
LA PROVIDENC
NOVS CONSERVA
EX LIBRIS PASTEVR

Fol. 15

RAPHAËL

SA VIE

SON ŒUVRE ET SON TEMPS

PAR

EUGÈNE MUNTZ

BIBLIOTHÉCAIRE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS
LAURÉAT DE L'INSTITUT

OUVRAGE CONTENANT

155 REPRODUCTIONS DE TABLEAUX OU FAC-SIMILÉS DE DESSINS

INSÉRÉS DANS LE TEXTE

ET 41 PLANCHES TIRÉES A PART



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

MDCCCLXXXI

SZ 2c 262

396664
III

K-73/16573
22.11. 40 -
2 księg. Karfahtego

Biblioteka Śląska

RAPHAËL

LES PLANCHES CONTENUES DANS CET OUVRAGE

ONT ÉTÉ GRAVÉES SUR BOIS

D'APRÈS LES DESSINS DE MM. R. BALZE, S. BARCLAY, C. BELLANGER, H. CHARTIER

GOUTZWILLER, RONJAT ET THIRIAT

OU EXÉCUTÉES PAR LES PROCÉDÉS

DE MM. BRAUN, DUJARDIN, GILLOT, GUILLAUME ET QUINSAC

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, HÔTEL MIGNON, RUE MIGNON, 2.

RAPHAËL

SA VIE

SON ŒUVRE ET SON TEMPS

PAR

EUGÈNE MUNTZ

BIBLIOTHÉCAIRE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

LAURÉAT DE L'INSTITUT

OUVRAGE CONTENANT

155 REPRODUCTIONS DE TABLEAUX OU FAC-SIMILÉS DE DESSINS

INSÉRÉS DANS LE TEXTE

ET 41 PLANCHES TIRÉES A PART



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1881

Droits de propriété et de traduction réservés.



VUE D'URBIN

CHAPITRE PREMIER

La ville d'Urbin et la dynastie des Montefeltro. — La famille Santi. — Giovanni Santi. — Naissance de Raphaël. — Premières impressions et premiers efforts. — Mort de Giovanni Santi. — Départ de Raphaël pour Pérouse.

Le petit duché d'Urbin, qui a eu la gloire de donner naissance, à quelques années d'intervalle, au plus grand des architectes et au plus grand des peintres modernes, à Bramante[1] et à Raphaël, est situé au milieu des Apennins, au point d'intersection de la Toscane et de l'Ombrie. Peu de provinces italiennes sont plus riches en beautés pittoresques, comme aussi en brusques et violents contrastes : des collines fertiles et riantes y alternent avec des montagnes abruptes; tantôt des pics aux silhouettes bizarres bornent de tous côtés l'horizon, tantôt le regard plane librement sur l'immense panorama de l'Adriatique.

1. On a beaucoup discuté sur le lieu de naissance de Bramante. Grâce aux belles recherches de M. de Geymüller, on sait aujourd'hui que l'illustre architecte de Saint-Pierre est né dans la villa de Monte Asdrualdo, près de Fermignano, à trois milles d'Urbin. (*Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris, 1875-1880, p. 18, 20.)

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, le duché d'Urbin était gouverné par une dynastie aussi vaillante qu'éclairée, les Montefeltro. Le duc Frédéric, qui mourut en 1482, une année avant la naissance de Raphaël, avait étonné toute l'Italie par ses exploits et par sa magnificence. C'était un capitaine du premier ordre, digne élève de Piccinino, et adversaire presque toujours heureux de cet odieux Sigismond Malatesta que l'exécration publique avait surnommé l'ennemi de Dieu et des hommes. Les Montefeltro, il ne faut pas se le dissimuler, faisaient profession de vendre leur épée au plus offrant; c'étaient des « condottieri » dans toute l'acception du terme[1]. Le titre de gonfalonier général de l'Église, décerné plus tard par le pape Jules II au fils de Frédéric, n'était qu'une sorte d'euphémisme. Mais personne n'apportait dans ces engagements plus de loyauté, de dignité, d'esprit de suite. Frédéric alliait un caractère chevaleresque aux plus rares aptitudes militaires. Aussi sa cour devint-elle le rendez-vous de tous les jeunes nobles italiens qui désiraient se perfectionner dans le métier des armes en même temps que dans les connaissances nécessaires aux hommes d'État.

Mais c'est surtout par la protection accordée aux lettres et aux arts que Frédéric d'Urbin a bien mérité de son siècle et de la postérité. C'était alors l'âge d'or de la Renaissance. Après une longue éclipse, l'antiquité classique reparaissait aux yeux de tous, jeune, radieuse, parée de son éternelle beauté. Guerriers et diplomates, banquiers et prélats, se sentirent frappés d'admiration. Princes et républiques rivalisèrent d'ardeur pour rétablir dans ses droits la déesse que l'on croyait morte et qui n'était qu'endormie. Quelque vrai, quelque profond que fût cet enthousiasme, quelque passionné que fût cet entraînement, il n'eut toutefois, au début, rien d'exclusif. Bien plus, on serait tenté de croire qu'il développa partout la faculté de sentir, d'admirer, même en ce qui concerne les productions les plus opposées au génie antique. Si nous parcourons le catalogue des bibliothèques formées à Urbin, à Florence, à Rome, à Pavie, à Naples, nous sommes frappés de voir dans quelle large proportion leurs possesseurs associaient l'antiquité chrétienne, et même le moyen âge, à l'antiquité païenne. Dante et

1. Ce fait a été bien mis en lumière par M. le vicomte Delaborde dans son excellente étude sur les arts et les lettres à la cour d'Urbin. (*Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*. Paris, 1864, t. I, p. 145.)

Pétrarque ne cessèrent d'être en honneur à côté d'Homère et de Virgile; Aristote et Cicéron coudoyèrent les Pères de l'Église. Pas un Giotto ne fut effacé pour faire place à des peintures plus conformes au goût du jour; le triomphe d'un nouveau style d'architecture n'entraîna la démolition d'aucune cathédrale gothique. Loin donc d'amener une brusque rupture avec le passé, la première Renaissance fut toute de conciliation. Son programme consistait, non pas à détruire pour créer, mais à prendre pour point de départ l'antiquité classique, et à favoriser ainsi l'expansion de tous les sentiments nobles et généreux. Le jour où la Renaissance proscrivit tout ce qui était placé, tout ce qui s'était développé en dehors de l'antiquité, elle tua les aspirations nationales et se condamna à la stérilité. L'histoire de l'art italien, à partir de la seconde moitié du seizième siècle, et, pourquoi ne pas prononcer le mot? sa longue et douloureuse agonie, sont là pour nous dire ce qu'a coûté une pareille étroitesse d'esprit.

Par la sincérité de son enthousiasme, par la grandeur de ses sacrifices, Frédéric de Montefeltro a sa place marquée à côté des deux plus nobles champions de cette première Renaissance, dont nous venons d'esquisser le programme, le pape Nicolas V et le roi Alphonse V de Naples. M. Rio, dans son ouvrage, en général trop systématique, sur l'art chrétien, n'a pas eu tort d'élever le prince urbinate au-dessus des Médicis. Il l'emporte sur eux par son désintéressement. On a de la peine à se figurer que les encouragements prodigués aux idées nouvelles par ces banquiers si pressés d'asservir leur patrie fussent exempts de calcul. Mais lui, le héros populaire, qu'avait-il besoin de recourir à de pareils artifices pour conquérir l'affection de ses sujets? C'était du plus profond de leur cœur que les citoyens d'Urbin lui criaient en le rencontrant : « Dio ti mantenga, signore! » Que Dieu conserve notre bon duc!

Le biographe de Frédéric, le libraire Vespasiano de' Bisticci, rapporte des preuves bien éloquentes de l'amour du duc pour la littérature, les sciences, les arts. Il nous montre son héros consacrant des sommes énormes, 30 000 ducats d'or, à la création d'une bibliothèque. Fait digne de remarque : Frédéric partageait les préjugés de bon nombre de ses contemporains contre l'imprimerie, dont les productions commençaient à se répandre en Italie; il se serait cru déshonoré en

donnant place sur ses rayons à des ouvrages imprimés. De magnifiques reliures couvraient ses manuscrits, qui forment aujourd'hui, à la Vaticane, ce que l'on est convenu d'appeler le fonds d'Urbin. Bien différent en cela de beaucoup d'autres bibliophiles, Frédéric ne se bornait pas à garnir ses vitrines, sans jamais y toucher, de volumes rares et précieux; il les lisait ou se les faisait lire. Tantôt il écoutait avec la plus grande attention la lecture des Vies de Plutarque, tantôt celle des œuvres de Xénophon, comme lui capitaine et savant. Il prenait un plaisir tout particulier à étudier Aristote, dont les traités sont si propres à inspirer à un souverain les principes d'après lesquels il doit gouverner ses États. Les lectures n'étaient même pas suspendues pendant les repas [1].

L'intérêt que Frédéric témoignait aux arts ne le cédait pas à son amour pour les lettres. S'il faut en croire Vespasiano, ce fut le duc en personne qui dirigea la construction de son palais d'Urbin, qui en indiqua les dimensions à son architecte Luciano di Martino da Lauranna. Sa compétence en matière de sculpture n'était pas moins réelle. A l'entendre raisonner avec un homme du métier, on aurait cru qu'il avait manié le ciseau. En fait de peinture, il avait ses idées à lui. Comme les maîtres qui peuplaient alors l'Ombrie, la Toscane, le marquisat de Mantoue et plusieurs autres provinces de l'Italie ne travaillaient point à son gré, il fit venir un Flamand, Justus de Gand. Cette volonté énergique, ces connaissances encyclopédiques éclatent jusque dans les plus menus détails de l'ornementation de son palais. Le duc voulut que les tapisseries de haute lice (qu'il fit tisser tout exprès à Urbin par des artistes appelés des Flandres), que la marqueterie de bois et les moulures de carton-pierre fissent tour à tour les frais de la décoration des salles, ou s'y complétassent réciproquement. Faut-il croire à un effet du hasard, ou à des réminiscences, à une imitation consciente, réfléchie? Toujours est-il que plus tard Raphaël, dans la décoration du Vatican, eut recours à ces trois mêmes procédés. A la marqueterie de bois il demanda de fournir ces merveilleuses portes

1. L'éclectisme de Frédéric se révèle dans le choix des philosophes, des poètes, des savants, des prophètes, ou des Pères de l'Église dont il fit peindre les portraits dans son cabinet de travail. On voyait Moïse et Salomon, Homère, Solon, Hippocrate, Platon, Aristote, Euclide, Ptolémée, Cicéron, Virgile, Sénèque, Boëce, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire le Grand, Albert le Grand, saint Thomas d'Aquin, Dante, Pétrarque, Victorin de Feltre, Pie II, Bessarion, Sixte IV, etc.

des « Stances » exécutées par le frère Jean de Vérone et par Jean Barile; les stucs alternèrent avec les fresques dans l'ornementation des Loges; les tapisseries enfin complétèrent le vaste cycle des peintures de la chapelle Sixtine.

A toutes ces merveilles de l'art contemporain venaient s'ajouter des collections du plus grand prix. Nous avons déjà signalé les manuscrits richement enluminés de la bibliothèque ducale. Il faut aussi accorder une mention à la galerie de tableaux. On y remarquait surtout une petite composition de Jan van Eyck, qui représentait un bain de femmes, et que le savant Fazio[1], dès 1456, célébrait comme un chef-d'œuvre de fini (Frédéric, on le voit, avait une préférence marquée pour les peintres flamands). Les antiques occupaient une place d'honneur à côté de toutes ces belles choses; Castiglione l'affirme formellement[2]. Notons toutefois que la *Vénus* que l'on admirait au palais d'Urbin, et qui devint en 1502 la propriété de la marquise Isabelle de Mantoue, n'y entra que longtemps après la mort du duc Frédéric. Elle était, ainsi que le *Cupidon* de Michel-Ange, un cadeau fait à Guidobaldo, vers 1496, par César Borgia[3]. Celui-ci, lorsqu'il s'empara en 1502 de la capitale des Montefeltro, reprit naturellement ses présents d'autrefois, en y joignant les nombreux trésors d'art réunis dans le palais, trésors que l'on n'évaluait pas à moins de 150000 ducats d'or.

Le fils de Frédéric, Guidobaldo (né en 1472), continua les glorieuses traditions de son père. Élevé par le savant Martinengo, il montra dès ses plus tendres années d'étonnantes dispositions pour l'étude. Les lettres, les arts, trouvèrent en lui un protecteur fervent. Sa bravoure, sa sagesse, ne le rendirent pas moins cher à ses sujets. Son épouse, Élisabeth Gonzague, fille du marquis de Mantoue, achevait par sa beauté, sa grâce, de

1. *De viris illustribus*, édition de 1745, p. 47. Je n'hésite pas à identifier ce tableau, qui du temps de Fazio se trouvait chez le cardinal Octavianus, à celui que Vasari mentionne comme appartenant au duc Frédéric II (lisez Frédéric Ier d'Urbin), et qu'il appelle *la Stufa*, le Bain chaud. (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, t. I, p. 163. — Toutes nos citations de Vasari se rapportent, sauf indication contraire, à l'édition publiée à Florence chez Lemonnier, 1846-1870.)

2. « Per ornamento v' aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singularissime, istrumenti musici d' ogni sorte, ne quivi cosa alcuna volse se non rarissima ed eccellente. » (*Cortegiano*, liv. I, p. 15 de l'édition de 1733.)

3. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 53. Voyez aussi l'intéressant article de M. Richter, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1877, p. 132 et suiv.

consolider une domination si joyeusement acceptée de tous. Les Urbinates montrèrent bien combien ils tenaient à leur prince lorsqu'ils se soulevèrent en 1503, au cri de Feltro, contre la tyrannie de César Borgia et rappelèrent leur souverain légitime.

C'est dans ce milieu si propre à développer les sentiments les plus généreux, les qualités les plus brillantes, que naquit Raphaël.

Certes, si le peintre des Chambres et des Loges avait eu pour patrie Florence, il aurait été mêlé de bonne heure à un mouvement artistique plus intense, il serait arrivé plus vite à la pleine possession des secrets du métier aussi bien qu'à une connaissance plus parfaite de l'antiquité classique, cette source féconde de progrès. Mais il nous semble, somme toute, qu'il n'a pas eu trop à regretter, au point de vue du développement intellectuel, d'être né à Urbin. Il importait, en effet, qu'il pût se recueillir pendant son enfance dans un milieu plus calme, et goûter les beautés de la nature, en même temps qu'il se familiariserait avec les rudiments du dessin. Urbin, et c'était là l'essentiel, lui offrait des modèles fort respectables, déjà tout empreints de l'esprit de la Renaissance. Il devait être facile, dans la suite, de féconder ces germes et d'imprimer à son génie, quand l'heure serait venue, un plus vigoureux essor.

Grâce aux patientes investigations d'un savant d'Urbin, le Père Louis Pungileoni, nous sommes assez exactement renseignés sur l'histoire de la famille de Raphaël[1]. Elle était originaire d'un bourg situé à quelque distance de la capitale, Colbordolo. Dès le commencement du quatorzième siècle vivait dans cette localité un personnage du nom de Sante. Un descendant de celui-ci, le bisaïeul de Raphaël, Pietro ou Peruzzolo, exerce un siècle plus tard, dans le même bourg, la profession de marchand. La maison ayant été pillée, les champs dévastés, en 1446, par le tyran de Rimini, le féroce Sigismond Malatesta, la crainte de voir se renouveler de pareils désastres décida Peruzzolo à se fixer dans la place forte d'Urbin. Il y vint demeurer en 1450, et y mourut en 1457. Son fils Sante était, comme lui, marchand de biens; il tenait également un magasin dans lequel il vendait

1. *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.* Urbin, 1829.

toute espèce de denrées, du blé, de l'huile, des clous, des cordages, de la colle, etc. Ses spéculations semblent avoir été assez heureuses; il réunit assez d'argent pour acheter en 1463, moyennant la somme de



LA MAISON DE RAPHAEL

240 ducats[1], une maison (ou plutôt deux maisons juxtaposées) située dans une de ces rues montueuses, si fréquentes à Urbin, la Contrada

1. Rien de plus difficile à déterminer que la valeur relative des monnaies du quinzième siècle. A Rome, le ducat d'or de la Chambre apostolique (composé de 72 bolonais) pesait environ 3 grammes et demi; il vaudrait donc aujourd'hui près de 12 francs, abstraction faite de la différence de pouvoir de l'argent. Cette différence, d'après des juges compétents, est

del Monte[1]. Cette modeste habitation était destinée à une célébrité bien grande : c'est là que Raphaël vint au monde. Au dix-septième siècle, un architecte d'Urbin, Muzio Oddi, devenu propriétaire de l'un des deux corps de bâtiment, marqua par une plaque commémorative le lieu où était né le plus grand des peintres. Dans une belle inscription latine il oppose l'exiguïté de cette demeure aux souvenirs impérissables qui s'attachent à elle :

NVNQVAM MORITVRVS
EXIGVIS HISCE IN ÆDIBVS
EXIMIVS ILLE PICTOR
RAPHAEL
NATVS EST
OCT. ID. APR. AN.
MCDXXCIII
VENERARE IGITVR HOSPES
NOMEN ET GENIVM LOCI
NE MIRERE
LVDIT IN HVMANIS DIVINA POTENTIA REBVS
ET SÆPE IN PARVIS CLAVDERE MAGNA SOLET.

Aujourd'hui la maison paternelle de Raphaël appartient à l'Académie d'Urbin. Elle a été achetée en 1873, avec le produit d'une souscription publique dont le regretté comte Pompeo Gherardi avait pris l'initiative et à laquelle un amateur anglais, M. Morris Moore, contribua, à lui seul, pour la somme de 5500 francs[2].

Dans une épître adressée au duc Guidobaldo, Giovanni Santi, le fils de Sante et le père de Raphaël, s'étend longuement sur les difficultés au milieu desquelles se passa sa jeunesse. Il rappelle d'abord la destruction, par Sigismond Malatesta, du foyer ou, pour nous servir de ses expressions, du nid paternel[3]. Puis il parle des efforts auxquels il dut se

dans la proportion de 1 à 4, voire de 1 à 5. Le ducat romain représenterait donc aujourd'hui une cinquantaine de francs. (M. Lacroix, dans une note du *Raphaël* de Passavant, t. I, p. 283, en fixe la valeur à 60 fr.) A Urbin, on comptait d'ordinaire par ducats ou florins de 40 bolonais seulement, c'est-à-dire d'une valeur presque moitié moins élevée.

