est peut-être pas mauvaise pour apprendre à voir. Son art très plein et très pur, sa constante exigence du style, rendent sévère aux valeurs creuses, aux facilités. L'Égypte travaille ici dans le même sens que le temps mesuré. Ils nous réduisent aux chefs-d'œuvre. Nous en plaindrons-nous? Qu'importe s'ils sont connus! Nous les redécouvrons. Ils ont tôt fait de dissiper la poussière d'accoutumance dont semblaient les avoir ternis trop de reproductions. Et n'est-ce pas un bien aussi de nous sentir en sympathie avec d'autres ferveurs? de retrouver dans l'admiration les aînés, maîtres et amis, qui nous avaient donné, longtemps avant le départ, le désir du voyage, et déjà le bonheur d'aimer Florence et Rome? Puisse leur joie, prolongée dans la nôtre, gagner ceux que toucheraient à leur tour ces impressions d'un passant.

FLORENCE

A ma femme

Le baptistère

Il est pur, uni, précieux sans petitesse.

C'est un grand pavillon octogone au toit pointu de marbre blanc; à mi-hauteur, une zone de fenêtres se développe sous une arcature de marbre vert sombre. Un fin réseau de corniches et de pilastres, et des bandeaux de marbre vert, enserrant les parois de marbre blanc. Le jeu des deux couleurs est du plus délicieux effet : de la neige entre des bordures de buis. Loin de détourner le regard de l'architecture, ce décor l'y conduit; il souligne les grands traits de la construction, et ses sobres fantaisies font l'accompagnement de ce chant.

L'élégance des ornements : acanthes, oves, tresses, a fait dater de l'antiquité le baptistère de Florence. Mais c'est justement leur finesse qui s'y oppose; car le monument ne pourrait dater que du déclin de l'Empire, quand le baptistère des papes, au Latran, servit de modèle à tant d'autres; or les motifs ornementaux de l'époque sont d'une opulence d'automne, surabondante. Le décor du Saint-Jean de Florence, réduit à quelques accents justes, est d'un tout autre esprit. Ce ne peut être que celui de l'art roman, dans sa pleine

et pure verdure. On sait d'ailleurs qu'il y eut ici une consécration en 1059; une étape importante des travaux s'achevait donc en ces années épiques du xi^e siècle, où les comtesses Beatrice et Mathilde de Toscane épousaient nos Godefroids ardennais.

La beauté du décor à l'antique incorporé au style roman rappelle les pures églises de Provence. La Provence et la Toscane ont en commun, sur leurs collines pierreuses, l'olivier et le cyprès; elles ont retrouvé à peu près ensemble la jeunesse de l'atticisme. Peut-être ont-elles agi l'une sur l'autre. Le volume octogone et le toit pointu de pierres lisses se retrouvent à l'admirable fontaine couverte de l'abbaye du Thoronet, en haute Provence, qui est du début du xii^e siècle.

Le baptistère de Florence s'est achevé à la fin de l'époque romane. La vaste mosaïque historiée, qui tapisse tout l'intérieur de la coupole, est d'environ 1300.

Il est beau de penser que Dante a vu et aimé le monument tel à peu près que nous le voyons. Nous pouvons croire, au premier abord, que nous y entrons sur ses pas. Ne levons pas trop les yeux vers la coupole où les contours noirs des figures s'accusent un peu durement sur le fond doré de la mosaïque. Contentons-nous de sentir au-dessus de nous ce riche déploiement symbolique dans la haute pénombre. Reposons nos regards sur le décor blanc et vert des parois. De belles colonnes corinthiennes de marbre vert rythment le pourtour. Le bronze du tombeau juché entre deux d'entre elles par Donatello et Michelozzo s'accorde, mieux que l'on ne s'y attendrait, à l'harmonie ancienne. Laissons-nous envelopper de cette con-

tinuité. En même temps que baptistère, fontaine de fraîcheur et de vie, ce temple, ce « beau Saint-Jean », était pour Dante l'église-mère, le foyer où l'âme au chaud se sent chez soi; c'était la maison de l'esprit, dont l'image surgissait devant lui sur tous les chemins de l'exil. Etrangers à son génie, nous partagerons un peu de sa tristesse quand nous ne serons plus ici.

Les portes du baptistère

Les portes d'Andrea Pisano sont les plus dignes de l'architecture; quelques silhouettes élégantes s'enlèvent sur les fonds quadrilobés; elle ont peu de lyrisme, mais de la grâce dans la fermeté.

Les premières portes de Ghiberti, celles du fameux concours de 1402 où il l'emporta sur Brunelleschi, gardent la répartition en quadrilobes, mais des figures plus nombreuses s'y inscrivent, plus animées, moins clairement profilées dans leur groupement touffu. Tout le décor s'encadre d'un bandeau de feuillage.

Aux secondes portes de Ghiberti, les reliefs ne sont plus contenus dans une *bordure architecturale*. Ils deviennent de grands tableaux, où des foules de figures s'ordonnent en une vive harmonie sur de claires perspectives. L'or, jusqu'ici réservé aux personnages, envahit tout le panneau. Ces portes sont bien « du paradis ». Le tableau du paradis terrestre, au sommet, rayonne sur tous les autres. La toute jeune Eve, appelée par un Dieu bienveillant et sage, s'élève, du corps allongé

d'Adam, vers le ciel d'or où glissent par nuées des anges aussi légers que des oiseaux.

L'artiste a beau avoir réparti, autour de ce sujet central, les groupes de la faute et de l'expulsion, la même félicité règne sur tous les êtres. Respirer la grâce, dans l'air de Florence, leur suffit; c'est la Renaissance. Ghiberti ne semble pas s'être demandé s'il était heureux ou non que le monde eût été créé. Nous aimons nous laisser prendre à son ravissement.

Mais l'Adam et l'Eve chassés du premier jardin, tels que, tout près d'ici, Masaccio les a poussés, convulsés et violents, sur les chemins de la terre, nous entraînent vers un monde plus profond.

Le « Saint Eloi » de Nanni di Banco à Or-San-Michele

Cette halle de Saint-Michel, transformée en église, n'est plus ni l'une, ni l'autre. Mais c'est un musée. Les maîtres ont rivalisé pour garnir de statues les niches extérieures. Les corporations voulaient y avoir leur patron. Celui des artisans du métal est saint Eloi. Il est du plus grand caractère, sans le moindre apprêt. L'attitude est droite, portant haut la tête énergique et perspicace. Il ne commande pas pour l'instant, mais il est sûr d'être obéi. L'homme d'action, l'homme d'état et l'artiste participent en lui du même génie viril.

Le groupe de « L'Incrédulité de saint Thomas » par Verrocchio à Or-San-Michele

Ce groupe attire, même de loin, par l'expressive justesse des attitudes : Jésus, attristé, mais pardonnant à l'intelligence qui exige des preuves, lève le bras droit, pour dégager son flanc blessé, que sa main gauche dénude. Le jeune disciple, avec une avidité retenue, approche de la plaie sa main tendue pour la sonder. Il craint de faire mal, mais il faut qu'il sache.

La lumière se brise magnifiquement sur la riche draperie qui suit et accentue son geste. Ce n'est plus une œuvre naïve, mais elle émeut. Très concertée, et très concertante, elle exprime bien son temps, puisqu'elle absout d'avance toutes les audaces de la science et de la pensée. Bien plus, elle proclame que ces recherches ont aussi leur sainteté.

Le « Saint Georges » de Donatello au Bargello, remplacé par une copie à Or-San-Michele

Les œuvres de Donatello frappent quelquefois autant par la hardiesse brusque et incisive que par la beauté. C'est un créateur qui va trop loin. Le bronze et le marbre, trop belles matières miroitantes, l'invitent presque au baroque. Le Bargello cependant possède de lui deux chefs-d'œuvre d'une autorité simple.

Le buste de jeune humaniste est un bronze merveilleux, modelé en arêtes à la courbe du nez,

à l'angle du front et de la tempe, pour aiguïser la lumière. Il n'a qu'une bizarrerie, le trop grand camée qu'il porte au cou.

Le *Saint Georges* de marbre, tout jeune chevalier en alerte, se dresse, le sourcil froncé, prêt à bondir à l'appel du danger. Il est de belle race agissante. Mais combien le *Saint Théodore* de Chartres, moins bien découpé, moins bien campé, respire la force plus assurée d'un cœur plus profond! Le *Saint Georges* sera parfois le jouet de sa vivacité piaffante. L'orgueil le guette. Mais il est lucide; se sachant dominateur, il renoncera aux ovations de la ville libérée du dragon, il renoncera même à l'amour de la princesse qu'il aura sauvée; il saura préférer aux plus grandes et aux plus douces victoires la sainte humiliation du martyr.

Le « David » de Verrocchio au Bargello

La belle galerie du premier étage, au Bargello, mène, à gauche, à une longue salle claire; les bustes énergiques, dus aux excellents sculpteurs du quattrocento, y regardent avec une bonhomie rentrée leur plus prometteur héritier, le fleuron de la lignée, le *David* de Verrocchio.

Le petit chevrier noueux, de muscle aussi sec que ses chèvres, contient sa joie d'être vainqueur. Il faut éviter de donner prise. Et peut-être cette modération, naturelle à une race élégante, est-elle enfin plus délectable que le plaisir de jubiler. Le gamin se garde, mais il ne peut cacher qu'il est heureux de se sentir ce pouvoir, aigu comme son glaive, et comme son sourire.

« L'Ascension de saint Jean l'Évangéliste » à Sainte-Croix par Giotto

Les fresques du cycle de saint Jean l'Évangéliste sont moins ou mieux restaurées que celles de saint François.

L'apôtre, vieilli et puissant, monte encore de sa tombe, obliquement, dans un faisceau de rayons, à l'appel de son maître penché au bord du ciel; le miracle s'opère, entre deux groupes d'hommes en manteaux à longs plis, qui admirent ou s'étonnent; et cette ascension a le mouvement irrésistible d'une fumée, qui monte si même le vent l'incline.

*A la mémoire de Rodolphe
et Emma Weinmann*

Le centre de Florence

Le centre de Florence est serré comme un poing. Ses rues sont étroites, obliques et courbes, entrecroisées. La pierre est souvent fruste, traitée en bossage. Lisse, elle manque de nuance et de vie. Elle est d'un gris-jaune tournant au noir dans l'ombre et au livide dans le demi-jour. Mais le soleil la dématérialise.

Au bout de ces rues encaissées s'étend l'immense esplanade de pierre de la Seigneurie, bordée de rudes façades nues autour du palais communal. Celui-ci, par son appareil raboteux, la décision de ses arêtes, et l'élancement de sa tour, évoque les vertus violentes de la démocratie, dont sa construction signala le triomphe à la fin du *xiii^e* siècle et au *xiv^e*. Son ample carrure, élargie au sommet par l'encorbellement du chemin de ronde, se rehausse du fier beffroi carré, qui s'évase à sa tour, pour porter, au milieu de son chapiteau de mâchicoulis, la haute guette à claire-voie.

L'entraînement de ces lignes ascendantes, entre lesquelles la masse est si bien prise qu'elle en perd de son poids, ne va pas jusqu'aux impressions d'envol et de flamme. Ce palais de la commune ne laisse pas oublier qu'il est construit, qu'il est chose bâtie, tout entière voulue, et non plantée.

La loge des lances, au contraire, par le gracieux dessin de ses trois grands arcs en plein cintre, ondule auprès de la haute muraille anguleuse. Cette loge est la seule architecture d'agrément de la place. Elle remplit très heureusement son rôle. Les profils un peu secs du *xiv^e* siècle se perdent dans le vaste mouvement de la triple arcade. Elle est assez simple pour ne pas détonner sur le fond rude, assez adoucie et parée pour l'égayer.

Entre le palais de la Seigneurie et la loge des lances s'ouvre un long passage entre deux académiques bâtiments de pierre jaune, les offices. Une arcade les réunit au fond de la perspective, où se jouent des reflets joyeux. Nous devinons la lumière de l'Arno.

L'«Enfant au Dauphin» dans la cour du palais de la Seigneurie

Les arcades reposent sur des piliers enrobés d'arabesques. Au milieu, jaillissant d'une vasque, le bambin est tout content du bon coup qu'il a fait en happant le dauphin; il le serre triomphalement contre son petit corps dru. Ses ailes battantes, et le pan d'étoffe qui lui flotte dans le dos, achèvent de lui donner l'air taquin et spirituel. Verrocchio a disposé toutes les lignes du petit chef-d'œuvre avec une patiente habileté; elles pointent toutes vers le museau du dauphin, d'où vibrerait probablement un jet d'eau oblique, dans le jardin pour lequel était fait le monument. La tête ravie de l'enfant, rejetée en arrière, au lieu de rompre l'envol de sa course vers l'avant,

l'appuie de son riant contrepoids; et sa vive ingénuité rafraîchit la composition savante.

Tel qu'il est, dans cette cour triste, le petit bonhomme remplace à lui tout seul la gaieté du parc où on l'a pris; sous le frémissement des jets d'eau qui l'entourent et font danser la lumière, le bronze pétille de malice et de bonheur.

La « Vénus » de Botticelli aux Offices

Parmi les flots apaisés vogue, debout sur une coquille, dans la lumière glauque, la Vénus florentine.

Le jeune corps décrit, depuis le front jusqu'à la pointe du pied, un arc délicieux. Le dessin long et net enferme un modelé presque aussi transparent que l'air. Les grands yeux s'ouvrent au songe autant qu'à la clarté; reflètent-ils la pureté, ou le regret de la pureté? Des roses pâlies flottent sur le vent qui déroule l'ondoiement d'or des cheveux.

Elle est là, précise; et elle passe, insaisissable comme la poésie.

Comment cet art linéaire, au contour suivi, peut-il tant suggérer? sans ombre, sans éclat, comment crée-t-il cette atmosphère? Botticelli ne nous en a pas rendu le jeu visible. Mais le délice dont nous pénétre sa peinture est celui que nous ressentons dans l'air léger de Florence.

« La Mise au tombeau » de Roger Van der Weyden aux Offices

Au milieu d'un paysage étagé, dominé par le Golgotha, les fidèles soutiennent le corps du Christ, qui apparaît, presque debout, gardant la forme de la croix, devant la porte sombre du tombeau. La désolation, chez les uns, se traduit par des gestes anguleux; chez les autres, elle s'exprime à peine et s'aggrave en profondeur. De ce nombre est un homme d'âge, au vêtement du xv^e siècle; il nous regarde. Ses traits sont droits et distingués, mais altérés par les années, les épreuves. Nous reconnaissons, vieilli, le modèle du saint Luc peignant la vierge, c'est-à-dire le peintre lui-même. Il s'est représenté, comme Michel-Ange, à la fin de sa vie, tenant debout dans ses bras le Christ mort. Le thème était-il de tradition dans l'art italien, auquel Roger l'aurait emprunté, ou Michel-Ange, ému par ce tableau, s'en serait-il inspiré? Le regard de Roger, planté droit et clair dans le nôtre, y répand la tristesse et la bonté.

On sait qu'il était bon. Une princesse de la maison des Sforza, qui lui avait confié un jeune peintre italien à former, le remerciait de ses soins paternels envers lui et de la générosité sans jalousie avec laquelle il lui avait donné tous les secrets de son art. Au cours de son voyage en Italie, dans l'année sainte de 1450, il s'était fait aimer; il s'était ouvert à la joie de la peinture italienne et à la gentillesse de ceux qui le recevaient. Ce tableau reste un témoignage des heureux échanges entre deux des pays qui ont donné le plus à la peinture.

Il n'est pas aussi poignant que la petite *Pietà* de Bruxelles, où l'union des douleurs muettes s'intensifie d'être centrée sur le soleil couchant; le tableau de Florence laisse autour du groupe sacré un paysage au grand jour; le peintre a, comme les Italiens, fait la part du monde, si beau qu'il mérite d'être associé au drame essentiel; mais cette concession à la terre est ennoblie par la gravité du paysage montueux et par sa couleur de pelage de lion, dont les bruns mauves et les beiges cendrés contribuent à nous pénétrer d'une haute mélancolie

Les fresques de Masaccio au Carmine

Les fresques de Masaccio au Carmine occupent le bras droit du transept. Elles ont perdu leur ambiance dans l'église refaite et dénaturée. Mais elles se passent superbement de toute atmosphère. Elles créent la leur. Leur pouvoir est tel que Filippino Lippi, en les continuant au bas du mur de gauche, a su prolonger leur accent.

Le problème de Masolino est plus compliqué. Ses fresques, au mur de droite, ont tantôt la grâce imprécise et fine qui est dans sa manière connue, tantôt une fermeté de trait et de caractère qui semble de Masaccio. Masolino avait-ils les deux tendances, dont le disciple a développé la seconde avec une autorité unique? Ou le maître, à peine plus âgé, s'est-il formé à plus de rigueur au contact du génie de l'élève? Ou y a-t-il eu collaboration de l'un et de l'autre dans un même tableau?

Le problème est d'autant plus irritant qu'il se pose identique à Rome, dans la grande chapelle de Saint-Clément.

Mais les problèmes d'attribution les plus passionnants le cèdent à la joie d'admirer.

Le premier plaisir, au Carmine, dès l'arrivée,

avant de rien saisir, est d'éprouver la chaleur des deux rouges de Masaccio, soutenus par le bleu et le vert foncé. Puis les grands traits s'imposent.

