

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

GILBERT Pierre, *Un passant à Florence*, [s.l.], La Renaissance du Livre, 1967.

---

**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/>

UN PASSANT A FLORENCE

## DU MÊME AUTEUR

*La poésie égyptienne* (choix de poèmes traduits et commentés). Bruxelles. Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1943. Réédition 1949.

*Le classicisme de l'architecture égyptienne*. Bruxelles. Fondation Égyptologique Reine Élisabeth 1943. (épuisé)

*Esquisse d'une histoire de l'Égypte ancienne et de sa culture*. Bruxelles. Lebègue, 1949.

*En passant par Florence et Rome*. Bruxelles, École d'Archéologie d'Uccle, 1950. (épuisé)

*Passage en Grèce*. Bruxelles, éditions du Parthénon, 1959.

*Couleurs de l'Égypte ancienne*. Éd. Paul Merckx, Bruxelles, 1962. Réédition 1966.

*Vingt œuvres de l'Égypte ancienne*. Musées royaux d'art et d'histoire Bruxelles, 1963.

*Couleurs de la Campanie*. Éd. Paul Merckx, Bruxelles, 1965.



photo M. Baudet.

### L'ESPÉRANCE

détail de la porte d'Andrea Pisano au baptistère

*La simplicité de la sculpture linéaire et la netteté de l'encadrement s'accordent avec la construction. La figure, bien faite pour être vue de loin, en passant, est expressive dès la silhouette attirée vers le ciel; et, vue de près, elle se révèle d'un charme qui change l'espoir en promesse.*

PIERRE GILBERT

*Correspondant de l'Académie Royale de Belgique  
Conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*

UN PASSANT  
A FLORENCE

LA RENAISSANCE DU LIVRE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE  
VINGT-CINQ EXEMPLAIRES  
SUR PAPIER VERGE,  
HORS COMMERCE,  
MARQUÉS H.C.

*A ceux qui m'ont fait aimer Florence,  
A ceux dont j'ai partagé la joie d'y être,  
Et à tous ceux qui l'aiment ou qui l'auraient aimée.*

## FLORENCE TOUJOURS

*Florence atteinte! envahie par un déluge sans présage et sans menace! d'un coup immergée, assaillie par les troncs d'arbres arrachés aux collines et mille débris battant de coups de bélier les murs et les bronzes! Et, dans ce brusque déchaînement, presque rien à faire pour sauver de la fange torrentielle des biens déjà dénaturés.*

*Rien ne pouvait plus âprement nous rappeler la précarité de ce qui nous importe le plus pour entretenir notre confiance dans l'homme. Et cependant, s'il est permis de parler de soulagement alors que manquaient hier encore trop de ressources de la vie courante, de l'eau potable aux livres, n'oublions pas d'admirer la solidité de structure qui a permis à la ville de rester debout dans une tourmente où ailleurs maisons et monuments se seraient écroulés.*



*Ce sens de la muraille, qui donnait contentement au regard, s'est révélé, dans ce drame, à l'épreuve des réalités de la violence. Un sentiment de gratitude nous prend à l'égard des constructeurs anciens qui bâtissaient lentement, résignés à ne pas voir achevée l'œuvre où ils mettaient leur vie, pour lui donner plus de chances d'avenir. Grâce à eux, les enfants de demain et de plus tard verront Florence.*

*Il ne fallait pas ce désastre pour y penser. Des articles qui suivent, consacrés à des monuments de Florence et des environs, une partie avait été publiée par l'École d'Archéologie d'Uccle, par le Thyrsé et le Flambeau ; d'autres étaient inédits ; tous ont été remaniés de séjour en séjour. La Renaissance du Livre avait, depuis quelque temps, décidé de les réunir en un petit volume, avec lequel des voyageurs confronteraient leurs impressions, et qui pourrait hâter leur souhait d'aller à Florence ou d'y retourner. C'est plus que jamais nécessaire. Rien de ce qui fait l'objet de notre joie et de nos remarques, dans les pages qui suivent, n'est détruit ou trop compromis. Florence est tellement riche en art que beaucoup a pu lui être enlevé sans que son caractère y perde. Elle reste elle-même, c'est-à-dire le foyer où l'antiquité a revécu sans renier les valeurs du moyen âge. Architecture, peinture et sculpture ont uni ce qui ailleurs était souvent incompatible. C'est le plus sûr de nos héritages. Garder le contact avec Florence est l'une de nos chances de rester civilisés.*

Janvier 1967

## LES RUES

**E**xiste-t-il une autre ville qui ait autant d'unité? où toutes les constructions, sacrées ou profanes, grandes ou petites, soient, comme ici, de l'architecture? Dans ces rues de pierre grise, les palais comblent notre attente; leurs fenêtres, souvent jumelles, d'inspiration romane, s'inscrivent au mieux dans le rectangle brut des façades. Mais beaucoup de maisons valent ces palais. Leurs baies simples, soulignées d'un encadrement en amande, animent les surfaces rudes. Par les portails s'entrevoient des cours à arcades plus claires que la rue. De petites églises ont un pignon lisse ponctué d'une fenêtre ronde, au-dessus d'une porte au tympan de faïence. Il n'en faut pas plus pour composer une harmonie florentine.

L'étonnant, dans une ville où triompha si tôt la démocratie, c'est que l'on y cherche en vain des logis de petites gens. La plupart des maisons sont grandes. L'usage de l'appartement, du quartier loué, remonte ici très haut; peut-être ne s'est-il jamais perdu depuis l'antiquité. Cette coutume a permis de

donner aux habitations courantes une ordonnance que n'auraient pas admise des bâtiments plus petits. En même temps, la condition modeste des habitants a prêté sa discrétion aux demeures; et les palais eux-mêmes, devant cette retenue, ont renoncé au luxe, et préféré la beauté.

L'unité du paysage citadin ne vient guère de plans d'urbanisme. Il y a peu de perspectives organisées. Les rues se croisent et s'incurvent en un lacs au milieu duquel, inattendus, les monuments se lèvent sur un pan de ciel. Ce n'est pas l'un ou l'autre des constructeurs toscans qui a prescrit le bon ton, mais l'instinct de la cité. C'est Florence qui a fait Florence. Les auteurs du baptistère et de San Miniato, puis Brunelleschi, Michelozzo, le Cronaca, et d'autres, ont élevé ce sens à son point le plus haut; ils n'ont pas eu à le créer. Ici tous les styles ont du style. Les chefs-d'œuvre ne se détachent pas de l'ensemble; ils ne sont que les rencontres les plus heureuses d'un bonheur partout répandu, où se développe le bonheur personnel dont nous sommes capables. Il fait bon se promener entre ces architectures dont la justesse nous fait confiance et dont les délicatesses nous sont comme des attentions.

Ce n'est pas que ce ton règne en tout. *Une ville de vivants* n'est pas irréprochable. Les placages modernes sont proches du bariolage aux façades de Santa Croce et de la cathédrale, — dont le décor des côtés, bien qu'ancien, ne vaut guère mieux. Ce réseau de marbre foncé sur marbre clair, qui contribue à définir le rythme des petits monuments, se disperse en compartiments monotones aux surfaces des grandes constructions, et y devient contraire à un ordre.

Sur la place de la Seigneurie, devant le palais vieux, les statues éparpillées démentiraient la rigueur du cadre construit, si cette rigueur pouvait être démentie. *La Judith de Donatello* est lourde et contournée. Le Neptune, les nymphes et génies marins du xvi<sup>e</sup> siècle, sont là hors de propos, caprice de despote dont cette intrusion dénonce l'arbitraire. Mais les tendances dont elles témoignent ont peut-être aidé à la formation des œuvres admirables ou charmantes; une cité douée de qualités



Photo Alinari.

#### STE-MARIE-NOUVELLE

*Le chœur rectangulaire est d'un appel moins persuasif qu'un chevet arrondi. Par compensation, un graduel rétrécissement des travées renforce la perspective intérieure ; et les arcades préparent au mieux à l'arc surélevé du milieu de la triple fenêtre du fond. Le long déroulement des courbes vers le chœur s'ennoblit de tendre à ce dépassement.*

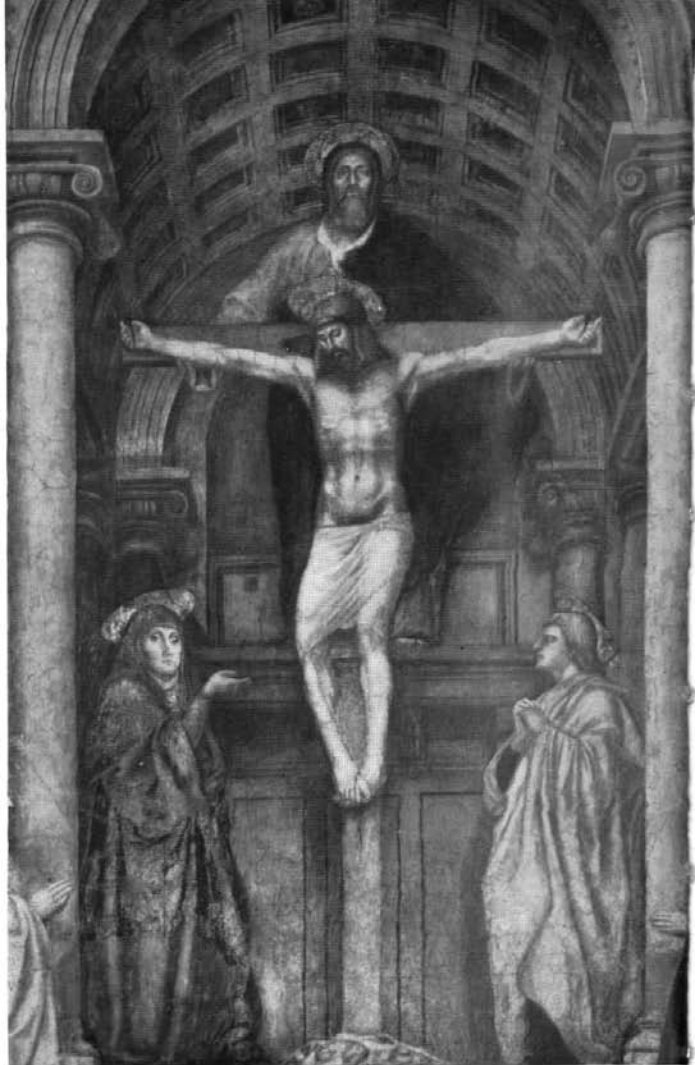


Photo Alinari.

#### LA TRINITÉ DE MASACCIO A STE-MARIE-NOUVELLE

*Un monde construit. C'est pour le signifier que Masaccio introduisit la Renaissance à Ste-Marie-Nouvelle, dans le décor de sa fresque de la Trinité. Rien ne lui paraissait, plus que le classique romain, digne d'exprimer l'ordre auquel ont mission de participer ces personnages. L'étagement de la composition, du saint Jean bouleversé de tourment et de la Vierge, ravagée d'avoir vaincu toute révolte, à l'athlétique soumission du Christ, rappelle, devant ce portail ouvert sur le sacré, une présentation de mystère. Au sommet, le Créateur, qui s'est humanisé pour se sacrifier dans son fils, recueille en lui cette agonie, mais sa tête, au-dessus du rayonnant foyer de ce monde d'architecture, n'a pas déserté l'éternel, et résorbe le sacrifice dans l'absolu.*

si heureuses les aurait peut-être moins développées si elle ne s'était senti ce trouble qui l'obligeait à en dégager des formes pures.

Presque seul parmi les sculptures de la place de la Seigneurie, le geste du Persée de Cellini, vainqueur de ses complications comme du monstre, jaillit en accord avec la carrure du palais vieux et avec les cintres de la loge des lances.

Il y aurait, parmi tout ce que nous voudrions retenir d'ici pour nous en éclairer, de la pauvreté à nous appesantir sur quelques défauts. Ils nous rendent d'ailleurs plus conscients de notre attachement pour la ville. Non pas tant parce que ces exceptions mettent tout le reste en valeur; la ville n'en a pas besoin; mais parce que nous mesurons une admiration, une amitié, au plaisir que nous avons à comprendre ce que nulle part ailleurs nous n'aurions admis.

## LE BAPTISTÈRE

**I**l est pur, uni, précieux sans petitesse. C'est un grand pavillon octogone au toit pointu de marbre blanc; à mi-hauteur des murs, une zone de fenêtre se développe sous une arcature de marbre vert sombre. Un fin réseau de corniches et de pilastres, et des bandeaux de marbre vert, ensèrent 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 verdeur. On sait d'ailleurs qu'il y eut ici une consécration vers 1059; une étape importante des travaux s'achevait donc en ces années épiques du xi<sup>e</sup> siècle, où les comtesses Béatrice et Mathilde de Toscane épousaient nos Godefroids ardennais.

Le baptistère de Florence s'est complété à la fin de l'époque romane. La vaste mosaïque historiée qui tapisse tout l'intérieur de la coupole, est même 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 redoré 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 continuité. 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 se sent chez soi; c'était la maison de l'esprit, dont l'image surgissait devant lui sur tous les chemins de l'exil. Nous partagerons un peu de sa tristesse quand nous ne serons plus ici.

