

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre, *Couleurs de la Campanie. De Cumes à Paestum*, Bruxelles, Mercks, 1965.

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

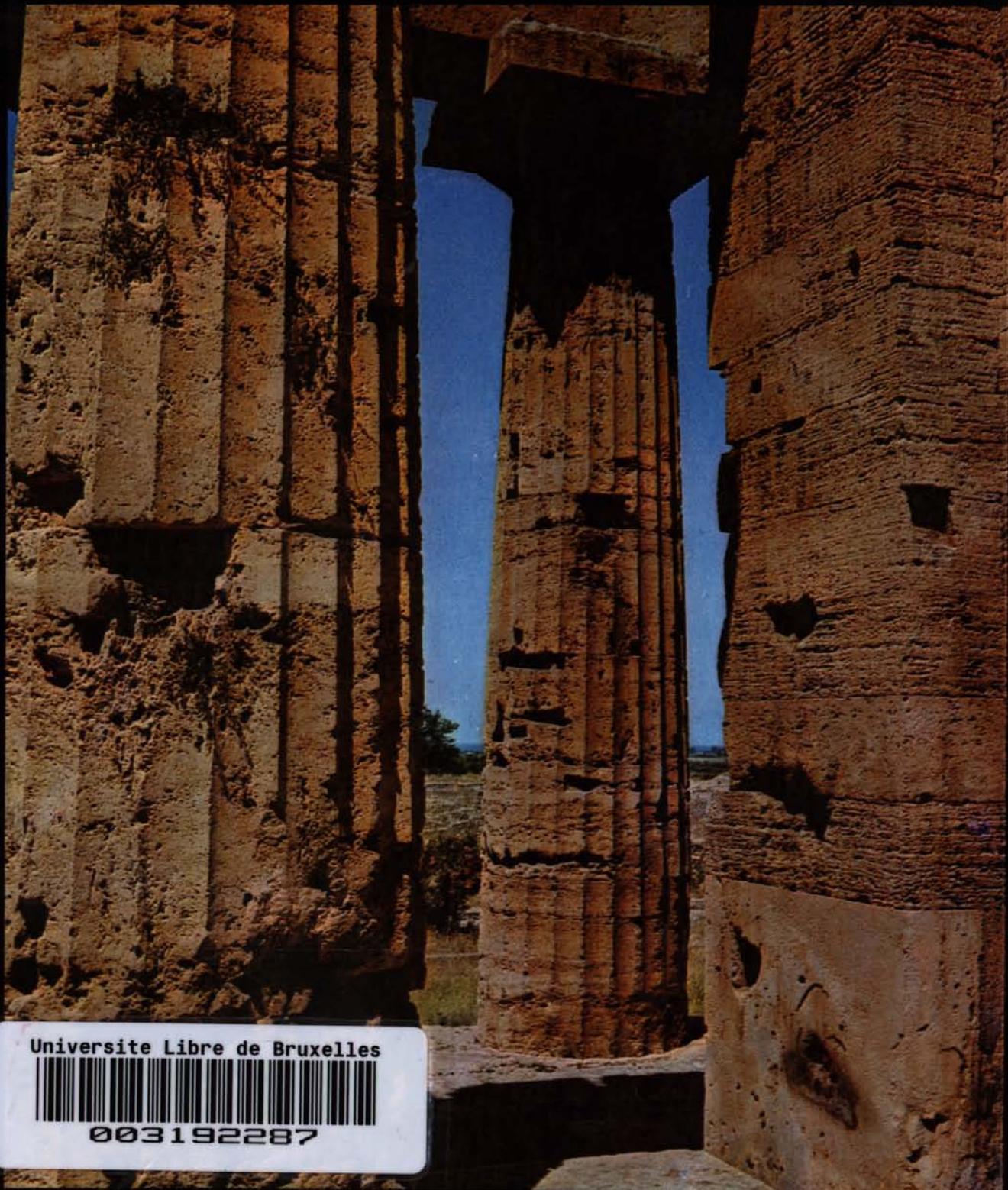
Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ***avec l'accord de l'éditeur Mercks.***

Les règles d'utilisation des copies numériques des œuvres 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/>

COULEURS DE LA CAMPANIE

PIERRE GILBERT



Universite Libre de Bruxelles



003192287

plm

Le golfe de Naples.



Vers Cumae : l'Arco Felice.



COULEURS DE LA CAMPANIE

DANS LA MEME COLLECTION

Couleurs de l'Egypte Ancienne, par Pierre GILBERT.

Couleurs de Belgique, par Georges-H. DUMONT.

En préparation :

Couleurs de la Grèce, par Claire PREAUX.

Couleurs de l'Etrurie, par Jean Ch. BALTY.

Toutes les illustrations de cet ouvrage sont imprimées en offset d'après les photographies de l'éditeur, sauf celles des pages 53 et 54, aimablement prêtées par la Surintendance des Antiquités de la Campanie à Naples.

© 1965 by Paul F. MERCKX

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.

Pierre GILBERT
de l'Académie Royale de Belgique
Conservateur en Chef des Musées Royaux
d'Art et d'Histoire à Bruxelles
Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
Directeur de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth

COULEURS DE LA CAMPANIE

DE CUMES A PAESTUM

5 723.523

P. F. MERCKX
Editeur à Bruxelles
145A, avenue des Statuaires



a 670580



Pompéi : mosaïque d'une abside de fontaine.

Le port de Baïes.



Les côtes de la Campanie ont par elles-mêmes un tel attrait et il y règne un tel agrément de vie heureuse et de bien-être qu'il faut y reconnaître l'œuvre de prédilection de la nature.

PLINE L'ANCIEN

INTRODUCTION

Le contentement que donnent les chefs-d'œuvre dépasse tout commentaire à leur sujet, et la Campanie, quand elle n'aurait que le grand temple de Paestum, nous assure bien ce contentement. On y saisit l'évolution du dorique, l'acclimatation à l'Occident de la voûte et de la coupole, et le premier éveil conscient de la Renaissance italienne. A côté de ces grands débuts, la Campanie possède en propre certains modes artistiques de rang irremplaçable. Les marbres incrustés de pierres de couleur et d'émaux, des XII^e et XIII^e siècles, y ont un charme exceptionnel ; les architectures d'arcades entrecroisées, aux mêmes époques, y sont parvenues à une indépendance monumentale ou à une grâce de fantaisie incomparables.

Toute une branche du gothique est particulière à Naples ; et c'est au palais de Caserte que l'art du XVIII^e siècle, par le génie de Vanvitelli, a retrouvé le plus royalement la grandeur.

Il se trouve aussi en Campanie des exemples de formes architecturales, telle la basilique, mieux représentée ailleurs, mais dont la dérivation de l'antique apparaît plus claire auprès de l'extraordinaire groupement d'antiquités de la région.

Enfin, et c'est ce qui avait commencé à m'y attirer, les influences égyptiennes et orientales, bien connues pour la période hellénistique et romaine, y sont d'un intérêt aussi grand pour l'archaïsme grec et pour notre moyen âge ; elles s'y affirment plus nettement qu'en beaucoup d'autres endroits comme composantes de formes d'art auxquelles nous devons beaucoup des nôtres.

Il naît de cette constatation une saisissante leçon de modestie et de solidarité. Beaucoup de générations et de peuples sont requis pour préparer les grandes œuvres ; en art aussi, tout le monde a besoin de tout le monde.

Je remercie vivement le Ministère de l'Instruction Publique italien et tout particulièrement Monsieur de Franciscis, surintendant des antiquités de la Campanie qui, après le regretté Amedeo Maiuri, maître respecté des études campaniennes, a autorisé Paul Merckx à prendre et à reproduire les photos qui augmentent considérablement l'intérêt de cet ouvrage.

CHAPITRE I

L'ARRIVEE A NAPLES

Arriver à Naples par la mer, voir la ville monter du golfe, est une des joies de ce monde. A droite, le Vésuve, moiré d'ombres, à gauche, le Pausilippe, embelli de verdure, encadrent la masse des maisons claires aux toits clairs, étagées sur la colline. Sur la ville, sur les rochers gris et le velouté des pins, sur l'eau dansante, plane « la lumière pourprée ». Vue à travers l'étréscellement du flot, Naples, étendue depuis la courbe de la rive jusqu'au sommet de San Martino, est encore le refuge enchanté où Virgile, renonçant à la Gaule et à sa jeunesse, était devenu le mieux lui-même, le poète de l'Enéide.

Mais le bateau approche ; nous distinguons sur le quai un beau palais moderne, tout blanc, qui est la gare maritime, et un peu plus haut les féodales tours grises du *château neuf*, puis les longues façades rouges du palais royal. Le spectacle est magnifique d'ordre et de couleur. Puis apparaissent les souillures. D'aucuns penseront qu'il vaudrait mieux, après l'émerveillement de l'arrivée, ne pas entrer dans cette ville étrange. Mais elle contient des trésors qui valent la peine de traverser quelques étonnements.

Au milieu de hautes maisons sales, le promeneur découvre, entre des tours, de belles portes Renaissance, qui ouvrent sur la vieille ville. Les rues sont étroites, mais les maisons, d'anciens palais pour la plupart, ont de nombreux étages sous la barre des corniches classiques. Un tintamarre se répercute entre ces grandes façades, la foule s'étrangle en remous parmi les éventaires de pacotille, d'oranges, de piments verts et rouges ; des statues baroques extasiées règnent sur des odeurs de poissons frais, et sur d'autres. Il y a de la puissance, mais vite dispersée, dans cette vitalité pullulante et, dans ces apostrophes et chansons, un génie qui s'en va en grelots. Est-il si loin de la Grèce ? Les Grecs ne vivaient pas sur les acropoles. Le Parthénon pensé est la revanche de discordances vécues, et de beaucoup de criaileries.

Ce que Naples a de plus ancien est le réseau rectiligne, étrangement moderne, des rues de ces *villes neuves* de tous les temps, dont le type colonial avait été repensé au siècle de Périclès par Hippodamos de Milet. Ce plan de Naples subsiste à peu près tel que l'avaient divisé, dans leur foi de démocrates et de mathématiciens, les fondateurs de la « Ville Neuve », de Néa-Polis. La foule qui circule à pleins bords est canalisée par un tracé inflexible, en de longues perspectives étroites ; le flot amorphe dessine encore les claires géométries de la Grèce.

Cette Grèce là s'était adaptée au monde que lui avait conquis Alexandre. Elle avait fait siens des héritages qu'avait récusés la Grèce classique. Le hasard est significatif qui, de tous les monuments antiques de Naples, a laissé subsister presque seule, rapiécée au

milieu de l'actualité des rues, une statue du Nil. Il a l'aspect d'un vieillard robuste. Il est étendu, le coude gauche sur un sphinx, une corne d'abondance dans le bras droit. Des enfants jouent autour de lui. Les plis du torse rappellent ceux qui, aux figures pharaoniques du dieu fleuve, signifiaient la fécondité du terroir. Il était le génie protecteur du quartier des Alexandrins. Témoin des rapports entre l'Égypte et ce pays, il nous apprend où chercher quelques-uns de ses secrets très anciens. Rien ne ressemblait plus à Naples, il n'y a pas bien longtemps, qu'Alexandrie : un écran superbe de palais et de jardins sur la mer, devant une cité dont le sordide touchait à l'épique. Mais les rapports entre la Campanie et l'Orient remontent bien plus haut que la fondation d'Alexandrie. Les légendes homériques des sirènes et des cyclopes, localisées sur ces rives, sont plus antiques encore. Il y a des traits du conte de Polyphène, à situer autour de quelque grotte de cette côte volcanique de la Campanie, qui s'annoncent dans le conte du Naufragé, du Moyen Empire égyptien. Il s'y trouve une exhortation à garder toujours l'espérance, héritage d'innombrables générations de marins éprouvés : « Combien heureux, une fois passé le malheur, celui qui fait le récit de ce qu'il a souffert ! » C'est ainsi qu'Ulysse dira « Heureux est l'homme qui se souvient des maux qu'il a soufferts », et Enée, à ses marins épuisés : « peut-être un jour vous sera-t-il doux de vous souvenir même de ces maux ».

Virgile, sans ce pays, n'eût probablement pas composé l'Enéide. Il a dit la douceur d'être à Naples. Leopardi devait y trouver, lui aussi, de l'apaisement au tragique de sa vie. Vico et Croce ont cherché ici à rendre l'homme meilleur en améliorant son sort. Parmi des vulgarités interlopes, Naples inspire des silences inattendus. Je me souviens avoir vu, dans le grouillement d'une rue de la vieille ville, une femme d'une saisissante beauté assise, son panier auprès d'elle au pied des murs. Elle était blonde, un peu fanée, son visage, d'une sensitive finesse, levé vers un mystérieux bonheur. Les passants en haillons, sans prendre garde à elle, mais sans jamais la bousculer, s'étourdisaient de gesticulations et de cris ; elle ne voyait que son rêve.

Il y a dans ce peuple, connu dans l'histoire pour la violence passionnée de ses soulèvements, une qualité singulière de bonté. Il m'est arrivé de la pressentir, ayant sauté à Rome dans un wagon déjà comble du train de Naples. Mes voisins s'ingénierent bientôt à me faire place. Plusieurs d'entre eux étaient en noir. Une jeune femme, assistée d'amis, cherchait à distraire son mari, qui revenait des funérailles d'un parent ; on s'apitoyait, on se faisait signe de réfréner les propos de banalité. Puis quelqu'un, désignant une guitare posée dans le filet, au-dessus du jeune homme en deuil, lui demanda d'en jouer des airs tristes, qui associeraient l'assistance à son chagrin. Il refusa ; jouer lui faisait mal. Des amis lui mettaient la guitare en main. Il s'excusait doucement. On pria sa femme de la lui présenter. Il accepta la guitare, mais sans en jouer. L'attention se détourna. Dans le bourdonnement des conversations reprises, il se sentit seul et libre ; il joua. On se tut. On voulait lui marquer de la sympathie ; on tenait à l'entendre. Ce devait être un musicien célèbre dans son quartier. La plainte de la guitare, ténue sur la sourdine du train, grandit peu à peu. Des voix l'accompagnèrent. Le guitariste s'exaltait. Sa femme, les amis s'extasiaient. Tout le monde chanta. La musique l'emporta sur la tristesse comme sur le bruit des roues. Des accompagnateurs osèrent lancer des refrains plus gais, succès personnels de l'artiste. Il s'y laissa prendre peu à peu ; il y mit de plus en plus de cœur. Dès avant Naples, le soleil régnait dans les chansons, et nous étions tous frères.

Depuis lors, chaque fois que les vieux quartiers de Naples me paraissent étouffants, je repense à cette après-midi d'entente avec des Napolitains, et je comprends mieux la douceur que Virgile trouvait ici dans sa retraite. Il était trop artiste en tout pour dédaigner de goûter

la stimulante effervescence de ce peuple à demi-grec et oriental. Mais il savait passer. Il descendait vers la mer, la mer odysseenne qui allait par lui devenir celle d'Enée, et la sienne.

Nous la regardons aujourd'hui de la corniche au pied de laquelle se cache le petit port chantant de Santa Lucia. Nous ne voyons devant nous que la baie, d'où émergent l'îlot du Castel dell'Ovo et plus loin les hauteurs inégales de Capri. Le dessin de ce rivage est bien fait pour embrasser le doux éclat de l'eau riante. L'eau est si claire à l'horizon qu'elle prolonge le ciel. Le soleil descend sur ce même paysage de mer et de rochers qui enchantait Virgile, et tant de poètes. Gérard de Nerval crut y retrouver mieux qu'ailleurs la bacchante et la sainte qu'il avait poursuivies de son rêve dans l'île de France, à Bruxelles, en Orient ; « Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie », « le Pausilippe altier, de mille feux brillant ». Le soir venu, le beau contour du golfe, un moment indistinct, reparaît, dessiné par les lumières de la ville et leurs reflets tremblants.

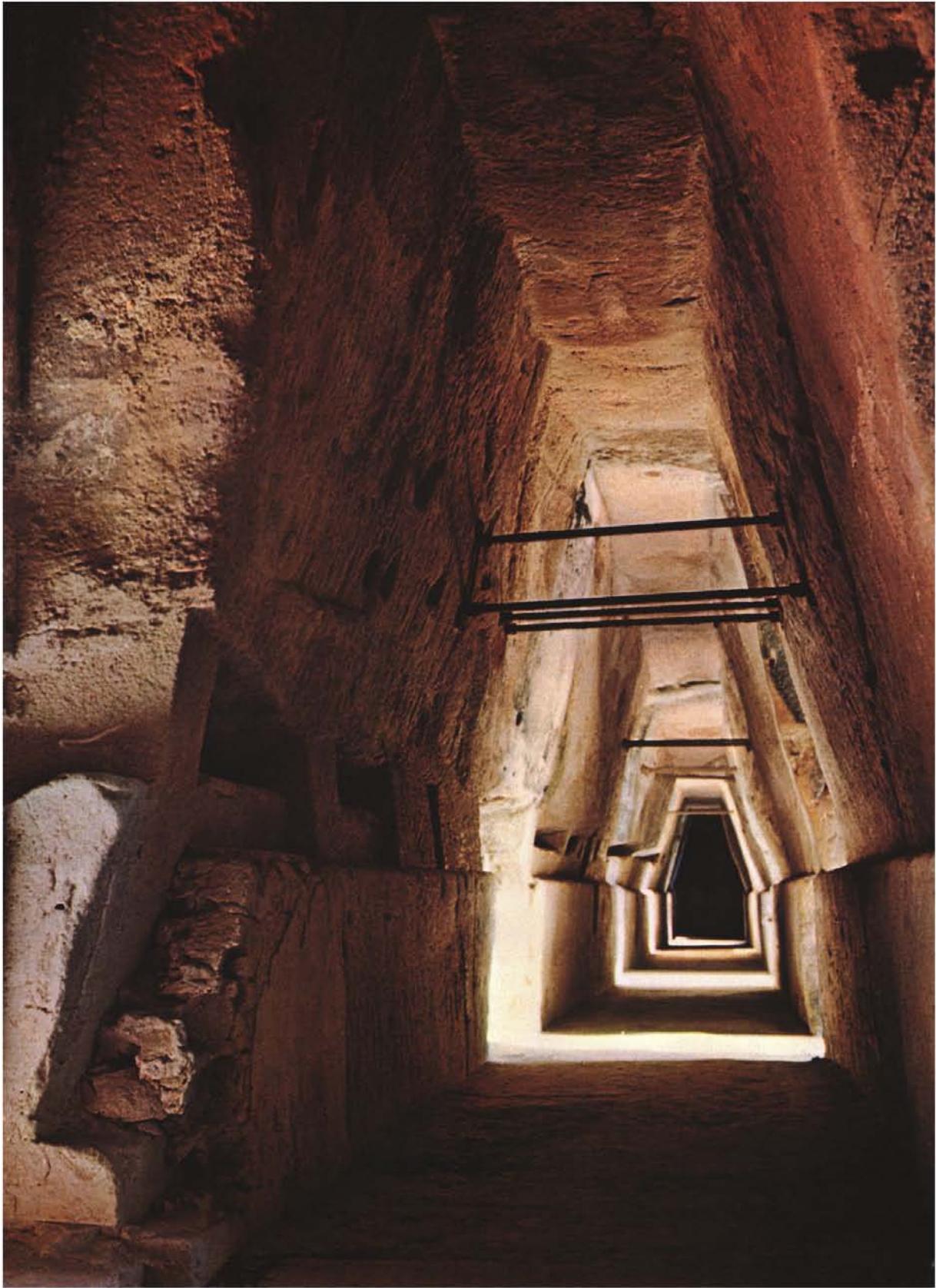
Il n'y a guère de paysages terrestres qui nous consolent d'avoir perdu l'enclos de notre enfance. Virgile, exilé du sien, avait cessé de se chercher un autre verger des Bucoliques. Mais la mer absorbe tout changement dans sa mobilité. Elle efface la souillure et fascine les regrets. Le golfe de Naples a consolé Virgile du jardin de son père.

*La douceur d'être à Naples, en ce temps-là, me
donnait à vivre...*

VIRGILE
Georgiques, IV



Pompéi : la maison des amours dorés.



Cumes : l'antre de la sibylle.

CHAPITRE II

LES CHAMPS PHLEGREENS

CUMES

Le rocher de Cumes, au bord de la mer Tyrrhénienne, est encore une acropole. Les temples grecs et romains ont disparu, et, de la basilique qui les a remplacés, il ne reste guère que deux arceaux de briques. Mais, de loin déjà, ils signalent que ce promontoire est sacré ; le ciel qui s'y enchâsse paraît plus lumineux.

On comprend que la plus ancienne colonie grecque de l'Occident se soit fixée sur cette aire sauvage. Quel que fût le composé de race de ces pionniers, ils étaient plus proches du passé égéen et achéen que de l'avenir classique. Ces Grecs d'avant l'hellénisme ne nous ont pas transmis le souvenir de leurs épreuves et de leurs premières victoires. Mais le pays les suggère. Appuyés sur cette roche, ils ont conquis la terre à blé jusqu'au Cap Misène, dont le port naturel leur donna la puissance. L'histoire a retenu leurs triomphes, à la tête de la Grande Grèce, sur les Etrusques, à la fin du VI^e siècle, et au début du V^e. Puis il leur fallut combattre l'arrière-pays. Les flancs abrupts de la citadelle gardent des parements d'un magnifique appareil qui indique l'art militaire du V^e siècle grec. Mais la colline a retenti dans ses profondeurs d'une voix plus puissante que le cri des batailles. L'oracle de Cumes commandait l'entrée de l'empire des morts.

L'histoire mieux connue de l'oracle delphique aide à reconstituer l'histoire de celui-ci. Sans doute y avait-il à Cumes, bien avant la venue des Grecs, un antre sacré où la plus ancienne des divinités, la Terre, inspirait, parmi les prestiges de ce pays de volcans, une rude prophétesse. C'est elle que Michel-Ange, à travers tout le classicisme, a devinée et peinte au plafond de la Sixtine, parmi les prophètes bibliques moins farouches qu'elle.

Mais ce n'est plus une divinité primitive qu'évoque l'antre de la sibylle.

Nous approchons à travers des excavations qu'ont dénaturées les sapes d'un siècle tardif. Puis, au milieu des rochers éclatés, apparaît, profond trapèze de pénombre, l'entrée de la galerie. La longue perspective est coupée de jours de plus en plus lointains. Tout y invite à une marche religieuse. Cette succession cadencée de lumières et d'ombres, la continuité du dessin de l'hypogée, prolongent en nous le sentiment des pèlerins d'autrefois. Nous sommes encore conduits, par l'harmonie de cet espace profond ; nous pressentons un sens à ce passage, à la vie. La sibylle avait-elle mieux à nous apprendre ?

Cette architecture taillée dans la roche est d'un principe très ancien, qui remonte à la préhistoire. Elle rappelle les dolmens, les chemins couverts des tumuli. Le rétrécissement, de bas en haut, marque le désir d'avoir à couvrir l'espace le plus étroit possible. C'est la forme

des hypogées de Cordes et de Barbegal en Provence, près de Montmajour. La section en trapèze rappelle aussi et surtout les tunnels conduisant à des poternes sous les remparts hittites d'Asie Mineure, les couloirs pratiqués dans les remparts achéens de Tirynthe, et la porte du « Trésor d'Atrée ». Les premiers colons de Cumes avaient donc gardé la tradition de cette architecture préhellénique. Un de leurs tombeaux, dans la plaine voisine, est une « tholos », rotonde couverte d'une coupole en encorbellement, comme les grands tombeaux princiers de Mycènes et d'Orchomène. Mais l'hypogée de la sibylle, dans l'énorme banc de rocher de l'acropole de Cumes, est tout entier excavé. La profonde galerie rectiligne a été forée à mi-hauteur de la falaise, à peu de distance du flanc, de manière à y prendre jour. Des galeries transversales forment transepts. L'un de leurs bras, à droite, est court et se termine par la fenêtre découpée en trapèze ; le bras gauche, plus long, pénètre dans la montagne. Le sol y a été creusé, soit pour y aménager un bain rituel à l'usage de la sibylle ou des pèlerins, soit pour augmenter la réserve en eau de la citadelle. Plus tard, des tombes chrétiennes y ont trouvé place. Le sanctuaire même de l'oracle n'a plus son élévation rectiligne. Il a été retaillé en arceaux. Mais les remaniements ont peu altéré le caractère de l'ensemble. Ils lui ont laissé la beauté. Cette architecture, de principe très ancien, est toute renouvelée par un sens des proportions, par une précision fine, qui sont de l'hellénisme. Les formes pures absorbent la matière, pourtant si visible, du rocher nu, et font voir un symbole dans cette avenue, tendue vers l'espoir d'une révélation. Et ce but-là n'est pas un terme ; il n'est pas à atteindre ; il est dans l'orientation de nos vœux et dans la beauté de la marche.

Dans ce milieu harmonieux, la sibylle est devenue, comme à Delphes la pythie, une prêtresse d'Apollon ; c'est la Déiphobé de Virgile, une Iphigénie ennoblie encore par l'âge et le sacerdoce, mais elle est toujours en contact avec les forces vives et profondes. L'Apollon de lumière n'a pas supplanté autant qu'il le paraît la Terre. Au temps même où Virgile, parcourant le mystérieux sanctuaire, y voyait la prêtresse attendre son dieu, une autre sibylle, celle de Tibur, racontèrent plus tard les chrétiens, désignait à Auguste, comme reine du monde, une vierge mère. C'était, sur la haute roche de Tibur aux cascades immenses, un rajeunissement de l'antique déesse de la Terre, une *Mater Matuta*, portant son fils de chaque année, le dieu de printemps. Il n'était pas difficile aux chrétiens de reconnaître Marie et Jésus dans ces figures de la religion terrienne, à laquelle ils se rattachaient par l'eucharistie. Ainsi cet hypogée, symbole de passage, évoque-t-il pour nous, dans sa forme primitive, épurée par la Grèce, une immense continuité religieuse.

La sibylle de Cumes, prêtresse d'Apollon, garde encore, pour Virgile, un rôle d'introductrice aux enfers, qu'elle devait probablement à l'ancienne divinité souterraine. Il y eut en tout temps, dans la région des champs phlégréens, dans ce pays de volcans, de cyclopes, nombre de crevasses fumantes, d'anfractuosités instables, de grottes où se percevait le grondement des forces telluriques. On croyait entendre grogner des monstres, soupirer des âmes en peine. Des tunnels percés, agrandis, ou régularisés sous Auguste, pour faciliter la circulation autour du port militaire de Misène, ont achevé de fixer la légende. Leurs voûtes élevées et frustes, les longs passages d'ombre entre les clartés diffuses, inégales, des puits de lumière, orientent l'imagination vers de surnaturels royaumes souterrains. L'un de ces impressionnants couloirs descend dans la montagne de Cumes, sous l'hypogée de la sibylle. Un autre traverse, à l'Est, la crête rocheuse qui sépare la plaine de Cumes du lac Avernus et de l'autre versant marin sur le golfe de Naples. C'est par des chemins pareils qu'Enée, fort de l'oracle, se dirige vers les enfers.

Comment Virgile, qui a connu ces souterrains à peine achevés, et qui les a vus servir à des fins pratiques, a-t-il pu les introduire dans la légende et dans l'épopée ? Il était le maître du temps. Il a projeté dans un lointain passé ces cryptes qu'il savait se représenter aban-

données dans l'avenir, et il leur à prêté d'avance, en les embellissant de sa vision, leur mystère d'aujourd'hui.

Il serait injuste, cependant, de ne voir à Cumes que la cité des ombres. Il faut se souvenir d'Apollon. De l'entrée même du beau souterrain de la sibylle, monte un chemin tournant, parmi des vestiges romains, des statues appuyées aux rochers vers le temple du jeune dieu delphique. La vue est toujours belle sur la plage, la plaine et la montagne. Mais du temple, il ne reste que le soubassement. La Grèce classique a disparu. Le temple dorique eût témoigné ici pour la cité. On sait que le général cuméen, vainqueur des Etrusques, avait profité du prestige de ses triomphes pour rassembler dans ses mains tous les pouvoirs. Mais la cité veillait. Sauvée par lui, elle fit son devoir de cité grecque ; elle le renversa. L'acropole de Cumes n'a gardé, de cette époque tragique et saine, que quelques beaux murs de soutènement en contrebas du temple d'Apollon. Elle a perdu ce qui l'eût rendue plus semblable à une autre acropole grecque. Elle s'est réduite au domaine étrange de la sibylle.

Nous n'avons pas encore vu le sommet du promontoire. On le gagne de palier en palier, par des chemins pierreux bordés d'iris violets. Sur le plus haut plateau, vers l'Ouest, un temple de Zeus regardait la mer. Peut-être existait-il ici, près du sanctuaire souterrain de l'oracle un foyer de culture préhellénique ; on songe sur ce haut lieu à l'adoration de quelque primitif dieu d'orage. S'il reste ici des vestiges de son culte, ils sont ensevelis sous le soubassement des temples grec et romain, transformés en basilique. Près des deux arceaux de brique, dont la silhouette ennoblit le promontoire, la cuve baptismale est encore revêtue de ses marbres veinés. De ses abords, la vue s'étend au plus loin. On domine la mer et les deux plages que sépare l'acropole. A gauche le cap Misène et l'Île d'Ischia dérobent l'horizon marin. Face à nous, l'étendue de l'eau n'est rompue que par quelques îlots. Des nuées tamisent la lumière. Seul un faisceau de rayons obliques promène sur la surface changeante un disque de soleil pur. Le bruit du ressac monte jusqu'à nous. Virgile s'est tenu ici. Au chant VI de l'Enéide, il compare le murmure des âmes, partant pour l'autre monde, aux bruissements d'ailes, aux appels des oiseaux migrateurs, réunis pour les grands départs d'automne. Serait-ce ici que, près des entrées de l'autre monde, où la sibylle de Cumes entraîne son héros, il a saisi l'image, frisson d'ailes et cris d'oiseaux, de ce grand rassemblement des âmes vers la mort ? Les bruits du rivage lui parvenaient, comme ils nous parviennent, dépouillés par la distance, déjà changés pour la poésie. Si nous tournions la tête, ne le verrions-nous pas à nos côtés ? Nous ne tournerons pas la tête.

*Aucun de ces périls, ô vierge,
Ne m'apparaît nouveau, ne me prend au dépourvu.
Les prévoyant tous, je me suis fait à les regarder en face.
Mon seul vœu, puisque voici, dit-on, l'entrée
Du règne des Enfers, et le marais où s'étend l'Achéron,
Est d'aller revoir mon père ; que son visage aimé
Me soit rendu ! Puisses-tu me dire le chemin, et m'ouvrir les portes interdites !*

VIRGILE.

Enéide, VI : Enée à la Sibylle.

L'AVERNE

De l'acropole de Cumes, le chemin plonge vers l'Est, entre des vergers ; il passe près d'un tombeau voûté, dans la verdure ; et suivant le tracé de la voie antique, il gravit la montagne dorsale de cette longue avancée de terre qui se termine, vers le Sud, au cap Misène. Notre route ne monte pas jusqu'à la crête. Elle la franchit d'Ouest en Est dans une entaille profonde, sous la voûte antique, en maçonnerie nue, de l'Arco Felice. Cet arc est d'utilité franche. Il consolide les deux parois rocheuses de la coupure, maintient leur écartement, prévient les éboulis. Mais, lancé très haut, par dessus le seuil qui sépare les versants de deux mers, il prend un air souverain. Il marque, par sa netteté, la victoire de l'homme sur l'obstacle naturel. Ce triomphe n'est pas violence ; la courbure du cintre s'harmonise au dessin de la montagne qu'elle interrompt, et qu'elle domine par la pureté. Retournons-nous un instant. Nous voyons l'acropole de Cumes, rendue mystérieuse par l'éloignement, dans le reflet tranquille de la mer. Elle est déjà reprise par la légende.

Reprenons notre route ; une fois franchie la barrière rocheuse, apparaît dans le fond d'un cratère le disque sombre, immobile, du lac Averno. Le cercle de coteaux qui l'enserme s'abaisse en un seul point, face à nous, pour laisser voir la mer et le rocher-tombeau du Cap Misène, dont la masse pyramidante, tout à droite, s'absorbe dans la douceur du lointain, sous le proche crépuscule. Là aussi, le pays appelle la légende.

Est-ce en raison de l'heure ? Ou les anciens disaient-ils vrai ? Pas un oiseau ne vole au-dessus de ce lac. La paix qui règne ici ne semble pas celle des vivants. Ce n'est plus par quelque entrebaillement de caverne grondante, mais par cette impression de suspens, de vide en dehors de la durée, que nous nous sentons communiquer avec l'empire des morts. N'approchons pas de cette eau consacrée à l'ombre. Contournons par le versant Nord, boisé, le cercle des collines. De partout nous touchera le même silence, jusqu'à l'échancrure orientée vers le lac Lucrin et la baie de Pouzzoles, où nous rejoindra le murmure grandissant de la mer.

POUZZOLES

L'engloutissement progressif du rivage a plongé dans la mer le port antique de Pouzzoles. Le marché couvert, autrefois sur le quai, baigne dans une lagune. Les colonnes et les murs tronqués dessinent un quadrilatère de boutiques autour d'un temple rond. L'agréable disposition de cet ensemble utilitaire, qui était banal à l'époque, frappa les architectes urbanistes de l'Occident néo-classique. A Bruges, au bord du canal où se reflètent les pignons gothiques de Gruuthuse, et tant de nuages, un marché se compose, comme celui de l'antique Puteoli, d'une colonnade carrée autour d'un édifice rond.

C'est dans une chapelle du marché campanien que fut trouvée une importante statue de Sérapis, ce doublet grécisé d'Osiris, qui absorbait en lui tous les dieux, tous les hommes destinés à renaître avec lui, en lui, qui, le premier, de victime était devenu juge. A ses côtés Isis, épouse et mère du dieu reparu dans son fils, attirait la ferveur par ses souffrances et sa fidélité. La Campanie, Rome et l'Empire allaient l'adorer. Un adepte enthousiaste, au II^e siècle de notre ère, nous a décrit son culte. Les cérémonies mystiques s'accompagnaient de réjouissances burlesques, de mascarades, dont l'origine se perd dans l'antiquité égyptienne où la haute tragédie d'Isis, depuis les textes les plus anciens, admettait des intermèdes acerbes ou facétieux, que devaient comprendre aussi les mystères d'Eleusis. Des travestissements grotesques répondaient ici au goût du peuple des ports napolitains, qui



Le lac Averno
et le cap Misène.



Pouzzoles : les solfatares.



Baïes - les thermes :
suite d'arceaux.



Pompéi : abside des
thermes du forum.

Pouzzoles : galerie de l'amphithéâtre.



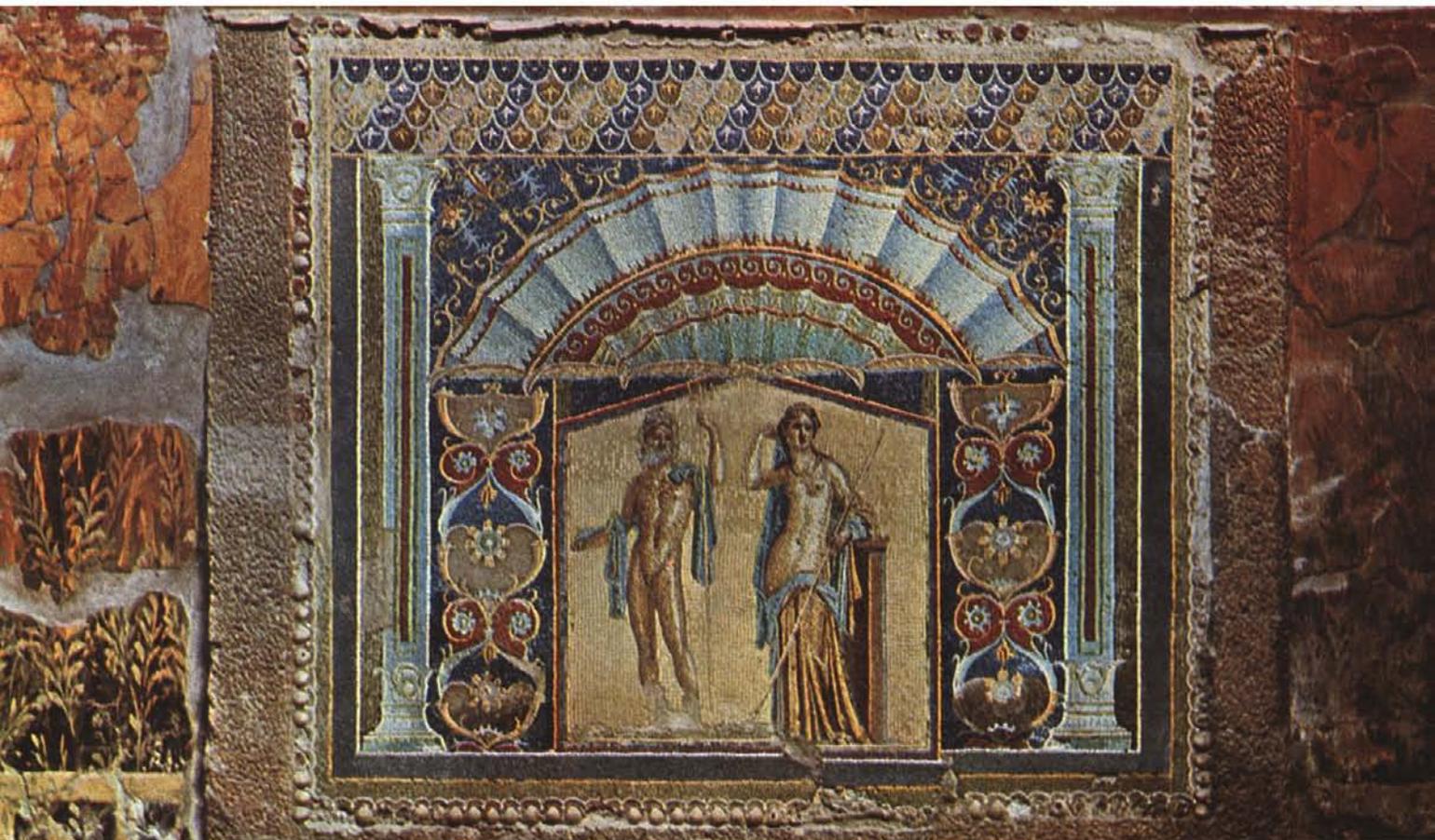


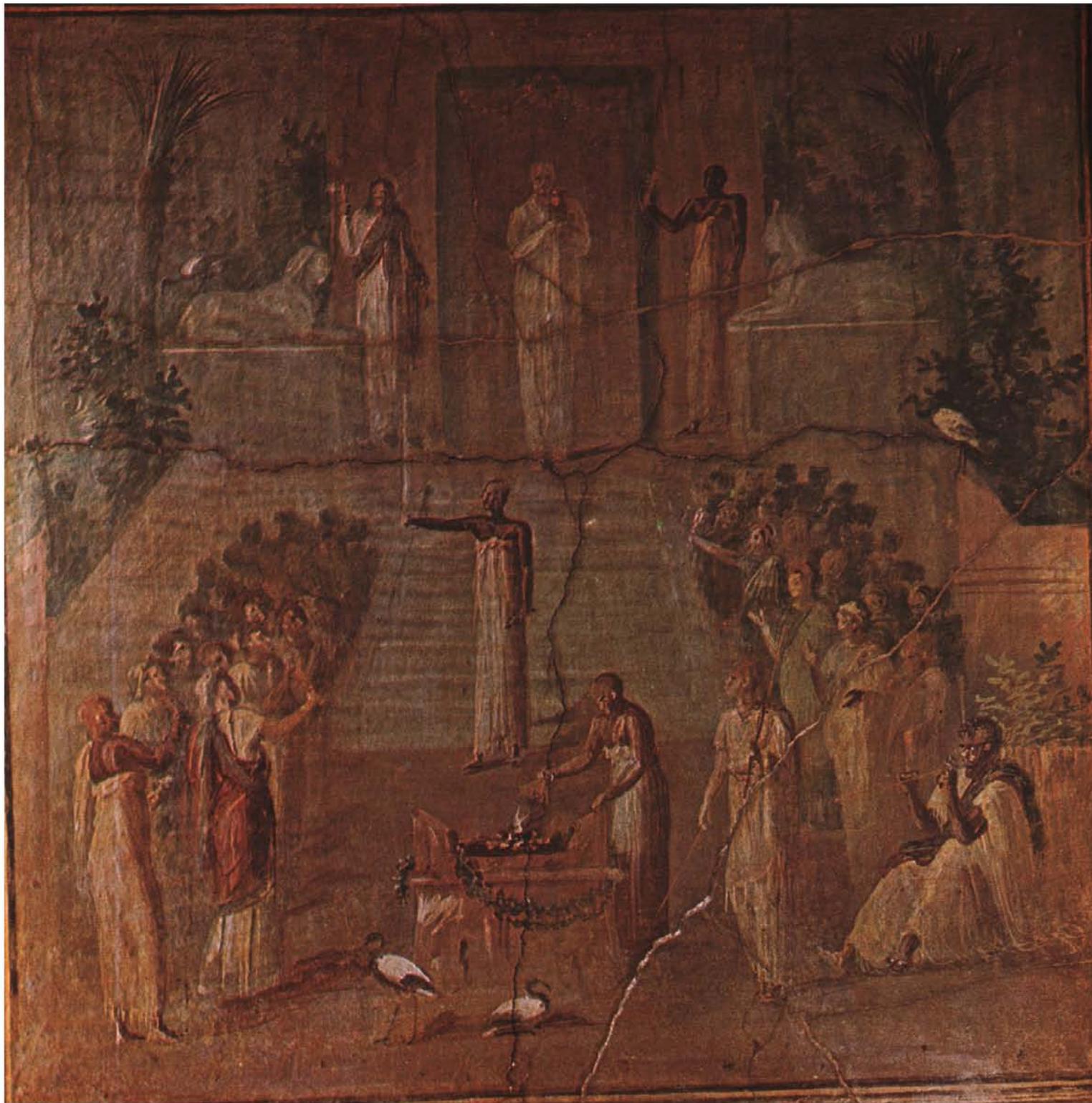
Pompéi : l'amphithéâtre.

Mosaïque des musiciens provenant de Pompéi (Naples, Musée National).



Herculaneum : mosaïque de la maison de Neptune et Amphitrite.





Peinture d'Herculaneum représentant le culte d'Isis (Naples, Musée National).

a créé Polichinelle. Polichinelle lui-même pouvait bien, à la suite de son prototype des comédies burlesques de la ville campanienne d'Atella, tenir sa bosse et son thorax en proue de nains danseurs de l'ancienne Egypte, que caractérisait parfois semblable difformité. Conciliant le cocasse et le très noble, un courant religieux unit l'Orient à ce bord. Ce quai de Puteoli, qui se devine sous l'eau transparente, évoque d'autres souvenirs de pénétration religieuse. C'est ici que débarqua, venu de Palestine, un vieillard passionné, habile et fervent, qui allait chercher à Rome des juges et des fidèles. La foule qui encombra le port devait être aussi vulgaire qu'aujourd'hui, plus nombreuse, plus bruyante. Il y avait déjà quelques chrétiens pour accueillir ici Paul de Tarse.

Pouzzoles fut en Italie, à la fin de la période hellénistique et de la république romaine, le grand foyer d'expansion de l'Egypte et de l'Orient, du plus pur et du plus trouble des inquiétudes religieuses. Ce sol agité par un feu intérieur est propice à la fermentation du sacré. Il garde les traces de toutes les grandes aspirations méditerranéennes et de tous les désordres qui les ont compromises. L'ancienne acropole de Puteoli est devenue, sous l'envahissement des maisons, une sorte de kasbah ; le temple antique du sommet y a été remplacé par une église qui lui emmure les colonnes. Plus rien ici n'est intact. Ce fouillis est assez à l'image des croyances qui se sont mêlées, contrariées, dangereusement enrichies. A nous d'en retirer une clarté.

Mais les navires n'apportaient pas seulement des rénovations et des troubles religieux. Un trafic intense déversait sur le quai de Pouzzoles denrées et trésors. Une des possessions qui, à l'époque hellénistique et sous l'empire, était considérée comme des plus nécessaire était celle des esclaves. Délos qui, probablement à cause des guerres des successeurs d'Alexandre, fut, jusqu'au début du 1^{er} siècle av. J.-C., le principal entrepôt d'esclaves, en envoyait le plus grand nombre en Italie par Pouzzoles ; et Pouzzoles, après la ruine de Délos, draina tout son commerce jusqu'au moment où l'aménagement du port d'Ostie y attira le grand courant d'affaires. L'afflux des esclaves explique le développement des jeux de l'amphithéâtre, devenus en Campanie, avant de l'être à Rome, une passion cruelle. Peut-être le goût de ces spectacles de combats d'homme à homme, ou d'hommes et de bêtes, remontait-il au temps de l'occupation étrusque, mais le terrible abus de la personne humaine auquel prêtait l'activité accrue du marché d'esclaves devait multiplier la tentation de ces divertissements. L'amphithéâtre de Pompéi est le plus ancien de ces édifices. Il est encore très simple. Un grand perron permet d'accéder de l'extérieur aux gradins du sommet. Les Pompéiens étaient si férus des spectacles que cet enivrement les avait portés dans l'amphithéâtre même à de meurtrières bagarres. C'est de l'amphithéâtre encore qu'ils virent grandir, au dessus de leur cité, le panache en forme de pin de l'éruption du Vésuve et qu'ils comprirent l'imminence du péril.

En Campanie, le goût persistant des combats de gladiateurs et des déchaînements de fauves fit construire, à Capoue et à Pouzzoles, les deux amphithéâtres les plus grands d'Italie après le Colisée. Pouzzoles en avait même deux. Le premier, de l'époque d'Auguste, n'était pas beaucoup plus compliqué que celui de Pompéi. Le second, le grand, est de l'époque des Flaviens. Des remaniements en briques y sont encore postérieurs. Les plus ingénieux systèmes de voûtes et d'agencements de couloirs permettaient à la foule d'entrer et de sortir sans perte de temps et aux organisateurs d'amener sans complication les gladiateurs, les cages de fauves dans l'arène.

Pouzzoles, avec son port, son marché, ses amphithéâtres et ses temples, joua ce rôle magnifique et difficile de tous les grands ports par lesquels pénètrent les éléments des civilisations et le ferment qui crée le besoin de civilisation. Les vertus campagnardes paraissent à première vue plus saines. Elles sont trop souvent retardataires pour suffire. La condition

des humbles, de la femme, dans les sociétés rurales, n'a guère de chance de s'améliorer. Il faut que les coutumes se heurtent dans les ports et que leur coexistence nécessaire élargisse les vues, pour que les idées progressent. Pouzzoles à son heure apportait à la Campanie, à Rome, à l'Occident qui allait être romain, le meilleur et le pire, souvent inextricables. Il s'est fait que l'heure de Pouzzoles fut une heure décisive pour le monde.

BAIES

Il y a au-dessus de Baïes une crête rocheuse d'où l'on voit les deux mers ; à l'Ouest la mer Tyrrhénienne avec l'acropole de Cumes, à l'Est, sur la baie de Pouzzoles, le petit port de Baïes entre les ruines des villas et des thermes. Les souvenirs littéraires accentuent le contraste entre la roche sacrée de l'oracle et la plage où se sont donné libre cours les caprices des empereurs et des riches Romains. Aujourd'hui encore la gaité de Baïes s'oppose à la solitude de Cumes. Mais, du haut de notre montagne, ces différences s'atténuent ; les monuments antiques de Baïes sont de trop fière structure pour n'évoquer que le luxe. Des deux côtés de la crête, maintenant, prédomine la grandeur. La tradition populaire ne s'y est pas trompée, qui a donné le nom de temples aux trois rotondes thermales échelonnées sur la courbe du rivage de Baïes. La première s'est fendue en deux, dans le sens de la hauteur ; une moitié a disparu. Il reste une gigantesque niche ovoïde sur un palier de coteau. Elle s'ouvre du côté de la mer et se découpe sur un fond de montagne. C'est le « temple de Diane ». Le prétendu temple de Vénus, tout au Sud, s'élève près de la plage. Les murs ont tenu ; mais la voûte s'est écroulée. Il reste un cercle puissant de maçonnerie, dont la couronne de feuillage encadre le ciel.