Dans la fresque du baptême, au mur de fond, trois figures s'isolent devant la foule des comparses : à gauche, saint Pierre debout, attentif, paternel, lève le bras pour verser l'eau du Jourdain ; au milieu, un jeune homme nu, descendu dans le fleuve, s'incline devant l'apôtre pour recevoir le baptême ; il est si calme et grave qu'il semble s'engager au martyre ; l'arc de son torse athlétique forme avec les longues jambes nues, légèrement infléchies, de l'homme transi qui est debout derrière lui, au bord de l'eau, un rythme inépuisable.

Dans la fresque de gauche, au bas du même mur, saint Pierre, de toute son attitude, de tout son visage, de tout son regard, rayonne la magnifique certitude de guérir, plus belle encore que la guérison, attestée par le groupe des misérables estropiés qui se relèvent et prient profondément lorsque l'ombre de l'apôtre les a touchés.

Le tableau du denier à César, qui occupe de sa largeur le haut du mur de gauche, est le plus complet, le plus absolu de Masaccio. Ailleurs saint Pierre remplaçait le Christ. Ici le Christ lui donne son sens.

Dans un vaste paysage de pierre, le cercle farouche et puissant des apôtres ménage un nouvel espace, de silence et de respect, au milieu duquel le Christ commande.

Il commande aux siens de ne pas faire front contre cette brute au corps déjeté, à la tête basse et bestiale, qui réclame l'impôt pour César. Cet intrus représente le temporel... Mais le spirituel ne

serait pas ce qu'il est parmi nous, un dépassement, si le temporel ne l'offensait pas.

Le Christ commande à saint Pierre, qui répète et prolonge son geste, pour marquer sa promptitude à l'action; et le pêcheur qui a marché sur les eaux va prendre au bord du lac le poisson dans la gueule duquel il trouvera le denier exigé.

La pêche de saint Pierre et la remise du denier au représentant de César encadrent symétriquement le groupe principal.

La souveraineté de ces grandes figures massées autour du maître, le regard profond de celui-ci, composent avec la puissante chaleur des deux rouges, le feu et le pourpre, et la gravité des bleus et des verts sombres, une harmonie qui prolonge la beauté de la vision jusqu'à la grandeur morale.

C'est ici que, brûlant de fierté de saisir en lui un écho digne de ce grand exemple, Michel-Ange, bousculant de son génie ses camarades inégaux, eut avec l'un d'eux l'altercation qui le laissa le visage écrasé, défiguré pour la vie.

La réalité (le temporel!) semblait avoir pris, misérablement, sa revanche sur l'esprit. Mais on ne poursuit et on n'atteint vraiment que ce dont on est privé. Seule la dépossession donne l'ardeur de retrouver, de trouver au-delà de ce qu'on avait perdu. Exilé de « son beau visage humain », comme Dante de Florence, Michel-Ange allait, toute sa vie, dans le flux et reflux des tourments, les convulsions de la faiblesse et le feu de la passion, désirer, chercher, trouver.

Santo-Spirito

L'église du Saint-Esprit est un vaste et modeste édifice blanc, simplement étagé autour de sa jolie coupole de tuiles en écailles de pin.

Bien que l'intérieur ait été restauré, dans la seconde moitié du quattroceto, après un incendie, il n'a pas perdu son unité.

Brunelleschi avait aimé à Rome les basiliques de la fin de l'antiquité. Peut-être les flamboyements du gothique de son époque lui paraissaient-ils moins pieux que la simplicité des églises proches du temps des martyrs. Leurs formes classiques nous évoquent le paganisme. Mais les premiers chrétiens les avaient adoptées. La sensible harmonie de la colonnade corinthienne de Sainte-Sabine, à Rome, exprime l'âme religieuse dans sa sérénité tendre. Brunelleschi pouvait d'ailleurs se réclamer à Florence d'un chef-d'œuvre très aimé, le baptistère, où l'art roman avait retrouvé une harmonie antique.

Il a imaginé à son tour une colonne corinthienne non cannelée, mais d'un profil long et pur, dont le chapiteau est surmonté d'un dé à corniche, sous le départ des arcades. Ce trait horizontal, répété de travée en travée, interrompt leur continuité

d'onde. Mais il détermine une continuité autre, bien florentine, car ce trait se trouve esquissé aux piliers de la cathédrale et de la loge des lances; il donne à l'élançement du support un cachet de maigreur adolescente.

La nef de Saint-Esprit, que soutiennent ces colonnes d'une distinction un peu gracile, ne pouvait être voûtée, mais le plafond ne couvre pas toute la longueur de l'édifice, comme il l'eût fait dans une basilique romaine. Le grand novateur a gardé du style médiéval italien la disposition en croix latine, avec lanterne à coupole au croisement des deux branches. C'est un plan très centré. Brunelleschi en a souligné la belle unité en développant les bas-côtés tout autour de l'église, aux deux bras du transept et au chœur comme à la nef; ils forment une colonnade continue, sous la lumière égale des fenêtres cintrées.

Cette unité du plan et de tous les éléments met en valeur la coupole centrale. Le dôme blanc, aux simples nervures de pierre grise, sur son tambour aux fenêtres rondes, en acquiert, sans accentuation aucune, sans décor, une primauté rayonnante.

A l'intérieur, comme à l'extérieur, l'édifice s'élève, avec une sereine et ferme douceur, vers son pur couronnement. Ce calme sommet, d'être le foyer d'aspirations que tout le temple dirige vers lui, s'impose comme sacré.

C'est là de l'art classique, dont la modération aboutit à se dépasser. Et cette église apparemment impersonnelle, qui suggère le divin, est bien l'église de l'Esprit.

Le palais Pitti

De Santo-Spirito, on suit des rues parallèles à l'Arno pour déboucher sur une grande place pavée, montante, au fond de laquelle s'étend le palais Pitti. Le soleil d'après-midi boit le noir et le jaune de ses pierres rudes; il ne lui laisse qu'un léger ton gris-or.

Deux très longs étages aux baies cintrées constituent un puissant soubassement étrusque au troisième étage semblable, mais moins étendu. Cette seule différence crée un rythme qui donne vie et beauté à la muraille aux cintres bruts. C'est là tout le dessin, et il est admirable, de ce grand logis du palais Pitti, que prolongent en équerre deux ailes basses encadrant la cour.

Brunelleschi avait reçu mission d'exprimer par cette façade une grandeur que le propriétaire voulait sans rivale: Il a rempli le programme. De ces puissantes assises horizontales se dégage une impression d'inébranlable solidité.

Mais Brunelleschi ¹ exigeait plus que le riche Pitti. Il lui a suffi d'animer de cintres égaux ces stratifications cyclopéennes, et surtout de les sur-

¹ S'il est vrai, comme je le crois, que la façade du palais Pitti fut achevée selon des indications laissées par Brunelleschi.

monter d'une troisième, formant gradin, pour alléger la masse rocailleuse, et lui imprimer un mouvement sobre, qui oriente en secret vers le haut son horizontalité vaste. D'un geste de grand orgueil, l'architecte, sans le trahir, a fait une œuvre de grand art.

Les jardins Boboli

Il y a dans le palais Pitti des salles princières et des peintures parfaites. Mais leur caractère répond si peu à celui de la façade qu'il vaut mieux les voir une autre fois.

Passons derrière le palais. La façade des arrière-bâtimens, tournés vers les jardins, est du xvr^e siècle; elle est lourdement appuyée de colonnes à bossages rustiques. L'Ammanati a demandé au décor ce que Brunelleschi avait obtenu de la mesure; il a échoué.

Un amphithéâtre de fontaines, de statues antiques et de verdure, domine le palais; on en redescend vers d'autres jardins étagés. De leurs terrasses le regard, entre des feuillages frais et sombres, s'étend sur Florence.

C'est pour être vue d'ici, et de tout le cercle des collines, que la coupole rose de Sainte-Marie-des-fleurs s'est élevée dans sa ferme élégance, un peu étroite, du génie hardi et retenu de Brunelleschi.

Les marbres blanc, vert et rouge passé qui, de près, rompent les lignes de la cathédrale et du campanile, se muent dans le lointain en nuances d'atmosphère.

Autour du dôme se rassemblent les toits et les tours : la haute guette souveraine du palais communal, la flèche à huit pans de l'abbaye, et tout à côté la mince tour carrée du fier Bargello. Et les versants des toits de tuiles claires se groupent, s'écartent, se relèvent en beaux mouvements simples.

Des terrasses où nous nous attardons à regarder Florence, descend, sur le côté, une allée de cyprès au sommet frémissant. Les grandes murailles sombres, maintenant que nous marchons entre elles, semblent immobiles et sans bruit. Elles composent un silence enchanté. Tout au bas de la perspective d'ombre s'esquisse une clairière. On ne sait si cette promesse est plus divine que l'allée d'arbres denses effilés en flammes sombres, mais il faut répondre à l'appel du jour. Il se joue en mille rayons et reflets sur les marbres, les bronzes et les feuillages d'un jardin égayé d'eaux et de statues. Cependant, à nous y promener, le regret nous prend de la noble allée de cyprès. Elle est encore plus belle d'ici, parce qu'elle monte. Nous regagnons le sommet, où nous rappellent le jour et le désir de revoir Florence.

« La Vierge à la chaise » au palais Pitti

L'enroulement si vanté de la composition, qui courbe la Vierge assise pour lui appuyer la joue contre la tête de l'Enfant, exprime à merveille l'instinct puissant et doux.

Raphaël a renouvelé le sens qu'avait eu Botti-

celli de disposer ses madones du Magnificat et de la Grenade au cœur d'un rayonnement qui justifie la forme ronde du tableau. Mais Botticelli ouvre des pays mystérieux que Raphaël ignore. Peut-être le regard de son bambin les laisse-t-il pressentir. Mais il n'y a de divin dans sa madone que la maternité. Elle suffirait, si l'émotion ne se déconcertait devant l'habileté extrême de la présentation, de l'atmosphère enveloppée qui fond le modelé dans l'ombre comme dans la lumière. Le bleu un peu fade du vêtement de la jeune mère n'irait pas jusqu'à nuire au sentiment. C'est bien la réussite des moyens qui nous désoriente. Elle est si évidente qu'elle accapare l'admiration. Elle est œuvre d'habileté parfaite et l'habileté est dangereuse n'étant pas de la même veine que le sentiment. De là quelque malaise à la source même de notre joie.

Le « Concert » de Giorgione au palais Pitti

C'est une allégorie des trois âges de la vie, et un concert. On reconnaît là Giorgione, qui aime faire de ses modèles des musiciens. Les tableaux du Titien, à qui est parfois attribué celui-ci, sont d'une harmonie plus ample, moins centrée; les personnages y tiennent leur rôle comme les arbres, les nuages et les fleurs; ils ne rayonnent pas la musique, ils en font partie.

Entre l'adolescent et le vieillard, l'homme, à l'avant-plan du « concert » de Florence, pose sur un clavier ses mains respectueuses; leur toucher

suggère un jeu ferme et délicat; et la couleur, riche et sourde, exprime le recueillement où se propage, autour du musicien, des ondes sacrées. L'homme s'identifie à sa musique. Son beau visage émacié respire d'une tranquille certitude. Il se retourne vers son voisin plus âgé, comme pour lui faire partager sa joie très grave. Mais son regard le dépasse et plonge, au-delà, dans une région d'ombre qui, suivant le sens du tableau, ne peut être que le domaine de la mort. La plénitude de l'art déborde tous les horizons, même celui-là.

Le musicien reste seul entre ses compagnons, exigés par l'allégorie et l'équilibre de la composition. L'adolescent, à gauche, annonce certains types de femmes du Titien. Celui-ci aurait-il, comme en d'autres cas, terminé un chef-d'œuvre laissé inachevé par son ami?

Giorgione semble avoir, dans ce « concert », pressenti et chanté sa mort prématurée.

*A la mémoire d'Albert
et Madeleine Delstanche*

Les cloîtres gris de Florence

Il ne sont pas très religieux, mais ils sont très purs. Leurs arcades portent sur des fuseaux d'un gris léger, entre des murailles blanches, encadrant des jardins sévères. Leur modèle remonte au début du xv^e siècle, quand des penseurs de l'architecture rompèrent avec le gothique flamboyant et fleuri pour renouer avec l'antique. Ils ont donné à l'arcade romaine une finesse qu'elle n'avait jamais eue en son temps, mais qui s'annonçait ici au baptistère. Leur réussite fut florentine au point de pouvoir être recommencée sur place par leur postérité, même lointaine, alors qu'en tout autre cité cette architecture, moins finement comprise, eût paru pauvre.

Le cloître de l'abbaye est un rectangle long; il est dirigé vers un pignon gothique, austère et pur, au-dessus duquel se dresse la plus jolie tour de Florence; son fût octogone s'effile en une flèche de pierre mêlée de brique rose; quelques baies l'allègent sans l'affaiblir; son élancement est si sûr qu'il s'accorde avec les pleins-cintres et les acanthes du petit cloître Renaissance. Si le préau est un peu étroit, c'est à cause de la proximité du quartier le plus touffu de la ville; on aime d'autant

mieux cet enclos, où les ardents Florentins, bourgeois et artisans, pouvaient retrouver un moment la solitude et le ciel.

Le plus délicieux des cloîtres de Florence est celui de Saint-Marc. Michelozzo, mariant aux arceaux l'ordre ionique, lui a conservé, dans sa mesure discrète, une harmonie grecque, à travers laquelle j'aime reconnaître celle de l'Égypte, où fut créée la colonne à volutes de lis. Tout le couvent de Saint-Marc fut conçu pour être l'écrin des peintures de Fra Angelico, dont un peu de la grâce modeste a passé dans l'architecture. Et les fresques de Fra Angelico, pour cadrer avec le bâtiment, ont atteint au style monumental. Ce foyer de bénédiction perpétue ainsi un bel échange d'amitié entre deux hommes de grand art et de grand cœur. Un cèdre immense occupe à lui seul le préau et augmente le recueillement.

Deux cyprès veillent dans le cloître toscan du Carmine. Son ordre sans ornement semblerait trop dépouillé s'il n'était aussi grave. Il offre l'asile souhaité à ceux qui viennent de regarder, dans l'église attenante, les fresques de Masaccio. Ces chefs-d'œuvre arrachent le passant à lui-même; il les quitte grandi, changé par leur exigence. Qu'il pousse alors la porte à l'angle du bas-côté droit et du transept, et qu'il aille respirer l'air toscan du petit cloître gris. Cette simple ordonnance le repose des hauteurs où l'admiration l'avait soutenu presque douloureusement. Mais elle repose des sommets sans les trahir. Bien plus, elle entretient notre joie. Elle nous permet de la prolonger en la modérant.

Le cloître gris de Sainte-Croix est isolé de

l'église et de ses œuvres célèbres. Nous l'aimerons pour lui-même. Quatre chemins dallés, en pente douce, se rejoignent au milieu du jardin. Tout autour, deux galeries se superposent; celle du dessous a des arcades; celle de l'étage est rectiligne; sa légère architrave porte le toit en appentis; la monotone répétition en hauteur d'arceaux identiques, trop fréquente en Italie, se trouve ainsi évitée. Les colonnes sont corinthiennes. La grâce des acanthes est la bienvenue dans une architecture aussi sobre. La fin de l'après-midi est douce à passer dans cette enceinte blanche. Le développement des cintres et des fuseaux gris détache le regard du sol. Mais le bandeau continu de la galerie haute dissuade de l'élever davantage. Tout est fin, tempéré, sans élan. L'esprit plane entre les arceaux couleur de cendre et se contente, dans cet air subtil, de rester à mi-chemin du ciel.

Frè Angelico à Saint-Marc

Dès l'entrée se voit, au-delà du porche d'ombre, au bout d'une galerie du cloître, un grand Christ en croix sur un ciel bleu profond. Le Crucifié, simplifié en grandeur et en poésie, penche la tête vers saint Dominique, pénétré de douleur et tombé sur les genoux, qui étreint le bois sanglant.

Tout à côté une porte, au retour d'angle, est surmontée de la figure, frissonnante de souffrance, du dominicain saint Pierre martyr, qui, le glaive plongé dans l'épaule, et le crâne sanglant, trouve encore la force de poser un doigt sur les lèvres et de demander le silence. Il l'obtient. Cette peinture ruinée est d'un si grave prestige que le visiteur se sent dans un lieu sacré, mieux que si le couvent était encore habité par des moines.

La galerie qui commence à cette fresque, et qui pourrait s'appeler la galerie du silence, longe la salle du chapitre, largement ouverte sur le cloître. La grande voûte blanche y naît presque du sol. Dans le vaste arceau qu'elle décrit sur le mur de fond s'étend l'immense fresque du calvaire. Les trois croix se détachent sur un ciel pourpre. Ce serait une préparation à un azur qui n'aurait jamais été posé ou qui se serait évanoui. C'est

difficile à croire, alors qu'une bande de bleu très clair, comme au bas d'un ciel d'été, forme au pied des croix une zone sur laquelle se silhouettent la vierge et les saints. Le fond pourpre ne serait-il pas une variante du fond d'or, créant au crucifié un milieu de gloire et royale et divine, tandis que l'atmosphère de ce monde règne autour des vivants?