1. La rue porte aujourd'hui le nom de Contrada di Raffaello.

2. Le prix total d'acquisition a été de 20 000 francs. — Ingres, qui avait la plus grande vénération, une sorte de culte pour tout ce qui se rattachait à son maître favori, a tenu à dessiner la maison de Raphaël. Son croquis a été publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. II, p. 45.

3. Giovanni Santi semble donc être né avant cet évènement, c'est-à-dire avant 1446.

livrer pour gagner sa vie, pour se créer une position indépendante. Il choisit finalement la plus glorieuse des carrières, celle d'artiste. Le brave Giovanni est transporté d'enthousiasme en parlant du merveilleux et très célèbre art de la peinture (*la mirabile, la clarissima arte de pictura*). Malgré les soucis que lui cause l'entretien de sa famille, il ne regrette pas sa détermination, quoique souvent il trouve bien pesant pour ses épaules ce fardeau qui aurait effrayé, ce sont ses propres paroles, Atlas lui-même.

A quelle époque Giovanni Santi commença-t-il à travailler pour son propre compte? On l'ignore ; on sait seulement qu'en 1469 il avait déjà son atelier à Urbin. Il fut chargé, la même année, d'héberger un des plus illustres représentants de l'École florentine, Piero della Francesca. La confrérie du Corpus Domini avait fait venir ce grand artiste pour lui confier l'exécution d'un retable. Pensant avec raison qu'il se trouverait plus à l'aise chez un de ses collègues qu'à l'auberge, elle pria Giovanni Santi de lui offrir l'hospitalité, en lui promettant de l'indemniser de ses dépenses. Quoique le peintre urbinate dût souffrir de voir ses propres concitoyens lui préférer un étranger, il n'en fit pas moins bon accueil à son hôte, dont il célébra plus tard le talent dans sa *Chronique rimée d'Urbin*[1].

Giovanni Santi n'était probablement plus de la première jeunesse lorsqu'il se maria. Il épousa la fille d'un négociant aisé d'Urbin, Magia Ciarla, qui lui apporta en dot 150 florins, somme équivalant de nos jours à 4000 ou 5000 francs[2].

De ce mariage naquit, le 28 mars 1483[3], celui qui devait porter si

1. Ce ne fut pas la seule fois que Giovanni Santi éprouva la mortification de voir confier à des étrangers, dans sa ville natale, des ouvrages qu'il aurait été capable de mener à bonne fin. En 1494, au mois de juin, la confrérie de l'Esprit, d'Urbin, chargea Lucas Signorelli d'exécuter pour elle une bannière. (Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*. Urbin, 1822, p. 77.)

2. Nous réunissons ici quelques chiffres qui donneront une idée de l'importance relative de cette somme. A Florence, vers 1480, le chiffre de la dot, dans le monde des artistes, variait entre 150 et 300 florins d'or. Il en était de même dans la plupart des autres villes d'Italie. A Mantoue notamment, nous voyons André Mantegna constituer à sa fille, en 1499, une dot de 260 ducats. Le Pérugin seul fit exception : sa femme, Claire Fancelli, lui apporta 500 florins, somme fort considérable pour l'époque. En effet, les plus riches patriciens de Florence, Jean Ruccellaï et Laurent le Magnifique, ne donnaient pas à leurs filles plus de 2000 florins, tout compris.

3. Que le lecteur nous permette d'entrer dans quelques détails au sujet de cette date, qui n'est pas universellement admise. Plusieurs auteurs, notamment Passavant, se fondant

haut la gloire du nom de Santi, Raphaël. Son père, dit Passavant, lui donna le nom d'un archange, comme s'il eût pressenti la splendeur céleste à laquelle son fils devait s'élever. Il ne souffrit pas, Vasari l'affirme, que l'enfant eût une nourrice; il voulut que la mère l'allaitât elle-même et lui transmît avec la vie tout son amour.

Deux autres enfants, un garçon et une fille, moururent en bas âge.

On aime à se figurer Raphaël entouré dès le berceau des images les plus riantes, de madones contemplant avec tendresse le divin « bambino », de chérubins voltigeant au milieu de nuages empourprés. L'histoire est ici d'accord avec la fiction.

Le premier tableau que Giovanni Santi exécuta après la naissance de son fils était bien fait pour frapper l'imagination de l'enfant et pour graver dans sa mémoire des types d'une grâce, d'une tendresse inexprimables. Le maître avait reçu en 1483 la commande d'un retable destiné à l'église de Gradara. Dans cet ouvrage, qui fut terminé le 10 avril 1484 (Raphaël était alors âgé d'un an), l'enfant Jésus, placé sur les genoux de sa mère, est d'une beauté vraiment surprenante. Son visage, les formes de son corps, son attitude, tout en lui offre une ressemblance saisissante avec ces admirables « putti », dont Raphaël peupla plus tard ses compositions, et qui sont comme la personnification la plus parfaite de l'enfance. Une autre peinture, une fresque, conservée de nos jours encore dans la maison des Santi, nous montre une jeune femme assise devant un pupitre, sur lequel est placé un livre, et tenant sur ses genoux son fils endormi, la tête posée sur son petit bras (voyez la gravure ci-contre). Quelque endommagée que soit cette composition, on y trouve encore des traces de sa beauté primitive. Ajoutons que les traits sont

sur l'inscription funéraire de Raphaël, qui dit que l'artiste, mort le vendredi saint, 6 avril 1520, comptait juste trente-sept ans, jour par jour, le font naître le 6 avril 1483. Le témoignage de Vasari est cependant formel. Raphaël, dit-il, est né en 1483, le vendredi saint, à trois heures de la nuit (c'est-à-dire, selon notre manière de compter, à neuf heures trois quarts du soir). Il ajoute que le maître mourut le jour anniversaire de sa naissance, le vendredi saint de l'année 1520. A cette époque, où l'astrologie, les horoscopes jouaient un si grand rôle, les familles tenaient bien plus compte des évènements marquants qui accompagnaient les naissances que de la date même de ces naissances. Ce qui a donc frappé le plus les contemporains, c'est que Raphaël, né un vendredi saint, est également mort un vendredi saint. Nous devons ajouter que les derniers éditeurs de Vasari, ainsi que MM. Robinson, Springer, le commandant Paliard et bon nombre d'autres savants, se sont formellement prononcés pour la date du 28 mars.

fortement individualisés; cette circonstance, jointe à l'absence de nimbes, nous autorise à croire que l'artiste a représenté ici, non pas la Vierge et l'enfant Jésus, mais sa propre femme et son fils[1]. Bien souvent, sans doute, Magia était assise dans cette attitude à côté de son époux pendant qu'il travaillait. — Certes, l'intérieur des Santi était bien modeste, mais le jeune Raphaël aurait difficilement trouvé ailleurs de plus vives et de plus pures jouissances artistiques, une initiation plus féconde.



PORTRAIT DE RAPHAEL ET DE SA MÈRE

La maladie, la mort, ne tardèrent pas à troubler le bonheur des deux époux. En 1485, Giovanni Santi perdit, à peu de semaines d'intervalle, son père et un de ses fils, probablement plus âgé que Raphaël. Les archives d'Urbin nous fournissent à cette occasion quelques détails sur la position matérielle de la famille. A ses deux filles le vieux Santi laissa 200 ducats, 100 pour chacune; à son fils dom Bartolommeo, qui était prêtre, 70 ducats; à Giovanni, enfin, tout le reste de sa fortune,

1. Cette opinion est partagée par les juges les plus compétents, notamment par MM. Crowe et Cavalcaselle. (*Histoire de la peinture italienne*, édit. all., t. III, p. 370.)

et notamment sa maison. Sa veuve, Élisabeth, continua de demeurer auprès de son fils Giovanni, qui donna aussi l'hospitalité, quelques années plus tard, à sa sœur Santa, lorsqu'elle perdit son mari, un tailleur. Santa possédait quelque fortune; Giovanni, de son côté, trouvait des ressources dans son travail. La situation du petit ménage pouvait donc, somme toute, passer pour enviable. Mais de nouvelles épreuves lui étaient réservées. Le 3 octobre 1491 mourut la mère de Giovanni, la vieille Élisabeth; quatre jours après, le 7 octobre, succombait sa femme bien-aimée, Magia; celle-ci, à son tour, fut suivie, le 25 octobre, de sa fille, âgée de quelques mois à peine. Raphaël n'avait alors que huit ans.

L'isolement pesait à Giovanni. Il ne tarda pas à contracter un second mariage, le 25 mai 1492. Sa nouvelle épouse, Bernardina Parte, fille d'un orfèvre d'Urbin, lui apportait une dot assez ronde, 200 florins. Les discussions qu'elle eut dans la suite avec la famille de son mari nous autorisent à croire que son caractère n'avait pas toute la douceur de celui de Magia, et qu'elle ne la remplaça que bien imparfaitement auprès de Raphaël. L'union ne fut d'ailleurs pas de longue durée. Giovanni Santi mourut deux années plus tard, le 1er août 1494.

Dans son testament, dicté l'avant-veille de sa mort, le vieux maître désigna son frère, le prêtre Bartolommeo, comme tuteur de son fils Raphaël et de l'enfant que Bernardina allait bientôt mettre au monde. Il voulut en outre que Bernardina continuât d'habiter sa maison aussi longtemps qu'elle resterait veuve. — La succession s'élevait au chiffre, assez respectable, de 860 florins.

Des documents découverts il y a quelque temps par M. le marquis J. Campori, de Modène, jettent une lumière nouvelle sur l'histoire des dernières années du père de Raphaël. Ils nous le montrent en relations avec ses souverains [1], chargé par la duchesse Élisabeth de faire son portrait et celui d'un personnage de la cour ou d'un membre de la famille de

1. Si la conjecture de l'auteur de l'*Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjamin Fillon*, séries IX et X (Paris, 1879, p. 125), est fondée, Giovanni Santi aurait, dès 1483, été attaché au duc Guidobaldo. Dans une lettre du médecin de ce prince, Antonio Braccaleone, datée d'Urbin (10 mai 1483), il est en effet question d'un portrait de l'auteur, exécuté par le peintre du duc, « qui est un disciple des Muses ». Or nous savons que Giovanni Santi joignait à la pratique de la peinture le culte de la poésie. Sa *Chronique rimée* en fait foi. Il est donc probable que c'est à lui que Braccaleone a voulu faire allusion. Rappelons qu'auparavant déjà le père de Raphaël avait été admis à faire le

Gonzague, probablement l'évêque Louis de Mantoue. La mort empêcha l'artiste de terminer ces deux ouvrages. La lettre par laquelle la duchesse annonce cette triste nouvelle à sa belle-sœur, la marquise de Mantoue (19 août 1494), nous prouve que l'artiste n'était point à ses yeux un étranger. « Giovanni de' Santi, peintre », lui écrit-elle, « a succombé il y a environ vingt jours; il est mort en pleine possession de ses facultés et dans d'excellentes dispositions d'esprit. Que Dieu ait pitié de son âme[1]. »

Une lettre postérieure de sept semaines (13 octobre 1494) nous fournit quelques détails complémentaires. Cette fois-ci c'est à son frère, le marquis de Mantoue, que la duchesse parle de la mort du maître. « En réponse à la dépêche que Votre Excellence m'a adressée », lui écrit-elle, « je l'informe que lorsque Giovanni Santi a été chez elle, il n'a pu achever, à cause de sa maladie, le portrait de Monseigneur. Après son retour, le même motif l'a empêché de s'occuper du mien. Que Votre Excellence m'envoie donc un disque semblable aux autres; j'y ferai peindre mon portrait par un peintre habile que j'attends ici, et l'enverrai à Votre Excellence dès qu'il sera terminé... J'ai ordonné au compagnon dudit Giovanni de chercher avec soin; il dit n'avoir rien trouvé[2]. »

Lorsque, dix années plus tard, la belle-sœur de la duchesse Élisabeth, Jeanne de Montefeltro, parlait, dans une lettre de recommandation

portrait du duc Frédéric. Ce portrait, un superbe dessin à la mine d'argent, rehaussé de blanc, est conservé dans la collection de Christ-church à Oxford. (Robinson, *A critical Account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University galleries, Oxford.* Oxford, 1870, p. 314.)

1. « Ell' è circa vinti dì, che Giovanni de' Sancti depinctore passò di questa vita presente et è morto cum bono intellecto et optima dispositione, a la cui anima el N. S^r^ Dio habbia concesso verace perdono. » (Campori, *Notizie e Documenti per la vita da Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino.* Modène, 1870, in-4°, p. 4.)

2. « Per lo presente cavallaro recevi la lettera de V. Ex. a la qual rispondo che quando Giovanni de Sancte fo là, quantunque cominciasse el ritracto de Mons^r^ essendo seguita la sua infirmità, non lo poddi finire et dapoi chel fo tornato, continuando nel suo male non poddi nè anche attendere col mio, per il che V. Ex. si contenterà mandarmi un tondo eguale agli altri, dove io me farò retrare per un maestro bono quale aspecto qui, et finito che sia lo manderò subbito a la V. Ex. Io sto bene insieme con lo ill^mo^ S. mio consorte, dal quale son di continuo advisata, et a la prefata V. Ex. infinite volte mi racomando. Urbini, XIII octobris 1494.

» *Post scritta :* Ho facto cum diligentia cerchare il gharzone de dicto Giovanni : me dice non si trova niente.

» Soror Elizabeth de Gonzaga, Ducissa Urbini. »

(Campori, *loc. cit.* Voy. aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1872.)

remise à Raphaël pour le gonfalonier Pierre Soderini, de Florence, de son estime pour le père du jeune artiste, c'était là plus qu'une formule banale : c'était l'expression des sentiments affectueux que la famille ducale avait conservés pour le vieux peintre urbinate. Ces relations expliquent, on le verra dans la suite, bien des points, jusqu'ici obscurs, de l'histoire de Raphaël.

Giovanni Santi peut passer pour le type de ces vaillants maîtres provinciaux que l'Italie comptait en si grand nombre au quinzième siècle. Ce n'est point encore l'artiste émancipé, devenu par la toute-puissance du talent l'égal du guerrier, du diplomate, du prélat ou du littérateur. C'est le bourgeois modeste et économe, prêt à accepter toute commande, pourvu qu'elle soit bien rétribuée, plein de considération pour ses parents ou voisins appartenant à d'autres corporations : le marchand de drap, le tailleur, le droguiste. A ne le juger que d'après ses occupations courantes, on serait tenté de le prendre pour un artisan plutôt que pour un artiste. On le voit, en effet, tour à tour peindre une bannière pour une procession, enluminer un écusson, dorer un candélabre de bois ; il n'est pas sûr qu'il n'ait pas, à l'occasion, mis en couleur des portes ou des fenêtres. Mais ne vous y trompez pas. Ce travailleur, en apparence si humble, a voyagé ; il a étudié les œuvres des maîtres les plus célèbres ; il possède à fond les secrets du métier, disons mieux, les principes de l'art ; il ne néglige rien pour se tenir au courant des méthodes nouvelles. Ce serait une erreur que de croire que son horizon se borne à la peinture ; il a observé, il a lu. Les noms des humanistes, Francesco Filelfo, Campano, Porcellio, Cristoforo Landino, lui sont familiers. Bien plus, il sait manier la plume, et la composition d'un poème n'a rien qui l'effraye. La *Chronique rimée d'Urbin*, que Giovanni Santi composa en l'honneur de la dynastie des Montefeltro, est encore là pour nous prouver, nous ne dirons pas avec quel talent, mais du moins avec quelle habileté l'artiste savait s'exprimer en vers.

Les artistes du seizième siècle sont bien heureux d'avoir eu pour précurseurs ces travailleurs zélés qui ont si bien défriché le terrain, préparé une si riche moisson, sans chercher, dans leur abnégation, à tirer pleinement parti de leur science et de leur talent. On croit que Raphaël, Michel-Ange et les autres coryphées de la Renaissance ont tout

inventé, tout créé. Erreur! Bien souvent ils n'ont fait que développer, en les transfigurant, les idées de la génération précédente.

La ville d'Urbin, les cités voisines, ainsi que quelques galeries publiques, notamment celles de Latran à Rome, de Brera à Milan, de Berlin, conservent encore des tableaux de Giovanni Santi. Ce sont, en général, des *Annonciations*, des *Madones*, des *Saintes Familles;* quelquefois aussi des figures d'apôtres ou de saints. On cite en outre quelques portraits, mais ils n'offrent pas tous les caractères de l'authenticité. Le maître tournait donc dans un cercle assez restreint; mais l'esprit qui inspire ses ouvrages, les qualités qu'il y déploie, sont dignes de toute notre estime. Giovanni Santi se montre familiarisé avec les tendances et les procédés de Paolo Uccello, qui travailla en 1468 à Urbin; de Piero della Francesca, qui vint y séjourner un an plus tard, comme nous l'avons vu; d'Andrea Mantegna, de Melozzo da Forli, du Pérugin, c'est-à-dire d'artistes qui tous, à des titres divers, peuvent passer pour des novateurs. L'influence des deux derniers surtout perce à chaque instant. A l'un, Giovanni prit la précision de ses contours, sa science de la perspective, sa grande entente de la composition; à l'autre, sa grâce souvent exquise, son penchant au mysticisme. Il fondit habilement ces aspirations qui pouvaient paraître inconciliables, et conquit dans les rangs de l'École ombro-florentine une situation qui n'était pas sans honneur. Ses compositions sont nourries, bien pondérées; il ne leur manque qu'un coloris plus chaud. Ses figures ont tour à tour de la grâce, de l'ampleur et de la force; l'ensemble respire je ne sais quel parfum de sincérité et de candeur. De loin en loin on découvre un trait qui fait pressentir le fils immortel, un air de tête, un geste que celui-ci a répétés, peut-être à son insu, de longues années plus tard. Ses figures d'enfants surtout étaient propres à inspirer celui qui porta si haut dans la suite la glorification de l'enfance. L'intérêt artistique, non moins que la piété filiale, poussait Raphaël à tirer parti de modèles si excellents.