A mi-chemin entre ces deux rotondes, il en subsiste une troisième au pied du rocher. Les alluvions l'avaient à moitié enseveli ; c'est le « temple de Mercure ». Une ouverture ronde ajoure au sommet la coupole presque intacte. Une lézarde permet de surprendre le secret de sa solidité. Les pierres sont des claveaux taillés de façon à se coincer l'un l'autre, pour former un tout organique ; leurs axes convergent ; c'est une voûte véritable. La nature de l'appareil l'a fait dater par Maiuri des derniers temps de la république romaine ou du début de l'empire. Le procédé de l'encorbellement, qui consistait à élever l'un sur l'autre des anneaux de pierres taillées de plus en plus étroits, se chevauchant de telle façon que le poids de la section engagée dans la maçonnerie maintînt en équilibre tout le système, ce procédé précaire est ici résolument dépassé. L'innovation prêtait à des développements immenses.

La rotonde de Baïes évoque moins ce qui l'a précédée que le monument, plus vaste et plus beau, qui l'a suivie. Il est impossible, sous cette coupole, de ne pas penser à celle du Panthéon. Tout ce qui s'indique ici s'est accompli là-bas. Une même ouverture arrondie répand du haut de l'une et de l'autre la lumière du zénith, du ciel le plus pur, dans l'espace construit. Mais au Panthéon, le rayonnement des nervures, encadrant des caissons de plus en plus larges, dessine la propagation du jour et semble donner pour sens à son harmonie l'expansion en ce monde d'une clarté première.

Cette qualité prête au bel ouvrage précurseur, à Baïes, un grand prestige. Elle n'est pas loin de justifier le nom de temple dont l'ennoblit l'intuition populaire ou l'admiration des humanistes. La chronique scandaleuse des Césars, sur cette plage où elle trouvait matière à clabauder, y parle moins haut que cette ferveur capable de submerger les échos profanes et de transformer les monuments du plaisir oisif en modèles de constructions sacrées. La poésie des ruines est quelquefois plus juste que l'histoire.

CHAPITRE III

HERCULANUM ET POMPEI

LA VIE DE TOUS LES JOURS

Herculanum et Pompéi n'étaient pas faites pour le tragique. A Rome, les désastres de l'histoire, portant sur de la grandeur, ont achevé le tableau. Le meurtre d'Herculanum et de Pompéi n'était pas dans le caractère de ces cités modestes. Aussi est-il un plus dur avertissement. Les grandes voix de Rome se sont éteintes à la fin de leurs grands rôles. Dans les bourgades ensevelies du Vésuve, la mort a saisi du quotidien. C'est n'importe qui, c'est nous, que nous reconnaissons dans ces malheureux surpris au milieu de leur petitesse. Un coup de pied a écrasé la fourmilière. Plus que dans une fourmilière ont dû se déchaîner égoïsme et faiblesse, mais aussi dévouements enrichis de l'humain. Les fraîches peintures pompéiennes n'étaient pas préparées à voir ces élans et ces chutes. Elles n'en gardent pas le souvenir. Nous les oublierons aussi, puisque les déblaiements ont emporté la plupart des témoignages. Ce qui nous frappe dans ces rues familières, dans ces foyers qui attendent, c'est la vie présente dans mille riens saisissants. Le quotidien a repris le dessus. La ville ne s'est pas fixée dans une attitude de mort. Elle a dépouillé l'exceptionnel. L'utile et le joli, le mesquin et le grossier sont de la vie de tous les jours. Nous venons partager quelques heures de la vie d'Herculanum et de Pompéi. Nous ne cherchons guère ici ce qui l'eût dépassée. Les chefs-d'œuvre n'abondent nulle part. De ceux qui se trouvaient à Pompéi, plusieurs ont pu être retirés des monuments par les contemporains après la catastrophe. D'autres ont passé dans nos musées. Mais il n'y en a jamais eu beaucoup. La plupart des ceuvrettes qui ornent les maisons sont médiocres, moins que dans les maisons d'aujourd'hui, puisque les bibelots et l'outillage antique étaient production d'artisans, mais sans intensité dans le grand ou le beau. Et cela est juste. Les chefs-d'œuvre ne sont guère à usage de particuliers. Ils sont dus à la dilectation de tous. Les anciens le sentaient bien. La beauté n'a pas à usurper la place du foyer. Elle y est de cadre. Elle complète et oriente l'atmosphère. Trop dégagée, elle serait moins familiale. Elle détonnerait et ne serait plus toute la beauté. Elle n'y est elle-même que modérée. Mais le médiocre, ici, peut nous toucher. Il est sacré aussi, dans la maison, centre de vie, but des retours de l'enfant et du voyageur.

Cet aspect familial, les cités ensevelies du Vésuve sont seules à nous les rendre aussi simplement. Amarna et Mari, Délos, Ostie, Vaison et les villes romaines de l'Afrique du Nord, sont étonnantes de conservation, mais la vie avait eu le temps de s'en retirer. Au pied du Vésuve, du moins dans les quartiers récemment fouillés, où l'on a laissé sur place les objets recueillis, la vie est encore là, « simple et tranquille ».

Herculanum, à cet égard, l'emporte sur Pompéi, plus tapageuse, moins intime. Certaines maisons, certaines rues d'Herculanum, avec leurs façades à étages, à balcons, à corniches, sont d'une actualité bouleversante. Et le milieu est plus sympathique. Mais d'Herculanum n'a été dégagé qu'un quartier dominé de haut par l'exhaussement du sol et les villages vivants. Rien ne remplace la vision d'une ville presque entière qu'offre Pompéi, avec sa ceinture de villas, ses remparts intacts

Il y a aux alentours des cyprès et des pins, des feuillages saisonniers qui changent avec la vie. Et quand on est passé sous la porte voûtée, on peut trouver encore, entre des colonnades modestes, des jardins verts, et la présence féminine des fleurs. Même sur les places et par les rues, l'impression de ruine est compensée par le rose très doux des briques minces, le gris léger des pierres, sous le ciel bleu lavé par l'air marin. Parfois, au milieu des murs ébréchés, éclatent dans leur fraîcheur les bleus intenses et l'or fin d'une fontaine de mosaïque. Et comme la ville est bâtie sur une colline, on découvre, de tous les espaces libres, un vaste et riant paysage, qui semble conjurer le malheur.

LE FORUM TRIANGULAIRE

Pompéi a été découverte trop tôt, en un temps où les fouilleurs détruisaient tout pour extraire un objet de collection, voire des matériaux à remployer. Les arcs de triomphe du forum, dépouillés de leurs marbres et de leurs bronzes, ne sont plus que des massifs de briques. Les marbres du grand théâtre ont passé au palais de Caserte. Ces arrachements laissent trop voir la médiocrité des structures. Pompéi donne parfois l'impression d'une pauvreté démasquée.

Le forum triangulaire est, de tous les endroits publics, le seul à y échapper. C'est la place la plus ancienne de la ville. Les monuments de tuf n'ont pas eu à être dépouillés de revêtements. Et la vie active ayant, dès le 1^{er} siècle, déserté l'endroit, on n'avait pas entrepris de remplacer les fines colonnes cannelées qui l'entourent par de lourds fûts de travertin lisse, comme on avait commencé à le faire au grand forum. Nulle part à Pompéi la ruine n'est aussi noble. Des pins y remplacent la foule. Le forum triangulaire est une terrasse d'où se voient de grands coteaux dévalant vers la mer, puis les montagnes du promontoire de Sorrente. Au bord de l'esplanade s'allonge le soubassement d'un temple grec archaïque, du VI^e siècle avant J.-C. Aucun fût malheureusement n'est conservé ; une colonne debout suffit à faire un temple ; celui-ci n'est plus qu'un souvenir. Quelques chapiteaux épars permettent de se représenter ce qu'il était. Ce sont des chapiteaux doriques très évasés tout proches encore des modèles achéens, tels que ceux du « trésor d'Atrée » à Mycènes. Le fût cannelé devait être renflé en proportion. Les corniches de terre cuite, qui protégeaient les bords de la charpente ont laissé des débris qu'a recueillis le musée de Pompéi, reconstruit depuis la dernière guerre, et joliment aménagé. Il y a là des fragments datant de deux périodes, le milieu et la fin du VI^e siècle. D'une époque à l'autre, l'évolution est nette. La première corniche est tout à fait égyptisante. Elle rappelle par la forme comme par l'ornementation peinte la corniche pharaonique. La seconde y ressemble encore, mais le reflet s'est affaibli. Toutes deux portent des têtes de lions qui servaient de gargouilles. Le lion ne saurait être grec. En Egypte, il protégeait de son buste l'ouverture des chéneaux, point faible de l'armature magique d'un temple. Il était représenté tranquille et divin. L'architecte grec qui a placé le lion sur la corniche, comme il l'est en Egypte, avait voyagé

vers le Nil ou s'était informé auprès de voyageurs qui l'y avaient vu. Mais il a méconnu la majesté divine du lion égyptien. Il lui a prêté le masque rugissant des lions de la Mésopotamie et de l'Asie Mineure, gardiens moins divinisés et demeurés féroces. Et de cette gueule ouverte, il a fait, irrévérencieusement, pleuvoir l'eau du chéneau. Cette adaptation est bien grecque. Un reste de souci de protection magique a commandé l'emprunt de ce masque à l'ancien Orient méditerranéen, mais l'emprunteur, avec désinvolture, l'a changé en un élément pratique et décoratif. Ce mince exemple est significatif. Même éblouie par l'Égypte alliée à l'éternel, la jeune Grèce annonce tout ce qu'elle sera. C'est elle qui, avec son intelligence critique, son besoin de liberté, son sens de la personnalité unique de chaque homme, capable de tout repenser, a porté ici au VI^e siècle, dans la bourgade campanienne, son génie hardi. Mais la sagesse des colons grecs n'égalait ni leur intelligence ni leur courage. Souvent en lutte les uns contre les autres, ils succombèrent devant les peuples de l'Italie qu'ils avaient subjugués.

Leur première implantation au Sud de la péninsule n'aurait peut-être laissé que des monuments admirables et bientôt incompris. Mais regardons : autour du forum triangulaire de Pompéi, la ferme et fine colonnade prouve le retour de la Grèce. Elle est de nouveau dorique, encore que le fût aminci porte un chapiteau bien discret, comme aux maisons de la fin de l'hellénisme, à Délos, et comme en Égypte depuis le Moyen Empire. La Grèce, politiquement éteinte, n'était plus que civilisation. Et cette civilisation même a transigé avec les traditions de l'Orient et de l'Égypte, un moment récusées. Elle a plié son indépendance d'esprit au cadre des antiques organisations d'État. Elle s'est enrichie de leur sagesse, de leur mystique. Et c'est peut-être ce qui a permis à la culture grecque de se répandre sous une forme désormais assimilable au monde entier.

La Grèce classique, dans sa pleine beauté, est absente de Pompéi. Les monuments que nous y aimons l'appellent et la suivent. Ils ne représentent qu'un hellénisme secondaire, mais c'est celui qui a conquis le monde, et qui lui a donné le moyen de revenir parfois à l'hellénisme pur.

LE PORTAIL D'EUMACHIA

Au coin de la rue de l'Abondance se trouve l'édifice élevé sur le forum par la prêtresse Eumachia ; l'entrée est un large portail rectangulaire ; un bandeau de marbre blanc l'encadre de ses rinceaux enroulés, parmi lesquels nichent des oiseaux. Cette parure se détache brillante sur l'ensemble de briques et de pierres ternies. Elle enjolive, sans l'affaiblir, la netteté du portail. Plus tard, le rinceau entourera des cintres, de plus en plus souvent adoptés au-dessus des ouvertures. Ainsi aura-t-il, dès l'antiquité, réalisé la composition décorative d'une porte romane. Il lui suffira de perdre sa souplesse de nature pour participer plus étroitement encore de la pierre dans laquelle on le taillera. Et la Renaissance et le style Louis XVI, tour à tour, lui rendront la sève et la nonchalance.

Rien n'est plus romain que ce vivace ornement. Cela semble paradoxal. Une grandeur un peu massive paraît caractériser la romanité. Et le rinceau court de grâce en grâce avec une fantaisie inépuisable. D'origine alexandrine, il semble qu'avant Rome il n'ait jamais eu ce développement. Il s'esquisse au bord des vases grecs, aux acrotères, aux corniches de temples ; il forme à Pergame des bandeaux et encadrements. Mais il faut attendre la Maison Carrée ou l'Ara Pacis Augustae pour le voir, en frise ou en plinthe, envelopper de son élégance tout un monument, et en arriver à ce portail de Pompéi, pour

l'y voir suivre, d'aussi aimables enroulements, le contour d'une ouverture. La romanité a plus d'un aspect. La poésie latine aussi échappe au caractère de grandeur massive. Et le rinceau n'est pas contraire à la rigueur. Il renforce les lignes constructives.

Sans doute la pure simplicité vaut-elle mieux ; encore faut-il qu'elle soit liée à une harmonie sûre. Mais il n'y a pas beaucoup de monuments dont l'ordonnance fasse toute la beauté. Une telle pureté domine de trop haut pour être souvent cherchée, souvent atteinte. Une baie de proportions heureuses, sans s'imposer comme unique, gagne à s'encadrer de rinceaux. L'extrême plaisir que nous en retirons ne vient pas tant de la grâce que de l'invisible et inflexible sens impliqué dans les volutes. Leurs méandres nous conduisent aussi sûrement que ceux des cours d'eau vers la mer. L'axe de ces ondes s'impose mieux à nous, de n'être nulle part apparent. Une baie encadrée de ces sinuosités paraît d'un dessin plus ferme. L'ondulation ne nous dérobe la rectitude que pour mieux nous la donner. Elle nous la rend désirable.

PORTIQUES D'ARCADES, VOUTES EN BERCEAU ET COUPOLES DE THERMES.

Il se trouve, à Pompéi, notamment aux thermes du forum, des portiques dont les supports, pans de murs étroits plutôt que piliers, soutiennent, au lieu d'une architrave, des cintres à claveaux. Ce sont les exemples les plus anciens de cette formule, empruntée par l'architecture monumentale à la pratique des constructions utilitaires. Les contemporains semblent avoir un peu dédaigné cet expédient qui permettait de bâtir rapidement, en briques, un portique plus solide que ceux de bois, moins coûteux que les colonnades de pierre ou de marbre. Le constructeur a juxtaposé des baies de portes comme en réalisaient, depuis près de trois mille ans, les constructeurs du Nil et de l'Euphrate. Une plaque de terre cuite campanienne, connue en plusieurs exemplaires, qui représente un paysage nilotique vu à travers un portique d'arcades, donne à penser, selon Emile Mâle, que cette trouvaille constructive est passée, comme tant d'autres, du monde alexandrin à la Campanie et de là dans tout l'Occident. Son adoption, définitive dans le répertoire de la grande architecture, date d'environ 300 apr. J.-C., quand Dioclétien lui donna un éclat impérial à Spalato.

Il y a, dans les monuments de ce monde, bien des suites d'arceaux reposant sur des piliers. A Pompéi déjà l'ancien support, le plus aimé de l'antiquité, la colonne, avait été repris pour porter aussi des arceaux. Mesurons à leur valeur l'importance de ces premiers exemples. Pompéi, manquant souvent d'accent, nous semblerait manquer d'intérêt, si nous ne savions y évoquer, autour de monuments de peu de prestige, les grandes œuvres dont il sont l'ébauche.

Mêmes réflexions devant les voûtes en plein cintre des salles de thermes, ces voûtes véritables qui, résistant au feu, ont préservé particulièrement ces pièces, où les décors de stuc peu atteints, le réchaud de bronze toujours à sa place, donnent l'impression d'appartenir encore à l'ambiance de la vie.

Sans doute la Grèce a-t-elle connu l'arc et la voûte en plein cintre, mais seulement à l'époque hellénistique, et l'un des premiers exemples de voûte en berceau y est celui du pont sur lequel est construit le propylée ptolémaïque du Cabirion de Samothrace ; si bien que la Campanie et la Grèce paraissent en avoir reçu l'une et l'autre le modèle de l'Égypte, à peu près dans le même temps.

Enfin les thermes de Pompéi et d'Herculanum comportent de petites rotondes à coupole qui sont des piscines en miniature. L'air, la lumière, la chaleur, entraîent par l'ouverture circulaire du sommet dans la petite salle ronde blanche, où la fraîcheur de l'eau trouvait ainsi à refléter un peu de ciel.

Une fissure dans la coupole des thermes du forum, à Pompéi, permet de constater, comme à Baïes, au prétendu temple de Mercure, que les éléments sont disposés, non plus en encorbellement, mais en éventail, voussoirs dont la convergence assure la cohésion. Ces rotondes hellénistiques, antérieures à celles de Baïes s'inscrivent selon Maiuri dans la même lignée, qui devait donner le Panthéon.

Et je pense que la coupole des petites rotondes thermales de Pompéi a imité celle des silos égyptiens. La Mésopotamie, il est vrai, connaissait aussi anciennement que l'Égypte le dôme véritable. Mais elle avait coutume de le poser sur un bâtiment carré, plus commode à établir à côté d'autres. L'Égypte, non sans connaître, depuis l'empire memphite, ce composé, employait la coupole à d'innombrables exemplaires, pour couvrir des silos sur base ronde. Et ces silos étaient pourvus au sommet d'une ouverture circulaire par laquelle on versait le blé.

Les Italiens, s'ils avaient bien connu le procédé d'adapter une coupole ronde à une base carrée, l'auraient probablement préféré pour l'agencer avec des constructions adjacentes, et dégager l'espace intérieur. Or, l'Italie s'est contentée, en Campanie, à Rome et dans l'Empire jusqu'au V^e siècle de notre ère, de la rotonde à coupole. Il est fort probable qu'elle la devait donc au pays, devenu alexandrin, où elle était si couramment pratiquée, auquel la Campanie demandait la plupart de ses thèmes de décor, et Rome à la fin de la république la rénovation de sa littérature.

La construction à coupole devait d'ailleurs, au-delà du V^e siècle apr. J.-C., se prolonger dans la construction des baptistères, que l'on voulut longtemps garder conforme au premier de tous, qui n'était qu'une salle thermale du palais de Latran. Et les tombeaux, très tôt et pour longtemps, adoptèrent aussi ce parti d'architecture, qui convenait à la forme circulaire où les avait engagés le tumulus et, par imitation de la demeure des vivants, la hutte primitive, la rotonde à calotte de treillage dont la coupole du Panthéon a gardé comme décor l'armature. Il est vrai que, pour les baptistères, tombeaux et églises funéraires, Byzance, régnant sur les pays, Mésopotamie et Asie Mineure où, comme dans l'Iran voisin, la coupole avait normalement pour base un bâtiment carré, devait imposer peu à peu au monde cette forme plus commode et celles qui en dérivent.

Mais, quelque perfectionnement qu'ait pu recevoir le monument à coupole, le pas décisif, pour l'Occident, avait été fait lorsque la Campanie y introduisit ces modèles d'une structure organique stabilisée par le sommet. Et c'est bien des petites coupoles thermales de Pompéi que procèdent les dômes de Florence et de Rome, ceux des Invalides à Paris, de Saint-Paul à Londres, du Capitole à Washington.

La trivialité du premier usage semblait interdire cette forme au grand art. Mais une technique aussi saine était capable, par solidité et souplesse, de trop d'adaptations pour ne pas servir à de plus nobles emplois. Ce fut la gloire de l'Italie de l'y porter. Ces formes, par elle, ont cessé d'être profanes. L'homme ne peut rien disputer à l'exigence de l'éternel. L'humble silo, la rotonde thermale, à Rome, sont devenus temples. Autant que de grain et d'eau, l'homme a besoin de sublime.

LES JEUX D'ENFANTS DE LA VILLA DES VETTII

La maison des Vettii n'est pas un lieu pour enfants. Les propriétaires y ont laissé une empreinte de vieux garçons jouisseurs, depuis leurs coffres-forts jusqu'aux décors obscènes, ceux-ci toujours assez piteux quand ils n'ont pas l'exubérance panique. Mais les fêtards se donnaient soif de fraîcheur. Le voisinage n'est pas inexplicable des peintures malhonnêtes et du salon des jeux d'enfants, devant le jardin de fleurs.

Sur un bandeau noir, déroulé autour de la pièce, s'enlèvent en couleurs claires les travaux des amoureux et des petits Psychés. Ils s'affairent aux ouvrages des hommes. On les voit exercer les métiers et les sports. Et leur prestesse rebondie, notée en traits spirituels, contraste avec la gravité de leurs occupations.

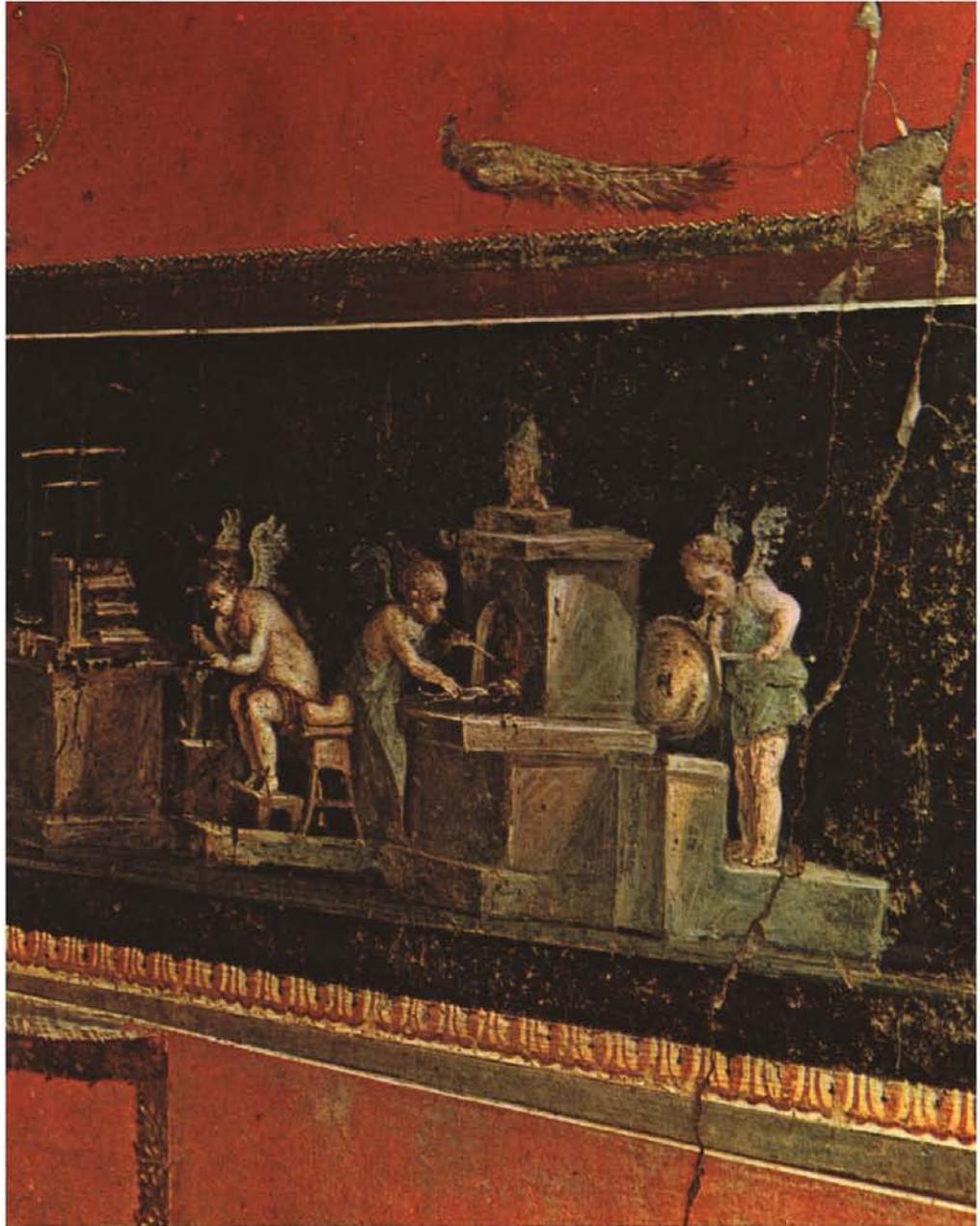
D'où vient ce petit peuple aimable, si répandu à Pompéi et à Herculaneum ? De la Grèce d'abord ; mais la légende même d'Eros et de Psyché indique assez que ces divinités n'étaient pas des enfants. Comment les héros de ce drame profond se sont-ils multipliés en puérils comparses ? On dira qu'après la virilité du V^e siècle et la féminité du IV^e, la place revenait à l'enfance. Le développement de la vie privée dans les Etats hellénistiques, où les citoyens avaient perdu beaucoup de leurs responsabilités avec beaucoup de leurs droits, favorisait le choix de sujets de pure gentillesse. « Répandez partout l'enfance » ordonnait Louis XIV aux décorateurs de Versailles. Dans ces milieux de courtisans, dans ces sociétés fermées, les enfants plaisaient par leur naturel, par leur désobéissance. Louis XIV s'autorisait d'exemples de la Renaissance, la Renaissance de l'Antiquité romaine, et Rome, d'Alexandrie.

C'est un Alexandrin, Antiphile, qui avait renouvelé les thèmes décoratifs en y introduisant les petits sujets, et les sujets grotesques. De ceux-ci aussi, Pompéi offre des exemples, dont l'un est célèbre ; c'est la caricature d'Enée portant son père et conduisant son fils ; tous trois sont affublés de têtes d'animaux. C'est dire que l'ancienne Egypte était pour quelque chose dans cette rénovation.

Les « petits sujets » sont moins définis. Ils plaisaient par la grâce menue et par la familiarité. N'est-il pas tout indiqué d'y ranger les jeux d'enfants ? Ceux-ci semblent tenir aussi de l'Egypte par leur ressemblance avec les scènes de pygmées, dont les pharaons avaient aimé les gambades. Les représentations des enfants eux-mêmes sont, plus que dans toute civilisation préhellénique, fréquentes dans l'Egypte ancienne et plus particulièrement à l'époque saïte, où ils font même intrusion dans les graves défilés de porteurs d'offrandes. A la maison, à la chasse, à la pêche, on les voit constamment autour de leurs parents jouer avec des fleurs ou des oiseaux. La littérature pharaonique leur fait la place belle. Il y avait là un courant de tendresse et de complaisance envers les petits qui a très bien pu se rencontrer avec le goût du joli de la Grèce hellénistique, pour multiplier parfois, par l'intermédiaire du petit Dionysos, dont les enfances étaient sujet de légende, l'Eros et la Psyché de la légende passionnée en bambins et fillettes de tous les jours.

Et les occupations des enfants de la frise pompéienne sont celles mêmes des Egyptiens représentés dans les mastabas et hypogées. Ils miment la vie que l'homme du Nil souhaitait transporter dans l'autre monde, où il n'imaginait rien de plus doux.

Lorsque les Vettii, après quelque débauche, se rafraichissaient le regard sur ces peintures charmantes, ils n'y reconnaissaient guère un reflet de ce royaume de la mort dont ils pensaient, par le plaisir, éluder la hantise. Mais le Vésuve était proche, et l'ombre de sa fumée passait sur les maisons.



Pompéi : la maison des Vettii - frise des amourets artisans.



Pompéi : la maison des Vettii - peinture murale.

Pompéi : la maison des Vettii - Hercule enfant et perspectives architectoniques.



Pompéi : les jardins de la maison de Loreius Tiburtinus.





Peinture de Pompéi représentant une boulangerie (Naples, Musée National).



Pompéi : villa des mystères - épreuve d'initiation.

LA VILLA DES MYSTERES

On sort de Pompéi par une rue de tombeaux. C'est l'une des plus aimables. Les vivants sont mystérieux, ombrageux. Ils cachent leurs vices et, plus qu'on ne le croit, leurs vertus. Les morts ici sont beaucoup plus simples et accueillants. Au lieu de se rencogner derrière des murs aveugles, leur demeure se pare pour les passants. Voici un banc de pierre en demi-cercle devant la colonne qui porte l'urne. Que l'on soit seul, ou entre compagnons, il fait bon céder à l'invite et s'asseoir sur l'hémicycle de la pierre funéraire. Seul, on écoute, on regarde. Entre compagnons de route, il est permis de converser ; la présence lointaine et embellie de la mort, entre ces monuments gracieux, groupés au gré de la pente, inspire de parler peu et sans éclat. Le silence traverse les mots.

Quelqu'un qui passait par ici pour rentrer chez lui, aux portes de la ville, cherchait à interroger la mort. C'était une âme inquiète, impatiente. Elle brûlait de sentir dès la vie la plénitude ou le néant de l'au-delà. Plus ou moins conquise aux sectes qui prétendaient les révéler, elle avait fait représenter dans sa villa hors les murs des scènes d'initiation au culte exalté de Bacchus. Les symboles de génération, voilés dans la corbeille mystique, pouvaient suggérer le renouvellement et la rénovation de la vie dans la mort comme l'extase de l'union sensuelle aussi forte que la mort. Faut-il croire que beaucoup d'adeptes préféraient ce dernier point de vue, puisque les autorités romaines, à plusieurs reprises, crurent nécessaire d'interdire les bacchanales ? A vrai dire, les magistrats romains craignaient peut-être l'exaltation plus que la débauche.

Les peintures bachiques se suivent de mur en mur autour d'une grande salle. Le coloris est chaud et soutenu. L'angoisse et l'ivresse dansante de l'âme s'expriment tour à tour dans ces grandes figures un peu sommaires, mais d'un beau mouvement, distribuées en groupes expressifs. Dans une chambre voisine les figures sont moins grandes, mais d'un modelé plus nerveux et plus nuancé, en particulier un satyre gambadant, haussé sur la pointe du pied dans un transport de joie vivace.

La villa des mystères appartenait à un esprit éclectique. Outre le décor dionysiaque, il s'y trouve, dans le vestibule, au haut de la plinthe, une petite frise de dieux égyptiens. La touche est légère et rapide. Les divinités sont silhouettées à l'égyptienne, mais ce n'est plus de l'art égyptien, ni de l'art grec. Elles n'ont plus le style de l'un ni de l'autre. Elles n'ont plus de style. C'est de la pacotille ornementale. Toutefois, leur étrangeté donne du piquant au décor. Et leur sens intéresse. Il répond au besoin de mystère et de dépaysement qui empreint cette maison. Dans cette menue frise religieuse, domine naturellement Isis, et par elle, c'est encore, malgré le calme de l'attitude, le pathétique, ici, qui triomphe. Thot, en passe de devenir le héros « trismégiste » de toute une mystique sagesse méditerranéenne, est présent plusieurs fois. Enfin la suite de ces petits sujets comporte un minuscule paysage, dont l'insertion dans la série prouve, une fois de plus, que ce genre est alexandrin.

C'est à la villa des mystères qu'il convient de prendre congé de Pompéi. Son atmosphère est révélatrice. Par la curiosité instable, le goût de ce qui est ailleurs, elle exprime une époque plus orientée vers le passé, l'avenir, que confiante en elle-même. Mais elle exprime davantage. Car ces tendances, alors dominantes, manquent-elles jamais ? Y a-t-il une disposition plus typique, plus corrosive et plus féconde, plus permanente à l'humain, que l'inquiétude ?

Ici sur la crête aride
Du redoutable mont,
Du Vésuve donneur de mort,
Que ne vient égayer nul autre arbre ni fleur,
Tu propages à l'entour tes touffes solitaires,
O genêt odorant,
Qui te contentes des déserts. Je t'ai vu ailleurs
Embellir les campagnes austères
Qui cernent la cité
Jadis reine des mortels,
Dont il semble que tes riges,
Par l'aspect sombre et taciturne,
Soient au passant signe et rappel
De l'empire perdu.
Et maintenant je te retrouve sur ce sol,
Fidèle aux tristes lieux abandonnés du monde,
Toujours ami des destins sacrifiés...

Ce furent fermes joyeuses et cultures
Blondissantes d'épis, où résonnait
Le mugissement des troupeaux ;
Ce furent jardins et palais,
Refuges heureux
Aux loisirs des puissants ; ce furent villes fameuses
Que sauvagement la montagne tonnante
Ecrasa sous les torrents de son cratère en feu,
Du même coup que les hommes. Partout aujourd'hui
Même ruine enveloppe
La terre où tu prends vie, ô fleur noble
Qui élèves au ciel, comme par compassion du malheur
[des autres,
Le souffle très doux de ton parfum,
Consolation du désert.

Souvent sur ces rivages
Désolés, que revêt sombrement
L'ondulation, en apparence encore mouvante, du
[flot pétrifié,
Je viens m'asseoir la nuit ; et sur la lande en deuil,
Dans la grande pureté de l'azur,
Je vois flamboyer là-haut les étoiles,
Les réfléchir de loin la mer
Et dans le calme de l'espace
Briller d'orbes étincelants l'univers.

Et lorsque je porte mes yeux sur ces feux
Qui ne semblent qu'un point,
Eux qui sont tellement immenses que, pour eux,
[terre et mer
Ne semblent en vérité qu'un point, eux pour qui
[l'homme
Et même ce globe où l'homme n'est rien, sont
[totalement inconnus ;
Et quand je regarde,
Plus loin encore de toute limite,
Ces enchevêtrements d'étoiles
Qui ont l'air d'une brume, auxquels non seulement
[l'homme
Et non seulement la terre, mais toutes ensemble,
Infinies en nombre et en force,
Avec notre soleil d'or nos étoiles
Ou bien sont inconnues ou apparaissent
Comme eux à la terre, un point
De lumière vague ; à ma pensée alors
Que représentes-tu,
Race des hommes !

LEOPARDI
La Ginestra

CHAPITRE IV

AU MUSEE DE NAPLES

LA PEINTURE LA PLUS ANCIENNE

Il y a deux séries de peintures antiques au musée de Naples : les peintures de tombes et les peintures de maisons. Les premières sont les plus anciennes ; elles datent de la pleine époque samnite, tandis que le décor des maisons de Pompéi et d'Herculanum, renouvelé de génération en génération, ne remonte pas souvent beaucoup plus haut que le début de notre ère.

On appelle samnites les peintures des tombes de Paestum et des environs, et quelques accessoires de costume et d'armement ont bien une couleur locale un peu bizarre, mais la composition et le style sont près d'être grecs. Même après la destruction ou la conquête par les peuples italiques de tous les centres de la Grande Grèce, c'est leur civilisation qui régna ; il n'y avait plus moyen de ne pas être grec.

Le sujet de ces peintures est connu par les peintures de vase ou les stèles : c'est le retour du guerrier vainqueur. Il porte parfois sur sa lance le vêtement sanglant du vaincu. Ce détail sent plus son Homère que l'époque de maturité du classicisme. Mais ce serait de l'optimisme de soutenir qu'il ne peut être grec.

Le vainqueur approche de chez lui, sans geste et sans éclat. Sa femme l'accueille, mais l'acte de lui verser à boire témoigne seul de sa joie à le revoir. Comme il fallait que ces hommes et ces femmes se fussent toujours sentis à la pointe du danger pour s'imposer une si tragique modération.

Une autre peinture est tout en mouvement. Des femmes, les bras entrelacés, tournaient, dans la tombe, autour du sarcophage, en une ronde pressante, continue, comme pour reprendre dans leur mouvement la morte qui avait déserté le chœur. Ou bien ce chœur est-il de l'autre monde et y appelle-t-il l'âme échappée à la terre ? Cet appel de leur pas martelé, rapide, reste incantatoire. Le mouvement est grec par l'unité, mais les couleurs sont juxtaposées avec un goût du contraste qui est, lui, du terroir.

Ces peintures sont encore de style sévère. Les visages sont de profil, la force est concentrée. De Cumes provient une peinture de style libre, s'il est permis de parler de style devant cette grosse dame trop confortablement assise, qui nous regarde de face, le miroir à la main. Une peinture au naturel, avec ombre et modelé en volume, aurait pu faire une œuvre de la dame épanouie. Mais ce dessin linéaire, fait pour la pureté, dessert le réalisme.

Les portraits véritables, c'est dans les peintures des maisons qu'il faut les chercher. Celles-ci sont beaucoup plus nombreuses que les peintures de tombes. Elles créent l'atmosphère de plusieurs grandes salles du musée de Naples.

Cette atmosphère n'est plus celle des maisons d'où elles proviennent, où dominaient les tons chaleureux, le jaune antique, le rouge Pompéi. Ce rouge feu, un peu assombri, ne se retrouve guère parmi les couleurs des fresques transportées à Naples. C'est qu'il leur servait de fond. Les sujets s'en détachaient en couleurs fraîches, le vert d'eau, le mauve léger, le jaune ambré transparent. Le teint bronzé des hommes, la blancheur mate des femmes ne s'animent d'aucune touche de rose sanguin. Cette discrétion de coloris créée, dans les salles du musée, une ambiance charmante de bord de l'eau qui n'est plus celle des foyers.

On sait que le décor peint a changé depuis la période hellénistique jusqu'à la fin du 1^{er} siècle après J.-C. Ce fut d'abord l'imitation du revêtement de marbre, telle qu'on la trouve à Délos, puis l'insertion de sujets à figures humaines; ensuite le développement, autour de ces tableaux, d'un cadre architectural de plus en plus hardi et léger, pour finir dans l'irréel et le jeu linéaire. Le plus saisissant, au milieu de l'évolution, est ce goût extrême, et presque exclusif, de l'image des hommes; sujets mythologiques, sujets de théâtre, d'histoire, portraits imaginaires ou réels, tout est bon qui répète sur les murailles la forme et les gestes humains.

Sans doute l'Égypte et l'Orient avaient-ils répandu les profils des dieux, des rois et du peuple sur les murs des temples, des tombeaux, des palais. Mais c'étaient des temples, des tombeaux, des édifices publics. Et ces figures étaient désincarnées par les transpositions du dessin conventionnel.

Ici, dans les maisons, les familles se sont plu à enrichir leur intimité de ces groupes de beaux corps modelés au naturel, dans l'ombre et la lumière. L'homme n'est plus la mesure de toutes choses, puisque tout le reste a disparu; il n'est plus que la mesure de lui-même. Le monde se borne à lui. C'est de l'idolâtrie, d'autant que ces copies émoussées de tableaux illustres n'ont plus jamais, malgré leur agrément, la qualité irremplaçable des originaux, l'intensité.

Persée, d'un geste respectueux et vainqueur, lève le bras pour aider Andromède libérée à descendre de son rocher. La fière stature du héros, le doux corps drapé de la jeune fille, forment un beau contraste équilibré. Mais la tête d'Andromède est banale, et son vague regard cherche un spectateur.

Briséis va quitter Achille pour se rendre auprès d'Agamemnon, dont les envoyés la réclament. Achille assis, le sceptre à la main, contient à peine sa rage. Son visage est ardent et beau. Son torse déploie une courbe superbe de jeune majeste athlétique. Briséis pleure, mais son œil brillant nous guette pour se voir louer de ses larmes.

Iphigénie implorante est portée à l'autel, entre Calchas indécis et Agamemnon horrifié. Mais les proportions des personnages sont incohérentes et on cherche en vain, derrière l'un des porteurs, les jambes d'Iphigénie.

Médée, le glaive entre les mains, regarde avec égarement ses enfants qui jouent. L'un des exemplaires de cette scène d'Euripide est l'une des peintures les plus achevées de ces salles. Mais quel plaisir des époux, des parents, pouvaient-ils éprouver à voir et revoir les convulsions de cette jalousie barbare? Est-ce là une peinture de foyer? La « catharsis », l'épuration par le drame, n'opère plus quand l'action est toujours sous les yeux. Il y avait peut-être un intérêt anecdotique à noter sur un visage humain le choc de la passion amoureuse et de la passion maternelle. Mais que peut donner de ce paroxysme la peinture? une grimace.

A parcourir ces salles où se ressemblent par l'adoration de l'enveloppe humaine tant de peintures de talent inégal, on se prend à soupirer « rien que l'homme... »

Les anciens n'étaient pas étrangers à cette lassitude. Ils ont, dans la III^e phase du style ornemental, que l'on s'accorde à qualifier d'alexandrine, aéré les sujets. Les personnages prennent l'aspect inattendu de comédiens masqués, des pygmées, d'amoureux. Et surtout le paysage s'impose, autour des groupes humains, puis seul, reposé des hommes. Beaucoup de ces paysages sont ceux du Nil. Le foisonnement de vie d'un grand fleuve, inconnu en Campanie, semble avoir plu tout particulièrement à ces bourgeois trop longtemps limités à l'humain. Les Egyptiens, dès l'empire memphite, avaient représenté avec nostalgie la vie large du Delta, où les oiseaux abondaient parmi les fourrés de papyrus ; ils éprouvaient un religieux plaisir à entendre les longs bruissements, à cueillir les grandes hampes où paraissaient se fixer le pouvoir de jaillissement de l'eau nourricière, l'élan de la vie. Et l'adoration de dieux naissants, auxquels étaient associés tous les pouvoirs de renouvellement du monde, se rencontrait avec un sens familial constant pour multiplier, autour des personnages principaux, les figures d'enfants. Ces tableaux, complétant ceux des travaux journaliers, ouvraient les murs des chapelles funéraires aux perspectives d'un plus lointain au-delà. Ces murs, et les pages historiées du livre des morts, au Nouvel Empire, localisèrent plus nettement en des champs idylliques la survie des élus.

Que les Campaniens, Romains, aient emprunté à l'Égypte les thèmes des travaux quotidiens, changés en jeux d'enfants, et des scènes fluviales, est presque prouvé par la grande statue du Nil du Vatican, que recouvre une vague de bambins heureux et dont la base se décore d'un paysage de plantes et d'eau. N'est-il pas saisissant de retrouver associés, dès la paix de l'Église, aux mosaïques de Sainte-Constance et du dôme d'Aquilée, les amoureux et les paysages nilotiques, reflets des tableaux qui avaient composé, dans les mastabas et hypogées, la vision du paradis égyptien ? Peut-on se défendre de croire que les deux thèmes avaient continué à coexister dans l'art alexandrin, où les Romains continuaient à puiser ? Par une fidélité dont il y a d'autres exemples à Rome et en Égypte, les chrétiens ne purent mieux symboliser leur espérance de l'autre monde que par ces impressions de nature et ces images des « petits » auxquels se doivent d'être semblables les bienheureux de Jésus.

L'homme ne serait pas tout l'homme s'il se bornait à lui. Les fraîches peintures des derniers styles de Pompéi ne paraissaient que parure, divertissement pour l'œil obsédé de l'humain. Mais elles venaient d'une source plus profonde et devaient y retourner. Et nous ne nous trompons pas, au musée de Naples, devant telle figure dansante, qui se détourne de son chemin aérien pour cueillir une fleur, quand nous y devinons la grâce élyséenne.

LES PEPLOPHORES

Jamais ce palais n'eut, sous ses hautes voûtes, entre les murailles nues de ses grandes salles, d'hôtes plus souverains que les statues antiques.

Deux statues de femmes, vêtues du péplos, encadrent l'entrée de la première salle grecque. Les plis égaux de ce vêtement rendent leur beauté grave. Elles ont la solidité d'un pilier cannelé, sans la raideur de statues-colonnes. Femmes et respirant la réalité vivante, elles se haussent, par la géométrie, au dessus du quotidien. Jamais l'art, avant ce deuxième quart du V^e siècle, n'avait su transformer, sans l'aide de conventions arbitraires, le corps de la femme en un signe monumental.

Les figures de femmes de l'Asie Antérieures sont pour la plupart trop empaquetées de vêtements pour rester féminines. Nues, elles sont d'un sensuel qui écarte le style. L'art

égyptien rend la fraîcheur et le charme des jeunes femmes. La peinture et le relief les profilent en silhouettes exquises, qui cadrent avec les lignes simples des temples et des hypogées. La statuaire élève jusqu'au style la jeunesse des reines ; mais non à la grandeur. L'habitude de représenter le corps nu, ou comme s'il l'était, lui laisse un attrait étranger à l'architecture. Un beau nu féminin n'élude pas l'amour. Il ne se peut pas qu'il ne soit délicieux.

L'art grec, à la fin de l'archaïque, l'a compris. Il a revêtu ce beau corps de plis droits. Cette tunique avoue la rondeur du sein, la flexion de la jambe, elle sauve la féminité, mais elle permet de l'inscrire dans un dessin si grand qu'il en atteint à la sérénité monumentale.

Les deux statues qui introduisent aux salles grecques de Naples ne sont que des répliques affaiblies ; elles ne sont pas, en elles-mêmes, des chefs-d'œuvre. Elles reflètent moins le génie d'un sculpteur hors pair que celui d'une époque. Elles témoignent de ce courant de gravité qui, après Marathon, fit paraître un peu mesquines les fines Corés au sourire aigu. Les statues de Naples, et d'autres semblables, à Rome, aux Thermes, au Palais des Conservateurs, et à Copenhague où la glyptothèque Ny Calsberg en possède une admirable, sont les sœurs de l'Athéna qui assiste Héraklès dans ses travaux héroïques des métopes d'Olympie. Elles en sont plus proches que leurs voisines de la galerie des bronzes, à Naples, les « danseuses » d'Herculanum, dont la rondeur des traits, la coiffure arrangée, une facilité, trahissent la copie romaine.

Les deux statues de marbre sont dignes d'introduire à l'art grec, parce qu'elles représentent fidèlement une de ses créations les plus entières, la beauté féminine intégrée, sans perdre de sa séduisante vraisemblance, à un ordre qui est celui du construit.

LE CANON DE POLYCLETE

Le musée de Naples doit à une palestine de Pompéi la plus belle réplique, en marbre, du bronze perdu de Polyclète. Le marbre passe pour alourdir les formes créées dans le bronze. Et il est vrai que certaine froideur de surface et que des expédients, le support adventice, l'accentuation de détails, comme aux rotules, pour suppléer à l'acuité des reflets, accusent la transposition. Mais la statue de marbre est plus fidèle que le buste épaissi conservé à Naples parmi les bronzes. Elle ressemble davantage aux autres répliques. Elle rayonne la tranquillité du vrai.

Le jeune homme est debout, la tête presque droite, un bras plié, une jambe un peu fléchie. Il s'avance, non, il va s'avancer. Les statues égyptiennes, les statues grecques archaïques, de plein aplomb, le pied droit en avant, sont plus engagées dans l'action. Il avait fallu le malheur, le sacrifice dans la guerre médique, puis la démocratie triomphante, pour donner à la Grèce tout son génie et la conscience de son génie. Elle avait rompu l'équilibre des attitudes frontales ; l'un des meilleurs témoignages de cette émancipation est, à Naples même, la réplique du groupe des tyrannicides de Critias, dont l'élan fier converge un peu gauchement. On exigea de plus en plus du sculpteur, dégagé de toute observance rituelle, qu'il fût libre, même de soutien. Au milieu du Vème siècle, chaque œuvre retrouve, en pleine liberté, un équilibre nouveau, son accord à elle, et la gravité des âmes qui n'ont plus besoin de se répandre.

Restait à rechercher les lois de cet accord, pour le rendre de plus en plus grand, et pour la joie de connaître. C'est ce que fit Polyclète quand il conçut et modela ce « porteur de

lance » qu'il voulut exemplaire. Le jeune homme vit, dans son naturel discipliné. La carrure des pectoraux, des muscles de la hanche, la netteté des articulations, le balancement sobre de l'attitude, définissent un organisme rythmique. La tête commandera l'action. Elle domine tous les possibles jusqu'à la décision qui choisira entre eux. En attendant, elle laisse tout l'être disponible. Elle entre avec lui dans un composé qui ne se borne plus à l'humain. La souple et puissante structure se fonde sur un accord semblable à celui de toute vraie structure. A travers ce beau corps efficace s'impose un système de nombres. Une semblable nécessité a organisé en un ordre l'univers avec ses astres et ce corps exercé à la vie. Il porte en lui le principe qui change les éléments en un tout. C'est le pouvoir de la nature, mais nous le méconnaissions si l'art ne nous le rappelle. Polyclète définit, par ce porteur de lance, non seulement le dévouement envers la cité du jeune homme apte à porter les armes, mais, sur un autre plan, l'ordre des mondes. La composition de ce beau corps est si profondément pensée qu'il en paraît tout entier pensif.