La scène, d'ailleurs, se situe dans l'esprit. Autour du groupe des saintes Femmes et de saint Jean sont venus de grands témoins de tous les temps; à notre gauche, les saints patrons des Médecins, parmi lesquels un saint Laurent viril et tendre; à notre droite, les fondateurs d'ordres, le grave et ardent Dominique; Jérôme exténué de jeûnes et de méditations, dont le profil chenu est d'une minceur spiritualisée; François d'Assise, la main sur la joue, dans une effusion de pitié adoratrice, d'amour qui voudrait compenser le mal.

Les couleurs claires, chaudes sans épaisseur, fraîches sans être froides, chantent de toute leur valeur sous la grande voûte blanche, face au cloître gris. Le sentiment de cette vaste fresque est d'une authenticité saisissante; ces personnages immobiles, presque sans geste, forment un chœur plus uni par l'aspiration que si leurs attitudes se liaient en un savant réseau.

Au bout de la galerie du silence s'en amorce une troisième qui pourrait s'appeler la galerie de l'accueil parce qu'elle mène à une porte surmontée, en guise de tympan, d'une fresque représentant deux moines accueillant un pèlerin pauvre, qui est Jésus-Christ.

Cette hospitalité qui sait retrouver le divin dans l'homme ne cesse pas d'agir. L'âme rayonne des murs.

A l'étage, les cellules se répartissent sous la charpente du toit, de part et d'autre d'un couloir continu qui suit le carré du cloître.

Dès que l'on débouche dans ce corridor, on voit une grande annonciation peinte sur le mur, face à l'entrée. Sous une loggia d'arceaux gris aux colonnes ioniques, pareilles à celles du cloître même de Saint-Marc, le groupe, tout repliement intérieur, de la *Vierge* et de l'*Ange* s'isole en couleurs fleuries sur un fond de murmurante fraîcheur. Une barrière de verdure ferme l'horizon. Mais le ciel absent frémit dans ces feuillages comme dans l'acceptation de la vierge.

Nous commençons alors, de cellule en cellule, une promenade qui, par sa régularité, prend un air de pèlerinage. Chaque cellule blanche s'ouvre par une porte cintrée encadrée d'une moulure grise; et chaque cellule donne sur le ciel par une petite fenêtre cintrée à côté de laquelle souvent une fresque de même contour, mais plus grande, détourne nos pensées de la lumière de ce monde pour l'attirer au monde spirituel. Une partie des peintures est due au pinceau moins frais et moins sûr des élèves, sur indications du maître. Mais toute la suite est d'une inlassable abondance d'âme. On n'y sent aucun rabâchage, aucune insistance.

Toute une série de fresques, une annonciation encore, un couronnement de la vierge, composé de deux ovales inscrits l'un dans l'autre, concentrent le sens et la poésie des mystères en quel-

ques traits, si transparents que l'on croit saisir la vision du solitaire laissée au mur par son regard.

De sentiment aussi intense et d'un ton plus soutenu, la présentation au temple est inoubliable. Le profil blond de la vierge, à l'œil grand ouvert, s'enlève d'un trait simple et pur sur un fond royal de pourpre. Elle est debout, face au grand prêtre. Elle vient de lui remettre l'enfant. Elle lève les mains, comme si elle avait envie de le lui reprendre et se dominait, tenue par son engagement d'être jusqu'au bout la servante du Seigneur. De part et d'autre, les vêtements noirs de la prophétesse Anne et de saint Pierre martyr encadrent les tons de fleur et de feu.

Une madone entourée de saints, à l'angle d'un couloir, est d'un coloris encore plus chaud. Mais ici la ferveur le cède un peu à une attachante recherche de volumes simplifiés. Ainsi bien des aspects d'une âme et d'un talent uniques s'annoncent, atteignent au sublime et referment leur cercle, comme le tour continu de ces cellules habitées par les fresques de Fra Angelico.

Une autre cellule appartient à un monde différent; c'est celle de Savonarole. Ailleurs nous trouverons poignante l'évocation de ce furieux, qu'aima Botticelli dans son besoin de souffrir, et qui marqua peut-être de sa passion le jeune Michel-Ange. Mais ici, avouons-le, Savonarole nous semble un intrus. Comment, parmi ces images d'un cœur pur, a-t-il pu, sans répit, vitupérer et tonner? Le feu qui le dévorait ne devait pas toujours être beau, pour ne jamais s'être laissé apaiser par tant de fraîcheur. Il y est resté étran-

ger. D'aucuns aimeront rechercher ici ses traces ardentes. Mais ce monde existait divinement avant lui. Il n'y a pas de Saint-Marc de Savonarole.

La bibliothèque, attenante au couloir des cellules, est belle comme un bois des Champs Elysées. Les voûtes reposent avec grâce sur les colonnes au pur profil. Nous y retrouvons une piété heureuse, presque virgilienne, qui exclut le fanatisme.

Redescendons dans le cloître gris. Allons nous asseoir sur la pierre chaude de soleil. Laissons se convertir à l'unité la vision successive des fresques de Fra Angelico. L'omblés, mais au-dessus de nos sens, laissons la vague divine dérouler sa volute et s'achever en un bonheur plus étale, comme les nappes de verdure du grand cèdre au milieu de son cloître.

L'hôpital des Innocents

La place de l'Annunziata est bordée de trois côtés par des portiques semblables. Le plus beau et le plus ancien, qui a servi de modèle aux autres, est celui de l'hôpital des Innocents. Chacune des fines colonnes de Brunelleschi est surmontée, entre les arceaux arrondis, d'un disque de faïence bleue où se détache en blanc, à demi dégagé de ses langes mauves, un bel enfant qui ouvre un peu les bras.

Au temps où fut élevée cette claire demeure, les plus opulentes familles de Florence s'abritaient derrière des murailles raboteuses. Or ce joli édifice est l'asile des enfants trouvés! Les préjugés, la religion même, dans cette époque violente, dans

ce milieu d'hommes d'affaires et d'artisans à la tête dure, devaient écarter la pitié des nouveau-nés abandonnés, épaves de la misère et du vice. Et dans cette cité d'orgueil, s'élève, pour les « Innocents », un palais sans défense, riant de toute la lumière de ses baies et de sa charmante parure de couleurs!

Le bien et le beau se sont confondus. Le quattrocento florentin ne pouvait faire œuvre de compassion sans lui donner forme belle; l'émotion l'a embellie. Que les raffinés et les simples, les intellectuels et les tendres, les connaisseurs et les profanes trouvent ici à aimer! Brunelleschi, rude et puissant à ses heures, s'est bien attendri lui-même; il n'a jamais été plus gracieux et doucement élégant que dans l'œuvre de ce palais consacré à l'enfance pauvre.

A la mémoire d'Olivier Schotsmans

L' « Idolino »

Dans l'une des salles grecques du Musée archéologique, se dresse, entre les fenêtres, une tête de cheval en bronze, d'une vie frémissante et du style le plus fier. En face, un torse d'homme robuste, en bronze, est d'un splendide réalisme ennobli.

Entre les deux, vers le fond de la salle, s'isole l'*Idolino*; son âge est à peine celui d'une jeune homme. La tête s'incline un peu, de biais, comme vers un compagnon auquel s'adresserait aussi le geste de présentation de la main droite.

Le style du visage aux yeux jadis incrustés, du torse carré, est presque sévère. Mais toute l'attitude de ce jeune corps aux fines attaches est commandée par une grâce inconsciente et pure. C'est le jeu tranquille d'un corps bien fait qu'habite une âme sobre. À côté de lui, le *David* de Donatello semblerait onduler avec une complaisance perverse, à fouler la tête coupée. Le bronze antique est d'une coulée aussi fraîche que celui de la Renaissance, et d'une réserve dans la tenue dont l'autre n'approche pas. Il n'y a de raffinement ni dans le maintien ni dans le modelé; la ligne, de

partout continue, développe une impression d'intégrité heureuse.

Le bronze de Donatello s'anime de plus de reflets. Pourtant sa vie reste plus enfermée dans son contour. Le jour glisse plus égal sur l'*Idolino*, mais il y est moins arrêté. La réserve est plus rayonnante que l'éclat.

Le buste de dame égyptienne du Musée archéologique

Il est dégradé, mutilé; cependant les brisures n'entament pas le caractère. C'est que le sculpteur, malgré la vie qu'il lui a donnée, nous a offert une image de pierre; il n'a pas prétendu créer l'illusion d'une présence charnelle.

Il a sculpté une femme belle et qui a dépassé la jeunesse. Le fin vêtement plissé laisse voir un corps qui s'amaigrit. Dans l'encadrement de la lourde coiffure, la visage se définit douloureusement pur. Les pommettes commencent à s'accuser sous la délicatesse des joues. Le regard, que rien ne dessine, se dégage droit et profond du modelé des yeux. Son intensité triste serait pénible si elle ne se résorbait en une distinction de haut style. Est-ce le modèle, est-ce le sculpteur que l'épreuve a mûri? l'âme est de celles qui savent souffrir. L'œuvre incarne un temps d'épreuves, où finissait un mouvement religieux aussi fervent que celui de Savonarole, mais plus indulgent et plus clair. Il n'y a guère de visages, même au Bargello, qui sacrifient aussi peu à l'effet et qui s'imposent aussi naturellement. Ce fragment, du *xiv*^e siècle avant

Jésus-Christ, était digne de Florence, parce que l'acuité psychologique s'y approfondit en poésie.

Fiesole

La route s'élève en lacets sur la colline pierreuse fleurie de vergers blancs. Derrière nous, Florence se fait déjà lointaine dans le val d'Arno. Fiesole s'allonge sur la crête. Sous l'abside de sa massive petite cathédrale romane commence l'autre versant. Un théâtre antique, bordé par les grands blocs d'une muraille étrusque, domine une vallée sauvage. Trois arcades minces et nues témoignent là d'un art qui étonne parce qu'il semble annoncer, dès la haute antiquité romaine, le style florentin : l'élégance gracile et fière, à côté de la force franche.

Face à la cathédrale, un sommet conique porte un couvent franciscain assez puéril. Ce qu'il a de plus beau est la vue que l'on en a vers Florence : les méandres de l'Arno brillent, de loin en loin, dans une douceur de clarté qui n'est pas de la brume, mais la profondeur de la limpidité.

A la mémoire de Marie Beaulieu

La chapelle de Brunelleschi à Saint-Laurent

La chapelle de Brunelleschi à San-Lorenzo est presque un temple indépendant. C'est une belle salle carrée, à coupole, avec un sanctuaire plus petit, couvert aussi d'un coupole, dont les pendentifs s'ornent de simples coquilles de pierre grise. L'harmonie est un peu grêle, mais si fine et purement musicale qu'elle rendrait injuste envers une plus riche orchestration. Des ornements de terre cuite réchauffent d'ailleurs la nudité des parois.

Les médaillons qui parent le haut des murs sont de Donatello; de lui aussi le buste de saint Laurent, auquel il a bien donné l'air naïf et impertinent que dut avoir celui qui distribuait aux pauvres les richesses de l'Eglise et qui plaisantait dans les flammes du martyr. Sur les portes de bronze, de Donatello encore, des prophètes et saints, deux par deux, dans chaque compartiment du métal rude, vibrent d'une sobre ardeur, d'une véhémence contenue. L'encadrement carré de chaque sujet ramène à l'architecture ces figures énergiques, originalement groupées. Ce bronze semble résonner de vie intense.

Dans une fenêtre treillissée Verrocchio a placé

l'admirable tombeau de Pierre et Jean de Médicis. Les volutes de bronze qui forment fleuron au sommet du sarcophage paraissent foisonner sous le riche afflux d'une sève qui gorgerait le métal. Mais l'exubérance se discipline en un dessin clair. Et toute la construction apaise de ses murailles blanches et du réseau tendu de ses moulures grises l'animation qui fait de ce bel espace un foyer de vie.

La chapelle de Michel-Ange à Saint-Laurent

Cette chapelle, grande et claire, s'inspire de celle de Brunelleschi; des pilastres de marbre noir, au lieu de fines membrures grises, limitent et partagent les murs de marbre blanc. Et surtout la force, contenue chez Brunelleschi, agit ici, d'un élan passionné. Les fenêtres se découpent en trapèzes au tambour de la coupole, pour marquer l'appel vers le haut de toutes les passions qui s'agitent en bas. On entre face au sanctuaire, par une petite porte près du coin; à gauche c'est *Laurent*, le *Soir* et l'*Aurore*; à droite *Julien*, avec la *Nuit* et le *Jour*. Sur le même mur que la porte d'entrée s'isole l'admirable *Vierge à l'enfant* entre deux statues contournées qui trop visiblement ne sont pas de Michel-Ange.

Pourquoi n'a-t-il pas commencé par le monument de Laurent le Magnifique, dont il avait été protégé et aimé? Pourquoi s'est-il consacré aux tombeaux de ces jeunes princes sans gloire et qu'il n'avait guère connus? Est-ce parce que leur mort prématurée répondait au sens tragique de

la vie qui était devenu le sien? ou parce que sa personnalité volcanique, impatiente de toute limite, eût été gênée par d'autres personnalités fortes?

Ces princes sans individualité ne sont plus que les symboles de l'homme de pensée et de l'homme d'action que la morte emporte également. La *Nuit* épuisée a bien besoin d'être de pierre pour goûter tout le sommeil, car elle reste trop vibrante pour se reposer de la vie.

L' *Aurore* s'épouvante de reprendre conscience. Le *Crépuscule* se plonge dans un examen sombre des travaux auxquels il a dû s'employer. Mais le *Jour*, le plus titanesque de tous, perce d'un tel regard de défi le marbre inachevé, que son courage compense l'accablement des autres.

Ces cris de passion et de tourment, ces forces qui se débattent, sont prométhéennes. Le *Jour* et la *Nuit*, l' *Aurore* et le *Crépuscule* sont attachés à leur tombeau comme sur un Caucase. Ils se convulsent dans l'impatient espoir du libérateur.

Il est là, cet Hercule promis, l'enfant athlétique, puisant sa force au sein d'une mère qui est aussi de la race des titans, mais qui les dépasse par la conscience. Elle serait olympienne si l'esprit ne se colorait en elle des douleurs du sentiment. Elle les domine; elle les éprouve encore; et son beau visage, détourné de l'enfant qui la quitte, accompagne notre départ de son regard qui comprend.

L'Académie

La longue salle de l'entrée, tendue de tapisseries anciennes et jalonnée de statues inachevées de Michel-Ange, mène à un hémicycle où règne seul son *David* géant. Dès le seuil nous voyons s'imposer sa fière stature blanche, d'un aplomb prêt au mouvement. Nous dépassons en chemin ces esclaves révoltés contre leur gangue de pierre, ce saint Mathieu qui dédaigne de briser la sienne pour regarder plus haut, ce torse de bronze étendu, d'un modernisme violent, cette descente de croix venue de Palestrina où le Christ a déjà le bouleversant visage plébéien d'un Beethoven ou d'un Rembrandt. Deux à deux, grandissent et s'écartent sur notre passage ces gardiens convulsés, ces foudres qui n'ont pas fini de jaillir de leur nuage.

Il n'y a plus devant nous que l'immense *David*.

Il n'est pas sûr de vaincre. Aucun adversaire n'est cependant à sa taille, sauf la vie. Il jauge du regard l'avenir. Ses poings lourds se contractent. Il agira, mais avec plus de courage que de confiance. Il est adulte. Il sait que rien n'est jamais fini, que toute victoire est à recommencer. Ce jeune homme résolu, mais inquiet, devant ces marbres ébauchés, c'est le jeune génie de Michel-Ange, échappé au trop serein platonisme de son adolescence; il est devant le chemin que le mènera, longuement, à la chapelle tragique de San-Lorenzo où ses créatures semblent, comme l'héroïque patron de l'église, se tordre sur un lit de flammes. Mais au delà il y a un Michel-Ange apaisé dans la grandeur. Il y a la coupole de Saint-Pierre de Rome.

A la mémoire de Joseph de Loye

Le palais Médicis

Brunelleschi créait. Michelozzo, son ami, rendait ses créations plus humaines. Il élimine de son style les originalités trop marquantes, il n'en retient que ce que nous sommes sûrs de préférer. Il lui était réservé de trouver le type de la belle maison florentine.

L'ordonnance de la demeure qu'il construisit pour les Médicis atteint à l'exquis dans l'équilibre de sa rude simplicité extérieure, et dans la grâce mesurée de la colonnade qui entoure la cour. Au-dessus des chapiteaux il n'y a plus ici de dé ni de corniche, qui rompe la continuité des arcades. La seule modulation des fûts et des corbeilles d'acanthes donne au portique son rythme et son accent. Nous ne demandons rien d'autre. Mais Brunelleschi est plus grand.

La « Rencontre de saint François et de saint Dominique » à l'hôpital Saint-Paul

Sous une galerie pareille à celle des Innocents, mais aux médaillons plus complexes, le tympan

de la *Rencontre de saint François et de saint Dominique* surmonte une porte latérale. Il est toujours un peu dans l'ombre; et l'ombre lui convient parce que la glaçure de la céramique est un peu brillante à notre goût.