Cette esquisse du caractère et du talent de Giovanni Santi serait incomplète, si nous n'essayions d'étudier le poète en même temps que le peintre. La *Chronique rimée*, qui fait partie de la bibliothèque du Vatican, a été publiée, en partie du moins, par Passavant; elle nous fournit les témoignages les plus intéressants sur l'érudition et l'éclec-

tisme du père de Raphaël. Dans ce poème, consacré à la glorification de son souverain, le duc Frédéric, et dédié à son fils, le duc Guidobaldo[1], l'auteur célèbre, en termes parfois fort animés, les hauts faits et gestes de son héros, ses fondations littéraires et artistiques. Santi a un faible pour les digressions, mais c'est un défaut dont il ne faut pas trop nous plaindre : ces « excursus », dans lesquels le poète se livre plus que dans le corps même du récit, contiennent des aperçus précieux sur ses goûts, ainsi que sur ses opinions. Il faut surtout signaler parmi eux celui qui a pour titre : *Una Disputa della Pittura*. C'est une dissertation, fort étendue, sur le mérite des principaux artistes du quinzième siècle. Giovanni Santi a entendu parler du grand Jean de Bruges (Jan van Eyck) et de son disciple Rogier van der Weyden. C'étaient, dit-il, des maîtres si habiles, qu'ils ont souvent surpassé, par la beauté de leur coloris, la nature elle-même. Il n'oublie pas le bon roi René, qui, comme jadis Scipion et César, cultivait en même temps l'art de la peinture et celui de la guerre. Parmi les Italiens, il admire surtout Mantegna. Des mentions plus ou moins élogieuses sont accordées à Gentile da Fabriano, à Fra Angelico, au Pisanello, à Filippo Lippi et à son fils Filippino, à Masaccio, à Melozzo da Forli (Melozzo a me si caro), à Paolo Uccello, à Piero della Francesca, à Léonard de Vinci et au Pérugin, ces deux divins maîtres, à Domenico Ghirlandajo, à Sandro Botticelli, à Lucas Signorelli, à Antonello de Messine, à Giovanni et à Gentile Bellini, à Cosimo Tura. Les sculpteurs ne sont pas moins bien partagés : citons parmi eux le grand (l'alto) Donatello, Desiderio de Settignano, Rossellino, Ghiberti, Verrocchio, Antonio Riccio. On ne saurait trop insister sur le rapprochement de ces noms, en apparence si opposés : il nous montre la souveraine impartialité de Giovanni Santi. En donnant plus tard de si beaux exemples de tolérance, Raphaël ne faisait que se souvenir des leçons de son père.

Au moment de la mort de son père, Raphaël n'avait pas encore douze ans. L'enfant connut donc à peine l'affection de ses parents, et ce cœur dans lequel débordait la tendresse fut sevré des joies de la famille au moment où elles lui auraient été le plus nécessaires. Malgré

1. La rédaction du poème est donc postérieure à l'avènement de ce prince : 10 septembre 1482

la mort prématurée de Giovanni Santi, des juges autorisés constatent cependant des affinités de style assez grandes entre les œuvres du père et celles du fils. L'*Annonciation* du musée de Brera, celle de Cagli, le *Saint Jérôme* du musée de Latran, pour ne citer que des œuvres connues de tous, se distinguent par je ne sais quel charme, quelle pureté et quelle harmonie de lignes qui annoncent, quoique de loin, l'immortel peintre des « Stances ». Il est probable, d'ailleurs, que Raphaël a encore reçu les leçons de son père. On était loin alors des méthodes d'enseignement du moyen âge qui exigeaient un apprentissage d'une quinzaine d'années[1]. La Renaissance aimait à vivre plus vite et d'une vie moins contemplative. La plupart des artistes de cette grande époque furent d'une précocité extrême. Mantegna n'avait que dix-sept ans quand il peignit la Vierge de l'église Sainte-Sophie de Padoue. Michel-Ange, né en 1475, entré en 1488 dans l'atelier de Ghirlandajo, sculptait dès 1489, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, le masque de faune qui attira sur lui l'attention de Laurent le Magnifique. Fra Bartolommeo, né vers la même époque, était admis en 1484 déjà dans l'atelier de Cosimo Rosselli; il ne comptait qu'une quinzaine d'années quand il commença de travailler pour son propre compte. Le Pérugin aussi commença son apprentissage à l'âge de neuf ans. Andrea del Sarto était moins âgé encore quand il se mit à l'étude de l'orfèvrerie; il ne comptait alors que sept ans. Mettons trois à quatre ans pour l'apprentissage proprement dit, autant pour le compagnonnage : à seize ans on pouvait à la

1. Rien de plus instructif à cet égard que le *Traité de la peinture* de Cennino Cennini Ce vieux peintre gothique avait été pendant douze années l'élève d'Angelo Gaddi, dont le père, Taddeo Gaddi, avait à son tour passé vingt-quatre années dans l'atelier de Giotto : « Sache, nous dit-il, que voici le compte du temps qu'il te faut pour apprendre. D'abord il te faut un an pour étudier le dessin élémentaire que tu exécutes sur tablettes. Pour rester avec le maître dans sa boutique, te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent à notre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené, il te faut six ans. Ensuite, pour étudier la couleur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur mur, il te faut encore six ans, dessinant toujours, n'abandonnant ton dessin ni jour de fête, ni jour de travail. Ainsi la nature, par la grande habitude, se convertit en bonne pratique. Autrement, quelque chemin que tu prennes, n'espère pas arriver à la perfection. Il y en a beaucoup qui disent que sans avoir été avec les maîtres ils ont appris l'art; ne le crois pas. Je te donnerai pour exemple ce livre : si tu l'étudiais jour et nuit sans aller pratiquer chez quelque maître, tu n'arriverais jamais à rien, rien qui puisse faire bon visage placé près des grands peintres. » (*Traité de la peinture*, trad. Mottez, chap. CIV, p. 102.)

rigueur avoir terminé ces fortes et rapides études. A supposer que Raphaël ait été dans la règle, non dans l'exception, on est parfaitement autorisé à croire qu'au moment de la mort de son père il avait déjà commencé à dessiner et qu'il apprit de lui au moins les rudiments de l'art. Mais on n'hésitera pas à repousser l'assertion de Vasari, qui fait du fils le collaborateur du père. Comment, en effet, attribuer à un enfant d'une dizaine d'années une part dans les travaux d'un maître aussi exercé que Giovanni Santi? Le développement de Raphaël a été brillant, mais il n'a rien eu de miraculeux. Nous l'aimons mieux ainsi. Il nous plaît de retrouver la trace d'efforts, d'hésitations, et, pourquoi le taire? quelquefois d'erreurs tout humaines, là où pendant longtemps on n'avait vu qu'une série ininterrompue de triomphes tenant en quelque sorte du prodige.

Il est permis de croire que l'étonnant dessin de l'Académie de Venise, le *Massacre des Innocents*, a été exécuté par Raphaël sous l'influence de son père. A côté d'une inexpérience tout enfantine, on y découvre une force d'inspiration et une pureté de goût qui montrent ce que Raphaël promettait dès ses premières années, et quel secours il avait tiré des leçons de Giovanni Santi : « Il ne se peut rien imaginer de plus naïf et de plus charmant », dit M. Charles Blanc, dans une page qui mériterait d'être gravée au-dessous de ce premier chef-d'œuvre ; « les bourreaux sont aussi innocents que les victimes. Les enfants pleurent, mais ce n'est pas pour tout de bon, et les mères font mine de se désoler. On se donne des coups d'épée, mais sans se faire aucun mal. Le peintre est dans cet âge où les enfants charbonnent sur les murs des personnages exprimés par des lignes barbares; mais quand les autres n'en sont encore qu'à cette algèbre enfantine, il est, lui, secrètement guidé par une science infuse, et il suit, comme par instinct, un certain idéal qui est en lui. Ne connaissant pas le Pérugin, il ne l'imite pas encore ; n'ayant jamais vu tuer personne, il se figure un massacre exécuté par des soldats sans colère. Mais que d'élégance dans leurs gestes automatiques! Comme il est coiffé avec grâce le guerrier debout, qu'on croirait copié d'après un bas-relief athénien, tant il ressemble à un croquis d'Alcibiade tracé par un Grec. Tout à l'heure nous verrons Raphaël en possession de lui-même, et alors ce petit dessin, comparé aux

fresques de l'*École d'Athènes* ou du *Parnasse*, nous produira l'impression que font les marbres d'Égine lorsqu'on les compare aux figures de Phidias[1]. »

Ce que nous avons dit des goûts de Giovanni Santi permet d'affirmer qu'à côté d'une éducation artistique fort soignée, son fils reçut



LE MASSACRE DES INNOCENTS

(Dessin conservé à l'Académie de Venise.)

une bonne et solide instruction littéraire. Les artistes italiens du quinzième siècle étaient, en thèse générale, moins ignorants qu'on ne le croit d'ordinaire. On en rencontrerait difficilement un qui ne sût ni lire ni écrire. Bramante lui-même, dont l'éducation avait été particulièrement négligée, et qui était qualifié d'« illiterato » par ses contemporains, excellait dans le sonnet. Qu'on juge par là de l'état des connaissances de ceux auxquels les circonstances avaient permis de faire

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. IV, p. 202.

leurs études! Si l'on parcourt le recueil d'autographes des artistes italiens du moyen âge et de la Renaissance publié par MM. Milanesi et Pini[1], on s'aperçoit, à la vérité, que l'écriture est plus ou moins raboteuse, l'orthographe plus ou moins irrégulière; mais il y a loin de l'inexpérience à l'ignorance complète. Ne fermons pas ce recueil sans comparer l'écriture de Raphaël à celle de ses contemporains : elle se distingue par son élégance et sa correction; il n'y a plus rien de gothique dans ces caractères allongés, à la fois si fiers et si gracieux. On voit que le jeune peintre d'Urbin était habitué à manier la plume aussi bien que le crayon. A côté de ces connaissances tout élémentaires, l'enfant apprit sans doute les rudiments du latin. L'étude de cette langue, que les Italiens n'ont pas cessé de cultiver, et qu'ils honorent aujourd'hui encore presque à l'égal de leur langue nationale, ne se bornait pas, au quinzième siècle, au cercle étroit des humanistes de profession. Du temps du duc Frédéric, toute la cour, y compris la seconde femme de ce prince, Battista Sforza, s'en servait pour soutenir les mémorables discussions qui s'engageaient chaque jour sur les sujets les plus graves, les remèdes de l'amour, la supériorité du style de Cicéron sur celui de saint Thomas d'Aquin, etc., etc.[2]. Sans parler de ces érudits qui s'appelaient L. B. Alberti, Fra Giocondo et autres, il n'était guère d'artiste qui n'en eût retenu quelques bribes. Mantegna mêle, comme inconsciemment, des phrases latines à ses lettres italiennes[3]. Giuliano da San-Gallo s'est composé un alphabet spécial à l'aide des beaux caractères épigraphiques qu'il a relevés sur les monuments de l'ancienne Rome[4]. Léonard de Vinci cite à chaque instant des ouvrages écrits dans la langue de Cicéron. Le Pérugin, qui se distinguait cependant par son ignorance, se serait cru déshonoré en ne se servant pas du latin pour signer et dater ses ouvrages, et, chose digne de remarque, toutes ces inscriptions sont correctes[5]. Il n'est pas jusqu'aux formules

1. *La Scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia e corredata d' illustrazioni. Secolo XIV-XVII.* Florence, 1873, 3 vol. in-4°.

2. Delaborde, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 147.

3. *Lettere pittoriche*, édition Ticozzi, t. VIII, p. 22.

4. Voyez surtout son calepin conservé à la bibliothèque de Sienne.

5. On n'en saurait dire autant de tous ses contemporains. Le médailleur Pierre de Milan inscrit bravement sur le revers de la médaille représentant le roi René : *Opus Petrus de Mediolano.* (Un ami obligeant dut lui faire remarquer le solécisme dont il s'était rendu cou-

de politesse placées au commencement et à la fin des lettres, ainsi qu'aux adresses, pour lesquelles les artistes, je parle de ceux qui avaient le moins de prétentions, n'aimassent à faire usage d'une langue alors si universellement honorée. Admettra-t-on que Raphaël, qui dans la suite donna des preuves si remarquables de son savoir, n'ait pas du moins ouvert cette grammaire latine que Venturi fit imprimer, à Urbin même, en 1494? Une telle hypothèse paraîtrait bien peu vraisemblable. Qu'on ne nous objecte pas que plus tard il fit traduire Vitruve pour son usage personnel par son ami Fabio Calvi de Ravenne. Autre chose est de connaître sommairement une langue, autre chose d'être familiarisé avec les termes techniques qui abondent dans le *Traité d'architecture*. Nous pouvons donc maintenir, jusqu'à preuve du contraire, que le fils de Giovanni Santi apprit autant de latin qu'en savaient la plupart de ses confrères. On ne nous taxera pas non plus de témérité si nous supposons que la lecture de Dante, peut-être aussi celle de la *Légende dorée*, ne tarda pas à prendre place à côté du déchiffrement des auteurs classiques. Dans la suite nous verrons Raphaël faire également connaissance avec le *Morgante* de Pulci.

La mort de son père ne priva pas seulement Raphaël d'un protecteur, d'un guide, dont la perte était irréparable, elle le força encore d'assister à d'âpres discussions d'intérêt. Son oncle et tuteur, dom Bartolommeo, et sa belle-mère, qui avait mis au monde une fille, à laquelle on donna le nom d'Élisabeth, troublèrent plus d'une fois la maison par leurs réclamations réciproques. A diverses reprises la justice dut intervenir. Sans vouloir tirer de ces faits des conclusions trop défavorables sur le caractère de la veuve de Giovanni Santi, nous devons faire observer que dans la suite, une fois sorti de ce milieu, Raphaël ne semble avoir eu avec sa belle-mère et avec sa sœur consanguine que des rapports passablement froids; jamais il ne fait mention d'elles dans ses lettres. Heureusement l'orphelin trouva des consolations dans la famille de sa mère; son oncle Simon Ciarla surtout lui témoigna une affection que l'artiste n'oublia pas. Lorsque dans ses lettres

pable, car sa médaille de la reine Jeanne de Laval porte l'inscription, cette fois-ci correcte, de *Opus Petri de Mediolano*.) Le tapissier Benoît de Milan écrit un latin plus barbare encore: *Ego Beneditus de Mediolani hoc opus fecit con sociis suvis*. Mais ces fautes mêmes ne montrent-elles pas combien l'usage de la langue de Cicéron et de Virgile était répandu?

il l'appelle « cher à l'égal d'un père » (carissimo in loco di padre), c'était là plus qu'une de ces formules épistolaires alors si usitées : c'était l'expression d'une gratitude que Raphaël reporta sur les fils de Simon, sur ses cousins. Sa tante, la sœur de Giovanni Santi, Santa, qui continua d'habiter la maison après la mort de son frère, s'occupa sans doute aussi de lui avec sollicitude. Raphaël lui recommanda plus tard un de ses plus chers amis, le Florentin Taddeo Taddei, qui se proposait de faire un voyage à Urbin. On aime à voir l'immortel peintre des *Stances* conserver, au milieu des grandeurs, et l'esprit plein des pensées les plus sublimes, un souvenir affectueux à ces braves gens qui le chérissaient sans le comprendre, leur écrire fréquemment, solliciter leur avis, leur confier ses intérêts. Quelque profond que fût l'abîme qui les séparait de lui au point de vue intellectuel, il ne cessa de leur réserver une place dans son cœur.

Si les discussions d'intérêt provoquées par la mort de Giovanni Santi attristèrent plus d'une fois l'enfance de Raphaël, le spectacle de la misère lui fut du moins épargné. Son patrimoine n'était certes pas assez considérable pour lui permettre de se livrer en simple amateur à son goût pour les arts : force lui fut de lutter pour conquérir l'indépendance, la fortune. Mais il dut certainement apprécier l'avantage que sa situation, quelque modeste qu'elle fût, lui donnait sur bon nombre de ses confrères. N'était-ce pas beaucoup que de pouvoir poursuivre tranquillement ses études, sans être obligé de songer sans cesse au lendemain? L'exemple de son futur maître ne devait pas tarder à l'instruire à cet égard. Le Pérugin, si nous en croyons Vasari, s'était trouvé dans une misère si grande, que, pendant plusieurs mois, il ne connut d'autre lit qu'un coffre de bois. Aussi, pour devenir riche, brava-t-il le froid, la faim, le malaise, les incommodités, la fatigue et même la honte. Son mercantilisme est devenu proverbial; nul plus que lui n'a sacrifié la dignité de l'art à la passion des écus. Tant il est vrai que la pauvreté abaisse souvent les talents les plus nobles, alors toutefois qu'elle ne brise pas l'énergie et dégrade les caractères.

On a universellement admis jusqu'à ces derniers temps que Raphaël était entré dans l'atelier du Pérugin dès 1495. Cette date doit être rejetée, voici pourquoi : de 1493 à 1499 le Pérugin, tout en faisant de

nombreuses excursions dans les différentes parties de l'Italie, avait pour résidence principale Florence, non Pérouse [1]. S'il retourna à diverses reprises dans cette dernière ville, ce ne fut jamais pour y faire un séjour prolongé; il ne s'y fixa d'une manière durable qu'à la fin de 1499, au moment de commencer l'exécution des fresques de la célèbre *Sala del Cambio*. On sait, d'autre part, que jusqu'en 1499 (5 juin) Raphaël, dans les registres d'Urbin, est porté comme présent dans sa ville natale. A dater de 1500, par contre, le greffier du tribunal constate l'absence du jeune peintre. Son admission dans l'atelier du Pérugin a donc eu lieu quatre ou cinq années plus tard qu'on ne le croyait jusqu'ici : c'est-à-dire, selon toute probabilité, vers la fin de 1499 (Raphaël comptait alors environ seize ans)[2]. Mais si, sur ce point, il faut renoncer à l'opinion reçue, tout tend en revanche à confirmer ce que l'on savait de ses débuts à Pérouse. C'est dans cette ville, et non ailleurs, qu'il reçut les premières leçons du Pérugin, et qu'il se familiarisa avec les procédés et les tendances de l'École ombrienne.