LES ADIEUX D'ORPHEE ET D'EURYDICE

Le relief est composé comme une métope, sur un rythme ternaire, où se prolonge peut-être celui de triglyphes d'encadrement. Trois personnages sont debout côte à côte, unis par le geste discret de leurs mains comme par le sentiment d'une commune tragédie. Eurydice, au centre, accepte le destin auquel Orphée avait cru la soustraire. Elle penche la tête, mais c'est encore vers celui qu'elle aime.

Celui-ci, représenté à droite, vient de manquer à la condition qui lui était prescrite pour ramener sa jeune femme au monde des vivants ; il s'est retourné vers elle. Il voudrait retenir sur son épaule la main qui se confiait à lui et qui lui donnait confiance ; mais il doit céder au sort. Il admet en soldat l'évidence de la défaite. C'est que, de l'autre côté de la ressuscitée, Hermès, conducteur des âmes, est revenu. Il n'exige rien ; il est là, et il est le messager d'un règne sans erreur. Il pose la main sur la main droite d'Eurydice, qui ploie entre le bonheur humain entrevu et le monde, redevenu lointain, auquel il lui faut de nouveau, et pour jamais, appartenir. Le visage d'Orphée, irrégulier et large, peut-être pour indiquer son origine thrace, ou pour le caractériser comme vivant, réprime à peine le choc intérieur. L'homme sent déjà tout son désespoir ; il est assez grec pour ne pas le crier. Un jour il le chantera, et il mourra pour ne pas se détourner de ce chant, auquel la mort ne pourra mettre fin. Mais maintenant il laisse pendre à bout de bras la lyre muette.

La belle reperdue, plus belle d'être passée à un monde plus proche du divin, voile de regret sa tristesse, et son attitude de regret ajoute à sa beauté. La main de l'époux qui, en voulant retenir la sienne, lui effleure la gorge, évoque les joies permises auxquelles il leur faut renoncer. Hermès les comprend. Beau de sa jeunesse et de sa divinité, il compatit à la douleur qu'il cause. Mais la compassion d'un dieu n'est pas celle d'un mortel. La sérénité transparait de sa pitié ; non pas l'indifférence ; il ne se retire pas du drame ; seulement il sait ce que ne savent pas ceux que, pour l'instant, il sépare. La modération de sa tristesse divine, au lieu d'insulter à la tristesse bouleversée des humains, lui est comme une promesse de réparation mystérieuse ; et l'harmonie de la composition prolonge la prescience d'Hermès. Elle récuse l'irrévocabilité de l'adieu. Loin de dessiner une rupture, les gestes de l'apparente séparation décrivent, sur le fond silencieux du marbre, les lignes d'une indissoluble union. Ainsi se clôt le cycle intérieur à toute œuvre d'art profonde, où l'aspiration de la vie à l'unité s'accomplit au-delà du temporel.

Ce dépassement n'est ici que promesse. Alors que les figures de Phidias l'ont atteint, celles du relief de Naples le pressentent. L'original de ce marbre, qui peut-être ornait un autel sur l'agora d'Athènes, était proche du déclin du Vème siècle. L'attention donnée au sentiment y est bien de l'époque d'Euripide. Et le vêtement trop fin du héros, les volutes de l'étoffe qui accentuent les courbes du corps féminin, l'élégance des attitudes, font penser que la date du modèle diffère peu de celle des caryatides de l'Erechtéion, où s'épanouissent, jusque dans la pondération architecturale, l'agrément retrouvé de l'ionisme et le moelleux attrayant de la jeunesse. Les nikés de la balustrade du petit temple-vigie, à l'entrée de l'Acropole, et les néréides presque baroques de Xanthos, puis les lourdes figures féminines de Bassae, allaient, de plus en plus, céder aux complaisances des drapés révélateurs et aux insistances charnelles. Mais le sculpteur d'Orphée et Eurydice s'est arrêté sur cette pente en deçà du péril.

La fermeté de sa modération l'a empêché de se laisser prendre aux tentations du raffinement ou de l'expression. Les inflexions des contours, au marbre des adieux, ne dénaturent pas leur pureté. La richesse et la subtilité des indications de sentiment se prêtent, comme les adieux passionnés de la Bérénice de Racine, à s'accorder avec la rigueur d'un cadre dorique.

Mais le relief de Naples n'est que le reflet d'un chef-d'œuvre. Il faudrait saisir ce qu'ont pu apporter de personnel les auteurs de toutes les répliques dérivées de l'original attique. L'irrégularité du visage d'Orphée indique peut-être qu'un amateur, à l'une ou l'autre étape de cette chaîne de copies, avait voulu, comme plus tard les Romains, parmi les reliefs mythologiques de maint sarcophage, s'identifier au héros légendaire. Le nombre de copies existantes se justifierait par une coutume de célébrer, au moyen d'une réplique de l'ouvrage célèbre, un regret de veuvage ou plus généralement une fidélité conjugale.

En tout cas cette particularisation, si elle eut lieu, resta discrète. Le prestige de l'original a réduit la part laissée à l'interprétation du client et du copiste. Le marbre de Naples, et un fragment du Capitole où ne subsiste que l'Hermès, ont une intensité dans le style qui les rend proches de l'authentique. Chef-d'œuvre même en réplique, cette sculpture a suscité des chefs-d'œuvre. Virgile et Gluck ont retrouvé cette ligne où la douleur s'achève en harmonie.

Et nous qui, dans le trouble éclatant de la jeunesse, ou dans l'épreuve, le succès de la maturité, venons et revenons voir ce marbre, nous avons aussi à lui confier de l'inquiétude. Hermès nous rassure encore, par la clarté qui transparait de sa compréhension ; nous aussi nous sommes engagés à ce chant dont répond l'accompli de la sculpture ; nous avons besoin de cette grâce où se dément l'adieu.

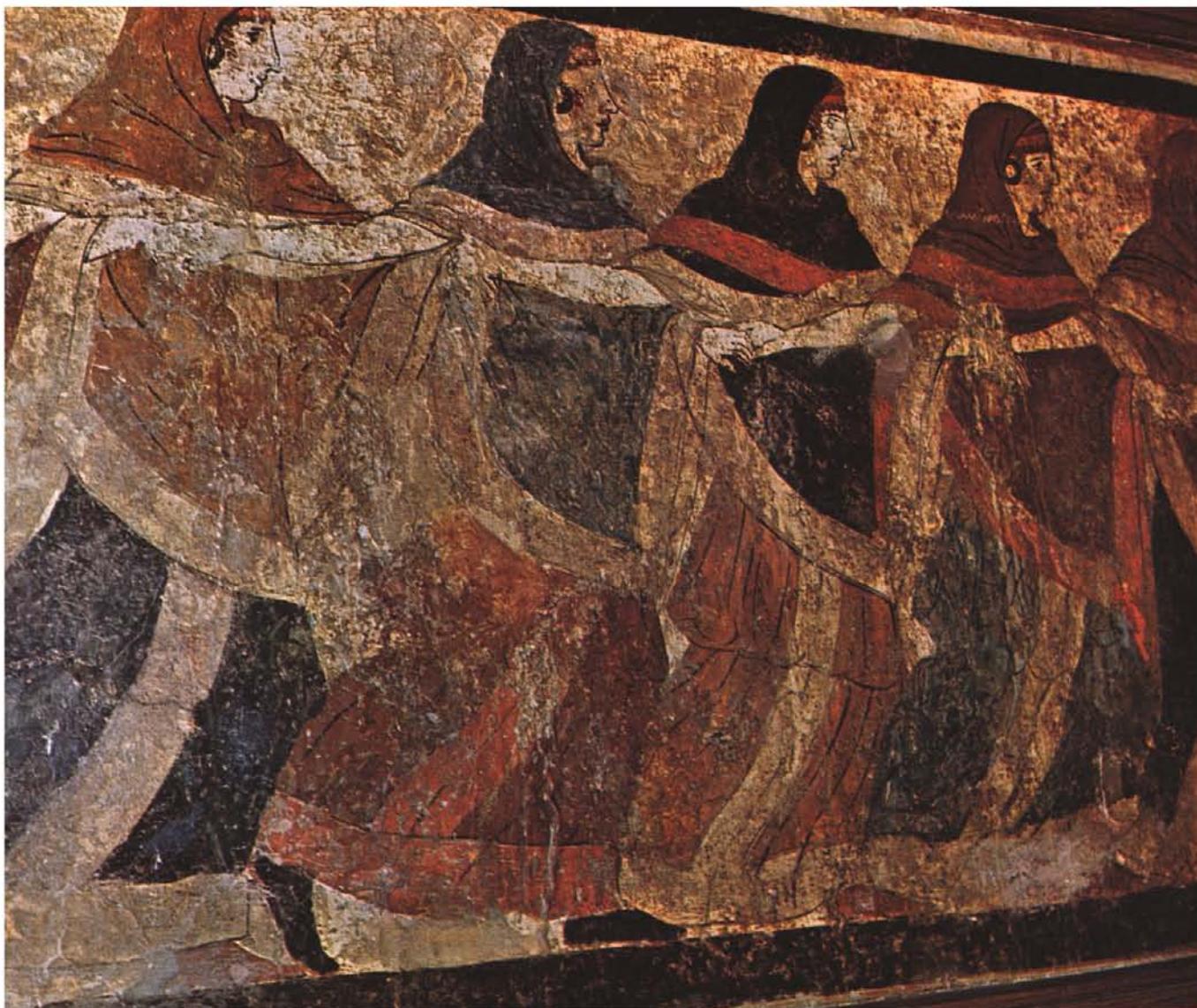
L'HERMES AU REPOS

Il n'a pas besoin d'ailes aux talons, ce messager. Sa jeunesse est taillée pour l'envol. Il peut jouir du repos. Le premier appel lancera dans le vent de la course la fine membrure agile.

Assis sur une roche, il se délasse, pour l'instant, de la saine fatigue, avec un abandon léger. Le sculpteur, disciple de Lysippe, a su couler dans le bronze une divine fraîcheur. Il donne le sentiment de l'espace et de la joie d'être dans l'espace, par l'aisance avec laquelle il dispose ce jeune corps dans l'air. L'Hermès vu de toutes parts reste lui-même, dispos et nonchalant, naturel. Et encore que l'attitude rappelle des rectangles architecturaux, la statue ne suppose plus d'ambiance d'architecture. Elle se suffit dans l'accord assoupli de son allongement. Elle marque le moment où l'art a conquis toute liberté.



Les adieux d'Orphée et Eurydice (Naples, Musée National).



Peinture de tombe samnite provenant de Ruvo (Naples, Musée National).



Le porteur de lance (Naples, Musée National).



La Vénus de Capoue
(Naples, Musée National).

Mais une si entière liberté mène à la solitude et, par elle, à une dépendance nouvelle, envers un pouvoir extérieur qui trouve prise sur le désœuvrement. Les statues de Polyclète s'apparentaient aux lois rigoureuses du monde, telles que les dégage un regard attentif. L'Hermès paie la rançon d'une libération totale par une prochaine indifférence. N'étant plus guère tenu, il ne « tient » plus à grand chose. Son visage manque de flamme. Sa parfaite jeunesse ne bondira pas sous l'afflux d'un élan intérieur. Il n'est qu'un messenger. Il attend un ordre pour agir. Sa petite tête est un peu celle des télégraphistes que l'on voit se pousser en riant dans le métro du Pirée ou l'autobus de Pouzzoles. Quand il est seul, l'ennui le guette. Il n'a que le plaisir d'être jeune au soleil. Il n'est plus lui-même un message, le petit télégraphiste des dieux. Nous attendons comme lui le message qui lui sera confié.

LA VENUS DE CAPOUE

Tous les thèmes artistiques ne parviennent pas en même temps au classicisme. Le nu masculin et les figures drapées, masculines ou féminines, avaient connu la souveraineté du classique avec Phidias et Polyclète. Les statues de femmes vêtues du péplos alliaient à la rectitude des plis une inflexion charmante de féminité. Il restait à porter à la grandeur le nu féminin. Le seul moyen était d'étendre à l'universel l'attrait que Vénus incarne, et qui avait paru contraire à la grandeur. L'Aphrodite de Cnide n'en fut pas loin, dans son ample ondulation, mais le moelleux praxitélien la maintenait dans un immédiat de séduction. L'universel demande plus de dépassement. Cette auréole d'infini, il semble que le nu féminin ne l'ait obtenue que tard dans l'hellénistique, avec un groupe de statues qui procédaient probablement de l'Aphrodite de l'Acrocorinthe, elles lui étaient en tout cas apparentées ; les deux plus significatives sont la Vénus de Milo, chef-d'œuvre de l'hellénistique évolué, et la Vénus de Capoue, copie romaine un peu impersonnelle, mais de courbes merveilleusement concordantes.

Ces statues ont éprouvé la versatilité d'une critique imbue de théorie. Leur harmonie étant célébrée comme classique, bien des historiens d'art se sont efforcés, puisqu'il n'était pas possible de rattacher leur style au V^e siècle, de leur trouver un prototype direct au IV^e. Il a fallu reconnaître que c'est impossible. Ces beaux torsos de femme semblent se laisser entraîner au même enroulement de rythmes que la draperie qui leur entoure les hanches. Un tel mouvement ne peut dater que de l'hellénistique, et d'un moment avancé de son évolution. Du coup, il s'est trouvé des critiques pour trouver ces statues moins belles. Ils ont incriminé les complexes indications de modelé, qui ne suivent pas toutes le sens du torse virant sur la taille et de la tête sur l'encolure. Comme si les œuvres classiques ne comportaient pas de tensions opposées ! Ces Aphrodites tardives les concilient dans un nouvel enchantement d'unité.

Il est vrai que, pour en arriver là, beaucoup d'influences avaient dû se mêler. Le casque d'Arès, sur lequel pose le pied d'Aphrodite de Capoue, remplace peut-être la tortue sur laquelle posait le pied l'Aphrodite ouranienne de Phidias à Elis. Mais cette figure était vêtue, et, à en juger par ses répliques probables, se présentait dans un seul plan, face à l'adorateur ; et telle encore, au siècle suivant, se déployait la courbe nue de la Cnidienne.

Lysippe semble s'être particulièrement étudié à rompre une conformité qu'il commençait à ressentir comme une contrainte. Ses statues cherchent prise sur tout l'environnement. Mais c'est surtout de la tête, des bras et des jambes qu'elles veulent élargir l'espace, qui reste presque carré autour de leur torse à peu près frontal.

L'hellénistique voulut rendre la statue présente, non plus de quatre côtés, mais de partout, en ménageant le passage d'un angle de vision à un autre. L'espace autour de l'œuvre devint circulaire, parfois au prix de torsions qui restaient à tempérer. Ainsi naquit cette inflexion tournante de statues qui semblent partager les mouvements de l'espace. Des pirouettantes figures de jeunes bacchants représentent, à Naples et dans beaucoup de musées, l'aspect mineur de cette conception. La Vénus de Capoue développe une courbe plus large et plus calme qui, presque autant que celle de la Vénus de Milo, semble avoir été accordée sur les orbites cosmiques.

Des génies dionysiaques à la déesse de l'amour, la différence va de l'épisodique à l'universel. Même ce que pouvait avoir d'anecdotique le sujet d'Aphrodite victorieuse d'Arès avait grandi en poésie. D'Eschyle et Sophocle à Lucrèce, le thème véritable était celui de l'invincible attrait dont se sert la vie féconde pour se perpétuer par les êtres épris. Et Platon en avait rattaché l'exigence à celles de l'harmonie ouranienne. Il fallait bien que, pour l'exprimer, la sculpture entrât dans le jeu des ondes naturelles. Cette giration harmonisée de tout l'être, l'Inde panthéiste allait en tirer la « danse du monde » à laquelle se livrent ses divinités multiformes jusqu'au vertige de l'exubérance. Mais l'art hellénistique prenait ce mouvement à son foyer. Ses Aphrodites ne se dispersent pas en gestes passagers. Leur mouvement est tout en puissance. Il reste intérieur au calme des contours. Aussi n'est-il pas conditionné. Il occupe son cercle d'espace aussi naturellement que le porteur de lance de Polyclète son haut rectangle. En accord avec ce cercle, il en transcende les limites. Cette plénitude est une libération ; celle même du classique.

LA PSYCHE

Demi-nue sous une draperie oblique, la tête inclinée sur l'épaule, ce n'est pas Psyché, c'est encore Vénus. La statue vient aussi de Capoue. Son infléchissement tenait peut-être du même principe. Mais ici le particulier l'emporte. Le traitement moelleux laisse trop briller de la chair pour que l'harmonie reste ouranienne. Cette beauté ne se prolonge plus guère au-delà d'elle-même. Il ne flotte presque plus d'étoiles autour de ce torse pliant.

Mais dans l'enveloppement de cette féminité, qui songerait aux étoiles ? Le visage baissé dérober dans l'ombre ses grands traits si doux, et c'est vers ce visage pourtant que s'oriente l'attention, guidée par l'inflexion de l'attitude. Cette grâce du cou penché est une caresse qui s'achève au sourire ; sourire à peine dessiné mais promis, car les belles lèvres sont faites pour le former.

Ce n'est pas la personnification universelle de l'attrait qui perpétue la vie. Une âme monte à ce visage incliné sur une pensée fidèle. C'est tout de même Psyché. La divinité naît en elle de la perfection de la femme. Elle rappelle par son charme complexe et par une vigilance qui évoque celle d'Isis, Alexandrie ; et en effet le découpage de la chevelure, destinée à être complétée en stuc, indique un habituel procédé des ateliers alexandrins dans un pays où le marbre était rare. La Vénus de Capoue représente mieux à Naples, dans une ondulation sereine, harmonisée aux cercles de l'espace, la triomphante beauté de partout et de toujours. La Psyché est irremplaçable comme la femme aimée qui d'une présence remplit une vie.

CHAPITRE V

LE BAPTISTERE DE NAPLES

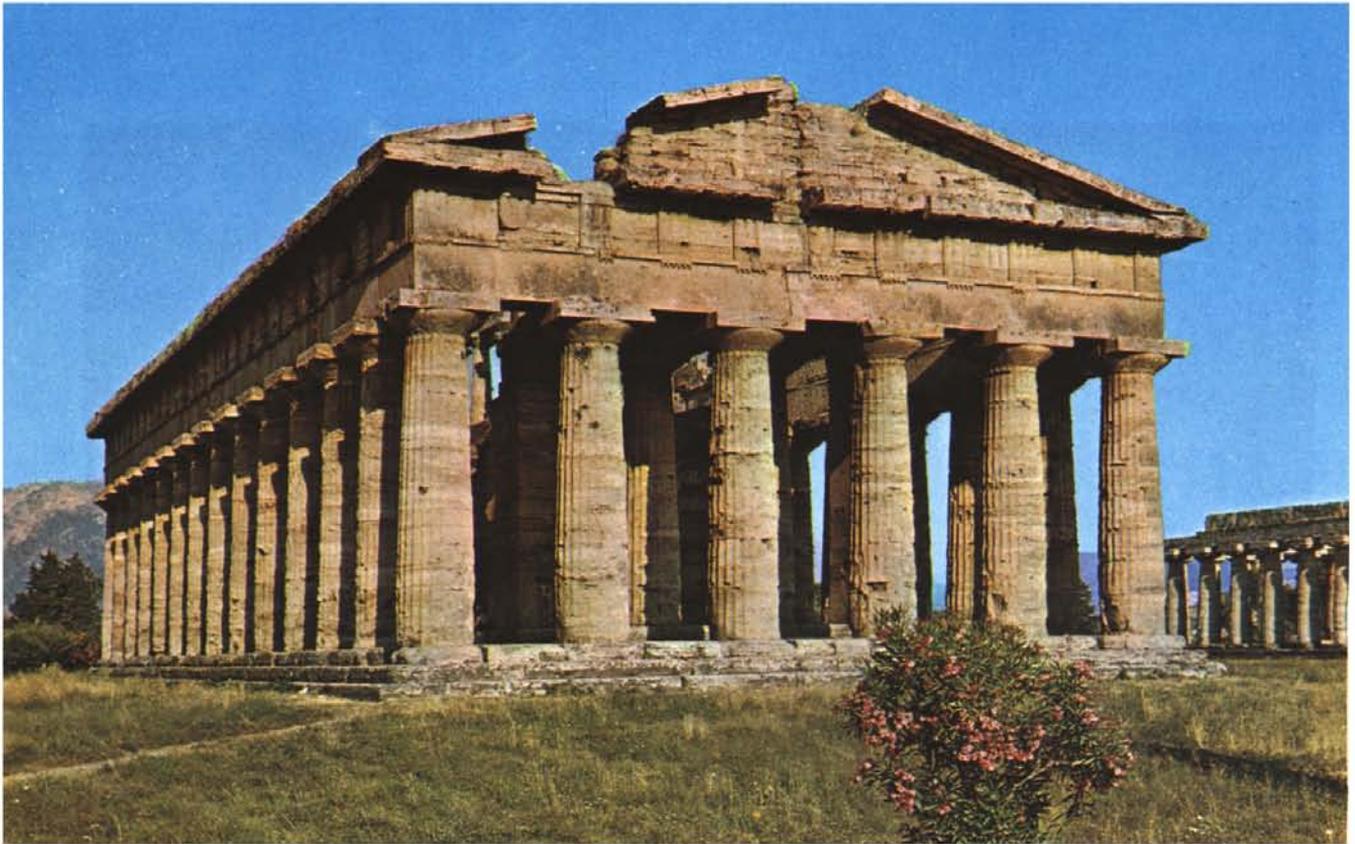
A côté de la cathédrale angevine de Saint-Janvier, combien dénaturée, la cathédrale plus ancienne de Santa Restituta mène au baptistère antique de Naples. Il date du V^e siècle ; il est carré, couvert d'une coupole ; c'est peut-être le plus ancien monument d'Italie à présenter sur corps carré la coupole véritable ; le pays renonce à la rotonde ou au polygone qui, depuis Baïes et le Panthéon, avaient toujours servi de supports aux coupoles. Naples, une fois de plus, accueillait une forme orientale. L'empire grec d'Orient, ayant trouvé ce modèle dans son horizon, s'en était fait comme un signal national. Il fallut le prestige de Byzance pour l'introduire à Ravenne, au tombeau de Galla Placidia. Mais Naples, ouverte aux innovations du Levant, avait tout naturellement accueilli cette solution architecturale ; et cela malgré la souveraineté de baptistère du Latran qui devait imposer longtemps encore, dans tout l'Occident, la forme de l'ancienne rotonde thermale à tous les baptistères. Celui de Naples marque donc une innovation très hardie, que ne signale pas la modestie de ses murs blanchis.

Il est exceptionnel aussi par la mosaïque dont les restes parent la coupole. Elle date du V^e siècle ; quelque deux ou trois cents ans plus tard, elle était déjà ruinée, car des parties importantes ont été refaites en mosaïques d'un style terne et dur. Et deux grandes têtes peintes, moins anciennes, du Christ et de la Vierge masquent des fenêtres murées. Au milieu des disparates éclate la puissance du lyrisme, intérieure au style, au coloris, des premières mosaïques.

Dans les conques des trompes, aux quatre angles, ont trouvé place, en vertu d'une idée qui deviendra coutumière, les attributs des quatre évangélistes sur qui se fonde la religion chrétienne. Le lion, le mieux conservé, surgit, ardent, hirsute, entre deux gerbes de palmes du plus fier dessin. Le pelage fauve de l'animal frémissant, le vert des palmes, le bleu du fond, quelques touches d'or, enveloppent cette force d'un charme pénétrant. Au-dessus, les apôtres en toge, la main levée, tiennent leur couronne. Ils sont très romains. Les visages sont fortement individualisés. Mais leur grand accent, le traitement large de la toge, ne sont ici que l'enveloppe. Ces hommes n'ont plus l'air inoccupé de trop de portraits romains, où les sculpteurs se sont rattrapés sur des verrues et des plis de linge du peu de vie intérieure de leur modèle ou de leur incapacité à la saisir. La virtuosité s'est éteinte. L'énergie a passé dans l'âme. Quelques influences de Syrie (témoin les peintures de la synagogue de Doura-Europes), de l'Egypte (on songe aux portraits du Fayoum) ont aidé l'art romain à rentrer en lui-même, à retrouver la conviction de l'orateur républicain de Florence, à rouvrir dans l'esprit la source de feu. Et au sommet de la coupole, autour de l'alpha et de l'omega, brille de sa douce vivacité de sève, symbolique de fraîcheur dans l'éternel, une couronne de fleurs de jardin.



Torse d'Aphrodite dit de Psyché (Naples, Musée National).



Paestum : façade Ouest du grand temple d'Héra dit temple de Poseidon.



Paestum : façade Est du temple archaïque d'Héra dit la basilique.

CHAPITRE VI

PAESTUM

LA SOLITUDE

La route qui vient de Naples et de Salerne coupe en deux, du Nord au Sud, dans le sens de la longueur, l'enceinte antique de Paestum. Vers l'Est, quelques maisons rurales le long de la route, devant l'horizon montagneux ; à l'Ouest, une autre grandeur : trois temples devant le bord lointain de la mer.

Leurs portiques sont intacts ; murs et toitures ont disparu. Il suffit de ces portiques pour que tout le paysage se rassemble autour d'eux, comme si la mer et les arbres concentraient en eux ce qui leur est essentiel et commun, et comme si rochers et plaines y trouvaient la mesure de leur aspiration.

Nous ne comprendrons cependant pas ces monuments si nous ne voyons en eux que le centre d'une solitude. Il est juste de rétablir autour d'eux les rues, dont subsiste le tracé, et le brillant et le vulgaire des foules du Midi. Ce n'était pas grec de créer pour la solitude. Ce n'eût pas été humain. C'est sous la pression de la vie, du bonheur et du plaisir, du chagrin et de l'ennui, de l'angoisse, que l'homme réagit par le temple. Les bâtisseurs de Paestum ont exprimé le pays qui était devenu le leur, mais aussi leur courage de colons, appuyés à la mer où se prolonge la Grèce, face au massif lucanien, qui devait finir par les vaincre. Ils ont chanté devant leurs sanctuaires ; mais pour se sentir l'ardeur, le pouvoir de les construire, ils ont aussi crié sous le choc ou, dans l'effort soutenu, ils se sont mordu les lèvres. Il est juste de rappeler, autour de cette intégrité d'accords, les dents serrées, et même la méchanceté qui a travaillé pour l'œuvre. Car c'est encore pour surmonter sa propre dureté, l'horreur et l'idôlatrie de soi-même, que l'homme s'est élevé à ces constructions pures. Les monuments de la vie active ont laissé moins de traces ; moins encore les maisons, disparues avec le luxe et la pauvreté. La vie a tari. Mais elle a confié à ces temples sa plus haute interrogation, et leur forme lui est presque une réponse.

LES DIEUX

Les Argonautes passaient pour avoir fondé le sanctuaire d'Héra à l'embouchure du Sele. C'est là en effet que semblent s'être établis les premiers colons grecs. Il devait y avoir dans les parages, dès avant leur arrivée, un lieu de culte, car la déesse qu'ils adorèrent sous le

nom d'Héra portait un attribut, la grenade, qui était probablement celui de la déesse-mère préhellénique, adoptée dans l'Italie du Sud par les colons grecs. Ce fruit surabondant en grains, dont Perséphone aux enfers s'était désaltérée, convenait à une déesse de fertilité, à celle même de ce terroir, dont les Grecs durent souhaiter la protection, puisque leur vie allait dépendre des moissons locales. Et quand ils eurent établis un peu plus au Sud, dans l'intérieur des terres, leur cité définitive, c'est encore la même déesse qu'ils y adorèrent dans les temples principaux, aujourd'hui subsistants. Des statuettes votives et objets inscrits trouvés auprès de ces monuments et de leurs autels, dans la partie Sud de l'enceinte, attestent qu'ils étaient dédiés à Héra. Le nombre des édifices bien connus, voués sur l'acropole d'Athènes au culte d'Athéna, prouve qu'une divinité majeure pouvait recevoir tout naturellement, d'âge en âge, l'offrande de nouveaux bâtiments. Sans doute le monument le plus méridional de Paestum, connu depuis le XVIII^e siècle sous le nom de « basilique », fut-il, au milieu du VI^e siècle avant notre ère, consacré par un gouvernement aristocratique ; et le triomphe de la démocratie, qui, dans Athènes, s'est illustré par la construction du Parthénon, s'est vraisemblablement marqué à Paestum, dans la seconde moitié du V^e siècle, par la consécration du grand temple classique.

Plus au Nord, le troisième temple bien conservé de Paestum est, malgré le nom de Cérès qui lui est attribué aujourd'hui, un Athénaion. Au temps de sa construction, à la fin du VI^e siècle, le peuple voisin le plus redoutable de la ville était celui des Etrusques, établi au Nord du Sele. Cette menace a peut-être motivé le choix de l'emplacement, pour ce sanctuaire de la déesse guerrière et sage, entre le rempart Nord et la place publique.

L'absence de tout sanctuaire de Poseidon pose un problème. Les immigrants n'avaient pu l'oublier. Ils étaient venus par la mer, qui était pour eux l'élément connu, assurant le contact avec la patrie. Et il semble que le culte de Poseidon ait déjà été prépondérant dans leur pays d'origine. En tout cas, le nom même de Poseidonia, que reçut la nouvelle colonie campanienne, la future Paestum, y manifeste le patronnage du dieu marin. La cité avait dû lui dédier un grand temple, vraisemblablement le plus important de tous. C'est pourquoi les modernes, avant d'avoir retrouvé les témoignages de la religion d'Héra dans les temples du Sud, avaient attribué à Poseidon le plus grand des deux.

Le vrai temple de Poseidon n'a pas été retrouvé. Une grande partie de la ville est encore enfouie. Des restes d'un temple considérable peuvent encore y être découverts. Il est possible aussi qu'il ait été situé à l'extérieur de l'enceinte. L'avenir semble tenir en réserve à Paestum ou dans les environs une découverte qui promet d'être d'importance. Nous l'espérons. Mais nous demandons surtout à pouvoir comprendre mieux les beaux temples encore debout.

POSEIDONIA ET PAESTUM

Les premiers colons, que la légende assimile aux Argonautes, étaient probablement originaires d'Argolide, puisqu'ils consacrèrent d'emblée, près de l'embouchure du Sele, un sanctuaire à Héra Argeia. Les fondateurs de Poseidonia, quelque neuf kilomètres plus au Sud, venaient, pour une part tout au moins, de la ville achéenne de Sybaris sur le golfe de Tarente. Cette grande cité prospère, si tôt corrompue par le succès, désirait peut-être envoyer un peu loin des citoyens dissidents ou d'une autre origine. Il lui était utile en tout cas de fonder une colonie-étape sur la mer Tyrrhénienne, au delà des montagnes de Lucanie, pour assurer son trafic avec les régions tenues, au Nord du Sele, par les Etrusques. Poseidonia

occupa, vis-à-vis de ceux-ci, un poste d'action qui devait pouvoir servir de poste de combat, car ces clients très puissants ne demandaient qu'à subjuguier les Grecs auprès desquels ils développaient leur civilisation. Cette situation d'avant-garde ne put que retremper le caractère des colons envoyés là par la molle Sybaris. Les liens se relâchèrent assez tôt entre les deux cités parentes, car la jeune colonie témoigne, par le choix de son système de poids et mesures, de plus d'affinités avec ses voisines de la mer Tyrrhénienne, en particulier avec Elée. Les Argiens de l'Héraion du Sele et les nouveaux venus de Poseidonia devaient avoir bien vite fusionné, car, dès le milieu du VI^e siècle, les édifices des deux établissements témoignent de la plus étroite parenté. L'Héraion du Sele restait un foyer religieux ; toute la vie active avait reflué à Poseidonia. La ville était prospère. Elle cultivait le blé, l'olivier, peut-être déjà la rose, empruntée probablement à la jouisseuse Sybaris, où il était de bon ton de se plaindre d'un pli dans une couche de roses. Poseidonia fabriquait des vases. En ce milieu du VI^e siècle, le commerce de la Grande Grèce était intense avec l'Égypte, au comble de la prospérité sous les rois philhellènes. Des idées et des formes venaient de là-bas avec les objets de trafic ; le temple que de Poseidonia et les débris d'un petit édifice de Sele indiquent nettement l'influence égyptienne. Et le terrain était favorable, dans le Sud de l'Italie, au développement d'une mystique inspirée de l'Orient. Pythagore de Samos, établi dans la Grande Grèce, avait pénétré la pensée religieuse que dérobaient, sous des apparences déconcertantes, les polythéismes orientaux. Il en tirait une doctrine et une règle de vie assez logiques pour plaire aux Grecs, assez exaltées pour les arracher à eux-mêmes. Il serait surprenant que Poseidonia n'eût pas été touchée par le courant Pythagoricien, mais elle n'y joua pas de grand rôle. Elle était, au déclin du VI^e siècle, très préoccupée de se garder des Etrusques. Elle prit part à la confédération dirigée par Cumes, puis par Syracuse, qui les vainquit, et brisa leur élan.

L'Égypte, conquise par les Perses, avait perdu de son rayonnement ; Sybaris avait été détruite par Crotona. Les influences disparaissaient, qui avaient été dominantes. Poseidonia, cependant, semble avoir été plus fidèle à sa cité d'origine dans le malheur que dans la prospérité. Elle tenta, mais en vain, de la reconstruire et de la repeupler. Ses monnaies, au V^e siècle, témoignent d'un certain retour aux traditions achéennes. Le pythagorisme, dégénéré en un programme de gouvernement aristocratique, était partout battu en brèche. La démocratie l'emportait. On sait qu'elle eut son règne à Poseidonia.

Il paraît impossible que la philosophie d'Elée n'ait pas touché la grande ville voisine, dont elle avait été l'amie. Il se dégage du temple classique de Poseidonia un sens de l'unité qui pourrait répondre, par l'accomplissement architectural, aux recherches de la pensée éléatique sur l'unité de l'être. Cette pensée, cet art souverain, se faisaient jour, et cela explique leur énergie, au milieu d'une instabilité terrible. Les peuplades locales, refoulées par les Grecs, s'étaient assez formées à leur contact pour prendre leur revanche. Poseidonia s'entoura, comme le faisait Cumes, de solides fortifications, qui lui permirent de tenir jusqu'à la fin du V^e siècle. Puis elle tomba.

Les Samnites vainqueurs semblent avoir respecté, avec les temples, un certain cadre d'organisation grecque. Ils ne pouvaient trouver meilleur moyen de s'intégrer à la civilisation. Un moment les Grecs retrouvèrent leur indépendance, grâce à la descente en Italie et à la victoire, remportée à Poseidonia même, d'un oncle d'Alexandre le Grand, Alexandre Molosse, roi d'Épire. Mais ce ne fut qu'un moment. Les Poseidoniates ne purent plus célébrer leurs dieux dans leur langue qu'une fois l'an. Quelques générations après, le grec était oublié. Poseidonia devint Paistom. Ayant pressenti le rôle que Rome serait appelée à jouer, très tôt la cité conclut avec elle une alliance et lui fut, pendant l'invasion d'Hannibal, méritoirement fidèle. Aussi reçut-elle une situation privilégiée ; colonie latine, puis colonie

romaine et devenue Paestum, elle garda longtemps le droit de frapper monnaie, de maintenir ses types particuliers. Des derniers siècles avant J.-C. date, à l'emplacement probable de l'agora grecque, un forum rectangulaire entouré de minces colonnes doriques. En bordure du forum s'élève, sur un étroit soubassement, un temple de type italique ; son style un peu provincial et ses dimensions modestes marquent, pour la cité, depuis le temps de l'indépendance grecque, une considérable diminution d'importance, à laquelle probablement nous devons la conservation des grands temples doriques ; on n'était plus assez riche pour les renouveler au goût du jour.

Cependant des colonnes et des ornements précieux, remployés dans les édifices romans de Salerne et d'Amalfi, où on les donne comme venant de Paestum, font croire qu'il s'y trouvait, dans les quartiers encore enfouis, des monuments et des portiques d'époque impériale, qui attestaient un certain renouveau de richesse. Paestum était alors, essentiellement, d'après tous les écrivains latins, la ville des roses. Il serait beau qu'elle leur ait dû sa dernière prospérité.

Le relâchement général, sous le bas empire, fit négliger l'irrigation, laissa s'étendre les marécages, provoqua la malaria. Les incursions des Sarrasins dans cette plaine côtière achevèrent, au moyen âge, de décourager les habitants, qui se réfugièrent dans les montagnes.

La connaissance de l'histoire, pour qui aborde une ville par ses œuvres d'art, menace de porter ombre à leur beauté. Toujours des horreurs, inséparables de la vie, semblent démentir la pureté des monuments. C'est particulièrement vrai pour la Grande Grèce. La beauté des ruines fait oublier la peine de ceux qui les élevèrent, et que le voisinage de populations encore barbares n'incitait pas à la douceur. On regrette de reconnaître que les auteurs de ces temples ont gaspillé génie et chance à s'entredéchirer. Paestum a fait un peu exception. L'histoire a retenu d'elle surtout des traits de fidélité : fidélité à Sybaris détruite, dont elle sut garder l'héritage gracieux des roses ; fidélité aux dieux grecs sous la domination samnite ; fidélité à Rome face au danger carthaginois. Paestum semble avoir eu moins de hargne que la plupart de ses sœurs. Il est vrai qu'elle ne s'est pas perpétuée, comme plusieurs d'entre elles, comme Elée, par de grandes inventions de la pensée. Mais son admirable temple classique tient lieu de beaucoup de méditations. Il en atteste de profondes ; il en fait naître encore.

LE TEMPLE ARCHAÏQUE

C'est le plus ancien temple grec préservé dans son élévation. Il ne paraît pas encore tout à fait hellénique. Il n'est pas centré nettement. La conception est un peu flottante. Au milieu de son large portique une étroite cella semble plus longue de n'être divisée qu'en deux nefs par une colonnade médiane, sur laquelle posaient l'axe de la charpente et la crête du toit. Cette disposition très archaïque ne permettait pas de pratiquer de porte en belle place, au milieu de la façade. La statue du dieu, ne pouvant se trouver en fond de perspective, devait avoir été reléguée dans une pièce arrière, presque séparée du reste de l'édifice, et relevant d'une religion où l'ombre, l'isolement, la crainte du sacré, jouaient un rôle plus grand que dans la pensée classique. Cependant l'autel, généralement intérieur au temple jusqu'au début du VI^e siècle, est déjà extérieur à celui-ci. Il se situe à l'Est, devant celle des façades à fronton qui, en Grèce, est régulièrement, à cause d'instinctives préférences pour le côté du soleil levant, la vraie façade, celle de l'entrée. Ce premier grand temple d'Héra remonterait au milieu du VI^e siècle.

Tel qu'il se présente aujourd'hui, c'est un attirant promenoir ; l'enceinte de colonnes suffit à le rendre sacré. Ces colonnes, bien que doriques, ont un contour infléchi de mouvements généreux qui leur donnent un air d'élasticité, d'abondance et de souplesse. L'ample fût s'amincit vers le sommet, selon une courbe ressentie à laquelle répond la courbe du chapiteau, élargi en une vaste corbeille. La minceur du raccord semblerait étranglée si l'arrondi de ce chapiteau ne contrebalançait aussi heureusement le profil incurvé de la colonne. Sans doute cet ordre ne nous donne-t-il pas une grande impression d'élan. La montée des cannelures ne se rassemble au sommet que pour se perdre sous un évasement tranquille et, sous les grandes horizontales de l'architrave et de la frise. Les frontons, très larges, et probablement très étalés, ne pouvaient manifester bien impérieusement l'appel au sommet qui tient à leur géométrie. Aucun entrecolonnement ne s'offre comme une entrée. Mais la cadence des colonnes, séparées de peu d'intervalle, confère à l'ensemble un attrait sans fin où se prolonge le déroulement des ondes posidoniennes. Cette claire-voie, à travers laquelle s'embellit le paysage, isole mieux le terrain consacré qu'un mur épais. Il n'est pas possible d'y entrer sans une certaine révérence. Un mur peut être escaladé, percé, par n'importe quel intrus bien outillé. La colonnade n'offre aucune résistance, mais elle fait de celui qui entre un élu.

Enfin les deux temples d'Héra se répondent et se magnifient l'un l'autre. Le second, puisqu'il est classique, est affermi, épuré, concentré, et domine celui-ci de son unité plus haute ; mais plus défini, il peut paraître à la longue plus exclusif ; de sorte qu'après avoir préféré sa plus grande beauté, il nous plaît parfois de retourner au temple archaïque, où nous ressaisit le charme du possible.

LE TEMPLE D'ATHENA

Le prétendu temple de Cérès est moins grand que les temples d'Héra. Il est situé de l'autre côté de la place publique, beaucoup plus au Nord, et seul sur une légère éminence. Situation qui donnait à ce sanctuaire d'Athéna le rôle de vigie que l'on pouvait en attendre.

Il est de la fin du VI^e siècle, de la grande époque du pythagorisme. Poseidonia fit preuve ici d'une recherche dans la mesure qui est bien du temps où l'on s'exaltait de la science des nombres. Le plan du temple d'Athéna, plus en longueur, s'oriente mieux de l'Est à l'Ouest ; et la cella, marquée par un reste de soubassement, cadrerait mieux avec la colonnade.

Les fûts se sont élancés. La courbe de leur profil reste très sensible et le chapiteau, moins étalé, contraste encore par son évasement avec l'aminci de l'anneau qui le relie à la colonne. Entre ces courbes un peu moins amples, le jeu est toujours prenant. Ce n'est plus une saveur féconde, mais une élégance plus retenue, celle qui convient au temple d'une déesse jeune-fille. Rien de farouche d'ailleurs ; nulle suggestion de sévérité armée. La seule et fraîche dignité de la colonnade commande le respect. Il n'est pas nécessaire que la déesse porte casque pour être Athéna.

La beauté de cette colonne a invité les Poseidoniates à l'utiliser en dehors de son rôle architectural, comme support de quelque statue ou objet consacré à porter en plein ciel. L'une d'elles s'isole ainsi, debout à l'Est du temple, et cet isolement permet de mieux saisir sa valeur .

Il faut avouer qu'au temple d'Athéna l'entablement ne s'accorde pas tout à fait avec le dessin de la colonnade, et qu'il le charge trop. Les fortes moulures ne sont pas toutes doriques. Les corniches, singulièrement saillantes, sont creusées de caissons que l'usure des siècles a percés à jour. Les angles des frontons, aujourd'hui rompus, se prolongeaient peut-être en segments de corniche horizontaux. Il y avait là de curieuses recherches, très personnelles, et qui auraient pu mener le dorique à des effets plus variés que ceux qu'il poursuivit. Mais le pittoresque était-il de son génie ? Il glissait à la complication, presque à l'effet.

Le temple paraît, à l'intérieur, d'un style plus suivi. Le revers des frontons est simple. Il détourne moins les yeux de la colonnade, qui, par sa sveltesse fuselée, s'apparente aux cyprès qui l'encadrent. Entre les arbres et les colonnes, se voient, à l'Est le paysage de montagne et, à l'Ouest, la mer. Ces deux horizons étaient ennemis du temps des Grecs. Ils se sont reconciliés dans l'abandon, et dans leur accord à se subordonner au temple.

LE TEMPLE CLASSIQUE

Le dorique a retrouvé sa voie : le sacrifice. Il a renoncé au pittoresque. Le plan oblong attire le regard, non sur les longs côtés, mais sur les faces plus étroites, les seules à être, comme points d'aboutissement, des façades, sous le fronton qui les rehausse.

La colonne est d'une venue plus unie et plus drue. Le profil moins incurvé, dont le mouvement est soutenu, avivé, par celui des cannelures, se rétrécit peu sous le chapiteau plus dense. Cette colonne est pourtant moins sublimée que celle du Parthénon. Elle est taillée dans une pierre plus rude que le marbre changé par Phidias en un contour de clarté. L'architecte campanien avait eu égard aux moyens que lui offrait son calcaire. Les courbes restent apparentées de loin à des formes vivantes où la sève, le sang, nourrit la force. Le grand Héraion de Paestum ne couronne pas un rocher-nef en plein ciel. Il est planté dans la plaine. Il tient de la terre. Mais l'élévation de sa colonne s'est affranchie des modèles naturels, et son élan les dépasse.

Un Athénien eût trouvé à redire au nombre de quatorze des supports du long côté, pour six en façade. Il était de principe d'adopter sur les flancs un nombre impair de colonnes, réservant à la façade une symétrie dont l'axe désignât l'entrée. D'autre part, le constructeur de Paestum, bien que désireux d'indiquer, dès le départ du sol, la convergence vers le faite de toutes les lignes, n'a pas incliné les fûts comme cela s'était fait au Parthénon ; il s'est contenté d'incliner dans ce sens les cannelures des colonnes d'angle. Ces particularités, qui échappent à l'observateur non prévenu, introduisent dans la composition un rien de la gaucherie de recherche qui fait la saveur des archaïques ; approximation dont le Parthénon peut souverainement se passer, mais dont l'absence nous donne à croire, au pseudo-Théseion, ou au temple « de la Concorde » d'Agrigente, que leurs habiles dispositions sont apprises plus que recréées.

La façade Est, à peu près intacte au grand Héraion de Paestum, est l'un des chefs-d'œuvre de l'Europe et de ce monde. Sa composition se répartit, sur les gradins du soubassement, autour de l'entrée, que dégagent les entrecolonnements resserrés des angles. Les six fortes colonnes, striées de leurs cannelures, nouent délibérément leur vigueur au robuste chapiteau, pour la transmettre, par les verticales des triglyphes, au triangle du fronton. Celui-ci, au lieu de s'entourer, comme à l'Athénaion de la fin du VI^e siècle, de moulures complexes, aux effets gradués, s'encadre de larges corniches simples, qui se

limitent à définir l'essor final du temple. Toutes les parties du monument s'engagent ainsi dans un même jeu. Aucune ligne qui ne doive son tracé à son rôle. Le soubassement est bombé ; comme au Parthénon, l'architrave suit le mouvement, tout en l'atténuant ; mais tandis qu'au Parthénon la corniche de base du fronton se soulève à son tour, imperceptiblement, dans le même sens, ici la grande horizontale de cette corniche s'incurve à l'opposé, vers le bas, si bien que son arc agit, encore que discret, à l'encontre de toutes les courbes qui montent du sol. L'harmonie de tensions équilibrées, au sommet de l'Acropole, par une même aspiration, fait place, au temple classique de Paestum, à un réseau d'éléments encore en lutte. Le fronton, sur sa corniche concave, semble se dilater pour résister à la poussée de l'onde qui s'est élevée de la terre, et qui enfin triomphe au triangle de faite. Architecture épique, où s'affirment, sous le contrôle de l'intelligence, le goût de l'action, l'exaltation de l'effort en soi. Comme pour démontrer que c'est là l'essentiel, l'horizontale convexe du soubassement et l'horizontale concave de la corniche se détachent en un ton de pierre plus froid sur la teinte chaleureuse de la façade.

Le grand temple de Paestum a profité de l'exemple du Parthénon. Commencé peu après, dans la seconde moitié du V^e siècle, il révèle par des particularités techniques, en progrès l'une sur l'autre, que le constructeur suivait d'étape en étape les innovations d'Athènes. Mais cet architecte réceptif, ce provincial respectueux, était un créateur. Il a su ne bénéficier de son merveilleux modèle de courbes concordantes que pour les organiser en un composé à lui, où l'ardeur à se construire ne le cède qu'à peine au bonheur du construit. Cette expression s'accroît chaque jour au mouvement de la lumière. Les tons flammés qui couvent inaperçus dans la pierre se répandent, à l'approche du soir, sur les colonnes, l'entablement, la surface du fronton, alors que les corniches et le soubassement passent à un gris de plus en plus dur. Le drame, inscrit dans la permanence de la pierre, se noue ainsi dans le temps. La fin de l'après-midi est le moment d'intensité où le sens du temple se dégage le mieux. La violence des tensions en combat semble près de rompre l'ordre pensif, dont la victoire, proclamée au contour ascensionnel de la façade, apparaît plus nécessaire et plus belle.