On est saisi d'emblée par la conformité du groupe à l'arceau qui l'encadre. La simple et forte attraction des deux courbes, qui vont se rejoindre en un arc, s'exprime dans la sollicitude des deux statures viriles inclinées l'une vers l'autre. Il y a dans leur geste un souvenir des moines de Fra Angelico accueillant, sous le cintre d'une porte de Saint-Marc, le Christ pèlerin. Mais en se réduisant à deux figures, en prenant l'accent du relief, le thème s'est rapproché du cadre architectural.

Peut-être l'attitude de pur amour des deux moines, au tympan d'Andrea della Robbia, convient-elle au seul saint François. Mais Fra Angelico, dans ses couvents dominicains, nous habitue à cette interprétation franciscaine du caractère de Dominique. Après tout n'est-il pas vraisemblable que l'ardent lutteur se soit montré, à François d'Assise et aux siens, sous son jour le plus aimant?

L'art, en tout cas, dépasse ici la convenance anecdotique et individuelle, pour atteindre à un accord plus haut. Ce fronton d'hôpital nous élève au respect et à la charité par attraction à cette image d'une sainte rencontre. Comment rester dur ou mesquin devant le mutuel accueil de ces mains longues et noueuses, et de ces visages austères et tendres, qui ne peuvent tout à fait croire au bonheur, précaire à leur grand âge, de s'être retrouvés?

Sainte-Marie-Nouvelle

L'Italie, dit-on, ne s'est pas assimilé le gothique; et il est certain qu'en plein **xiv^e** siècle, à la loge des lances, au Bargello, les portiques ont gardé le cintre romain et roman; la Renaissance n'a pas eu à le réinventer. Et ailleurs, à Or-San-Michele, quand on s'est avisé de garnir ces arceaux arrondis d'un fenestrage flamboyant, l'effet n'a pu être qu'indécis et hybride. L'Italie est restée étrangère au gothique de Chartres et d'Amiens.

Elle a le sien, pourtant. Il est représenté au mieux par Sainte-Marie-Nouvelle. Dès l'arrivée à Florence, sur la place, le voyageur admire le chœur, le transept, la tour, d'un gothique net et grand avec douceur.

L'intérieur est très différent de nos vaisseaux d'églises. Il n'y a pas de triforium, pas de tribunes. Les bas-côtés sont très hauts. Il n'y a place au-dessus d'eux dans la nef centrale, à la pointe de chaque arcade, que pour une petite fenêtre ronde. Cette disposition est étrangère à la nôtre, du moins dans les grandes églises. Mais elle est logique, heureuse, bien réalisée dans sa formule. C'est du vrai et beau gothique, élancé, hardi, où l'on a

plaisir à voir se contrebalancer le jeu des poussées mises à nu.

Deux reliefs de marbre, encastrés dans le mur du bas-côté de droite, figurent une religieuse et un moine gisants, lui, volontaire encore, elle, abandonnée avec une confiance douce. Des fresques achèvent de donner à l'église un caractère grave et fin. Au revers de la façade, il y a la sublime trinité de Masaccio. Là aussi, et au mur du bas-côté de gauche, des fresques moins puissantes ajoutent une nuance de fraîcheur; celles de Ghirlandajo, dans le chœur, étoffent les grandes murailles simples de leurs compositions équilibrées et de leurs couleurs de tapisserie. Par endroits se détache une attitude digne ou une physionomie honnête et charmante.

Ainsi l'ornementation, presque toute des *xiv^e* et *xv^e* siècles, égaie l'architecture avec la discrétion qu'elle demande. Elle exprime la même fierté modeste, avec des nuances qui la tempèrent.

La façade rend l'abord aimable. Elle se pare de marbre blanc et vert, comme le baptistère. Le soubassement est d'un gothique un peu sec; l'élévation est d'Alberti; elle déploie la plus noble élégance du quattrocento; c'est ici que, pour la première fois, deux volutes ont ménagé le raccord entre le haut fronton et les angles des bas-côtés. Ce mouvement cadre encore avec les lignes de structure; il ne s'y conforme plus tout entier, non plus que l'incrustation, multipliée en détails fins. Le baroque fera sa loi de cette liberté d'exception; mais il n'y a encore rien de baroque dans la tranquillité de cette belle façade.

Telle qu'elle est, Sainte-Marie-Nouvelle est très florentine, et du meilleur ton. C'est la plus belle des églises gothiques de la ville. La cathédrale a son dôme incomparable, mais l'élargissement démesuré des travées de la nef enlève tout rythme à la colonnade, et l'extérieur est fragmenté par son décor de marbres multicolores. Sainte-Croix contient des chefs-d'œuvre, mais ses profils sont maigres et ce n'est pas la peine d'être une église gothique pour être couverte d'une charpente. On peut se plaire à trouver franciscaine cette pauvreté. Mais l'harmonie dépouillée de Sainte-Marie-Nouvelle suggère mieux une simplicité sainte. A Sainte-Croix, comme à la cathédrale, il y a manque d'harmonie. L'élan du gothique y est contrarié, rompu, par l'horizontalité d'une corniche durement tendue au-dessus des grandes arcades de la nef. Une réminiscence des basiliques est venue mal à propos contaminer le gothique.

A Sainte-Marie-Nouvelle, au contraire, les éléments variés se complètent comme les traits différents d'un même caractère. Il en rayonne une personnalité franche, discrète et bienveillante. Michel-Ange l'appelait sa « fiancée ».

« La Trinité » de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle

Au revers de la façade de Sainte-Marie-Nouvelle, entre deux portes, Masaccio a peint une crucifixion qui est aussi une Trinité. Elle s'isole dans une architecture à la romaine, sous une voûte à caissons dont Raphaël s'inspira peut-être pour l'*Ecole*

d'Athènes, et qui fuit admirablement; le Christ en croix, athlétique, penche la tête, moins par faiblesse de moribond que pour méditer et se soumettre à la loi. Derrière lui, le dépassant de tout le torse, le Père, debout sur un plan plus haut, ouvre les bras pour montrer le crucifié; le losange formé par les bras de l'un et de l'autre marque leur unité et porte toute l'attention au sommet, sur le visage du Père, d'une tranquille sublimité.

La Vierge, dans son ample manteau, désigne la croix, d'un geste rompu. Son visage est ravagé, mais sans défaillance. Saint Jean est d'une jeune force un peu fruste.

En dehors du cadre fictif, dans un monde plus proche du nôtre, s'accusent les profils des donateurs au-dessus de leur manteau largement tombant. Au même moment du xv^e siècle, les donateurs de l'*Agneau Mystique*, plus modelés dans la lumière et l'ombre, mais, moins architecturalement ordonnés, étaient conçus et placés d'une façon semblable, (qui est une délicatesse de la force), en marge de la scène sacrée.

La couleur, altérée, reste chaude; c'est un accord de rouge-feu, de rouge-vin et de bleu sombre.

Cette fresque est probablement plus ancienne que celles du Carmine. Elle est composée plus hiératiquement. La vie y est moins naturelle, moins magnifiquement aisée. Mais elle n'y est pas moins intense; et la présence du Père, surgissant derrière le crucifié, et prolongeant de sa grandeur celui qui se résorbe en lui, est peut-être le sommet de la haute création de Masaccio.

San-Salvatore-al-Monte

« Une belle paysannette », ainsi Michel-Ange appelait-il l'église de Saint-Sauveur-au-Mont. Elle est en effet toute simple. L'agréable distribution des fenêtres à fronton fait toute sa beauté. A l'intérieur, ces rectangles clairs dominant les arcades de la nef et leurs colonnes graciles. C'est tout. Mais, « paysanne », cette église ne peut passer pour l'être que dans un pays où le peuple des campagnes a bien de la distinction native.

La basilique de San-Miniato-al-Monte

Sa première grâce est de rappeler le baptistère.

Des bords de l'Arno, du milieu du pont vieux, nous nous sentions attirés déjà par sa petite façade blanche à filets verts, au sommet de la colline, où elle recueille le soleil de l'après-midi. Maintenant que nous sommes montés jusqu'au parvis, entre les cyprès, nous retrouvons avec délices les chemins de neige aux bordures de buis.

Le beau décor suit ici la disposition d'une très simple façade de basilique : nef centrale haute, à fronton, entre deux bas-côtés couverts de toits en

appentis au faible versant. La parure des marbres blanc et vert se répartit autour d'une fenêtre surmontée d'une mosaïque d'or. Une arcature de marbre vert encadre les portes; une autre souligne la base du fronton. Le décor, à mesure qu'il s'élève, s'enhardit de fantaisies plus riantes et plus libres. Un aigle se hausse, les ailes ouvertes, à la pointe du pignon.

A l'intérieur, le marbre blanc, d'être dans la pénombre, semble avoir pris, au réseau vert des ornements incrustés, une teinte de fleur de prunellier à peine ouverte.

La nef centrale porte sur des colonnes antiques remployées, aux chapiteaux disparates. Mais le volume et l'ordonnance de l'église sont si gracieux que ces dissonances reviennent à l'harmonie; ou du moins elles y introduisent une note touchante de bonne volonté démunie.

Le chœur est surélevé sur trois arcades; et sa clôture, l'ambon qui s'y appuie, le baldaquin qui le précède, sont d'un précieux travail de marbre incrusté qui rappelle le décor architectural.

Dans le dallage, au milieu de la nef, un zodiaque blanc et vert, dont le détail s'est usé, remplace, au sommet de sa roue délicate, le groupe des gémeaux par un couple de fiancés.

Une petite chapelle s'ouvre sur le bas-côté gauche; la parure romane s'y marie à la parure renaissance du tombeau d'un cardinal de vingt-cinq ans, de la famille royale du Portugal, dont l'épithaphe rappelle la pureté; il a mérité que la Vierge, du médaillon où Antonio Rossellino l'a sculptée, entre deux anges émus, se penche sur son repos et lui sourie.

Un sentiment frais circule dans toute cette église où, plusieurs fois silhouettée en quelque écoinçon, la colombe de l'arche apporte son rameau d'olivier.

Retournons au tendre zodiaque. C'est d'ici que nous saisirons le mieux le rayonnement de l'église. Et la parure du sol nous dissuadera de lever trop les yeux vers la charpente repeinte et l'or renouvelé de l'abside. Laissons-nous baigner par cette ambiance d'eau claire, cette blancheur traversée de vert et d'or comme le courant de l'Arno. Il y a dans la piété de ce sanctuaire un reflet de féerie.

On voudrait s'en aller sans rien voir d'autre pour préserver cette impression de spirituelle fraîcheur.

Mais, à peine le seuil franchi, un vif instinct nous fait rouvrir les yeux, pour voir devant nous Florence bercée dans la lumière de pourpre.

Les jours suivants, nous regarderons souvent de la vallée la colline où la petite basilique offre au soleil de l'après-midi, sur le plan de sa façade, son pur jardin de neige aux bordures de buis. Quand nous serons loin d'ici et que des nuages, ou d'autres ciels bleus, nous empêcheront de revoir, de sentir au-dessus de nous le ciel léger de Florence, le fronton de San-Miniato, ensoleillé entre les cyprès, resurgira dans notre souvenir; et il nous rendra ce qu'il y a de plus insaisissable dans un paysage, la lumière.

*A Vito Bernardini
et Paul Dumon*

Lucques

La route de Florence à Lucques parcourt une plaine aimable ennoblie à droite par des montagnes entre lesquelles se haussent les sommets blancs de Carrare. Sur les premières collines se profilent autant de châteaux et d'églises qu'au fond des tableaux anciens. Enfin apparaissent dans une large enceinte de beaux arbres une dizaine de tours romanes, hautes, carrées, ajourées de fines arcades. La route franchit les remparts gazonnés. Lucques nous attend.

Les églises romanes

La jolie ville propre et riante garde aux noeuds de ses ruelles sonores de très belles églises romanes. Il y en a plusieurs qui datent du plus haut moyen âge, et qu'a remaniées le XII^e siècle. Leur austère nudité de marbre blanc se relève, au chevet, d'une galerie de niches à coquilles, inspirées de l'antique. Sur la façade, éclairée de rares fenêtres rondes ou cintrées, le linteau de la porte centrale, comme à San-Frediano, ou les linteaux des trois portes, comme à Sainte-Marie-la-Blanche, impo-

sent un riche et harmonieux rinceau, plus vivace encore et non moins élégant que les rinceaux des temples augustéens; et cet ornement splendide est d'un merveilleux accent sur la sérénité d'une architecture saine et nue.

La « Descente de croix » de Nicola Pisano

Au fond de la grand-place oblongue, appuyée au rempart, s'ouvre le triple portail ciselé de la cathédrale romane de marbre blanc, blottie contre son campanile.

Sous le porche de gauche, Nicolas le Pisan, fils de Pierre d'Apulie, a tassé au tympan une tragique déposition de croix. Le corps du Christ, tête tombante, bras détachés de la croix, inscrit sa courbe au sommet du cintre. Il est soutenu par un homme dans la force de l'âge, qui est probablement Nicodème. Celui-ci, à Lucques, est un personnage de premier plan; il passe pour avoir apporté dans la ville le « Volto santo », crucifix de bois conservé dans la cathédrale. Nicodème est donc à sa place au milieu du tympan. Son puissant visage barbu, les larges plis de son vêtement, procèdent de quelque Jupiter ou apôtre de sarcophage romain; mais il lève les bras pour soutenir le corps du Christ, en un beau geste pareil à celui du même personnage, dans la noble *Descente de croix* d'ivoire qui est, au Louvre, un des purs chefs-d'œuvre du XIII^e siècle français. Et une sainte femme, ici comme là, baise le bras ballant du crucifié. La sainte française est exquise de compassion

tendre; ce serait la Madeleine; celle de Lucques, alourdie par l'âge et la tristesse, est la mère du Christ. Son attitude penchée, pour être commandée par la courbure du tympan, n'en signifie que mieux l'accablement sous le destin accepté.

Ainsi Nicola Pisano se situe-t-il aux confins du gothique français et de ce style à l'antique imposé à sa jeunesse, en Apulie, par Frédéric II, qui avait inventé la Renaissance italienne pour manifester son dessein de régner en César. La personnalité du sculpteur déborde largement ces influences. Mais sa force, ailleurs surabondante, se discipline ici au mieux du cadre constructif; les accents se répartissent, dans son tympan de Lucques, avec autant de sens expressif que de justesse décorative; l'œuvre est un ornement bien placé; et elle a l'intensité d'une tragédie.

« Ilaria »

Sous la haute pénombre du transept nord nous avons trouvé celle que nous cherchions, la Belle au bois dormant.

Le délicieux visage grec, à peine endormi, sourit imperceptiblement et doucement entre l'auréole du turban et le haut col évasé. Les mains reposent sur les longs plis souples de marbre blanc, qui laissent deviner la délicatesse de la gorge. Une croix de fleurs d'un large et beau dessin couvre le petit panneau du soubassement aux pieds de la dormeuse. Des guirlandes touffues, soutenues par des enfants nus, enveloppent les trois autres côtés du socle; les fleurs qui les composent s'ordonnent en motifs opulents. Les bambins sont tout joyeux de leur force, à soulever la masse fleurie. Ceux qui regardent vers le milieu de l'église ont été martelés, comme la dormeuse elle-même, par une main détestable. Mais l'autre face du monument n'a pas été touchée. Les enfants ont encore toute leur robustesse polie. L'un d'eux, emporté par la joie, rompt l'alignement, et danse. De ce côté-ci, moins connu parce que l'espace manque un peu pour le photographe, la jeune femme est plus ravissante encore, dans la douceur intacte du marbre pur.

On se penche sur elle pour respirer cette rose endormie.

Qui sera digne de l'éveiller? Faut-il l'engager à la vie? Si elle était une femme de chair, l'amour n'hésiterait pas; il l'éveillerait; elle goûterait la vie; elle serait heureuse et malheureuse; elle quitterait ce lit de fleurs, pour se rendormir un jour, peut-être, sur le lit de la *Nuit* de Michel-Ange. Nous touchons ici à son histoire réelle. Le mari qui lui fit élever ce tombeau l'aimait d'autant plus qu'elle lui avait donné un fils avant de mourir. Elle s'appelait Ilaria, « la rieuse ». Jacopo della Quercia, qui devait, un siècle plus tôt que Michel-Ange, évoluer de la sérénité à un tourment de passions, s'est inspiré ici, dans sa jeunesse géniale, d'un nom d'heureux augure, de la force d'un petit garçon espéré, d'un regret d'amour, et il en a fait cette belle assoupie dans son premier bonheur, entourée d'une guirlande d'angelots.

Nous pouvons nous pencher sur la rose endormie. Nous ne l'éveillerons pas. Nul ne profanera la Belle au bois dormant; l'enchantement ne sera plus rompu. Sa beauté fraîche, d'être de marbre, échappe à la loi des vivantes. Toujours pure et doucement souriante, Ilaria, dans son sanctuaire, reste fidèle à tous les rêves.

Que voir après elle dans la superbe église? La cathédrale de Lucques a d'autres trésors. Mais nous sommes condamnés à les ignorer, puisque nous ne pouvons y chercher, y trouver qu'Ilaria.

Sainte-Marie-de-la-Rose

Le magnifique chevet de la cathédrale de marbre blanc, ceint d'une galerie romane d'arcatures ciselées, domine une chapelle indépendante, de marbre blanc aussi, Sainte-Marie-de-la-Rose, dont les baies en plein cintre ont un remplage en gothique fleuri, comme à Or-San-Michele. Mais ici la modestie de la minuscule église sans étage, les arêtes vives de la précieuse matière, admettent ce style de riche dentelle où les flammes du gothique finissant se changent, constellées de rosettes et de têtes d'angelots, en parure renaissance, pour garnir les arcades romanes.