Comment fut rempli l'intervalle qui sépare la mort de Giovanni Santi du départ de Raphaël pour Pérouse? C'est là une question à laquelle nous sommes hors d'état de répondre. Peut-être, mais ce n'est là qu'une simple conjecture, l'enfant reçut-il dans sa ville natale les leçons de son compatriote Timoteo Viti, qui était revenu à Urbin en 1495, après de fortes études faites à Bologne dans l'atelier de Francia. Ce qui est certain, c'est qu'une tendre amitié unissait les deux artistes. Au milieu des grandeurs Raphaël n'oublia pas le compagnon de ses jeunes années, il l'appela auprès de lui à Rome, et lui demanda son concours pour l'exécution des *Sibylles* de la Pace. Il voulut en outre perpétuer son souvenir par un dessin, l'admirable portrait à la pierre d'Italie conservé au British Museum. Après le retour de Viti à Urbin, l'illustre chef de

1. En 1494, nous trouvons l'artiste à Crémone et à Venise; en 1496, à Florence, à Pérouse et dans les environs de Milan (Lettre adressée par Ludovic le More au P. Arcimboldo pour le prier de lui envoyer le Pérugin : Milan, 8 juin 1496, publiée dans les *Indagini... sulla libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, du marquis G. d'Adda, t. I, Milan, 1875, p. 168); en 1497, à Florence et à Fano; en 1498 et en 1499, à Florence, où il se fait recevoir, le 1er septembre 1499, parmi les membres de la corporation des peintres. (Voy. l'édition de Vasari, récemment publiée par M. G. Milanesi, t. III, p. 611-612.)

2. Le mérite de cette démonstration revient à M. A. Springer, qui en a pour la première fois réuni les éléments dans un article de la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1873, p. 67-68.

l'École romaine fit de vives instances auprès de lui pour le décider à revenir sur les bords du Tibre. Les lettres par lesquelles il le rappelait



PORTRAIT DE RAPHAEL
(Dessin de l'Université d'Oxford.)

auprès de lui existaient encore du temps de Vasari, auquel nous devons ces détails[1]. Ajoutons que Viti, qui imitait le style de Raphaël avec

1. Tome VIII, p. 152.

une rare perfection, possédait un superbe choix de dessins dus à la libéralité de son ami. Les plus beaux Raphaël du cabinet Crozat provenaient de la collection pieusement conservée à Urbin, jusqu'en 1714, par les descendants de celui qui fut fier d'être compté parmi les élèves de ce génie supérieur dont il avait peut-être dirigé les premiers pas [1].

Un admirable dessin à la pierre noire avec des rehauts blancs [2] nous montre, d'après une tradition acceptée par Passavant et bon nombre d'autres juges [3], le jeune artiste âgé de quinze à seize ans, c'est-à-dire à l'époque où il se préparait à quitter Urbin. La ressemblance avec le célèbre portrait qu'il peignit en 1506, et qui se trouve dans la galerie des Offices, est frappante. Mais si, dès lors, Raphaël savait manier le crayon avec une habileté pareille, c'est qu'il ne comptait déjà plus parmi les élèves : c'était en réalité un collaborateur, et quel collaborateur! qui allait entrer dans l'atelier du Pérugin.

1. Ce renseignement nous a été conservé par le plus fin des amateurs du siècle dernier, P. J. Mariette : « L'on voit beaucoup de dessins à la plume, dit-il en parlant de Timoteo, que l'on donneroit à Raphaël si l'on ne sçavoit qu'ils sont de Timothée... Raphaël avoit une si grande considération pour Timothée, et celui-ci une si grande admiration pour son maître, qu'il conserva avec grand soin pendant sa vie une suite de très beaux dessins de Raphaël, que ce peintre lui avoit sans doute donnés. Ils étoient encore chez un de ses descendants à Urbin, lorsque M. Crozat y passa et qu'il fit l'acquisition de ce riche dépôt, qui fait un des principaux objets de sa collection. » (*Abecedario*, t. VI, p. 86.)

2. Collection d'Oxford (Robinson, *A critical Account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University galleries, Oxford*, p. 140-141).

3. *Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 498. — Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino, as represented in the Royal library in Windsor castle.* Londres, 1876, n° III, p. 5. — Gruyer, *Les portraits de Raphaël par lui-même*. Paris, 1876, p. 2, 3. M. Robinson, toutefois, incline à attribuer ce dessin à la période florentine de Raphaël.

CHAPITRE II

Raphaël à Pérouse. — Le Pérugin et l'École ombrienne. — Les fresques du Cambio — Collaboration du Pérugin et de Raphaël. — Retour du Pérugin à Florence.

Si, à bien des égards, la nouvelle résidence de Raphaël le cédait à la ville que le jeune artiste venait de quitter, elle lui offrait du moins d'amples dédommagements au point de vue de la beauté du paysage, de la grandeur et de la variété des impressions. Ici encore il allait respirer l'air vif et fortifiant des montagnes, se retremper sans cesse au contact d'une nature pleine de poésie. Située au cœur de l'Ombrie, dominant la plaine environnante, Pérouse, l'antique Augusta Perusia, forme comme le centre d'un immense amphithéâtre. Une belle route moderne conduit, par de longs circuits, au sommet de la montagne sur laquelle est construite la ville. La vue dont on jouit de tous les points de cet observatoire, haut de cinq cents mètres, est vraiment admirable. Peu de panoramas, dans l'Italie entière, peuvent se comparer à celui que l'on découvre en se transportant à quelques pas de l'épais massif de chênes verts qui orne la place de Saint-Pierre hors les murs. De trois côtés le regard plane librement, il n'est borné que du côté de la ville. Au loin on aperçoit un océan de montagnes, ondulées, fuyant les unes derrière les autres jusqu'au point où elles forment comme un rempart infranchissable et bordent l'horizon par une ligne irrégulière, mais néanmoins harmonieuse. Lorsque le soleil éclaire directement ces masses gigantesques, l'œil peut, malgré l'éloignement, fouiller, détailler jusqu'aux moindres accidents du terrain, compter les rares touffes de verdure égarées sur ce sol aride et rocailleux. Mais, vers le soir, le paysage se couvre de ces teintes vaporeuses qui prêtent tant de charmes aux fonds des tableaux du Pérugin, et notamment aux fresques du Cambio, ainsi

qu'aux premières productions de Raphaël. Au-dessous du spectateur, et plus près de lui, s'étendent des collines sinueuses, couvertes de figuiers, d'oliviers, de vignes grimpant le long des ormeaux. Des routes blanches, poudreuses, y alternent avec ces massifs de verdure dont la tonalité est tantôt d'un gris de fer, tantôt d'un vert sombre ; elles contribuent, avec les maisons que l'on aperçoit au loin, à animer l'ensemble du tableau et à adoucir ce qu'il pourrait avoir de trop sévère.

Se retourne-t-on du côté de Pérouse, le spectacle, pour être différent, n'en est pas moins pittoresque. Maisons, palais, églises, s'échafaudent les uns derrière les autres sur les parois du cône qui supporte la ville. Les plus élevés d'entre ces édifices se détachent à leur tour sur un fond de montagnes. L'architecte le plus habile aurait en vain cherché des combinaisons aussi savantes, des effets plus variés et plus grandioses.

Au quinzième siècle, comme aujourd'hui, le mouvement se concentrait sur la place située devant le palais municipal, le Corso. Dans un espace limité on y trouve réunis les monuments dont la cité s'enorgueillit le plus justement. Nous remarquons d'abord le Cambio, siège de l'antique corporation des changeurs, auquel les fresques du Pérugin ont valu une célébrité si grande. A côté de cet édifice, de proportions modestes, s'élève le palais de la Seigneurie, avec ses créneaux, ses longues rangées de fenêtres en ogive divisées en deux par des meneaux de granit rouge et surmontées d'élégants couronnements de marbre blanc. Malgré l'irrégularité de la façade, peu d'édifices en Italie ont une aussi mâle et fière tournure. On remarquera surtout l'escalier d'honneur, avec ses deux lions de marbre dans le bas, jaloux gardiens des libertés publiques, son griffon et sa louve de bronze dans le haut, souvenirs de la victoire remportée par Pérouse sur sa vieille rivale Sienne. Ce sont aussi des souvenirs de victoires qu'évoque la vue de la Loge des marchands, construite en 1423 par un des plus vaillants fils de Pérouse, le célèbre condottiere Braccio Fortebraccio. Puis vient la belle fontaine sculptée en 1277 par Jean de Pise, glorieux monument de la révolution, de la renaissance opérée dans la statuaire, dès le treizième siècle, par le grand Niccolò Pisano. La cathédrale, qui borde la place à l'ouest, nous montre aujourd'hui encore le balcon du haut duquel saint Bernardin de Sienne haranguait la foule immense qui accourait de tous les points de l'Ombrie, et qui, trouvant l'intérieur de l'édifice trop étroit, se réunissait en plein

air, comme au temps des croisades, pour entendre le prédicateur populaire. C'étaient là des souvenirs encore vivants lorsque Raphaël vint habiter Pérouse, et qui ont dû frapper son imagination. Quant aux palais, qui s'étendent du côté opposé, et qui complètent la décoration de ce vaste ensemble, ils paraissent, de prime abord, jurer avec le reste. Mais, malgré les ornements en style rocaille dont ils sont couverts, ils sont d'un âge fort respectable. Si vous les examinez de près, vous découvrez que les fenêtres du dix-huitième siècle y ont remplacé celles de la Renaissance ; celles-ci à leur tour avaient succédé à des embrasures en ogive, dont les linéaments



VUE DE PÉROUSE

sont encore parfaitement visibles. Ces constructions sont comme des manuscrits palimpsestes. Grâce à l'absence de tout crépi sur les façades, l'œil peut suivre dans le plus grand détail les modifications que ces murs vénérables ont subies depuis quatre cents ans ou plus, et se rendre exactement compte de la superposition des styles. Aussi, quoique chaque époque y ait imprimé sa marque, c'est au quatorzième ou au quinzième siècle qu'elles nous ramènent malgré nous : elles achèvent ainsi de donner à Pérouse sa physionomie véritable, qui est celle d'une ville du moyen âge dans laquelle la Renaissance a laissé à peine sa trace.

Si nous descendons vers la ville basse, en passant devant l'arc d'Auguste, qui est comme perdu au milieu de ces constructions d'un style

et d'une inspiration si différents, c'est encore le moyen âge qui s'impose à nous. Rien de plus irrégulier, mais aussi de plus pittoresque, que ces rues escarpées et sinueuses, défi jeté à l'architecture moderne, à notre passion pour l'ordre et la symétrie. A chaque instant les accidents du terrain produisent les contrastes les plus inattendus. Ici, au tournant d'une rampe, on découvre un panorama immense. Un peu plus loin s'offre à nous un petit coin charmant, bordé de tous côtés par de vieilles maisons, plein de soleil et de poésie. Des pots de fleurs, retenus par des cercles de fer scellés dans le mur, près des fenêtres, se détachent sur le fond, d'un gris rougeâtre, de ces masures; l'œillet et la giroflée ajoutent une note gaie à la chaude tonalité de la brique mélangée de pierres. Quelquefois aussi, comme à Assise et dans bon nombre d'autres villes ombriennes, une vieille fresque, abritée sous un auvent en ruines, offre aux regards des fidèles l'image vénérée de la Vierge, et complète ces tableaux d'une mélancolie et d'un charme inexprimables.

La physionomie et le caractère des habitants répondent bien à ce qu'il y a de pauvre, d'humble, dans ces quartiers populaires, abstraction faite des quelques églises ou palais auxquels le patriotisme des citoyens a réussi à imprimer un certain cachet de grandeur. Le type a quelque chose de souffreteux, comme chez ces madones de l'école du Pérugin, qui séduisent par la beauté de l'expression et non par la régularité des traits. On voit que ce n'est point ici la terre des fortes inspirations, mais bien celle du recueillement et de la ferveur. Vienne un croyant, au cœur ardent, comme saint François d'Assise, et il saura tirer des trésors de tendresse et de dévouement de ces natures en apparence si ingrates.

Ces sentiments, qui ont trouvé leur expression la plus haute dans l'École ombrienne de peinture, contrastaient singulièrement, à l'époque dont nous avons à nous occuper, avec la férocité de quelques nobles, dont les violences ne cessaient de troubler la ville. La bourgeoisie honnête, pacifique, laborieuse, qui formait l'immense majorité de la population, ne se rencontrait que sur le terrain religieux avec ces hommes souillés de sang, portés à tous les excès. Il serait difficile de dire de quel côté, dans ces moments solennels, la ferveur était la plus profonde. Ce qui est certain c'est que les coupables savaient proportionner leur repentir à la grandeur de leurs crimes. En 1461, l'un des plus célèbres représentants de l'aristocratie pérugine, Braccio Baglioni, dut faire publiquement

pénitence du meurtre commis sur deux de ses cousins ; huit jours durant on le vit faire lentement, pieds nus, entre les heures de none et de vêpres, le trajet depuis son palais jusqu'aux églises de Saint-Dominique et de Saint-Pierre [1]. Mais bientôt la violence native reprenait le dessus, et la ville, épouvantée, assistait à de nouveaux assassinats.

Il arriva ainsi que pendant tout le quinzième siècle les Papes, souverains légitimes de Pérouse, exercèrent une autorité purement nominale dans cette ville qui s'était pourtant toujours distinguée par son attachement à la cause guelfe, et qui au treizième siècle avait servi d'asile à plusieurs pontifes. Les vrais maîtres étaient les Baglioni et les Oddi, dont la longue rivalité fit couler des torrents de sang. Chassés en 1488, les Oddi revinrent trois années plus tard, pour être de nouveau expulsés après une courte trêve. Restés seuls, les Baglioni tournèrent leur rage contre eux-mêmes. La tragédie de l'année 1500 restera tristement célèbre dans les annales de cette époque si féconde en crimes. On vit une faction de la famille surprendre et massacrer les parents appartenant à la faction opposée. La perfidie, la cruauté, n'avaient jamais été poussées aussi loin. Le souvenir de cette race, dont l'histoire n'est qu'un long tissu de forfaits (il était rare qu'un Baglioni mourût de mort naturelle), est cependant intimement lié à celui de Raphaël, le plus pur et le plus noble des peintres : c'est pour elle qu'il exécuta un de ses tableaux les plus célèbres, la *Mise au tombeau*. Les Oddi firent également des commandes au jeune Urbinate. Mais le remords n'avait-il pas plus de part à ces fondations, d'un caractère tout religieux, que le culte des arts? C'étaient de vrais sacrifices expiatoires, comme ceux par lesquels on apaisait la Némésis antique.

Étant donnés d'un côté la rudesse de l'aristocratie, de l'autre l'attachement de la bourgeoisie aux mœurs, aux croyances d'un autre âge, il était naturel que les ressources intellectuelles offertes par Pérouse à son nouvel hôte ne fussent pas de nature à lui faire oublier la brillante cour d'Urbin, où tout ce qui s'appelait poésie, science, arts libéraux, était tenu en si grande estime. On se tromperait cependant en considérant la vieille cité ombrienne comme complètement placée en dehors des aspi-

1. Rio, *De l'art chrétien*, t. II, p. 172.

rations qui passionnaient alors le reste de l'Italie. L'Université jouissait d'une réputation solidement établie. Au quinzième siècle, elle compta parmi ses professeurs un pape, Sixte IV, et deux autres papes parmi ses élèves, Pie III (François Piccolomini) et Jules II. Un disciple de Piero della Francesca et de L. B. Alberti, un ami de Léonard de Vinci, Lucas Pacioli, l'auteur du *Traité des Proportions*, y occupait la chaire de mathématiques, vers l'époque de l'arrivée de Raphaël. Fixé à Pérouse en 1478 et en 1486, ce savant éminent y était revenu en 1500[1]; mais l'instabilité de son humeur le poussa quelques mois plus tard à s'établir à Florence, où nous le trouvons le 26 septembre de la même année. Le Pérugin le connaissait très certainement. Membre de l'Académie de Milan, Lucas pouvait lui parler, ainsi qu'à ses élèves, des merveilles enfantées en Lombardie par le génie de Bramante et de Léonard. — C'était à Milan aussi que s'était fixé un humaniste célèbre, originaire de Pérouse, Jacopo Antiquario : dans ses lettres échangées avec ses concitoyens[2] ce savant dut plus d'une fois les entretenir du mouvement littéraire et artistique si remarquable auquel Ludovic le More avait attaché son nom.

Au point de vue de l'art, la différence entre Urbin et Pérouse n'était pas moins grande. Là des princes généreux et chevaleresques, exerçant sur la population tout entière une irrésistible séduction, ici quelques nobles turbulents, sanguinaires, et à côté d'eux une bourgeoisie laborieuse et austère. Là une large tolérance (les Montefeltro avaient tour à tour fait appel au pinceau de Paolo Uccello, de Piero della Francesca, de Justus de Gand, de Giovanni Santi, de Lucas Signorelli, de Timoteo Viti et de bien d'autres encore); ici, sinon une discipline sévère, du moins une école fortement constituée. Malgré son long séjour à Florence et à Rome, Pierre Pérugin était resté profondément attaché à la tradition ombrienne. Il y introduisit, il est vrai, des éléments nouveaux. La science du coloris, celle de la perspective furent portées par lui à une perfection jusqu'alors inconnue. Mais ce n'étaient là que des modifications en quelque sorte techniques. Au fond il demeura toujours le peintre du doux recueillement, des divines extases, le peintre par excellence des madones et des saintes. L'influence exercée sur lui par un réaliste acharné, son compa-

1. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*. Pérouse, 1787, p. 127.
2. Vermiglioli, *Memorie di Jacopo Antiquarj*, p. 112 et suiv.

triote et prédécesseur Buonfigli, n'avait été que passagère. Les croyances de son entourage, les pratiques religieuses de ses protecteurs, et par-dessus tout la nature de son talent, l'avaient bien vite ramené sous la bannière du grand mystique d'Assise, si populaire dans toute l'Ombrie, saint François. Je ne rechercherai pas s'il a été réellement aussi sceptique que Vasari veut bien le dire, si jamais la croyance à l'immortalité de l'âme n'a pu entrer dans son cerveau de porphyre. Ce qu'il importe de constater, c'est que jamais peintre ne traduisit plus admirablement le sentiment religieux dans ce qu'il a de tendre, de suave, on pourrait presque dire de féminin.