Cette opposition résolue en harmonie n'est pas sans rappeler un autre chef-d'œuvre de l'art grec, que nous avons admiré près d'ici. Le porteur de lance de Polyclète révèle aussi, dans l'équilibre en suspens de son attitude, un croisement de forces qui, sans action exclusive, manifeste une capacité d'action. La virile structure, trop clarifiée par le rythme pour être lourde, mais qui le serait sans cela, s'apparente à l'ordonnance des masses accentuées du grand temple, où rivalisent deux tendances dans l'instant encore où l'emporte celle de l'inspiration. Poséïdonia se sentait probablement, de par ses parentés argiennes, et dans la construction de ce temple de la déesse d'Argos, en particulière sympathie avec l'Argien Polyclète. Plus généralement les affinités de l'architecture avec la statuaire sont significatives de ce que, dans l'une et dans l'autre, ont voulu les Grecs. Dédaigneux de mettre au point des procédés qui eussent permis de garantir du feu et du temps, par une couverture solide la durée de l'édifice, le constructeur classique a cherché, plus que des solutions de métier, un sens par le style. C'était borner l'architecture à la recherche des rapports les plus délicats de la sculpture. Et, d'autre part, les artistes tendus à ce but sentaient qu'ils ne pouvaient dire par des statues tout ce qu'ils avaient à dire. Si divines que soient, par une beauté corporelle où commande la sagesse, les statues du milieu du V^e siècle, elles tiennent de l'humain autant que de l'univers. Or, un esprit penseur se doit à l'univers. Il veut, quand il crée, tout créer. L'entente des éléments dans l'ensemble, qui fait l'œuvre d'art, est plus frappante dans une composition que n'a pas suscité la nature. Le génie veut donner plus que ce qui

lui est donné. Le corps humain existe avant lui. Il vit avant de passer par ses mains. Il est déjà du miracle. Le génie a besoin de faire lui-même son miracle.

Ainsi l'attention à mesurer le corps humain avait-elle rendu les artistes, en Grèce, capables de retenir les mesures au-delà même des formes. S'il est vrai qu'aucun objet dans la nature ne révèle mieux son ordre que l'articulation d'un beau corps, l'anthropomorphisme passionné de la Grèce avait servi à le dépasser. L'architecte agence des formes sans précédent pour construire un être organique en qui le monde se résume dans ce qu'il a de plus sûr, et de moins visible, une armature de lois.

Il est vrai qu'une telle création peut passer pour n'en être pas une, puisqu'elle s'inspire d'un ordre préexistant que l'artiste pense toucher dans l'univers. Mais il n'y a pas deux principes d'harmonie. Cette imitation suprême est une révélation. Le monde ne confie qu'à ses préférés le secret de son ordre vital. A eux de le répandre. L'architecte grec assemble dans le temple dorique des formes inconnues au réel, et il en fait un être nouveau qui, plus clairement que les corps naturels, proclame l'universelle cohésion de ce qui vit par la mesure.

Au temple classique de Paestum, l'équilibre des tendances qui se croisent laisse, plus encore que dans le *contraposto* du porte-lance, percevoir un antagonisme à peine dépassé. Le fronton pèse sur le jaillissement presque révolté des colonnes. Sous la rectitude vibre la violence de l'être. Le temple défie encore, par instinct de combat, la montagne. Moins transcendé que le Parthénon, duquel il s'inspire, le grand Héraion de Paestum semblerait, par des formes où la matière joue plus de rôle, moins évolué, si précisément ces formes ne l'orientaient dans un sens d'expression qui, en architecture, appartient à une phase post-classique. Seulement, cette expression, simple et franche, est si intérieure à l'harmonie que, dédaignant l'outrance de l'expressionnisme, elle colore le classique sans l'altérer. Surprenante réussite où triomphe autant le goût que le génie. Ainsi l'entente du vrai style dorique, l'humanité de l'architecture, l'accentuation provinciale de la Grande Grèce, la lutte contre les montagnards voisins, la vigueur de personnalité de l'architecte, avaient-elles toutes été nécessaires à la création de ce chef-d'œuvre qui rivalise d'évidence avec la nature dans une clarté d'ordre à laquelle n'atteint pas la nature.

Les dispositions intérieures, mieux conservées que dans n'importe quel autre temple grec de ce type, ne témoignent pas d'une aussi rare maîtrise. La cella est partagée en trois nefs par deux files de colonnes, sur l'architrave desquelles repose un second rang de colonnes plus petites, dont subsistent des restes importants. Ce parti était courant en Attique, où ces colonnes intérieures plus sveltes laissent toutefois mieux régner l'espace entre leurs deux rangées. La puissance de formes habituelles à Paestum encombre un peu la cella. Pareil déploiement de force ne paraît pas indispensable pour soutenir une charpente et un toit. L'accentuation qui, à l'extérieur, trouve sa contrepartie et sa raison d'être dans un assez proche horizon de montagne, prolonge avec un peu moins d'à-propos dans le temple son expression, en elle-même toujours superbe, d'effort vainqueur.

Au fond de la cella régnait la statue. Dès la fin du VI^e siècle, à l'Athénaion, avait été supprimé l'adyton, cette cellule mystérieuse où la divinité vivait étrangère aux mortels. Dans les grands temples du V^e siècle, en Grèce et en Grande Grèce, les deux files de colonnes de la cella cernent, de l'encadrement de leur perspective, la statue divine. Il y avait là un appel heureusement ménagé. Il pouvait l'être mieux encore. Les basiliques hellénistiques et romaines, les églises romanes et gothiques, où s'ajoute à l'acheminement rythmique des colonnades la conque de l'abside, héritée de l'archaïsme grec, entourent d'une plus expressive convergence le foyer religieux. Dans les temples grecs, ces perspectives intérieures ont, malgré tout, moins d'importance que l'effet cherché au dehors. Il fallait



Paestum : façade Est du grand temple d'Héra.

Pæstum : colonne de la façade Ouest du grand temple d'Héra.



assurer la supériorité de l'extérieur du temple, que voyait au-dessus d'elle la cité. Le sens vif de la communauté obligeait à réserver le plus de sens, et de beauté, à ce qui semblait plus manifestement appartenir à tous. Les sacrifices d'ailleurs avaient lieu devant la façade, qui avait toutes raisons de revendiquer le plus d'attention. Le portail, ouvert sur le sacré, devient plus significatif de ce sacré que n'importe quel symbole intérieur ou quelle image de culte. Sans précision vaine, il vise moins à capter le divin, il risque moins de le restreindre. Il se contente de centrer l'aspiration, et il la rend ainsi tellement évidente qu'elle devient à soi-même une réponse. Les rampants du fronton et les colonnes plus rapprochées des angles ne forment cadre que pour entourer un foyer. Et ce qu'aurait de trop proche de la maison humaine cette invitation au seuil, est compensé par l'entraînement des lignes vers le sommet.

Tout nous ramène donc à cette belle façade. C'est encore à elle qu'après avoir cherché le recueillement à l'intérieur, il faut revenir. Et celle de l'Est, au grand Héraion de Paestum, est remarquablement intacte. Nous pouvons mesurer tout ce que représente cette chance en allant voir à l'Ouest la façade opposée. Il manque des blocs au fronton ; des colonnes, de n'être plus stabilisées par leurs contrepoids, commencent à verser. L'effet de la ruine rivalise avec celui de la composition. C'est aussi une beauté. D'aucuns la préfèrent. La subordination de tous les éléments à l'impérieux ensemble leur paraît inhumainement voulue. Beaucoup de nous ne croient au cœur que lorsqu'il échappe à la raison, quand il rompt l'alignement. Ils reconnaissent la générosité à l'audace qui bouscule l'ordre, et qui fuse en dépit du conscient. Et l'irrégularité que la ruine introduit dans le réseau du temple classique, uni comme celui du monde, leur semble enfin laisser sa place à ce cœur impulsif.

Sans doute est-il vrai que les copies académiques des chefs-d'œuvre de la Grèce peuvent éveiller la nostalgie de ce qui n'est pas concerté. Mais il n'en est pas ainsi des grandes œuvres. Elles portent dans leur ardeur à tout unir en elles une générosité. Le cœur a bien sa part quand tout l'être est présent. Sachons préférer un chef-d'œuvre à ce qu'en peut faire la ruine, et à la façade dégradée de l'Ouest l'intacte façade Est de Paestum. Rien n'est plus généreux que la loi d'appel qui change en solidarité, dans l'attraction d'un ensemble pur, des rencontres violentes.

Cette façade sur le ciel définit son énergie, même dans le crépuscule. Rien ne peut la rendre confuse. La silhouette garde sa fierté. Peut-être la masse construite, à l'intérieur de ce cadre, semblerait-elle compacte, si, dans le prolongement de l'entrée, à travers l'édifice, un peu de ciel pâle, remplaçant la lampe du sanctuaire, ne rétablissait la profondeur, et ne révélait l'assentiment final de la pierre au temple.

LE MUSEE DE PAESTUM

Le plaisir d'art, aux temples de Paestum, est de pure architecture. Aucun élément sculpté n'apparaît sur le site. Mais le musée offre à cet égard des compensations. Il a été bâti à trop peu de distance des temples et, bien que de l'autre côté de la route, dans l'enceinte de la ville antique, dont il faudrait un jour fouiller toute l'aire ; mais l'intérieur est bien conçu pour mettre en valeur les sculptures, éléments architecturaux et autres vestiges récoltés.

Au milieu, un important débris d'une statue de Zeus en terre cuite, de grandes dimensions. Le groupe d'Olympie, qui montre le dieu enlevant d'un pas souverain le jeune

Ganymède, prouve que la Grèce même, jusqu'au V^e siècle, avait pratiqué en terre la grande sculpture. Mais la statue de Paestum est plus considérable. La belle pierre et le marbre manquant au Sud de l'Italie et à la Sicile, les Grecs, plus encore que dans leur pays d'origine, y ont développé la statuaire d'argile. C'étaient eux encore qu'imitaient les Etrusques dans les vastes groupements de sculpture de terre cuite dont ils continuèrent, en pleine époque hellénistique et romaine, la fabrication de plus en plus industrialisée.

Le grand attrait du musée de Paestum lui vient de la nombreuse collection de métopes archaïques découvertes à l'Héraion du Sele. Aux ruines des temples et trésors ravagés par les pirates manquaient étrangement les colonnes. Peut-être avaient-elles été remployées ailleurs ; et peut-être était-ce en partie aux portiques de l'agora de Paestum, dont les fûts et chapiteaux sveltes sont taillés dans l'épaisseur de colonnes plus anciennes. Mais beaucoup de métopes, dont l'archaïsme eût paru démodé, avaient été laissées à l'emplacement des monuments détruits. La série la plus remarquable représente un chœur de jeunes filles, dansant deux à deux à l'appel de l'une d'elles, qui se retourne d'un mouvement plein de grâce. Danses et scènes mythologiques se sont émoussées. La pierre est un grès sableux qui n'a pu garder la netteté des formes. Il est probable d'ailleurs qu'elles n'en ont jamais eu beaucoup. Ce haut-relief est de l'art anecdotique, entaché de mollesse ionienne. Et il est vrai que les deux temples archaïques de Paestum, le premier Héraion et l'Athénaion, mêlaient à leur dorisme un goût des courbes, et des types de moulures, qui évoquent l'Ionie. Mais les tendances de celles-ci s'étaient résorbées dans la sobriété de la construction. Le dorisme régnait dans l'architecture, l'ionisme dans le décor sculpté. Disparate qui, poussée à ce point, serait une marque de provincialisme.

Les caractères locaux se reconnaissent aussi aux moulures d'entablement, aux corniches recueillies au musée. La Grande Grèce a, plus que la Grèce, aimé souligner ces ressauts, par rapport au reste de la construction. Beaucoup de fragments de corniche sont en terre cuite. Le temple grec archaïque était surtout de terre et de bois. Les revêtements de terre cuite protégeaient les parties hautes, les plus exposées aux intempéries. Une fois exécuté en pierre, le monument continua, par routine, et parce que cette pierre était souvent, comme à Paestum, peu résistante, à être couronné d'éléments protecteurs en terre cuite, préfabriqués et envoyés tels quels des centres de la céramique. Puis tout fut réalisé en pierre et stuc.

Les fragments de corniche archaïque de l'Héraion du Sele et de Paestum ressemblent aux innombrables exemplaires de tout le monde grec par leur caractère égyptisant. La baguette de base et l'élégante concavité de la gorge pharaonique s'y retrouvent avec leur reconnaissable décor de feuilles. Bien plus, les chapiteaux d'ante d'un trésor du Sele sont composés, comme ceux des piliers encore en place du premier Héraion de Paestum, de la même gorge, tout comme en Egypte les chapiteaux des piliers d'encadrement de colonnades affectaient ce profil de corniche. Soutiendra-t-on encore que les colonnes cannelées de l'architecture grecque, comprises entre corniches et chapiteaux égyptisants, n'ont rien dû aux colonnes cannelées de l'Egypte ? Les amples courbes de ces colonnes campaniennes semblent même indiquer une contamination du modèle des colonnes cannelées par un autre modèle égyptien, celui du faisceau de tiges serrées sous les boutons de fleurs. Cette influence d'un type végétal se marquera d'ailleurs à l'Héraion archaïque de Paestum, au sommet rétréci des fûts, par une collerette de petites feuilles et par un décor de fleurs de lotus ciselé sur plusieurs chapiteaux. Il faut admirer l'art avec lequel cette architecture tâtonnante a déjà plié ces emprunts à son caractère ondoyant.

A côté des nombreuses terres-cuites votives retrouvées dans les coffres de pierre enfouis autour des temples, le musée garde l'enigmatique mobilier d'un monument semi-souterrain découvert entre le forum et l'Athénaion. C'était une chambre murée dont le toit de larges

tuiles émergeait seul du sol. A l'intérieur, un lit de bronze, aux couvertures conservées par l'imprégnation des oxydes, s'accompagnait d'élégantes jarres de bronze qui contenaient du miel. Chambre nuptiale d'Héra ou cénotaphe du fondateur de la colonie, ce monument introduisait au centre de l'activité citadine la présence d'une ombre sacrée et le rappel des recommencements souterrains.

LE REMPART ET LA ROSE

Les murs de Poseidonia, que l'on peut suivre encore, du moins dans leur tracé, sur tout le pourtour, ont été construits au V^e siècle, mais renouvelés quelque deux siècles plus tard. Les fortifications qui encadrent les portes permettent de saisir ce remaniement. Ce qui frappe le plus dans cette restauration, ce n'est pas tant le perfectionnement des défenses que leur ressemblance de structure. L'appareil a cette régularité sans sécheresse qui rend beau un simple mur. La Paestum italique ne pouvait faire autrement, malgré le changement de langage, que de redevenir grecque. C'était le temps où la civilisation grecque se servait de tout, même des défaites de la Grèce, pour conquérir le monde.

Une des portes de la ville, la porte de la sirène, dirigée à l'Est vers la montagne, a gardé tout l'encadrement de sa baie. Un cintre la couronne. C'est un arc parfait, dont les claveaux, coïncant la clef centrale, ont résisté à l'écroulement des tours voisines. Le cintre affirme ainsi sa résistance. Celui-ci est l'un des premiers de l'Occident. L'Égypte et la Mésopotamie le connaissent depuis près de trois mille ans. Elles le réalisaient en briques, parfois avec une ampleur hardie. L'Égypte avait commencé à exécuter régulièrement en pierres le cintre à voussoirs vers 700 av. J.-C. Il a pris dans l'art grec la noble nudité qui fait ici, de sa réalisation en pierre, mieux qu'une structure inébranlable, un monument. Le ciel flotte au-dessus des remparts découronnés : il s'intensifie à travers le cintre comme autour des frontons. Cet arc annonce déjà, sur cette porte de ville, sa dignité future ; il prélude aux arcs de triomphe.

Outre les constructions, les roses, que l'on a replantées à Paestum, sont des témoins de l'Histoire. Il semblait indiqué, dans la ville qui, pour les poètes latins, était celle des roses, d'en entretenir par hommage. A vrai dire, ces roseraies sont un peu près des temples. Leur fraîcheur détonne sur la rudesse des pierres antiques ; elles paraissent un peu vaines devant les grands mouvements de l'architecture. C'est chez nous, dans nos jardins, qu'il convient de remercier, à chaque retour de floraison de nos roses, les jardiniers de Paestum à qui nous devons de les voir en fleur durant toute la saison. Sur place, les monuments s'accordaient mieux avec les plantes de leur prairie, l'anémone d'un mauve soyeux, et la légère blancheur trempée d'ombre de l'asphodèle.

*J'errais par le damier des jardins gorgés d'eau
Pour me laisser gagner à la verdure de l'aube.
J'ai vu le givre en cristal fléchir l'herbe alourdie...
J'ai vu la roseraie, due à l'art de Paestum,
Fêter ce matin encore l'astre de la rosée.
Quelque rare pierrerie, sur les buissons givrés,
Blanchissait, près de périr au radieux point du jour.
Tu te serais demandé si l'aurore prenait aux roses leur rougeur,
Ou bien la leur donnait, teignant de jour naissant les fleurs.
Ici et là, même rosée, même couleur, même orient,
- Car l'étoile et la fleur sont de même à Vénus -
Peut-être aussi même parfum. Mais celui-là, si haut, les brises
Le dissipent ; de tout près, celui-ci nous touche mieux de son souffle...*

AUSONE
Rosae

Pæstum : la voie sacrée.

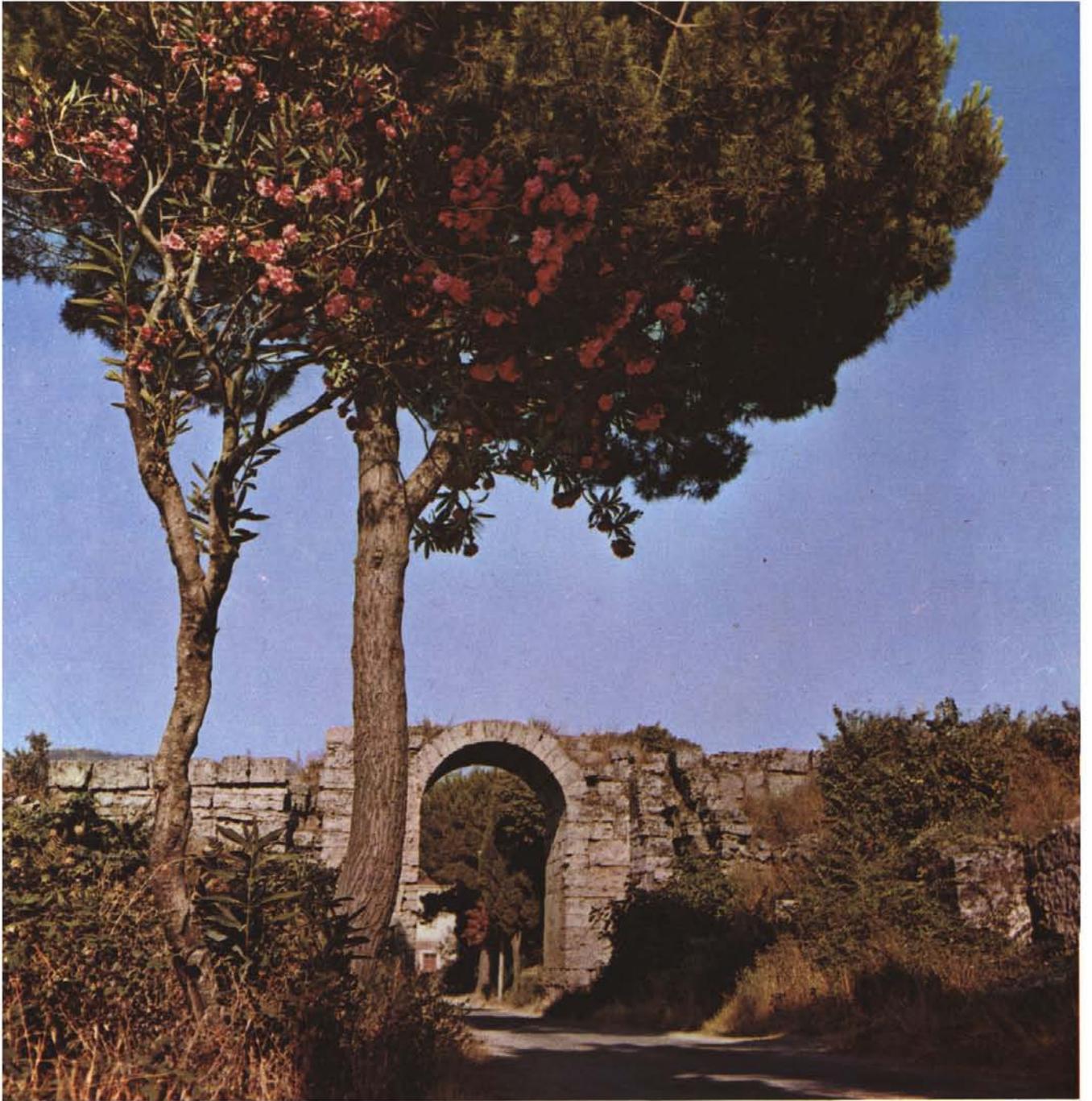




Pæstum : tour de l'enceinte.



Pæstum : poterne de l'enceinte.



Paestum : la porte de la Sirène.



Une métope provenant de l'Héraion du Sele (Musée de Paestum).

CHAPITRE VII

SALERNE

L'ATRIUM DE LA CATHEDRALE

Salerno, à l'angle de son golfe, s'étage de la plaine du Sud vers des côtes abruptes, au Nord, parmi des collines qui portent les ruines de châteaux très anciens. Ces vestiges rappellent le siège que, dans la seconde moitié du XI^e siècle, Robert Guiscard fit subir à son beau-frère, le Lombard Gisolf, pour le déposséder de l'héritage du pays au profit de sa lignée normande. De la montagne dévalent des aqueducs aux arcades ogivales, parfois superposées. Alors que les architectes romains soumettaient les accidents de terrain au plan presque inflexible de leurs aqueducs et de leurs routes, les constructeurs de Salerno semblent s'être plu à suivre toutes les courbes des coteaux. Ces ouvrages indiquent, de la part des Normands et de leurs successeurs, un souci de bien-être et de salubrité qui renouvelait la sollicitude romaine. Dans tout le moyen âge, Salerno s'illustra par une école de médecine qui, tantôt en profondeur, tantôt un peu naïvement et au pied de la lettre, cherchait à maintenir, à faire fructifier le patrimoine de science de l'antiquité. L'antique reparu au moyen âge, le moyen âge épris de l'antique, se retrouvent, sur un premier palier des coteaux qui joignent la ville basse à la ville haute, parmi de belles maisons anciennes, dans l'atrium de la cathédrale. Très semblable à un cloître, cette cour d'entrée, au milieu de laquelle bruit une fontaine, remplit un autre rôle. Nullement à l'écart, elle est là pour ménager une transition entre l'étroitesse de la rue et la profondeur de l'église. Il existe tout près d'ici, à Minori, une immense villa romaine dont l'atrium princier, presque intact, a déjà cessé d'être une chambre au plafond ouvert pour devenir un vaste parvis entouré d'arcades. Celles-ci sont en briques ; elles reposent sur des pans de mur que décore un pilastre. L'ensemble est d'une fermeté monumentale. C'est un des beaux exemples de l'architecture romaine. Il rappelle la cour entourée de portiques par laquelle on entre dans les temples égyptiens. Les Chrétiens n'ont eu qu'à reprendre au profit de leurs basiliques ce superbe avant-corps de palais et de temple. Le fidèle se trouve ainsi détaché des petites choses avant d'entrer dans le lieu saint. Il est sous le ciel ; il n'est plus sur la terre quotidienne. Il peut s'en souvenir, mais ce n'est plus qu'un souvenir, qu'il oublie au portail de l'église.

La grande cour qui mène à la cathédrale de Salerno, est entourée de colonnes corinthiennes portant des arcades aux claveaux alternés ; le gris de la pierre et le rose de la brique, passés à des tons qui se ressemblent, sont d'une douceur et d'une gaieté charmantes ; au-dessus des arcades, des incrustations brunes et noires dessinent des rosaces variées, dont la

fantaisie semblerait arabe si, à Pompéi déjà, ne s'étaient vus des ornements analogues, empruntés à un Orient plus ancien. Plus haut encore, brillent les colonnettes de marbre blanc d'une galerie toute menue aux arceaux de pierres brunes et grises. Du côté de l'entrée de la cour, il n'y a, au-dessus des grandes arcades, qu'une rangée de baies rectangulaires encadrées de pierres brunes, et, au fond de l'atrium, du côté de l'église, le mur qui surmonte les arceaux se recourbe pour porter une balustrade et des statues baroques. Quel bonheur dans cette restitution mesurée ! En décapant de la mollesse des stucs baroques les belles murailles marquetées, le rénovateur a gardé, des réfections successives, ce qui touche au contour de l'architecture ; il n'a rien forcé ; les éléments contradictoires se prolongent l'un l'autre comme les tons mêlés des pierres et de la brique. Fidèle à tous ces temps qui avaient cru se remplacer, le dernier architecte les a rendus solidaires. Il a composé ainsi, de ces héritages de la cité, un ensemble si familial qu'il en est devenu harmonieux.

Il y a cependant des défauts ; certaines colonnes antiques, plus hautes que les autres, avaient (ô crime) été tronquées lors de la construction de l'atrium, et leurs chapiteaux en paraissent trop petits ; les arcades surhaussées de la grande colonnade rendent presque mesquine la galerie haute ; les fenêtres rectangulaires et les courbes savantes du baroque devraient mal s'agencer avec le plein cintre roman ; toute cette diversité risquait de toucher à l'éparpillement sous le simple fronton qui domine la façade nue de la cathédrale. Il n'importe. Ces inconciliables entrent dans un jeu délicieux. L'arcade plus grande qui marque l'entrée de la cour et celle qui, plus grande encore, mène à l'entrée de l'église, accusent assez l'axe de la construction pour que tous les écarts des bâtisseurs et du temps se soumettent à cette suprématie.

De nombreux sarcophages antiques, plus ou moins retravaillés pour être employés au moyen âge, ont trouvé place autour de la cour, entre les colonnes ou contre les murs. Leurs reliefs, d'une qualité supérieure à la moyenne, développent des cortèges bacchiques ou des chevauchées marines qui sont bien de ce pays où le voisinage des vignes et de la mer avait dû, aux beaux moments de l'empire, inciter à des cultes joyeux.

Enfin la porte d'entrée de la cathédrale s'encadre d'un riche rinceau, inspiré des motifs dont, à Pompéi, l'encadrement de la porte d'Eumachia avait été l'un des premiers modèles. Le rythme s'est un peu dispersé au touffu de ces enroulements, mais le principe est resté le même ; les personnages qui se jouent dans le feuillage ont gardé l'esprit, plus facile à réapprendre que le sens d'un rythme pur, des amusants petits êtres qui animaient les rinceaux romains.

Une figurine se balance nue, à cheval sur une courbe de feuillage ; un petit sphinx folâtre en toute spontanéité sur un autre rameau, et le sculpteur roman, plus que maint de ses prédécesseurs égyptiens ou romains, semble avoir cru, sans intermédiaire de symbolisme ou de mythologie, à la réalité zoologique du sphinx.

Les battants de bronze qu'entoure ce décor de marbre ont été fondus à Constantinople au XI^e siècle, en vue de cette construction, dont Robert Guiscard et Jourdain de Capoue, s'accordant pour la circonstance, ont signé ensemble la dédicace.

Ainsi donc Salerne, dès le XI^e siècle, sous des souverains normands qui voulaient rivaliser avec Byzance, s'émerveillait de la beauté antique, dont la Campanie leur offrait des exemples innombrables et plus anciens que Byzance elle-même.

Les ambitions, les échanges politiques passent et se remplacent ; il en résulte des œuvres d'art plus fécondes en bonheur durable.

LA CATHEDRALE

La cathédrale est très grande. Et l'ampleur de cet espace blanc n'est pas sans attrait. Mais après l'atrium, cet intérieur déçoit par sa banalité. Les colonnes corinthiennes antiques ont été englobées dans la maçonnerie de grands piliers carrés dont les angles sont ornés de colonnes ioniques en stuc. Des guirlandes monotones voudraient parer ces transformations qui visent à la grandeur ; mais le trucage s'accuse à une facilité bien en désaccord avec la construction première, telle que permet de la deviner l'originalité retrouvée de l'atrium. Je ne sais s'il est possible de rendre à la cathédrale son authenticité. Au moins une colonne sur deux a dû être supprimée, pour élargir l'intervalle entre les piliers où sont empâtées les autres. Et au-dessus des colonnes manquantes, des arcades et de larges pans de mur ancien feront défaut. Il serait contraire à la restauration si réussie de l'atrium de suppléer par trop de neuf aux éléments perdus. Sans préjuger des difficultés d'une restauration, sur l'opportunité de laquelle il ne nous appartient pas de nous prononcer, reconnaissons que la cathédrale de Salerne, dans son état d'aujourd'hui, ne respire pas la ferveur. Mais il s'y trouve de belles œuvres. Et la relative simplicité de l'architecture ne nous détourne pas de les regarder, ce qui n'est pas toujours le cas des travestissements baroques. Considérons cette grande église comme un musée, et attachons-nous à bien voir ses deux magnifiques ambons du XII^e siècle. Ils se font vis-à-vis aux deux tiers de la nef centrale. Ce sont deux balcons de marbre blancs reposant sur des colonnes corinthiennes de granit ou de marbre gris aux fins chapiteaux de marbre blanc. Le parapet se décore d'incrustations de pierres de couleur et d'émaux disposées en entrelacs, en étoiles, en rouelles diaprées, dont le fond blanc du marbre soutient le riant éclat. Devant le balcon de droite l'immense candélabre du cierge pascal est du même art brillant. Aux angles de l'ambon de gauche, deux petits atlantes exhibent la musculature de bonne volonté de leur torse encore mince. Sur des chapiteaux reparaissent les divinités marines des sarcophages antiques, et l'esprit de fête dont ils donnaient le ton. Ces monuments magnifiques ont été offerts à la cathédrale par de hauts dignitaires salernitains de la cour de Sicile. Leur splendeur orientalisante a trouvé son plus précieux modèle dans la chapelle palatine de Palerme. Le renouveau artistique de la Sicile avait donc encouragé, confirmé au XII^e siècle, comme l'a souligné jadis Emile Bertaux, la Campanie dans ce goût de l'antique et de l'Orient dont témoigne pour le XI^e siècle l'atrium de Salerne.

On a cru longtemps que les pays favorisés de l'antiquité n'avaient pas cessé de vouloir la prolonger. En fait, les temps barbares avaient trop changé les esprits pour qu'il ait paru toujours possible ou souhaitable de vivre, de penser, de créer à la façon antique. C'est le retour à la civilisation qui raffermir ce goût dans les pays méditerranéens. La population s'y retrouvait de niveau avec les exemples gréco-romains, encore abondants. Le sens des proportions, le plaisir de voir vivre, de vivre soi-même dans un beau corps, renaissent avec une stabilisation relative et un recommencement de suprématie des lois. C'est dans le milieu campanien que Frédéric II, héritier de ces œuvres aimables et de leurs tendances, allait, au XIII^e siècle, pouvoir proclamer, par une école de sculpture qu'il voulut classique, qu'il se considérait comme un empereur romain. Et c'est la même école qui, survivant à la défaite de cette dynastie, essaima la Renaissance en Toscane où elle devait trouver sa forme. Ainsi les sarcophages romains, les rinceaux de la porte du XI^e siècle, les petits athlètes du XII^e, à l'angle de leur ambon presque oriental, marquent à Salerne la filiation de l'antiquité, les graduelles et fécondes revanches du classique, près de dépouiller, comme il l'avait fait à l'apogée de la Grèce, les parures orientales auxquelles il avait d'abord aimé recourir.

Il faut, à dire vrai, se forcer à se souvenir de la grandeur nue des ouvrages de l'école de Frédéric II, si l'on veut se rendre compte, à Salerne, de cette prochaine victoire impériale de la sculpture sur le décor enchanté de l'Orient. Le dallage du chœur de la cathédrale est tout fleuri des incrustations chatoyantes et des cercles de magie que les Cosmas allaient répandre à Rome, moins éprise alors que la Campanie des grands aspects du classicisme. Jusque dans ce chœur de Salerne, les sarcophages antiques nous incitent à rechercher ici l'une des étapes de départ de la Renaissance.

Il y a quelque ironie à cette poursuite des origines de la Renaissance auprès du tombeau de Grégoire VII, qui l'aurait eue en horreur. Le véhément champion de la papauté au XI^e siècle était venu mourir à Salerne, sous la protection de Robert Guiscard, qui avait brûlé un quartier de Rome, asservi et massacré des Romains, pour soustraire le pontife à la vengeance de l'empereur. Toujours sûr d'avoir raison, Grégoire VII se plaignait de mourir en exil pour avoir aimé la justice et haï l'iniquité. S'il avait moins aimé humilier Henri IV à Canossa, eût-il été obligé de recourir au Normand et à son humiliante protection ?

Le tombeau de Grégoire VII se trouve sous l'abside de droite, la seule qui n'ait pas perdu l'ensemble de ses mosaïques anciennes. Encore celles-ci n'ont-elles subsisté qu'entachées de fâcheuses restaurations. Les figures principales sont dénaturées, et surtout un archange affadi, bien indigne du flamboyant vengeur qu'aurait voulu susciter le pape farouche. Mais ce qu'il avait défendu avec une âpreté orgueilleuse, et, jusqu'à sa mort angoissée, avec un indomptable courage, la primauté du spirituel, se dégage tout uniment de la mosaïque byzantine conservée au tympan intérieur de la porte d'entrée de la cathédrale ; un saint Matthieu, émacié et chenu, y enveloppe d'une élégance encore grecque le feu clair de sa contemplation.

DEPART DE SALERNE

En sortant de la cathédrale banalisée, c'est une joie de nous retrouver dans l'atrium ancien. Les deux galeries de marbre, celle du dessous trop grande, celle du dessus trop petite, séparées par un bandeau d'incrustations aux tons de velours, réveillent notre surprise ravie. La minceur et le luisant des marbres, l'inattendu des rapports, la sourde richesse des couleurs qui font de la muraille une tenture, nous jettent dans l'irréel — sans nous inquiéter. Nous ne flottons pas ; nous sommes ailleurs. La répétition du dépaysement aux quatre faces du quadrilatère lui donne de la cohérence. Et cette fantaisie est gaie. Il fait bon tourner autour de la fontaine, dans l'accueillant enclos.

Puisque la cathédrale de Salerne n'a plus toute son ancienne beauté, qui disposait au recueillement, l'atrium en reprend son rôle primitif et romain. Il est le foyer. Il importe peu qu'il soit découvert ; sous ce riant climat, il n'est pas nécessaire de se calfeutrer. La fontaine qui s'élève au milieu de la cour peut remplacer la flamme. C'est ici le chœur de la vieille cité modernisée et du pays toujours prenant. La fantastique épopée normande, la tragédie de Grégoire VII, et la volonté de connaître, encore hasardeuse, de l'école de médecine, se sont rencontrées, en dehors des duretés et du pédantisme, dans cette enceinte où prend son vol un rêve sans langueur. Le climat est le plus fort. Il a tout ensoleillé.

Mais nous, qui aimons Paestum, qui nous sentons comblés par sa mesure, osons-nous lui être infidèles au point de nous réjouir de cette ambiance de hardi caprice ? Nous laisserons-nous prendre à ces contraires ?

Partout le pittoresque a succédé à l'antique simple et plein. Quoi de plus différent du Parthénon que la « petite métropole » byzantine d'Athènes ? Et quelle opposition entre la silhouette rectiligne des temples égyptiens et les dômes et minarets qui hérissent les mosquées ! Il semble que les pays créateurs des premiers classicismes aient, au moins autant que d'autres, eu besoin de réagir. Ce n'est pas que le classicisme eût lassé. Il entraîne jusqu'à l'imagination dans sa rigueur, par sa justesse. Mais cet art de sommet ne pouvait se prolonger. Les copistes l'ont refroidi. Dès lors l'imagination rebutée n'a plus de fronton qui l'élève. Elle s'égaré. Les démons la guettent.

Mais le sommet appelle l'homme. Il se sert des démons eux-mêmes. L'architecture du moyen âge les emporte dans son ardeur et les contraint d'aspirer au ciel. Le gothique achèvera ce développement hors d'Italie. Ici à Salerne, c'est un décor apparenté aux arabesques qui prend les chimères dans son réseau enchanté.

Puisque nous sommes sûrs de préférer Paestum, laissons-nous charmer par cet irréel. Peut-être avons-nous besoin de contraires. Soyons reconnaissants envers le pays de déconcerter nos exclusives. Les joies que nous tirons de ces incompatibles nous rappellent que ces courants de surface viennent les uns et les autres, encore qu'inégalement, d'un même courant profond.

CHAPITRE VIII

RAVELLO

LA MONTEE

De Salerne vers Ravello, la route, courant d'une crique à l'autre, par-dessus de hardis promontoires, tantôt se hausse sur la côte rocheuse, et tantôt effleure la mer. Des tours carrées, construites pour écarter les pirates barbaresques, et qui en ont pris un air sarrasin, dressent à chaque tournant leur couronne de machicoulis. Sur ces côtes sauvages brillent des bois de citronniers. Les fruits luisent en cascades entre les roches. Et la mer, du plus haut qu'on la domine, laisse voir, à travers le bleu du ciel dont elle balance le reflet, ses galets argentés.

Le climat est saisissant de douceur. Face au Sud, adossées à la montagne qui les sépare du Nord, les bourgades sont baignées de soleil, même quand des nuages, accrochés à la crête des monts, voilent ceux-ci de noirceur. Les maisons claires se pressent au fond des rades. A Minori leur désordre cache, entre les venelles, l'imposant carré de l'atrium romain qui annonce ceux des basiliques. Mais le plus souvent la vie active, resserrée au creux de ces petits ports aimables, a recouvert le passé. Pour le retrouver dans tout son charme, il faut monter à Ravello.

De la corniche, un embranchement de la route s'élève au flanc d'un ravin pierreux. Sur un rebord abrupt apparaît très haut le petit bourg de Scala. Les trois absides frustes de sa cathédrale dominant les précipices. Scala fut vivante et parée. Il en reste surtout des ruines.

Un nouveau tournant nous hausse, de biais, jusqu'au plateau rocheux où se disséminent, au gré de pentes moins rudes, les églises et palais de Ravello.

La route traverse une église en ruine. Elle débouche sur la place ; à droite, un espace profond entouré de rochers ; à gauche, la façade blanchie de la cathédrale encadre de modestie les précieuses portes de bronze que fondit, à la fin du XII^e siècle, maître Barisanus de Trani. Au-delà de l'église, une ruelle rustique sépare son campanile roman d'une autre tour carrée, sous laquelle s'ouvre un porche de jardin. Des cyprès, des tours plus lointaines, dépassent un mur inégal dans lequel s'incrument des colonnettes aux arcatures entrecroisées, nouées et renouées. Il flotte une atmosphère de surnaturel dans ce cercle étagé de tours, de porches et de jardins, entr'ouverts sur de l'inconnu.

A gauche de l'église s'amorce le chemin du quartier haut. Là, près d'un palais roman, aux fenêtres polylobées, une placette en terrasse commande une vue qui s'étend sur la mer. Le chemin tourne et monte encore, entre des logis patriciens, des églises, des vergers clos. Il

bute enfin contre un mur de soutènement. Mais un escalier le perce. Grimpons. Nous sommes au sommet de la ville.

C'est un jardin. De tous côtés, le regard s'élargit sur la montagne et sur la mer. Des bourgades cachées dans les escarpements montent des volées de cloches. Elles en appellent d'autres, qui s'ébranlent à leur tour et que les échos amplifient. Le ciel se remplit de vibrations. Nous vivons dans un élément sonore. La puissance de ces ondes s'accorde à la hardiesse des roches soulevées en crête vers le ciel ou tendues vers la mer, et à la force de la mer qui creuse les golfes. Le nombre et l'intensité des cloches nous rappellent que, dans ce pays en apparence presque désert, on a beaucoup vécu. Nous allons toucher cette vie.

L'APOLLON DE RAVELLO

Au bord du jardin même, au-dessus du passage où s'enfonce l'escalier par lequel nous sommes entrés, a trouvé place une statue brisée. C'est une figure de jeune homme aux cheveux demi-longs. Une draperie laisse le torse nu. Il pourrait être un Apollon archaïque. Les stries parallèles des cheveux et de la draperie, l'attitude frontale, un rien de fine sécheresse dans l'exécution, l'apparentent à des œuvres grecques d'environ 480 av. J.-C. Mais la taille étroite, quelque lourdeur et le site où nous découvrons la statue, indiquent une bien autre époque. C'est une œuvre de cette première renaissance italienne que voulut parfaire, en Apulie et en Campanie, Frédéric II, pour imposer à tous l'impression d'un retour de l'empire romain, mais que préparaient depuis près d'un siècle, comme l'indique le petit athlète de l'ambon de Salerne, les tendances innées des sculpteurs de Grande-Grèce et de Sicile.

Ravello, dans le haut moyen âge, était une de ces cités de montagnes auxquelles la sécurité de leur position avait permis de vivre quand périltaient les cités des plaines, exposées à la malaria comme aux invasions. Puis le commerce, renaissant malgré tous les dangers, avait attiré la vie dans les ports. Et les villes de montagnes avaient perdu de l'importance. Mais Ravello, au XII^e siècle, était devenue un lieu de villégiature princière. Elle fut très en vogue sous le règne de Charles I^{er} d'Anjou. Le frère de Saint Louis était un politique. Il avait combattu à mort Frédéric II et les siens. Il ne trouva que de l'avantage à patronner l'art à l'antique adopté, inspiré par eux. Il y voyait une façon de renchérir sur eux dans le rôle de roi d'Italie qu'il tendait à jouer. Il est évident que sa pesante statue du Capitole est consciemment, volontairement romaine. Ainsi l'art à l'antique, esquissé à Salerne au XII^e siècle, accompli au milieu du XIII^e siècle dans la cité impériale de Capoue, était encore pratiqué à Ravello quelques années plus tard, au moment où Nicola d'Apulie, le colorant de son génie dramatique, l'introduisait en Toscane.

Il est ici plus calmement païen. Mais la brillante cour de Naples, qui se réjouissait, après les Vêpres Siciliennes, du pipeau de Robin et de Marion, ne pouvait soutenir le style ample qu'avait obtenu Frédéric II, aidé de son grand ministre, cet épistolier cicéronien, Pietro della Vigna. Le moyen âge était trop vif. La Renaissance entrevue, déjà révélée, était encore à venir.

L'Apollon de Ravello est un précurseur. Il témoigne de la propension de ce pays à ranimer l'antique, et de l'impossibilité de forcer le temps. Ces formes classiques, échappées

Salerne : l'atrium de la cathédrale.





Ravello : la tour de la villa Rufolo.

au moyen âge, ne sont pas affranchies. Vraisemblablement copié sur un Apollon romain, celui-ci s'est transformé en une figure plus concentrée, plus roide et plus grave, archaïque, dressée comme un signe au-dessus de l'entrée du plus haut jardin de Ravello.

SAN GIOVANNI DEL TORO

Les églises de Ravello ont toutes été villageoisement blanchies et stuquées au XVIII^e siècle. Elles sont charmantes, mais ne correspondent plus aux œuvres qu'elles abritent ⁽¹⁾. Ce sont des basiliques à trois nefs de colonnes antiques, à trois absides. Une coupole couvre la croisée du transept. Cette ordonnance élégante et simple devait se parer d'incrustations analogues à celles de l'atrium de Salerne. Sans doute subsistent-elles sous l'enduit blanc.

L'église de San Giovanni del Toro touche au jardin de l'Apollon. Elle garde un ambon du XIII^e siècle, coffre de marbre blanc incrusté d'émaux, sur des arcades que portent des colonnes au chapiteau de feuillage épanoui. Le parapet de l'escalier est orné d'un Jonas au poisson. En-dessous, une maçonnerie a été peinte — au XIV^e siècle? — d'un « Noli me tangere » ; cette adjonction engonce l'édicule, et le touffu de ses chapiteaux, dérivé du gothique déjà évolué, n'est plus tout à fait conforme à ses lignes simples, encore toutes romanes. L'ambon aux statuettes du XII^e siècle, dans la cathédrale de Salerne, est supérieur. Mais celui de San Giovanni à Ravello est d'un coloris très vif qui convient à la blancheur de l'église. Au milieu des bandes de fine mosaïque, sont incrustés des plats de faïence orientale dont éclatent les bleus francs.

Ainsi le moment où le pays cherchait à revivifier l'antique était aussi celui où il avouait le plus ouvertement son goût pour l'Orient. Il se retrouvait fidèle à ses deux prédilections anciennes.

Elles avaient été autrefois successives, et la Renaissance devait exclure de nouveau l'une au profit de l'autre. Mais ce brillant XIII^e siècle du Sud accueillait tout. Il accueillait trop. Contrairement à la France du même temps, qui avait unifié toutes les influences dans le grand style de ses cathédrales, ce pays-ci se dégageait de sa période romane en se dispersant au gré d'une curiosité vaste et mobile. Il passait à côté de la grandeur. Mais cette variété est riche et vivante, et elle trouve sa place parmi ces jardins de délassement où l'on venait rêver.

LA VILLA RUFOLO

Sous une tour voisine de la cathédrale se trouve l'entrée de la villa Rufolo.

Nicola Rufolo, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, était un opulent ministre de Charles d'Anjou. Il éleva ce palais de plaisance, qui fut repris par la Couronne à son fils disgrâcié. Au début du XIV^e siècle, le roi Robert le Sage, l'ami des lettres qui couronna Pétrarque au Capitole, promena ici son goût de la poésie.

Déjà le porche, sous la tour, est extraordinaire. Les murs ont des restes d'incrustations semblables à celles des murs du jardin. La coupole, côtelée de stuc, à l'arabe, repose sur les

(1) Aujourd'hui, me dit-on, reparaissent d'anciennes structures sous des décapages en cours.

pendentifs qu'ornent de frustes statues drapées, d'esprit roman. Ce composite est étrange. Encore un peu, il serait insupportable. Tel qu'il est, il séduit. Dans le jardin, les moindres fleurs de culture prennent un air précieux. Leurs couleurs vibrent sur les verdure sombres, dans ces murs gris et bruns, devant ces horizons de rochers.

Le chemin mène à un logis étagé sur plusieurs plans de la colline, entre des jardins de niveaux différents. On y entre le long d'un prodigieux petit cloître. De hautes arcades frustes soutiennent une galerie aux arceaux de feuillages renoués, que surmonte à son tour une minuscule colonnade, couronnée d'un lacinis de rameaux. Une bonne partie de ce treillage de pierre est à jour. C'est un décor de féerie, où situer des comédies de Shakespeare, plus encore que des contes de Boccace, dont la Fiammetta s'est peut-être profilée entre ces arcades de caprice. L'Italie, telle que peut l'imaginer, sans l'avoir vue, un comédien poète, se trouve exister ici. Entrons dans le songe. Nous l'avions deviné, à voir le mur du jardin. Mais si souvent la réalité nous attend dans le jardin clos, quand nous avons franchi le seuil mystérieux ! Pour une fois le réel a pris la forme du lyrisme le plus rêvé.

Cette construction légère n'est pas de l'architecture ? Ce feuillage de pierre découpée est à la limite du goût ? Y penser serait du formalisme. Ce joli décor n'est pas là pour que l'on y vive, mais, pour que l'on y passe, entre deux luttes, entre deux intrigues, deux réalités. Il fallait ce fictif pour arracher à leurs combinaisons politiques un ministre ambitieux et menacé, un souverain à demi-étranger, régnant en porte-à-faux.