Sienna

La campagne est moins dessinée que les collines de Florence. Ses coteaux sont plus lents, et, sur le rouge de la terre de Sienna, la verdure paraît plus vive.

Les rues étroites de la ville semblent tourner sans parvenir à se fixer un sens quand, brusquement, par quelque raccord montueux, elles tombent sur la grand-place. Le rouge règne, par la brique et le crépi, autour de la conque immense. Quelques trèfles de marbre blanc, aux fenêtres des palais gothiques, se détachent sur ce fond ardent et sombre. Tout le bas de la place est bordé par le palais communal. La vaste étendue de sa façade du *xiv*^e siècle paraîtrait fort sage si, à gauche, ne jaillissait, à une hauteur démesurée, le beffroi carré de briques nues, portant comme un emblème, en plein ciel, le clocher de pierre du guetteur. Le rougeoiment de passion, à tous les édifices du forum, signale une cité impulsive entre toutes. La race y semble sujette à l'émotion brusque et bouleversante. De quelque façon que l'on interprète la fameuse inscription d'une porte de la ville : « Sienna t'ouvre le cœur plus grand », elle vise à exalter le cœur, le battement du sang.

Rarement pondérée, Sienne oscille entre la mystique et la jouissance violente. Il semble hardi de comprendre le dôme dans les œuvres de la seconde tendance. La façade, tout en haut de la ville, commence par arracher un cri de surprise éblouie. Le beau feuillage de marbre blanc, discipliné autour des trois portails gothiques, prolifère cependant plus haut en un foisonnement qui étouffe les lignes. Et l'intérieur, calculé pour l'effet, l'est mal. L'alternance régulière des assises de marbre clair et sombre, loin d'appuyer l'essor, le contrarie. A la corniche, s'alignent de grosses têtes de papes. La chaire elle-même est touffue. Et les sculptures se voient à peine, tant il fait sombre. Le rêve, que tout est fait pour provoquer, reste engagé dans l'épaisseur brillante de la matière et des formes.

Au musée de peinture, c'est l'autre pôle des tendances siennoises qui domine et qui efface tout le reste, de son enchantement. Dans un palais gothique, très sobre, les panneaux des peintres du temps de sainte Catherine et de saint Bernardin jouent de toutes les nuances de l'or fin sur les murs blancs des grandes salles. Ces figures ont peu de rapports avec la nature vive. Ce sont des hiéroglyphes. Elles en ont la distinction, l'irréalité décorative, la concentration de sens. Mais ce sont des hiéroglyphes sentimentaux. L'âme chante, appelle et se plaint sous le voile de ces signes. L'hermétisme lui permet de s'exalter sans ombre. Il crée la colitude. Chacun de nous peut y trouver la sienne.

L'irréalité de cet art répond ici à un besoin de l'esprit. Ce n'est pas une formule qui s'est répétée.

En plein xv^e siècle, Neroccio, dans la présentation de ses madones couleur de rose au clair de lune, use d'un hiéroglyphisme assez différent, mais tout aussi loin du naturel. Et Sodoma, renonçant à transposer, tombera dans le faux et dans le fade équivoque.

L'opposition éclate, au palais communal de Sienne, dans la grande salle, où Sodoma a peint deux guerriers sous la fresque de Simone représentant un condottiere chevauchant entre deux forteresses. Le capitaine à gages est vulgaire, dur, et borné à son métier. Les guerriers de Sodoma sont jeunes et nobles de traits; leur sainteté devrait les élever bien au-dessus du vieux spadassin. En fait, la fresque de Simone est grave et belle, digne de porter à notre admiration le condottiere efficace, même vis-à-vis de la grande composition où Simone mit le même art simplifié à représenter, entre les anges, Marie, « reine de Sienne ». Et les jeunes guerriers de Sodoma sont douceâtres; nous ne croyons pas à leur sainteté; leur âme est floue comme leur modelé habile. Sienne a besoin, pour trouver le meilleur d'elle-même, de l'hermétisme et du chiffre qui oriente le rêve. C'est là qu'est « sa richesse et son parfum », son charme unique. C'est en nous les faisant aimer qu'elle « nous ouvre le cœur plus grand ».

R O M E

A Paul Rasquin

Le Panthéon

Le Panthéon est double : le portique à fronton, même s'il a été refait, remonte, dans son principe, à la construction d'Agrippa. Il est gréco-latin. La puissante rotonde de briques roses, allégée d'arcs dans la masse, date du règne d'Hadrien. Elle est de conception orientale et préhellénique.

A une « maison carrée », où n'entrait guère le fidèle, s'est substituée une voûte immense où l'homme se sépare du monde pour le retrouver sublimé. L'idée même du monument, consacré à tous les dieux, pour les concilier à l'unité romaine, invitait à cette transformation. Il y avait longtemps que les temples de l'Égypte étaient censés représenter le monde, de la terre au ciel. La coupole du Panthéon s'inspire, de loin ou de près, des traditions les plus anciennes de la Méditerranée orientale. La lumière s'y répand comme une idée. Elle vient toute de l'ouverture ronde du sommet. Autour d'elle les nervures rayonnantes, encadrant des caissons de plus en plus larges, semblent dilater l'espace, propager la clarté. La plénitude du cercle donne à l'architecture une continuité triomphale. L'immense coupole, dépouillée des ornements de bronze doré, étoiles

au centre des caissons, bandeaux ciselés sur les nervures, apparaît, dans l'austérité de sa couleur grise, avec l'inexorable netteté d'une épure.

Les murs ont conservé leurs marbres, où domine le jaune ambré, avec des touches de rouge prune. La couleur est chaude. Mais la marque de ce volume admirable est d'être tout intellectuel. Il ne témoigne d'aucune naïveté. Ce n'est pas une œuvre de religion; c'est une œuvre de philosophie. L'intelligence est trop comblée pour que l'âme y trouve toute sa part. Les ossements des martyrs qu'on y a transportés des catacombes, les tombeaux des grands hommes et des rois, n'y changent rien. Ce monument n'est pas chrétien, ni même italien. Il est romain; il est du monde entier, puisqu'il est l'image du monde.

Le musée Barracco

Près du Panthéon et de Sant'Andrea-della-Valle, la collection Barracco occupe une maison patricienne. Il s'y trouve beaucoup de belles choses, et il n'y en a que de belles.

Dès le vestibule, une statue funéraire grecque impose sa gravité et son ampleur sobre. Les salles égyptiennes et grecques sont exquises.

Le sphinx en schiste vert d'Hatshepsout Merytrâ, femme de Thoutmès III, unit la noblesse du fauve à la spiritualité douce de la reine et déesse.

Sur un stèle de la fin de l'archaïsme grec, un cavalier léger se profile sur un cheval aux longues jambes tactiles.

Des fragments polyclétéens, buste d'amazone,

torses de jeunes gens, ont la santé d'arbres forts et gracieux. Leur splendeur corporelle est cependant bien au-dessus de la matière. Cette harmonie est esprit. Mais ces beaux corps nus ont la pudeur de l'âme.

Le réalisme romain paraît superficiel à côté de la tête égyptienne de Jules César, concentrée sur le feu intérieur.

La coupole de Saint-Pierre (L'extérieur)

La coupole du Panthéon, si sereinement belle, à l'intérieur, paraît, de l'extérieur, surbaissée et lourde. Et le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, a plus d'élégante fierté à l'extérieur qu'à l'intérieur. Michel-Ange a compris, en dessinant la coupole de Saint-Pierre de Rome, que la même courbe ne pourrait convenir aux deux points de vue. Il a emboîté deux coupoles l'une dans l'autre. La coupole intérieure est majestueuse. La coupole extérieure, du plus loin qu'on l'admire, est parfaite. Elle règne déjà, par échappée, sur les derniers tournants de la route de Florence. Elle est blanche. Son profil est d'une courbe infaillible. Depuis le dôme de Brunelleschi, le dessin s'est épanoui, mais sans sacrifier de sa rigueur; plus ample, il se relâcherait.

David avec la fronde et moi avec l'arc...

Michel-Ange, dans ce vers auquel il n'a jamais donné de suite, revendique, pour le combat de l'art et de la vie, une arme qui étonne, l'arc. Le

voilà, cet arc, dirigé vers le ciel pour lancer les prières. Il est tendu à son point le plus vibrant. Ce contour ne cède rien à la grâce; et il est d'une grâce accomplie. C'est le point de parfait classicisme d'une évolution, et le terme de la carrière de Michel-Ange. Il est consolant de penser qu'après les cris du Saint-Laurent de Florence, il aboutit à cette sûreté tranquille dans l'élan.

Pourtant Michel-Ange ne vit pas son dôme couronner la ville et la chrétienté romaine. Il le laissa inachevé. Mais il avait, dans les derniers jours de sa vie, fait placer la maquette auprès du lit où il s'était abattu. Il s'éteignit devant cette forme où se fixait la plénitude de son ardeur. Ses disciples achevèrent l'ouvrage. Et aujourd'hui c'est par la coupole de Michel-Ange que le ciel est romain.

Saint-Pierre (L'intérieur)

Il explique le protestantisme.

La chapelle Sixtine

Il fallait la peinture pour achever cette nef immense aux murs d'une venue, aux fenêtres hautes, à la voûte peu cintrée.

Au centre de cette voûte règne, principe et sommet de tout l'immense décor, la *Création de l'homme*.

Le Créateur plane, porté par un groupe d'enfants et d'adolescents robustes, qui le prolongent comme par une surabondance de sa force. Une draperie flottante les enveloppe tous d'une courbe magnifique, fermée comme un noyau, et cependant suspendue sans poids dans la largeur de l'air. Les nus sont basanés, les draperies lie de vin clair, sauf une écharpe d'un vert transparent qui ondule parmi les jambes des génies et marque de légèreté le nœud de leurs puissances. Toutes les lignes dirigent, au-devant de l'orbe où s'enferme ce foisonnement de vie, la main du Créateur. Elle va toucher, à travers l'espace libre, la main à peine éveillée de l'homme; celui-ci, couché sur la terre-mère, commence à se soulever vers l'Esprit. Sa splendide nudité est le « chef-d'œuvre de la création ». Le promontoire où l'homme s'allonge est un rocher gris. Le ciel, sur lequel vont se joindre

les deux mains, est blanc. Aucune indication de bleu, de verdure, de fleur, ne rompt la rigueur de ces deux statures puissantes, étendues en lignes parallèles, de part et d'autre de l'espace à travers lequel la seconde se hausse et se courbe jusqu'à rejoindre la première. La ligne de rencontre du Créateur et de la Créature a le contour arqué d'un soulèvement géologique, d'une crête de montagne que suscite le feu intérieur. Pourtant leur union d'un instant n'est pas entière. La main de l'Homme n'a pas encore assez de vie pour toucher celle de Dieu. Et quand elle sera tout à fait vivante, la main de Dieu se sera retirée. Il y a une faille dans la création. Tout le drame est là, suggéré par un rien de blanc entre la main qui donne et la main qui reçoit.

Ce drame, la voûte tout entière en porte témoignage. De cette cellule première s'est propagée la vie, et avec elle la faute et le malheur, mais aussi le dévouement, le courage. Dans le tableau du déluge, les mères et leurs enfants, le jeune homme qui porte son père, imposent un tragique sentiment d'entr'aide, qui l'emporte sur le mal.

A la retombée de la voûte, le peuple des prophètes et des sibylles, couronnant le haut des murs, médite sur le destin de l'homme et du dieu dans l'homme. L'un d'eux, penché sur nous, ressemble encore au Créateur de la terre et du ciel, mais avec une tristesse qui est humaine.

Cependant, au-dessus d'eux, étrangers à la faute, les génies nus qui soutiennent des guirlandes gardent intacte l'exubérance sacrée de la vie.

Le *Jugement dernier*, au mur du fond, est beaucoup plus détérioré. Les vêtements rajoutés, l'hu-

midité, les repeints ont gâté ce thème gigantesque, orchestré en deux colonnes, élus et damnés, joignant la terre au ciel par des bonds et des convulsions, autour du Christ-Juge qui balaie de sa grande main les méchants et la méchanceté.

Cette fresque, où les victimes obtiennent justice de leurs bourreaux, est bien faite pour secouer l'orgueil et la fausse sécurité des princes de l'Eglise qui officient devant elle. Trop grands sur la terre pour y trouver des juges, ils reconnaissent là le leur à son infatigable colère. Et s'ils ont la tentation de s'identifier à lui, de dissocier leur condition de celle des hommes à juger, l'héroïque stature de ce Dieu vengeur, qui n'a plus besoin de foudre pour frapper, les renvoie bien à leur humanité débile. Le pontife a eu la grandeur de réserver à sa chapelle privée le plus terrible avertissement de l'art.

La beauté, pourtant, a presque déserté la muraille redoutable. Le fond est devenu d'un bleu faux; les formidables déploiements de musculature déchaînée n'ont plus le beau hâle des héros de la voûte, mais une teinte rosâtre qui s'est brouillée.

Restent les fresques du pourtour. Il est difficile de les juger à leur valeur. Ce voisinage les tue. Seuls résistent Ghirlandajo, par la simplicité grave de l'ordonnance, le Pérugin, ailleurs si fade, par la lumineuse étendue de l'esplanade sur laquelle il a profilé le cortège de ses grêles personnages, et Botticelli. Botticelli s'impose à côté même de Michel-Ange, du moins dans la tableau de *La Jeunesse de Moïse*. Les délicats tons de fleurs se sont fanés, sauf l'or souple de la tunique du prophète, présent plusieurs fois à tous les plans de

la composition. En haut, à gauche, il est agenouillé, fervent, devant Dieu; à droite, le bâton sur l'épaule, il s'éloigne à grands pas vers son dur et haut destin; au milieu, à l'avant-plan, devant un groupe superbe de grands arbres, il abreuve les brebis des deux filles de Jéthro qu'il a protégées contre leurs agresseurs. Et les deux bergères, émues et ravies, se tournant l'une vers l'autre, comme pour se prendre à témoin de leur émerveillement, composent de leurs silhouettes rapprochées un signe ovale, d'une grâce continue, qui nous gagne à la poésie.

La Farnésine

Entre le Tibre et une rue de palais, la Farnésine s'isole dans ses jardins. Et c'est bien un palais de jardin, plus élégant que luxueux. L'opulence paraîtrait factice entre ces beaux arbres et à deux pas du fleuve. Peruzzi, l'architecte, était un Toscan de Sienne; il aimait les fins pilastres sur les murailles nues; il a couronné la maison d'une frise ornée d'angelots; leur modelé de pulpe fraîche ne trahit ni leur rôle décoratif ni le calme de la pierre.

Une longue salle donnant sur le jardin a gardé tout le décor dessiné par Raphaël : au départ de la voûte, aux écoinçons d'entre les baies, il a raconté l'histoire de Psyché. La couleur a dû être retouchée; elle est un peu dure; mais l'allégresse subsiste. Ce n'est pas une évocation des souffrances de l'âme; rien n'émeut le cœur; c'est un joyeux déploiement de jeunesse au grand air. Les nus sont robustes. Même dans ce palais fait pour le plaisir, l'art romain, accoutumé à l'héroïsme et aux statues, dédaigne la volupté. C'est une joie de plein soleil et d'air libre qui se propage et se répond de sujet en sujet autour de la belle salle.

Une autre chambre, moins ouverte sur le jardin, offre, parmi des fresques disparates, le grand

panneau du triomphe de Galatée. Ici la couleur est plus chaude. L'arabesque des attitudes, renouvelée des peintures antiques, est lancée de main de maître. L'air marin circule autour des figures et illumine la pièce.

Un bel escalier voûté, sobre et ciselé, conduit aux salles de l'étage.

Des peintures de paysage aèrent les murs de la grande salle; au-dessus, la frise, pleine de grâce et de légèreté, est comme un reflet sans passion de Botticelli. L'animation de ces figures dansantes ou ailées, les fenêtres ouvertes sur le jardin et ses fontaines, composent une atmosphère de « Songe d'un jour d'été ».

Le temple de Vesta

Auprès des quais plantés d'arbres, et presque à la hauteur de l'île tibérine, une grande place aérée groupe les plus jolis monuments de Rome. Au fond, vers le Palatin, l'arc de Janus laisse apercevoir la façade romane, mais tout à l'antique, de Saint-Georges au Vélabre. Plus près du fleuve, sous un haut campanile sobre, s'étend la belle façade nue de Sainte-Marie-in-Cosmedin. Le long du quai, le petit temple ionique, dit de la Fortune Virile, heureusement dégagé, reste raboteux et noirci. Sa grâce en est atteinte.

Plus claire est, tout à côté, la rotonde du temple dit de Vesta. Sa chambre circulaire et son toit pointu rappellent les cabanes primitives, dont les urnes cinéraires ont gardé le souvenir. Un cercle de colonnes corinthiennes enveloppe le monu-

ment. Chacun des fûts de marbre cannelé s'élève, d'un fier et jeune élan, pour s'épanouir en couronne d'acanthes. Mais les précieux chapiteaux ne portent plus d'architrave; ils soutiennent directement la toiture de tuiles. Leur élancement se perd un peu dans le vague de n'avoir plus entre eux le lien de l'entablement. Les colonnes sont comme des sœurs qui ont gardé leur place dans un chœur terminé. Silencieuses, elles n'ont pas oublié le chant.