## LES PORTES DU BAPTISTÈRE

Les portes d'Andrea Pisano se subordonnent le mieux à l'architecture; quelques silhouettes élégantes s'enlèvent sur les fonds quadrilobés; elles 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 nettement 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, peu employé jusqu'ici, 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 Ève, 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.

L'Adam et l'Ève 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 qui est tragiquement celui de la vie. Mais il ne dément pas celui-ci; il le complète. Ils gagnent à ce rapprochement, l'un et l'autre, en intensité.



## *SAINTE-MARIE-NOUVELLE*

L'Italie, dit-on, ne s'est pas assimilée le gothique; et il est certain qu'en plein *xiv<sup>e</sup>* 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 de 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 mur de gauche, il y a la sublime trinité de Masaccio; un peu partout des fresques moins puissantes multiplient les nuances 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<sup>e</sup>* et *xv<sup>e</sup>* 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 quattrociento; 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, comme à la cathédrale, il y a rupture d'harmonie. L'élan du gothique y est contrarié, 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  
A SAINTE-MARIE-NOUVELLE

Au revers de la façade de Sainte-Marie-Nouvelle, entre deux portes, Masaccio avait peint une crucifixion qui a été transportée au mur de gauche. Elle s'isole dans une architecture à la romaine, sous une voûte à caissons dont Raphaël s'inspira peut-être pour l'École d'Athènes, et qui fut 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 présenter 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<sup>e</sup> 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.

LA « RENCONTRE DE SAINT FRANÇOIS  
ET DE SAINT DOMINIQUE »  
A L'HOPITAL SAINT-PAUL

**S**ous une galerie de fines arcades à la Brunelleschi, devant la place étendue de Sainte-Marie-Nouvelle, 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 enfin trouvés?

## *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 quattrocento, 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'élancement du support un cachet de maigre adolescent.

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. Cette primauté, l'architecte l'a confirmée en sacrifiant le chœur. Celui-ci n'est plus qu'un promenoir équilibrant ceux des autres branches du plan cruciforme. Au lieu d'appeler à lui l'attention, le sanctuaire se termine par une colonnade au nombre impair de supports. Une colonne centrale ne forme pas fond de perspective. Toutes les perspectives sont tournées vers l'autel, à la croisée du transept, et vers la coupole sur laquelle l'autel-relais reporte l'attention.

A l'intérieur, comme à l'extérieur, l'édifice s'élève donc avec une sereine et ferme douceur, vers son pur couronnement. Ce calme sommet, d'être le foyer d'aspiration 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.

## 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-il 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 important qu'il se pose identique à Rome, dans la grande chapelle de Saint-Clément. Il y a probablement du vrai dans tout cela. 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 l'intensité de la vie dans la force des regards et des attitudes. Puis les grands traits s'imposent. Dans la fresque du baptême, au mur du 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 le contraignait 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 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 une intemporelle grandeur.

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 lui 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.

### *SAINT-LAURENT*

**L**a basilique des Médicis ressemble beaucoup à Santo Spirito. Elle est un peu moins pure. Ce n'est pas Brunelleschi lui-même qui put l'achever. Un élève y donna plus d'importance au décor intérieur. Ces ornements atténuent le style, mais incorporent peut-être mieux à l'ensemble la moulure horizontale tendue, à la base des arcades, au-dessus des chapiteaux. L'extérieur semble, surtout aux nefs, être de l'authentique Brunelleschi. Les murs sont nus. Sous les corniches règne une frise ornée de strigiles, motif cher au maître, probablement parce qu'il y reconnaissait un sens qui correspondait à son goût de la pureté. La strigile, peut-être déjà en Grèce (témoin une stèle de Delphes), et en tout cas à Rome, sous l'empire, et dans les premiers temps du christianisme, était un parlant symbole de purification. La palette incurvée au moyen de laquelle l'athlète se débarrassait, après l'exercice, de la poussière collée à l'huile dont il s'était enduit, décorait les sarcophages et cuves baptismales pour annoncer que l'âme s'y libérait des souillures de la matière. Le sens restait valable aux murs de l'église. Et le mouvement ondé des frises de strigiles forme une transition heureuse entre les lignes d'élévation et les horizontales des corniches.

Le chœur de Saint-Laurent est environné de constructions adventices. La chapelle de Brunelleschi, au Nord, est conçue pour s'intégrer au mouvement d'ensemble. La chapelle de Michel-Ange, au Sud, a trop d'originalité propre pour s'y

conformer aussi bien. La grande chapelle funéraire des Médicis devenus grands-ducs de Toscane est hors de proportion.

La façade de l'église est restée fruste. Les grands artistes de la Renaissance avaient été appelés à dessiner des projets qui ne furent pas exécutés. Oserons-nous dire que celui de Michel-Ange n'est pas tellement rassurant? Il semble que Florence elle-même soit ici en faute. L'inachèvement de la façade à la cathédrale, à Saint-Laurent, à Sainte-Croix, au Carmine, indique une préoccupation exagérée de cette partie de l'édifice. On se faisait une conception si exaltée d'une façade d'église que tout projet semblait insuffisant; et il l'était en effet parce qu'il ne pouvait, pour satisfaire à de telles exigences, être que trop chargé, trop soigné. Le soin extrême, adapté aux dimensions modestes de San Miniato et de la chapelle Pazzi, avait donné des compositions exquises; ce même soin, appliqué à des architectures plus grandes et de plus haut prestige, aboutissait à un excès, que le goût florentin réprouvait. De là l'inachèvement de la plupart des monuments majeurs, à l'exception de Sainte-Marie-Nouvelle, dont la façade, trop minutieusement compartimentée dans le bas, au xiv<sup>e</sup> siècle, s'est admirablement achevée au xvi<sup>e</sup>, grâce au génie de grandeur et de clarté classiques d'Alberti. Le cas de Saint-Laurent est particulièrement net. L'orgueil et le bon goût des premiers Médicis n'arrivèrent pas à se mettre d'accord, et la façade en est restée au stade préparatoire. Ce n'est qu'un mur d'attente, strié des rainures horizontales dans lesquelles devaient se fixer les pierres du revêtement. Puisqu'un dessin de Brunelleschi n'a pu être exécuté, il vaut mieux laisser cette façade dans un état de rudesse qui est, lui, du moins, conforme au parti général de l'architecture des rues de Florence. Il est bien florentin de n'avoir jamais essayé d'en atténuer la pauvreté par la moindre végétation.

*LA CHAPELLE DE BRUNELLESCHI  
A SAINT-LAURENT*

**L**a 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'une 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'Église 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 résonne 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  
A 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?

Il faut peut-être faire la part, dans cette abstention, d'un certain instinct à se désencombrer de souvenirs qui nous échappent. On a souvent admiré la perspicacité et la générosité de Laurent le Magnifique à introduire dans sa famille le jeune Michel-Ange; on ne s'est peut-être pas assez demandé comment les fils de Laurent, ces princes de fraîche date, avaient traité ce favori de leur père? Quelque jalousie, de faciles railleries à propos du nez cassé de leur commensal, pouvaient-elles être évitées? Et le jeune sculpteur défiguré, qui croyait sa famille de noblesse autrement ancienne que celle des Médicis, comment réagit-il, lui qui, toute sa vie, devait être jaloux et provocateur de jalousies? La prédilection même de Laurent le Magnifique pour ce génie à imposer devait compliquer la situation et diviser la maisonnée.

Bien des drames de Michel-Ange ont peut-être des racines dans cette honorifique hospitalité. On comprend que Michel-Ange, plus tard, définissant, pour ces tombeaux, deux aspects de la personnalité du chef d'État, ait préféré effacer les souvenirs personnels.

Ces princes sans individualité ne sont plus que les symboles de l'homme de pensée et de l'homme d'action que la mort emporte également. La Nuit épuisée a bien besoin d'être de pierre pour connaître 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 titanique 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 domine ces tristesses; elle les éprouve encore; et son beau visage, détourné de l'enfant qui la quittera, suit notre départ de son regard qui comprend.

### LE CLOÎTRE DE SAN LORENZO

**L**e cloître de San Lorenzo est, autant qu'une dépendance de l'église, une voie d'accès à la bibliothèque laurentienne, ce temple de l'humanisme. Tout dans le vaste enclos respire

la modération et la grâce de la sagesse. Les arcades en plein cintre, reposant sur de minces colonnes ioniques, portent une galerie haute dont les colonnes soutiennent une architrave continue. La tradition romane s'y marie aux ressouvenirs antiques. C'est un équilibre de mouvements délicats, où il y a autant de réponses que d'appels, de fermeté que de douceur. Les quatre côtés se suivent, comme on voudrait que se suivent, égaux, les jours heureux.

Mais ce n'est pas ainsi que se succèdent les jours. L'homme ne se tient pas à cette continuité. Il descend jusqu'à l'angoisse, et l'angoisse lui rend l'accès de plus hauts sommets. L'inégalité, douloureuse et féconde, qui fait de risques d'avitissement la condition du sublime, Michel-Ange et ses disciples l'ont signifiée dans la salle qui sert de vestibule à la bibliothèque. Des colonnes jumelées, enfoncées dans les rainures de la muraille, semblent, comme les statues toutes proches des tombeaux des Médicis, attendre un affranchissement de leur destin. Mais était-il permis de prêter cette expression à de l'architecture? L'homme a-t-il le droit de faire partager son tourment à l'espace? Peut-être la destination de ce bâtiment prêtait-elle à cette étrangeté. Il était dans le rôle de ce vestibule d'annoncer l'amplitude de la pensée et des sentiments, puisqu'il introduit à un trésor de livres. Il ménage à ce foyer de l'intelligence et des passions un abord d'une déroutante splendeur, qui est un hommage et un avertissement.

La salle de lecture est, sans piliers ni colonnes, d'une seule venue en profondeur. Des fenêtres symétriques, garnies de vitraux à peine colorés, y répandent un jour tranquille. Tout au fond, au-dessus d'une porte, un fronton triangulaire, inscrit dans un fronton courbe, termine la perspective. Ce composé insolite propose une énigme. Est-elle indéchiffrable? Michel-Ange a concentré dans ce signe les rangées de baies à fronton courbe alternant avec des baies à fronton triangulaire, que la Renaissance aima reprendre à l'antiquité alexandrine et romaine. L'insertion d'un type de fronton dans l'autre ne peut que signifier un retour à l'unité. Après avoir clamé, par l'architecture

de la première salle, l'angoisse des chercheurs, le maître leur a rendu le silence et une foi platonicienne dans l'unité finale. La prévision malheureusement paraît voulue. Composite, ce fronton manque à la cadence d'un ensemble pondéré. Dans cette salle où la simplicité classique oriente l'étude, où l'équilibre forme au jugement, où la douceur de la lumière incite à la tolérance, l'insistant motif central ramène à l'inquiétude. C'est que les qualités d'apaisement n'étaient plus celles de Michel-Ange arrivé, au moment où il construisait ce sanctuaire de la pensée et de la confiance dans la pensée, à une maturité tragique. L'artiste avait beau s'effacer pour créer, à l'intention des humanistes dont il avait été le trop ardent élève, un milieu qui fût bien le leur, il ne se pouvait pas que, de la part d'une personnalité aussi violente, le sacrifice ne s'accomplît sans un criant effort, dont nous ressentons la peine.

Mais si, au sortir de la Laurentienne, nous aspirons à une évidence où ces contraires, véhémence d'appel et sens de modération, se soient conciliés, nous irons voir, de l'étage du cloître, s'élever au-dessus des toits la grande silhouette, dense comme un bourgeon serré, du dôme de Ste-Marie-des-Fleurs.

Le profil est d'un arc aussi ferme que celui d'une tige résistant au vent. Et depuis l'octogone de base jusqu'à la lanterne du sommet, les côtes de marbre qui partagent la coupole de tuile suivent impeccablement la courbe. C'est la rencontre de deux forces en lutte que dessine cette ligne; force d'impulsion et force de résistance y sont également actives, et leur union fait la sûreté de ce contour.

Pendant le chef-d'œuvre de Brunelleschi a été dépassé. Il était donné à la Renaissance de construire un dôme dont le profil n'exprime plus qu'une seule force, une force libre. Cette courbe-là, sans action extérieure qui la contienne, est restée pure, parce qu'il était alors florentin et romain de trouver plus de joie à refréner en soi l'abus de la liberté qu'à s'épanouir en gloire. Seulement il fallait se découvrir ce pouvoir et souhaiter l'exercer. Il fallait que Michel-Ange eût senti le déchirement dont témoignent ses œuvres de sculpteur et d'architecte à

San Lorenzo pour que, maître de lui dès l'affranchissement et la victoire, il ait fait du dôme de Florence, accompli en plénitude au terme des passions, le dôme serein de St-Pierre de Rome.

### LA DÉPOSITION DE CROIX DE MICHEL-ANGE A LA CATHÉDRALE

L'écart démesuré des piliers de la nef, à la cathédrale, appauvrit l'ordonnance. Les colonnades qui s'arrondissent aux deux extrémités du transept sont mieux composées. Les piliers, leurs arceaux, scandent l'ampleur du vide. C'est là, dans une chapelle de l'abside de gauche, que s'élève, seule comme à l'intérieur de l'âme, la Pietà de Michel-Ange.