L'art ombrien avait quelque chose d'absorbant, d'exclusif. Les excursions dans le monde profane, et à plus forte raison dans le domaine de l'antiquité classique, étaient interdites à ses adeptes, plus encore par les laçunes de leur éducation que par des scrupules religieux. Le Pérugin en fit plusieurs fois la triste expérience. Dans ses fresques de la chapelle Sixtine les arcs de triomphe placés au fond de la composition ne servent qu'à faire éclater son ignorance en matière d'architecture romaine. Mêmes imperfections dans les fresques du Cambio. Une autre composition inspirée de l'antiquité, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, nous séduirait peut-être davantage, malgré les traces de précipitation qu'elle renferme, malgré l'absence de toute couleur historique, si elle ne se trouvait placée au Louvre en face du *Parnasse* d'Andrea Mantegna. Parallèle écrasant pour le pauvre Ombrien [1].

Le portrait, ce triomphe de l'École florentine, est à peine représenté dans l'École ombrienne. Dans la longue carrière du Pérugin, ainsi que M. Rio l'a constaté avec raison, on ne peut guère citer que deux ou trois productions de ce genre. Il est même rare que ses devanciers ou lui se soient permis l'introduction d'un donataire agenouillé dans les compositions religieuses. Quant aux compositions historiques, en tant que destinées à transmettre le souvenir d'évènements ou d'exploits contemporains, elles semblent avoir été exclues, au même titre que le portrait,

1. Une fois encore, sur ses vieux jours, le Pérugin s'essaya dans une composition mythologique. Une lettre adressée par sa veuve à la marquise de Mantoue, en 1524, nous parle d'un tableau représentant Mars et Vénus surpris par Vulcain (*la storia quando Vulcano cuopre con la rete Venus et Marte*). On ignore ce qu'est devenu ce tableau, que Claire Fancelli offrit en vente à la marquise. (Braghirolli, *Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino*. Pérouse. 1874, p. 51.)

du domaine étroit, mais sacré, de l'art ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation [1].

Par contre, dans cette société profondément attachée à sa foi, l'artiste pouvait être sûr que la popularité ne ferait pas défaut à son œuvre, pourvu qu'elle fût sincère. Il savait d'avance que la moindre de ses madones, le plus imparfait de ses Christs en croix toucherait bien des cœurs, ferait couler d'abondantes larmes. Les villages, les couvents les plus pauvres ne reculaient devant aucun sacrifice pour conquérir une de ces images si pleines de souvenirs et de promesses. D'humbles artisans se croyaient récompensés de toute une vie de labeur et de privations s'ils réussissaient à doter leur église de quelque beau tableau propre à entretenir la piété dans le cœur des fidèles. Le trait suivant mérite d'être rapporté. En 1507, un simple cordonnier de Pérouse osa commander à son illustre compatriote, Pierre Pérugin, une madone placée entre saint François et saint Jérôme. L'artiste demanda 47 ducats, qui lui furent payés avec empressement. Le tableau existe encore; il se trouve à Pérouse même, dans la galerie Penna; c'est un chef-d'œuvre. J'ai pensé, en le regardant, à la belle parabole de l'Évangile, le denier de la veuve.

Pour une nature jeune et généreuse de pareils exemples étaient bien propres à fortifier l'inspiration. A cet égard il fut heureux pour Raphaël qu'il pût se retremper dans les sources vives des sympathies populaires. Les œuvres qu'il mit au jour plus tard, à Rome, aux applaudissements de l'univers, sont plus savantes, plus belles. Mais nous touchent-elles toujours autant?

M. Rio, dans une page qui mérite d'être signalée, a bien mis en lumière le caractère en quelque sorte pratique de la peinture ombrienne, ainsi que sa connexité intime avec les croyances de la population. Il nous montre le Pérugin travaillant d'abord à Cerqueto, près de Pérouse, comme interprète de la dévotion populaire à l'occasion d'une peste qui désolait depuis plusieurs années la contrée. « Ce fut probablement alors », dit-il, « que la madone miraculeuse du dôme acquit à ses yeux une valeur esthétique que personne peut-être ne lui avait donnée avant lui. Cette image, particulièrement vénérée par le peuple sous le nom de *Madonna della Grazia*, devint,

1. *De l'art chrétien*, t. II, p. 179, 180.

avec quelques modifications toujours respectueuses dans leur variété, son type de prédilection. Tantôt il la reproduisit avec une fidélité scrupuleuse, comme dans la fresque du couvent de Sainte-Agnès, à Pérouse; tantôt il s'en inspira pour donner un digne aliment à la piété des citoyens, soit sur les autels, soit sur les bannières, soit même sur la place publique, où il lui arriva de peindre cette *Madonna della Luce*, à laquelle, d'après la légende populaire, un blasphème proféré devant elle fit tenir les yeux fermés pendant quatre jours, et qui, devenue, par suite de ce miracle, l'occasion d'expiations solennelles et de prédications émouvantes, fut transférée, en 1518, dans une petite chapelle d'un goût exquis, dont la construction fut entièrement défrayée par les offrandes populaires[1]. »

Certes on est tenté de crier à l'uniformité, à l'absence d'imagination devant ces innombrables *Vierges* ou *Saintes Familles*, toutes composées, en apparence du moins, sur un plan identique, avec leur disposition consacrée, leurs types traditionnels. C'est qu'ici, comme dans l'art byzantin, « l'esprit populaire attache à ces représentations un sens sacré, et considèrerait comme une profanation de laisser le champ libre au caprice des artistes. Ce n'est qu'aux époques où la foi faiblit que leur fantaisie peut s'exercer sans contrainte dans le domaine de l'art religieux[2] ».

Les guerres, les troubles de toute sorte qui signalèrent la fin du quinzième siècle, loin de ralentir l'essor des arts, le favorisèrent singulièrement en surexcitant chez les populations le sentiment religieux. A chaque instant nous voyons le Pérugin quitter Florence pour doter Pérouse de quelque chef-d'œuvre nouveau. En 1495, l'église San-Domenico lui commande la madone aujourd'hui conservée dans la galerie de la ville. En 1496, le magistrat renouvelle avec lui le contrat pour la décoration de la chapelle du palais municipal. La même année l'église San-Pietro de' Monaci Cassinensi confie au maître l'exécution de la belle *Ascension*, du musée de Lyon, tandis que l'œuvre du dôme le charge de peindre le *Mariage de la Vierge*, ou *Sposalizio*, qui ne fut toutefois terminé que longtemps après. Puis Pierre Pérugin travaille pour Santa-Maria Nuova,

1. *De l'art chrétien*, t. II, p. 192.

2. Voy. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*. Paris, 1879, p. 134.

de Fano, pendant que les députés d'Orvieto le pressent en vain de tenir sa promesse, et de terminer la chapelle commencée par Fra Angelico.

C'est à cette exubérance de patriotisme et de piété, à ce besoin de créations nouvelles, que nous devons le plus célèbre peut-être des ouvrages du Pérugin, à coup sûr le plus important de ceux qu'il a exécutés pour l'Ombrie, ces fresques du Cambio, qui sont dans sa carrière ce que les Chambres du Vatican sont dans celle de Raphaël. Depuis longtemps la corporation des changeurs de Pérouse, l' « arte del Cambio », brûlait de décorer avec une magnificence tout à fait exceptionnelle la salle de ses délibérations. Elle commença par les boiseries destinées à couvrir la partie inférieure des murs, et par l'estrade sur laquelle siégeaient le conseil et les recteurs de la compagnie. Cette tâche fut confiée à un des plus habiles artistes en marqueterie de Florence, Domenico del Tasso, qui s'en acquitta, en 1493, à la satisfaction générale[1]. En 1496, on résolut de procéder à la décoration de la voûte et de la partie supérieure des parois. C'était le 26 janvier. La réunion comprenait trente membres. Elle délibéra d'abord sur le choix du peintre. Est-il nécessaire d'ajouter que tous les suffrages se portèrent sur le Pérugin ! L'unanimité ne fut pas moins touchante lorsque l'un des assistants demanda que la décoration de la salle fût aussi riche que possible. On convint de ne reculer devant aucun sacrifice pour obtenir un résultat qui fît honneur à la corporation. Puis on choisit un comité de six membres chargés de s'entendre avec le Pérugin, qui peignait en ce moment même l'*Ascension* de l'église Saint-Pierre. L'artiste accepta, mais à condition qu'il pourrait auparavant terminer les ouvrages qu'on lui avait commandés à Florence, à Fano et dans quelques autres villes. Il s'engagea toutefois à ne pas retarder au delà de l'année 1500 l'achèvement des fresques du Cambio. Le prix fut fixé à 350 ducats, payables en dix ans[2].

Cette fois-ci le maître se montra exact. Dès la fin de 1499 le travail

1. A. Rossi, *Storia artistica del Cambio di Perugia*, Pérouse, 1874, p. 7, et *Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV° e XVI°*. Pérouse, 1873, p. 17, 18.

2. Rossi, *loc. cit.* Il serait bien intéressant de savoir si ce contrat renferme des clauses analogues à celles du contrat conclu par le Pérugin, quelques années auparavant, avec l'œuvre du dôme d'Orvieto. Dans ce dernier acte l'artiste s'engageait formellement à peindre lui-même toutes les figures, et surtout les visages, ainsi que la partie supérieure des corps. Il promettait en outre de n'employer que de bonnes et solides couleurs, et de donner à la composition toute la perfection désirable. (Luzi, *Il Duomo di Orvieto*. Florence, 1866, p. 456.)

était en bonne voie, et la corporation se convainquit avec joie que la décoration du Cambio ne serait plus qu'une affaire de mois et de jours.

C'est à ce moment, selon toute vraisemblance, que Raphaël entra dans l'atelier du Pérugin.

Pietro Vannucci, surnommé le Pérugin, quoiqu'il fût né à Città della Pieve, était alors dans toute la force de son talent, dans tout l'éclat de sa gloire. Un nombreux essaim de disciples se pressait autour du maître vénéré. Princes et villes libres se disputaient son pinceau. Le duc de Milan, la République de Venise, l'œuvre du dôme d'Orvieto, lui faisaient simultanément les offres les plus séduisantes, sans réussir à se l'attacher. Lorsque, quelque dix années auparavant, Giovanni Santi, dans sa *Chronique rimée*, avait exprimé en termes si chaleureux l'admiration que lui inspirait le peintre ombrien, le poète-artiste n'avait fait que devancer l'engouement général. Il ne fut pas donné, il est vrai, au brave Urbinate d'introduire lui-même son fils dans l'atelier de Pérouse; la mort l'en empêcha. Mais, on peut l'affirmer, le père de Raphaël eût-il vécu plus longtemps, eût-il eu la satisfaction de désigner lui-même le maître de son fils, ce serait sur le Pérugin que se serait fixé son choix. Les vers dans lesquels il avait uni l'éloge de l'artiste ombrien à celui de Léonard de Vinci durent résonner plus d'une fois à l'oreille du jeune Raphaël, qui, lui aussi, resta si longtemps fidèle à ce double culte :

Due giovin par d'etate e par d'onori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve ch'é un divin pittore.

On est assez exactement informé des conditions de l'apprentissage et du compagnonnage à la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire à l'époque où Raphaël entra dans l'atelier du Pérugin. Le contrat d'apprentissage imposait, en général, aux parents des charges assez lourdes. C'est ainsi que le père du Sodoma, lorsque en 1490 il confia son fils, alors âgé d'une dizaine d'années, à un peintre peu connu, Martino de Spanzettis, dut payer à celui-ci une somme totale de 50 ducats milanais pour la durée de l'apprentissage, fixée à sept ans. Le maître, de son côté, s'engageait à loger, à nourrir et à instruire l'élève, et aussi, notons ce trait de

mœurs, à remplacer les vêtements usés[1]. Les conditions du compagnonnage, est-il nécessaire de l'ajouter, étaient infiniment plus favorables pour les débutants. Lorsque Timoteo Viti, le compatriote de Raphaël, se plaça, en 1490, sous la discipline du célèbre peintre et orfèvre bolonais Francesco Francia, il fut stipulé que la première année il travaillerait sans rémunération ; que la seconde il recevrait 16 florins par trimestre, soit environ 5 florins par mois; que la troisième année enfin, et les années suivantes, il serait payé à la tâche, avec faculté de rester ou de partir, à son choix. Nous apprenons, à la même occasion, que Francia possédait deux ateliers distincts, l'un pour les apprentis orfèvres, l'autre pour les apprentis peintres. Les lignes dans lesquelles le maître bolonais enregistre le départ de son disciple méritent d'être rapportées : « 1495, 4 avril. Départ de mon cher Timothée. Que Dieu le comble de biens et de faveurs[2]. » Est-il un témoignage plus touchant de la cordialité qui existait alors dans la plupart des ateliers italiens, vrais sanctuaires de l'art, je dirai même des bonnes mœurs. Ils remplaçaient le foyer paternel, et plus d'une fois le maître était pour ses élèves comme un second père[3].

Timoteo Viti était âgé de vingt ans à peu près quand il entra dans l'atelier de Francia ; Raphaël en comptait environ dix-sept quand il fut reçu dans celui du Pérugin. Tous deux étaient donc déjà familiarisés avec les rudiments de l'art ; ce qu'ils venaient demander à leur maître, c'étaient

1. Je laisse de côté quelques clauses plus curieuses qu'intéressantes : l'obligation par le père de remettre au fils, au moment de son entrée dans l'atelier, une tunique d'une « bona longitudine », deux vestes et trois paires de bottes; celle de fournir le linge et de supporter les frais du blanchissage, etc., etc.

2. « 1495. A di 4 Aprile partito il mio caro Timoteo, e Dio le dia ogni bene e fortuna. » (Malvasia, *Felsina Pittrice*. Vie de G. Francia.)

3. Le mémorial (*Libro di ricordi*) d'un peintre florentin de la deuxième moitié du quinzième siècle, Neri di Bicci, nous fournit à cet égard un témoignage bien curieux. Il nous montre à quel point le sentiment de la bienfaisance s'alliait, chez ces braves artistes de la Renaissance, à la constante préoccupation des intérêts matériels. Nous y voyons en même temps quel souci les maîtres prenaient de l'éducation morale et religieuse de leurs élèves. Enregistrant l'entrée dans sa maison d'un enfant que sa mère, une pauvre veuve, ne pouvait nourrir, l'artiste déclare qu'il l'accepte pour son fils spirituel, avec le désir de le rendre vertueux, et de lui enseigner à vivre dans la crainte de Dieu : « E per fare questa limosina, e a lui questo bene, lo tolsi per mio ispirituale figliuolo, con animo e desiderio di farlo virtuoso e obbidiente, e insegnargli vivere col timore di Dio. » A ces belles déclarations, très certainement sincères, sont mêlées les clauses de cette espèce de contrat d'adoption : engagement pris par Neri de nourrir et d'habiller l'enfant, qui, de son côté, devra le servir gratuitement, etc., etc. (Vasari, t. II, p. 262.)

des conseils, une direction, plutôt qu'un enseignement élémentaire. Vu leur âge, nous sommes autorisés à les regarder comme des compagnons (garzoni), et non plus comme des élèves (discepoli), pour nous servir des termes alors en usage.

La maison du Pérugin existe encore. Le touriste résistera difficilement au désir de visiter ce sanctuaire, qui, plusieurs années durant, a abrité Raphaël. Elle se trouve dans une de ces rues montueuses, escarpées, si nombreuses à Pérouse, la via Deliziosa, n° 18, près de l'église San-Antonio[1]. Dès l'entrée, une inscription nous rappelle les glorieux souvenirs qui se rattachent à cette humble demeure. Le texte de cette épigraphe, éloquent témoignage du succès avec lequel les Italiens s'essayent de nos jours encore dans le style lapidaire, mérite d'être reproduit, d'autant plus qu'il semble n'avoir jamais été publié :

IN QVESTA CASA
DOVE È CONSTANTE TRADIZIONE
CHE AVESSE ABITATO
PIETRO VANNVCCI
PERVGINO
DI DOMICILIO, DI AFFETTO, DI NOME
ANNI 341 DOPO LA MORTE DEL GRAN PITTORE
NEL NOVEMBRE 1865 FV A CVRA DEL COMVNE
POSTA UNA LAPIDE
PERCHE ANCOR ESSA TESTIMONIASSE ALLE GENTI
LA VENERAZIONE DI PERVGIA
AL FONDATORE DELLA SVA SCVOLA
AL MAESTRO DI RAFFAELLO.

Quoique les remaniements modernes aient singulièrement altéré le caractère de la construction, il est encore possible de se rendre compte de la disposition primitive[2]. La maison proprement dite est située au fond d'une petite cour, pleine de soleil, protégée à droite et à gauche par de

1. Voy. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine, o sia ragguaglio di alcune memorie istoriche risguardanti le arti del disegno in Perugia.* Pérouse, 1788, p. 15. — Mezzanotte, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci.* Pérouse, 1836, p. 172 et suiv. — Rossi Scotti, *Guida illustrata di Perugia.* Pérouse, 1878, p. 92.

2. Un croquis informe de la maison se trouve dans les *Umrisse* de Ramboux (Cologne, 1858, pl. 87).

vieilles masures. Un escalier de pierre, peu élevé, conduit à la porte d'entrée, au-dessus de laquelle est encastrée une tête de marbre. On pénètre d'abord dans une sorte de vestibule, dont les arcades étaient autrefois ouvertes du côté de la cour. Aujourd'hui encore, quoique les entre-colonnements aient été murés, on distingue les colonnettes à chapiteaux gothiques qui supportaient ces arcades. L'inscription suivante a pris, sur l'une des parois, la place du *Saint Christophe* qu'on y voyait autrefois et que la tradition attribuait au Pérugin :

QVESTA FV LA CASA DI PIETRO VANNVCCI
DETTO IL PERVGINO
E QVI VEDEVASI PINTO VN S. CRISTOFORO
CH'EI CONDVSSE DI SVA MANO
PER AMOROSA RIVERENZA AL NOME DEL PADRE
PERCHÈ COLL'OPERA DA VII LVSTRI TRASFERITA A ROMA
NON PERDASI LA MEMORIA DEL MODESTO ALBERGO
OVE EBBE SEDE
IL FONDATORE DELLA SCVOLA VMBRA
IL MAESTRO DEL SANZI, DELLO SPAGNA, DEL MANNI
I PROPRIETARI PARIS E MVZIO TRONI
CCCXXXVII A. DOPO LA MORTE DEL SOVRANO ARTEFICE
PP. Q. M.