Sainte-Marie-in-Cosmedin

Le portique de Sainte-Marie-in-Cosmedin est un large appentis reposant sur de toutes simples arcades de briques nues. De briques aussi le baldaquin, sur colonnes ioniques de marbre blanc, qui forme avant-corps au milieu de la façade. Le déploiement de ces cintres d'un rose éteint est d'une honnête et noble modestie, que rehausse l'élévation du beau campanile roman.

Sous le portique, la légendaire « bouche de la vérité », disque sculpté d'une face barbue, devait représenter quelque Eole destiné à souffler l'air chaud ou l'eau dans une salle de thermes. L'eau coule d'un mascarón semblable dans un bassin des thermes de Glanum. A l'intérieur de la petite basilique, des colonnes antiques, distribuées symétriquement entre des piliers, portent les arceaux de la nef centrale. Au-dessus d'eux et sous les petites fenêtres hautes l'élévation du mur, villa-geoisement blanchi, atteste une galerie disparue.

La conque de l'abside garde de fines et tendres fresques de style ancien, aux tons de feuille morte.

La clôture du chœur, le siège de l'officiant, le dallage, les ambons de l'épître et de l'évangile ont, dans leurs lignes calmes, le doux éclat du marbre blanc incrusté de couleurs et d'or.

Alors que toute l'Europe découvrait, avec une puissante joie de ferveur, son expression dans la plénitude des voûtes romanes ou dans l'élan-
nement du gothique, Rome, fidèle à elle-même en restant fidèle à l'antique, couvrait ses nefs de plafonds légers, sans force et sans élan, mais trouvait dans ces enceintes blanches et fleuries une image bienheureuse du jardin clos de l'esprit.

**Le « Tireur d'épine »
au Capitole**

Ce n'est pas seulement un sujet de genre. L'enfant vainqueur à la course olympienne, malgré l'épine qui lui blessait le pied, était héroïque à sa mesure et à sa manière. C'est l'énergie que ce bronze consacre, et non l'attitude pittoresque saisie d'un coup d'œil amusé.

Le gamin, retenant son souffle, va saisir dans la plante de son pied gauche, posé en travers du genou droit, l'écharde que sa course a douloureusement enfoncée. C'est de la réalité vive, et davantage. Le temps n'y est pas rompu en un fragment flottant. De subtiles corrections enlèvent à ce beau bronze le malaise de l'instantané; les ondes des cheveux longs, qui indiquent la première moitié du ^v siècle, ne retombent pas sur le visage baissé, et le muscle de la jambe qui repose à plat sur l'autre n'est pas aussi distendu qu'il devrait l'être dans cette position; il n'est pas non plus crispé comme par la souffrance; il se relâche un peu, mais conserve à la jambe une élégance de modelé qu'un réalisme plat lui eût enlevée.

La hardiesse de la pose, le naturel des plis qu'elle détermine dans la chair jeune du torse,

l'équilibre inattendu des volumes et des lignes, composent une œuvre de vie intense et d'accord hardi, comme celles de Myron.

Le forum de Trajan

A côté du forum de Nerva, chargé d'architecture théâtrale, celui de Trajan est simple, vaste et beau. Il était fermé, aux deux extrémités latérales, par deux bâtiments en hémicycles. L'un d'eux subsiste. Il a deux étages de baies. Certaines de ces ouvertures ont gardé leur encadrement de marbre, qui se détache en blancheur douce sur le rose plus doux de la muraille; les autres fenêtres ne doivent plus leur beauté qu'à leur structure précise et à leur juste distribution.

La basilique ulpienne, qui occupait le fond de la place, était-elle aussi belle? On en doute un peu. Elle était luxueuse, tandis que les deux hémicycles, occupés par des boutiques, échappaient à l'obligation de la majesté.

La colonne Trajane représente probablement la servitude la plus gênante du programme imposé à Apollodore de Damas. Les bâtiments dont il l'avaient entourée avaient pour avantage, non seulement de permettre la lecture des reliefs jusqu'au sommet, mais aussi d'interdire toute vue d'ensemble de cette colonne peu architecturale, ennoblie maintenant par l'ancienneté comme par le souvenir d'un empereur très grand homme.

Saints-Cosme-et-Damien

L'église occupe une salle antique, au bord du Forum romain. Elle est d'une belle largeur, sans colonnade. La décoration ne marque pas dans le souvenir. Toute l'attention est immédiatement accaparée par l'abside. La mosaïque paraît énorme. Et de fait, le dallage actuel coupe en deux la hauteur de l'église primitive. Ce remaniement, qui nuit peut-être à l'impression d'ensemble, a du moins l'avantage de nous porter presque à la hauteur de la conque merveilleuse.

Au milieu, le Christ, debout sur des nuées embrasées (par l'aurore ou par le soleil couchant?) tient de la main gauche un rouleau, et il étend la main droite pour enseigner, avertir, réprimer, bénir. Son expression est virile et profonde. Les plis de ses vêtements blancs composent des ondes et des chutes magnifiques. A droite est saint Pierre, aux cheveux blancs et touffus, à la barbe blanche, courte et carrée; à gauche, saint Paul, aux cheveux bruns et ras, à la barbe en pointe; ils présentent au Maître qui les domine les deux médecins martyrs Cosme et Damien. Ceux-ci, bruns, au poil rude et court, ont le visage semblable sans être pareil, comme il convient à des frères. Les apôtres sont drapés de blanc; les nouveaux élus ont des manteaux d'un or éteint; ils portent à la main la couronne d'or de leur élection.

Deux autres personnages, dont celui de gauche a été refait dans un style moderne, encadrent la scène. Aux extrémités jaillissent deux étincelants

palmiers vert et or. Le fond est d'un or inégal, où les lumières des fenêtres et des cierges se croisent en reflets vibrants; la profondeur de la mosaïque de verre s'anime. Le regard intense et grave de toutes les figures nous transporte dans un monde que n'ont pas besoin de préciser, à la zone du dessous, les brebis représentant les élus. Mais un autre monde encore s'annonce dans ces lueurs qui courent sous la surface. Le mosaïste a laissé transparaître derrière sa conviction ardente, concentrée en figures héroïques, l'intuition d'un règne encore plus mystérieux, sauvegardant ainsi l'inconnu du divin.

Cet admirable décor, d'un style puissant, est à peine stylisé. La gravité fervente des personnages, comme la symétrie pondérée de leur présentation, tient de l'Orient. Mais le naturel des attitudes, la souplesse des draperies sont de l'Occident classique. Les deux esprits s'unissent dans ce chef-d'œuvre, où le moyen âge et la Renaissance, trouvant chacun l'accomplissement de leurs rêves, viendront également s'inspirer.

Ce matin de Pâques, de vieux prêtres dignes, aux ornements blanc et or, servaient la messe devant quelques groupes tranquilles, tandis que d'une tribune cachée se développait une polyphonie ancienne, où les voix graves et les voix tendres s'enlaçaient en inflexions ravies.

Le Colisée et les Thermes

On a beau être prévenu; le Colisée et les Thermes de Caracalla, les Thermes de Dioclétien, sont trop grands.

Le Colisée fait un peu oublier son énormité par la légèreté du gris-or de ses pierres; les Thermes, par le ton moelleux de leurs grands massifs de briques roses. Mais ils encomrent toutes les perspectives. Le Colisée est encore à l'étroit au carrefour de deux vallées.

Il y a un sens à dégager de ces dimensions hors d'échelle. Ces monuments sont faits pour le peuple. Sa formidable exigence, les égards que les plus puissants et les plus sages des empereurs devaient avoir pour lui, restent attestés par ces môles gigantesques. Il y a là un rappel saisissant de la montée au pouvoir de la plèbe, une marque de l'esprit qui avait fait la république et se prolongea sous l'empire.

Mais l'impression n'est pas de réconfort. Il y a quelque honte à s'être perpétué par les monuments des plaisirs féroces et du bien-être oisif. L'esprit s'était faussé. Etait-ce la faute du peuple? Est-ce son caractère que préservent ces bâtiments

démesurés? Ou fallait-il cela pour tromper, vicier, endormir un grand peuple?

La compensation, c'est, bâtie aussi pour le peuple, la fragile et pauvre construction d'églises comme Saint-Georges-au-Vélabre. Le gigantisme de Saint-Pierre, et surtout son luxe profane, rappelant l'éclat des Thermes, ne sont pas un très bon signe du développement de l'esprit dans la chrétienté moderne. Ce n'est qu'au xvi^e siècle que les papes, que Michel-Ange, songèrent à faire une église de la grandiose et romantique salle des Thermes de Dioclétien qui est devenue Sainte-Marie-des-Anges.

Il y a dans Rome un des grands courants de la spiritualité et un autre grand courant qui l'absorbe. Rome exprime le monde. Du moins est-ce avec grandeur. Mais, pour être juste envers elle, il faut parfois descendre dans les catacombes, et aller voir, dans l'enceinte des Thermes de Dioclétien, la *Naissance de Vénus*. Ces éléments, qui ne sont pas romains, sont parmi les titres de gloire les plus vrais de Rome. Elle en a eu besoin, elle les a faits siens; elle nous les a sauvés.

Le Latran

L'ensemble est grand et froid. La façade, magnifique d'ordre dans l'envolée, ne parle pas au cœur. L'intérieur est dénaturé, berniné sans respect.

La vaste esplanade latérale a de la noblesse, mais il lui faut, pour l'animer, l'obélisque de Thoutmès III. L'inscription ajoutée par Thoutmès IV, le rapiéçage du granit, l'insigne papal juché sur

la pointe, n'arrivent pas à rompre la pureté de flamme de ce faisceau de rayons.

D'autres éléments de beauté se cachent dans le dédale baroque du Latran.

Le cloître roman, incrusté de couleurs et d'or, autour d'un beau puits de marbre blanc, garde l'unité qui manque à la plupart des autres bâtiments. Mais ces incrustations brillantes, pieusement féériques dans la lumière tamisée des églises, supportent mal le ciel. Le grand jour accuse la minutie de l'artifice.

Le baptistère est d'un luxe un peu ostentatoire et presque profane. Le baldaquin de marbre, au-dessus de la cuve, est plus pompeux que beau. A peine triomphante, la religion héroïque et touchante des catacombes donne dans l'orgueil. La victoire aussi est une épreuve. Heureux encore les vainqueurs si la foi qui les rendait prêts au martyre ne les change pas en persécuteurs.

La rotonde du baptistère a perdu son décor antique. Il en subsiste des éléments dans les salles annexes : de délicates incrustations d'arabesques marron sur fond ivoire, une voûte d'arêtes en mosaïque d'or, décorée de charmantes corbeilles de fruits rouges cantonnées d'oiseaux entre de longues guirlandes, et surtout une admirable abside en mosaïque bleue, où se développent avec ampleur des feuillages verts.

L'Arc de Constantin

C'est le plus beau des arcs de triomphe, le plus triomphal. Sans doute est-il fait de pièces rapportées, de reliefs pillés à des arcs de triomphe d'une meilleure époque, mais l'ensemble est superbe. Aucun autre n'encadre mieux de ses trois porches une grande perspective lumineuse.

Les monuments auxquels Constantin a pris ces bas-reliefs étaient-ils déjà en ruines? ou les a-t-il froidement dégradés pour orner le sien? Il y a là un manque de scrupule qui trahit l'homme violent et hardi. Mais c'est aussi un trait juste du monde nouveau, du monde chrétien, qui avait besoin, pour se faire, de l'héritage antique.

La Voie Sacrée

La Voie Sacrée laisse à droite, au-dessus d'une esplanade élevée, la belle abside à caissons de briques roses du temple de Vénus et Rome. Elle passe sous l'arc de Titus, petit, blanc, à une seule arcade; c'est un monument d'une élégante stabilité, trop modeste pour être bien triomphal. Peut-être exprime-t-il l'esprit de Titus. La victoire

de cet homme de bien se fait humble au seuil de la voie sacrée, devant les temples. Le monument de sa victoire marque plus la dignité morale que la brutalité d'un triomphe armé. Et cependant il consacre la destruction du Temple de Jérusalem. Deux grandeurs s'étaient affrontées là sans se comprendre.

A notre droite, se dressent les trois arcades immenses de la basilique de Maxence et Constantin. Elles sont en briques roses, minces et lisses comme des tuiles. La netteté fière, la hardiesse nue de ces arcs démesurés, qui formaient bas-côté d'une voûte centrale plus énorme, contrastent singulièrement avec ce que l'on sait de l'économie difficile de l'époque et de ses dissensions. Cette audace tient du défi. Des périodes plus heureuses n'avaient pas eu besoin de s'affirmer aussi extérieurement. Peut-être les empereurs, près d'abandonner Rome pour l'Orient, rêvaient-ils de rivaliser avec les palais mésopotamiens, dont l'arche de Ctésiphon atteste encore la témérité.

Ce n'est pas que Rome eût besoin de chercher ailleurs des modèles d'arcades. A notre gauche, les pentes boisées du Palatin s'appuient sur de hauts voûtements de briques roses de toutes les époques de l'empire. Rome avait fait sienne la voûte étrusque, importée elle-même, à vrai dire, du Proche-Orient. L'influence de la Grèce imposait l'emploi de l'architrave aux portiques des temples, mais les couloirs, les salles de palais, les arcs de triomphe, les baies des arènes et théâtres, présentent partout l'arcade. Et, à partir du 1^{er} siècle après Jésus-Christ surtout, l'épanouissement d'une culture active en Syrie, la puissance parthe, puis

sassanide, rendirent à l'Orient un prestige qu'exaltaient ses religions passionnées. Son action, par revanche sur l'expansion hellénistique, imprégna tout l'empire d'Occident.

Des marbres revêtaient autrefois d'une parure plus classique les voûtes de briques de Rome. Beaucoup avaient dû en être arrachés dès la fin de l'antiquité, pour que les architectes romans aient repris en briques nues, comme au porche de Sainte-Marie-in-Cosmedin, les baies cintrées de la basilique de Constantin.

Le dernier terme de cette évolution se trouve dans l'architecture moderne de Rome, où des immeubles à appartements, des édifices publics, les salles latérales de la gare des Thermes, tirent un parti nouveau de la grande arcade dépouillée, exécutée en briques roses et lisses, ou taillée à vif dans le mur uni de travertin. La Rome actuelle trouve ainsi le moyen d'apporter à l'art contemporain un élément de style qui est de sa plus antique tradition et la rattache aux cultures lointaines du très ancien monde méditerranéen.

C'est à ces temps très reculés que nous reportent, au bord de la Voie Sacrée, quelques tombes des origines de Rome, creusées dans le tuf; les unes sont allongées, pour l'inhumation; les autres sont petites et rondes, pour l'urne cinéraire.

Nous laissons à droite la rotonde de Romulus, de la fin de l'empire, dont la porte de bronze au bel encadrement de marbre est encore celle de l'antiquité, le portique aux chapiteaux ébréchés du temple d'Antonin et Faustine, rappelant le plus humain des empereurs. A notre gauche, débris dans la verdure, la maison des vestales

garde de hautaines statues drapées. Les plantes foisonnent dans les ruines.

Cette Voie Sacrée, étroite et inégale comme une route de province, fut l'un des chemins de la terre le plus chargés de passions. Catulle passait ici, sans voir le ciel, ni les collines, ni les temples; une image blanche lui brûlait le cœur; parfois, de toute sa vitalité, il se jetait dans le tumulte de la rue. Beaucoup de jeunes hommes ont promené sur ces dalles leur tapage et leur tourment. Mais lui, après s'y être livré, il savait redevenir aussi seul et calme que les arbres sur le ciel, au sommet du Palatin; il entrait dans un règne accordé; sa poésie remplaçait le monde; elle le remplace encore.

Le Forum et le Palatin

Devant nous, entre les portiques rompus des temples et des basiliques, et le bâtiment de briques de la curie, s'étend le mur blanc de la tribune aux harangues. C'est ici que se fit l'histoire de Rome, et du monde.

Ce n'est pas le moment de la relire. Tant pis si quelques ruines restent muettes. Les grands souvenirs se lèvent assez nombreux : Cicéron, César, les Gracques, luttent, triomphent et tombent encore sur ce théâtre où s'est noué le drame de l'Occident. Là s'est construit notre Droit, malgré les chefs impérieux et les foules massives que nous représentent ces ruines démesurées. Les forgers de lois ont su les rendre plus fortes que ces hommes durs et que leurs monuments. Toutes nos routes sociales sont passées par ce forum.

Il faudrait pouvoir suivre le profil des colonnes sur le ciel, mais rien n'est ici plus grand que l'histoire. Elle garde la première place.

Echappons-lui en gagnant, au pied du Palatin, ces immenses voûtements de briques roses noyés dans la verdure. Nous tombons là sur une basilique très ancienne, Sainte-Marie-Antique. L'hémi-

cycle du chœur est intact. Des fresques émeuvent par leur gravité.

Du bas-côté gauche, des rampes s'élèvent sous de hautes voûtes et, de paliers en tournants, nous mènent devant l'une des seules constructions qui ne soient pas antiques ni en ruines, le pavillon Farnèse; le contournant, nous abordons le plateau de la Rome carrée, la plus ancienne Rome, dont les ruines ont fait place aux palais impériaux, eux-mêmes ruinés.