Il avait été lyrique dans sa jeunesse, quand il avait sculpté la Piété de St-Pierre de Rome, toute recueillie dans l'accord de ses lignes. Puis ses chefs-d'œuvre avaient été épiques. Leur ardeur éclatait, bousculant l'espace. La Pietà du dôme de Florence est de nouveau lyrique. Son volume ne violente plus l'attention. L'ardeur y veille et monte.

Le sujet du groupe et l'expression des personnages vont cependant au repliement douloureux. Michel-Ange lui-même, debout, dans le rôle de Nicodème, soutient, entre Marie et Marie-Madeleine agenouillées, le corps du Christ, qui repose sur eux de tout son poids brisé — moins brisé qu'eux.

Le sculpteur, de sa haute taille un peu penchée, regarde, avec une tristesse sans fin « Celui qui ouvrait tout grands ses bras sur la croix ». Il a détaillé son propre visage d'homme, alors qu'il laissait inachevés les visages sacrés, plus grands de n'être pas sculptés dans le quotidien. Il a vécu, lui, de la vie des jours, pour atteindre au-delà, mais sans leur échapper, malgré ses révoltes, et parfois à cause d'elles. Marqué, miné par les jours, il commence à s'en libérer. Ce groupe où il s'est représenté





Photo M. Baudet.

### LA FAÇADE DE STE-MARIE-NOUVELLE

*La continuité florentine s'affirme au décor vert et blanc de la Renaissance, repris par Alberti, au milieu du Quattrocento, à des modèles d'époque romane, eux-mêmes inspirés de l'antique. Mais le raccord entre bas-côtés et nef centrale, au lieu de suivre la simple oblique de l'appentis, s'infléchit en une courbe suivie d'une contre-courbe. C'est un agrandissement de la console classique à double volute, redressée d'un quart de tour.*

*La Toscane romane avait été peu encline à la sculpture, pour laquelle un trop subit engouement entraîna l'échec des autres façades de grandes églises. Alberti fut sage de rester dans la tradition d'un décor soumis à l'architecture, comme il fut avisé de ne pas sacrifier au présent Renaissance le passé gothique, représenté au bas de la muraille par l'amorce d'un maigre décor. Le changement en cours de montée fait apprécier l'harmonie plus ample du reste de la façade.*



Photo M. Baudet.

## LE PALAIS MÉDICIS

*Michelozzo avait le sens exquis de la gradation. Le palais qu'il construisit, au milieu du Quattrocento, pour Cosme 1<sup>er</sup>, le fondateur de la puissance et de la politique d'art des Médicis, marque, du bossage du rez-de-chaussée au mur lisse du deuxième étage, une sorte de dématérialisation. On y devine un reflet d'une conception de la vie qu'expriment aussi, à l'intérieur, les fresques de Benozzo Gozzoli, brillantes au cortège des Mages, et recueillies à l'approche de la madone et de l'enfant.*

grandi, lui qui était si petit, rappelle peut-être le moment où il s'est senti moins tyrannisé par sa propre présence géniale, où il entrevit de se dire adieu.

De partout, mais plus particulièrement de la droite, du côté de la Vierge (la Madeleine, à gauche, ayant été péniblement retravaillée par un continuateur), le mouvement de l'œuvre est d'une montée sans rupture. Le haut capuchon dont Michel-Ange s'est entouré le visage, dans ce portrait sanctifié, évoque peut-être la coiffure dont il avait coutume de se couvrir, mais il est là surtout pour terminer le groupe en un sommet. Le dessin de la pierre prend ainsi, par un démenti plein de sens à l'expression accablée des personnages, l'allongement d'une vague dressée, l'élan de la flamme, l'acuité d'un cri. Le bloc se hausse vers sa pointe avec une richesse d'accents de passion tout enveloppée de son rude contour simple. Il garde, au bas de cette abside immense, où tremble une pénombre presque sans limite, l'allure des antiques pierres brutes, la violence d'aspiration d'un menhir sublimé.

### LE PALAIS MÉDICIS

**B**runelleschi 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 rompt 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. Michelozzo a su adapter le style à l'intimité. Cosme et Pierre et Laurent de Médicis lui auront dû un peu de leur style de vie.

### *LES FRESQUES DE BENOZZO GOZZOLI DANS LA CHAPELLE DU PALAIS MÉDICIS*

Cette chapelle est un jardin clos. Qu'il fût clos représentait sans doute, aux yeux de Cosme de Médicis, son premier charme. Ce chef devait s'attendre toujours à voir entrer, par n'importe quelle ouverture, un assassin. Pareille arrière-pensée n'empêche pas d'agir, de s'amuser, de dormir. Elle empêche peut-être de bien prier; elle déconcerte le recueillement.

Parmi tant de charges et de périls, pour ce vieil homme épié, trop habitué au tragique, le changement capable de le projeter hors de lui-même, ce ne pouvait être la contemplation des mystères douloureux, mais la participation à un bonheur religieux très pur. Cosme avait de la prédilection pour le mystère de l'enfance, puisqu'il avait demandé aussi à Fra Angelico, dans la cellule où il allait parfois s'enfermer au couvent de Saint-Marc, une adoration des mages. Peut-être s'identifiait-il à ces rois opulents, heureux de trouver enfin à qui consacrer leurs trésors.

Le meilleur élève de l'Angelico, Benozzo Gozzoli, a déroulé ici, sur les grands paysages qui aèrent les murailles, le cortège de l'épiphanie. Il avait à concevoir ce décor en fonction du tableau d'autel, une madone adorant l'enfant, dans un sous-bois percé des flèches d'or de la lumière et de l'amour divin. Une délicieuse copie ancienne a remplacé l'original de Filippo Lippi. Tout, dans la haute salle qui constitue la chapelle, et dans le petit chœur carré attenant, s'oriente, comme les mages, vers cette nativité, que le fresquiste a isolée sur un fond de ciel bleu.

Les murs de côté du petit sanctuaire se peuplent d'anges planant, se posant, posés sur la terre fleurie, et, qu'ils soient en plein vol, debout encore, ou agenouillés, chantant tous vers l'enfant.

Dans la chapelle même, les personnages du cortège des rois ont reçu les traits des grands de l'époque, et, en particulier, de ceux qui avaient pris part, en 1439, au concile de Florence, où l'empereur de Constantinople, pressé par les Turcs, était venu offrir l'espoir de l'union des Églises. De l'angoisse de ce moment, le peintre n'a rien retenu et probablement rien compris. Ce n'était pas son affaire. Il a regardé, fixé ce qu'il a vu. Son propre portrait, figurant dans le cortège, lui donne un air d'ouvrier honnête, mais borné. Avant d'exécuter le décor de la chapelle Médicis, il avait achevé d'apprendre son métier en Ombrie. Il en a gardé, avec un modelé un peu sec, un rien de rustique mièvrerie. Mais, grâce à sa probité, il remplit tout son talent.

Les portraits dont il avait reçu ordre de semer ses fresques perdent leur mondanité grâce à un même air de candeur un peu courte, qu'ils doivent au peintre. Cosme pouvait, ayant épargné aux siens de devoir faire leur trouée, s'attendrir de voir ses petits-enfants angélisés.

Et les limites du peintre jouent en sa faveur, jusqu'à les lui faire dépasser. En bon décorateur, il a prodigué les jolies couleurs vives dans le cortège des rois mages, brillant au milieu des rochers piqués de cyprès. Mais, ces couleurs aimables, il les a rompues, affinées, à mesure qu'il se rapprochait, par le chœur des anges, de la fraîche nativité de Lippi. Ce dégradé, ménageant la zone de calme où rayonne le tableau d'autel, exprime aussi le ravissement des personnages qui se dirigent vers l'enfant pour s'effacer devant lui. L'honnête application de l'ouvrier, soucieux de servir au mieux son art et le client, atteint ainsi tout son but et mieux encore. Elle s'est fait oublier. Elle est devenue sentiment.

## FRA ANGELICO A SAINT-MARC

Pour saint Antonin, prieur de Saint-Marc, et pour Fra Angelico, appelé à décorer de fresques, tout le couvent Michelozzo fit de son style de modération une architecture de recueillement. 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 gauche, les saints patrons des Médicis, 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.

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

De sentiments 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 peut-être 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 étranger. 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 Élysées. 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. Comblés, 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.

## LUCQUES

### LA ROUTE

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 nœuds 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<sup>e</sup> 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, imposent 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<sup>e</sup> siècle français. Et une sainte femme ici comme là, baise le bras ballant du crucifié. La sainte française est exquise de compassion tendre; c'est la Vierge; 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 »

**S**ous 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 pas rompu. Sa beauté fraîche, d'être de marbre, échappe à la loi des vivants. 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

**L**e 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.

## LE CENTRE DE FLORENCE

**L**e 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<sup>e</sup> siècle et au XIV<sup>e</sup>. Son ample carrure, élargie au sommet par l'encorbellement du chemin de ronde, se rehausse du fier beffroi carré, qui s'évase à son 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<sup>e</sup> 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.

## LE PALAIS VIEUX

**I**l y a d'autres palais communaux en Toscane dont la définition ressemble à celle du palais vieux de Florence : solide rectangle de façade, tour montant du milieu de la corniche. Le caractère et la distribution, toujours parcimonieuse, des ouvertures, ne comptent pas beaucoup, tant l'emportent la rude surface et la fermeté du cadre. D'où vient que ces palais, même ceux de Montepulciano et de Volterra, où semble fidèlement se résumer le modèle de Florence, sont si loin de son accent ? Un même esprit d'affirmation civique et de liberté les inspirait tous. Mais le municipale de Florence ajoute à leur composé de force et de discipline un étonnant effet de victoire sur le réel. Il est le seul dont la tour prenne appui, de façon aussi hardie, sur l'encorbellement débordant de la corniche. Cette tour porte





Photo Alinari.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE  
DE FRA ANGELICO A SAN MARCO

*La simple et fraîche beauté, la modestie, s'unissent, dans la figure de la Vierge au sentiment d'une mission qui va jusqu'au plus haut de la destinée. Les participants savent tous que l'enfant confié aux bras du grand-prêtre est à la fois l'offrande et le dieu.*



Photo M. Baudet.

LE MUSÉE DES OFFICES,  
LA TOUR DU PALAIS VIEUX  
ET LA COUPOLE DE LA CATHÉDRALE

*L'architecture des offices répète, avec moins de style, ce qu'avait inventé le Quattrocento. Mais il n'est pas mauvais qu'un musée s'efface devant les œuvres qu'il expose.*

*La tour du palais vieux révèle, vue sous cet angle, cette insigne particularité d'être appuyée sur le vide, et d'être cependant rassurante.*

*La coupole de la cathédrale, apparaissant du milieu des toits, est bien l'expression de la cité; sa courbe s'achève en pleine vigueur, un peu avant l'épanouissement.*

à faux sur le balcon du chemin de ronde. Aucun malaise n'en résulte. On n'a pas à se demander si les consoles qui soutiennent le chemin de ronde, et qui se multiplient sous la tour, suffisent à la porter. Cette implantation sur le vide, la montée en plein ciel de ce puissant pavillon de pierre, évincent les conditions communes. L'effet de sécurité dans l'affranchissement est extraordinaire.

Cette architecture remplit au plus haut point son programme civique parce qu'elle donne confiance dans la liberté.

### ILLUMINATION

Des Florentins nous ont menés voir, un soir d'été, un cortège qui promenait sur un char un tableau de la Madone. Sur le parcours, les monuments étaient illuminés de torches ou de pots à feu. Le grand tableau, vacillant sur son archaïque véhicule, se distinguait mal sous les intermittences des lumières. La grâce d'une silhouette peinte n'était enlevée à l'ombre que pour y être replongée, ou pour se perdre dans un éclat plus vif. Mais l'image vivait de tous les regards qui l'attendaient, qui la suivaient.

Autour d'elle chatoyaient dès le départ, aux arcades de l'Annuziata, des tapisseries qui changeaient la place en un salon, moins beau que ne l'est pendant le jour ce quadrilatère de fines colonnades, dominées par celles de l'hôpital des Innocents.

La révélation de la soirée fut l'embrasement du palais vieux. Des flammes soulignaient les corniches, animaient les fenêtres, ajoutaient leur élan à l'aérienne implantation de la tour. La franchise des verticales et des horizontales, et de leur équilibre, entraient dans un jeu mouvant. Ces contours si fermes ployaient à l'ondulation des reflets et des ombres. Et l'autorité de la

structure, loin de s'en amoindrir, s'exaltait de ces flottements et de ces retours, qui cernaient de variations révélatrices la rectitude éblouie. D'autre part, la joie d'emportement des flammes s'augmentait de la sécurité du construit. A peine la rouge fantaisie recréait-elle, par le regret, le besoin de la stabilité, que la stabilité nous était rendue. A travers la cadence des feux, qui répondait à la respiration de la nuit, des sautes de vent déchaînaient parfois des rafales de lumière et des retombées d'ombre. La vie et l'amour se heurtent ainsi en brusques éclats. Mais la continuité subsiste au foyer de ces battements.

*L' « ENFANT AU DAUPHIN »  
DANS LA COUR DU PALAIS DE LA SEIGNEURIE*

**L**es 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 vibrait 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 contrepois; 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.