Pour nous qui nous plaisons à suivre, d'une époque et d'un pays à l'autre, le passage des formes, c'est un vif plaisir de saisir celles qui se mêlent dans ce petit cloître de magie. Les arcades entrecroisées, puisqu'elles se trouvent à la fois en Scandinavie, en Angleterre, en Normandie et dans l'Italie du Sud, ne peuvent être que Normandes. Elles procèdent d'une architecture de bois, peut-être de tiges coudées, voire de vannerie. Il y a en Norvège des églises romanes toutes sculptées qui sont décalquées de monuments de bois refouillés à plaisir. Ici la complication de ces entrecroisements, repris en des jeux sans fin dans leur folle élévation, est attribuable à l'influence arabe. Mais l'Occident a refait sien ce lacinis toujours recommencé en lui rendant de la sève. Ce n'est plus le tissu abstrait de l'arabesque. C'est une ramification de branchages porteurs de feuilles. Le Nord glacé, l'Orient désert, se sont remis à vivre ici dans la fraîcheur.

Nous retrouvons dans ce jardin les coupoles sur corps carré dont le baptistère de Naples avait été le premier, au V^e siècle, à introduire en Italie le type achevé, emprunté par Byzance à la Mésopotamie ancienne. Dans le haut du jardin Rufolo, près d'une grande tour, un pavillon dont la coupole s'est écroulée laisse voir le ciel entre les quatre arceaux qui la soutenaient. Le dôme ne reposait plus sur des trompes, comme à Naples, mais sur des pendentifs. L'antique structure orientale s'était affinée de belle précision grecque. Mais sans doute était-elle devenue trop légère. La coupole a cédé. Un demi-abandon achève l'atmosphère de ce palais de loisir où les deux reines Jeanne ont pu cacher ou fuir leurs folles amours. C'est le domaine de l'oubli heureux. Mais ce qui est fait pour le délasserement ne distrait pas longtemps. Ce charme, étranger à l'esprit et au cœur, s'épuîsera comme tout ce qui ne vient pas d'eux. Nous ne devons pas craindre d'être infidèles à Paestum.

DANS LA CATHEDRALE : LA REINE DE RAVELLO

Des portes sont faites pour n'être vues qu'au passage. Celles de la cathédrale de Ravello remplissent bien ce rôle. Elles sont élégantes, sans grand accent. Barisanus de Trani les a

composées de plaques à sujets sacrés ou profanes, dont certains se répètent. Il y a des figures énigmatiques. Un archer solitaire vise on ne sait quoi. Il ne semble pas qu'il y ait grand sens à y chercher. Le bronzier n'a pas empreint de beaucoup d'ardeur ses personnages bien modelés. Des têtes de lion rugissant, d'un fier héraldisme, tiennent dans leurs crocs les anneaux de bronze qui servaient de heurtoirs ou de supports à une chaîne de fermeture. Ils incorporent aux battants les fauves qui encadraient les portes dans l'ancien Orient et qui les encadrent encore aux églises préromanes et romanes d'Italie, par exemple à la cathédrale de Salerne, où ils se dégagent en relief des piédroits de marbre.

A l'intérieur, la cathédrale de Ravello offre, de part et d'autre de la nef centrale, entre ses deux rangées de colonnes antiques, deux ambons splendides.

Celui de gauche est un perron à deux rampes. Le dessin est aussi majestueux que simple. Le balcon domine deux escaliers symétriques. Le meuble précieux est, de par la seule composition, monumental. Sur les parapets des deux escaliers se répartit en deux épisodes, avant et après le poisson, l'histoire de Jonas. C'est là, depuis les catacombes, une préfigure de la résurrection du Christ. C'est en outre, je pense, un avertissement au prédicateur. L'aventure du prophète, ainsi éprouvé pour avoir voulu se dérober à sa mission d'enseignement parmi les Ninivites féroces, incite l'orateur à s'exprimer sans craindre les puissances du siècle.

Ces motifs, et d'autres, se détachent en tons francs et chauds sur le marbre blanc où leur fantaisie naïve se joue dans un cadre strict.

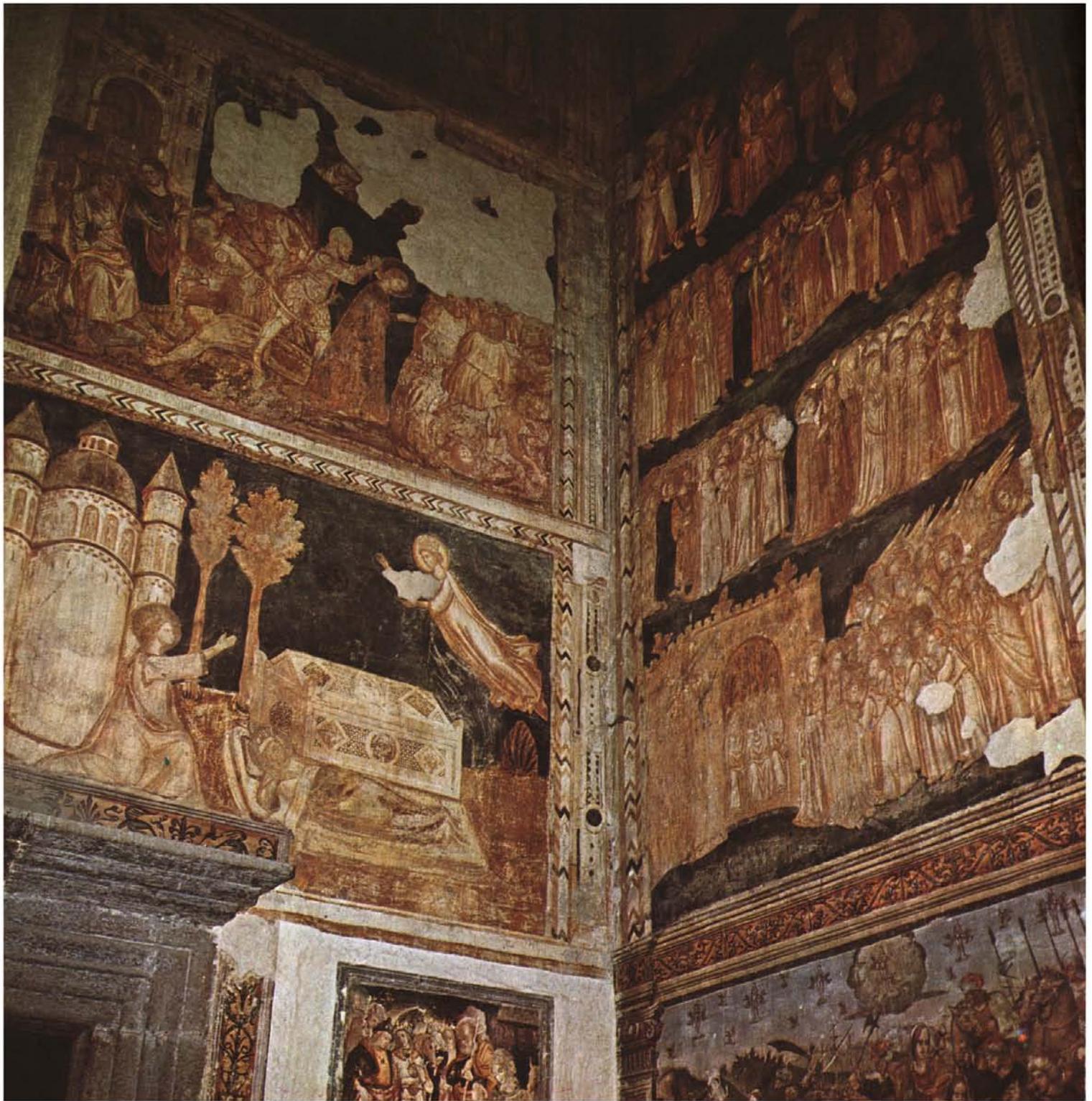
L'ambon de droite est une terrasse montée sur nombre de colonnettes portées par des lions. Les architectes des églises romanes d'Italie s'étaient plu à poser les colonnes des porches sur les lions qui encadrent les seuils. Sous l'ambon de Ravello, c'est un bataillon de lionceaux qui porte les colonnes. Mais la beauté du monument lui vient surtout de ses incrustations d'émail. Elles se développent en bandeaux et enroulements enlacés sur les parapets. Le feuillage découpé des chapiteaux et, parmi les émaux, les lis de France de Charles d'Anjou, signalent que l'ambon est de la seconde moitié du XIII^e siècle. On en connaît l'auteur. Il était le fils d'un artiste de Frédéric II. L'Orient sicilien jette un dernier éclat sur ce magnifique meuble architectural. L'entrée de son escalier s'encadre d'une baie treflée dans les écoinçons desquels se profilent les portraits des donateurs, Nicola Rufolo et sa femme Sigligaita.

Ils ont l'air gentil, mais un peu court, à côté du chef-d'œuvre posé au-dessus d'eux, sur la corniche. C'est un grand buste de femme. La tête, très droite, porte sur les longs cheveux, rejetés en arrière, une couronne à fleurons, d'où pendent des cascades de bijoux, de part et d'autre du visage admirable. Les traits sont réguliers, forts ; ils seraient sévères, si la physionomie ne brillait d'intelligence. Au milieu du jour ou dans la pénombre trouée de lumière, ce visage vivant se lève dominateur, sur le fond délicat de l'Orient étoilé. Ravello n'est que l'écrin de cette belle tête. Elle procède de l'art à l'antique de Frédéric II ; mais elle a dépassé, de haut, l'imitation. Elle est étrangement isolée. La reine de Saba, au portail de la cathédrale de Reims, lui ressemble un peu, sans autant d'accent. On voudrait savoir comment s'est formée la reine de Ravello. Le gothique français y rejoint-il l'antique à travers le byzantin ? Est-elle une reine ? Une personnification de l'Eglise ou plutôt de la cité de Ravello ? Et l'auteur serait-il celui de l'ambon ? La brillante minutie de ce monument semble étrangère au large style du buste, qui n'a pas été sculpté pour figurer là, sur une corniche sciée pour lui faire place. Il ne semble pas possible de répondre aujourd'hui à ces questions d'attribution. Il flotte d'ailleurs un mystère plus beau et plus grand autour de ce fier visage, une irremplaçable puissance de personnalité.

Ravello :
mosaïque d'ambon
dans la cathédrale.



Ravello : porte de
la cathédrale (détail).



Naples : église de Santa Maria di donna Regina - apparition de sainte Agnès et détail du jugement dernier.

CHAPITRE IX

ATRANI ET AMALFI

Nous pouvons quitter Ravello. Nous avons trouvé, au sommet de ses coteaux rocheux, piqués de maisons rustiques et d'églises à demi abandonnées, au centre de ses jardins, de ses palais arabes et normands, de ses sanctuaires étincelants de marbres gemmés, l'œuvre qui, de cette ambiance de féerie, émerge, intègre et forte, digne des temples voisins de Paestum, inoubliable.

Redescendons le ravin sinueux qui, entre Ravello et Scala, nous ramène à la mer. Reprenons la corniche ; déjà, sur un promontoire, apparaît Atrani, groupé autour de son campanile blanc bordé de brun. Nous montons et descendons des ruelles entre des treilles et des orangers, pour aboutir à une petite église claire. On la traverse pour voir, sur une placette en balcon, ses portes de bronze byzantines de la fin du XI^e siècle, dans leur cadre de rinceaux, naïfs et charmants, silhouettés sur le marbre des piédroits. Mais l'intérieur conserve, appliqué au mur, un plus étonnant trésor : une plaque de chancel pré-romane où deux paons, vus de face, font magnifiquement la roue. Celui de droite tient dans ses griffes un lièvre que semblent vouloir déchirer deux oiseaux. Le paon de gauche est posé sur une tête de femme entourée de deux oiseaux à tête humaine.

Ce relief d'époque barbare confond dans un symbolisme incohérent des croyances bien diverses. Le paon, dès avant l'art des catacombes, représentait l'immortalité dans un symbolisme dionysiaque inspiré de l'Orient. Il affecte ici l'attitude d'un rapace liant sa proie ; il imite l'aigle mésopotamien, avec une férocité d'emprunt. Le lièvre, fréquent dans les tissus coptes, y tient presque la place de l'agneau mystique, peut-être par extension au christianisme de ce lièvre dans lequel s'incarnait parfois le dieu martyr Osiris. Les oiseaux à tête de femme sont des sirènes ou des harpies, qui avaient dans l'antiquité gréco-latine une valeur funéraire, parce qu'elles dérivait de l'oiseau à tête humaine qui était en Egypte et en Mésopotamie une des personnifications de l'âme.

Ainsi l'art pré-roman retrempe-t-il ses thèmes, hérités du passé classique, dans leur originel milieu oriental. Mais il les adapte à sa jeune gaucherie. Il n'est lui-même ni antique ni oriental. C'est de sa franche saveur que naîtra l'art roman. Les ambons de marbre incrustés de couleurs, et les sculptures à l'antique de ce pays, aux XII^e et XIII^e siècles, ne seront pas de l'art roman, dont ils entravent la formation ; ces ouvrages plus déliés sont de moins entière création. Ils ont retrouvé l'élégance antique et orientale ; elle est devenue la leur ; mais ils n'ont pas, comme l'art roman, formé tout à fait un style.

Derrière le promontoire d'Atrani, au fond d'une conque toujours baignée de soleil, Amalfi abrite sa petite rade et ses pentes couvertes de maisons claires. En bordure du port, les deux nefs rudes de l'ancien arsenal rappellent l'extraordinaire expansion maritime d'Amalfi dans le haut moyen âge, au milieu de dangers sans nombre. D'une place déclive, qui occupe le fond de la vallée, monte un immense escalier vers la façade marquetée de la cathédrale, refaite trop à neuf au XIX^e siècle. Elle s'élève en pignon au-dessus d'un léger narthex où un filet d'arceaux entre-croisés à la normande, dans les cintres des grandes arcades, constitue, bien que cette architecture remonte originairement au XIII^e siècle, un remplage presque flamboyant.

Sous ce portique subsistent des portes plus anciennes. Les battants de bronze de la porte centrale sont byzantins, de la fin du XI^e siècle, et fort semblables, par leurs personnages effilés, vus de face, et par leurs croix entourées d'un motif qui rappellerait deux hippocampes stylisés, aux battants moins bien conservés d'Atrani et de Salerne. Les encadrements de marbre doivent être contemporains. Celui du portail de gauche est décoré d'une hampe de palmettes ou fleurons superposés dont l'élément central est le lis de Haute Egypte, aux pétales recourbés en volutes. Ce bandeau pourrait avoir été copié sur un fourreau de dague de Tout-Ankh-Amon. Il appartient à l'art du Nouvel Empire égyptien, enrichi et compliqué à la façon syrienne. La république maritime d'Amalfi, qui avait su, la première en Europe, employer la boussole et codifier un droit maritime international, avait donc aussi capté, dans le réseau de son trafic, un thème de décor qui avait persisté intact au bord de la Méditerranée.

Le narthex de la cathédrale permet d'entrer, à gauche de la façade, dans le cloître du Paradis. Il entoure un petit jardin qui était autrefois un cimetière réservé aux citoyens de mérite. Furent-ils du nombre, les bons marchands qui fondèrent à Jérusalem, au milieu du XI^e siècle, l'hôpital pour pèlerins dont les desservants devinrent les hospitaliers de saint Jean puis les chevaliers de Rhodes, les chevaliers de Malte ?

Les quatre galeries du cloître sont formées, sur des colonnettes minces, d'arcs entrecroisés à l'infini. L'entrelacs de ces courbes, leur pure géométrie, crée un jeu où se prend l'imagination. Ce n'est plus la fantaisie un peu irrégulière de l'atrium de Salerne ; ce n'est pas non plus la végétation fantastique du palais Rufolo. C'est un motif clairement choisi, dont la maîtrise du XIII^e siècle a développé en toute logique les possibilités d'effet. Le curieux, c'est que le motif lui-même est tout primitif. Il remonte à une architecture légère. Il s'apparente aux crêtes des châsses romanes, ou du baldaquin doré de Saint-Ambroise de Milan. Il imite un ouvrage de joncs ou d'osiers tressés dont pouvaient clôturer leurs champs des barbares presque nomades. Il s'autorise peut-être ici du jeu continu des arabesques. Les Amalfitains, devant les merveilles du décor musulman, se sont cru permis de transposer en maçonnerie de pierre les ouvrages de vannerie dont ils avaient, sans oser jusque-là les appliquer à la construction durable, gardé la lointaine tradition. Mais ils n'ont pas consenti à dissoudre la structure en lignes irréelles. Ils étaient européens. Ils ont prêté à leurs arcs une vraisemblance constructive. Ils leur ont donné l'aspect d'une charpente pétrifiée.

Les quatre galeries enferment dans cette clôture blanche et légère des étoiles et des oiseaux de féerie. Ils palpitent de leurs verres dorés et colorés sur les débris de marbre des ambons et chancels provenant de la cathédrale. Les oiseaux affrontés procèdent de la plus antique religion mésopotamienne qui les disposait, de part et d'autre d'un rameau ou d'un vase jaillissant, pour attester la mystérieuse puissance de vitalité de la terre. L'art roman adopta ces images qui se prêtaient à symboliser sa fontaine de vie. Mais les oiseaux d'Amalfi sont-ils bien chargés de sens ? On en doute. Admis par tradition dans l'en-

clos sacré, ils y sont trop jolis pour n'être pas de parure. Ils témoignent d'une reprise de contact avec l'Orient où ils s'étaient multipliés prodigieusement dans le répertoire ornemental, au milieu des polygones étoilés qui les encadrent ici comme là-bas.

Ce n'est pas assez de regarder du côté de la mer où régnait, au XI^e siècle, la république d'Amalfi. Il faut se tourner vers les continents, vers les plaines de l'Europe et de l'Asie centrales. Cette cage légère de charpente pétrifiée, dont le réseau blanc paraît se refermer sur lui-même, sur ses oiseaux brillants, pour exclure le monde, nous rouvre au contraire, au bout des avenues du temps, le cercle entier de l'horizon.

CHAPITRE X

LES EGLISES GOTHIQUES DE NAPLES

Dans la touffeur du vieux Naples, où il y a peu d'élargissement et de répit, les églises sont l'asile nécessaire. Les unes transportent dans leur espace le tumulte de la rue, mais en faisant de ce bruit une magistrale orchestration de mouvement et de couleur. Le marbre, l'or et le baroque les remplissent d'un étourdissant prestige.

D'autres églises valent par contraste. Gothiques, elles réagissent contre la rue. Elles sont, à l'intérieur comme à l'extérieur, nues et froides, heureusement froides après la foule. Peut-être les premières sont-elles mieux adaptées à la ville, mais les autres sont plus amies du silence, et partant du sacré.

SAN LORENZO

J'ai vu après la guerre la nef de San Lorenzo ouverte à tous les vents. On décapait les murs de l'effritement de leurs stucs baroques. Des débris de tombeaux gothiques, encastrés dans les murailles, commençaient à reparaître. Des anges soulevaient des courtines entre lesquelles il n'y avait plus rien. Des oiseaux allaient et venaient sous le ciel libre et rejoignaient les anges.

Le baldaquin des monuments princiers évoquant celui du lit funéraire, le cadre du tombeau avait assez naturellement été sculpté de rideaux, que venaient ouvrir deux anges, comme pour éveiller la figure gisante à la vie paradisiaque. Le plus ancien de ces mausolées, à San Lorenzo, et le plus remarquable, est, à droite de l'entrée du chœur, celui de Catherine d'Autriche, première femme de Charles de Calabre, fils de Robert le Sage. Un évident souci de simplicité et de caractère prolonge, même si c'est à la suite d'un détour artistique par la Toscane, la volonté de classique dont Frédéric II, recueillant la tendance en Sicile et en Campanie, s'était fait un manifeste impérial. Sous le baldaquin nu, la baie est rectangulaire où apparaît la gisante sur son sarcophage soutenu par de solides et bien romaines Vertus. Le jardin de l'Au-delà est suggéré, au marbre blanc de ce tombeau, par quelques incrustations où s'attardent les couleurs qui avaient rendu si attrayants, depuis le XII^e siècle, les sanctuaires du Sud. Mais les autres tombeaux de San Lorenzo font voir que, de simple, la sculpture, par répétition, devenait sommaire, et d'une facture plus maigre où l'emportait le gothique. C'est ailleurs que s'affermirait la Renaissance préparée ici ; et l'un de ses exemples, dans Naples,

est l'autel même de San Lorenzo, dont le fin retable de marbre blanc, sculpté au début du XVI^e siècle, n'est pas trop déplacé, parce qu'il n'est pas sans style, dans l'architecture de ce chœur qui en a beaucoup.

Le maître d'œuvre qui, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, construisit pour Charles I^{er} le chœur de San Lorenzo était, comme beaucoup des architectes employés à Naples par le fondateur de la royauté angevine, venu de France. Mais il avait eu le temps de perdre un peu le contact avec les meneurs du gothique. Il ne connaissait ni l'amincissement des supports, ni la mouluration aiguë, ni la masse entamée par le vide qui, aux approches du XIV^e siècle, confèrent au gothique une distinction voulue et triste, une réticence proche de la sécheresse.

Ce chœur de San Lorenzo retarde très heureusement sur l'actualité de l'architecture française. C'est une de ces conques à déambulatoire dont l'hémicycle attire et retient le recueillement. Il n'y a que peu d'intervalle entre les grandes arcades et les fenêtres hautes. De là un effet de clarté, de solide légèreté. La belle voûte de pierre fait corps avec la structure. Le bâtiment est, plus que l'antique, à l'épreuve du feu et du temps. Ce sanctuaire, construit pour un prince dont l'ambition, de son propre aveu, s'étendait au monde entier, est de sentiment modeste parce que de sentiment juste. Les convergences de la perspective vers le fond de l'hémicycle, où le mouvement des arcades porte le regard aux clefs de voûte, concilient l'acheminement à l'autel et l'appel au sommet, que le temple grec unissait, lui, dans la cadence de son élévation extérieure. Que cette conciliation soit obtenue, ici, à l'intérieur, lui enlève sans doute de son rayonnement. Rien ne remplace la royauté d'une construction sous le ciel au milieu d'un paysage devenu le sien. Il y a là une collaboration de la nature et du construit, de l'ordre et de la liberté, que rien ne remplace. Mais la réussite d'une architecture intérieure a plus d'indépendance. Elle invite à l'approfondissement d'un monde en soi. Le chœur de San Lorenzo évoque, par la cohésion de ses courbes, l'abri dont les hommes ont besoin, et, à l'enveloppement duquel leurs assemblées peuvent devoir une familiale unité. Nous nous y sentons entourés et bienvenus.

SAN PIETRO A MAIELLA

Après l'importation de purs modèles français, deux des églises les plus importantes de Naples, la cathédrale St-Janvier et San Domenico Maggiore, sont des témoins de l'essai de concilier les tendances du gothique — déjà influencé, autour de la reine Béatrice de Provence, par le roman provençal — avec les traditions, les tentations du Sud. Remplaçant des basiliques vétustes, ces églises ont hérité de leurs colonnes antiques, lesquelles sont venues cantonner les piliers en forme de pans de mur des trois nefs non voûtées. La tranquillité de ces surfaces planes aux supports et aux plafonds, avait créé une harmonie avec laquelle contrastait l'élan des voûtes de l'abside gothique, mis par là même en valeur. Mais ces deux grandes églises de la fin du XIV^e siècle ont été faussées par des enrichissements et des restaurations déplora- bles. Il faut admirer d'autant plus l'art de l'architecte qui a su rendre à l'église de San Pietro a Maiella, par des nettoyages, et non par des réfection, le style ancien.

San Pietro a Maiella est une fondation de Robert le Sage, petit-fils de Charles I^{er} d'Anjou ; ce serait la plus belle si elle avait pu être exécutée d'une seule venue, et si elle nous était parvenue intacte. L'extérieur est simple. On le voit peu ; il est en grande partie enclavé dans les maisons. L'intérieur frappe d'autant plus par son ampleur. Les bas-côtés sont voûtés, la nef est couverte d'un plafond. Les piliers qui les séparent s'inspirent de ceux de la cathé-

drale et de San Domenico, mais conçus pour la place qu'ils occupent et non pas en fonction d'éléments de remplissage, ils sont plus cohérents. Ils se composent d'un demi-faisceau de colonnes vers les bas-côtés, où ils reçoivent des retombées de nervures et, vers la nef centrale, de pans de mur encadrés de deux demi-colonnes. Partout où c'était possible, ce gothique du Sud rendait au mur un grand rôle. De même, au-dessus des arcades, le clair-étage n'est pas réduit, comme dans le Nord, à un cadre de supports aigus, entourant un vide arachnéen, c'est une muraille lisse où la surface de pierre l'emporte sur la surface des fenêtres, qui sont loin d'occuper toute la largeur de chaque travée. Aussi le plafond Renaissance, richement décoré, s'accorde-t-il, par son étendue plane, avec celle des murs latéraux. La calme tradition des basiliques romaines remplace les effilements gothiques. Malheureusement la nef a été terminée en pierres d'une couleur plus jaune. La nef de San Lorenzo, ajoutée au chœur de Charles I^{er} vers le même temps que celle-ci, et beaucoup moins unie, est déparée par ce même changement. Sans doute la carrière de pierre grise s'épuisait-elle. A San Pietro a Maiella, la différence est peu gênante, parce que tout est en pierre grise jusqu'au dessus des arcades, et que, plus haut, le raccord avec la maçonnerie plus claire suit une horizontale presque continue.

Les feuillages des chapiteaux, martelés probablement lors d'un rhabillage baroque, aujourd'hui éliminé, marquent toujours, dans leur rudesse, l'articulation du support au départ des arcs. La mouluration de ceux-ci est discrète ; ce n'est qu'un adoucissement de l'archivolte. Aussi la beauté des proportions et l'heureuse sobriété des accents, survivant aux altérations, gardent-elles à cette nef une calme unité. Cette unité, l'architecte en a été constamment préoccupé. Les trois nefs, même la nef centrale non voûtée, se terminent par de grands arcs dont le rapport, avec ceux des côtés est fort bien ménagé. Dans le mur de fond du transept, des chapelles s'ouvrent symétriquement de part et d'autre de la haute arcade du chœur, en une gradation descendante. On sent dans le choix des formes et de leurs mesures une longue réflexion décanter.

Le chœur consiste en une seule travée, voûtée celle-ci, dont le mur de fond s'ajoute d'une fenêtre à réseau. Ainsi se succèdent plafonds et voûte. Ce serait du formalisme de s'élever contre ces manquements au gothique. Ce ne sont pas des manquements au style.

Tout dans le monument est clair, tempéré ; tout y concorde. L'enfilade de la vaste nef et des arcs successifs conduit admirablement le regard vers la fenêtre du fond ⁽¹⁾, au-dessus de laquelle s'élève dans la clarté la voûte unique. Il est impossible de méconnaître une poésie de symbole dans cette marche à la lumière. Mais cette marche, qui est une recherche, n'est pas inquiète. La continuité de la composition, l'inflexion douce des passages, nous ramènent d'une façon bien inattendue pour un édifice gothique, à la Grèce. La plupart des églises byzantines sont moins grecques, dans leur complication orientalisante, que cette perspective graduée, où le silence appelle la musique.

SANTA MARIA DI DONNA REGINA

Au fond d'une ruelle, étroite comme une faille dans une falaise, apparaît sur la gauche l'église gothique du monastère de Santa Maria di Donna Regina. Robert le Sage l'éleva au début du XIV^e siècle, en l'honneur de sa mère Marie de Hongrie, dont elle abrite le tombeau.

(1) Un vitrail aux couleurs dures est venu malheureusement y contrarier l'effet.



L'église est d'un beau dessin précis, sans transept ; le mur latéral ne s'ajoute de hautes fenêtres que peu avant l'abside prismatique plus étroite, éclairée de cinq lancettes. Netteté bienvenue dans le chaos des bâtisses entassées. Nous avons besoin de ces surfaces unies, de cette continuité dans la hauteur. L'église est un bloc irréductible au voisinage. Après l'agitation de la ville, nous respirons ici solitude et fraîcheur comme en été à l'approche d'une fontaine.

On aborde sur le côté un atrium travesti au XVIII^e siècle en un patio de marbre mauve, sur lequel s'ouvre la nef unique. Celle-ci se divise, sur deux tiers de la longueur, en deux étages, au moyen d'une voûte portée sur de fins piliers octogonaux. Cet étage permettait aux religieuses de suivre l'office sans être vues des fidèles groupés sous le balcon. Au-dessus de cette tribune, un plafond Renaissance discret, masque une charpente gothique. Toute l'attention se porte, de la nef basse comme de l'étage, sur l'espace libre du fond qui fait office de transept, et qui devant le rétrécissement de l'abside à cinq pans, monte de toute la hauteur de l'édifice, dans la lumière des longues fenêtres.

Sur une architecture aussi simple, les minuties du gothique évolué n'ont pas trouvé prise. Les chapiteaux qui soutiennent la voûte de la tribune s'enveloppent, au lieu de feuillages frisés, de belles feuilles adhérentes à la corbeille. Réaction saine qui, dans une époque tentée de raffinements, sut recréer, de données presque décadentes, un style modeste et sain.

Au-delà de la tribune, à gauche du pseudo-transept, s'élève entre les fenêtres le tombeau de la reine. Le Siennois Tino di Camaino, dont ce fut à Naples la première œuvre type, tenait de son maître Giovanni Pisano, par héritage du père de celui-ci, Nicola d'Apulie, devenu le grand sculpteur de Pise, un certain sens de cette sculpture à l'antique dont la Campanie avait été au XIII^e siècle le grand foyer. Mais le mausolée de Marie de Hongrie, plus détaillé que celui de Catherine d'Autriche à San Lorenzo, en diffère par son insertion dans une grande arcade polylobée. Ainsi le gothique reprenait le dessus. Sienne et la féodalité, comme les cousinages français, ramenaient au siècle en cours l'art campanien, longtemps désireux de projeter dans l'avenir le passé antique. La statue étendue de la reine, représentée jeune, décrit une courbe lente ; son visage aux yeux un peu bridés, à la siennoise (et peut-être à la hongroise ?) n'est pas sans un calme attrait. Au flanc du sarcophage soutenu par des vertus ailées, le sculpteur a remplacé les médaillons du Christ entre la Vierge et saint Jean, de San Lorenzo, par une assemblée, en haut relief, sous des arcades, des enfants de la reine. L'archevêque franciscain de Toulouse, Louis d'Anjou, y trône dans sa grandeur sainte, entre ses frères couronnés, Charles Martel, roi de Hongrie, et Robert, roi de Naples. A côté d'eux, parmi leurs sœurs, se trouve celle qui, en portant par mariage à leur cousin Charles de Valois le fief patrimonial de l'Anjou, allait dangereusement inspirer à une branche collatérale de la Maison de France des revendications sur Naples, auxquelles s'allumeraient encore les guerres de Charles VIII et de Louis XII. Dès la seconde moitié du XIV^e siècle d'ailleurs, les hésitations des rois pour le partage entre leurs enfants des couronnes de Hongrie et de Naples, allaient déchaîner des rivalités qui ensanglantaient la Campanie. Les malheurs des derniers rois angevins de Naples furent en partie appelés par l'étendue de l'ambition des fondateurs, telle que la révèlent les alliances de mariage qu'ils préparèrent. Mais sans doute Charles I^{er} et Charles II n'étaient-ils pas assez sûrs de leur couronne pour négliger d'en cueillir d'autres que leur offrait l'occasion. L'avenir paraissait prometteur, au moment où la reine Marie, se trouvant quitte envers son aîné, désigné comme roi de Hongrie, avait un peu acculé le cadet à la sainteté pour donner Naples à ce Robert, qui n'était que le troisième fils, le préféré, et, semble-t-il, le plus apte, à régner. Mais tout naturellement s'apaise dans cette belle église et devant ce tombeau le souvenir des troubles évoqués par les figures des princes.

Naples : cloître de Santa Chiara.





Sant'Angelo in Formis : abside de la basilique.

La gratitude du politique entraine probablement pour beaucoup dans la piété de Robert envers sa mère, mais tout ce qui est compliqué dans le sentiment se résout en lui ; et c'est un sentiment vrai que suggère cette gisante éveillée à l'appel des anges ; elle semble rêver ce réveil plutôt que le vivre, dans l'élévation d'une architecture qui, par sa clarté de style, nous porte à un éclaircissement de l'âme.

C'est peut-être ici, plus que partout ailleurs dans la ville, que nous aurons chance de nous souvenir de Pétrarque. Très aimé du roi Robert, qui le couronna au Capitole, il fut, à Naples, selon son habitude, heureux des accueils amicaux et admiratifs, du goût de la poésie et des arts, des tendances des princes à unir en une royauté italique leurs possessions et leurs influences qui, par Florence et le Piémont, couvraient une bonne partie du Nord de la péninsule ; mais l'instabilité de ces rois, attirés par d'autres ambitions qui les dispersaient en Albanie, en Grèce, à Jérusalem, devaient le décevoir ; et le désordre, la corruption de la cour, la vulgarité de la plèbe, dont l'émotivité dès lors était rendue fébrile par l'étouffement dans une capitale qui ne se développait pas à sa mesure, exaspéraient un nerveux toujours en quête de perfection et souvent prompt à reporter sur autrui la déception de ne pouvoir la maintenir plus haute en lui-même. Pétrarque eut peut-être besoin comme nous d'entrer dans cette église élancée et fraîche, et d'y laisser le tumulte de son sang faire place au souvenir, à la vision d'une jeune femme assise au bord de l'eau, sur laquelle descendaient, balancés aux mouvements de l'air, les pétales d'un arbre en fleur.

*De pensée en pensée, de montagne en montagne,
Me guide Amour ; car tout chemin marqué de pas
Est, je le sens, ennemi d'une vie tranquille.
Que ce soit au bord éloigné d'une rivière, d'une fontaine,
Ou qu'entre deux coteaux s'offre à l'ombre un vallon,
Là se recueille mon âme inquiète,
Et, comme l'émeut Amour,
Tantôt rit ou se plaint ou s'effraie ou se rassure,
Et le visage, exprimant ces écarts,
Se trouble ou se rassérène,
Et cesse de changer bien peu de temps,
Si bien qu'à cette vue un passant, formé à pareille vie,
Dirait : celui-ci brûle d'amour, et ne sait pas s'il est aimé.*

PETRARQUE

Canzone XIII, strophe I

C'était dans cet art de poète que la pré-Renaissance, émigrée alors de la Campanie vers la Toscane, devenait, pour la première fois à Naples, malgré les étroitesse gothiques du XIV^e siècle, la vraie Renaissance. L'église de Donna Regina était celle de la ville où Pétrarque pouvait peut-être le mieux oublier le désaccord entre son siècle et lui ; c'est en tout cas ici que nous pouvons le plus aisément rejoindre de notre gratitude le chemin lumineux qu'il a ouvert à l'imagination des hommes. L'église a peu changé depuis son temps ; des placages baroques ont été supprimés, il y a une trentaine d'années, par un rénovateur judicieux qui résista aux tentations d'enlever, pour démasquer la charpente gothique, le plafond Renaissance ; ce plafond, qui représente la plus grande altération que l'église ait subie depuis les séjours du poète à Naples, est d'un art qu'appelaient le sien, et qui nous aide à retrouver ses aspirations.

L'église, au-dessus de la tribune, est encore tapissées de fresques de Cavallini et de continuateurs. Le Jugement dernier s'ordonne, à l'intérieur du mur de façade, en un dessin qui est à la fois architectural et expressif ; trois panneaux, dont les deux de côté représentant les élus et les réprouvés, sont construits sur un schéma de lignes qui rayonnent autour de la grande scène centrale ; celle-ci étage, au-dessus de la résurrection de la chair, de grandes figures d'anges, farouches dans leur solitude aérienne ; plus haut sont deux groupes humains compacts, de part et d'autre d'un autel où est plantée la croix, qui se détache sur un disque pâle, auréole ou soleil couchant ; plus haut encore le Christ juge est debout dans une gloire ovale, dont la clarté se confond aujourd'hui avec la sienne, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste debout qui l'implorant. La stature un peu courbée de ces grandes figures exprime, autant que le visage, leur intercession passionnée. Cette œuvre romaine est toute de construction solide et de réserve monumentale.

En bas, à gauche, le groupe d'un ressuscité qui se jette au cou d'un ange libérateur est pourtant d'une spontanéité qui rappelle l'effusion ingénue du tympan de la cathédrale romaine d'Autun, et qui annonce l'Angelico.

Sur les murs latéraux, au-dessus de la tribune, des compartiments superposés racontent, avec un intérêt toujours convaincu et vif, à droite les vies de Sainte Catherine d'Alexandrie et de Sainte Agnès, à gauche la vie du Christ et celle de Sainte Elisabeth de Hongrie, dont la reine Marie était parente.

Les religieuses du monastère de Donna Regina trouvaient dans les nombreuses scènes narratives qu'elles voyaient de leurs stalles un sujet d'émouvante et pieuse distraction. Au-dessus de la porte latérale qui donne accès à leur chœur suspendu, sainte Agnès apparaît à la fille de Constantin, en prières auprès de sa tombe ; elle plane entre ciel et terre, avec une grâce où s'exprime la douceur de la guérison qu'elle annonce. Mais la plupart de ces tableaux sont plutôt des œuvres de gravité dense ; une part y est faite, beaucoup plus que dans le Jugement Dernier symbolique, à la réalité des corps dans l'espace et à la profondeur des groupements dans la perspective encore simple des architectures et des paysages. Le modelé s'y affirme d'autant mieux que la diversité des couleurs a disparu, laissant reparaitre le dessin préparatoire, au ton de sépia ; ce relief d'ombre rose, sans artificielle insistance, ni schématisation, prend déjà du volume dans l'atmosphère. Le compositeur détaille peu les physionomies, mais il rend expressive la répartition de la foule autour du Christ aux outrages ; l'ironie tragique est pleine de sens, qui oppose le respect avec lequel les apôtres élèvent Jésus, sur une sorte de pavois, aux gestes brutaux des soudards qui le plaquent contre la croix et le clouent. Le nombre et la qualité de ces tableaux sont tels que, lorsqu'on a fini de suivre leurs narrations, on est tenté de la reprendre ; et c'est précisément la raison pour laquelle ils sont là.

Au-delà de la tribune, entre les fenêtres qui précèdent l'abside, se superposent, deux par deux, en dimensions très supérieures, des figures de prophètes et d'apôtres ; chacun de ces personnages est séparé de son voisin par un palmier, rappelant celui qui, à Rome, dans l'abside de Saints-Cosme-et-Damien, porte le phénix symbole de résurrection. Ces hautes figures s'étagent ainsi, sans profondeur de champ, toutes frontales, en une solennelle cadence ; elles n'expriment que le permanent, la conscience du sacré, et la grandeur romaine.

A côté de l'église, et communiquant avec elle, une grande chapelle gothique a gardé, elle aussi, un étoffage de fresques. Sur le mur de gauche Giotto ou un élève a reproduit le sujet si franciscain de l'exhortation aux oiseaux. Les autres peintures prolongent les qualités de composition et d'énergie de l'école de Cavallini, non sans quelques touches siennoises. La vie qui s'y affranchit des routines est encore un peu secrète. C'est, avant le feuillage, la sourde reprise d'une ramure noire qui rougit ou blondit là où pointe la sève. L'attrait durable de ces constructions de Donna Regina, de ces sculptures et de ces fresques, est d'appartenir à des

stades compatibles de développement artistique, dont la qualité commune est la discrétion. Ces renouvellements tiennent encore de près aux décadences de l'architecture gothique, de la sculpture de volonté classique de Frédéric II, de la peinture byzantine. Mais rien n'y est décadent. Un air d'espoir y circule. Tous les printemps sont faits de la décadence des automnes passés.

SANTA CHIARA

L'église conventuelle de Santa Chiara, fondée au début du XIV^e siècle par Robert le Sage, se compose de deux édifices dans le prolongement l'un de l'autre, pris dans les mêmes murs coupés de longues fenêtres.

L'église principale, celle des cordeliers, consiste en une vaste nef bordée de part et d'autre de chapelles basses. Ces chapelles ne sont même plus extérieures au bloc de l'église qui, n'étant pas voûtée, n'a pas eu besoin de grands contreforts entre lesquelles les loger; elles entament la largeur de la nef qui, à l'encontre des dispositions coutumières, s'élargit au-dessus d'elles; cet élargissement en hauteur ne cadre guère, il faut l'avouer, avec l'élançement des fenêtres. Il y a là un malaise que les stucs baroques, détruits par la guerre, avaient pu pallier par une voûte surbaissée, qui rétablissait de meilleures proportions. Charles de Calabre, fils du roi Robert, voyait juste (il venait de Florence) quand il disait à son père, satisfait de cette architecture, qu'elle lui rappelait une écurie avec ses stalles. La réflexion qu'il s'attira « Plaise à Dieu, mon fils, que vous ne soyez pas le premier à venir manger dans cette écurie » fait allusion à l'usage de nécropole royale auquel Robert avait destiné l'église. Cette répartie du roi vexé dut lui être un souvenir cruel lorsque Charles de Calabre mourut, jeune encore, en 1328, ne laissant pour lui succéder que deux filles, Jeanne et Marie, auxquelles il fut bien malaisé d'assurer sa succession. Le tombeau du prince, exécuté par Tino di Camaino, fut le premier à prendre place dans le chœur de Santa Chiara, devant le grand mur droit qui sépare le sanctuaire des cordeliers de celui des clarisses. Or ce tombeau fut construit du côté gauche du chœur, laissant vacant l'emplacement du milieu déjà destiné au mausolée de Robert lui-même, que fit construire et fastueusement sculpter la reine Jeanne. Un troisième tombeau, symétrique à celui de Charles de Calabre, encadre avec lui le monument du roi Robert. Celui-ci est découronné depuis la guerre de son arcade beaucoup plus haute que celle des deux autres. Ce groupement devait être prévu dès la fondation, car il répond à la répartition en façade des trois portails très simples du porche d'entrée, celui du milieu de beaucoup plus haut, sous une rose entourée d'un joli motif étoilé, dont les pointes assouplies se terminent en fleurons. Ainsi, l'église n'était en quelques sorte qu'un lieu de passage, ménageant le recueillement, le dépouillement nécessaires, entre les trois portes nues du monde réel et les trois arcades fleurdéliées des tombeaux sculptés, qui semblent glorieusement donner sur l'autre monde. La longue succession des fenêtres et des baies en plein cintre des chapelles qui leur servent de base, mettait en valeur, par cette monotone cadence latérale, les trois mausolées du fond, ouverts sur l'espoir d'outre-tombe. Les restaurateurs de Santa Chiara, dont on admire la discrétion, ne feraient-ils pas bien de reconstruire, au-dessus du mausolée de Robert le Sage, la haute arcade sans laquelle l'église décentrée perd de son rythme et même de son sens? Peut-être un simple contour sur le mur de fond suffirait-il à rétablir le rythme ternaire des mausolées? La modération de l'architecture autour de ces lignes maîtresses peut s'expliquer par le désir de ménager au décor, que Giotto probablement y peignit, tout son accent. Il reste que l'élargissement de l'espace au-dessus des chapelles, et le contraste entre

les lignes basses de celles-ci et l'élanement des fenêtres, déconcertent l'harmonie de cette grande perspective. Et il semble bien que ce défaut soit en bonne partie imputable au souci de laisser à l'extérieur de l'église une continuité imposante, qui produise un effet de royale austérité. On ne peut tout concilier. Le roi Robert et la reine Sancia d'Aragon étaient sincèrement pieux ; leur attachement à l'exemple de saint François ne peut faire de doute ; ils allèrent jusqu'à protéger les franciscains irréguliers qui interprétaient avec désordre la charité du Pauvre d'Assise ; et le roi et la reine de Naples se fiaient au conseil d'un franciscain, fra Roberto, dont le grand souci était de partager leur pouvoir, peut-être pour le bien de ses frères ; il accreditait auprès des princes l'espoir de racheter, par de généreuses fondations, ce que le goût de régner et même les devoirs du règne enlevaient au désintéressement franciscain. Ce faste funéraire avait beau être conçu comme un moyen d'appeler les sujets à suivre leurs rois au paradis, une telle certitude de leur en montrer le chemin sentait la politique plus que la charité, l'humilité d'Assise. Dans cette église concertée pour être évangélique et royale, ce qui était aspiration et effusion spontanée est devenu de programme. Mais enfin on fait ce que l'on peut ; il était beau déjà qu'un roi efficace comme Robert le Sage ait eu le souci de constituer ici, pour lui et pour les autres, une réserve de dépouillement où reprît vigueur un dessein, une velléité d'élévation. Même des vues politiques ont pu s'y ennoblir.

Et le vieux visage au long nez tombant, au menton carré, du roi lettré, représenté plusieurs fois sur son mausolée, étonne moins par son réalisme si l'on songe que c'est sous cette figure de grand-père que voulut se le rappeler la reine Jeanne, lancée toute jeune dans la vie et dans les difficultés du règne. Elle est représentée, elle aussi, sur ce tombeau, douce et fine, l'énigmatique souveraine, dont la vie fut comme une première épreuve de celle de Marie Stuart ; les Campaniens ont vu en elle une diablesse ; les Provençaux lui gardent une fidélité charmée. Son drame fut d'avoir été élevée pour être charmante alors qu'il lui était demandé de devenir un chef. Le droit féodal ne donnait aux princesses héritières que la faculté de transmettre la couronne. Robert le Sage, précurseur de la Renaissance, et aïeul optimiste, avait, à l'encontre de précédentes dispositions de famille, exigé que sa petite fille régnât par elle-même, sans partager le pouvoir avec celui qu'elle ferait roi. C'était trop contraire à l'esprit de l'époque. Et le prince choisi dès l'enfance pour être ce roi sans pouvoir, André de Hongrie, était précisément un descendant du frère aîné de Robert, qui pouvait se trouver plus de droits même que sa femme à régner sur Naples ! L'assassinat d'André, et, longtemps après, celui de la reine, qui en fut la vengeance, furent les conséquences terribles d'un décalage juridique. Le roi Robert ne fut pas très sage de ne l'avoir assez prévu. Mais quand la reine Jeanne lui élevait ce mausolée, elle ne songeait qu'à remercier ce grand-père qui lui avait croie aux grâces de la vie, dans une capitale aussi rayonnante d'art que Naples l'avait été dans l'antiquité.

La seconde église logée dans les mêmes murs, en prolongement de celle des cordeliers, est un peu moins élevée, et il a été possible d'éclairer la première, au mur de fond, d'ouvertures très hautes, faites pour correspondre, au-dessus de la triple arcade des tombeaux, à la rose étoilée qui domine les trois portails de façade.

L'église des religieuses, orientée à l'inverse de l'autre, est comme elle axée sur le tombeau du roi Robert, qui projette de ce côté de la muraille mitoyenne (au-dessus de l'autel!) un gisant impératif. Ainsi avait dû le vouloir la reine Sancia, qui, après son veuvage, et désespérant peut-être de régenter la jeune reine, se retira dans ce monastère parmi les clarisses. Le sanctuaire, presque carré, a des piliers composés, comme à San Pietro a Maiella et en bien d'autres églises du temps, d'un pan de mur, entre deux demi-colonnes qui délimitent trois nefs à peu près égales. La salle est devenue un musée des débris d'œuvres échappées aux destructions de la guerre. La hauteur tranquille y invite au recueillement plutôt qu'à la ferveur.