Le cœur se serre à la pensée de toute la contrainte qui a pesé sur cette colline où nous sommes libres de regarder le ciel bleu entre les masses d'un velours sombre des pins parasols. Les lézards fuient parmi des feuilles découpées qui ressemblent aux acanthes corinthiennes, même si elles n'ont pas le droit d'en porter botaniquement le nom.

Un cryptoportique, voûte aux jours réguliers, aux trois quarts enterrée, nous offre sa longue allée de fraîcheur pour nous mener à l'autre bout du plateau. Là subsiste, à côté des décombres de palais somptueux, une maison en fer à cheval autour d'une cour. C'est ici qu'aurait habité Auguste. Il affectait de vivre en simple citoyen. Les chambres sont petites, mais décorées de fresques de fantaisie qu'ont peut-être vues Horace et Virgile. Virgile, s'il nous a précédé ici, dut aimer ces souples guirlandes de fruits, de fleurs et de feuillage, qui semblent prêtes à se balancer au moindre souffle.

Il nous reste à parcourir le plateau, parsemé de murs de briques d'un rose très doux sur le fond d'un vert soutenu, que relève par place un éclat de marbre blanc. Nous nous penchons sur

un vallon qui fut le manège de Domitien. Les pins lui font une noble couronne. Un couple d'amoureux s'y croit isolé du monde. A quoi bon les gêner? Ils sont mieux chez eux, dans ce paysage, que le souvenir de Domitien. Gagnons plutôt les jardins Farnèse, à l'angle du plateau qui domine le Forum.

Il y a là une grande terrasse aux larges ombrages de pins. Nous dominons les restes de la Rome républicaine et impériale. Et le Capitole, à notre gauche, commande tous les forums, qui se font suite devant nous jusqu'à la basilique de Constantin.

Quand Virgile composait l'*Enéide*, et voyait dans sa splendeur le monde qui maintenant jonche de ses débris le tuf primitif, il savait retrouver le passé plus lointain où cette étendue était parcourue de troupeaux, où un roi pieux, dans sa maison de roseaux, méprisait les richesses, devant les ruines d'acropoles plus antiques encore.

Virgile a conjuré l'histoire. Nous retrouvons avec lui, là où sévit Néron, les traces d'une haute Arcadie. Laissons la terrasse et le spectacle des ruines. Ruines du temple d'Auguste ou ruines de Saturnie, qu'importe!

Il y a, au revers du pavillon Farnèse, un bassin entre des pervenches. Un mince jet d'eau retombe en gouttes légères autour d'une statue de nymphe, sur une corbeille d'arums en fleur; et les hauts cornets blancs frémissent.

Saint Sébastien au Palatin

Percé de flèches, sur l'ordre de Dioclétien, dans les jardins d'Adonis, il s'est presque substitué au jeune dieu syrien dans les imaginations de la Renaissance.

Peut-être n'était-il plus si jeune. Une peinture des catacombes le représente comme un homme fait et une mosaïque de Saint-Pierre-aux-liens comme un ascète émacié et chenu. Il y a interprétation de part et d'autre; ses actes furent encore d'un jeune homme; mais plus grave et plus tourmenté que l'adolescent extatique de tant de tableaux.

S'il est vrai qu'il fut, comme trop de chrétiens de l'âge héroïque, un briseur d'images, le sort a pris sur lui une singulière revanche; il a transformé son martyr en un sujet de compositions païennement dévotes.

Il se peut qu'il y ait eu en lui matière à cette transformation. Le courage et l'intelligence ne suffisent pas à expliquer sa carrière. Favori de l'empereur, il dut aimer de briller. Sans doute mettait-il son influence au service des chrétiens, et espérait-il éclairer le prince. Mais au prix de quelles compromissions angoissées?

C'est en partie contre lui-même qu'il se dressait lorsque, guéri de la blessure des flèches, il allait provoquer l'empereur sur son solennel escalier du Palatin. C'était chercher la mort. Il voulait tuer quelqu'un en lui. Il obtint ce qu'il désirait, l'iconoclaste, jaloux pour Dieu de tous les succès de la terre, quand il se fit rompre à coups de gour-

dins, et que son corps fut jeté à l'égout. Ses fidèles surent l'en retirer; ils le trahirent peut-être, en ne voulant se rappeler que sa distinction, son prestige et son premier martyre, parmi les arbres et les fleurs.

Et nous, sur ce Palatin où il vécut, souffrit et mourut, nous cherchons, à travers la beauté antique, le sens de cette vie qui la combattit et qui la combla.

Le Célius et Sainte-Marie-in-Domnica

Le Célius est une halte dans Rome parce que rien n'y est trop grand. Des quartiers pauvres, où il y a toujours des jeux d'enfants, des jardins étagés, de larges pins, y entourent des basiliques modestes.

L'abside romane en briques roses, à galerie de marbre blanc, de Saint-Jean-Saint-Paul domine une rue enjambée d'arcs antiques. Elle monte vers une place, au sommet de la colline; là s'est échouée une petite barque de marbre clair; les fils tremblants des jets d'eau lui servent de grément. Cette *Navicella* égaie le portique du xvi^e siècle, d'un classicisme un peu froid, de Sainte-Marie-in-Domnica.

L'intérieur est encore plus harmonieux et le passant, fatigué des magnificences romaines, s'y sent enveloppé de sympathie. La Renaissance a restauré ici une basilique très ancienne avec un rare et pieux respect. La nef centrale est très large. C'est un asile de sereine fraîcheur. Les murs sont peints de motifs sobres, bordés de frises en grisaille. Sous les fenêtres, les colonnes se suivent, toutes pareilles, vers la paroi de mosaïques où s'arrondit dans l'abside le groupe des anges autour

de la vierge; leurs auréoles moutonnent jusqu'à l'infini du ciel d'or; un pape, reconnaissable à son nimbe carré, se jette aux pieds de la Madone, dans un mouvement de gauche et profonde ferveur.

Il n'y a presque plus de vestiges antiques dans l'église. Et pourtant l'atmosphère, par la quiétude, la simplicité, est antique. Rien dans ce calme espace ne s'isole du reste par une beauté frappante. Tout est tranquille et fin. Il fait bon se reposer dans cette ambiance. De ces éléments discrets émane une beauté supérieure à tout ce qui la compose, et qui tient du bonheur.

Saint-Etienne-le-Rond et les Quatre-Couronnés

De la *Navicella* une rue oblique, entre des murs provinciaux, suit la crête du Célius. Elle laisse à droite Saint-Etienne-le-Rond. Cette grande rotonde est formée de trois cercles concentriques de colonnes remployées. La rangée extérieure a été murée. Le cercle du milieu est coupé en deux par une colonnade rectiligne. Un méchant plafond tient lieu de voûte. Tous les élans sont ainsi tronqués et contrariés. Le plan de l'église est mal uni. Plus simple, elle serait moins pauvre. Du moins elle est vénérable par son abandon et sa vétusté.

Un peu en contrebas, sur le versant qui mène au Colisée, se cache au fond d'une petite place l'église des Quatre-Couronnés. Un portail, sous le campanile carré, mène à une cour bordée à droite d'un portique Renaissance, et celle-ci donne dans

une autre, plus ancienne. Son aspect actuel date du **xi^e siècle**; quand Robert Guiscard, dans sa lutte pour Grégoire VII contre l'empereur Henri IV, incendia ce quartier, les habitants appauvris renoncèrent à relever la grande basilique; ils aménagèrent une cour dans les premières travées de la nef brûlée, devant l'église réduite. Les trois nefs de celle-ci tiennent dans la nef centrale, tronquée, de l'ancienne basilique; par contre, l'abside primitive, dont la masse avait dû résister au feu, a gardé sa grandeur, inattendue au fond du vaisseau exigu. Il vaut mieux tourner le dos au fond de l'église et borner son regard à cette charmante petite nef du **xi^e siècle**, qui a gardé, comme Sainte-Agnès-hors-les-murs, une jolie galerie au-dessus des bas-côtés. Il n'y a jamais grand monde dans ces églises du Célius. Je me souviens avec gratitude de la musique jouée, aux Quatre-Couronnés, par une sainte Cécile invincible, pour elle-même.

Du bas-côté gauche une petite porte conduit au cloître. Il est roman; ses colonnettes couplées, toutes semblables, ont des chapiteaux un peu grêles; mais un pilier, de temps à autre, rompt la monotonie de l'alignement, et surtout la baie centrale de chaque galerie est plus grande que les autres ouvertures et crée un rythme. Deux vasques superposées, taillées dans un énorme bloc de marbre blanc, répandent l'eau au milieu du jardin, où foisonne une brillante verdure. Une chapelle attenante, pourvue de trois petites absides, a une belle voûte d'arêtes reposant sur des consoles de marbre; c'est une salle de la fin de l'antiquité, presque dépouillée de ses peintures, mais d'un ferme

aplomb dans la nudité de sa brique rose. Ce cloître presque perdu, au flanc d'une église rétrécie, m'a paru être le coin le plus recueilli de Rome.

Il est bien défendu. De l'extérieur, les hauts murs, le puissant ressaut de la grande abside fruste, rappellent le temps tragique où Godefroid de Bouillon, passionné, comme devait l'être Dante, pour l'idée impériale, était venu à Rome affirmer le droit de l'empereur contre Grégoire VII; est-ce par désespoir d'avoir été vainqueur ici qu'il prit la croix et alla, lui aussi, mourir exilé, « pour avoir aimé la justice » et « encore davantage? ».

Saint-Clément

Saint-Clément porte les traces des mêmes tempêtes. Mais la basilique, se trouvant presque au pied du Célius, et au milieu d'un quartier plus dense, était restée, après l'incendie de Robert Guiscard enfouie entre des tas de décombres. Après avoir tenté de la consolider, on renonça, dans les dernières années du xi^e siècle, à cette église dont on avait muré les entre-colonnements, et dans laquelle il fallait descendre des rues voisines; on la combla et on rebâtit au-dessus l'église actuelle. On la voulut, semble-t-il, aussi semblable que possible à la première, et en tout cas d'un style tout à l'antique.

N'était le remaniement tardif qui a dénaturé, chargé les parties hautes, sans arriver cependant à dégrader l'église, on pourrait s'y croire dans l'une des premières basiliques chrétiennes, heureuses et claires comme une maison antique. Antiques, à vrai dire, sont les élégantes colonnes, et peut-être les rinceaux de feuillage qui s'enroulent dans la conque d'or de l'abside. Mais l'ordonnance est du xi^e siècle, et sa grâce déliée a peut-être plus de prix d'exprimer le rêve de félicité d'une époque difficile.

L'église souterraine, coupée par les piliers qui soutiennent celle du dessus, a été vidée de son remplissage de terre; elle sert de crypte à l'autre; toute beauté d'espace et de proportion y est perdue; mais les fresques peintes à la fin du xi^e siècle sur les murs qui ont bloqué, après l'incendie, les entrecolonnements, intéressent et touchent. On s'attend à des œuvres massives. Or les figures sont longues et flexibles et le peintre s'est plu à noter sans trop de gaucherie des gestes de grâce et de tendresse.

On ne peut se dispenser de descendre plus avant dans la terre et dans le cours des âges, pour voir des catacombes, un mithræum, des stucs de décor païen; mais la vraie joie de Saint-Clément est dans l'église supérieure. Elle est blanche et fine; la nef claire, aux jolies colonnes bien réparties, la clôture de marbre incrusté du chœur, les ambons délicats conduisent à une abside à la fois très digne et tout égayée de fantaisie. Parmi les enroulements du feuillage qui la tapissent comme une treille, la croix se pare de douze colombes; et des personnages, naïfs et spirituels, alternent avec de petits animaux dont le sens est peut-être mystique, mais dont le dessinateur s'est visiblement amusé à répartir les silhouettes parmi les grands rinceaux. L'ensemble a le charme d'une composition d'enfant très doué, appliqué, mais qui aussi s'est un peu diverti... Il y a du Peter Pan dans cette mystique décorative.

A l'entrée de la nef, une grande chapelle est le lien le plus florentin de Rome. Elle est entièrement tapissée de fresques de Masolino. A la voûte trônent de majestueuses figures drapées, planant dans le

ciel de l'idée. Des scènes animées parent les murs. Des tons chaleureux entourent la fine robe noire de la blonde sainte Catherine, qui virevolte au milieu des docteurs avec une inconsciente coquetterie de jeune intellectuelle.

Enfin la basilique a conservé un atrium, par lequel on n'entre plus, et qui est solitaire comme un cloître. Il y pousse de grêles palmiers, entre des colonnes un peu trop espacées sous leur mince architrave. On y retrouve la même gentillesse que dans l'église, mais moins harmonisée et décidément un peu frêle. Nous sommes prêts à quitter cette oasis du Célius et à goûter de nouveau la grandeur romaine.

Le « Moïse » de Michel-Ange

L'église de Saint-Pierre-aux-liens, sur l'Esquilin, a été fort retravaillée; mais les colonnes doriques des arceaux de la grande nef, converties à une ordonnance nouvelle, frappent encore par leur pleine vigueur, leur netteté pure; on rêve du portique grec, beau de son unité, qui dut exister dans les environs (au Thermes de Titus?), et dont chacune de ces colonnes reflète encore la rigueur.

Mais, du bras droit du transept, un grand visage réel dissipe et remplace le rêve. Le Moïse de Michel-Ange est là, tour à tour serein, triste, menaçant, toujours souverain, prêt à se lever pour imposer une royauté plus haute, qui éclate à travers la sienne.

De quelle figure de dieu-fleuve cornu, à la barbe ruisselante, Michel-Ange s'est-il inspiré pour cette forme où bouillonne dans le marbre un courant impétueux de force créatrice?

Michel-Ange a-t-il connu, (et par quel intermédiaire?) l'impatient prophète irrité, carré dans ses draperies, que Claus Sluter avait dressé à Champmol sous le visage puissant du crucifié?

La moindre réussite de cette statue est, avec un

traitement qui convient à la brillante solidité du marbre, d'être saisissante de présence vivante et réelle.

« Pourquoi ne parles-tu pas ? » lui aurait crié Michel-Ange en lui lançant son ciseau. On donne cette apostrophe pour l'expression d'un émerveillement du génie devant sa réussite et du désespoir de ne pas la pousser plus loin encore. Michel-Ange était farouchement orgueilleux. Cette vie de l'œuvre toujours prête à rompre son immobilité pouvait lui être un sujet de fierté véhémence. Mais il est permis aussi de deviner que, surpris d'être dépassé par sa création, il eût voulu lui demander de répondre à l'angoisse dont elle était née. Il lui aura paru que la statue lui avait dérobé le secret de vérité que l'artiste incarne dans son œuvre, alors que lui-même continue à le chercher éperdu, et referme sur le vide ses bras faits pour étreindre. C'est bien pourquoi sans doute un homme de cette trempe; n'espérant de réponse que de par les œuvres de son art, les multipliait fébrilement; il négligeait d'achever les unes, parce qu'elles n'avaient pas répondu; et il courait forcer, à grands coups furieux, un nouveau marbre, à lui crier la vérité surgissante — et insaisissable.

Sainte-Marie-Majeure

L'immense perspective rectiligne des architraves, tendues à mi-hauteur vers les deux grands arcs du transept et l'arc plus grand de l'abside, encadre une chaude et brillante opulence. Les fûts bien galbés des colonnes ioniques sont d'une

blancheur pénétrée de lumière. Sur l'architrave court un onduleux rameau de vigne en mosaïque sur fond d'or. Sous les fenêtres, le bleu domine dans le déploiement précieux des mosaïques. Dans l'abside d'or le noble et fin motif du couronnement de la Vierge s'inscrit au milieu de l'enroulement vert et or de magnifiques rinceaux. Les panneaux fleuronnés du beau plafond classique semblent ciselés dans l'or. Mais cette richesse n'offense pas. Elle n'humilie pas le pauvre. Au contraire, c'est le pauvre qui se sent riche, lorsqu'il entre ici.

Le luxueux tumulte baroque des deux grandes rotondes qui terminent les bras du transept déplaisent comme une profanation. Mais la vivante couleur et l'or étincelant de la grande nef de Sainte-Marie-Majeure s'exaltent d'être contenus dans les lignes rigoureuses d'un grand dessin uni. La richesse n'y est plus un luxe, mais une joie, que justifie la simplicité de la perspective sacrée où elle trouve son sens.

La « Naissance de Vénus »

Trône, ou fragment de lit sacré, de bain rituel, de tombeau, la pierre grecque de la galerie Ludovisi, au Musée des Thermes, représente une élévation.

L'adorable déesse naît-elle ou ressuscite-t-elle? est-elle régénérée? Son pur profil se lève vers le jour; ses bras s'ouvrent vers les deux nymphes penchées, qui la cueillent du creux de la terre : une aspiration entre deux sollicitudes. Le geste des nymphes est accentué par les longs plis de leur robe. Et la déesse apparaît sous sa fine tunique aux plis ruisselants dans la fraîcheur d'une toute jeune fille; ses cheveux glissent sur son épaule en courbes caressantes. Un imperceptible et radieux sourire se joue sur son visage montant à la lumière. On pense au sourire « auguste et discret » de la Sosandra de Calamis. Le jour qui frémit sur les draperies ondoyantes, qui s'arrête à peine étale sur les souples bras pleins des nymphes, trouve un pur repos sur le visage de la déesse et autour de lui. Il s'y répand comme une bénédiction. Il transparait de la belle surface nue, qui, entre ces champs de vibration, paraît sublimée dans son calme.