*LES MADONES DE CIMABUE ET DE GIOTTO  
AUX OFFICES*

**T**out le monde sait que Cimabue n'est pas un aussi grand peintre que son élève, et, à Florence même, les fresques de Santa Croce sont là pour attester le sens du monumental de Giotto, son pouvoir d'émotion, un style qui va de la force du réel au dépassement de l'esprit. A comparer les deux grandes madones du maître et du disciple placées côte à côte aux Offices, il apparaît d'emblée que celle de Giotto, une œuvre de jeunesse, est tournée vers l'avenir, tandis que l'autre tient à une tradition ancienne. Le sens du volume s'affirme presque avec ostentation au panneau de Giotto, où une simplification orientée en grandeur a évincé de la figure principale tout détail fin.

Mais la grandeur y est encore en ébauche. La madone au milieu des anges et saints plus petits qui l'entourent, est d'une massivité en désaccord avec la menuiserie aiguë de son trône gothique. Sans doute fallait-il cette rupture pour sortir du byzantin, pour arriver au vrai Giotto, et par lui à Masaccio, à la Renaissance. Seulement nous n'en sommes pas encore, avec la madone des Offices, au vrai Giotto.

Le tableau voisin est au contraire du vrai Cimabue. Toutes ses qualités procèdent du byzantin, vis-à-vis duquel un rien d'émancipation a manqué entraîner de la gaucherie. Les prophètes qui apparaissent, entre des arcades, au bas de la composition, comme aux racines du groupe principal, auraient mieux fait de rester encadrés, à la byzantine, en des compartiments séparés. Le peintre, par souci d'unité, a voulu intégrer ces arcades à la base du trône, et, pour un peu, les prophètes en prendraient un air de lapins au terrier. Heureusement personne ne croit à cette unité factice, parce qu'il n'y a pas moyen de croire à la réalité de la représentation. Le peintre a rendu l'illusion impossible. Des hachures claires à toutes les draperies abolissent leur relief, et tout volume. Du coup la disproportion entre la madone et les anges qui l'encadrent, et les prophètes sous ses

pieds, cesse d'être choquante. Nous sommes sur un autre plan. La madone plonge dans nos yeux, jusqu'à l'intemporel, un regard où la spiritualité se fait bienveillante; et ce rayonnement, qui suscite un monde où ne compte plus l'espace, fait oublier le peu de disparate qu'auraient pu laisser au tableau une velléité d'unité trop formelle, et la préciosité de quelques détails. Cette velléité cependant explique l'intérêt que Cimabue a pris aux recherches de son élève. Il a probablement vu en lui l'émancipateur qu'il avait un moment rêvé de devenir. Giotto, de son côté, a dû sourire un peu de son essai de jeunesse, où la libération est encore si loin de la liberté. Pour nous qui voyons aujourd'hui les deux œuvres, nous les apprécierons différemment selon notre point de vue. La madone de Giotto est plus importante, par le mouvement d'avenir qu'elle révèle, pour l'histoire de l'art, mais la madone de Cimabue remplit mieux son rôle d'œuvre d'art. Et je crois que Giotto, à l'époque de ses fresques franciscaines, dut la trouver, lui aussi, plus belle.

### 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. 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. Elle est accomplissement et promesse, fleur parfaite et attente d'amour.

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<sup>e</sup> 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 une transposition du peintre lui-même. Il s'est représenté ici, tenant debout dans ses bras le Christ mort. Le thème était de tradition dans l'art italien; Roger l'a emprunté, comme l'indiquent des détails pareils, (par exemple l'entrée du caveau,) à un tableau de fra Angelico ou de son atelier. Mais, dans ce tableau, tous les personnages sont à l'antique. C'est Roger qui a inventé de se substituer à Nicodème. Son regard, planté droit et clair dans le nôtre, y répand la tristesse et la bonté.

La qualité du peintre s'ennoblissait de celle de l'homme. Une princesse de la maison des Sforza, qui lui avait confié un jeune peintre italien à former, le remerciait des soins dont il avait entouré celui-ci 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, Roger 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 près du sublime 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. Et c'est probablement parce que Roger s'était identifié à Nicodème que Michel-Ange, ému de cette personnelle intervention, reprit ce rôle, à la fin de sa longue vie, pour soutenir à son tour le Christ, dans la Pietà du dôme de Florence.

## LES PONTS

Dans une ville aussi touffue que Florence, les ponts ne sont pas seulement des lieux de passage. On aime y respirer, à la fraîcheur du fleuve, l'air d'un grand espace.

Les deux ponts anciens ont à peu près l'aspect qu'ils avaient au xvi<sup>e</sup> siècle. Celui de la Trinité, construit à cette époque, a été détruit pendant la dernière guerre, mais rétabli avec tant de soin et d'art, au moyen de tant d'éléments originaux, patiemment récupérés, qu'il a retrouvé presque toute la qualité de la création. Le pont vieux, d'origine médiévale, doit son principal caractère aux aménagements du premier grand-duc de Toscane, qui bâtit, au-dessus des boutiques édifiées sur le pont, la galerie qui relie le palais vieux au palais Pitti. On sait que ces magasins regorgent d'objets agréables et amusants. C'est une promenade que tout le monde, exigeant connaisseur ou badaud impénitent, aime refaire, que l'aller et retour le long



des étalages, sur le pont vieux. Le plus grand attrait n'est pas dans les boutiques. Celles-ci, au milieu du parcours, s'interrompent, faisant place à des arcades élancées, d'où la vue s'étend en amont loin sur le fleuve, la ville et les collines. Des autres ponts, le spectacle est à peu près le même, et on ne se fait pas faute d'en jouir. Mais l'homme a besoin de cadres pour centrer son attention. Les arcades du milieu du pont vieux, vers l'amont, et la place entre les maisons qui lui répond vers l'aval, offrent des cadres qui aident à regarder; de plus, la circulation y est interdite aux véhicules; le passant peut ne penser qu'à ce qu'il voit; et lorsque la foule ne lui permet de bien voir ni les échoppes ni le paysage, il ne perdra pas son temps, s'il a le don d'amusement, à regarder la foule.

L'un des grands avantages du pont vieux, c'est qu'il permet de voir au mieux le pont de la Trinité, dont l'ensemble se saisit d'un regard et dont le détail se perçoit assez pour y garder un rôle. C'est un chef-d'œuvre de grâce. Sous l'arc allongé du parapet, les arches se raccordent aux verticales des piles avec *une incomparable douceur*. S'il est vrai que l'Ammanati trouva aux tombeaux de la chapelle de Michel-Ange, à Saint-Laurent, le modèle des courbes de ces arches, il faut avouer qu'il en fit un beaucoup meilleur usage. Les rampes incurvées sur lesquelles s'allongent et s'accourent les bouleversantes statues de Michel-Ange n'ajoutent rien à leur beauté. Au pont de la Trinité, les sculptures, des statues des quatre saisons, se bornent à encadrer la construction; la qualité vient de l'architecture.

Or, l'Ammanati, auteur du chef-d'œuvre, était loin d'être un créateur toujours heureux. Il porte la lourde responsabilité du « *biancone* », ce massif Hercule de marbre blanc qui encombre la place de la Seigneurie. Il est aussi l'auteur, au palais Pitti, de la façade arrière, heureusement en contrebas des jardins, dont les colonnes baguées de blocs vermiculés eurent un déplorable succès. Marie de Médicis commanda aux architectes du palais du Luxembourg de s'en inspirer. L'Ammanati était bien l'homme de son temps. Il ne serait plus du tout celui du nôtre, s'il s'était contenté de ces recherches à tout prix,

sans jeunesse et sans feu. Mais Florence veillait. Elle cédait peu au temps. Au palais Pitti même, l'Ammanati est l'un des continuateurs qui ont porté la façade, du côté de la rue, à la grandeur dans l'harmonie où l'avait engagée Brunelleschi, même si celui-ci avait une autre conception de l'harmonie; et il y a ce pont de la Trinité, où Florence a triomphé de toute autre influence. Elle a plié les complications de la Renaissance décadente à se résorber dans un jeu de courbes unies qui rappelle les courbes mêmes de l'eau; et ces courbes se suivent avec tant de justesse qu'elles contribuent à la cohésion de l'architecture.

On trouverait ailleurs des ponts aux lignes plus franches ou au décor plus éclatant. On n'en trouverait peut-être pas dont les subtilités d'harmonisation soient aussi concertantes. C'est l'un des triomphes les plus révélateurs de la cité d'avoir su faire, des raffinements inquiets du baroque, si souvent dissonants, un des chefs-d'œuvre de l'unité florentine.

### LE PALAIS PITTI

**D**u pont vieux, on suit des rues presque droites pour déboucher, outre Arno, 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. Des successeurs l'ont complété. De ces puissantes assises horizontales se dégage une impression d'inébranlable solidité.

Mais les architectes exigeaient plus que le riche Pitti. Il leur a suffi d'animer de cintres égaux ces stratifications cyclopéennes, et surtout de les surmonter de la 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'architecture, sans trahir, a fait une œuvre de grand art.

### 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, au premier 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 respandit d'une tranquille certitude. Il se retourne vers son voisin plus âgé, comme pour lui faire partager son bonheur grave. Mais son regard le dépasse et plonge, au-delà, dans une région d'ombre qui, suivant le sens du tableau, au delà des âges, 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 fait, de sa mort pressentie, un élément clé de ce concert.

«*LA VIERGE A 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 Botticelli 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. 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 auprès du sentiment. De là quelque malaise au plus vrai de notre joie.

## LA VELATA DE RAPHAEL

Rien n'est si difficile que d'accorder des tons ambrés et du blanc, dont la proximité les assombrit. C'est un tour de force qu'une fois de plus osa Raphaël, mais avec tant de naturel bonheur que l'on ne sait s'il s'en est rendu compte, lorsqu'il a enveloppé d'un voile blanc, vêtu d'un corsage blanc, et paré de quelques perles, la méridionale beauté au teint doré, aux merveilleux yeux bruns rieurs et tendres, qui était probablement sa Fornarina. Sans doute la belle du portrait a-t-elle une finesse de traits, une élégance de mains, qui pourraient la faire prendre pour une grande dame. Mais le costume est à peu près celui d'une contadine. Et les autres portraits qui passent pour ceux de la Fornarina sont, encore que moins charmants, assez proches de celui-ci pour confirmer l'identification. Il faudrait ajouter que, si le modèle était le même, Raphaël, lorsqu'il peignait la *Velata*, en était particulièrement amoureux. Le doux éclat qui enveloppe la jeune femme laisse entrevoir sa source dans l'âme éprise. Un tel ravissement se peint dans le regard du modèle qu'il ne peut que répondre au ravissement de celui qui le regardait.

## LES JARDINS BOBOLI

**L**a façade arrière du palais Pitti, tournée vers les jardins, est du *xvi<sup>e</sup>* siècle; elle est lourdement appuyée des colonnes à bossages rustiques où l'Ammanati a demandé au décor ce que Brunelleschi et lui-même avaient, à l'autre façade, obtenu de la mesure.

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, 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.

## SIENNE

**L**a campagne est moins dessinée que les collines de Florence. Ses coteaux sont plus lents, et, sur le rouge de la terre de Sienne, 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 l'immense et admirable conque. 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<sup>e</sup> siècle paraît fort sage si, à gauche, ne jaillissait, à une hauteur démesurée, le beffroi carré de briques nues, portant, comme une hampe son emblème, en plein ciel, le clocher de pierre du guetteur. Le rougeolement de passion, à tous les édifices du forum, signale une cité impulsive entre toutes, un peuple sujet à l'émotion brusque et bouleversante. De quelque façon que l'on interprète la fameuse

inscription d'une porte de la ville : « Sienne 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. La façade du dôme, 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. 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 ombrage. Il crée la solitude. 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<sup>e</sup> 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 peignit deux guerriers sous la fresque de Simone Martini 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, depuis le grand Duccio, eut 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 bu'elle « nous ouvre le cœur plus grand ».

### LE MUSÉE DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE

**A**u XIV<sup>e</sup> siècle, Sienne avait voulu honorer la Vierge, sa protectrice, par une cathédrale immense, dont l'édifice déjà existant, la cathédrale achevée dans la suite, et que nous voyons encore, n'aurait plus été que le transept.

La peste coupa court à ce projet. Une partie de la nef abandonnée est aujourd'hui convertie en musée. Dans une salle haute ont été rassemblées des œuvres de Duccio. Nous connaissons ce maître, formateur de l'école de Sienne, par la madone conservée à Florence, dans la chapelle Rucellai de Ste-Marie-Nouvelle. Une irrépressible effusion y a incliné, plus que le contour même du visage, les traits qui s'y inscrivent. Il semble que le premier des grands Siennois, prenant conscience de l'émotivité de sa race, en ait conclu d'emblée à la nécessité de maintenir dans la cité, comme frein à tant d'impulsion, le formalisme byzantin.

La composition de la madone Rucellai, semblable à celles de Cimabue et de Giotto aux Offices, ne partage pas leur émancipation ou leur velléité d'émancipation; et Duccio s'est toujours

tenu dans la suite à cette réserve, qui lui permettait d'être ému sans faiblesse. Il semble même que, dans plusieurs de ses œuvres, la rigueur de la convention s'accroît avec l'intensité du sentiment.

Dans la salle Duccio de la cathédrale de Sienne, sont exposés les panneaux qui avaient formé le retable du maître-autel. Du côté de la nef apparaissent en grandes dimensions, pour s'imposer de loin, la Vierge et la cour céleste, les saints protecteurs de Sienne agenouillés au premier plan. Un composé de petits panneaux occupait le revers du retable, à l'intention des fidèles qui parcouraient le déambulatoire.