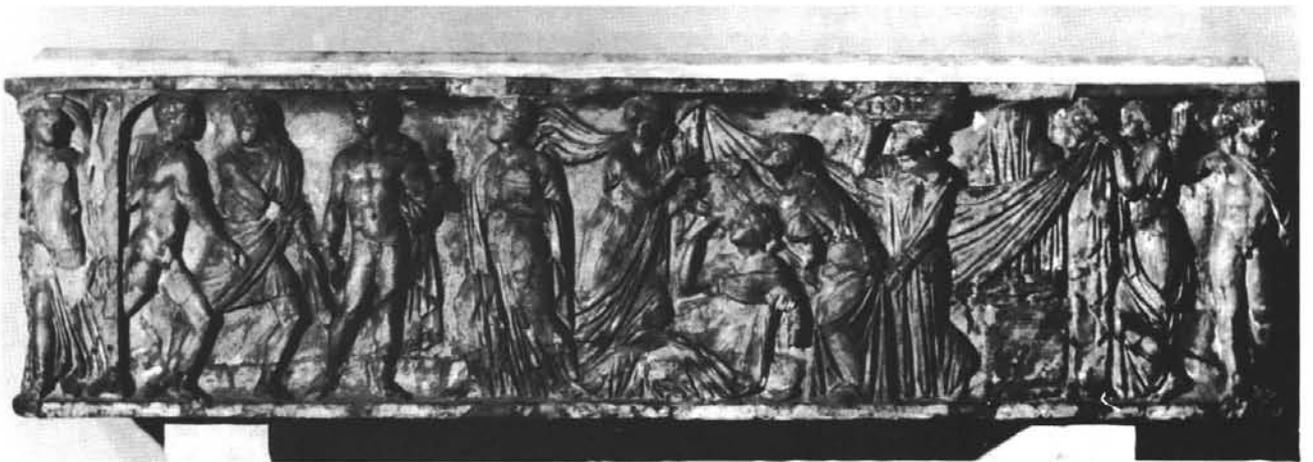
Naples : cloître
de Santa Chiara.



Naples : majoliques dans
le cloître de Santa Chiara.



Naples : tombeau dans l'église Santa Chiara.



Naples : sarcophage romain dans l'église Santa Chiara.

Derrière ce chœur, au terme du vaste complexe, s'ouvre un très grand cloître, qui en est la plus belle partie. Les arcades ogivales ont les plus heureuses proportions. Les piliers qui les soutiennent sont des créations exquises de l'architecture. Le principe est celui du fût carré; mais les angles ont été rabattus, et ce pan coupé s'infléchit en bec aux angles du chapiteau et de la base; les huit facettes du pilier se prolongent ainsi jusque dans l'évasement de la gorge, en un mouvement qui annonce celui des arcades, et qui, dans le bas, se raccorde avec grâce à l'horizontalité de la banquette sur laquelle ces fûts sont posés. Dans beaucoup de cloîtres célèbres, la sculpture variée des chapiteaux, riches feuillages ou scènes vivantes, était faite pour élargir la vue de religieux qui avaient renoncé à la diversité des horizons. Les Cisterciens, par austérité, préférèrent des colonnes et chapiteaux tous semblables. Les piliers et chapiteaux uniformes des cloîtres de Santa Chiara témoignent à leur tour, par la discrétion de leur dessin, du vœu de dépouillement monastique, mais le jeu changeant de la lumière sur leurs facettes rétablit une variété qui enchante l'esprit sans le disperser; et si l'élégance y est plus sensible encore que la sobriété, il faut reconnaître que c'est là aussi une convenance dans un promenoir destiné aux compagnes d'une reine.

Ces arcades entourent un merveilleux jardin d'orangers, de vignes et de cyprès, rafraîchis de fontaines. Les treilles qui couvrent les allées sont soutenues par des piliers octogonaux revêtus, comme les bancs qui les séparent, de faïences du XVIII^e siècle où dominent les tons jaunes et verts. Des guirlandes touffues de fleurs, de fruits et de feuillages s'enroulent aux piliers. Des paysages animés de petites figures rustiques ornent le dossier des bancs, et introduisent dans la clôture le pittoresque des horizons variés. C'est là leur plus grand manquement à la règle. On a souvent remarqué le caractère peu religieux de ce décor. Je n'y ai rien vu qui m'ait paru mériter de l'étonnement. Bien des statues baroques, à l'intérieur de mainte église, m'ont semblé beaucoup plus déplacées, par leur emphase, ou leur facilité à la pâmoison. Les sujets de ces majoliques napolitaines rappellent ceux des carreaux de Delft, qui ne passent pas pour effarouchants. On y voit, par exemple, une religieuse auprès d'une des vasques de ce cloître même, donnant à manger à des chats. Et, après tout, cette gentillesse est peut-être conforme, plus que la tristesse de l'église trop funéraire, à l'inspiration de l'auteur du Cantique des Créatures, dans son acceptation de l'innocence du soleil.

CHAPITRE XI

LA CHARTREUSE DE SAN MARTINO

La contemplation, pour les moines de la chartreuse de San Martino, tout au sommet de Naples, ne pouvait mieux s'élever vers un monde transcendant qu'en prenant son départ à la beauté de ce monde, épurée par la distance. Des esplanades de rochers où furent les jardins de l'abbaye, de ses fenêtres, du balcon d'angle, surtout de celui-ci, c'est une enchantement de voir se succéder les coteaux bâtis ou plantés de pins et les courbes du rivage. On a beau s'attendre à de la splendeur, l'émerveillement reste un choc devant les reflets du ciel dans le golfe, devant la scintillation des beaux jours et les moirures des jours gris, où la mer à son tour semble prêter de changeantes nuances aux nacres du ciel.

Il y a bien les cloîtres où les moines pouvaient se dérober à ces incantations parthénopeennes; mais l'architecte napolitain Fanzago qui, au début du XVII^e siècle, donna sa forme actuelle au monastère gothique déjà remanié, a prolongé dans le grand cloître, par l'agrément des courbes et la clarté du marbre, la séduction du site. Il sut, en architecte instruit, faire appel, pour entourer dignement de galeries cet espace immense, à des souvenirs florentins. Seulement le profil des colonnes s'est accentué en un galbe fruité; et les moulures qui soulignent les cintres, les frontons trop assouplis des fenêtres de l'étage, le couronnement de balustres et de petits obélisques, offrent à la lumière l'occasion de jeux plus distrayants. Il est vrai que, dans un coin du cloître, un petit cimetière s'entoure d'une balustrade où quelques crânes de marbre appellent à de salutaires réflexions; mais l'un d'eux est ceint d'une épaisse couronne de lauriers, et renaisent les songes. Que nous soyons des êtres périssables, les atteintes de la vie suffisent à nous le rappeler. Mais était-il prudent, était-il honnête, dans ce lieu de renoncement aux illusions, de nous donner à croire qu'il y a des lauriers immortels? Sans doute ce crâne lauré aurait-il dû avoir un sens de dérision mortificatrice; l'ordonnateur de ce décor ne s'y est pas arrêté. Tout son art est d'un homme qui croit trop aux lauriers. Plus que la ferveur, c'est la fierté qui lui a inspiré de développer, sans diminution de joie, ces vastes bâtiments. Les pièces les plus sacrées, qui avoisinent l'église, et l'église elle-même, semblent encore retentir des fanfares de Lépante. Les victoires en Méditerranée de Charles-Quint et de don Juan avaient dû contribuer dans ce pays, souvent ravagé par les Barbaresques, à soutenir la confiance en soi dont la contre-réforme s'était fait un programme. L'église du Gesù Nuovo qui, à la fin du XVI^e siècle, en fut à Naples comme le manifeste, a des voûtes d'arc de triomphe. Mais cette gloire entraînait la religion et son art à se répandre au-delà de leurs domaines. C'était les détourner d'être profonds, c'est-à-dire d'eux-mêmes. Du moins à San Martino la saine structure gothique, proche des modèles provençaux, impose la simplicité de son espa-

ce au débordement de l'expression et de la couleur; et cette couleur est chaude; et les magnifiques yeux noirs des figures de Ribera ont des regards qui traversent les salles. Ferveur de tempérament, si l'on veut, plutôt que d'âme ou d'esprit, mais ferveur.

La pièce la plus religieuse est le réfectoire, longue salle obscure et blanche aux boiseries simples donnant sur un petit cloître frais. Un autre cloître, dans le prolongement de l'avenante cour d'entrée, veut donner l'impression du sérieux et de la réserve. Il s'inspire de Florence plus encore que le cloître majeur. Ses fins piliers et ses arcades de marbre blanc sont bordés d'un filet sombre; là où ce bord est gris (mais c'est probablement par l'effet de la patine) la distinction reste convaincante; là où c'est le noir qui suit le contour blanc, le contraste est un peu sec, et une distinction si voulue cesse d'en être tout à fait une. L'illusion florentine a peu duré. Il est cependant trop tard pour que retombe la sympathie qui s'était nouée entre cette architecture de bon modèle et d'heureux regrets de Florence.

Ce monastère se prête fort bien à son rôle de musée. Les barques d'apparat, les modèles de bateaux, les tableaux de la vie maritime de Naples, sont d'un vif agrément, même pour quelqu'un qui ne prétend pas être marin. Il faut peut-être plus d'orientation d'historien et de psychologue pour s'attacher aux documents sur le royaume de Naples, qui concernent surtout l'époque des Bourbons. Ces portraits, qui ne sont pas assez artistiques pour ne pas être démodés, prêtent, selon notre humeur du moment, à rire ou à rêver. Ces Bourbons trop pourvus en nez furent populaires, après le généreux début de Charles III, à peu près dans la mesure où ils furent routiniers. Il y a là, d'autre part, des Napolitains progressistes, dont beaucoup étaient de l'aristocratie, et que la hantise de la révolution française fit décimer à la fin du XVIII^e siècle; les révolutionnaires français eux-mêmes y figurent et les rois issus d'eux; ils ont tous laissé à Naples un accent de leur vie personnelle, et même des sympathies. Il est beau que la cité ne renie aucun d'eux dans cette revue de son histoire. Le feu y couve partout. La tragédie y abonde. La comédie aussi.

Si l'on n'a le temps de voir qu'une seule salle à San Martino, ce sera celle de la crèche, aux innombrables marionnettes fixées dans leur meilleur moment. Drôlerie et bonhomie, gentillesse et saveur locale, les scènes infinies qui entourent la scène sacrée offrent toutes de l'attrait. Naples, qui possède de notre grand Breughel le tableau le plus révélateur de son génie, a aimé comme lui introduire dans l'intimité des plus saints personnages son peuple spontané. Ainsi la religion est mêlée à toute la vie, à cette vie violemment ressentie d'une cité où la plèbe est d'une originalité si drue.

Sur de longues étagères, des rangées de personnages en surnombre alignent la diversité de leurs caractères, que leur raison d'être plie tous à une joviale bienveillance. Tant de gens, et réels à en crier, et tant de cordialité! On apprend encore mieux à les connaître sur ces rayons que parmi le pullulement des crèches. Ils sont parlants; ce sont, pour le visiteur qui est seul, d'amusants interlocuteurs; il y en a toujours un pour reprendre la conversation. D'habiles sculpteurs, célèbres pour avoir abusé du marbre, se sont peut-être jugés bien bons de consacrer leur talent à ces santons. Pour nous, les santons sont l'excuse du reste; et je crois que, toute vanité satisfaite aux virtuosités de marbre, c'est dans ce petit peuple de Noël que ces artistes se retrouvaient napolitains et qu'ils aimaient le mieux se retrouver.

Ce serait trop dire que San Martino nous laisse d'autres impressions de vraie beauté que celle du paysage, mais presque tout y est agréable. Si nous accordons trop à l'agrément, la vraie beauté se révélera moins à nous. Mais si nous ne savons pas goûter l'agréable, ne manquera-t-il rien à notre joie de la beauté? Lorsque nous redescendons vers Naples et que nous

levons les yeux vers les bâtiments de la chartreuse, nous leur voyons reprendre de la grandeur. La prédominance des horizontales classiques, dont ce sommet aurait pu se trouver trop aplani, est compensée par les puissantes arcades de soutènement sur lesquelles prend appui la construction; et ces arceaux soulignés d'ombre se rattachent au mouvement de la montagne; ils lui font, devant la rocheuse masse grise du fort St-Elme, une couronne très digne de la royale cité.

CHAPITRE XII

DE LA PLACE VANVITELLI AU PALAIS DE CASERTE

A peine moins haut sur la colline que la chartreuse de San Martino, la place dessinée par l'architecte Vanvitelli, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, impose à la déclivité du terrain son ordre classique et la stricte horizontalité de ses corniches. C'est un octogone dont quatre côtés s'ouvrent, d'une bonne partie de leur largeur, sur quatre rues. Entre ces ouvertures, quatre palais occupent chacun une face et les angles adjacents des deux voisines. Ces bâtiments se répondent sans se répéter. Leur avant-corps peu saillant se rythme tantôt de colonnes appliquées, tantôt de pilastres. La distribution des frontons triangulaires et des frontons courbes est différente, et même celle des fenêtres qu'ils surmontent. Le ton clair des façades rend plus sensible le jeu de la lumière, graduée aux faces de l'octogone, infléchi aux huit angles calmes, et vive aux trouées des rues. L'architecte a su de la sorte, dédaignant de tirer parti de l'inégalité du site, créer à son gré de la variété. Enfin les dimensions des palais sont imposantes et raisonnables par rapport à l'étendue de la place, que semble un peu réduire aujourd'hui la masse des autobus au stationnement. Mais cette construction noble est assez simple, et assez sûre de son style, pour ne pas se laisser déconcerter par des autobus. Elle a toujours été destinée à la satisfaction du passant. Elle n'exerce sur lui d'autres prérogative que de l'influencer de son vivant équilibre. Elle est capable de lui faire trouver de la joie dans la régularité. C'est assez civique.

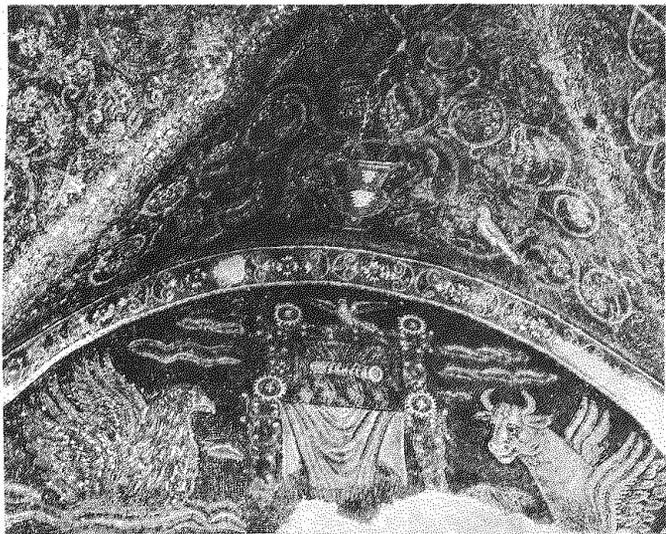
Cette place, construite par Vanvitelli à la fin de sa vie, avait été préparée à Naples par d'autres ouvrages, qui permettent de deviner comment il en était arrivé à tant de naturel bonheur dans l'ordre. La place Dante était déjà une réussite d'urbanisme. La via Roma, la grande rue droite qui, depuis le XVI^e siècle, monte du palais royal, proche de la mer, le long de la vieille ville, s'élargit à droite avant de parvenir au palais qui est aujourd'hui le siège du musée des antiquités. Cette place intermédiaire est bienvenue dans cette longue rectitude. Elle est, tout près de San Pietro a Maiella dans l'épaisseur de son quartier, un point de repère et un repos. Vanvitelli adossa aux vieilles maisons un hémicycle tout en largeur, dont le centre est marqué par un arc simple et les extrémités par deux pavillons rectangulaires. Ensemble inspiré de l'hémicycle du marché de Trajan à Rome. Des pilastres aux pavillons, des colonnes engagées aux deux ailes de l'hémicycle, préparent à l'élévation de l'arc central et du petit étage qui le surmonte. Celui-ci avec son horloge fait un peu figure de décor de cheminée; mais sans lui l'ensemble eût paru uniforme en horizontalité, devant un

amas de bâtisses inégales ponctué de dômes et de campaniles. Tout l'hémicycle est peint de ce beau rouge presque cerise qui, très différent des rouges non moins beaux, plus chaleureux, de Pompéi et de Rome, introduit, en maint endroit de Naples, une vivacité fraîche qui compense beaucoup de souillures et s'assortit à l'éclat de la lumière. Ce décor d'une place de marché avait été conçu pour mettre en valeur une statue équestre de Charles III, que l'on préféra installer près du palais royal; c'est dommage parce que les chevaux du marché auraient été fraternellement anoblis par celui du royal cavalier. Dante, debout et prophétique, occupe aujourd'hui un haut piédestal au milieu de la place, très en avant de l'hémicycle, auquel il ne se lie guère. L'arc des bâtiments de Vanvitelli sert surtout de fond au marché lui-même; l'un et l'autre s'en trouvent fort bien.

Comme la plupart des églises de Naples, celle de l'Annunziata, empâtée dans les maisons, se signale peu à l'extérieur. L'intérieur est saisissant. Riche d'accents, soulignée de ressauts multiples, c'est une grande perspective blanche et grise, claire dès l'entrée et plus claire à mesure d'éloignement, vers la grande coupole de la croisée du transept, dont le tambour percé de grandes fenêtres l'inonde de lumière. L'abside peu profonde voile à peine de pénombre le complexe encadrement de l'autel. Pour cet architecte du XVIII^e siècle, l'élévation de la croisée du transept dans la clarté grandissante était plus significative du sacré que cet autel, trop encadré pour commander lui-même l'attention.

Le vaisseau unique, bordé de chapelles entre les contreforts, et voûté en berceau, avec coupole sur la croisée et abside de forme romane, procède du type de la cathédrale d'Avignon. Vanvitelli a renové ici une construction angevine. Mais comme c'est précisément la formule architecturale qui, familière en Catalogne aussi bien qu'en Provence, avait été adoptée, sous l'influence d'Ignace de Loyola, par la contre-réforme, il est difficile de savoir ce qui, dans cette structure, est le propre de Vanvitelli. Tout le décor en tout cas est de lui. Le trait le plus caractéristique est l'abondance des colonnes. Abondance toute disciplinée; ces colonnes corinthiennes cannelées, et rudentées jusqu'au tiers de la hauteur, inspirées des colonnes plus pures de Ste-Sabine à Rome, s'alignent sur les murs latéraux; elles encadrent les ouvertures des chapelles, et portent un entablement continu très mouluré, dont l'insistance justifie la vigueur et le nombre des supports. La discrétion de la clarté grise et blanche vient heureusement alléger ces accentuations, qui savent se subordonner aux lignes de structure. Une si ferme cohésion de ces richesses tient de près à un illustre exemple romain. Luigi Vanvitelli, fils napolitain d'un architecte des Pays-Bas fixé en Italie, avait eu la chance d'avoir à restaurer à Rome l'immense vaisseau de Sainte-Marie-des-Anges. Cette salle des thermes de Dioclétien avait déjà été transformée en église par Michel-Ange, qui lui-même y avait beaucoup appris. Le grandiose édifice est important pour l'histoire de l'architecture. Couvert d'une très grande voûte, il s'apparente aux longues salles voûtées des palais de la Mésopotamie, tandis que la parure de colossales colonnes de granit rose, rappelle, encore que plaquée sur les murs, les salles hypostyles de l'Egypte. Les éléments gréco-romains n'y sont que secondaires; mais à Rome revient le parti d'avoir concilié ces deux effets majeurs de l'Egypte et de l'Orient; et tout romain est ce renouveau de leur grandeur. Vanvitelli ne put s'empêcher, en homme du XVIII^e siècle, d'agrémenter de stucs fâcheux, aux gambadantes extases, que l'on voudrait enlever, cette architecture impériale. Lui-même aura regretté plus tard, quand, maître de son talent, il fut attentif à subordonner la sculpture à l'architecture, cette indiscretion juvénile. L'essentiel pourtant fut, dès ce temps de formation, qu'il eût complété le décor de Ste-Marie-des-Anges dans le sens où l'appelait le monument. Un ordre de colonnes et de pilastres égaux soutient un entablement continu. De là procède, à l'Annunziata de Naples, le fier décor de colonnes et de pilastres, réduit, le long des murs, à un rôle lyrique. Mais le puissant relief de cette parure, renchérisant sur le décor plus mural du Gesù et de Sant'

Santa Maria Capua Vetere : deux détails des mosaïques de la chapelle de Santa Matrona dans l'église San Prisco.

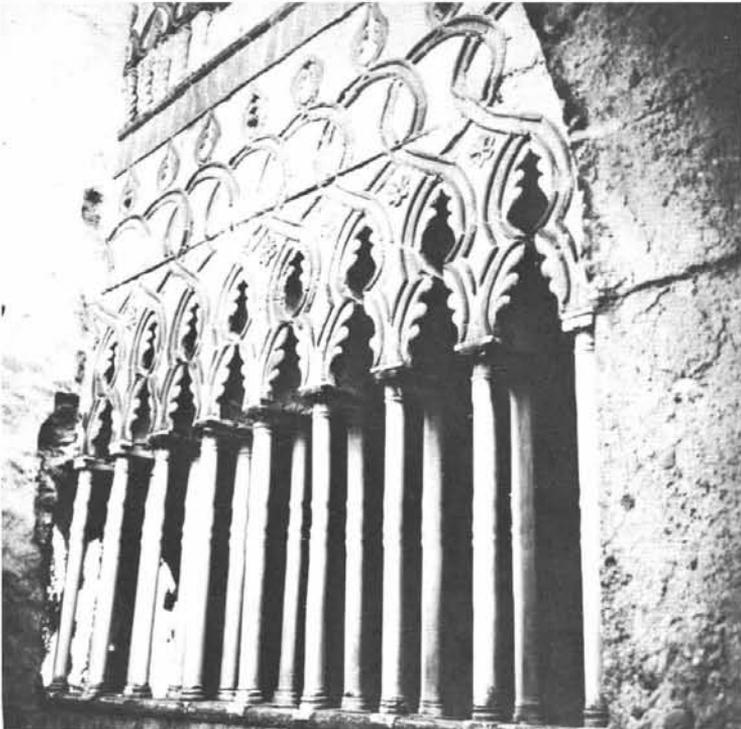


Sant'Angelo in Formis :
intérieur de la basilique.





Caserta Vecchia :
façade de la cathédrale.



Ravello : galerie intérieure
du palais Rufolo.

Andrea della Valle, à Rome, est un peu moins à sa place dans un espace tout de même moins vaste.

Les dimensions à la romaine qui étaient devenues nécessaires à Vanvitelli furent celles du palais que Charles III lui commanda près de Naples, à Caserte. Charles III, arrière-petit fils espagnol de Louis XIV, était, par sa mère, italien et Farnèse. Fils cadet, il avait profité de la guerre de succession de Pologne pour ajouter à son duché de Parme, par une victoire sans grand effort sur l'Autriche, la Sicile et le royaume de Naples. Il préféra résolument celui-ci. Roi et Farnèse il avait le sens de l'ampleur. Le palais royal de Naples, qui se mesure à la mer, ne lui suffit pas. Il en fit construire plusieurs autres. Celui qu'il offrit aux pauvres est encore plus imposant. Et il voulut avoir à Caserte un palais qui fût comme Versailles le siège du gouvernement et une demeure du plus agréable séjour.

Caserte est une petite ville médiévale perchée sur le sommet d'une des montagnes qui bornent, vers l'intérieur des terres, la plaine de Naples. Il n'y avait pas de place là-haut pour le projet de Charles III, et son dessein était de créer de toutes pièces, dans un site dont l'accès depuis Naples fût aisé, ville et palais à son usage. C'est donc au pied de la côte de Caserte qu'il choisit, près d'une dépendance de la vieille cité, un emplacement de l'étendue nécessaire. Il confia toute la construction à Vanvitelli. Les deux hommes étaient faits pour s'entendre. Le résultat est d'une grande beauté.

L'architecte éleva le palais assez loin de la montagne pour la cacher aux yeux du voyageur qui débouche de la route de Naples, et assez à portée de la grande pente pour en faire descendre, à lointaine portée de vue, un torrent qui se resserre en cascade, et marque le centre de la perspective aménagée à l'arrière du bâtiment. Celui-ci est un immense quadrilatère comprenant quatre cours carrées aux angles coupés. Des projets attestés avaient prévu un dôme central, à la rencontre des quatre cours et un pavillon d'étage supplémentaire à chacun des angles de l'ensemble. Ce dessin cherchait un mouvement qui eût un peu apparenté le palais à l'élévation de la montagne. Mais on est tenté de croire que c'est de son propre gré et non par manque de temps ou de ressource que Vanvitelli ne le mit pas à exécution. La continuité de l'entablement intérieur à Ste-Marie-des-Anges et à l'Annunziata, la rectitude délibérée des corniches de la place Vanvitelli, l'hésitation même dont témoigne, à l'hémicycle de la place Dante, la modestie du pavillon qui surmonte l'arc du fond, paraissent indiquer une prédilection pour les couronnements impérieusement horizontaux, à la grande manière antique. Un dôme central et des tours d'angle avaient pu être venus à l'esprit de l'architecte, ou lui avoir été suggérés, voire imposés, par souvenir de l'Escorial et pour marquer une tradition de royauté espagnole. Mais Charles III, fils d'un Bourbon et d'une Farnèse, était peu espagnol ; Vanvitelli ne l'était pas du tout, et le goût du plus simple classique l'emporta.

La façade a deux cent cinquante mètres de large. Un grand soubassement de travertin, des fenêtres régulières, une corniche redoublée sous les balustres, accentuent l'horizontalité. La verticale est rétablie par trois avant-corps aux colonnes de marbre, l'un au milieu, les deux autres aux extrémités. Il y a deux hauts portails cintrés entre les avant-corps; un troisième portail, au centre, dans l'avant-corps même, est surmonté d'une grande arcade où apparaissait le roi, sous le seul fronton de cette grande façade. Au-dessus du soubassement, toute la construction est faite de briques plates, semblables aux tuileaux romains, du rose le plus délicat.

Deux ailes en équerre, qui ne sont pas plus élevées que le soubassement du fond, s'avancent de part et d'autre de l'esplanade qui précède le palais et s'élargissent en un large hémicycle où se retrouve le parti, inspiré du marché de Trajan, de la place Dante de Naples. Ces bâtiments secondaires sont peints d'une couleur assortie à celle des briques. La couleur souligne ainsi le calme progrès dans la montée, des extrémités de la place, vers le palais

du fond. Enfin de beaux platanes complètent le cercle, face à l'édifice, et achèvent son unité superbe.

La grande construction masque l'arrière-plan montagneux ; elle le remplace par un horizon plus calme, plus logique, où s'affirme un ordre humain ; elle exprime le commandement ; elle fait croire à sa justesse. Charles III n'avait de génie que celui de la bonne volonté. C'en était un. Il était conscient de ses responsabilités, attentif à être équitable, entêté dans la tolérance comme d'autres dans la manie d'avoir raison. Le peuple et les grands se rapprochaient dans la confiance qu'il inspirait. Naples, longtemps gouvernée par des vice-rois, reprenait le sentiment de son grand rôle. Le royal bâtiment de Caserte n'a pas à nous rappeler que le scrupule même du monarque, appelé par la mort de son frère aîné à régner à Madrid, et laissant un fils cadet comme roi de Naples, fut une des raisons des échecs de l'avenir. Ce jeune Ferdinand IV, élevé pour son peuple et auprès de son peuple, s'habitua si bien à être en tutelle qu'il laissa toujours aux ministres et aux cabales la réalité d'un pouvoir devenu incohérent, puis réactionnaire et sanglant, lorsque la révolution française exaspéra les antagonismes. Il est à l'honneur de Charles III et de Vanvitelli d'avoir créé une architecture supérieure à des conditions passagères. Conçue pour exprimer un ordre bienveillant, elle le dépasse en bonheur. Il fait bon voir changer selon la lumière la couleur de la grande façade, d'un rose presque blond dans le grand jour et plus rose, entre ses rehauts de marbre blanc, dans le long déclin de l'après-midi.

Mais avant de se donner cette fête, il faut avoir traversé le palais et parcouru le parc. Vanvitelli, féru, depuis Ste-Marie-des-Anges, des groupes égaux de colonnes et de piliers, leur a rendu, au grand vestibule qui traverse de part en part le quadrilatère de Caserte, un rôle actif. Ces groupes de supports cessent d'y être un décor de mur. Ils se chargent des voûtes du monumental passage et se disposent en couronne à l'octogone du milieu, sur lequel donnent les quatre cours et d'où rayonnent quatre corps de logis. Les grands piliers composés, ont, malgré leurs éléments à l'antique, un peu trop galbés, un mouvement qui, par delà le XVIII^e siècle, rejoint la puissance des faisceaux de piliers et de colonnes de nos cathédrales. L'atavisme nordique, au service d'un équilibre hardi, reparait ainsi au cœur de ce palais méditerranéen.

La route de Naples qui se prolonge dans le triomphal vestibule, poursuit dans le parc sa direction inflexible, prolongée en canaux et cascades, jusqu'au torrent qui descend de la montagne. Cette abondance d'eau est due à un aqueduc digne des Romains, construit, derrière l'écran des collines, par l'infatigable Vanvitelli. Cependant l'heureux génie, qui, à la façade même de Caserte, comme à la place qui porte son nom à Naples, avait su effacer les données de la nature sous les compositions de son art, a rencontré dans ce parc un irréductible obstacle. Alors que Versailles s'ennoblit d'une perspective descendante, prolongée à l'infini entre des forêts, Caserte ne peut étendre toute son autorité sur un arrière-plan trop montagneux ; les roides versants ne consentent pas au plan rectiligne, qui apparaît un peu factice. Cette résistance, tenant au choix du site, est l'indice d'une époque plus encline à ménager le naturel ; et il n'est pas sans grandeur de laisser place, vis-à-vis de l'ordre construit, à une liberté ineffaçable.

D'ailleurs, entre la façade qui donne sur le parc et les cascades du coteau, s'étend une vaste zone encore plane. L'allée centrale et le canal qu'elle encadre ont bien l'espace de déployer un noble tracé avant de toucher au versant rocheux. La transition empêche la montagne de trop démentir le construit. Et ce jardin, dont les statues contournées du XVIII^e siècle se dégagent de plus en plus de leurs piédestaux, selon une gradation judicieuse, à mesure qu'elles approchent de la sauvagerie du fond, est en lui-même fort beau. De la grande perspective rayonnent des allées de chênes verts, un peu ensauvagées, qui sont redevenues virgiliennes.

CHAPITRE XIII

LA MONTEE A CASERTA VECCHIA

La bourgade de Caserte, à côté du palais, est une ville par l'élégante unité du tracé et de la construction. Le XVIII^e siècle, avec son beau sens des proportions, mais son penchant au mièvre, n'est nulle part si agréable que dans la petite province et à la campagne, où les fanfreluches ne sont pas de mise. Et, à Caserte, le palais même donne l'exemple d'une simplicité large. La petite cité, malgré le volume d'un trafic peu fait pour elle, est d'un plaisant séjour. Le place ronde où se croisent les deux voies principales a des arcades égales, dont les changements de couleur, du rose au jaune, entre soleil et ombre et entre jour et nuit, sont presque aussi beaux à suivre qu'aux façades du palais.

En outre, l'abandon, au profit de cette ville de plaine, de la cité de montagne, a laissé celle-ci intacte, et c'est un bonheur d'y trouver une autre architecture vraie que n'aient pas dénaturée des siècles infidèles aux siens.

Un sommet, parmi d'autres sommets, porte cette Caserta du moyen âge, tassée entre un château-fort au donjon cylindrique, et un groupe de deux églises, l'une modeste, d'un gothique tranquille, qui sert à l'agglomération devenue villageoise, l'autre, la cathédrale, grand édifice roman abandonné à son étrange beauté.

Cette cathédrale, dédiée à saint Michel comme tant de sanctuaires de montagne, depuis la renommée de l'apparition de l'archange, au V^eme siècle, sur le mont Gargano, profile sur la crête sa longue nef appuyée de bas-côtés, et un arrière-corps plaqué de trois absides, sous une coupole contenue dans un octogone au toit pyramidant. La façade encadre trois portails au tympan cintré, celui du milieu plus grand sous une fenêtre de même cintre. Au sommet de la façade, le pignon, soutenu par une arcature lombarde, est tapissé d'arcatures normandes entrecroisées. De la base triple à ce fronton, le regard prend donc appui, pour s'élever, sur la juste répartition de quelques accents forts.

Les trois portails ont un cadre nu de marbre blanc. Leur cintre s'entoure d'une archivolte sculptée de beaux feuillages qui repose sur des consoles ornées d'animaux au relief puissant. A la grande fenêtre, l'archivolte, couverte de rinceaux, est portée, de part et d'autre de la baie, par des colonnettes qui reposent sur des lions. Le fauve, gardien de l'antique Orient, s'y est substitué à la base de colonne qu'il avait, pour écarter de la stabilité toute menace, commencé par flanquer. Et pour protéger des intrusions l'ouverture, les deux lions tournent la tête, l'un vers l'autre ; convergence qui renforce le prestige de cette fenêtre, ouverte au-dessus des atteintes humaines sur le sacré.

Sous la fenêtre, au sommet du grand portail, sort plus qu'à mi-corps de la maçonnerie un taureau de pierre qui, à cette place éminente, doit avoir un sens. De fait, il joue un rôle dans une légende locale, que raconte une plaque de bronze conservée à l'intérieur de l'église. On y voit un archer visant un taureau sortant d'une grotte au-dessus de laquelle apparaît, l'épée à la main, l'archange saint Michel, et la flèche de l'archer se retourner contre lui-même ; ce ne peut être que pour le punir de cette attaque considérée comme sacrilège. On est tenté de voir dans ce taureau protégé du ciel, sur ce sommet, l'héritier de quelque culte d'un dieu d'orage, dont cet animal, mugissant et frappant comme le tonnerre, était l'ordinaire attribut. Cette archivolté du portail médian, que surplombe l'énigmatique taureau, repose sur des consoles ornées de lions. Ils protègent l'entrée comme ils protègent la fenêtre. L'archivolté du portail de gauche a des consoles ornées de centaures ; ceux-ci n'auraient-ils pas été, à l'origine, les agresseurs du taureau sacré ? Au portail de droite, des animaux au cou cambré sont aujourd'hui trop peu reconnaissables pour nous donner plus d'indices.

Les archivoltés des trois portails, et d'une petite fenêtre qui aère l'appentis du bas-côté gauche, sont décorées d'un magnifique rayonnement d'acanthes, à la régularité duquel s'oppose le libre ressaut des figures animales. Ce sont les Lombards probablement qui avaient répandu en Italie le goût d'un bestiaire fantastique ; cette exubérance, plus disciplinée dans le Sud de l'Italie que dans le Nord, se contente d'animer ici en bonne place l'articulation de la structure. Que l'arcature lombarde de la corniche soit surmontée au fronton de l'arcature normande rappelle enfin une dernière influence, dominante au temps de la construction. Du mont Saint-Michel de Normandie à l'original mont Saint-Ange d'Italie, les fils du sire de Hauteville, pèlerins conquérants, avaient rendu possible par leur organisation le renouveau d'une civilisation qu'ils étaient bien incapables d'apporter de chez eux. Mais tous ces témoignages de l'histoire et de l'histoire des religions se résorbent dans la réussite artistique. S'il est vrai que l'abondance des matériaux antiques tout préparés, pierres taillées et colonnes, a parfois détourné les maîtres d'œuvre campaniens d'être inventifs, il faut admirer d'autant plus cette façade où leur tact a ramené à la vivante harmonie de l'ensemble les éléments de fantaisie que d'autres auraient pu laisser hors de ton. Le relief généreux des sculptures ajoute au bloc de la construction, sans le trahir, un mouvement de hardiesse et de joie qui s'avive aux lancettes aigües de l'arcature du sommet.

Tout à côté de la façade, le campanile couronné lui aussi d'arcades entrecroisées, couvre d'une voûte l'entrée d'une rue. Ajouté au XIII^e siècle à la façade du XII^e, il en complète le caractère et le mouvement. Toute la place rectangulaire qui précède la cathédrale est formée de ses anciennes et modestes dépendances. Un portail cintré, au milieu des constructions de gauche, donne accès à une terrasse, qui domine des vergers, d'où le flanc de l'église apparaît monumental.

La nef est rectiligne et grise. Les fenêtres, petites, sont encadrées, comme les portails de façade, de marbre blanc. Au transept, les cintres de ces fenêtres sont outrepassés. Tout l'arrière-corps serait dû à des artistes formés par Frédéric II, petit-fils et héritier des rois normands de l'Italie du Sud, dont le goût de l'Orient et les souvenirs siciliens se reconnaîtraient aussi au pittoresque des incrustations blanches, brunes et noires qui, au début de l'époque angevine, vinrent décorer, entre deux nouvelles zones d'arcatures entrecroisées, l'octogone de la coupole.

C'est en Asie Mineure, semble-t-il, que les architectes, n'osant percer de fenêtres des nefs voûtées, avaient songé les premiers à les éclairer, au-dessus de l'autel, par une coupole sur tambour à claire-voie. Il faut dire qu'en dehors de toute raison pratique, cette couronne de lumière et ce dais, qui rappelait les parasols révérentiels de l'Iran et de l'Inde, conféraient à la région de l'autel une consécration religieuse. Cette coupole intègre au monument le bal-



Caserte :
façade du
palais royal.



Caserte :
jardins du
palais royal.



Caserta Vecchia :
les deux églises.



Caserta Vecchia :
ambon de la cathédrale.

daquin de l'autel et le magnifique de clarté, comme un lustre en couronne. L'Italie adopta, pour cette expression, la coupole au sommet de nefs couvertes de charpentes et éclairées de fenêtres. Le composé existait au VI^e siècle, à San Prisco près de Capoue. A l'intérieur de la cathédrale de Caserta Vecchia, la grande abside nue, d'un noble appareil régulier, sans fenêtre, apparaît mystérieusement éclairée d'au-dessus comme un haut aboutissement, dans le cadre de l'arc élané qui, au sommet d'un escalier de cinq marches, sépare le chœur de la nef.

Cette nef est portée par vingt colonnes antiques de marbre, aux chapiteaux corinthiens divers, dont quelques-uns se parent, comme des autels, de guirlandes de fleurs et de fruits.

La nef monte très sensiblement vers l'escalier du fond. Il y a des fenêtres au-dessus des colonnes et aux murs des bas-côtés ; mais elles sont étroites, et leur lumière se perd un peu dans cette grandeur. La pierre des murailles est d'un gris velouté qui va du brun au mauve. Le seul fragment de fresque subsistant ne fait pas regretter la disparition du reste. Il était difficile d'améliorer par de la peinture le sourd et sévère chatolement de ces couleurs de la pierre, qui donnent à l'enveloppe murale une chaleur et une profondeur admirables. Dans cette ambiance, la montée des colonnades de marbre et de leurs arceaux vers l'escalier du fond est d'un lyrisme grave qu'intensifie, comme un cri de découverte et de gloire, la brusque élévation, par rapport aux arceaux romans, du grand arc dans le prolongement duquel s'élève l'abside.

Il faut reconnaître que l'insertion de cet arc triomphal gothique, l'addition de la coupole et de croisillons de transept sur voûtes d'ogives, devant les absides vraisemblablement préexistantes, a entraîné dans les remaniements des hésitations, des expédients qui ont compliqué cet effet. La plus grave de ces gaucheries consista dans la superposition des fûts de colonnes qui, pour porter cet arc triomphal, de mouluration « angevine », imite peut-être les fûts antiques plus régulièrement superposés aux deux côtés des piliers de la cathédrale de Naples. En outre, la coupole, côtelée de stuc blanc, à l'arabe, ne se raccorde guère au bel appareil nu des absides. Mais tout cela se voit peu de la perspective montante de la nef, et ces dissonances, d'un peu loin, se fondent dans le dominant accord des grandes lignes et de la couleur.

Au bas de la grande nef, à gauche, se trouve une cuve baptismale en calcaire, simple vasque arrondie, sans décor, qui pourrait remonter à une époque où, renonçant au baptême par immersion, le clergé avait à baptiser encore beaucoup d'adultes. Un homme agenouillé (inconfortablement...) dans cette vasque à peu près hémisphérique, émergerait de tout le torse, comme on le voit aux représentations du baptême de Clovis.

Au haut de la nef, à droite, un ambon du XIII^e siècle porte à l'étincellement, dans ses incrustations d'émaux, des tons apparentés à ceux des murs. Quatre colonnes soutiennent le coffre ciselé de marbre blanc. Sur les panneaux de côté surtout, c'est un étoilement d'émaux noirs, bruns et or comme des feuilles d'automne, des papillons de nuit ou des yeux d'antilope. Les ambons de Salerne et de Ravello, mieux conservés, plus grands, plus beaux, n'ont plus, dans leurs églises blanchies, la valeur de joyau que prête à celui-ci l'environnement solennel de la nef de pierre grise.

Les éléments d'un autre ambon, qui devait s'élever en face du premier, ont été déposés au pied du mur, dans le bas-côté de gauche. Il y a là trois arceaux, dont un entrelacs de vannerie de marbre à la « carolingienne » entoure de ses mailles le même étoilement d'émaux, en un jeu de formes et de doux éclat qui est d'une grâce infinie.

Le pavement du chœur enfin, devant l'abside principale, est orné, selon les mêmes moyens, d'incrustations qui en font symboliquement une prairie paradisiaque.

Aux deux extrémités du transept deux tombeaux angevins, sous leurs baldaquins de marbre polylobés, commémorent, celui de gauche, un comte de Caserte, celui de droite, un évêque de la cité. Les sculptures procèdent de modèles de Tino de Camaino. Le traitement est un peu sommaire. Le chevalier étendu est d'une monumentale gravité rappelant des figures de Giotto. Les changements de dynasties à Naples avaient entraîné dans le pays des oppositions de partis dont Caserte s'était particulièrement ressentie. Cette figure de jeune chevalier n'en a gardé qu'une expression de fidélité volontaire.

Quand on a fait et refait le tour de la cathédrale, et que l'on descend l'escalier du chœur, la nef se présente sous un aspect qui est encore d'une saisissante portée. Les colonnades conduisent moins l'attention vers le portail que, plus haut, vers la fenêtre de façade. Cette baie en plein cintre que, de l'extérieur, ses colonnettes et ses lions désignent comme le but des aspirations vers le sacré, joue de l'intérieur, où elle est toute simple, un même rôle. La lumière du ciel y rayonne comme une promesse.

Sortant de la cathédrale et passant sous la voûte du campanile, nous longeons le flanc droit de la nef romane, et le transept aux arcs outrepassés. Parallèle à ce transept, et à peu de distance de ses absides, a été construite au XIV^e siècle la petite église paroissiale. Sa façade, au-dessus du porche, a trois fenêtres aigües sous une rose, dont les rayons entrelacés rappellent modestement ceux des belles roses siciliennes du même temps, à San Francesco et à sant'Agostino de Palerme, à sant'Agostino et à l'Annunziata de Trapani. L'intérieur, couvert d'une voûte en berceau brisé, est d'une seule venue. Cette nef unique est séparée du chœur par un arc triomphal d'un relief vigoureux, dans lequel s'encadrent, au mur de fond, trois fenêtres égales, semblables à celles de la façade. Le mobilier villageois est dans la note de l'agglomération d'aujourd'hui.

Ces deux églises proches, avec leurs campaniles, s'étagent de la plus pittoresque façon autour de la coupole de la cathédrale, dont les arcades entrelacées et les incrustations blanches, fauves et sombres, annoncent les merveilles de l'intérieur. Ce décor velouté, ces absides abruptes, ces murailles de pierre nue tendent moins à l'universel que le palais de Charles III ; mais leur groupement forme bien la couronne de ce pays brillant et sauvage, entre ces coteaux dont les affleurements de pierres blanches prolongent en toute saison la gaité des fleurs de rochers.

CHAPITRE XIV

LES BASILIQUES DE SAN PIETRO AD MONTES ET DE SANT'ANGELO IN FORMIS

San Pietro ad Montes, entre Caserta et Caserta Vecchia, et Sant'Angelo in Formis, près de Capoue, sont des basiliques du XI^e siècle, fondées par l'abbaye bénédictine du mont Cassin : elles ont dû remplacer, sur les premières pentes des montagnes, de plus modestes ermitages. Des fresques romanes, sous le porche de Sant'Angelo in Formis, représentent la vie ascétique des ermites du désert. Lorsque saint Benoît introduisit au mont Cassin la vie monastique, il s'inspirait d'exemples de l'Égypte.

C'est probablement aux bords du Nil qu'était venu aux âmes, dès avant le christianisme, cet éloignement du monde auquel avaient répondu les aspirations des chrétiens. C'est là que le désert, au-dessus des terres vivantes, apparaît tout le long de la vallée comme le bord de l'Au-delà. Les sables consumés n'ont d'autre couleur et d'autre vie que celle de la lumière, où semble s'annoncer l'esprit. Là plus qu'ailleurs la solitude contient une promesse. Et si, dans la lutte pour le christianisme, les tombeaux païens de ce désert évoquaient aux anachorètes un passé qu'ils combattaient, ces monuments n'en témoignent pas moins d'une longue tradition du sacré, dont la pureté, la grandeur, ne pouvaient qu'entretenir le sens d'une aspiration religieuse. Ainsi se cachait-il jusque dans l'antagonisme d'inconscients souhaits de fidélité.

Il se peut que la communauté ascétique des Esséniens, au bord de la Mer Morte, ait influencé la formation du monachisme chrétien. Mais les Esséniens, en lutte avec le clergé officiel de Jérusalem, étaient comme lui exclusivistes, et il est douteux que les chrétiens se soient sentis très en communion avec eux. Les chrétiens en tout cas n'ont retenu, de l'histoire des débuts de leurs monastères, que des souvenirs d'Égypte.

La vie de solitude au désert avait été bientôt compliquée, compromise, par l'afflux des transfuges de la vie sociale, telle que l'imposait l'Etat romain. Il avait fallu organiser la retraite. De là ces communautés aptes à se suffire par le travail et la production, capables de se défendre, puis de vaincre, où l'on tâchait cependant de préserver la solitude intérieure. Et les règles de vie de ces frères s'inspiraient encore, pour une part, des préceptes de la sagesse pharaonique, de cette sagesse d'humaine compréhension dont ne pouvait que se trouver pénétré Jésus enfant, au retour d'Égypte, lorsqu'il tenait tête, dans le temple de Jérusalem, aux docteurs de la loi.

La règle monastique passa, en même temps que l'institution, dans l'Europe déchirée où saint Benoît l'introduisit le premier d'une façon durable. La vague de l'Islam recouvrit l'Égypte. Des pirates musulmans, après les envahisseurs lombards, détruisirent l'abbaye du mont Cassin et massacrèrent les moines. D'autres la repeuplèrent, et les églises de Sant'Angelo in Formis comme de San Pietro ad Montes firent probablement partie, dans la seconde moitié du XI^e siècle, de leur campagne de reconstruction et d'affirmation dans ce pays toujours menacé. Ces deux églises sont encore, selon la tradition antique, des basiliques à trois nefs sans transept. San Pietro ad Montes est depuis longtemps en cours de restauration. Aujourd'hui le toit est rétabli ; les colonnes emmurées se dégagent peu à peu. Sant'Angelo in Formis est remarquablement conservé. Quand on a parcouru sous le soleil, au pied de la montagne nue, entamée de carrières, la pente du village, tourné sur la place et franchi l'arcade d'entrée de l'ancien enclos du monastère, puis les arcades du porche de l'église, on éprouve, au seuil de la nef, un grand sentiment de repos et de fraîcheur. Le sang s'apaise à cette harmonie. Comme les deux files d'arceaux, sur leurs colonnes antiques, mènent bien le regard vers l'arc plus grand de l'abside!

Nous sentons, sous le choc de l'arrivée, ce calme que seul peut donner, avant l'accomplissement d'une promesse, la plénitude de l'aspiration.