Le sculpteur a merveilleusement adapté son travail aux possibilités de la pierre. Il a disposé des lignes équilibrées comme de l'architecture, en un mouvement d'une grâce musicale. Il a changé la surface en un jeu de stries frémissantes comme celui de l'eau ou des brises dans l'atmosphère. Il a fixé la joie printanière dans ce tableau d'une divine germination. Il montre une âme heureuse de naître à la vie qui l'accueille; et nous partageons ce bonheur parce que le monde auquel naît, ou renaît, la déesse, n'est pas notre domaine trouble, mais un règne épuré où il se transfigure.

Les rues de Rome

L'implantation sur les sept collines ménage de continuelles surprises : de longues rues aux façades nobles et nues, relevées de portails fastueux, donnent tout à coup sur une terrasse en balcon; c'est ainsi que les Dioscures dompteurs de chevaux, au Quirinal, attendent, devant une échappée plongeante sur la ville, le soleil du soir qui embrasera leur élan. D'autres rues s'élèvent toutes droites vers une façade d'église baroque, décor urbain bien posé. Souvent la pente est si forte, que la rue se transforme en escalier; la simple largeur des degrés met en valeur l'imposante et pauvre façade de l'Ara-Coeli, et contribue à la grandeur de l'impression que donne encore, vers le Marc-Aurèle équestre et les palais de Michel-Ange, « une montée au Capitole ». Parfois l'escalier développe, de paliers en paliers, des courbes et contrecourbes, tel celui de la place d'Espagne,

plus monumental en lui-même que l'église à laquelle il mène. Il fait bon gravir ces degrés entre les fontaines et les paniers de fleurs.

Bien des rues aussi se terminent triomphalement aux portes de la ville. Les remparts d'Aurélien sont presque intacts. Les ressauts des tours carrées varient seuls leur surface de briques roses sur leur puissant glacis. Là où les faubourgs ne les enserrent pas, leur prestige reste grand, face aux coteaux qui virent affluer vers eux tant de pèlerins, d'admirateurs et d'ennemis longtemps craintifs, que leur victoire même, dès qu'ils l'eurent remportée, commença de convertir à la civilisation.

Le « Saint Etienne » de Francia

Il est dans une salle étroite du casino Borghèse, près d'une fenêtre où l'on voit le profond vert lustré des pins s'étendre noblement.

Le saint agenouillé est tourné vers le jour. Les mains jointes, le visage tendu, il souffre. Une pierre lui a déjà cruellement meurtri la tête, d'où le sang coule dans le cou. Sa dalmatique, est d'un rouge cerise moiré, vibrant, fort et doux. Le modelé est presque sans ombre, dans une lumière égale. La pureté de cette lumière est surprenante. Elle achève le sens du tableau.

L'expression est discrète. Le jeune martyr, de son visage obstiné, aux traits droits, à la mâchoire anguleuse, semble vouloir forcer jusqu'à son regard bleu à ne rien trahir de son mal, pour se concentrer sur sa méditation. Francia ne lui a pas accordé de vision prometteuse, apaisante. On ne

voit pas d'angelot lui montrer la palme et le ciel. Mais la lumière qui le baigne, et s'étend sur le fin paysage du fond, est une plus sûre et plus divine récompense. Sa limpidité n'est pas une absence entre l'horizon et nous. Elle impose sa transparente douceur comme une présence. Elle est trop belle pour n'être pas un signe.

Sainte-Agnès-hors-les-Murs

En contrebas d'une rue de faubourg, au penchant d'un coteau de jardins, la petite église de Sainte-Agnès est touchante comme la martyre de treize ans à qui elle est dédiée.

L'extérieur est simple et vétuste. L'intérieur est d'un beau dessin. Deux étages de colonnes antiques encadrent, jusqu'à l'abside, un rectangle peu allongé. La galerie du haut est la plus petite. Le rapport entre les deux est plein de grâce. Ces doubles files de colonnes et d'arceaux se déroulent sur trois faces vers le sanctuaire de marbre gris, l'entourant d'un rythme qu'interrompt le respect. La mosaïque d'or de l'abside représente la sainte, superbement vêtue comme une princesse de Byzance. Du charme tragique de sa légende, elle n'a gardé que la conviction, entre deux prêtres également graves. Mais le cintre où s'inscrivent ces figures est bordé d'une épaisse guirlande de lis, d'une vivante fraîcheur de sève. Et il ne faut pas aller loin pour rencontrer l'image qui concentre l'émotion éparse. Dans le bas-côté de droite s'amorce un grand escalier voûté, dirigé vers le haut de la colline. Dès le départ, au mur de droite, nous retient un relief de marbre blanc provenant

d'une ancienne clôture du chœur de la basilique. Au milieu d'un treillis ornemental apparaît, de face, la petite sainte Agnès, levant les bras dans l'attitude de l'orante. Ses cheveux sont partagés en ondes épaisses de chaque côté du visage; une grosse touffe se relève au-dessus du front; c'est une coiffure de petite fille. Cette figure est exquise de candeur et de joie enfantine; le modelé est vif, énergique et souple. C'est une rare rencontre de l'esprit chrétien et de l'art antique. L'art hérité de la Grèce a mis encore ses ressources à la disposition du christianisme longtemps trop pauvre pour prétendre au grand art, et qui s'en méfiait. Mais ici le sculpteur laisse oublier son habileté pour rendre l'allégresse de cette foi d'enfant qui franchit le martyre.

Sainte-Constance

Le grand escalier de Sainte-Agnès mène à des jardins étagés d'où l'on redescend vers la grande rotonde de Sainte-Constance.

Le mausolée de la fille de Constantin est d'un plan très simple. Un cercle de colonnes jumelées, de marbre blanc, soutient la coupole, et détermine autour d'elle un promenoir continu en forme d'anneau. La coupole a perdu ses mosaïques, dont un recueil de précieux dessins a conservé le modèle; c'était un de ces paysages du Nil, adopté comme un décor favori par l'empire romain, et dont les peintures de Pompéi ont gardé de charmants exemples. Peut-être l'ingénuité de l'ancien esprit égyptien, épris de son pays, au point de

souhaiter aux âmes des morts de pouvoir toujours y revenir adorer la lumière, avait-elle, à travers l'interprétation romaine, ému d'une sorte de sympathie les chrétiens. Les enfants pêcheurs, se jouant dans les eaux fécondes, étaient devenus un des thèmes où le christianisme exprimait son espoir d'une félicité toujours fraîche. Le Nil était ici un fleuve de l'au-delà chrétien.

Cette vision bienheureuse s'est effacée de la coupole de Sainte-Constance. Une emphatique fresque baroque l'avait remplacée. Du moins achève-t-on de l'enlever à son tour. Le dôme apparaît purement architectural, dans la nudité de ses briques romaines, reposant sur le cercle rythmique et gracieux de ses colonnes couplées. Ce n'est pas que celles-ci soient parfaites. Leur chapiteau est un peu accentué. Les moulures s'accusent en mouvements multipliés. Mais le détail alourdi n'altère pas l'élégance de l'ensemble. Au-dessus des chapiteaux jumelés apparaît la petite architrave qui devait être si souvent reproduite dans les cloîtres, et qu'à Florence Brunelleschi reporta, comme un dé, couronné de sa corniche, au-dessus du chapiteau de ses colonnes isolées, à Santo-Spirito, à San-Lorenzo, à l'hôpital des Innocents. On sait que Brunelleschi avait longuement étudié à Rome les formes antiques. Peut-être est-ce à Sainte-Constance qu'il trouva le modèle de ce support qu'il fit sien, en le séparant de son jumeau et en lui rendant une pureté d'élégance dont le Bas-Empire n'était plus capable.

Par bonheur le promenoir circulaire a gardé, sur tout le pourtour de sa voûte en berceau, les mosaïques constantiniennes, représentant des bus-

tes, des vases, des emblèmes, des oiseaux disposés entre des feuillages ou des enfants s'essayant par jeu aux travaux des hommes. C'était l'accompagnement du thème de la coupole. Le visage des bambins n'a pas toujours la fraîcheur douce de l'enfance. Certains, en cette époque troublée, et menacée de troubles plus graves, ont les traits lourds et l'air préoccupé, un air de vieux. Mais la grâce du motif l'emporte sur l'exécution du détail. Et, alternant avec les mosaïques de marbre, apparaissent les étincelantes mosaïques de verre qu'allait adopter l'époque byzantine.

La mosaïque de marbres avait donné des chefs-d'œuvre. La coupe d'argent, au bord de laquelle sont posées des tourterelles, dans une petite salle du Capitole, est d'une délicieuse modulation dans les gris. Mais, placés haut, dans un intérieur, les tableaux de marbre paraissent ternes. La mosaïque de verre, même dans la pénombre, a des reflets miroitants. Un rai de soleil, glissant en oblique sous la voûte de Sainte-Constance, à l'heure déjà tardive de l'après-midi où je l'ai vue, exaltait presque jusqu'au mouvement les bleus et les ors d'un paon magnifique, et les riches verdures des rameaux qui l'entourent.

Le portique de Saint-Laurent-hors-les-Murs

La façade rose et nue de la basilique se pare d'un portique plus grec que beaucoup des monuments de l'antiquité romaine. Il est du plein moyen âge. Les colonnes ioniques soutiennent une architrave à mosaïques, sous le rustique versant

du toit en appentis. Ce portique est grand et fin. Il tient du temple et de la maison. Il accueille le passant et il lui offre un abri que son harmonie rend intime. Il brille au soleil, des incrustations de son entablement, et il couvre une pénombre douce, où des fresque du xiii^e siècle, bistres sur fond clair, reposent le regard.

Deux beaux sarcophages de la fin de l'antiquité encadrent la grande porte. Celui de gauche est orné d'amours vendangeurs, comme la voûte de Sainte-Constance.

Il fait bon s'arrêter ici et vivre un instant, dans l'ambiance de ce portique bienveillant, au pied de la grandeur.

Milan
l'atrium de Saint-Ambroise

Un long préau d'arcades de briques rouges, reposant sur des piliers aux chapiteaux de marbre blanc, mène au triangle élargi du pignon. Un seul fronton encadre la nef centrale et les bas-côtés, à peine moins hauts. Deux étages d'arceaux en plein cintre parent la façade. Ceux du dessus décroissent du milieu vers les ailes, selon l'inclinaison des rampants. Ce dessin grand et simple est mis en valeur par l'ombre des galeries qui courent derrière les arcs.

Si l'architecte a dédaigné les accents pittoresques, le décorateur s'est rattrapé. Une fantaisie véhémence se joue dans la forme stricte des chapiteaux et du portail; le sculpteur roman a hérité du bestiaire fantasque des steppes; il a déchaîné les monstres, mais en leur gardant la stylisation de l'Orient. La rigueur des lignes constructives ressort d'autant plus qu'elle discipline ces déploiements de vie sauvage. Il y a là deux richesses complémentaire; mais il faut que l'une tienne l'autre en respect. Cette exubérance, concentrée aux points forts de l'architecture sobre, est d'autant plus un symbole qu'elle se développe parti-

culièrement autour du beau portail; et c'est là, au seuil de la basilique remplacée par l'église romane, que saint Ambroise, repoussant l'empereur Théodose et lui reprochant le sang furieusement versé, l'exclut de l'assemblée des fidèles, jusqu'à la pénitence publique et au repentir.

Le baldaquin de Saint-Ambroise

L'intérieur de l'église est d'un beau volume large et calme, à cause du peu de différence de hauteur entre la nef centrale et les bas-côtés. Les voûtes, très anciennes, présentent de curieuses solutions qui annoncent celles du gothique; mais elles ne sont pas concentriques dans toutes les parties de l'église; et cela rend l'étage haut moins cohérent.

A la croisée, au-dessus de l'autel, s'isole le baldaquin, préroman ou roman. De fortes colonnes de porphyre, aux chapiteaux treillissés, supportent un dais de stuc, à quatre frontons. Des figures, architecturalement roides, composent, sur chacune de ces faces, une scène d'adoration. La direction des lignes de ce schéma décoratif, plus encore que l'expression des visages, exprime la piété. La géométrie est devenue fervente.

Sainte-Marie-des-Grâces « La Cène » de Léonard de Vinci

La Cène occupe le fond d'une longue perspective blanche. Elle s'ordonne en groupes unis par

des inflexions sûres, autour du Christ solitaire, rayonnant de souffrance acceptée, surmontée, pardonnée. Chacun des apôtres révèle son tempérament sous le choc de la parole « l'un de vous me trahira ». De l'intelligence qui s'étonne au cœur qui proteste de sa foi, en passant par l'honnêteté indignée, bien des caractères s'échelonnent; Judas, lui, a un mouvement de recul, moins pour se dérober que pour scruter cette clairvoyance; Jean est seul à ne pas réagir; la tête penchée, à côté de Jésus, il est déjà engagé au delà de l'événement, dans un autre règne, que suggère l'harmonie tout entière de la composition.

La peinture, trop de fois retouchée, s'était empâtée; les surcharges s'écaillaient; on a pris le parti de les enlever. Il ne reste que l'ombre d'une nuée; mais elle est de Vinci. Les seules touches qui s'incorporent à la paroi étant les premières, lancées sur l'enduit frais, nous contemplons ici ce qu'il importait le plus au peintre de fixer : la cadence du groupement, le sens des attitudes, et, dans le traitement des visages, plutôt que le rendu de la chair, l'expression; l'enveloppe d'atmosphère, même sans les traits, révèle la pensée. Le verbe flotte à la place des lèvres et le regard à la place des yeux. La matière est vaporeuse comme un horizon pénétré de lumière. Une caresse d'ombre épouse le contour du front et des joues, anime en profondeur toute la physionomie. C'est le modelé de l'esprit.

Table des matières

Voir en passant	7
FLORENCE	
Le baptistère	9
Les portes du baptistère	11
Le <i>Saint Eloi</i> de Nanni di Banco à Or-San-Michele .	12
Le groupe de <i>L'Incrédulité de saint Thomas</i> , par Verrocchio à Or-San-Michele	13
Le <i>Saint Georges</i> de Donatello au Bargello, remplacé par une copie à Or-San-Michele	13
Le <i>David</i> de Verrocchio au Bargello	14
<i>L'Ascension de saint Jean l'Évangéliste</i> à Sainte- Croix par Giotto	15
Le centre de Florence	16
<i>L'Enfant au Dauphin</i> dans la cour du palais de la Seigneurie	17
La <i>Vénus</i> de Botticelli aux Offices	18
La <i>Mise au tombeau</i> de Roger van der Weyden aux Offices	19
Les fresques de Masaccio au Carmine	21
Santo-Spirito	24
Le palais Pitti	26
Les jardins Boboli	27
<i>La Vierge à la chaise</i> au palais Pitti	28
Le <i>Concert</i> de Giorgione au palais Pitti	29
Les cloîtres gris de Florence	31
Fra Angelico à Saint-Marc	34
L'hôpital des Innocents	38
<i>L'Idolino</i>	40

Le buste de dame égyptienne du Musée archéologique	41
Fiesole	42
La chapelle de Brunelleschi à Saint-Laurent . . .	43
La chapelle de Michel-Ange à Saint-Laurent . . .	44
L'Académie	46
Le palais Médicis	47
La <i>Rencontre de saint François et saint Dominique</i> à l'hôpital Saint-Paul	47
Sainte-Marie-Nouvelle	49
La <i>Trinité</i> de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle . .	51
San-Salvatore-al-Monte	53
La basilique de San-Miniato-al-Monte	53

LUCQUES

Les églises romanes	56
La <i>Descente de croix</i> de Nicola Pisano	57
<i>Ilaria</i>	59
Sainte-Marie-de-la-Rose	61

SIENNE

ROME

Le Panthéon	65
Le musée Barracco	66
La coupole de Saint-Pierre (l'extérieur)	67
Saint-Pierre (l'intérieur)	68
La chapelle Sixtine	69
La Farnésine	73
Le temple de Vesta	74
Sainte-Marie-in-Cosmedin	75
Le <i>Tireur d'épine</i> au Capitole	77
Le forum de Trajan	78
Saints-Cosme-et-Damien	79
Le Colisée et les Thermes	81
Le Latran	82
L'Arc de Constantin	84
La Voie Sacrée	84
Le Forum et le Palatin	88
Saint Sébastien au Palatin	91
Le Célius et Sainte-Marie-in-Domnica	93
Saint-Etienne-le-Rond et les Quatre-Couronnés . .	94

Saint-Clément	97
Le Moïse de Michel-Ange	100
Sainte-Marie-Majeure	101
La Naissance de Vénus	103
Les rues de Rome	104
Le Saint Etienne de Francia	105
Sainte-Agnès-hors-les-Murs	107
Sainte-Constance	108
Le portique de Saint-Laurent-hors-les-Murs	110

MILAN

L'atrium de Saint-Ambroise	112
Le baldaquin de Saint-Ambroise	113
Sainte-Marie-des-Grâces, La Cène de Léonard de Vinci	113

Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.