Le grand tableau répond avec une grâce réservée à son titre de Majesté. Le groupe central reprend le thème de Ste-Marie-Nouvelle. Les petits panneaux, joints à d'autres œuvres du maître, constituent un ensemble où la force harmonisée du coloris contribue à une variété d'expressions qu'approfondit la retenue. C'est une joie de trouver à côté de l'église aux richesses disparates, aux marbres hachés de stries, ce milieu d'art cohérent.

Il s'en faut de peu que l'on puisse admirer de la même façon la salle où, au rez-de-chaussée du même bâtiment, ont été rassemblées des sculptures de Giovanni Pisano et de son atelier, provenant de la façade de la cathédrale. Ce maître, qui n'hérita du talent de son père que pour en démentir l'ample pondération, et pousser jusqu'à la fureur le pathétique, a tiré des conditions qui lui étaient imposées des motifs de donner libre cours à son sens du drame. Parce que ses statues étaient destinées à prendre place entre les portails, et à l'étage supérieur, la tête de plusieurs s'incline ou se détourne sur le cou penché, pour rester visible du bas et de loin, et ces attitudes corroborent un air d'accablement, de révolte ou de commisération. Une Marie, sœur de Moïse, partage une âpreté désolée avec ce frère qui a déjà, lui, le redressement farouche des Moïse de Sluter et de Michel-Ange. Le rôle du personnage biblique suffisait-il à le caractériser ainsi, ou quelque influence a-t-elle pu s'exercer, d'une statue à l'autre, pour ce progrès de grandeur?

La salle serait, bien que dans un sens tout différent, aussi cohérente que celle de Duccio, si le groupe antique des trois Grâces, jeu de colombes entre ces cris de corbeaux, n'y avait été tardivement introduit. Ce marbre reflète avec une timidité charmante, un original qui remonte à une époque de l'art grec (le iv<sup>e</sup> siècle encore?) où la présentation restait bornée à un seul plan, et où la sinuosité des nus féminins demeurait discrète. La retenue de ce charme un peu grêle convenait à la Renaissance toscane. Le mécène siennois de la famille des Piccolomini qui avait offert le groupe, l'avait dressé au centre de la salle de la bibliothèque, aménagée, peu après 1500, au Nord de la cathédrale. Cette salle a conservé la fraîcheur de ton, de ligne et de sentiment des fresques de Pinturicchio qui en décorent le pourtour. Les peintures prolongent, à l'époque de Raphaël, qui y est représenté tout jeune, la joliesse ferme et vivante des petits maîtres du Quattrocento. Le développement qu'avait atteint la Renaissance dans l'art de ces fresques et leur qualité un peu mince répondent au point d'évolution, à la qualité aimable et fine du groupe des Grâces. Aussi faut-il souhaiter le retour de ce marbre au milieu où l'appellent la volonté du donateur et une longue tradition. Ce serait rétablir à la fois l'unité tragique de la salle de Giovanni Pisano et l'agrément de jardin de la salle des peintures et des livres enluminés, dont le charmant anecdotisme gagnerait à se regrouper autour de ce bouquet.

### A SIENNE, SAINT-DOMINIQUE

U ne rue, descendant du lacis étroit de la ville, aboutit dans une vallée rafraîchie de feuillages, à un large lavoir aux cintres égaux, où sainte Catherine allait faire sa lessive; au-delà, une brusque montée, et, falaise sur la falaise, surgit la façade arrière de l'église San Domenico, où la jeune fille

allait prier. Le paysage est resté presque intact, et admirable, où voisinent ainsi le lieu de travail et le lieu de contemplation, unis par un raidillon agreste.

L'église est un solide édifice de brique du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle témoigne, comme tant d'autres, de l'influence des constructions cisterciennes, qui avaient été les premières à introduire le gothique en Italie. Son plan n'est pas celui d'une croix, mais d'un tau, le transept, important, constituant avec le chœur à fond plat, perpendiculairement à la nef, un bâtiment presque aussi vaste, et, vu de la vallée, plus imposant encore puisqu'il va chercher ses fondations à mi-hauteur du coteau.

Ce bâtiment transversal est construit sur une salle inférieure qui ne fait pas, tant elle est spacieuse et claire, figure de crypte, avec ses piliers espacés et le libre développement de ses voûtes. Un escalier intérieur conduit de là dans l'église proprement dite, dont la nef sans mystère n'est qu'une voie sacrée tendue vers le très noble groupement des fenêtres du chœur.

Ce n'est pas encore la formule d'une grande baie subdivisée par des meneaux, mais dans le cadre d'une mouluration en arc brisé, un étagement de fenêtres cintrées sous trois ouvertures rondes, dont la plus grande, au sommet, attire à soi tout ce mouvement clair. Ce style et cet élan permettent au reste de l'église d'avoir, sans dommage, moins d'accent, et au transept établi sur une déclivité inégale, d'être plus long d'un côté que de l'autre. Ces asymétries, comme les réfections de la nef, endommagée et dénudée par la guerre, renforcent d'ailleurs la prééminence de la grande composition de lumière du chœur.

Une autre église de Sienne, san Francesco, a régularisé ce plan aéré. C'est aussi une grande nef vide tendue vers un large transept bordé de chapelles rectangulaires, de part et d'autre du rectangle du chœur. Et l'affirmation de ses stries horizontales ne fait que mieux définir l'exceptionnel espace. La simplicité des surfaces y rend le procédé d'alternance des marbres blancs et noirs moins obsédant qu'à la cathédrale; la grande fenêtre savamment subdivisée du chœur n'a pas, autant que le beau groupe des fenêtres simples de San Domenico, le pouvoir

d'appeler à elle le reste de l'édifice. Et le rouge délavé des briques de San Domenico est d'un particulier attrait. Leur ton n'a plus la dureté d'un rouge neuf; il n'a pas non plus la ténuité d'un rose qui, à si grande surface, manquerait un peu d'accent. La grande franchise de l'architecture, à San Domenico, s'anime et s'adoucit de la vie de ces tons qui évoquent des nuances de ferveur. Le souvenir de sainte Catherine y est illustré, dans une chapelle annexée à la nef, par des peintures du Sodoma dont on vante la grâce, sans se demander si cette grâce est bien dans le caractère de l'héroïne, et les livres consacrés à Sienne omettent généralement de donner la reproduction complète de ces fresques, où l'on est déçu de voir, au-dessus des figures de sainte Catherine, exténuée d'extase, peser de grandes apparitions fades. La charité passionnée, l'abnégation despotique de la Siennoise en qui s'étaient exaltées les tendances de la cité, revivent moins dans cette chapelle que dans l'église même, et l'église les domine d'une solidité de style capable de ramener à l'unité les ardeurs contradictoires.

### SAN GIMIGNANO

Entre Sienne et Florence, en zone longtemps disputée, est resté hérissé de tours, au sommet d'une colline entourée de grandes vues, le bourg pierreux de San Gimignano. Le groupement serré des maisons est encore celui du moyen âge, autour de deux places montantes, celle de la citerne ou puits public, et le parvis de la collégiale. Tout rappelle le temps des luttes entre Sienne et Florence. Ce n'est pas que rien n'ait changé. Beaucoup de fenêtres ont été transformées, et il serait dommage d'essayer de leur rendre des formes romanes ou gothiques, dont la rénovation ferait tache sur la simplicité de l'ensemble. Quelques étalages de pacotille touristique n'altèrent que bien peu, quoi que l'on en dise, un caractère dû à l'architecture.

Cette cité rude a conservé de la période florentine des intérieurs surtout aimables. Elle a fait appel aux décorateurs délicieux plutôt qu'aux vrais créateurs du quattrocento. Mais l'attrait de l'ensemble de sculptures de Benedetto da Majano et de peintures de Ghirlandajo, dans la chapelle de la collégiale consacrée à santa Fina, est si prenant qu'il serait indû de regretter de la grandeur là où il y a tant de charme. Les sculptures ornent le retable du fond; les fresques, les parois latérales. A gauche, sainte Fina étendue, par humilité, sur un lit de paille, voit apparaître saint Grégoire qui l'avertit de l'approche de sa mort. La rectitude du profil de la jeune fille, la tranquillité de la chambre et du ciel entrevu par la fenêtre, expriment le détachement d'une âme vierge. Ghirlandajo, qui, dans son adoration des bergers de l'église de la Trinité à Florence, a manifestement pris exemple de réalisme sur le triptyque de l'adoration des bergers commandée à Hugo Van der Goes par les Portinari, se serait peut-être inspiré d'un peintre du Nord pour le brillant du plat de cuivre et le soin avec lequel bouteille et coupe sont couvertes d'une étoffe bien assujettie. Mais la nudité de la chambre est toute méditerranéenne, et ces indications de soin délicat sont, plutôt que des observations de la vie de tous les jours, des correctifs à la mortification de la couche de paille, pour exprimer la pureté de la jeune vie prête pour le ciel.

La fresque de droite a paru d'un art plus banal parce qu'elle reprend, pour les funérailles de sainte Fina, une composition déjà très répétée, les deuilants groupés en frise autour du corps saint étendu sur un lit de parade. Cependant une particularité de la présentation l'aère heureusement : de part et d'autre de l'abside de basilique où se résume le lieu de l'action, règnent l'air libre et une large vue sur la cité de San Gimignano, dès lors caractérisée par ses tours. C'est qu'il fallait attirer l'attention sur les cloches que portaient certaines d'entre elles; la légende racontait qu'au moment de ces funérailles les cloches s'étaient mises à sonner toutes seules. Et plusieurs personnages en effet font mine de s'émerveiller de les entendre. De plus,

une parente de la sainte, en touchant la main de celle-ci de sa main paralysée, se voit guérie. Et un enfant de chœur aveugle baise le pied de la jeune fille morte qui lui rend la vue. L'un des assistants dénombre sur ses doigts, en bon Toscan toujours apte à la terre et aux comptes pratiques, tous ces miracles. Ses compagnons ne s'en émeuvent que mieux.

L'autre église importante de la petite cité, Sant' Agostino, a plutôt l'air, à côté d'un charmant cloître d'inspiration florentine, d'un salon recueilli que d'un sanctuaire. C'est un quadrilatère allongé à l'une des extrémités duquel se trouve un autel de Benedetto da Majano, qui est, parmi les œuvres les plus joliment composées et tournées de ce maître dont l'élégance même est faite de gentillesse. A peu près même impression à l'autre bout de la salle, où le chœur est égayé de fresques de Benozzo Gozzoli, à l'anecdotisme impénitent, aux couleurs toujours vives et fraîches.

Le monument le plus frappant de San Gimignano, est, à côté de la collégiale, un palais communal appelé, par rapport à celui d'en face, le palais neuf. Il est du XIII<sup>e</sup> siècle. Au mur de fond de la grande salle de l'étage noble, se trouve une grande fresque où, reprenant le sujet de la Majesté de la Vierge, traité par Duccio et Simone Martini à Sienne, le beau-frère de celui-ci, Lippo Memmi, déploya sous un dais, autour de la madone-reine, la cour céleste. C'est une composition de lignes et de sentiments retenus, d'une pudique douceur siennoise, conçue sans profondeur d'espace ni épaisseur de relief. Vision épurée des conditions terriennes. Mais l'œuvre a subi un curieux remaniement. Elle a été restaurée, au temps de l'hégémonie de Florence, par Benozzo Gozzoli, qui a cherché à donner à ces figures transcendantes un modelé dans l'espace et la lumière. Heureusement ce modelé se résout, lui aussi, dans une irréalité. Les volumes se composent de reflets si transparents que les figures en paraissent éclairées de l'intérieur. Cet effet, qui entre dans les accords de poésie d'un Piero della Francesca et d'un Botticelli, n'est pas aussi concertant à San Gimignano; il n'y est que de procédé, mais il ramène l'œuvre de Memmi, par le détour

inattendu de ce second temps, à un dépaysement qui n'est pas sans portée. Il nous rappelle que les plus hauts accords viennent de complexités d'où naît le besoin de l'accord. Il est à propos de s'en souvenir dans cette salle où, tout à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Dante prit la parole, pour exhorter les dirigeants de la petite cité à former avec Florence une coalition.

Or ce moment était celui où Dante atteignait au plus grave de la crise qui allait trouver forme et remède dans la Divine Comédie. Souffrant de la mort de Béatrice, et plus encore, peut-être, du peu d'attention qu'elle lui avait donné, il avait besoin des malheurs qui l'obligeraient à créer une œuvre capable de lui compenser la vie, et de lui donner une raison d'être, un espoir moins faillibles. Il avait tenté de se consoler par l'étude, la famille; il avait cru trouver le dérivatif d'un devoir dans les affaires de l'État. Mais son éloquence ne suffisait pas à faire de lui un politique. Il rêvait d'appliquer à l'organisation de Florence, de l'Italie et du monde, l'unité dont, en art, il sentait si impérieusement l'appel. Cette tendance ne pouvait que le rendre suspect au pluralisme démocratique de Florence. En réalité, la poésie, prenant le visage divinisé de Béatrice, le revendiquait tout à elle et le jetait aux difficultés qui lui enlèveraient tout autre espoir.