Il a fallu que beaucoup de générations se relaient pour construire cette impression. Que de souvenirs n'évoquent pas ces formes! Le plan au sol procède dans l'ensemble du classicisme grec, de la nef centrale encadrée de deux nefs moindres, telles que le grand temple de Paestum les avait reprises au Parthénon. Mais, dans ces monuments, l'éclairage ne venait que de la porte ; une seule pente de toiture englobait le sommet des trois nefs. Ici la toiture interrompue fait place, entre l'appentis des nefs latérales et la couverture de la nef centrale, à un mur percé de fenêtre dont la lumière descend du sommet dans le temple ; nous savons que cet éclairage, ménagé au-dessus du niveau de bas-côté, est un héritage des salles hypostyles de l'Égypte. D'autre part l'abside, si bien faite pour recueillir l'attention et l'élever, date de la Grèce archaïque, probablement du moment où, renonçant à une primitive case ronde, elle en garda, par respect de la tradition, une moitié au bout de la demeure devenue rectangulaire. La civilisation hellénistique, en Méditerranée et notamment à Délos, agença tous ces éléments à l'usage de religions qui, dans une dessein d'enseignement, d'initiation ou de célébration de mystères, rassemblaient leurs fidèles dans la demeure sacrée. Les Romains admirèrent le composé. Sans oublier ses appartenances religieuses, ils en multiplièrent les exemples civils. La triple nef bien éclairée et aérée se prêtait à tous les rassemblements ; l'abside propageait la voix de l'orateur et l'entourait de prestige. De plus en plus souvent l'architrave, au-dessus des colonnades, céda la place aux arceaux, issus, comme nous l'avons vu à Pompéï, de modèles de briques, égyptiens ou orientaux. C'est le christianisme en Italie qui porta le composé à son plus haut point de simplicité et d'harmonie. Il acheva son unité, son efficacité. L'adoption de la basilique par le christianisme n'est pas pour surprendre. Il fallait marquer de l'opposition au type de temple entouré de colonnes qui était resté celui du paganisme officiel, encore que, depuis les modèles grecs, il se fût bien altéré. L'admirable convergence du temple dorique vers la faite, qui superposait au culte de n'importe quelle des divinités du polythéisme le sens d'une suprématie unique, avait été sacrifiée au souci de différencier l'entrée et le terme du sanctuaire. Le grand escalier qui, à Rome, distinguait la façade, la cloison qui, emmurant les colonnes de l'arrière, les englobait dans la cella, exprimaient moins bien que ne le fait l'architecture de la basilique, par le rythme de ses travées de fenêtres et la différence entre la façade et l'abside, le cheminement du fidèle vers le foyer religieux. Et la basilique, par le gradin des bas-côtés et l'arrondi de l'abside,

retrouvait mieux, à l'intérieur comme à l'extérieur, l'effet pyramidant du temple dorique dont l'élan vers l'unité élève à l'universel la religion qui l'adopte.

Cette vertu religieuse de la basilique était depuis longtemps reconnue. Des exemples comme le Cabirion de Samothrace, le Pythion de Délos, et la basilique de la Porte Majeure, à Rome, prouvent que différentes religions, toutes plus mystiques, et entraînant plus à la communion des fidèles que le paganisme romain, avaient consacré la formule. L'église dont les chrétiens se sont choisis le type architectural rappelle que leur attitude religieuse a survécu à d'autres dont l'orientation a préparé la leur et préparé leur expansion. La basilique est en soi une expression religieuse, qui a donné au christianisme grandissant un caractère de généralité déjà respecté des Romains. Le triomphe de la basilique, avec le christianisme, ne marque pas une victoire sur l'antiquité. C'est en elle, l'antiquité encore qui triomphe, sur ceux de ses éléments qui n'étaient plus que de survivance.

Peut-être ces réflexions auraient-elles mieux trouvé place à Rome ou à Ravenne, parmi des basiliques plus anciennes. Mais, en Campanie, la proximité de Paestum et des apports maritimes de l'Égypte et de l'Orient exalte l'évidence des rapprochements à faire ; et la fidélité des basiliques du XI^e siècle à une antiquité partout présente y est particulièrement manifeste. Si la nef centrale est moins large, peut-être à cause des déboisements qui rendaient plus rares les poutres d'une grande portée, les colonnes, toutes antiques, y sont plus élégantes qu'aux monuments plus célèbres de Ravenne, et la simplicité mieux préservée que presque partout à Rome. L'espace construit y invite à une aspiration qui est encore sans rupture.

L'antiquité était si présente que les moines ont pu en éprouver quelque inquiétude. Les arcades du porche de Sant'Angelo reposent lourdement sur des tronçons de colonnes lisses dont l'un, complété d'une tranche de colonne cannelée, semble dénoncer une sorte de jubilation à ce saccage de l'ordre ancien. Il faut dire qu'à Sant'Angelo l'ennemi était aux portes. La basilique remplace un important sanctuaire de Diane, dans un lieu que son abondance en eau désignait comme sacré. Il était prudent de proclamer, par l'agencement du porche, que le paganisme était vaincu et humilié. Mais, s'étant ainsi acquitté de ce devoir, le moine bénédictin, qui travailla tant à recopier pour nous les textes classiques, se retrouvait libre de rejoindre, à l'intérieur de la basilique, l'antiquité sanctifiée. La continuité est bien plus sensible que l'opposition.

La peinture, remarquablement conservée dans l'ensemble à Sant'Angelo, très pâlie à San Pietro, confirme au premier abord, par la fréquence des couleurs claires, le bleu surtout, l'impression de fraîcheur dans l'asile. Les grands traits du dessin suivent et servent la composition architecturale. Au-dessus des colonnes, à Sant'Angelo, des figures de prophètes debout prolongent le soutien et, artistiquement autant que religieusement, préparent, de leurs bras ouverts et de leurs banderoles déployées, aux scènes de la vie de Jésus qui, plus haut, sur deux registres horizontaux, s'alignent sous les fenêtres. Au-dessus d'une colonne, à gauche, la croix a remplacé un prophète, et interrompu la première zone des tableaux. Le Crucifié surgit ainsi du fond des âges et du milieu des prophètes, au mépris de toute distinction temporelle. L'idée est frappante ; la réalisation vient malheureusement désaccorder une continuité artistique, et l'œil hésite à faire sienne une idée qui entame une harmonie.

Dans la conque de l'abside, le Christ trônant entre les symboles des évangélistes, très décorativement répartis au-dessus des archanges, emprunte aux courbes de la voûte une attitude d'attention. En face, au-dessus de la porte d'entrée, un autre Christ en gloire occupe le milieu de la paroi. Parmi les fléchissements des anges et des bienheureuses, il préside au Jugement Dernier. On a constaté que cette composition témoigne, dans le choix des thèmes, d'influences de Rome et même de Germanie, bien naturelles en un temps où des dynasties allemandes avaient repris en charge l'empire d'Occident. Mais ces thèmes occidentaux n'é-

taient eux-mêmes le plus souvent que des interprétations du byzantin. L'abbé Désidérius, qui, sur le linteau de Sant'Angelo a signé la dédicace du monument, et qui s'est fait représenter dans l'abside auprès de saint Benoît et des archanges, est illustre pour avoir demandé à des artistes de Constantinople de l'aider, par des œuvres et des leçons, à rendre l'abbaye du mont Cassin et ses filiales dignes de Rome. Il n'est pas étonnant que la conception de la peinture, la présentation des sujets, se ressentent essentiellement de Byzance, c'est-à-dire avant tout de l'Orient ; car il n'était pas classique de transformer des êtres humains en signes trop obéissants du décor architectural ; ni purement grec de leur retirer leur indépendance vitale pour les tourner tous, ou presque tous, vers le spectateur, comme des acteurs bien stylés. Il se peut que le théâtre, ou des célébrations plus ou moins liturgiques, aient incité les décorateurs à disposer les figures peintes face au peuple ; ces dispositions rappellent aussi celles des statues et des bustes dans les entrecolonnements ou sur les colonnes des portiques urbains, aux alignements des niches funéraires et sous des arcatures de panneaux de sarcophages. Mais il faut faire une part, dans cette présentation, à la millénaire pratique des arts muraux de figurer, avant le V^e siècle grec, les personnages, encore que de profil, avec l'œil de face. Ce sont, par delà l'expansion temporaire du naturel hellénistique, les yeux de face des narratives figures de l'Égypte et de l'Orient anciens, qui ont, je crois, fini par convertir à une représentation intégralement frontale, tous les personnages muraux, tant le fidèle avait besoin d'intensifier la communication entre lui et les figures du monde sacré auquel lui permettait d'accéder la peinture. L'espoir et la crainte demandaient un échange constant avec les personnages de la fresque. Ce contact n'était nullement entravé par beaucoup d'irréel dans l'être figuré. Si celui-ci avait été plus près de l'homme, il aurait été moins sacré. Il lui aurait inspiré moins de confiance et moins d'effroi. Les couleurs juxtaposées, le point sombre au milieu de chaque joue, accentuent l'étrangeté qui convient à des êtres d'édification. Mais, après des siècles d'art gréco-romain, retourner aux figurations de profil avec l'œil de face était tout de même impossible. La logique interne de ce composé était trop oubliée. Ce qu'il y avait encore de grec dans l'art byzantin n'aurait pu admettre ce retour. C'est pourquoi la relation, de nouveau souhaitée, entre le personnage du mur et le fidèle, entraîna cette convergence vers l'intérieur de l'église de tous ces visages attentifs, par lesquels le passant, même ignare, se sentit religieusement exister. Comment aurait-il pu se borner à l'humain devant ce cercle d'appels prometteurs ou terribles ? Il se voyait, dans l'église, cerné entre le Christ de l'abside, au regard dur, et le Christ du Jugement Dernier qui, au-dessus de la porte le poursuivait, quand il retournait à la vie courante, des menaces de la leçon terrible. Peut-être est-ce pour adoucir ce départ que le Christ du Jugement a été repeint, sous un aspect plus indulgent, au XIII^e ou XIV^e siècle. Mais en vain. De partout encore font cercle, dans la basilique, des regards appuyés. Selon l'ordonnateur du décor de Sant'Angelo, le fidèle avait besoin d'avoir peur plus encore que d'avoir confiance ; ou plutôt il ne pouvait avoir confiance que dans ce qui inspire la crainte. Un souvenir sombre des traditions de la Mésopotamie semble s'être perpétué à travers les influences syriennes qui s'étaient exercées sur le développement du christianisme, et qui imprégnaient même l'Égypte des anachorètes, au temps où elle inspira aux Occidentaux la création du monachisme. Et ces violences étaient toutes proches, par communauté d'origine, de celles de l'Ancien Testament.

Peut-être la bienveillante douceur de l'Égypte et la modération heureuse de la Grèce avaient-elles laissé plus de traces aux fresques de San Pietro ad Montes. Ces peintures, pour autant que j'aie pu en juger de l'extérieur, du haut des rochers voisins, quand la basilique n'avait plus de toit, ou en les regardant par les fenêtres, auraient été moins sévères. Le contour d'attitudes inclinées, les couleurs plus égales, plus limpides, tendraient à le faire croire. Il y aurait eu là quelque joie communicative.

Mais tant que San Pietro ad Montes n'aura pas été remis en état d'être vu, force nous est de nous contenter de Sant'Angelo in Formis pour nous faire un jugement. Et il faut avouer qu'il s'y dégage de la plupart des peintures une expression farouche. Peut-être ont-elles puisé, par opposition, dans les souvenirs de jouissance et de cruauté de la proche Capoue, près de son amphithéâtre et de son mithraeum, les principes de cette brutalité. Le procédé de juxtaposition de couleurs tranchées rappelle les plus anciennes peintures campaniennes du musée de Naples.

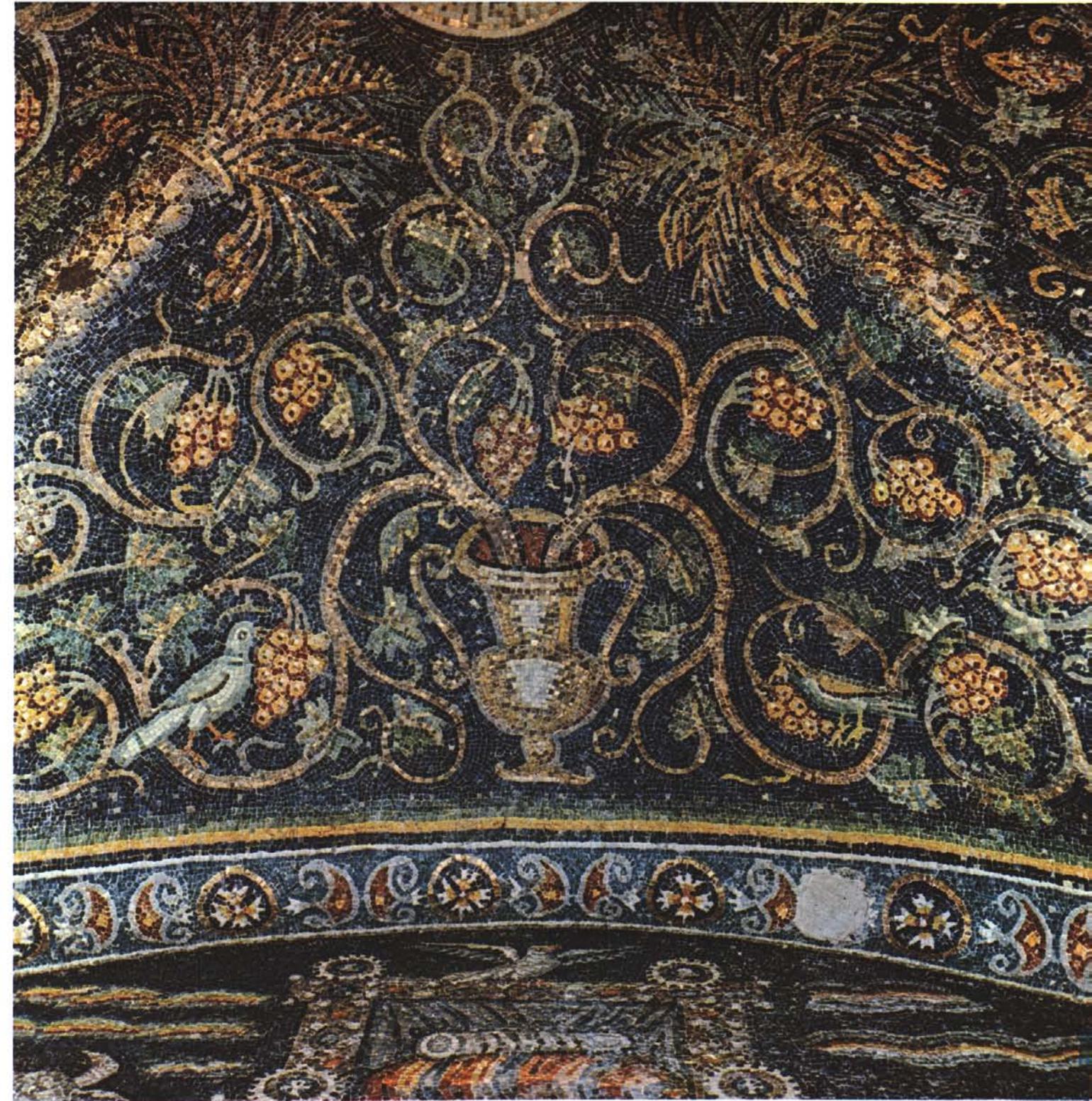
Nous aurions tort d'ailleurs de voir dans cette dureté une caractéristique du XI^e siècle, même en cet endroit. Le portrait de l'abbé Désirius lui donne un air de douceur compréhensive ; l'archange saint Michel, peint au tympan extérieur de la porte, face au large paysage de la Campanie, est d'une délicatesse précieuse ; ses yeux clairs paraissent éblouis de la vision du monde plus haut qu'il vient annoncer aux hommes de la plaine. Comme pour suggérer la nature de cette vision, le peintre a surmonté le tympan d'architecture d'un autre tympan, fictif, dans lequel il a placé une Vierge-reine en oraison, attestant un règne encore plus élevé, que le peintre n'a pas tenté de définir. Mais l'architecte, pour mieux éclairer ces importantes peintures et leur donner plus de rayonnement, a surhaussé devant elles l'arc central du porche ; et les deux branches de cet arc brisé semblent promettre à leur sommet, au-dessus des hiérarchies célestes, une inexprimable unité.

Cet arc brisé bien avant le gothique, au porche de Sant'Angelo, est un emprunt à des exemples musulmans. La réceptivité à l'égard de l'Orient tenait aux plus anciennes tendances de l'arrière-pays de Pouzzoles. Dans ce cas-ci comme en d'autres, l'emprunteur n'a pas tiré de conséquences de cette forme qui lui avait plu. Le gothique n'est nullement en formation au porche campanien. Le constructeur n'a pas senti que l'élévation des arcs devait entraîner une élévation de leurs supports, dont la brièveté est d'autant plus choquante que ces colonnes ont été retaillées dans la longueur. Toutes les étapes ne peuvent être parcourues en une fois. Il était dans le rôle de la Campanie d'introduire en Occident des formes que d'autres incluraient dans une création nouvelle. Seulement cette création n'eût pas été possible sans la première tentative, que signale au porche de Sant'Angelo in Formis la disproportion entre les colonnes raccourcies et les arceaux qui s'élancent.

C'est au mur de ce porche que subsistent les tableaux de la vie des saints d'Égypte. Cet ermitage, du haut duquel se voient un fleuve sous le soleil et une plaine fertile, convenait à cette évocation. La nudité du rocher campanien, résultant en partie de l'abattage, par les chrétiens, des antiques bois sacrés imprégnés de paganisme, appelait, comme le désert, la nostalgie des jardins. À l'intérieur de la basilique, le calme de la grande perspective, près des beaux fonts baptismaux taillés dans la base renversée d'une colonne corintienne, et du bénitier creusé dans un chapiteau d'acanthes, l'emporte avec l'agrément des couleurs sur la dureté d'expression des peintures. Les Bienheureux, en marge de la fresque du Jugement Dernier, lèvent les mains vers les dattes d'une palmeraie, qui contribue à justifier le nom de thébaïde, adopté en souvenir du désert fraternel par les moines d'Occident, pour désigner les refuges de la spiritualité.

*Ah ! qui me donnera des ailes de colombe
Pour qu'après tant d'épreuves je cherche,
Affranchi de la pesanteur,
Le calme dans l'altitude !*

PETRARQUE
Une pastorale latine



Santa Maria Capua Vetere : mosaïques de la chapelle de Santa Matrona dans l'église San Prisco.

Bénévent : arc de Trajan.



CHAPITRE XV

LES MOSAIQUES DE LA CHAPELLE DE SANTA MATRONA PRES DE CAPOUE

La palmeraie, symbole du paradis, se trouve, depuis le VI^e siècle, représentée, près de l'ancienne Capoue, dans l'église de San Prisco, aux mosaïques de la chapelle de Santa Matrona. Cette chapelle, aujourd'hui englobée dans le bas-côté droit d'une *grande église blanche*, d'un baroque tranquille, s'élevait autrefois auprès d'une basilique plus petite, ornée elle-même de mosaïques. Une étrangère, qui aurait été une princesse de Lusitanie, Matrona, ayant imploré une guérison au tombeau de San Prisco, et l'ayant obtenue, avait consacré sa vie au souvenir du saint et à la construction, à l'embellissement de la basilique. Considérée à son tour comme une sainte, elle fut ensevelie dans une chapelle contigüe, salle carrée, presque indépendante, que seule deux petites portes gothiques reliant aujourd'hui à l'église ; la voûte et, entre ses retombées, le haut des murs, se parent d'une mosaïque aux touches d'or sur fond bleu sombre. Le long des arêtes, quatre palmiers dirigent l'un vers l'autre l'éventail de leurs branches, qui forment une couronne vert et or autour du zénith. Entre les tiges des palmiers, des rinceaux clairs s'élèvent de vases d'or, et des oiseaux sont posés sur les enroulements. Dans l'arc du fond, douze colombes symbolisaient les apôtres ; elles s'échelonnaient trois par trois, (on le sait par une ancienne gravure,) vers une croix d'or et de pierres. Dans l'arc de gauche, les symboles, aigle et bœuf ailé, de saint Marc et de saint Luc, entourent un trône vide sur lequel se pose une colombe. Il ne reste de la composition symétrique d'en face, à droite, du côté de la fenêtre, que l'ange de saint Matthieu, jeune Romain robuste aux yeux un peu fades. Enfin, au-dessus de l'entrée, apparaît un Christ aux traits accentués, laid, souffrant et faible, saisissant de pauvreté humaine parmi tant de symboles de sa divinité. C'est, plutôt que le Jésus de l'Évangile, le Juste souffrant d'Isaïe. Nous sommes bien loin du penseur et du héros des mosaïques romaines de Sainte-Pudentienne et de Saints-Cosme-et-Damien. Devant cette dégradation consentie, accordée à la commune condition des hommes, on se demande si cette image n'est pas une réponse aux sectes monophysites qui ne voulaient voir dans le Christ que la nature divine et pour ou contre lesquelles le VI^e siècle se passionnait. La tristesse de cette figure signifierait que le Christ a réellement souffert pour l'humanité. On comprend que, devant cette humiliation, la présence divine n'ait pu être attestée que par la poésie byzantine de l'absence, ou par des symboles aussi transposés que ceux des arbres, des plantes de vie, et des oiseaux. D'autre part ce Christ déshérité, objet de compassion, cet ange qui n'ose être viril que par renoncement à toute personnalité, ce bos-

quet d'arbres d'Orient aimés des oiseaux, ont pu répondre aux rêves d'une jeune fille confinée dans son dévouement religieux. On est porté à supposer que la chapelle a été l'oratoire de la sainte avant de devenir son tombeau. On sait par d'anciennes descriptions que le thème des oiseaux était déjà important aux mosaïques de l'église ornée par les soins de Matrona. Si la chapelle et son décor n'ont été ni exécutés ni prévus par elle, ceux qui les lui ont dédiés ont dû se conformer à ses préférences.

A vrai dire, ces thèmes étaient alors d'une grande banalité. La grâce de leur groupement l'est moins, autour du plus original d'entre eux, le dessin des palmiers suivant les arêtes de la voûte. Les tiges prolongent en souplesse les colonnes corinthiennes placées aux quatre coins de la pièce. Sans doute l'architecte ignorait-il que le chapiteau d'acanthes avait, bien probablement, été une transposition grecque du chapiteau de palmes de l'Égypte ; son instinct lui a fait rapprocher l'élégance végétale de l'un et de l'autre en un composé où se rejoignent tous les rêves de l'au-delà.

CHAPITRE XVI

CAPOUE ET LE MUSEE CAMPANIEN

Capoue, transférée au début du moyen âge de son site ancien à l'emplacement d'une autre ville romaine, sur le Volturne, y fait encore figure d'ancienne capitale. Elle est en bonne partie composée de palais rénovés au XVIII^e siècle. A côté de la royale Caserte des Bourbons, elle a l'allure moins disciplinée d'une vieille ville de noblesse. De petites églises préromanes ont gardé, dans leur massivité lombarde, le sens romain de l'arc monumental. L'atrium de la cathédrale date du XI^e siècle, du début de l'hégémonie normande ; mais comme les colonnes sont antiques et l'entablement enrobé de baroque, le caractère normand n'apparaît guère. Un peu plus ancien et un peu moins grand que celui de Salerne, cet atrium n'a pas ou n'a plus de galerie haute ni de couleurs variées ; ses arcades blanches sont plus modérées ; moins original, il est toujours charmant.

Le musée campanien a été reconstruit dans un palais dont quelques éléments monumentaux ont été préservés. Regretterons-nous de ne pas y voir la Vénus de Capoue et la Psyché, que d'aucuns voudraient y trouver parce qu'elles ont été découvertes sous les arcades de l'amphitéâtre de l'ancienne ville ? Ces grandes œuvres de l'art grec témoignaient de l'opulence de la cité qui avait pu se les offrir à l'époque impériale ; elles n'ont rien à voir avec l'art du pays. La Psyché, dont le bloc de marbre devait être complété par d'autres, ou par des adjonctions de stuc, venait probablement d'Alexandrie, où les ateliers de sculpture, dans un pays qui avait à importer le marbre, se faisaient une spécialité de ces assemblages. Une tête de jeune homme qui, selon Maiuri, personnifierait le Volturne, et qui servait de clé à un arc de l'amphithéâtre de la Capoue antique, est, au musée campanien, d'une épaisseur de traits rustiquement romaine, tout à fait étrangère à l'élégance de ces statues, qui se trouvent à leur place dans l'entourage plus grec du musée de Naples.

Cette tête du Volturne, bien que d'un ciseau adroit et d'une facture facile, n'est pas sans rapport, par la lourdeur, avec la série des rudes sculptures d'époque hellénistique, représentant des femmes assises portant des enfants au maillot, qui proviennent d'un sanctuaire de la Terre Mère. On dédiait probablement de ces statues après une naissance difficile. Ces figures ne sont influencées que de loin par l'art grec ; et pourtant le musée campanien est plein de vases attiques et de terres cuites grecques trouvées dans les nécropoles et les sanctuaires capouans. Une puissante paysannerie locale imposait à cet arrière-pays ses prédilections terriennes, alors que les villes grecques, ou hellénisées de la côte, s'ouvraient à la beauté classique.

Il n'est cependant pas possible que les deux courants ne se soient jamais mieux mêlés. De nombreux bustes ou masques de terre cuite, antéfixes de temples et portraits funéraires, permettent de suivre le croisement d'une solidité campagnarde ou personnelle avec la régularité grecque, la grâce hellénistique. Ces dosages laissent entrevoir ceux de Rome, encore que la Rome républicaine ait été imprégnée d'hellénisme moins tôt que la Campanie. Un peu simplifiés, ces visages qui font le grand attrait du musée de Capoue, ont de la saveur, une vie retenue et franche. Sans laisser-aller, ils ont l'air d'être à l'aise en famille. Les festoiments offerts aux troupes d'Annibal, et le goût de la violence attesté par la grandeur de l'amphithéâtre, où se prolongent les échos du drame de Spartacus, ne nous faisaient pas attendre ces aspects d'honnêteté familiale. Si le sens de la famille était et est encore si marqué en Campanie, c'est peut-être en partie pour lutter contre des velléités de déchainement dont on mesure toute la menace.

Les sculptures de Frédéric II, enlevées à l'arc de triomphe que l'empereur avait élevé entre deux tours à la sortie d'un pont du Volturne, sur la voie appienne, font d'abord une tout autre impression. Elles ne respirent que la grandeur de l'Etat. Une tête d'homme barbu, aux mèches égales et drues, aux traits courts et fiers, ornaît la clé de l'arc de triomphe. Le sculpteur a prêté quelque archaïsme à son modèle jupitérien ; il l'a sculpté avec plus de franchise que l'auteur du Volturne romain, et une entente plus vraie du classique ; on pourrait d'ailleurs voir, avec autant de vraisemblance que pour la tête romaine, dans ce masque fait pour dominer une porte du fleuve, une personnification de celui-ci.

Des tours elles-mêmes proviennent des têtes en demi-épaisseur juchées au sommet de triangles de pierre. Des triangles semblables surmontent les arêtes de la base polygonale du donjon de Caserta Vecchia, et enserrant la tour ronde. Ce ne sont nullement des images de têtes coupées qui auraient été placées là en rappel de trophées barbares. Elles ont les yeux ouverts ; leur encolure prolongent gauchement le triangle ; elles s'apparentent aux têtes gothiques logées plus heureusement aux retombées des arcs. Il est difficile d'écarter l'idée d'une imitation des masques antiques dont les ruines romaines devaient proposer dès lors bien des exemples, et qui peuplent aujourd'hui si agréablement le musée campanien.

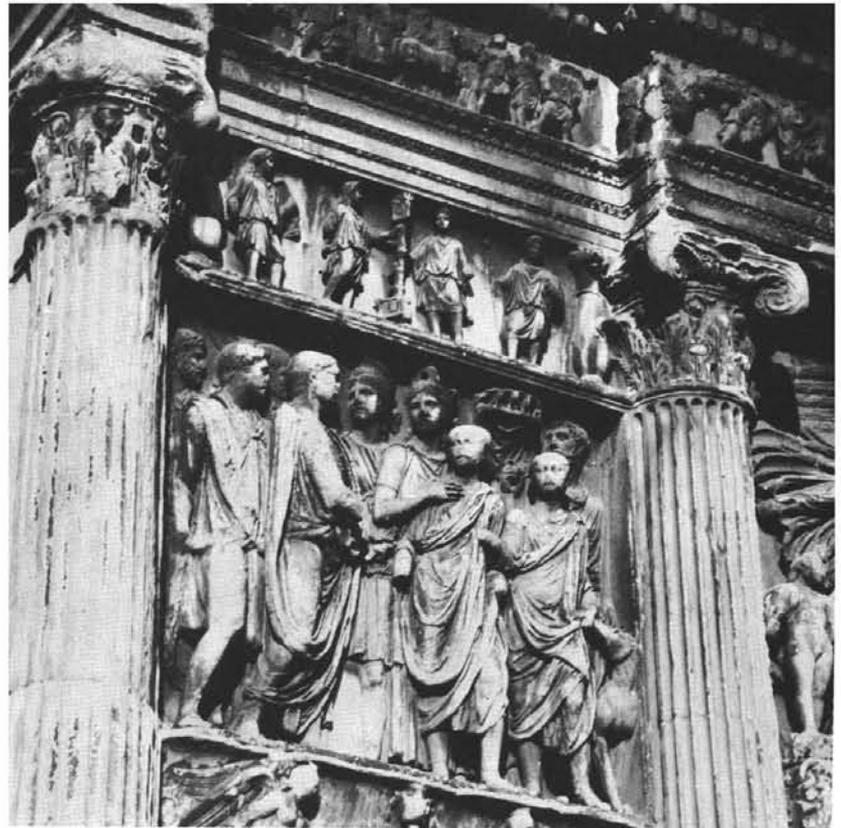
Les bustes des ministres de Frédéric II, Pietro della Vigna et Taddeo da Sessa, combinent l'imitation de portraits antiques de particuliers, de types de philosophes et de bustes d'empereurs drapés du paludamentum. Mais ici le manteau est noué sur la poitrine au lieu d'être agrafé sur l'épaule, et ses plis d'épure enveloppent des épaules dont ils ne révèlent pas le modelé. Les têtes, chevelues, laurées, barbues, ne sont guère des portraits. Les deux visages massifs aux traits nets et brefs visent à exprimer l'autorité, éclairée par l'intelligence, bien plus qu'à prolonger une personnalité. L'intensité de leur vigilance est d'autant plus remarquable qu'elle est peu individualisée. Cette sculpture d'idée équivaut à une proclamation du retour au droit. Elle en manifeste la souveraineté.

La tête de la statue de Frédéric II, inventeur et bénéficiaire de cette résurrection de la romanité au profit de l'empire, a-t-elle été plus personnelle ? De cette statue, il ne reste que le corps drapé à petits plis, selon la recette pour imiter l'antique illustrée par Villard de Honnecourt dans son album-répertoire. Les monnaies d'or de Frédéric, les augustales, présentent un profil au nez un peu long, auquel se borne l'individualisation. Le visage, là encore, se montre idéologique plus que personnel.

Les grandes têtes de l'arc de triomphe ne sont pas sans rappeler, par la plénitude un peu simplifiée et les traits larges et courts, le Volturne antique et les figures de mères. Les têtes en demi-épaisseur des tours évoquant d'autre part les masques antiques de terre cuite du musée, il apparaît vraisemblable que la Renaissance de Frédéric II, romaine de programme, s'est, pour l'exécution, particulièrement rattachée aux traditions sculpturales de Capoue.



Bénévent : deux détails
de l'arc de Trajan.



Bénévent : deux détails
de l'arc de Trajan.

La tête de la statue allégorique de la cité est trop endommagée pour que l'on puisse bien juger de son caractère. Elle semble avoir été, comme les autres sculptures de l'arc du Volturne, l'expression superbe d'une idée plutôt que l'incarnation d'une vie. Rien ne permet de croire qu'elle ait annoncé, sinon par le sens du volume et la noblesse du maintien, le buste de femme couronnée qui probablement personnifie Ravello, dans la cathédrale de cette ville embellie de sa personnalité.

Il n'est peut-être pas impossible de tirer des sculptures de Capoue quelques indications sur le rôle de Frédéric II comme précurseur de la Renaissance italienne. Le sens du classique, en lui, tenait plus de l'empereur que de l'homme. Il est prodigieux déjà, même en Campanie, qu'il ait pu, dans la première moitié du XIII^e siècle, inspirer à des artistes si proches du roman l'ampleur de conception et de modelé, la régularité de physionomie de ces sculptures. Mais ces ouvrages disent la volonté accomplie plutôt que l'élan d'une création. Semblablement la poésie de Frédéric II, monument de la langue italienne à ses débuts, n'est pas une grande poésie. Il fallait un génie de discernement pour reconnaître dans la langue du peuple ce qui prêtait à usage littéraire. Il fallait plus que l'autorité politique pour fixer cet usage. Mais c'est un autre pouvoir qui donne au poème la poésie. Il est d'ailleurs assez difficile de croire que ce prince artiste ait personnellement réalisé la résurrection du classique, lui qui, tout au long d'une vie de lutte, a rêvé de retourner à Palerme dans ses palais semi-arabes. Mais il avait auprès de lui ce Pietro della Vigna qui nous a laissé, par ses épîtres, le témoignage de son goût et de son sens du classique. Une certaine conformité des sculptures du temps de Frédéric II aux modèles capouans s'expliquerait au mieux si l'on admettait que Pietro della Vigna, conseiller capouan de l'empereur, lui apporta son talent et celui des siens pour la formation de tout ce courant de classicisme dont le prince avait besoin pour devenir un empereur tel qu'il l'entendait, à la romaine.

CHAPITRE XVII

BENEVENT

L'ARC DE TRIOMPHE DE TRAJAN

La chaîne dorsale de la péninsule italienne s'abaisse tant, en regard de la Campanie, qu'elle invite au passage d'un versant à l'autre. La localité qui, d'une colline entre deux cours d'eau, commande ce passage, était vouée à un rôle stratégique. Les Romains, y ayant vaincu Pyrrhus, changèrent le nom ancien de la cité qui, en latin, sonnait comme Maleventum, et paraissait de mauvais augure, en Beneventum. La voie appienne ne pouvait que passer par là pour conduire de Rome à Brindisi, port d'embarquement vers la Grèce. Trajan créa, au début du II^e siècle, un raccourci dans cette direction. De là le bel arc de triomphe élevé en son honneur à l'entrée de la ville. Il rappelle l'arc de Titus à Rome. Une seule arche entourée d'un bloc de solidité compacte, admirablement distribué pour mettre en valeur, au-dessus de la baie, l'inscription dédicatoire en lettres monumentales. L'arc de Titus est, dans sa puissance concise, plus délicat ; il est presque nu. L'arc de Trajan est couvert de sculptures, mais elles se répartissent de façon à laisser les proportions architecturales dominer la masse.

Les reliefs du couronnement représentent des dieux assemblés. Rien ne les distingue des mortels que leur beauté. Un voyageur ignorant de la mythologie se dirait en voyant des hommes si bien faits et si nobles, des femmes si harmonieuses d'attitude et de visage, qu'un tel peuple mériterait d'être divin. Du côté de la campagne dans les écoinçons de l'arc, deux magnifiques figures d'hommes robustes, accoudés au cintre, figurent des fleuves ; du côté de la ville, ce sont des victoires qui s'infléchissent, pleines de grâce, aux deux côtés de l'arcade. D'autres victoires, plus petites, entre les zones des reliefs latéraux, sacrifient aimablement des taureaux qui se prêtent le mieux du monde à jouer leur rôle dans ce rite.

Les grands tableaux qui s'étagent de part et d'autre de l'ouverture et dans le passage rappellent, plutôt que des conquêtes, des décisions civiques et des mesures de bienfaisance, tout particulièrement en faveur d'enfants. Les plus petits viennent dans les bras ou sur les épaules de leurs parents ; d'autres ont déjà, dans la démarche, une modeste gravité romaine. Ils sont, comme tous, comme le prince qui les assiste, des citoyens. L'empereur agit si manifestement au nom de l'Etat, pour l'Etat, que ses mesures d'assistance publique apparaissent comme des œuvres de bonne organisation, et nul n'est humilié.

Que voilà bien un sympathique arc de triomphe ! Il réduit au minimum l'ostentation des rapports entre vainqueurs et vaincus. Il ne rappelle que pour la forme, et pour éviter l'hypocrisie, par des bandeaux de reliefs en très petites dimensions, que l'exaltation des uns est

due à l'abaissement des autres. Les principaux des succès illustrés sont des victoires sur le malheur, la discorde et l'indifférence. Les figures d'enfants associent l'espoir à la confiance. L'arc de Bénévent magnifie, à la mesure de l'horizon qu'il encadre, l'apogée du bonheur dans l'empire.

SAINTE-SOPHIE DE BENEVENT

Par suite des désordres de la fin de l'antiquité, puis de l'invasion des Lombards, la position centrale de Bénévent, dans un site favorable à la défense et au guet, lui valut le rôle de capitale de l'Italie du Sud. Que ce rang n'ait pas suffi à en faire une grande ville est bien prouvé par les dimensions de l'église, en son temps très admirée, que le plus important des rois lombards du Sud, Aréchis II, y éleva au temps de Charlemagne, dans la seconde moitié du VIII^e siècle. Quand on lit que ce chef osa rivaliser, par une petite église, avec Ste-Sophie de Constantinople, on s'attend à trouver un ridicule édifice de prétention barbare.

Ste-Sophie de Bénévent est une église accueillante et belle. Si les dimensions y sont médiocres, l'art ne l'est pas ; on se sent bien dans cet espace, dont les limites ne le séparent pas de l'illimité.

Des remaniements qui, par suite d'un tremblement de terre, à la fin du XVII^e siècle, ont porté sur la partie antérieure et sur la coupole, ne les ont altérées que par appauvrissement. Ils entament peu l'impression de celui qui entre et s'arrête au cercle de hautes colonnes corinthiennes sur lesquelles repose le dôme simple et nu. Les colonnes, d'un fier profil, sont un peu grandes pour l'église. Leur jaillissement élève d'autant mieux l'attention et supplée au prestige perdu de la coupole ancienne qui sans doute, pour rappeler son modèle byzantin, était parée de mosaïques et montée sur un tambour très ajouré de fenêtres. Les historiens de l'architecture en veulent à l'architecte d'Aréchis de n'avoir pas osé suspendre cette coupole, comme à Constantinople, sur le carré central d'un plan cruciforme. Se sachant incapable d'en reproduire les savantes audaces, ne fut-il pas plus sage de se borner à monter le dôme, selon la pratique éprouvée de la Campanie et de Rome, sur une rotonde ? La coupole refaite, modeste et peu éclairée, est toujours belle de la colonnade en couronne qui la soutient ; elle laisse prédominer l'effet des fenêtres du fond, qui vraisemblablement a toujours été le plus original et le plus prenant.

Parmi les chapelles qui rayonnent du cercle un peu restreint de la composition, trois se groupent, la plus grande au milieu, dans l'axe de la construction vis-à-vis de l'entrée. Ce groupement avait été inventé pour terminer les trois nefs d'une basilique rectiligne ; c'était une extension aux bas-côtés de la terminaison de la nef médiane, probablement par adaptation au culte de divinités réunies, comme celles des capitales, en triades. Le rattachement de trois absides contiguës à une rotonde constitue un compromis, qui aurait pu être incohérent. L'église en tire sa plus grande beauté.

L'hémicycle du fond déploie en éventail les trois absides entre deux portes latérales. Une grande fenêtre au fond de l'abside majeure, une fenêtre moindre au fond de chaque absidiole, enfin une fenêtre plus haut placée au-dessus de chaque porte, agrandissent l'espace et dessinent un mouvement de bienvenue et d'aspiration. Leurs clartés réunies composent une silhouette d'oiseau, aigle romaine ou colombe de l'Esprit, dont s'ouvrent, face à l'arrivant, les ailes aux extrémités relevées ; et la courbe de ces ailes de lumière nous enveloppe de son accueil et nous appelle à son envol.

Le dessin de la façade est presque aussi rare. Seulement son originalité est due en partie aux réfections successives. Le contour tout en courbes ne peut guère procéder que d'une étape baroque, mais d'un baroque dépouillé, secrètement inspiré de la construction préromane sous-jacente. Les enroulements du baroque, dont le rôle est de cerner, tel le rinceau, des lignes constructives qui ne se dérobent que pour se faire mieux sentir par le regret, ont proliféré bien des fois jusqu'à les étouffer. Mais en province, à la campagne, il arrive que ces inflexions, dégagées des renchérissements d'avant-garde, rejoignent par instinct les lignes de structure, et retrouvent une ingénuité d'harmonie. Le baroque n'est jamais si près du style que lorsqu'il manque au sien. A la façade de Ste-Sophie, des courbes sans complication indiquent le jeu des forces portantes ; la rencontre imprévue de deux d'entre elles détermine, en guise de fronton, un très fin croissant suspendu pointes en bas au-dessus du portail cintré. Aucune de ces courbes n'est concentrique à une autre, et elles s'accordent toutes. En outre quelques roides sculptures, au tympan du portail, compensent par leur aplomb, en accord avec celui des montants de la porte, ce qu'aurait pu avoir de trop flexible ce composé plein de fantaisie.

Le goût de courbes hardies se constate aussi au cloître roman qui touche à l'église. Chaque travée comporte quatre ouvertures séparées de colonnettes et couvertes de petits arcs en fer à cheval sous un seul arc de décharge surbaissé. La répétition, de travée en travée, rend du calme à ces ondolements contraires, sans effacer l'originalité de leur rythme un peu syncopé. Le système de l'arc de décharge épargne presque tout poids aux colonnettes, qui ont pu rester minces, sans avoir à se jumeler. Aussi leur chapiteau étroit se raccorde-t-il par une large console à l'épaisseur de l'arcade qu'il porte. Plus que le chapiteau, la console offrait du champ à la sculpture. Les travaux des mois, décor fréquent des cathédrales de France, y ont trouvé place. Il est curieux de voir ces sculptures inspirées du Nord rejoindre au cloître de Bénévent les arcs outrepassés à la mauresque. Les Normands, aux XI^e et XII^e siècles, ont acclimaté dans l'Italie du Sud des formes dont la diversité rappelait l'amplitude de leurs horizons. Et pour les papes, maîtres dès lors de Bénévent, l'horizon ne pouvait être moins étendu.

Le cloître de Ste-Sophie abrite aujourd'hui le musée du Samnium. Les objets les plus remarquables sont les sphinx brisés et un obélisque provenant d'un Iseum d'époque impériale. Un autre obélisque de même provenance orne encore une petite place de la ville. Toutes les routes maritimes, que ce fût par la Campanie ou par Brindisi, devenaient les chemins d'Isis. Et ce que le christianisme, dans ses thébaïdes, avait légitimé de l'Égypte, imprègne encore à Bénévent, l'intérieur de la cathédrale reconstruite après les désastres de la dernière guerre. Derrière une façade ancienne à fronton, au portail encadré de riches rinceaux, à côté d'un campanile intact, ennobli d'une frise de bustes funéraires romains, la grande et belle église des archevêques de Bénévent déploie, autour d'une large nef, une forêt de colonnes d'un marbre rosé, aux chapiteaux de larges feuilles, dont les fûts élancés, d'un galbe très végétal, développent un jeu de perspectives infinies comme ceux d'une palmeraie. Les quelques colonnes doriques romaines de l'ancienne église, échappées aux ravages, ont été rassemblées le long des murs d'une chapelle rectangulaire qui respirerait, par ces proportions comme par ce décor, une sérénité antique, si le groupement inégal des colonnes ne laissait place à une sorte d'interrogation. Sur l'arc de l'entrée du chœur et au-dessus d'autels latéraux, d'attachantes mosaïques expriment, sans plus d'hieratisation ou stylisation que de servitude du réel, un monde de haut Au-delà. Il y a là de saints personnages dont toute l'autorité vient de l'âme et la dignité de la discrétion de l'âme.

Des légendes et traditions folkloriques rappellent à Bénévent des pratiques de sorcellerie héritées d'un paganisme barbare. C'est dans la vallée que Manfred, le fils préféré de Frédéric II, luttant pour reconstituer le royaume de ses ancêtres normands de l'Italie du Sud,

périt dans la bataille où Charles 1^{er} d'Anjou, champion du pape, se rendit maître de ce royaume. Les vainqueurs ensevelirent le prince tué au combat, comme un héros de saga, sous un tumulus de pierres brutes, d'où l'arrachèrent les vindictes partisans. Mais les sombres souvenirs n'ont guère de place entre ces vallées ouvertes, sur cette colline aérée. On dirait que le nom donné à la ville par les Romains correspondait à une de ses vertus foncières et ses beaux monuments, malgré des complications dues aux remaniements ou aux hésitations d'époques difficiles, sont des monuments heureux.

CHAPITRE XVIII

LE MUSEE DE CAPODIMONTE

Le palais de Capodimonte couronne une colline que l'on voit de presque tout Naples. Charles III, avant de connaître le génie d'architecte de Vanvitelli et d'oser se créer un Versailles à Caserte, avait commencé en 1738, à Capodimonte, une demeure de délassement, rendez-vous de chasse qui devait être aussi un musée, pour y installer les immenses collections des Farnèse, héritées de sa mère. Cette destination expliquerait, avec l'insolite ampleur des fenêtres, une certaine simplicité de l'architecture. Peut-être estimait-on déjà indiscret d'entourer des œuvres illustres d'un cadre qui leur eût disputé la primauté. Dès le XVIII^e siècle, des problèmes de restauration s'étaient posés pour certains tableaux. Capodimonte s'orientait dès lors, malgré de longues hésitations, vers l'accomplissement qui le fait citer aujourd'hui comme une réussite dans l'ordre de la muséologie.

La construction encadre en longueur une enfilade de trois cours pareilles, entre deux bâtiments transversaux. L'ordonnance est la même sur tout le pourtour ; elle comprend un soubassement très robuste et très ouvert, un haut étage ceinturé d'un balcon ininterrompu, et un attique aux fenêtres carrées sous une importante corniche. Cette architecture horizontale est épaulée, à intervalles réguliers, de pilastres de pierre grise, lourds à voir de près, mais dont la netteté, vue de loin, articule ce monotone volume au point de paraître l'alléger. Les murs sont peints du rouge vif de Naples, que la distance affaiblit en un rose riant. Le palais gagne ainsi, à son isolement bien mesuré, au-dessus de ses bois et de la ville, un air de joie dans la grandeur.

L'étage noble a gardé son décor intérieur du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. L'ornement y est moins appuyé qu'aux palais de grand appareil. Il est parfois sommaire. Certaines salles abritent une collection de porcelaines, sous des glaces inclinées, dont la disposition n'est pas sans agrément. Mais l'invention d'un verre sans reflet, qui semble acquise, dispensera de ce mode de présentation, qui, répété, sent toujours un peu l'artifice. Une des pièces maîtresses est une figurine en porcelaine de Vienne de Marie-Thérèse, qui semble ne vouloir être impériale, dans son fauteuil et ses falbalas, qu'à force d'être grand-mère. Un célèbre petit salon à la chinoise, en glaces tout enguirlandées de porcelaines de couleurs, est la pièce de maîtrise de la fabrique installée à Capodimonte, près du palais, par Charles III. Il est difficile de lui reconnaître plus qu'un dangereux mérite de virtuosité.

Les collections des Farnèse, transportées au début du XIX^e siècle du palais de Capodimonte, encore inachevées, au bâtiment de la via Roma, y ont été tellement développées qu'il a fallu les diviser. Les antiques sont restées en ville, et les tableaux ont été rassemblés de nou-

veau au palais de la colline, réorganisé par le professeur Mollajoli pour les recevoir. Aménagement bien légitime. La collection est magnifique. Il s'y trouve une vingtaine d'œuvres incomparables. Un saint Louis de Toulouse laissant la couronne très convoitée de Naples à son frère cadet, Robert le Sage, qui la reçoit avec une modestie un peu affectée, met tous les raffinements de Simone Martini et de Sienne au service d'une cause politique, pour laquelle cet art d'intériorité s'oriente à la fois vers une grandeur d'action et un humour qui ne paraissent guère compatibles avec sa transcendance. Une crucifixion de Masaccio éclate, à travers les habitudes de l'enluminure, de puissance tragique, avec une violence d'affranchissement que ses fresques de Florence auront dépassée dans l'apaisement de l'élévation. Le saint François donnant la règle aux frères et aux sœurs de son ordre, répartis autour de lui en un cercle attentif, et le saint Jérôme aux tons de buis, soignant le lion dans sa bibliothèque, témoignent de la haute gravité du Napolitain Colantonio, dont le réalisme monumental s'apparente à celui du triptyque de l'Annonciation d'Aix-en-Provence, et a contribué au style d'Antonello de Messine. Sans doute rendra-t-on à celui-ci un portrait d'homme pour lequel aujourd'hui sont proposées d'autres attributions ; le sourire asymétrique de cet intelligent personnage traduit de trop près, sur le plan d'une virile lucidité, le demi-sourire profond de l'Annuziata de Palerme, chef-d'œuvre d'Antonello, pour qu'il paraisse convenir de lui retirer l'ironique observateur du tableau de Naples. Une semblable acuité de caractère marque le portrait de François de Gonzague, encore presque enfant, de Mantegna. Le rouge délicat du vêtement y semble le signe d'une ardeur qui s'éveille.