Du vestibule on pénètre dans des pièces assez petites, toutes voûtées, ornées de médaillons sculptés (feuillage, têtes de lions) supportant la retombée des voûtes. La salle principale, aujourd'hui coupée en deux, servait probablement d'atelier. A côté d'elle s'étendent quelques pièces, plus petites, aujourd'hui converties en chambres à coucher. Le premier étage offre une disposition analogue à celle du rez-de-chaussée; ici encore les arcades de la façade ont été murées. Ajoutons que les fenêtres de derrière donnent sur une ruelle étroite.

Malgré son exiguïté, cette maison a une originalité, une distinction qu'on ne saurait méconnaître. On se croit transporté dans un de ces intérieurs d'artistes du quinzième siècle, tout ensemble simples et confortables. On ne regrettera que l'absence de jardin : quelques fleurs, quelques touffes de verdure, ajouteraient encore au charme de ce calme et riant tableau.

A l'époque où Raphaël arrivait à Pérouse, la femme du Pérugin, la belle Claire Fancelli, fille du célèbre architecte des marquis de Mantoue, égayait de sa présence la maison de la via Deliziosa. L'artiste l'avait épousée peu d'années auparavant, en 1493 ou en 1494, et il était tellement épris de sa beauté, que lui, le grave peintre des *Christ en croix* et des *Assomptions*, s'occupait lui-même du soin de sa parure[1]. On croit retrouver le portrait de Claire Fancelli dans l'admirable *Madone de Pavie*, un des joyaux de la National Gallery[2].

L'aisance régnait dans le ménage. Lucas Fancelli, malgré la détresse dont il se plaint dans ses lettres au marquis de Mantoue[3], avait constitué à sa fille une dot de 500 ducats d'or; le Pérugin, de son côté, possédait des maisons et des terres à Florence, à Pérouse, à Città della Pieve. Il avait, en outre, une bonne provision de numéraire, qu'il portait d'ordinaire sur lui, par crainte des voleurs. Mal lui en prit. Vasari raconte que les mauvais sujets du pays le guettèrent un jour et le dépouillèrent de son argent. Mais l'amour du gain semblait croître chez le maître en proportion de sa fortune. Peu de peintres, même parmi les plus grands, avaient des prétentions aussi élevées. En 1489, lorsque l'œuvre du dôme d'Orvieto le chargea de continuer la décoration de la chapelle commencée par Fra Angelico, il demanda 1500 ducats d'or; on devait en outre lui fournir les échafaudages, la chaux et le sable. Les députés de l'œuvre, effrayés de l'énormité de la demande, offrirent 200 ducats pour la peinture de la voûte seule; ils prirent

1. « Tolse per moglie una bellissima giovane, e n'ebbe figliuoli; et si dilettò tanto che ella portasse leggiadre acconciature e fuori ed in casa, che si dice che egli spesse volte l'acconciava di sua mano (Vasari.)

2. Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 235.

3. Braghirolli, *Luca Fancelli, scultore, architetto e idraulico del secolo XV*. Milan, 1876, p. 16, 30, 31. — Ce fait ne prouve-t-il pas qu'il faut bien se garder de prendre au pied de la lettre les doléances des artistes du quinzième siècle? On s'exposerait aux plus graves erreurs en les croyant sur parole. Toutes les fois qu'ils parlaient aux grands, il semblait qu'ils fussent obligés de se répandre en lamentations sur le triste état de leur fortune. Parcourez les nombreuses lettres contenues dans le *Carteggio* de Gaye, depuis celles de Fra Filippo Lippi jusqu'à celles de Mantègne, il n'en est guère où il ne soit question de gêne, presque de misère. Et cependant ces malheureux donnaient à leurs filles des dots de 500 florins, c'est-à-dire le quart de la dot d'une fille de Jean Ruccellaï, de Laurent le Magnifique, des plus opulents patriciens de Florence. — C'est pourquoi je serais disposé à croire qu'il ne faut pas arguer de faux, sans un plus ample informé, la lettre dans laquelle Raphaël se plaint de sa détresse à un grand seigneur qui lui devait probablement de l'argent. (Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 551. La lettre est datée de Florence, 8 juillet.)

en outre à leur charge la fourniture de l'or, de l'azur, de la chaux, l'établissement des échafaudages, enfin le loyer du maître pendant son séjour dans leur ville. Le Pérugin accepta ces conditions, mais il semble s'en être repenti dans la suite, et se dispensa de tenir ses engagements. Lorsque le Sénat de Venise lui demanda, en 1491, de peindre dans la salle des délibérations la *Fuite du pape Alexandre III* et la *Bataille de Legnano*, il crut faire preuve de générosité en lui offrant 400 florins; mais l'artiste en exigea 800, et les négociations furent rompues. Vingt-cinq années plus tard, en 1515, un des plus illustres enfants de Venise, le Titien, s'estima bien heureux d'exécuter le travail pour 400 florins, c'est-à-dire pour la moitié de la somme demandée par le maître ombrien.

Pierre Pérugin n'avait ni la haute culture, ni la vaste intelligence d'un Bramante, d'un Léonard de Vinci, d'un Michel-Ange. Ses lettres témoignent d'une singulière ignorance de l'orthographe et du style. Le rapport qu'il fut chargé de rédiger à Florence, en 1492, à la suite d'une expertise faite en compagnie de Benozzo Gozzoli, de Cosimo Roselli et de Filippino Lippi, est d'une incorrection inouïe. Ses trois confrères pouvaient passer pour des lettrés en comparaison de lui. Même au point de vue de l'art, l'horizon du maître ombrien était fort borné; le Pérugin était peintre, rien de plus, tandis que la plupart de ses contemporains excellaient à la fois dans la peinture, l'orfèvrerie, l'architecture ou la sculpture[1]. Mais il avait beaucoup voyagé, il avait vu de près les hommes les plus remarquables de cette grande époque. Aussi sa conversation devait-elle vivement intéresser son jeune auditoire. Il pouvait l'entretenir de ce pape si énergique et si peu scrupuleux, Sixte IV, dont l'indomptable activité avait transformé Rome; d'Innocent VIII, bâtisseur non moins enthousiaste; du cardinal Julien della Rovere, dont les ardeurs généreuses, mêlées d'emportements terribles, promettaient déjà tout ce que devait tenir le pape Jules II.

1. L'École ombrienne, fidèle en cela à ses principes, a d'ailleurs complètement délaissé la sculpture. Sur les causes de cet abandon, de cette indifférence, voir les judicieuses observations de Rio (*De l'art chrétien*, t. II, p. 179). Lorsque, en 1461 et en 1475, les habitants de Pérouse voulurent faire décorer de sculptures l'église Saint-Bernardin et la Porta Urbica, c'est à un Florentin, Agostino di Duccio, qu'ils durent recourir. (Yriarte, *Les Arts à la cour des Malatesta : Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 459, 460.)

A Florence, le Pérugin avait eu l'occasion de voir Laurent le Magnifique, peut-être aussi Charles VIII. Savonarole lui était apparu comme un prophète, dont il embrassa les doctrines avec enthousiasme. Puis le maître venait à parler des choses de l'art. Il décrivait cet atelier de Verrocchio, vraie pépinière de grands artistes, où il avait travaillé à côté de Léonard et de Lorenzo di Credi; il racontait les expériences entreprises par ses camarades et lui pour reculer les lois de la perspective, pour pénétrer plus intimement dans les secrets du coloris. C'étaient de belles et fécondes années; elles avaient marqué, dans l'histoire de la peinture, le point de départ d'une ère nouvelle. Le grand concours organisé à la chapelle Sixtine dut plus d'une fois aussi défrayer la conversation. On se figure volontiers ses élèves suspendus à ses lèvres quand il leur décrivait toutes ces merveilles.

Vasari raconte, et sur ce point nous n'hésitons pas à accepter son témoignage, que l'habileté de Raphaël, ses qualités si sérieuses, ses manières si aimables, séduisirent rapidement son nouveau maître. Dès lors celui-ci porta sur lui le jugement que la postérité a ratifié. L'élève, de son côté, voua au Pérugin une affection filiale; la cordialité de leurs rapports ne s'altéra jamais.

Quant aux condisciples de Raphaël, la supériorité de son talent aurait pu les indisposer contre le nouveau venu; mais le moyen de résister à tant de franchise, d'affabilité, de distinction! Le séjour d'Urbin, cette haute école de noblesse et de loyauté, n'avait pu que développer chez le jeune peintre des sentiments si bien faits pour conquérir tous les cœurs. Grâce à son naturel si heureux, grâce à son excellente éducation, Raphaël compta bientôt autant d'admirateurs que d'amis.

Une quinzaine de peintres, émules ou imitateurs du Pérugin, des orfèvres, des architectes, quelques sculpteurs en bois ou en pierre, composaient alors la colonie artistique de Pérouse. Le nombre de ces maîtres était relativement peu élevé, eu égard au chiffre de la population [1]. Ils ne se mouvaient pas toujours non plus dans les plus hautes régions de l'art; beaucoup de leurs travaux offraient un caractère fort humble. Cependant, de fort bonne heure, les prédécesseurs de ces différents artistes s'étaient groupés, avaient formé des corporations. L' « arte

1. Au quinzième siècle Pérouse comptait encore 40 000 habitants.

dei pittori », la corporation des peintres, remontait à 1366; celle des orfèvres à 1296. L' « arte dei miniatori », d'une importance fort grande, pouvait également prétendre à une haute antiquité[1].

Parmi les peintres les plus éminents, il faut tout d'abord citer Fiorenzo di Lorenzo et le Pinturicchio, tous deux véritables chefs d'école. Puis venaient Andrea Luigi, surnommé l'Ingegno, artiste célèbre de son temps, mais dont le rôle n'est pas encore bien défini; — Berto di Giovanni, qui fut chargé, en 1516, d'exécuter les ornements destinés au *Couronnement de la Vierge*, commandé à Raphaël par les nonnes de Monteluce; — Bartolommeo Caporali et son fils Giovanni Battista, le traducteur de Vitruve; — Eusebio di San Georgio, dont le *Saint Sébastien* a longtemps passé pour un ouvrage de Raphaël[2]; — Mariano di ser Eusterio, — Lodovico Angeli, — Assalone di Ottaviano, — Lattanzio di Giovanni, — Giannicola Manni, l'auteur des fresques de la chapelle située à côté de la « Sala del Cambio[3] ».

Raphaël fit probablement aussi connaissance dès lors avec l'orfèvre Cesarino di Francesco Rossetti, de Pérouse, pour lequel il devait exécuter plus tard, à Rome, les dessins de plateaux destinés à Agostino Chigi. Dans sa lettre adressée à Domenico Alfani, en 1508, le peintre parle de l'orfèvre dans les termes les plus amicaux[4].

A ces maîtres, que nous savons de source certaine avoir travaillé à Pérouse durant la présence de Raphaël dans l'atelier du Pérugin, c'est-à-dire entre 1499 et 1502, il faut ajouter les élèves attirés dans la ville par la réputation du Pérugin et ceux avec lesquels Raphaël fit connaissance dans la suite, soit à Pérouse, soit dans les environs : Giovanni di Pietro, surnommé le Spagna, qui s'inspira tout ensemble de la manière de son maître et de celle de son condisciple, et qui vint plus tard grossir à Rome la phalange des collaborateurs de ce dernier; Girolamo Genga d'Urbin,

1. Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, Prato, 1853, p. 188, 189, et *Giornale di erudizione artistica* (1873), t. II, p. 89, 305, 350.

2. Ce tableau, décrit par Passavant sous le n° 16 de l'œuvre de Raphaël (t. II, p. 20), fait aujourd'hui partie du musée de Bergame. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur *Histoire de la peinture italienne* (t. IV, p. 360), l'attribuent sans hésitation à Eusebio. MM. Burckhardt et Bode au contraire sont disposés à en faire honneur au Spagna.

3. Nous avons dressé cette liste à l'aide des précieux documents analysés dans les *Lettere pittoriche perugine*, de Mariotti.

4. *Giornale di erudizione artistica*, t. II, p. 104, 105.

que nous trouverons également dans la suite à Rome [1]; enfin Domenico di Paris Alfani.

Raphaël se lia particulièrement avec le Pinturicchio, dont la présence à Pérouse pendant l'année 1501 est attestée par des documents authentiques [2]. Il suivit plus tard à Sienne ce maître distingué, dont la réputation balança souvent celle du Pérugin. Inférieur à son compatriote au point de vue de la couleur et de l'expression, le Pinturicchio l'emportait sur lui par l'imagination. Il représente le style narratif, si négligé par tous les autres maîtres ombriens, Buonfigli excepté. Quoiqu'il cultivât le genre historique plutôt que la grande peinture d'histoire, son influence n'a peut-être pas peu contribué à ouvrir à Raphaël des horizons plus étendus que ceux du Pérugin. Nul ne prenait tant de plaisir à dérouler aux yeux du spectateur de brillants cortèges, à accumuler dans ses tableaux les plus riches ornements. Mais si Raphaël lui dut quelques conseils, quelques leçons, il ne tarda pas, nous le verrons bientôt, à payer sa dette avec usure. Avec lui on ne risquait jamais d'obliger un ingrat.

Domenico Alfani, de Pérouse, poussa peut-être plus loin encore l'admiration pour le jeune artiste venu d'Urbin. Une de ses Madones, conservée au musée de sa ville natale, est la reproduction exacte d'un dessin de Raphaël. Après le départ de son ami, Domenico lui servit de correspondant et s'occupa de ses intérêts dans l'Ombrie ; il se croyait trop généreusement payé lorsqu'il recevait quelque esquisse, quelque croquis en échange de ses services [3].

Ainsi ce génie naissant exerçait, dès son entrée chez le Pérugin, une véritable fascination, non seulement sur ses camarades, mais encore sur des artistes beaucoup plus âgés que lui. On est heureux de retrouver plus tard à Rome, autour de Raphaël, sur un théâtre plus digne de lui, quelques-uns de ceux qui avaient encouragé ses débuts, qui s'étaient intéressés à ses efforts lorsqu'il arriva étranger, inconnu, dans la capitale de l'Ombrie.

1. Vasari, t. XI, p. 87.

2. Vermiglioli, *Di Bernardino Pinturicchio, pittore perugino dei secoli XV e XVI.* Pérouse, 1837, p. 99.

3. On range aussi parmi les condisciples de Raphaël Gaudenzio Ferrari. Mais aucun document authentique n'est venu jusqu'ici confirmer cette hypothèse.

Les juges les plus autorisés, notamment MM. Crowe et Cavalcaselle, admettent que Raphaël a pris part à l'exécution des fresques du Cambio. Le Pérugin, on l'a vu, se consacra exclusivement à ce travail de 1499 à 1500, c'est-à-dire à l'époque où la présence, dans son atelier, du jeune artiste d'Urbin est un fait indiscutable; on n'hésitera donc pas à se ranger à une opinion qui a pour elle toute espèce de vraisemblance. Étudions, avec l'attention qu'il mérite, cet ouvrage considérable qui a été exécuté sous les yeux de Raphaël et qui révèle dans plusieurs de ses parties la collaboration de ce glorieux élève, si promptement devenu le rival de son maître.

Le Cambio n'a pas les proportions gigantesques de ces palais dans lesquels les municipalités italiennes du moyen âge ont laissé de si éclatants témoignages de leur patriotisme. La salle qui servait aux délibérations ne mesure pas plus de douze pas de long sur six de large; elle s'ouvre directement sur la rue, de sorte que l'on peut entrer et sortir sans grande perte de temps, avantage fort considérable aux yeux des hommes d'affaires qui ont fait construire l'édifice. L'ornementation, prise dans son ensemble, est à la fois sobre et élégante, et telle qu'il convient à un lieu de réunion destiné à des commerçants. Son mérite résulte principalement de l'harmonieux contraste entre les peintures de la partie supérieure et les marqueteries à fond brun qui occupent le bas de la salle. Celles-ci comptent parmi les créations les plus parfaites de la première Renaissance [1]; le peintre ne pouvait pas souhaiter un encadrement plus propre à faire ressortir sa science du coloris.

Les sujets choisis pour les fresques furent les suivants : pour la voûte, les personnifications du Soleil, de la Lune et des Planètes; pour la paroi de gauche, les représentants les plus illustres de la Justice, de la Prudence, de la Modération et du Courage; pour celle de droite, Dieu le

1. Qu'il nous soit permis, à cette occasion, d'insister sur ce bel art de la marqueterie (*tarsia, intarsiatura in legno*), dont les églises de Pérouse nous offrent tant d'admirables modèles. Deux tons, l'un clair, l'autre foncé, suffisaient pour produire les effets les plus décoratifs; on réservait l'un pour le fond, l'autre pour les arabesques, qui, dès cette époque, montrent une élégance et une netteté absolument classiques. Les peintres les plus célèbres ne dédaignaient pas de composer les cartons de ces incrustations, qui avaient leur place marquée dans les édifices les plus somptueux. C'est ainsi que le Pérugin s'engagea, en 1502, à fournir le modèle des boiseries que l'église Saint-Augustin de Pérouse avait commandées à Baccio d'Agnolo Baglioni.

Père, les Prophètes et les Sibylles; pour le fond de la salle, la *Nativité* et la *Transfiguration*. Près de la porte d'entrée enfin devait prendre place Caton, le grand justicier.