A Florence, les monuments que Dante a pu voir achevés, tels à peu près que nous les voyons, le baptistère, les Saints-Apôtres, San Miniato, sont si beaux qu'ils se suffisent. Même Dante y est de second plan. Nous y avons toujours trop à regarder pour laisser place à l'évocation de la littérature et du passé. Les édifices que Dante a vu construire, Sainte-Marie-Nouvelle et Santa Croce, où il étudiait la philosophie, le palais de la Seigneurie et le Bargello, dont la grandeur fait penser à la sienne, n'ont atteint qu'après lui le plus beau de leur effet. Ils nous parlent du sublime de l'œuvre de Dante mieux que de Dante. La grande salle de San Gimignano, témoin du trouble et du tourment parmi lesquels il situe, dans l'angoisse de la forêt symbolique, le début de la Divine Comédie, nous aide à comprendre pourquoi Dante eut besoin de sublime.



*LE « SAINT ÉLOI » FLORENTIN  
DE NANNI DI BANCO À OR SAN MICHELE*

**A**u foyer le plus actif de Florence, entre le baptistère et le palais vieux, la 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 Éloi. 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 est sûr d'être obéi. L'homme d'action, l'homme d'État et l'artiste participent en lui du même génie viril.

C'est peut-être la statue où s'exprime le plus justement le sens de la cité. Donatello, avec sa brusquerie et sa provocante domination de la matière, vise à faire impression. Sa grandeur est moins intérieure. Le saint Éloi ne sacrifie rien à l'effet. Le drapé de son manteau n'a d'autre but que de suivre l'élancement de la stature et la clarté de l'attitude. Il se dresse comme un arbre

et non comme un harangueur. Rien n'est plus foncier que sa vigilance. Sans lui, on n'est pas tout à fait acclimaté au plus vrai de la ville.

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  
REEMPLACÉ 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 musée du Bargello cependant possède de lui, dans l'immense salle voûtée du premier étage, 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. De belle race active, il 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 voudra préférer aux plus grandes et aux plus douces victoires la sainte humiliation du martyr.

### LE « DAVID » DE VERROCCHIO AU BARGELLO

**L**a belle galerie du premier étage, au musée du Bargello, ancien palais du justicier, mène, à gauche, aux étages supérieurs. Là, dans une longue salle claire, les bustes énergiques, dus aux excellents sculpteurs du quattrocento, 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.

## LUCA DELLA ROBBIA AU BARGELLO

**L**e Bargello est le musée où l'on peut le mieux suivre l'évolution de la sculpture en faïence dans les ouvrages de la famille des Della Robbia. Luca, le fondateur, né en 1400, avait d'abord usé du marbre et du bronze pour des créations toujours aimables et fraîches, parfois d'une facilité un peu populaire. Sa tribune de marbre, aujourd'hui au musée de l'œuvre du dôme, célèbre avec une familiale sympathie la gentillesse des enfants du peuple florentin et leur goût inné de tout art, dans leur unanimité à la danse et au chant.

Le sens de ce que demande d'art le peuple a conduit le sculpteur artisan à créer cette sculpture de faïence qui devait pouvoir être répandue industriellement et dont le luisant, les couleurs, d'abord claires et rares, puis variées et riches, étaient bien faites pour plaire à une dévotion et à un goût de la parure publique un peu naïfs. Pour juger les céramiques polychromes, qui ont été de plus en plus demandées à la famille, après la mort de Luca, il faut se replacer dans les vastes environnements de pierre grise, où cette fraîcheur peut souvent être bienvenue. Mais les œuvres maîtresses ne sont pas celles qui ont le plus de richesses de couleurs. Celles d'Andrea, le second de la lignée, le neveu de Luca, sont d'une émotion qui peut aller jusqu'à la grandeur, comme au relief de la rencontre de saint François et de saint Dominique. Le groupe en ronde bosse, de faïence toute blanche, qui représente, à Pistoia, la Visitation, est bouleversant d'affectueuse confiance. Il est digne des chefs-d'œuvre de cette sculpture que sont, au Bargello, des madones de Luca, de faïence blanche, sur fond bleu.

Au premier abord, c'est de la simple gentillesse, un peu paysanne. Mais on peut vivre avec ces œuvres. Leur gentillesse ne s'épuise pas, tant elle émane naturellement d'une âme honnête. Ce charme de fleur des champs ne se sépare pas de l'ampleur des labours et de la dignité du travail. Dans l'intel-

lectuelle Florence, il est heureux que, parmi des créations plus difficiles et plus rares de sens, le droit de la plus saine et tranquille tendresse ait imposé son ambiance d'air pur.

### L'HÔPITAL DES INNOCENTS

**L**a 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. Andrea della Robbia y a complété l'architecture dans le sens où elle demandait à l'être, et où le demandait l'usage du bâtiment.

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 du péché ». 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 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 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.

**L**a longue salle de l'entrée, tendue de tapisseries de Bruxelles 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 visage plébéen 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 qui 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.

## LA BADIA DE FIESOLE

**I**l arrive que l'on ait envie de quitter même Florence, et son règne de pierre, pour gagner, au pourtour des collines, les verdure et l'air libre. Fiesole, exposée au Midi, au sommet du plus grand coteau, a toujours attiré le citadin; elle l'attire de plus en plus, par ses villas, ses monastères. Les jardins de cyprès et les architectures lui ont apporté un surcroît de cette grâce toscane faite de réserve autant que d'inflexion douce. Aussi est-ce, pour une bonne part, encore Florence, qu'en la quittant nous recherchons sur les collines. Et, en revanche, la beauté de dessin et de lumière de cette campagne nous rappelle que la ville avait besoin d'elle pour devenir ce qu'elle est devenue. Il y a toujours eu, entre ce foyer et son entourage, un échange auquel gagnent l'un et l'autre.

Sur la route de Fiesole, à la hauteur du couvent de St-Dominique, où vécut Fra Angelico, un chemin mène à gauche vers la Badia. Devant les longs versants d'un ravin, une façade romane, marquetée de marbres blancs et verts,

s'incruste dans la façade inachevée, encore fruste, d'une église plus grande. Des bâtiments abbatiaux, la plupart sont dus à Brunelleschi ou à l'un de ses proches. Un cloître à étage rappelle, par l'élégance calme, les cloîtres les plus florentins, et, à la façade Sud, une colonnade à étage toute semblable est digne de la vue qu'elle commande sur la vallée et sur la ville.

De ces belles constructions, l'église est la plus belle. La façade romane est un peu moins sûre que celle du baptistère de Florence dans l'étagement des rectangles, des arcades, des fins détails de fantaisie, qui se détachent en marbre vert sur fond de marbre blanc. Mais ce peu d'hésitation ne suffit pas à démailler l'harmonieux réseau. Et même peut-être ménage-t-il, entre un décor très réfléchi, où s'amorcent les plus pures compositions de l'abstrait, et la nature à demi libre du coteau, un plus facile accord.

On rêverait, devant cette précieuse façade, à l'église romane disparue, si l'église du Quattrocento qui l'a remplacée ne comblait, du moins à l'intérieur, toute l'attention. Dès l'entrée, se révèle une profonde perspective blanche, soutenue de gris, dont les lignes répondent en sobriété à ce rapport de tons. Dans le mur de fond s'ouvrent, sous une fenêtre ronde, trois petites fenêtres rectangulaires, au-dessus d'une inscription prise entre les retombées d'une guirlande de pierre grise. Présentation à l'antique. Mais l'abondance romaine y est resserrée en précision florentine. Le transept se définit autour de l'axe par la monumentale vigueur de quatre pilastres corinthiens, montant d'un trait du sol à la voûte. La nef est admirable. C'est du milieu de l'église, en regardant vers l'entrée, que nous la voyons sous son meilleur jour. Des chapelles égales s'ouvrent dans les murs blancs par de hautes arcades. Un même dessin net, sans distinction de bases, chapiteaux ou clefs de voûte, entoure ces arcades d'un bandeau de pierre grise ciselée de trois stries, sous la corniche de même pierre où repose la voûte en berceau. Tout l'éclairage, venant indirectement de ces chapelles, semble émaner de la blancheur de la construction.



Au bout de la nef nous attire un peu de vrai jour. Dans le mur de façade, au-dessus de l'entrée, trois petits rectangles sous une fenêtre ronde, comme au chœur, mais sans décor adventice, répandent, symboliques de la Trinité, et significatifs de toute harmonie centrée sur une élévation, la vivante lumière de la Toscane.

Ce que promettait la blancheur de la nef, le jour des fenêtres l'accomplit. Un art moins exceptionnel aurait accentué le contraste entre le clair et l'obscur. Il était d'une plus sûre exigence de ne ménager qu'un progrès entre deux degrés, deux qualités de lumière. Et de cette modestie dérive une vertu seconde. Ces moyens qui semblent de tous les jours agissent en effet sur beaucoup de nos jours. La nef de Fiesole, sans nous avertir, par de la solennité, ou même de la gravité, de renoncer au profane, nous prend uniment comme nous sommes, et d'un passage insensible, nous porte à son niveau pur. Nous croyons ne lui devoir que du bonheur et nous avons atteint l'altitude. Il est beau que de l'architecture nous y mène, et beau qu'il lui suffise du bonheur pour *nous y mener*.

### FIESOLE

**L**a 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 la 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, touchant, mais qui fait un peu exprès de l'être.

Ce qu'il a de plus beau est la vue que l'on 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.

AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE  
LE BUSTE DE DAME ÉGYPTIENNE

**I**l est dégradé, mutilé; cependant les brisures n'entament pas le caractère. C'est que le sculpteur, malgré la vie qu'il 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, le 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 éclairé par l'amour de la nature*. 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<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, est digne de Florence, parce que l'acuité psychologique s'y approfondit en poésie.



Photo Alinari.

LA STATUE DE SAINT ÉLOI,  
DE NANNI DI BANCO  
A OR SAN MICHELE

*Fort sans brutalité, digne sans dédain, clairvoyant par nature et par sollicitude, l'artiste homme d'état est, plus que bien d'autres patrons officiels, apte à prendre en charge l'avenir de la cité créatrice.*

*Le sculpteur, Nanni di Banco, formé à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, donna, dans ce chef-d'œuvre du début du Quattrocento, tout aussi bien la mesure du gothique évolué que d'une Renaissance précoce.*



Photo M. Baudet.

## LE BARGELLO ET LA BADIA

*Face au Bargello, forteresse de justice à la rude lanterne de guet, l'ancienne abbaye impériale effile sa flèche à facettes, dont la structure de pierre s'égaie de quelque mélange de brique et du jeu de la lumière sur les pans coupés.*

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'un 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. A 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.

## LES ÉTRUSQUES

Une grande partie du musée archéologique de Florence est consacrée à l'art étrusque. Le produit des fouilles de la région a été partagé entre des séries de petites salles; chaque

objet s'y retrouve associé à ceux qui ont été découverts au même endroit. Classement essentiel pour l'archéologue, pour le chercheur, mais qui compartimente le sujet en groupes de détail dont il n'est pas facile de dégager des vues d'ensemble.

Les Étrusques, dans la phase d'art orientalisante qui leur est commune avec les Grecs, sont restés plus longtemps plus proches des modèles orientaux, égyptiens, phéniciens. Ils ajoutent à leur richesse décorative un peu touffue, à leur goût des figurations distrayantes, une angoisse de la mort et une jovialité toutes deux fébriles. Coïncidant avec la plus grande expansion politique, leur art est à l'apogée à la fin du VI<sup>e</sup> siècle. Politiquement évincés par la grande Grèce au V<sup>e</sup> siècle, ils continuent de plus belle à être influencés par son art et, bien qu'ils s'apparentent moins heureusement au style classique, ils ont pu beaucoup contribuer à le transmettre aux Romains, lorsque ceux-ci à leur tour les eurent conquis et associés à leurs destinées.

L'art des Étrusques connut une seconde période d'apogée, quand l'intégration à l'État romain lui eut donné une cohésion nouvelle. Le musée archéologique de Florence permet particulièrement bien de se rendre compte de cette renaissance; non pas dans la grande salle du premier étage, celle des urnes en forme de petits sarcophages d'albâtre, où les sculpteurs ont piètrement répété en reliefs mythologiques des scènes du passage de ce monde à l'autre. La plus certaine qualité de ces sculptures est d'avoir mis en branle l'imagination de Michel-Ange, qui s'est inspiré, semble-t-il, de la coiffure de l'un de leurs personnages pour celle du penseur du tombeau de Laurent de Médicis.