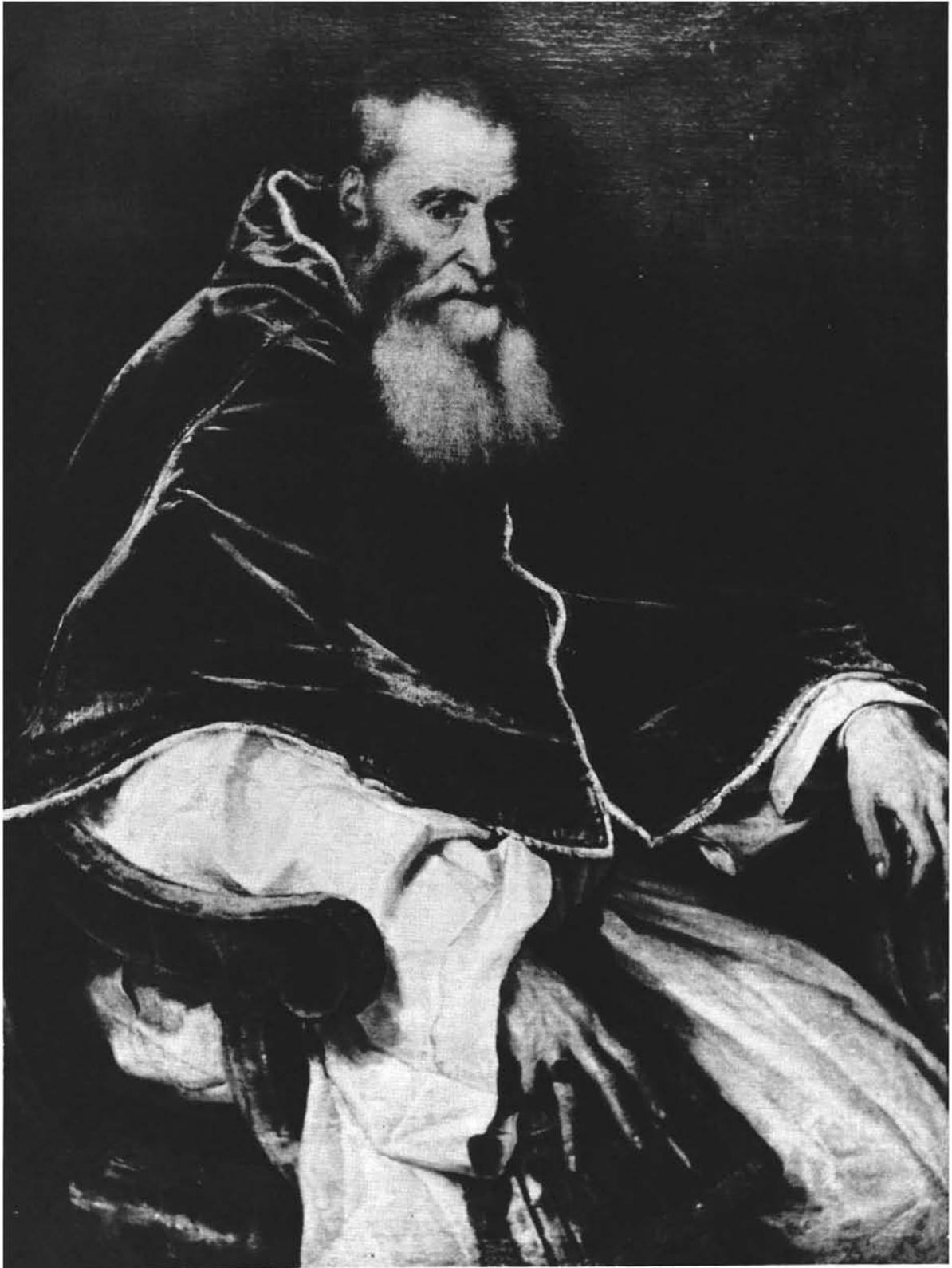
Le même intérêt de grandeur de psychologie s'attache aux portraits des Farnèse par le Titien. Et la Danaé de celui-ci respire, dans une splendeur d'atmosphère et de beauté corporelle où le grivois n'aurait ni place ni sens, une poésie où s'enchantent la volupté. Le Parmesan s'est surpassé dans le portrait d'une jeune femme, Antéa, vêtue de soies grises, dont le ravissant visage mat plonge dans nos yeux un regard interrogateur, et sûr d'être obéi.

Deux figures du Greco, de sa jeunesse italienne, font penser qu'après la Crète et avant l'Espagne, il faillit avoir plus de talent que de génie. Goya, dans les portraits, d'une merveilleuse fluidité de ton, du roi Charles IV d'Espagne et de la reine Marie-Louise de Parme, se révèle plus grand encore dans le tempéré que dans les virulentes esquisses où il cède à la tentation d'outrepasser la complexité humaine.

Il faut mettre hors pair les deux tableaux de Breughel l'Ancien, le misanthrope et les aveugles, qui seraient d'un pessimisme terrible si leurs paysages de printemps et la transmutation même de cet art, ne compensaient de bénédiction le grand accent d'amertume des sujets. Dans un paysage avec Egérie, de Claude Lorrain, c'est le charme qui règne seul, mais sans limite, et cet illimité touche à de l'absolu.

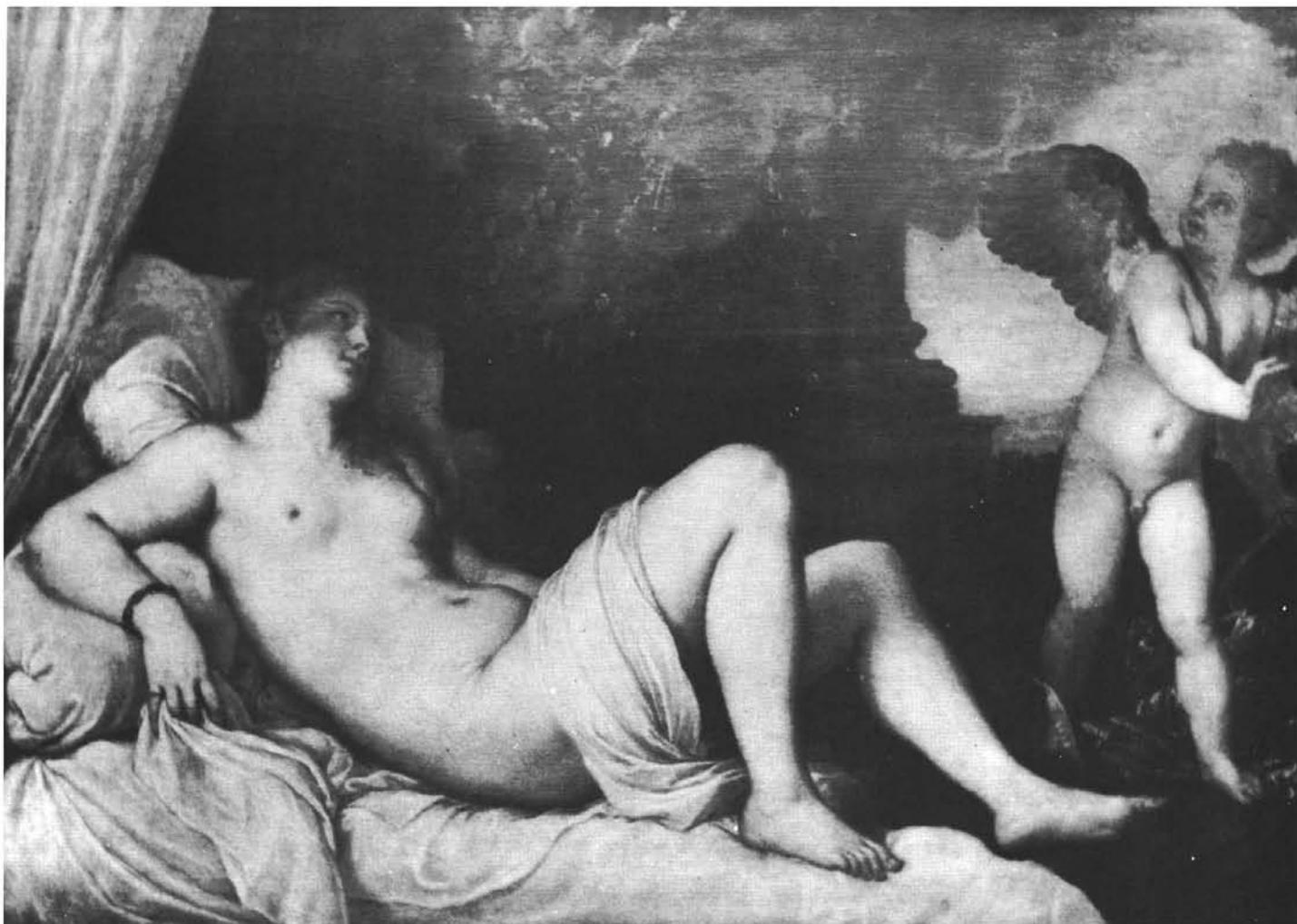
LE COURONNEMENT DE ROBERT LE SAGE DE SIMONE MARTINI

Saint Louis de Toulouse, trônant, face à nous, dans sa robe de bure et sa chape orfèvrée, transmet la couronne de Naples à son jeune frère Robert, agenouillé à sa gauche. La grandeur du royal archevêque franciscain, absorbé dans son mysticisme un peu asiatique, s'oppose à la bonhomie rusée de son cadet, représenté, par humilité, beaucoup plus petit, mais visiblement enchanté de recueillir cette couronne de rebut — que son saint aîné n'avait d'ailleurs pas tout à fait le droit de recevoir, ni, par conséquent, de lui transmettre. Mais com-



Portrait du pape Paul III (Naples, Musée National de Capodimonte).





Danaé du Titien (Naples - Musée National de Capodimonte).

ment discuter le geste d'un personnage déjà si près du ciel ? Le dessin presque oriental, sans profondeur, les tons précieux et sourds, l'aptitude au recueillement de la peinture siennoise, font croire d'abord à un art tout religieux.

Il devient pourtant difficile de ne pas sentir un rien d'humour en marge de cette gravité. Le peintre n'aura pas été tout à fait dupe du rôle que devait jouer son tableau dans la reconnaissance de la royauté de Robert. En fait, la reine mère Marie de Hongrie, à la gloire de laquelle devait être élevée l'église de Santa Maria di Donna Regina, semble avoir assez délibérément usé du prestige sacré de son second fils pour déposséder au profit du troisième la postérité hongroise du premier, Charles Martel, à laquelle en principe aurait dû revenir aussi la couronne de Naples. Mais ces deux règnes étaient difficiles à concilier et la raison politique s'unissait au sentiment pour dissocier les couronnes à l'avantage du jeune Robert, auquel sans l'intervention du saint second, il eût été malaisé d'assurer la substitution. On voit bien pourquoi, à peine Louis canonisé, Robert commanda ce tableau, destiné à proclamer, dans l'église San Lorenzo, la légimité de son pouvoir.

Tout cela fait beaucoup d'intentions pour une peinture. L'intérêt psychologique ainsi rehaussé n'entre pas dans le même ordre que l'autorité d'un saint. Le subterfuge de diminuer la taille de l'un des personnages pour marquer la supériorité de l'autre accuse la disparité des sujets. Mais après tout la note un peu ironique tient d'un raffinement qui n'est pas étranger, lui, à la conception picturale de l'œuvre.

PORTRAIT DU JEUNE FRANÇOIS DE GONZAGUE PAR MANTEGNA

Vu en buste, de profil gauche, le très jeune prince, dont le manteau et le bonnet sont d'un même et délicat rouge gris, atteste une hérédité redoutable. Un caractère ingrat et jouisseur marque le long nez déjà lourd et les lèvres gonflées. Mais la vigilance est d'une lignée apte au règne. Et il n'est guère plus qu'un enfant. La timidité et le désir de connaître éclairent de leur combat cette physionomie en passe de s'accroître. Le réseau serré du dessin a su, mieux qu'un art plus moelleux, retenir la fraîcheur de courbe du menton et du cou. Entre le tyran et l'oiseau, le garçon balance encore. L'âpreté de Mantegna et celle de la Maison régnante cernent un âge où l'on garde quelque chance d'échapper à soi-même. Le jeune prince échappera-t-il ? A-t-il pu échapper ?

Mantegna l'a rebâti en dignité dans la fresque du palais de Mantoue où il l'a représenté rentrant de ses études de Padoue, puis dans son prestige de cardinal, encadré avec déférence par son propre père et son frère aîné. Le masque s'est alourdi ; il serait, sans la droiture du regard et du maintien, d'une épaisseur un peu faunesque. Il semble que la volonté ait discipliné de dangereuses richesses. Mais le portrait de Naples va plus loin. Ce que la fresque oblige à simplifier, le tableau de chevalet permet de le poursuivre plus longuement, plus intimement. Le peintre, qui oscillait entre l'insistance burinée et un naturel poussé parfois jusqu'à la désinvolture, s'est arrêté ici à une graphie sans faille comme sans sécheresse. Il était assez jeune pour sympathiser avec le modèle, assez expérimenté pour aimer comprendre, et pour être maître de son talent.

Mantegna possédait presque tous les dons des plus grands peintres, mais quelque difficulté qu'il avait avec lui-même l'empêchait souvent de jouir de tous en même temps. Des disproportions, des disparates, ou au contraire un traitement égal d'éléments qui auraient dû se subordonner, entachent bien des fois l'unité de ses ouvrages. Il avait un goût des matières

précieuses, pierres et métaux, qui l'a détourné parfois de la vie. Dans le petit portrait de Naples, rien n'est plus précieux que cette jeune vie qui combat pour se trouver ; et la rare couleur dont le peintre l'a enveloppée semble signifier, contradictoirement, une ardente fraîcheur. Plaisir psychologique et sympathie se sont unis pour ce rien d'enchantement dont le peintre avait besoin pour être le Mantegna que ses dons lui permettaient d'être et que sans doute il souffrit de n'avoir pas toujours été.

LE PAPE PAUL III, DU TITIEN

L'esquisse et le tableau

Une grande esquisse du Titien groupe trois Farnèse : le pape Paul III est assis à gauche ; son petit-fils Octave fléchit le genou devant lui ; tous deux se guettent de la plus sournoise façon, sous le bel œil nul d'un autre petit-fils né pour meubler les arrière-plans. Les deux protagonistes semblent mettre beaucoup de leur esprit de famille à jubiler de se sentir plus jaguars l'un que l'autre ; ou plus chacals ? Le peintre des plus séduisantes harmonies s'est fait aussi aigu que Goya dans cette satire psychologique. Mais ce n'est qu'une esquisse. Libre à ceux qui croient mieux au génie devant sa première fougue de préférer à une œuvre mûrie cette rapidité d'attaque. Le peintre eût peut-être jugé un peu précipité un engouement pour un ouvrage où il n'avait pas eu le temps de s'enrichir des modèles et de lui-même, ni de s'élaguer d'impulsions déformantes. Le génie aussi a ses pièges. Il lui faut un peu de délai pour se reprendre de ses tentations de la facilité. Sachant que ses esquisses éclataient de maîtrise, le peintre impérial dont Charles-Quint ramassait le pinceau aurait pu se complaire à cette première et fulgurante autorité. Il savait résister à cette tentation. Il avait, dans l'autre portrait du pape Paul III, représenté seul, dépassé le contentement d'un éclair vengeur, capable d'arracher à l'ombre d'une âme un accès de suspicion hypocrite ; il s'y était accompli en profondeur, en complications et contradictions résorbées.

La férocité, la fausseté, étaient trop partielles pour suffire au Titien, tel qu'il exigeait de l'être dans ses grandes heures. Le portrait achevé porte plus haut lumière et forme, âme et construction, modèle et peintre.

Ce grand regard gris mêle à l'ironique perspicacité la compréhension indulgente. La longue et forte main n'est pas faite seulement, ici, pour agripper, mais aussi pour bénir. Elle est paternelle sans doute pour rassembler terres et titres au profit de la famille ; elle est paternelle également pour communiquer sa force à tout un peuple, à plus qu'un peuple. L'étagement des taches claires n'exprime plus un repliement en cautèle, mais une autorité tranquille, et si la haute silhouette assise est courbée, c'est du fait de l'âge et d'une volonté, d'une passion d'attention. Nous entrons à notre tour dans ce champ d'intérêt. Nous comparaissons. Mais nous sentons que le scrutateur ne nous jugera pas. Il est trop observateur, trop détaché. C'est dans le moment où l'on est le plus capable de juger les hommes que l'on renonce à les juger.

LA DANAE DU TITIEN A CAPODIMONTE

Le plaisir de l'air à recevoir la lumière et de la lumière à se mêler à l'ombre a été rarement communiqué par un peintre avec autant de persuasion que par le Titien dans sa Danaé de Naples. Le beau corps nu est allongé sous l'influence d'or que, sur fond de ciel bleu, diffuse

la nuée ; le visage se renverse à demi dans l'ombre, où brille le regard heureux.

L'antiquité avait transposé en féminité comblée la joie de la terre à devenir féconde. Les Grecs attribuèrent à cette personnification de la nature exaucée une beauté si accomplie qu'elle pouvait devenir une fin en soi, et porter l'adoration de l'Aphrodite terrestre à l'Aphrodite céleste. La Danaé de Naples appartient à tous les règnes. Merveilleusement femme, elle se modèle en rencontres de lumière ; c'est du ciel que vient le resplendissement créateur de vie ; et le petit amour qui, debout près de la belle étendue, voit, avec un effroi encore sacré, sourdre l'or dans lequel le ciel se change, est enfant de la terre par la vivacité drue, aérien par les ailes, et air lui-même par la légèreté de son modelé de jour et de pénombre. L'artiste croyait probablement n'imprégner ses visions que des longs après-midis de son pays de Cadore ; mais sa peinture laisse pressentir la parenté de tout avec tout, dont cet or immanent à tout serait le signe .

Le sujet de Danaé convenait entre tous au Titien ; le miracle de l'or fécond du ciel, c'était bien à lui de le peindre. Plusieurs répliques de sa main attestent le succès du tableau de Naples. Mais si le thème est constant, la manière de le comprendre a changé. Titien ne s'est pas redit. Son sens de poète, qu'avait, dans sa jeunesse, intensifié et formé au style la compagnie de Giorgione, s'étendit sur toute l'existence de l'ami survivant, mais non sur toutes ses œuvres. Il lui est arrivé d'insister sur la réalité d'un sujet qu'il avait vu d'abord sous l'aile de la poésie. C'est à croire que le peintre, en lui, avait pu s'inquiéter, comme d'une intrusion, des tendances du poète. Dans ses autres Danaés, que d'aucuns préfèrent au tableau de Naples, il a raffiné sur la lumière et l'ombre ; il les a pénétrées de ces fluides reflets presque tremblants auxquels le miroitement de l'eau accoutume les Vénitiens ; mais l'immatériel éclat qui répand la vie s'y est transformé en une pluie d'anecdotiques pièces d'or, dont s'amuse l'amouret, ou que recueille une vieille servante. Cette futilité, cette vulgarité, n'arrivent pas à contaminer les splendides tableaux du ton de grivoiserie qui en serait le normal accompagnement. Et même il faut admirer que la poésie du Titien résiste à ces démentis qu'il lui donne. Mais l'unité de poésie où, dans le tableau de Naples, devient sensible, bien plus que par la commune composante de l'or, l'unité du monde, les répliques l'ont perdue.

C'était le souci de maintenir la peinture au bord du réel qui était une complication ; le métier gagne à être dépassé par l'homme, et ce n'est pas être pleinement peintre que l'être exclusivement. Le Titien, dans ses chefs-d'œuvre, est tout le peintre qu'il pouvait être, parce qu'il est aussi poète.

LES AVEUGLES DE BREUGHEL L'ANCIEN

Une diagonale descendant de gauche définit la composition pessimiste. Avant de saisir le sujet, nous comprenons le sens : une lente, irrémédiable chute ; les aveugles, l'un derrière l'autre, iront choir dans la fondrière où le premier a roulé. C'est une allégorie du mauvais gouvernement ; bien plus compliquée et vraie que celles de Padoue et de Sienne, où Giotto et Lorenzetti rendent la seule tyrannie responsable des maux de la cité. Ici tous les hommes sont aveugles, comme celui qu'ils ont pris pour guide ; ils sont les artisans de leur perte. Ainsi le peintre a-t-il élargi l'amertume que lui donnait le spectacle des persécutions de son temps. Les hommes suivent tous le chemin de la perte, alors que la nature leur a fait de telles conditions de bonheur.

La nature ici est un coin du Brabant, sous un doux ciel gris pénétré de jour, après les pluies qui ont rendu le printemps vert, autour d'une petite église au clocher pointu Et les hommes sont vêtus de tons cendrés, mauves et gris ardoise, aussi délicats que les teintes du ciel et de la saison. Mais ils sont aveugles. Isolés du milieu par la décision du dessin, la vigueur du modelé, ils vont au piège.

Les gestes tâtonnants des malheureux effrayés et attirés par l'abîme, leurs yeux vides ou morts, leurs visages décentrés par l'absence du regard, évoquent avec un cruel pouvoir les réalités terribles. Comment ce spectacle, de pénible ou repoussant, est-il devenu beau ? Ces disgrâces insoutenables de la chair, bien que rendues sans atténuations, ont pris une autre valeur. Il y a, dans la « Tempête » de Shakespeare, un passage qui explique semblables transmutations. Le prince de Naples se représente avec terreur son père noyé. « Mais, lui dit Ariel, ses bras sont devenus des branches de corail, ses yeux des perles fines ; » Ainsi prennent sens au-delà du réel, pour qui sait aimer, les altérations les moins supportables.

Pierre Breughel a revêtu de sa compassion ses personnages dérisoires. « Les aveugles » atteignent, par la sympathie du peintre, à l'exquis dans l'accord avec les tons du paysage. Le charme du printemps, la hideur et la misère des hommes, nous déchireraient d'émotions divergentes si un génie divinateur ne leur avait ménagé, et ne nous ménageait encore, au-dessus de nous-mêmes, cette unité d'art qui aide à l'unité de l'esprit.

PAYSAGE AVEC EGERIE DE CLAUDE LORRAIN

Un ciel bleu et blanc de fraîche matinée romaine se reflète entre de beaux pins dans un lac. Il monte un infini de ce miroir de la clarté. La source est toujours là. De la pénombre d'une rive à la pénombre de l'autre glisse une barque. Elle semble prise dans l'instant. Mais ce trajet de la barque dans le reflet du jour n'est là que pour nous permettre de ressentir l'inconnu d'où elle vient, l'inconnu où elle va. Et la poésie de ce qui passe entraîne, à la suite de cette barque sans sillage, la poésie de ce qui ne peut passer.

LA BAIE DE NAPLES

La baie de Naples semble avoir inspiré à Breughel le paysage de *la chute d'Icare*, du musée de Bruxelles, où le peintre a dérobé le drame sous la vie de tous les jours, dans la fraîcheur bienvenue d'une aube en climat méditerranéen. Le musée de Capodimonte garde un tableau qui paraît procéder de celui-là, où Carlo Saraceni, moins penseur, a remis au premier plan le sujet mythologique, tout en sauvegardant la fraîcheur du paysage matinal. Il y a, d'autre part, au musée de Bruxelles, *un port de mer* au fond d'une baie, de Paul Bril, qui marque, parmi les entrecroisements d'influences de l'école romaine, une transition entre Breughel et Claude Lorrain, dont les nombreuses vues de *ports de mer*, aux vagues touchées de longs rayons d'aurore ou de crépuscule, pourraient ainsi se rattacher encore au port de Naples, ou plutôt à ce que l'on s'imaginait avoir été ce port dans l'antiquité. Car l'imagination (il faut toujours en venir là quand il s'agit de créateurs) a besoin de se donner libre cours entre l'impression qu'elle a reçue et l'œuvre qu'elle donne. C'est bien pourquoi

nous n'avons pas de tableau de Claude Lorrain représentant le port de Naples. Le peintre avait trop besoin de créer pour nous le rendre avec exactitude.

Mais le miracle est que, dans la réalité même, le golfe ne se borne pas à ce qu'il est. Contournons à Capodimonte les écrans qui masquent les fenêtres. Revoyons le paysage dans la diversité de son enchantement. Retournons au bord de la mer. La baie elle-même évoque, à tant de moments du jour, les tableaux qu'auraient pu en faire les plus grands paysagistes. Breughel, Claude Lorrain, Virgile, ne nous ont rappelé que de loin la baie de Naples, parce qu'elle n'a pas besoin d'attendre du génie sa transfiguration. C'est l'un des quelques points du monde où il n'y a pas moyen de ne pas être poète.

INDEX

A

Abondance (rue de l'), 33
 Achille, 46
 Acropole, 50, 62, 67
 Afrique (du N.), 31
 Agamemnon, 46
 Agnès (sainte), 105, 106
 Agora d'Athènes, 50
 Agora de Paestum, 72
 Aix-en-Provence, 150
 Albanie, 105
 Alexandre, 13, 29, 63
 Alexandre Molosse, 63
 Alexandrie, 14, 36, 56, 139
 Amalfi, 64, 96, 97
 Amarna, 31
 André de Hongrie, 108
 Andromède, 46
 Angelico (fra), 105
 Angleterre, 90
 Anjou, 102
 Annibal, 140
 Annunziata (église de l'), 118, 121
 Antea, 150
 Antiphile, 36
 Antonello de Messine, 150
 Aphrodite, 55, 56, 155
 Aphrodite de l'Acrocorinthe, 55
 Aphrodite de Capoue, 55
 Aphrodite de Cnide, 55
 Apollon, 20, 21, 86
 Apulie, 86
 Aquilée (dôme), 47
 Ara Pacis Augustae, 33
 Arco Felice, 21
 Arechis II, 146
 Arès, 55, 56
 Argolide, 62
 Argonaute, 61, 62
 Asie (Centrale), 97
 Asie Mineure, 20, 33, 35, 124
 Atella, 22

Athena, 48, 65, 66
 Athènes, 50, 62, 67, 83
 Athenaion, 62, 65, 66, 68, 72
 Atrani, 95, 96
 Attique, 68
 Auguste, 20, 29
 Aurun (cathédrale d'), 105
 Averse (lac), 20, 21, 22
 Avignon (cathédrale d'), 118

B

Bacchus, 43
 Baïes, 30, 35, 57
 Barisanus de Trani, 85, 90
 Baptistère (du Latran), 57
 Baptistère (de Naples), 57
 Bassae, 50
 Béatrice de Provence (reine), 100
 Bénévent, 145, 146, 147
 Benoît (saint), 129, 130, 132
 Bertaux (Emile), 81
 Boccace, 90
 Bourbon, 114, 121, 139
 Brabant, 156
 Breughel, 114, 150, 155, 156, 157
 Bril (Paul), 156
 Brindisi, 145, 147
 Briséis, 46
 Bruges, 22
 Byzance, 35, 57, 80, 90, 132, 146

C

Cabirion (de Samothrace), 34, 131
 Cadore, 155
 Calchas, 46
 Campanie, 11, 14, 22, 29, 34, 35
 47, 80, 81, 82, 86, 99, 102, 105
 131, 133, 140, 143, 146, 147
 Canossa, 82
 Capitole, 50, 86, 89, 105
 Copodimonte, 149

Capoue, 29, 56, 86, 127, 129,
 133, 137, 139, 140, 143
 Capoue (Jourdain de), 80
 Capri, 15
 Cassin (mont), 129, 130, 132
 Caserta Vecchia, 123, 127, 129,
 140
 Caserte, 11, 32, 117, 121, 122,
 123, 128, 129, 139, 149
 Castel dell'Ovo, 15
 Catalogne, 118
 Catherine d'Alexandrie (sainte),
 105
 Catherine d'Autriche, 99, 102
 Cavallini, 105, 106
 Charlemagne, 146
 Charles I d'Anjou, 86, 89, 91,
 100, 101, 102, 148
 Charles II d'Anjou, 102
 Charles III, 114, 118 (statue), 121,
 122, 128, 149
 Charles de Calabre, 99, 107
 Charles Martel (roi de Hongrie),
 102, 153
 Charles VIII, 102
 Charles IV d'Espagne, 150
 Charles-Quint, 113, 154
 Chevaliers de Malte, 96
 Chevaliers de Rhodes, 96
 Christ, 57, 91, 102, 105, 131, 132,
 137
 Cloître du Paradis (Amalfi), 96
 Colantonio, 150
 Colisée, 29
 Constantin, 106
 Constantinople, (voir Byzance)
 Coré, 48
 Cosmas, 82
 Crète, 150
 Critias, 48
 Croce (Benedetto), 14
 Croton, 63
 Cumes, 19, 20, 21, 22, 30, 45,
 63

D

Danaé, 150, 154, 155
 Dante (place), 117, 118 (statue),
 121
 da Sessa (Taddeo), 140
 Déiphobé, 20
 della Vigna (Pietro), 86, 140, 143
 Délos, 29, 31, 33, 46, 130, 131
 (pythion)
 Delphes, 20
 Desiderius (abbé), 132, 133
 Dioclétien, 34
 Dionysos, 36
 Don Juan, 113
 Doura-Europes, 57

E

Egypte, 14, 22, 32, 33, 34, 35, 36,
 46, 57, 63, 72, 73, 95, 96, 118,
 129, 130, 131, 132, 133, 138,
 147
 Elée, 63, 64
 Eleusis (mystères d'), 22
 Elisabeth de Hongrie (sainte), 105
 Enée, 15, 36
 Enéide, 13, 14, 21
 Erechtiéon, 50
 Eros et Psyché, 36
 Eschyle, 56
 Escorial, 121
 Espagne, 150
 Esséniens, 129
 Etrusques, 19, 21, 62, 63, 72
 Eumachia, 33, 80
 Euphrate, 34
 Eurydice, 49, 50
 Euripide, 46, 50
 Europe, 97, 130

F

Fanzago, 113
 Farnèse (famille), 121, 149, 154
 Fayoum, 57
 Ferdinand IV, 122
 Fiammetta, 90
 Flaviens, 29
 Florence, 105, 107, 114, 150
 Forum triangulaire, 32, 33
 France, 89, 147
 François (saint), 107, 150
 François de Gonzague, 150, 153
 Frédéric II, 81, 86, 91, 99, 106,
 124, 140, 143, 147

G

Galla Placidia, 57
 Ganymède, 72
 Gargano (mont), 123
 Gaule, 13
 Giotto, 106, 107, 128, 155
 Giovanni Pisano, 102
 Germanie, 131
 Gesu Nuovo (église), 113, 118
 Giorgione, 155
 Gisolf, 79
 Goya, 150, 154
 Grande Grèce, 19, 45, 63, 64, 68,
 72, 86
 Grèce, 13, 20, 21, 33, 34, 36, 48,
 61, 63, 64, 68, 71, 72, 73, 81,
 101, 105, 130, 132, 145
 Gréco, 150
 Grégoire VII, 82
 Guiscard (Robert), 79, 80, 82

H

Hannibal, 63
 Hauteville (de), 124
 Henri IV, 82
 Héra, 61, 62, 67, 73
 Héra Argeia (temple de), 62, 67
 Héraion, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
 67, 68, 71, 72
 Hérakles, 48
 Herculaneum, 31, 32, 34, 36, 45,
 48
 Hermes, 49, 50, 55
 Hippodamos de Milet, 13
 Homère, 45
 Hongrie, 102
 Hospitaliers de Saint-Jean, 96

I

Ignace de Loyola (saint), 118
 Inde, 124
 Ionie, 72
 Iphigénie, 20, 46
 Iran, 35, 124
 Isaïe, 137
 Ischia (île d'), 21
 Iseum, 147
 Isis, 22, 43, 56, 147
 Islam, 130
 Italie, 22, 33, 35, 57, 62, 63, 72,
 83, 86, 90, 91, 124, 130, 147

J

Jean (saint), 102

Jean-Baptiste (saint), 105
 Jeanne (reines), 90, 107, 108
 Jérôme (saint), 150
 Jérusalem, 96, 105, 129
 Jésus, 20, 47, 129, 131, 137
 Jonas, 89, 91

L

Latran (baptistère du), 35, 57
 Leopardi, 14
 Lépante, 113
 Lorenzetti, 155
 Lorrain (Claude), 150, 156, 157
 Louis d'Anjou, 102
 Louis, roi de France (saint), 86,
 150, 153
 Louis XII, 102
 Louis XIV, 36, 121
 Luc (saint), 137
 Lucanie, 62
 Lucrèce, 56
 Lucrin (lac), 22
 Lusitanie, 137
 Lysippe, 50, 55

M

Madrid, 122
 Maison Carrée (à Nîmes), 33
 Maïuri (Amedeo), 30, 35, 139
 Mâle (Emile), 34
 Maleventum, 145
 Manfred, 147
 Mantegna, 150, 153, 154
 Mantoue, 153
 Marathon, 48
 Marc (saint), 137
 Mari, 31
 Marie, (voir vierge)
 Marie Stuart, 108
 Marie de Hongrie, 101, 102, 105,
 107, 153
 Marie-Louise de Parme, 150
 Marie-Thérèse, 149
 Masaccio, 150
 Matthieu (saint), 82, 137
 Matrona (sainte), 137, 138
 Médée, 46
 Méditerranée, 96, 113, 130
 Mésopotamie, 33, 35, 73, 90, 95,
 118, 132
 Michel (saint), 123, 124, 133
 Michel-Ange, 19, 118
 Minori, 79, 85
 Misène, 19, 20, 21
 Mollajoli, 150

Morte (mer), 129
 Musée de Bruxelles, 156
 Musée Campanien (Capoue), 139, 140, 143
 Musée de Capodimonte, 149, 153, 154, 155, 156, 157
 Musée des Antiquités de Naples, 45, 46, 47, 48, 50, 56, 133, 139
 Musée de Paestum, 71, 72
 Musée du Samnium (Bénévent), 147
 Mycènes, 20, 32

N

Naples, 13, 14, 15, 20, 48, 57, 86, 90, 99, 100, 102, 105, 107, 108, 113, 114, 117, 118, 121, 122, 127, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157
 Nerval (Gérard de), 15
 Nicola d'Apulie, 86, 102
 Nil, 14, 33, 34, 36, 47, 129
 Normandie, 90
 Norvège, 90
 Ny Carlsberg à Copenhague, 48

O

Occident, 19, 22, 29, 34, 35, 57, 73, 90, 131, 133
 Olympie, 48, 71
 Orchomène, 20
 Orient, 15, 22, 33, 46, 57, 63, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 95, 97, 118, 123, 124, 131, 132, 133, 138
 Orphée, 49, 50
 Osiris, 22, 95
 Ostie, 29, 31

P

Padoue, 153, 155
 Paestum, 11, 45, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 82, 83, 95, 130, 131
 Palais des Conservateurs à Rome, 48
 Palais du Latran à Rome, 35, 57
 Palais des Termes à Rome, 48, 118
 Palais Rufolo, 89, 90, 96
 Palerme, 81, 128, 143, 150
 Panthéon, 30, 35, 57
 Parme, 121
 Parthénon, 13, 62, 66, 67, 68, 83, 130

Paul (saint), 22
 Paul (III (Farnèse), 154
 Pausilippe, 13, 15
 Pergame, 33
 Péricles, 13
 Persée, 46
 Perséphone, 62
 Pétrarque, 89, 105
 Phidias, 50, 55, 66
 Piémont, 105
 Pise, 102
 Pirée, 55
 Platon, 56
 Pologne, 121
 Polyclète, 48, 49, 55, 56, 67
 Polyphène, 14
 Pompéi, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 43, 45, 46, 47, 48, 80, 118, 130
 Porte Majeure à Rome (basilique), 131
 Porte de la Sirène, 73
 Poseidon, 62
 Poseidonia, 62, 63, 67, 73
 Pouzzoles, 22, 29, 55, 133
 Provence, 20, 118
 Psyché, 56, 139
 Pyrrhus, 145
 Pythagore de Samos, 63

R

Racine, 50
 Ravenne, 57, 131
 Ravello, 85, 86, 89, 90, 91, 95, 127, 143
 Reims (cathédrale), 91
 Reine de Ravello, 91
 Reine de Saba, 91
 Ribera, 114
 Robert le Sage, roi de Naples, 89, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 150, 153
 Roberto (fra), 107
 Robin et Marion, 86
 Rome, 22, 29, 31, 33, 35, 47, 48, 63, 64, 82, 106, 118, 130, 131, 132, 140, 145, 146
 Roma (via), 117, 149
 Rufolo (Nicola), 89, 90, 91

S

Saint-Ambroise de Milan (cathédrale), 96
 Saint-Ange (mont) Italie, 124
 Saints Cosmes et Damien (église), 106, 137

Saint-Elme (fort), 115
 Saint-Janvier (cathédrale), 57, 100, 127
 Saint-Michel (mont) Normandie, 124
 Sainte-Constance à Rome (église), 47
 Sainte-Marie-des-Anges à Rome (église), 118, 121, 122
 Sainte-Pudentienne à Rome (église), 137
 Sainte-Sabine à Rome (église), 118
 Sainte-Sophie à Bénévent (église), 146, 147
 Sainte-Sophie à Constantinople (église), 146
 Sais, 63
 Salerne, 61, 64, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 91, 96, 139
 Samnites, 63
 San Domenico Maggiore (église), 100, 101
 San Francesco de Palerme (église), 128
 San Giovanni del Toro (église), 89
 San Lorenzo (église), 99, 100, 102, 153
 San Martino (chartreuse), 13, 113, 114, 117
 San Pietro à Maiella (église), 100, 101, 108, 117
 San Pietro ad Montes (église), 129, 130, 131, 132, 133
 San Prisco (église), 127, 137
 Sancia d'Aragon, 107, 108
 Sant'Andrea della Valle à Rome (église), 118
 Sant'Agostino de Palerme (église), 128
 Sant'Angelo in Formis (église), 129, 130, 131, 132, 133
 Santa Chiara (église), 106, 107, 108
 Santa Lucia, 15
 Santa Maria di donna Regina (église), 102, 105, 106, 153
 Santa Matrona (chapelle), 137
 Santa Restituta (cathédrale), 57
 Saraceni (Carlo), 156
 Sarrasins, 64
 Scala, 85, 95
 Scandinavie, 90
 Sele, 61, 62, 63, 72
 Sérapis, 22
 Shakespeare, 90, 156
 Sibylle, 19, 20, 21
 Sicile, 72, 81, 86, 99, 121

Sienna, 102, 150, 155
Sigligaita, 91
Simone Martini, 150
Sorrente, 32
Sophocle, 56
Spalato, 34
Spartacus, 140
Sybaris, 62, 63, 64
Syracuse, 63

T

Tarente, 62
Temple d'Athéna, 62, 65, 66, 68, 72
Temple de la Concorde, 66
Temple de Diane, 30, 131
Temple de Cérès, 62, 65
Temple de Héra, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72
Temple de Héra Argeia, 62, 67
Temple de Mercure, 30, 35
Temple de Vénus, 30
Temple de Zeus, 21
Thermes de Dioclétien, 48, 118
Théséion, 66

Thot, 43
Tibur, 20
Tino di Camaino, 102, 107, 128
Titien, 150, 154, 155
Titus (arc de Titus à Rome), 145
Tirynthe, 20
Toscane, 81, 86, 99, 105
Tout-Ankh-Amon, 96
Trajan, 145
Trajan (arc de Trajan à Bénévent), 145
Trajan (marché à Rome), 117, 121
Trapani, 128
Trésor d'Atrée, 20, 32
Tyrrhénienne (Mer), 19, 28, 62, 63

U

Ulysse, 14

V

Vaison, 31
Vanvitelli, 11, 117, 118, 121, 122, 149

Vatican, 47
Vénus, 55, 56
Vénus de Capoue, 55, 56, 139
Vénus de Milo, 55, 56
Vêpres Siciliennes, 86
Versailles, 36, 121, 122, 149
Vésuve, 13, 29, 31, 36
Vettii, 36
Vico, 14
Vienne, 149
Vierge, 20, 57, 102, 105, 133
Villa Rufolo, 89, 90, 96
Villa des Mystères, 43
Villard de Honnecourt, 140
Virgile, 13, 14, 15, 20, 50, 157
Volturne, 139, 140, 143

X

Xanthos, 50

Z

Zeus, 71
Zeus, (voir temple de)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le golfe de Naples	1
Vers Cumes : l'Arco Felice	2
Pompéi : mosaïque d'une abside de fontaine	7
Le port de Baïes	8
Pompéi : la maison des amours dorés	17
Cumes : l'autre de la sibylle	18
Le lac Averne et le cap Misène	23
Pouzzoles : les solfatares	23
Pompéi : abside des thermes du forum	24
Baïes - les thermes : voûte d'arceaux	24
Pouzzoles : galerie de l'amphithéâtre	25
Pompéi : l'amphithéâtre	26
Mosaïque des musiciens provenant de Pompéi (Naples, Musée National)	27
Herculanum : mosaïque de la maison de Neptune et Amphitrite	27
Peinture d'Herculanum représentant le culte d'Isis (Naples, Musée National)	28
Pompéi : la maison des Vettii - frise des amoureux artisans	37
Pompéi : la maison des Vettii - peinture murale	38
<i>Pompéi : la maison des Vettii - Hercule enfant et perspectives architectoniques</i>	39
Pompéi : les jardins de la maison de Loreius Tiburtinus	40
Peinture de Pompéi représentant une boulangerie (Naples, Musée National)	41
Pompéi : villa des mystères - épreuve d'initiation	42
Les adieux d'Orphée et Eurydice (Naples, Musée National)	51
Peinture de tombe samnite provenant de Ruvo (Naples, Musée National)	52
Le porteur de lance (Naples, Musée National)	53
La Vénus de Capoue (Naples, Musée National)	54
Torse d'Aphrodite dit de Psyché (Naples, Musée National)	59
Paestum : façade Ouest du grand temple d'Héra dit temple de Poseidon	60
Paestum : façade Est du temple archaïque d'Héra dit la basilique	60
Paestum : façade Est du grand temple d'Héra	69
Paestum : colonne de la façade Ouest du grand temple d'Héra	70
Paestum : la voie sacrée	75
Paestum : tour de l'enceinte	76
Paestum : poterne de l'enceinte	76
Paestum : la porte de la Sirène	77
Une métope provenant de l'Héraion du Sele (Musée de Paestum)	78
Salerne : l'atrium de la cathédrale	87
Ravello : la tour de la villa Rufolo	88

Ravello : mosaïque de l'ambon dans la cathédrale	93
Ravello : porte de la cathédrale (détail)	93
Naples : église de Santa Maria di donna Regina - apparition de sainte Agnès et détail du jugement dernier	94
Naples : majoliques du cloître de Santa Chiara	103
Sant'Angelo in Formis : peinture murale dans l'abside de la basilique	104
Naples : cloître de Santa Chiara	109
Naples : majoliques dans le cloître de Santa Chiara	109
Naples : sarcophage romain dans l'église Santa Chiara	110
Naples : tombeau dans l'église Santa Chiara	110
Santa Maria Capua Vetere : deux détails des mosaïques de la chapelle de Santa Matrona dans l'église San Prisco	119
Sant'Angelo in Formis : intérieur de la basilique	119
Caserta Vecchia : façade de la cathédrale	120
Ravello : galerie intérieure du palais Rufolo	120
Caserte : façade du palais royal	125
Caserte : jardins du palais royal	125
Caserta Vecchia : les deux églises	126
Caserta Vecchia : ambon de la cathédrale	126
Santa Maria Capua Vetere : mosaïque de la chapelle de Santa Matrona dans l'église San Prisco	135
Bénévent : arc de Trajan	136
Bénévent : deux détails de l'arc de Trajan	141
Bénévent : deux détails de l'arc de Trajan	142
Portrait du pape Paul III du Titien (Naples, Musée de Capodimonte)	151
Danae du Titien (Naples, Musée de Capodimonte)	152

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	11
I — L'ARRIVEE A NAPLES	13
II — LES CHAMPS PHLEGREENS	19
Cumès	19
L'Averne	21
Pouzzoles	22
Baies	30
III — HERCULANUM ET POMPEI	31
La vie de tous les jours	31
Le forum triangulaire	32
Le portail d'Eumachia	33
Portiques d'arcades, voûtes en berceau et coupoles de thermes	34
Les jeux d'enfants de la villa des Vettii	36
La villa des mystères	43
IV — AU MUSEE DE NAPLES	45
La peinture la plus ancienne	45
Les péplophores	47
Le canon de Polyclète	48
Les adieux d'Orphée et Eurydice	49
L'Hermès au repos	50
La Vénus de Capoue	55
La Psyché	56
V — LE BAPTISTERE DE NAPLES	57
VI — PAESTUM	61
La solitude	61
Les dieux	61
Poseidonia et Paestum	62
Le temple archaïque d'Héra	64
Le temple d'Athéna	65
Le temple classique d'Héra	66
Le musée de Paestum	71
Le rempart et la rose	73

VII —	SALERNE	79
	L'atrium de la cathédrale	79
	La cathédrale	81
	Départ de Salerne	82
VIII —	RAVELLO	85
	La montée	85
	L'Apollon de Ravello	86
	San Giovanni del Toro	89
	La villa Rufolo	89
	Dans la cathédrale - la reine de Ravello	90
IX —	ATRANI ET AMALFI	95
X —	LES EGLISES GOTHIQUES DE NAPLES	99
	San Lorenzo	99
	San Pietro a Maiella	100
	Santa Maria di donna Regina	101
	Santa Chiara	107
XI —	LA CHARTREUSE DE SAN MARTINO	113
XII —	DE LA PLACE VANVITELLI AU PALAIS DE CASERTE	117
XIII —	LA MONTEE A CASERTA VECCHIA	123
XIV —	LES BASILIQUES DE SAN PIETRO AD MONTES ET DE SANT'ANGELO IN FORMIS	129
XV —	LES MOSAIQUES DE LA CHAPELLE DE SANTA MATRONA PRES DE CAPOUE	137
XVI —	CAPOUE ET LE MUSEE CAMPANIEN	139
XVII —	BENEVENT	145
	L'arc de triomphe de Trajan	145
	Sainte-Sophie de Bénévent	146
XVIII —	LE MUSEE DE CAPODIMONTE	149
	Le couronnement de Robert le Sage de Simone Martini	150
	Portrait du jeune François de Gonzague par Mantegna	153
	Le pape Paul III du Titien - L'esquisse et le tableau	154
	La Danaé du Titien	154
	Les aveugles de Breughel l'Ancien	155
	Paysage avec égypte de Claude Lorrain	156
	La baie de Naples	156
INDEX		159
TABLE DES ILLUSTRATIONS		163

Achévé d'imprimer
le 15 septembre 1965
sur les presses des E.G.I. à Bruxelles
pour les illustrations
et sur les presses de l'Imprimerie De Breuck à Bruxelles
pour le texte

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

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

Protection

1. Droits d'auteur

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

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

2. Responsabilité

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

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

3. Localisation

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

Utilisation

4. Gratuité

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

5. Buts poursuivis

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

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

6. Citation

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

7. Exemplaire de publication

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

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

8. Liens profonds

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

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

Reproduction

9. Sous format électronique

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

10. Sur support papier

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

11. Références

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