Sur le couvercle de ces urnes est souvent représenté le défunt couché, non pas gisant, mais accoudé comme pour un banquet. Ces figures tiennent très peu de l'hellénistique. Le corps, souvent obèse, est sommairement traité. La tête généralement trop grande est d'un réalisme brutal. Peut-être cette individualisation s'est-elle autorisée du caractère de plus en plus personnel du portrait grec. Mais celui-ci restait tempéré par le sens de

généralisation de l'humanisme. Le portrait funéraire étrusque, une fois libéré des conventions archaïques, s'est particularisé à outrance. Pourtant un autre groupe de sculptures a hautement bénéficié de l'art grec; les bronzes sont d'un superbe accent. Le harangueur unit dans sa vigueur de personnalité et de style le sens de l'individualité et le caractère du citoyen conscient de sa responsabilité. Son bras levé paraît, dans une époque où la démocratie luttait encore pour son existence, en invoquer tous les principes en même temps que les dieux qui en sont garants. Prêt à commander, à combattre, et même à obéir, le sobre orateur est encore, dans sa harangue, un homme d'action. La maigre stature, la simplicité de son vêtement, qui n'est pas, comme le sera plus tard la toge, arrangé pour être oratoire, unissent la mesure grecque, la rudesse étrusque et la dignité romaine en une même intensité. Par un rare bonheur, l'homme d'expérience a près de lui l'héritier qui le continuera. Une tête de bronze de jeune garçon au visage encadré de cheveux drus, demi-longs, est d'une franchise admirable. Les traits droits, encore un peu brefs, respirent la volonté et la bonne volonté. C'est par des œuvres pareilles que l'Étrurie hellénisée, et déjà romaine, put prendre part à la formation du meilleur art romain.

C'est, d'autre part, pour l'Étrurie, une fausse réputation d'introductrice en Occident de la voûte à claveaux qu'aident à réfuter les tombes transportées dans le charmant jardin du musée archéologique. Non seulement les plus anciennes sont des rotondes en encorbellement, de tradition achéenne, mais un pilier y a été ajouté pour soutenir uniquement la dalle de fermeture du sommet. L'Étrurie n'a connu, pour le dôme et la voûte, que ce procédé primitif de l'encorbellement. La voûte à claveaux lui est venue, tardivement, comme à toute l'Italie, de l'Égypte ou de l'Orient, par la Campanie. L'adaptation de la voûte à claveaux aux portes des antiques remparts étrusques est un signe de plus de la reprise de vitalité artistique de l'Étrurie lorsqu'elle fut réunie à Rome. L'exemple n'en a pas moins compté pour l'élaboration des formes toscanes, les plus décisives

de la Renaissance. Il serait bien difficile de reconnaître entre l'art étrusque de l'époque de l'indépendance et l'art du Quattrocento une quelconque parenté; cette parenté, au contraire, saute aux yeux, devant le harangueur et son jeune compagnon, comme devant les remparts avec leurs portes remaniées, telles que les Florentins ont pu les voir. Mais il serait peu indiqué de reconnaître une fatalité de race dans cette transmission. Les Florentins, parmi les innombrables vestiges de l'antiquité de leur pays, parmi toutes les tendances dont ils avaient pu hériter, ont choisi. Et, ce qu'ils ont retenu, il avait fallu le concours de la Grèce et de Rome avec l'Étrurie pour leur en donner le modèle. Les arts les plus purs ne sont pas ceux qui ont une origine simple, mais ceux qui, pour créer, ont su prélever, sur un héritage de tendances toujours complexes, celles qui pouvaient le mieux leur composer un style.



## L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES

**L**a rue des Saints-Apôtres s'insinue entre des façades belles et sombres, puis elle longe une place en pente, au côté de laquelle s'efface, entre les maisons, une petite église du **XI<sup>e</sup>** siècle. A l'intérieur, cette modeste basilique paraît plus grande, à cause de son harmonie. La nef centrale, simplement plafonnée, repose sur des arceaux et des colonnes corinthiennes de marbre vert d'un dessin ferme et plein. Aux murs des bas-côtés, sous leurs voûtes, des pilastres de marbre blanc, à gauche, de marbre vert, à droite, répondent en un sensible accord aux colonnes de la nef; autour d'un accent fort, ce sont deux accents moindres, mais qui l'amplifient de leur prolongement. Et la conque de l'abside est nue, de sorte que toute l'attention reste attachée au rapport admirable entre la haute nef et les bas-côtés.

Les Italiens du moyen âge, satisfaits de l'imitation ou du remploi d'éléments antiques, n'en ont pas toujours refait un ordre. Ici tout s'organise en une cohérente unité. Brunelleschi s'enchantait de cette musique retrouvée. Il s'en inspira pour

Santo Spirito et San Lorenzo, où la couleur est d'un gris léger, et la cadence plus mince dans un espace plus grand. Aux Saints-Apôtres, l'unité s'accommode de vigueur dans le détail et d'une note de couleur puissante; si bien que cette petite église romane, peu éclairée, laisse, grâce à la juste disposition de ses marbres blancs et verts, étagés depuis les bas-côtés jusqu'aux pleins cintres de la nef, un lumineux souvenir. L'harmonie supplée à la lumière.

### L'ÉGLISE DE LA TRINITÉ

C'est une église gothique, voûtée, à trois nefs. Les piliers carrés, les nervures plates, les arcs aux claveaux alternés blancs et verts, ont plus de tranquillité que d'élan. Le mur de fond est droit, et ajouré d'une grande fenêtre. Le gothique avait été introduit en Italie par les cisterciens qui, dans un dessein de simplicité et d'économie, peut-être aussi sous l'influence anglaise de saint Étienne Harding, construisaient le plus souvent des églises à chevet plat. Ce parti achève de donner à l'église de la Trinité un air de pondération, une acceptation de ses limites, qui ne nous paraît pas très gothique, à notre manière du Nord, mais qui est pourtant de style, sur un mode très sage.

La chapelle à droite du chœur est étoffée de fresques de Ghirlandajo, qui s'accordent à l'équilibre de l'église, et le relèvent. L'histoire de st François, que le peintre avait à traiter, se distribue, dans les parties hautes, avec une heureuse gravité. Les peintures qui sont le plus à la portée des yeux groupent autour des sujets sacrés de nombreux portraits de Florentins illustres. Le pinceau du décorateur excelle à faire fleurir, parmi de sérieux personnages, la grande robe d'or pâle d'une jeune patricienne.

L'indifférence avec laquelle la plupart de ces spectateurs assistent aux scènes édifiantes ferait croire que le peintre a

manqué de conviction. Il manquait plutôt de profondeur. Un épisode pourtant l'a ému. Et il lui a donné la place d'honneur au-dessus de l'autel. C'est l'histoire du petit garçon, fils d'un notaire de Rome, qui, laissé pour mort après être tombé d'une fenêtre haute, aurait été ressuscité par saint François. Ghirlandajo, pour mieux s'y intéresser, ainsi que ses clients citadins, en a fait une nouvelle du voisinage. Il a représenté l'enfant, sur son brancard, dans la rue florentine, entre l'église de la Trinité et le grand palais d'en face. Le petit garçon a trois ou quatre ans. Il est blond, dans sa petite robe d'un mauve scabieuse. Il se dresse sur son séant, tout calmement. Il est seul à ne pas savoir que c'est un miracle. Ses mains ne sont pas jointes pour une action de grâces, mais pour sa prière de tous les matins. Ce réveil d'enfant, parmi tant de concessions au profane et au décor, est, tout à coup, bien franciscain. C'est comme un chant d'oiseau au milieu d'une cérémonie. Et c'est assez pour que le passant quitte la Trinité le cœur en fête aussi bien que les yeux.

## VERS OGNISSANTI

**D**e la place des Saints-Apôtres, en passant par le carrefour de Santa Trinità, s'enfonce, dans un quartier florentin presque intact, une belle rue sombre et sinueuse. Ses vieux palais ont été peu dégradés par les boutiques et ateliers qu'ils abritent. L'inattendu de l'enclume et de l'établi, et du feu au travail, fait ressortir l'élégance nue des portails et des voûtes sous lesquels se fait l'ouvrage. Cette fierté ne tient pas tant à des conditions de vie qu'à une compréhension de la vie, où entrent fort bien l'enclume et l'établi.

Déjà au quinzième siècle il y avait ici de l'artisanat et du commerce. Comme aujourd'hui peut-être, l'odeur du bois scié et les étalages de livres élargissaient l'horizon. En tout cas on

trouvait, dans ce quartier, des orfèvreries, des ateliers de peintres. La rue formait au style les créations puissantes ou menues. Et les heures se déroulaient en rayons obliques sur les façades des longs tournants.

Aujourd'hui, à mesure que l'on avance, la rue, de plus en plus large, gagne en élégance.

Puis, tout à coup, à gauche, s'ouvre la place d'Ognissanti; et au-delà de l'Arno apparaissent des palais au-dessus desquels s'élève et s'abaisse l'horizon des collines, en un mouvement si beau qu'il rappelle des bras de jeunes filles, s'élevant et s'abaissant dans une danse.

Cette grâce de ligne et ce fond de verdure lustrée nous sont-ils inconnus? C'est ici que Botticelli a passé une enfance débile, émerveillée de ces lointains de feuillage. Il avait, plus que beaucoup d'autres, besoin du printemps. Mais il ne pouvait, d'Ognissanti, l'apercevoir que de loin. Les chants des oiseaux n'arrivaient pas jusqu'à lui. Il lui fallait inventer, dans la rue active et sonore, un silence qui les attendait. Et du silence comme des collines est née une ligne dessinée. Dans sa Primavera, il n'y a pas d'oiseaux qui chantent; mais des inflexions de chants, et le contour des collines, ont inspiré ces bras de jeunes filles qui s'élèvent et s'abaissent au mouvement d'invocation de leur danse. Et le désir du chant de l'oiseau va plus loin que le chant de l'oiseau.

### *LE SAINT AUGUSTIN DE BOTTICELLI A OGNISSANTI*

**L**e vieux penseur, assis à sa table, devant un lutrin, a dépassé ce que pouvaient lui apprendre les livres, l'armillaire, tous les instruments de ses études, épars autour de lui. Il dédaigne la dignité dont sa mitre, posée à l'arrière-

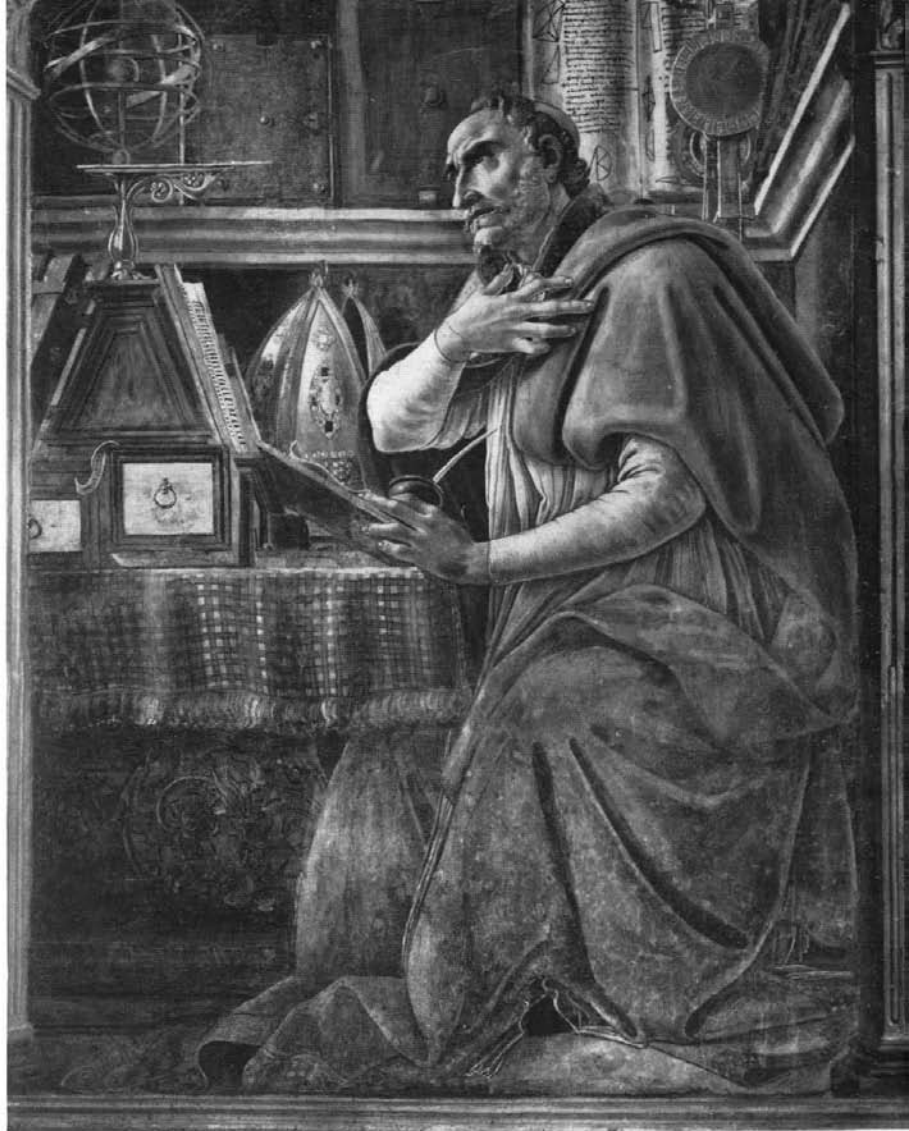


Photo Alinari.

SAINT AUGUSTIN, DE BOTTICELLI  
DANS L'ÉGLISE D'OGNISSANTI

*Le champion du christianisme est aussi, devant la barbarie, celui de la civilisation. Les livres et instruments qui l'entourent disent sa passion pour la connaissance et les arts. Mais ce ne sont là que des intermédiaires. Un brusque élan le saisit au milieu de ses études et lui fait, d'un éclair, entrevoir l'absolu.*



Photo M. Baudet.

#### LE CLOÎTRE DE SAN MARCO

*L'ordre ionique, un peu grêle sous les arceaux de San Marco, y est devenu florentin. Les volutes se sont apparentées en discrétion aux cintres du cloître et des fenêtres qui l'entourent. Rien ne manque à la piété de cet humanisme pour former au recueillement chrétien.*

plan, est le symbole. Il écrit, il s'arrête d'écrire, pour sonder, d'un brusque regard concentré, ce qui est au-delà de l'espace. Sous le choc de la révélation, la main droite se crispe sur la poitrine. Ce geste qui, dans l'art baroque, sera déclamatoire, n'est ici qu'un juste trait d'ardeur. Les yeux ne chavirent pas en une facile extase. Ils regardent droit devant eux, vers le haut. Et le regard dardé est intense comme l'absolu qu'il sonde.

Ce visage se lève, sur la fresque, au sommet d'un triangle de blancheurs diffuses; blanc du vêtement sur lequel s'ouvre le jaune riche et sourd de la chape, blanc touché d'or de la mitre, blanc de la nappe au dessin vert. La lumière est rendue présente, non par des tons vifs, mais par des reflets qui se jouent jusque dans la transparence des ombres.

Les livres et les parchemins qui tapissent la cellule rappellent ceux qui encombrant les étagères peintes par les Van Eyck au-dessus des prophètes de l'Agneau comme du petit st Jérôme que possédait Laurent de Médicis, et qu'ont multipliés les peintres provençaux et napolitains de l'entourage du roi René, aux volets de l'Annonciation d'Aix, au st Jérôme de Colantonio à Naples. Ces accessoires s'amoncelleront comme des épaves sur la plage où abdiquera, écrasée, la Mélancolie d'Albert Dürer.

L'Augustin de Botticelli est d'une force plus saine. Le Florentin délicat échappe aux écueils où se heurta le Germain robuste. Il ne se demande pas s'il faut penser. Il se donne de tout l'élan de son intelligence. Il répond à l'appel. Il pense parce qu'il aime.

## LES CLOÎTRES GRIS DE FLORENCE

Ils 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<sup>e</sup> siècle, quand des penseurs de l'architecture rompirent 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 toute autre cité cette architecture, moins finement comprise, touche à la pauvreté.

Le cloître de l'abbaye est un rectangle long; il est dirigé vers un austère pignon gothique, 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 une mesure discrète. 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 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 au 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 Renaissance, d'un gris ocre, de Sainte-Croix, est isolé du cloître gothique, et de l'église aux 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; une monotone répétition en hauteur d'arceaux identiques se trouve ainsi évitée. Les colonnes sont corinthiennes. La grâce des acanthes et de quelques médaillons de terre cuite est la bienvenue dans une architecture aussi sobre.

La fin de l'après-midi est douce à passer dans cette enceinte claire. Le développement des cintres et des fuseaux 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 et se contente, dans cet air subtil, de rester à mi-chemin du ciel.

### LA CHAPELLE PAZZI DANS LE CLOÎTRE GOTHIQUE DE SAINTE-CROIX

**A**u fond du cloître gothique de Sainte-Croix s'isole, entre les pierres arcades surbaissées du xiv<sup>e</sup> siècle, un chef-d'œuvre de Brunelleschi, le seul à former un tout indépendant. C'est une joie continue de pouvoir ne regarder que lui.

La chapelle Pazzi est un monument carré, précédé d'un portique de six colonnes, et surmonté d'une coupole dans un toit conique, sous un lanternon. Les principales de ces dispositions trouvent leur origine dans l'art de la fin de l'antiquité et des débuts du christianisme. Mais pour s'en rendre compte, il faut se forcer à être attentif. Le baptistère de Naples et, à Ravenne, le mausolée de Galla Placidia, sont, malgré la splendeur de leurs mosaïques, d'une architecture lourde à côté du monument, de formule semblable, de Brunelleschi. Et les portiques de colonnes corinthiennes dont l'architrave ne s'interrompt qu'à l'entrecolonnement central, pour faire place à une arcade, n'ont jamais, à la fin de l'empire, la pureté de profil et de proportion qui aère la chapelle Pazzi. Au-dessus des colonnes de cette façade, le mur s'allège d'un compartimentage de hauts rectangles qui rappelle celui des belles armoires anciennes de Florence. Plus haut encore, une galerie modeste sépare de la pesanteur le toit conique.

L'intérieur, comme dans tous les monuments bien proportionnés, paraît beaucoup plus grand que l'extérieur. Il rappelle de près la chapelle de Brunelleschi à Saint-Laurent; mais la chapelle Pazzi est plus calme et plus simple encore. De hautes fenêtres cintrées autour de l'entrée, de hauts cadres de moulures, au cintre pareil, des autres côtés, quelques médaillons en relief de couleur au sommet, rythment la simplicité sans l'altérer. Au milieu du mur de fond s'ouvre un chœur carré surmonté de sa petite coupole. Un bel autel à l'antique, dans ce chœur, porte la dédicace des Pazzi à Dieu. Cela fait rêver. Ces Pazzi allaient comploter l'assassinat de Laurent et de Julien de Médicis dans la cathédrale, pendant la messe. La sereine chapelle du cloître de Sainte-Croix n'évoque rien de ces fureurs, ni d'un flamboiement de ferveur dont elles auraient été l'ombre, et qui aurait annoncé la sainteté d'une religieuse de cette famille. Pourtant l'art de Brunelleschi devait répondre à un goût délibéré des Pazzi, qui lui faisaient aussi construire leur palais. Après tout, la clientèle suivait de tels artistes plus qu'elle ne les orientait. C'est Brunelleschi seul qu'il faut chercher dans cette architecture; et peut-être Florence, qui se reconnaissait dans ce style. Il est vrai que Florence, à ce moment, c'était aussi Laurent de Médicis et son entourage platonicien, qui auraient ainsi commandé jusqu'au goût de leurs pires ennemis. Quelques images de saints christianisent peu ce temple clair d'où se dégagent presque insubstantiellement une idée d'harmonie et le sentiment de l'élévation qui permet d'y atteindre. Un banc de pierre pare tout le bas des murs, comme pour y inviter le passant à se reposer, au-delà de toutes les oppositions, dans cette sagesse. On s'y trouve bien.

## L'ÉGLISE SAINTE-CROIX

L'extérieur est d'une pauvreté de composition et d'exécution que peut expliquer le caractère franciscain, tel qu'il fut souvent compris au xiv<sup>e</sup> siècle. L'intérieur est vaste, aéré; les piliers octogonaux qui le partagent en trois nefs sont bien florentins, étant à la fois élégants et sobres; ils rappellent ceux du cloître de Sainte Marie Nouvelle et du Bargello. Ils mènent à un transept important au fond duquel se déploie, de part et d'autre d'une abside joliment ajourée, un grand nombre de chapelles égales. Malheureusement la couverture, une simple charpente, est assez mal adaptée au bâtiment. Elle cache en partie une fenêtre ronde qui, au-dessus de l'abside, aurait dû être un signe d'appel pour toute la perspective de la grande nef. Et l'élévation même de celle-ci est coupée, au-dessus des grandes arcades, par un balcon de circulation d'une insistante horizontalité, que ne sont pas venues relever les colonnettes et les arcades habituelles d'un triforium. Le pire est que ce balcon se mette à *s'élever en oblique pour passer au-dessus des bras du transept*. Ce biais déconcerte tous les accords. L'inconvénient *diminue lorsqu'on arrive à la hauteur même du transept*, où toute l'attention se porte, aux murs de l'abside et des chapelles, sur un ensemble de fresques du xiv<sup>e</sup> siècle aussi doux de ton que clair de trait. Les plus anciennes et les plus belles sont de Giotto, dont la simple puissance n'a besoin d'aucune accentuation pour s'imposer. Ces peintures sont de la fin de sa carrière. Sa gloire ne lui avait pas donné de complaisance à la facilité. La même exigence n'inspirait malheureusement pas les restaurateurs qui, au xix<sup>e</sup> siècle, ont retouché ces peintures pour leur rendre de l'accent. Mais un nettoyage tout récent a rendu à cette grandeur beaucoup de sa délicatesse. La composition est si juste et si dépouillée que, de loin déjà, l'essentiel s'en dessine. Saint François, debout entre ses frères assis en conseil, écarte les bras un peu à la manière des orants des catacombes, et ses manches dessinent une courbe

expressive de la plénitude de sa confiance adoratrice. Ici la simplicité est le contraire de la pauvreté. Détail ou ornement n'ajouterait rien au sens de ces lignes. Même la recherche de l'expression serait déplacée quand la composition suffit à ce point à nous transmettre, presque de l'esprit à l'esprit, la beauté de l'inspiration. Et le visage de saint François mort, entre ses frères debout, qui témoignent de sa sainteté plus que de leur affliction, prolonge au début du xiv<sup>e</sup> siècle toute la pureté du xiii<sup>e</sup>. C'est de ce visage mort que, sur toute l'assemblée attentive, rayonne la vie.

« L'ASCENSION  
DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE »  
À SAINTE-CROIX PAR GIOTTO

L'apôtre, vieilli et puissant, s'élève 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.

SAN SALVATORE AL MONTE

« Une belle paysannette », ainsi Michel-Ange appelait-il, sur l'autre rive de l'Arno, 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 dominent 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 la distinction native.

### LA BASILIQUE DE SAN MINIATO AL MONTE

**S**a première grâce est de rappeler le baptistère. Des bords de l'Arno, du milieu du pont vieux, nous nous sentions attiré 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 monté jusqu'au parvis, entre les cyprès, nous retrouvons 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 qui porte en elle un commencement d'accord.

Le chœur est surélevé sur trois arcades; et sa clôture, l'ambon roman qui s'y appuie, le baldaquin de Michelozzo 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 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 par reflet ce qu'il y a de plus prenant et de plus insaisissable dans un paysage, la lumière.

## TABLE DES MATIÈRES

Florence toujours . . . . .	9
Les rues . . . . .	11
Le Baptistère . . . . .	13
Les Portes du Baptistère . . . . .	14
Sainte-Marie-Nouvelle . . . . .	15
« La Trinité » de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle . . . . .	17
La « Rencontre de Saint François et de Saint Dominique » à l'hôpital Saint-Paul . . . . .	19
Santo Spirito . . . . .	21
Les fresques de Masaccio au Carmine . . . . .	23
Saint-Laurent . . . . .	25
La Chapelle de Brunelleschi à Saint-Laurent . . . . .	27
La Chapelle de Michel-Ange à Saint-Laurent . . . . .	28
Le cloître de San Lorenzo . . . . .	29
La Déposition de croix de Michel-Ange à la Cathédrale . . . . .	32
Le Palais Médicis . . . . .	33
Les fresques de Benozzo Gozzoli dans la Chapelle du Palais Médicis Fra Angelico à Saint-Marc . . . . .	34 36
Lucques — La route — Les églises romanes . . . . .	41
La « Descente de Croix » de Nicola Pisano . . . . .	42
« Ilaria » . . . . .	43
Sainte-Marie-de-la-rose . . . . .	44
Le Centre de Florence . . . . .	47
Le Palais Vieux . . . . .	48
Illumination . . . . .	49
L' « Enfant au Dauphin » dans la cour du Palais de la Seigneurie . . . . .	50
Les Madones de Cimabue et de Giotto aux Offices . . . . .	51
La « Vénus » de Botticelli aux Offices . . . . .	52
« La Mise au Tombeau » de Roger Van der Weyden aux Offices . . . . .	53
Les Ponts . . . . .	54



Le Palais Pitti . . . . .	56
Le « Concert » de Giorgione au Palais Pitti . . . . .	57
« La Vierge à la chaise » au Palais Pitti . . . . .	58
La Velata de Raphaël . . . . .	59
Les Jardins Boboli . . . . .	59
Sienna . . . . .	61
Le Musée de la Cathédrale de Sienna . . . . .	63
A Sienna, Saint-Dominique . . . . .	65
San Gimignano . . . . .	67
Le « Saint Éloi » Florentin de Nanni di Banco à Or San Michele . . . . .	71
Le groupe de « l'Incrédulité de Saint Thomas » par Verrocchio à Or San Michele . . . . .	72
Le « Saint Georges » de Donatello au Bargello, remplacé par une copie à Or San Michele . . . . .	72
Le « David » de Verrocchio au Bargello . . . . .	73
Luca della Robbia au Bargello . . . . .	74
L'Hôpital des Innocents . . . . .	75
L'Académie . . . . .	76
La Badia de Fiesole . . . . .	77
Fiesole . . . . .	79
Au Musée Archéologique de Florence le buste de Dame Égyptienne	80
L' « Idolino » . . . . .	81
Les Étrusques . . . . .	81
L'Église des Saints-Apôtres . . . . .	85
L'Église de la Trinité . . . . .	86
Vers Ognissanti . . . . .	87
Le Saint Augustin de Botticelli à Ognissanti . . . . .	88
Les Cloîtres gris de Florence . . . . .	91
La Chapelle Pazzi dans le Cloître gothique de Sainte-Croix . . . . .	93
L'Église Sainte-Croix . . . . .	95
« L'Ascension de Saint Jean l'Évangéliste » à Sainte-Croix par Giotto . . . . .	96
San Salvatore al Monte . . . . .	96
La Basilique de San Miniato al Monte . . . . .	97



## **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](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.