On admet avec beaucoup de vraisemblance que la corporation aura chargé quelque humaniste d'élaborer ce programme, qui conciliait les croyances du christianisme avec les souvenirs de l'antiquité classique. Depuis longtemps on était habitué à l'ingérence des littérateurs dans la composition des œuvres d'art. Dante n'avait-il pas inspiré Giotto? Pétrarque n'avait-il pas indiqué des sujets de tableaux à son ami Simone Memmi? A Florence, dans le premier tiers du quinzième siècle, un humaniste célèbre, Léonard d'Arezzo, le chancelier de la République, avait reçu la mission de choisir dans l'Ancien Testament les scènes que Ghiberti devait traduire sur la seconde de ses portes. En 1490, dans le contrat conclu par le Pérugin avec l'œuvre du dôme d'Orvieto, il fut stipulé que le président de l'œuvre fournirait à l'artiste le programme de la composition[1]. Plus tard Raphaël lui-même, on le sait, eut souvent recours aux lumières de ses amis les poètes ou les philologues. Il n'est donc pas étonnant que le Pérugin, qui ne brillait point par l'invention, se soit estimé heureux de recevoir un programme élaboré jusque dans ses moindres détails. L'auteur de ce programme, il n'est guère permis d'en douter, fut le professeur de rhétorique de l'université de Pérouse, François Maturanzio. On retrouve en effet dans un manuscrit contenant ses œuvres les inscriptions latines placées au-dessous des fresques[2].

Le choix des personnages est caractéristique; il montre l'introduction des éléments antiques dans cet art ombrien jusqu'alors pur de tout mélange. Ce sont les héros de la Grèce et de Rome, non ceux du moyen âge, que l'artiste nous offre en exemple, ce sont eux qui représentent les vertus particulièrement chères à la corporation du Cambio, la Tempé-

1. « Promisit pingere... de figuris et istoriis dandis et consignandis ac deliberandis per... Camerarium. » (Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, p. 456.)—Il résulte de la correspondance échangée entre le Pérugin et la marquise Isabelle Gonzague de Mantoue, que celle-ci avait pris soin de désigner à l'artiste toutes les figures destinées à son tableau de *l'Amour et la Chasteté*. (Braghirolli, *Notizie e Documenti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino*, p. 22, 23.)

2. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, p. 158. — Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, p. 356 et suiv.

rance, le Courage, la Justice, la Prudence. (Notons par contre l'absence des trois vertus qui pendant si longtemps ont passé pour inséparables de l'idée même du christianisme : la Foi, l'Espérance, la Charité.) Maturanzio devait être passablement versé dans la connaissance de l'antiquité païenne. Comme personnification de la Tempérance il a indiqué à l'artiste P. Scipion, Périclès et Cincinnatus ; le Courage est représenté par L. Licinius, Léonidas, Horatius Coclès ; la Justice, par Camille, Pittacus et Trajan ; la Prudence enfin, par Fabius Maximus et Numa Pompilius. Ces noms, à coup sûr, devaient sonner étrangement à l'oreille du Pérugin. Comme pour bien les graver dans sa mémoire, il les a écrits à côté des personnages. Heureuse précaution ! Sans elle on serait bien embarrassé de reconnaître ces héros aux coiffures bizarres, aux armures de fantaisie, qui, par leurs traits, leur attitude, leur costume, ne rappellent en rien l'antiquité.

Les Prophètes et les Sibylles font face aux héros grecs et romains. Ici encore le Pérugin a gravement péché contre la vérité historique : il a représenté les Sibylles sous les traits de femmes jeunes, belles, élégantes. Ses Prophètes ne sont pas mieux caractérisés. C'est au point que l'on se demande si l'artiste a jamais ouvert la Bible. Il ne s'est conformé à la tradition que sous un seul rapport : ses Sibylles, comme celles de ses prédécesseurs, comme celles du Pinturicchio dans l'appartement Borgia, portent le texte de leurs prophéties écrit sur de longues banderoles s'enroulant autour de leur corps. Il était réservé à Michel-Ange de supprimer ces attributs, derniers vestiges de l'art du moyen âge. C'était vers 1508, ainsi bien peu d'années après la décoration du Cambio. Et cependant quand on compare les Sibylles du Pérugin à celles de la chapelle Sixtine, on croirait que des siècles les séparent !

Héros grecs et romains, prophètes, sibylles ont les qualités et les défauts propres au chef de l'École ombrienne. On admirera son coloris toujours si suave, et l'expression de recueillement ou de ferveur de ses figures. Yeux levés vers le ciel, têtes mélancoliquement inclinées vers la terre, grâce et jeunesse, tendresse et poésie, rien n'y manque de ce qui avait valu au maître sa grande réputation, — rien, si ce n'est ces mâles accents, cette énergie qui étaient indispensables pour transformer en héros ces pâles Grecs ou Romains, pour faire des prophètes les représentants d'un

Dieu terrible, pour nous montrer la Sibylle antique se débattant sous l'étreinte de la Divinité :

> At, Phœbi nondum patiens, immanis in antro
> Bacchatur vates, magnum si pectore possit
> Excussisse deum[1].

Ainsi que l'a fait remarquer fort justement M. Rio, le tribun Licinius est tout simplement un archange saint Michel, Horatius Coclès une Marie Madeleine, Publius Scipion une vierge martyre.

Dans le groupement aussi on observe toutes les lacunes du talent du Pérugin. Au lieu de former un ensemble mouvementé, vivant, les personnages sont placés les uns à côté des autres, se tenant mal sur leurs jambes, ne sachant que faire de leurs mains[2]. Ils se regardent les uns les autres, mais sans que l'on puisse deviner pourquoi, car ils ne se disent rien et ils n'ont rien à se dire. Aucune idée ne jaillit de cette juxtaposition. C'est qu'il leur manque cette logique, cette conviction qui font les chefs-d'œuvre. L'artiste les aurait placés dans un autre sens, leur aurait donné des attitudes différentes, que la composition n'en serait ni meilleure ni pire. Quelle différence entre le maître et son immortel élève ! Dès le début, les créations de Raphaël ont ce caractère de nécessité devant lequel toute discussion est vaine. Elles ne sauraient être autrement qu'elles ne sont : le moindre changement détruirait l'économie de l'ensemble et dénaturerait la pensée de l'artiste.

Que dire des deux compositions placées au fond de la salle, la *Nativité* et la *Transfiguration?* Pierre Vannucci avait souvent déjà traité le premier de ces sujets, notamment dans son tableau de la villa Albani (1491) : au Cambio, il se borne à substituer deux bergers aux deux anges placés entre la Vierge et saint Joseph, et à ajouter trois séraphins. Cela ne suffisait-il pas ! N'étant pas de la race des chercheurs, le Pérugin avait bien vite renoncé à se créer un idéal supérieur à celui de son public. Une fois qu'il avait trouvé des types, des groupes à peu près satisfaisants, il s'en contentait, et les répétait à satiété, fidèle en cela aux traditions

1. Virgile, *Enéide*, liv. VI, v. 76 et suiv.

2. C'est ainsi que Léonidas remet tranquillement l'épée au fourreau, tout comme cette admirable figure de la Tempérance, ciselée par André de Pise sur la porte du baptistère de Florence. Est-il un geste plus opposé au caractère du personnage ?

du moyen âge, ainsi d'ailleurs qu'aux exigences de la foule. Ses clients ne réclamaient pas : pourquoi donc se montrer plus difficile qu'eux ! MM. Crowe et Cavalcaselle nous montrent le maître tirant de ses cartons, toutes les fois qu'il avait à traiter un de ces sujets consacrés, les études faites pour les compositions antérieures, et les copiant sans scrupule aucun. Ses concitoyens de l'Ombrie ne manquaient pas d'applaudir. Mais les Florentins élevaient des prétentions plus grandes; le Pérugin ne tarda pas à en faire la douloureuse expérience. Lorsque dans l'*Assomption* peinte pour Santa-Maria dei Servi, il répéta presque textuellement des motifs tirés de l'*Ascension* du musée de Lyon, l'indignation fut générale : dès ce jour, sur les bords de l'Arno, son prestige fut détruit.

De pareilles tendances, ce manque de probité intellectuelle, pouvaient exercer une influence fâcheuse sur les élèves groupés autour du Pérugin. Mais l'idée ne vint même pas au plus grand d'entre eux de ravaler ainsi l'art au rôle d'une industrie. La vie entière de Raphaël n'a été qu'un long effort, sans cesse renouvelé. Jamais il ne s'est répété. Parmi ses innombrables madones il n'en est pas deux qui se ressemblent. Trois fois il a représenté la *Tentation d'Adam et d'Ève*, et trois fois il s'est ingénié à trouver une composition nouvelle, alors même qu'il ne s'agissait que de simples peintures décoratives, que tout autre eût sacrifiées. Aussi Raphaël a-t-il succombé à la fleur de l'âge, épuisé par l'excès du travail, tandis que le Pérugin a prolongé jusqu'après la mort de son élève sa longue et terne vieillesse.

La décoration de la voûte du Cambio offre plus d'intérêt que les parois. Le maître s'y trouve aux prises avec cette Renaissance qui s'imposait à lui, mais dont il ne parvint jamais à s'assimiler les principes. Ses arabesques sont à la vérité d'une élégance suffisante; nous n'avons pas d'objection non plus à élever contre les griffons, les satyres, les grecques, les méandres, les rosaces, qui constituent l'ornementation. Mais que dire de ces trônes aux formes recroquevillées, sur lesquels sont assises les divinités de l'Olympe ? ils n'appartiennent à aucun style déterminé. Le dessin des chars laisse aussi beaucoup à désirer; ils sont infiniment trop petits pour les personnages qu'ils supportent.

Occupons-nous d'abord de la disposition même des peintures. La voûte est divisée en neuf compartiments, de dimensions fort inégales. Les

ornements, qui se détachent sur un fond tantôt bleu, tantôt doré, les recouvrent en entier, à l'exception des sept médaillons renfermant les personnifications du Soleil, de la Lune et des Planètes. Chacune de ces divinités, dont les attributs et la caractéristique sont d'ailleurs irréprochables (le poète Maturanzio n'était-il pas là pour guider et surveiller l'artiste!), est placée sur un char traîné par des aigles, des colombes, des chevaux, des Heures, ou enfin par un dragon. Sur les roues de ces véhicules on remarque les signes du zodiaque. Parmi les créations les plus heureuses, je citerai Jupiter assis sur son trône recevant la coupe que lui tend Ganymède agenouillé devant lui; et cette dernière figure, d'un mouvement excellent, n'est pas indigne de Raphaël. Il faut encore signaler Apollon, incitant ses coursiers de la voix et du geste : dans son impatience il s'élance hors du char qui, à son gré, roule trop lentement. Vénus aussi mérite des éloges; c'est, à coup sûr, une des figures les plus gracieuses de l'École ombrienne. Quant à Mars, Mercure, Diane et Saturne, leur attitude est moins heureuse : l'artiste n'a su donner à ces divinités ni vie, ni intérêt.

Si nous voulons juger avec équité la voûte du Cambio, il faut nous reporter à l'époque où elle a pris naissance. Certes, une dizaine d'années plus tard, les peintures mythologiques du Pérugin auraient passé pour surannées dans n'importe quelle ville d'Italie. Raphaël surtout dut songer plus d'une fois avec compassion à ces naïfs essais, lorsqu'il traita dans la suite le même sujet et qu'il créa les fameuses *Planètes* de la chapelle Chigi. En 1500 même, on ne manquait pas à Florence, ou à Mantoue, de peintres capables de donner à des compositions de cette nature une saveur bien autrement antique. Mais, étant donnés l'éducation et le tempérament du Pérugin, ses *Planètes* témoignent d'un effort qu'il n'est pas permis de méconnaître, alors même que l'on en discuterait l'opportunité.

Pour terminer l'étude des fresques du Cambio, il nous reste à signaler le beau portrait de l'artiste, qui complète la décoration de la salle. Le Pérugin, qui comptait alors cinquante-quatre ans, est resplendissant de santé et de vigueur. Sa physionomie exprime à la fois la réflexion et le contentement de soi-même. Le bourgeois actif, aisé, à l'esprit positif, le dépositaire des intérêts publics l'y emporte sur l'artiste. Celui-ci ne

reprend ses droits que dans l'inscription très élogieuse qui accompagne le portrait, et qui est sans doute due, comme les autres, à Maturanzio :

PETRVS PERVSINVS EGREGIVS
PICTOR.
PERDITA SI FVERAT PINGENDI : HIC RETTVLIT ARTEM
SI NVSQVAM INVENTA EST HACTENVS IPSE DEDIT
ANNO SALVT.
MD.

En se décernant la place d'honneur sur la paroi la plus en vue, entre les héros de la Grèce et de Rome, le Pérugin oubliait singulièrement ces traditions d'humilité si chères à l'École ombrienne. Mais à Pérouse tout était plein, à ce moment, de la renommée du peintre. Pierre Vannucci occupait en outre d'importantes fonctions municipales. Ne soyons donc pas plus sévères que ses contemporains, et pardonnons-lui d'avoir cédé à un mouvement d'orgueil provoqué par ses propres concitoyens.



PORTRAIT DU PÉRUGIN PAR LUI-MÊME

Les fresques du Cambio étaient, selon toute vraisemblance, complètement terminées en 1500[1]. La même année, le Pérugin peignit la belle *Assomption* conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il ne retourna pas toutefois immédiatement dans la capitale de la Toscane. Pendant les deux premiers mois de 1501, nous le voyons remplir à Pérouse les fonctions de prieur municipal. En 1502, au mois

1. Le payement pour solde n'eut lieu, il est vrai, qu'en 1507 (Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, p. 158). Mais comme la corporation avait stipulé, dans le contrat primitif, qu'elle aurait dix ans pour se libérer (Rossi, *Storia artistica del Cambio di Perugia*, p. 9), ce retard n'a rien de surprenant et ne nous autorise nullement à croire, comme l'ont fait Rio et beaucoup d'autres écrivains, que les fresques n'ont été achevées qu'en 1507.

ÉTUDE POUR LES GARDIENS DU TOMBEAU DU CHRIST

(Université d'Oxford.)

ÉTUDE POUR LES GARDIENS DU TOMBEAU DU CHRIST

(Université d'Oxford.)



de septembre, il travaille à Sienne[1]; puis on le trouve de nouveau à Pérouse, où il s'engage, le 10 septembre, à peindre, pour le couvent de San-Francesco al Monte, le *Couronnement de la Vierge*, ainsi que des saints et des anges destinés à prendre place autour d'une image du Christ. Le 10 octobre, il sert, à Pérouse, de caution à Baccio d'Agnolo Baglioni, auquel il fournit en outre les dessins des stalles de l'église Saint-Augustin. La même année, il accepte pour l'église dont il vient d'être question la commande d'une *Nativité*. C'est pendant cette période aussi (après 1500, et non vers 1495, comme on l'admet généralement) qu'il exécute pour la cathédrale de Pérouse le fameux *Mariage de la Vierge*, ou *Sposalizio*, aujourd'hui conservé à Caen. Dans les dernières semaines de 1502, l'artiste retourne à Florence, où nous le trouvons de nouveau définitivement établi à partir de la seconde quinzaine d'octobre[2].

Il importait de fixer avec soin toutes ces dates, car c'est pendant la période comprise entre 1499 et 1502 que les rapports entre le Pérugin et Raphaël ont été les plus fréquents et les plus intimes; c'est pendant cette période que la coopération des deux artistes s'affirme par le plus grand nombre de documents authentiques. Tantôt nous voyons l'élève copier à la plume, avec une fidélité respectueuse, les compositions de son maître; tantôt il est admis à peindre avec lui; tantôt enfin le Pérugin lui fait l'honneur de le consulter et de lui demander des esquisses. C'est ainsi qu'un dessin du musée de Francfort nous montre d'un côté un *Saint Martin* dû à Raphaël, de l'autre un *Baptême du Christ* exécuté par le Pérugin[3]. La *Résurrection du Christ*, au musée du Vatican, est considérée, par les juges les plus compétents, comme un produit de la collaboration des deux artistes[4]. On croit même reconnaître dans le soldat endormi près du tombeau le portrait de Raphaël, dans celui qui s'enfuit le portrait du Pérugin. Quant au rôle respectif du maître et de l'élève, voici comment les choses se seront passées : le premier aura com-

1. Braghirolli, *Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vannucci*, p. 17.

2. Braghirolli, *ouv. cité*, p. 18.

3. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 51.

4. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 4; — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 231. La collection d'Oxford, si riche en dessins de Raphaël, possède deux esquisses pour les figures des gardiens du tombeau, esquisses différant sensiblement de la peinture.

posé l'esquisse, le second l'aura traduite en peinture. Ce qui est certain, c'est que la composition, prise dans son ensemble, offre encore toutes les imperfections propres au Pérugin (manque de pondération, éparpillement des figures) ; en revanche, on découvre déjà dans les personnages la plénitude de formes, la grâce qui distinguent l'élève[1]. Celui-ci a sans doute aussi eu quelque part à l'exécution de la Madone qui, de la Chartreuse de Pavie, a passé dans la National Gallery de Londres. Passavant lui fait notamment honneur des deux volets de ce tableau, l'un représentant saint Michel, l'autre l'archange Raphaël avec le jeune Tobie[2].

En résumé, lorsque Raphaël se sépara de son maître, en 1502, il avait appris de lui tout ce que celui-ci pouvait lui enseigner. La peinture à l'huile et la peinture à fresque n'avaient plus guère de secrets pour lui. Quoique son pinceau dût acquérir dans la suite une puissance et une liberté infiniment plus grandes, il pouvait se mesurer dès lors avec les meilleurs coloristes de l'École ombrienne. Dans le dessin, sa timidité même était un élément de progrès ; elle le poussait à consulter sans cesse la nature. Quelques semaines de contact avec l'École florentine devaient suffire dans la suite pour corriger, pour affiner ce que le contour avait de grêle ou d'incorrect. Au point de vue de la composition, le Pérugin n'avait assurément pas pu exercer sur lui une influence bien grande. C'était un génie essentiellement contemplatif; le sentiment tenait lieu chez lui d'imagination, et jamais peintre n'eut moins d'idées que le chef de l'École ombrienne. Mais la nature même de son talent éveillait et fortifiait chez son élève les qualités par lesquelles celui-ci n'a cessé de charmer la postérité : la grâce, la tendresse, le culte de la

1. L'auteur d'un article inséré en 1873 dans un recueil allemand, la *Zeitschrift für bildende Kunst* (p. 382 et suiv.,) attribue à Raphaël une autre *Résurrection* encore, qui est conservée au couvent de la Trinité, à la Cava dei Tirreni, près de Naples.

2. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 4. MM. Crowe et Cavalcaselle se refusent à admettre cette opinion. Ils considèrent le retable tout entier comme une œuvre du Pérugin (t. IV, p. 236).

Passavant (t. II, p. 3) range encore parmi les ouvrages exécutés par Raphaël sous la direction de son maître la copie à la détrempe (conservée à la sacristie de Saint-Pierre Majeur de Pérouse) d'un groupe du tableau représentant les « Maries » de l'Écriture avec leurs enfants. Mais ce tableau, aujourd'hui au musée de Marseille, appartient à la dernière manière du Pérugin (1512-1517); il est donc postérieur à l'époque à laquelle Raphaël travaillait chez lui, et la copie de Saint-Pierre Majeur ne saurait être l'ouvrage de son élève (Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 251, 255. — Burckhardt et Bode, *Cicerone*, p. 649, note.)

nature. Ne soyons donc pas trop rigoureux pour le vieil artiste. Imitons son élève, qui professa toujours pour lui une respectueuse gratitude, et qui, dans l'*École d'Athènes* encore, plaça son portrait à côté du sien[1]. Les noms du Pérugin et de Raphaël sont en effet inséparables dans l'histoire de l'art. On oublie trop que l'un a été pour l'autre plus qu'un précepteur bienveillant, plus qu'un initiateur habile; qu'il a été un modèle, auquel, pour compter parmi les gloires les plus pures de l'école italienne, il n'a manqué qu'une chose : de ne pas se survivre à lui-même. Un ancien a parlé de ces hommes qui savent mourir à propos, *felix opportunitate mortis*[2] : pourquoi le Pérugin n'est-il pas mort au moment où il prenait congé de Raphaël? La postérité ne prononcerait son nom qu'avec respect.

1. Un amateur italien distingué, M. J. Morelli, attribue à Raphaël un autre portrait (galerie Borghèse, salle des Flamands, n° 35), dans lequel il croit également reconnaître le Pérugin. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876, p. 170. — Voy. aussi Frizzoni, *l'Arte italiana nela Galleria nazionale di Londra*. Florence, 1880, p. 25.)

2. Tacite, *Vie d'Agricola*.

CHAPITRE III

Premières productions originales de Raphaël. — Ses travaux à Pérouse et à Città di Castello. Madones et Saintes Familles. — Le *Couronnement de la Vierge*. — Le *Sposalizio*.

Lorsque le Pérugin retourna en Toscane, Raphaël avait dix-neuf ans; il était donc d'âge à s'essayer dans des travaux personnels, à affronter directement la critique. Son maître, qui était alors accablé de commandes, fut heureux de pouvoir faire profiter son élève de la faveur qui s'attachait à la manière si justement appelée péruginesque; nul doute qu'il ne l'ait recommandé, avec un empressement d'autant plus grand qu'il était désintéressé, à ses amis et protecteurs ombriens. L'Ombrie était d'ailleurs devenue pour Raphaël comme une seconde patrie. Si l'artiste se laissa subjuguer avec tant de complaisance par la beauté de ses sites, par le doux mysticisme de sa population, en revanche ses nouveaux concitoyens ne ménagèrent pas leurs sympathies au plus brillant des disciples de Pierre Vannucci. C'est grâce à leur libéralité mêlée de dévotion qu'il put exécuter quelques-uns de ses tableaux les plus justement admirés. Ces encouragements étaient nécessaires pour préserver le jeune artiste des souffrances de l'isolement auquel le réduisait le départ de son maître. Raphaël ne fut pas ingrat. Jusqu'au moment de son établissement à Rome, en 1508, nous le trouvons à chaque instant au milieu de ses chères montagnes ombriennes.

Quelles que fussent la supériorité de son esprit, la distinction de ses manières, il faut nous figurer Raphaël vivant pendant toute cette période de la même vie que son maître et que ses confrères, c'est-à-dire d'une vie essentiellement modeste et bourgeoise. La science moderne a le devoir de soulever le voile qui trop longtemps a caché

toute une moitié de l'existence de ces vaillants artistes de la Renaissance. Pour tracer un tableau exact de ce grand mouvement, si ondoyant, si divers, pour substituer l'histoire au roman, elle ne saurait plus se dispenser de pénétrer dans leur intimité, de leur demander le secret de leurs affaires aussi bien que celui de leurs pensées. On y perdra peut-être quelques illusions, mais est-il rien qui vaille la possession de la vérité? Heureuse époque, d'ailleurs, que celle où l'artiste pouvait conserver des trésors de poésie, une liberté d'esprit illimitée au milieu de préoccupations d'un ordre tout différent! On ne saurait trop le répéter, la Renaissance n'a que fort tardivement consacré l'émancipation de l'architecte, du peintre, du sculpteur. Jusqu'au commencement du seizième siècle, les maîtres les plus célèbres sont à chaque instant confondus avec les artisans proprement dits, ou plutôt artistes et artisans ne formaient qu'un. Il fallut la toute-puissance du génie de Bramante, de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, comme aussi l'ardente initiative de Jules II et de Léon X, pour triompher de préjugés séculaires, et pour faire de cette classe de déshérités les égaux des autres représentants de la pensée. Bientôt on vit des artistes du troisième ordre se parer des titres de professeur, de chevalier, d'académicien. Quelle satisfaction d'amour-propre, quelle espèce d'honneurs a manqué à « messire » George Vasari et à ses confrères de la seconde moitié du seizième siècle? Dans l'Ombrie, à l'époque dont nous nous occupons, les choses se passaient autrement. Le plus grand des peintres s'appelait simplement « maître [1] » Raphaël d'Urbin, et il peignait des chefs-d'œuvre.

Le mercantilisme d'un Pérugin n'était pas de nature à hâter cette révolution. Ah! s'il s'était toujours exprimé en termes aussi nobles que dans cette lettre à la marquise de Mantoue, où il lui dit qu'il préfère l'honneur à l'argent [2], comme il aurait eu droit à d'autres égards! Mais

1. Notons, à titre de curiosité, la qualification d' « archimaître », « archimagister », donnée à Michel-Ange. (Document du 17 avril 1518, publié dans les *Lettres de Michel-Ange*, édition Milanesi, p. 678.)

2. « Mio onore, el quale sempre ho preposto a ogni utilità. » On retrouve une phrase presque identique dans le plus ancien autographe de peintre qui nous soit conservé, une lettre de Taddeo Gaddi, de l'année 1342 : « Renditi sicuro », écrit le grand élève de Giotto, « che solo per onore avere io voglio dipignere la tavola, e renditi sicuro che così sarà. » (Pini et Milanesi, *la Scrittura di artisti italiani*, n° 1.) Mais ce qui, chez l'artiste du quatorzième siècle, était l'expression d'un sentiment vrai, n'était chez le Pérugin qu'une simple formule épistolaire. La marquise de Mantoue ne se vit-elle pas obligée en effet de reprocher au peintre

ce jour-là Pierre Vannucci parlait une langue que les grands n'étaient pas habitués à entendre. Est-il surprenant que ceux-ci, de leur côté, aient traité avec hauteur des hommes qui ne savaient pas élever leur caractère au niveau de leur talent? Ils en étaient arrivés vis-à-vis d'eux à un sans-gêne incroyable : rien de moins grand que leur conduite. Alors même qu'il s'agissait des sommes les plus minimes, le payement se faisait attendre de longues années. Il fallait d'interminables sollicitations pour obtenir le moindre acompte sur le prix d'un tableau, d'une statue, tandis que les largesses ne cessaient de pleuvoir sur les heureux rivaux du peintre et du sculpteur, les humanistes. Tel poète lauréat, tel philologue recevait des centaines de ducats pour la dédicace d'un volume. C'est que ceux-ci savaient se faire respecter, en attendant que, prenant exemple sur l'Arétin, ils se fissent craindre.

Au moment où Raphaël va se trouver en contact avec les Mécènes de l'Ombrie, où il va recevoir des commandes, signer des contrats, nous devons tout d'abord nous enquérir des règles qui présidaient aux rapports de l'artiste avec l'amateur. Quelques-unes de ces règles paraîtront aujourd'hui bizarres, on pourrait presque dire humiliantes, tandis que d'autres, depuis longtemps tombées en désuétude, étaient bien propres à sauvegarder l'indépendance et la dignité de l'artiste.

En général, on déterminait d'avance le prix de l'ouvrage à exécuter, et le peintre prenait à sa charge toutes les fournitures, sauf toutefois celle de l'or et du bleu d'outremer. Il est rare que l'achat de ces deux couleurs, qui jouent un si grand rôle dans les peintures de la première Renaissance, ne fût pas supporté par celui qui commandait le tableau. C'était là, d'ailleurs, un éternel sujet de discussions, quelques exemples le prouveront. Au gré du pape Sixte IV, les peintres de la Sixtine avaient employé une trop petite quantité de ces précieuses matières[1]; au gré des directeurs de l'œuvre du dôme d'Orvieto, Pinturicchio, qui travaillait alors à la décoration de l'édifice, en faisait une consommation trop grande: aussi le peintre et les directeurs ne tardèrent-ils pas

ombrien la négligence avec laquelle il avait exécuté son travail, destiné à prendre place à côté de ceux de Mantègne : « quando fusse stato finito (el quadro) cum magior diligentia havendo a stare appresso quelli del Mantinea, che sono summamente netti, seria stato magior honore vostro et più nostra satisfactione. » (Lettre du 30 juin 1505.) On voit avec quel esprit la marquise relève ce mot d'honneur si imprudemment prononcé par le peintre.

1. Vasari, t. V, p. 30.

à se brouiller, et le travail demeura interrompu[1]. Une autre particularité digne de remarque, c'est que les payements se faisaient très souvent en nature. Le Pérugin reçut à différentes reprises du blé en déduction du prix des fresques du Cambio. Pinturicchio dut s'engager à prendre chez le régisseur du cardinal Piccolomini le blé, le vin et l'huile dont il aurait besoin pendant l'exécution des fresques de la cathédrale de Sienne. Ajoutons enfin que les contrats contenaient parfois la mention d'une gratification supplémentaire, facultative de la part de l'amateur qui commandait une fresque ou une statue, ou qui faisait construire un palais. C'est ainsi que Jean Tornabuoni promit à Domenico Ghirlandajo de lui donner 200 ducats en plus des 1200 ducats fixés pour la peinture du chœur de Santa-Maria Novella, s'il était content de l'ouvrage. Ghirlandajo exécuta le chef-d'œuvre que nous admirons tous, et Tornabuoni dut déclarer que l'artiste avait dépassé ses espérances. Néanmoins il se dispensa de lui payer le supplément convenu : Ghirlandajo se consola en disant que l'honneur et la gloire étaient préférables aux richesses[2]. Les choses en restèrent là. L'histoire a toutefois un épilogue qu'il ne nous est pas permis de passer sous silence, et qui prouve quel mélange de petitesse et de grandeur il y avait dans les mœurs de cette époque : quelques années plus tard, Tornabuoni, apprenant que Ghirlandajo était malade, lui envoya, de son propre mouvement, 100 ducats, à titre de cadeau[3].

D'autres fois les artistes, je parle des plus illustres, travaillaient au mois, voire à la journée, et quand ils manquaient pendant quelques heures, on leur décomptait le temps perdu. Léonard et Michel-Ange, par exemple, reçurent un traitement fixe (15 ducats par mois) pendant tout le temps qu'ils employèrent aux cartons de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*. Mais ici encore l'usage avait établi des distinctions qui jurent singulièrement avec les mœurs modernes. Souvent les artistes étaient logés et nourris ; dans ce cas la rémunération était naturellement moins élevée. Nous possédons encore les menus de ces repas, menus fixés d'avance par-devant notaire. Hâtons-nous

1. Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 274.
2. Vasari, t. V, p. 72.
3. Vasari, t. V, p. 84.

d'ajouter qu'ils prouvent que les maîtres du quinzième siècle avaient l'habitude de faire assez bonne chère. C'est ainsi qu'en 1430, à Avignon, le tapissier Jean Hosemant de Tournai, qui travaillait pour le pape, avait droit chaque jour à trois mesures de vin, à six miches de pain, à un bon plat de viande, à du poisson, des œufs ou des légumes[1]. Si, à Orvieto, Fra Angelico ne recevait que le pain, le vin et en outre 3 ducats par mois pour ses autres dépenses de table, c'est qu'il touchait des appointements splendides, 16 florins par mois, somme qui équivaudrait aujourd'hui à une dizaine de mille francs par an.

Il nous reste à parler d'un genre de rémunération depuis longtemps abandonné, quoiqu'il offre d'incontestables avantages : quelquefois les parties, éprouvant de la difficulté à fixer d'avance la valeur d'un ouvrage, surtout quand il s'agissait de travaux de longue haleine, s'en remettaient à des experts du soin de déterminer, après achèvement complet, la somme due à l'artiste. Celui-ci pouvait, dans ce cas, travailler avec une entière indépendance, assuré comme il l'était que ses efforts seraient pleinement appréciés par des hommes compétents et équitables. Raphaël avait des préférences pour ce système. Dans une lettre adressée à son oncle Simon, en 1508, il lui dit qu'il n'a point fixé de prix pour un de ses tableaux, aimant mieux que cet ouvrage fût évalué après coup. Après l'achèvement des *Sibylles* de l'église de la Pace, il demanda également qu'un expert fixât le prix du travail. Cet expert, nous le verrons, n'était autre que Michel-Ange. Le grand sculpteur florentin remplit les mêmes fonctions à la demande du cardinal Jules de Médicis et de

1. Voyez notre travail sur *les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 310. Les moines de San-Miniato nourrissaient moins bien le pauvre Paolo Uccello. Fatigué de ne manger que du fromage, le malheureux prit la fuite et ne revint que sur la promesse d'un menu plus varié et plus copieux (Vasari, t. IV, p. 90, 91). Domenico et David Ghirlandajo aussi avaient à se plaindre de la chère que leur faisaient les moines de Passignano. Un jour David, poussé à bout, lança les plats à la tête du frère qui les servait et le blessa grièvement (Vasari, t. V, p. 81).

Mentionnons encore à titre de curiosité le contrat conclu par les héritiers d'A. Chigi, en 1520, avec l'artiste vénitien chargé de terminer les mosaïques de la chapelle de Sainte-Marie du Peuple, Luigi de Pace : « Le maître recevra (pendant les quatre ans qu'il doit employer à ce travail) du pain, du vin, de l'huile et du sel à discrétion pour lui et pour son compagnon, et en outre 2 ducats par mois. Il sera habillé de neuf une fois par an aux frais des Chigi. Ceux-ci lui feront en outre don, lorsque l'ouvrage sera terminé, d'une maison de la valeur de 200 ducats d'or. Enfin ils auront à fournir tous les matériaux, le salaire du compagnon restant seul à la charge de maître Luigi. » (*Archivio della Società romana di storia patria*, t. III, 1880, p. 444-445.)

Sebastiano del Piombo, après l'achèvement de la *Résurrection de Lazare* peinte par ce dernier.

Nul doute que, dès ses premières années, Raphaël n'ait donné des marques de cette délicatesse de caractère vraiment exquise qui le distingue de la plupart de ses contemporains, et en particulier de son maître. Il ne dédaignait pas l'argent, mais il savait l'employer noblement. Alors même qu'il pouvait vendre ses moindres esquisses au poids de l'or, il n'hésitait pas à les offrir, à titre de don, à des amis, à des protecteurs. Un seigneur florentin reçut de lui pour cadeau de noces la *Vierge au chardonneret*. Plus tard, un véritable tournoi s'engagea entre l'artiste et ce Crésus siennois qui s'appelait Augustin Chigi : chacun d'eux voulait surpasser son adversaire en générosité.

Le débutant s'essaya naturellement d'abord dans des tableaux de petites dimensions et dans des sujets n'exigeant pas une science consommée. Tout un groupe de madones, représentées à mi-corps, dans une attitude encore assez timide (la Vierge est généralement vue de face, elle baisse modestement les regards sur son fils), se rattache à ces premiers efforts. Citons parmi elles les Madones de la collection Solly (au musée de Berlin) et de la comtesse Alfani, à Pérouse[1], la *Vierge entre saint Jérôme et saint François* (musée de Berlin), la *Madone Staffa Conestabile*[2], ou *Madone au livre* (musée de Saint-Pétersbourg). Nous ne nous arrêterons pas à décrire ces ouvrages qui marquent les étapes du développement artistique de Raphaël, mais que le jeune maître ne devait pas tarder à reléguer lui-même dans l'ombre par ses admirables madones de la période florentine. On en trouvera la description dans le *Raphaël* de Passavant et dans les *Vierges de Raphaël* de M. A. Gruyer. Ce qu'il importe de retenir de l'étude de ces ouvrages, c'est la sincérité des efforts du jeune artiste. Ses tâtonnements mêmes font son éloge; ils nous montrent qu'il ne se borna pas à imiter son maître, à copier, comme le faisaient ses condisciples, les types créés par lui : à chaque instant il

1. Ce tableau se trouve actuellement à Terni, chez la comtesse Béatrix Fabrizi, héritière de la comtesse Anna Alfani.

2. Sur les vicissitudes de ce tableau, voyez le *Giornale di erudizione artistica*, t. VI. La galerie de Pérouse renferme (Sala del Pinturicchio, n° 20) une copie de la *Madone Conestabile*, provenant de la congrégation de la Charité.

contrôle les enseignements du Pérugin en consultant le guide par excellence, la nature. C'est ainsi qu'il réussit peu à peu à donner plus d'ampleur au modelé, en même temps qu'il trouve dans ce goût inné, dont il avait le secret, la force nécessaire pour corriger le maniérisme qui dépare tant de productions péruginesques et pour mieux pondérer ses compositions. Les réminiscences, soit de son maître, soit de son père[1], vont faiblissant d'année en année, on pourrait presque dire de mois en mois, jusqu'à ce qu'enfin le jeune maître se crée un style qui lui appartient en propre. S'il conserva longtemps encore les types chers à l'École ombrienne, surtout dans ses Vierges, c'est que l'Ombrie elle-même lui fournissait en abondance ces physionomies douces, résignées, dans lesquelles la profondeur du sentiment religieux remplaçait la beauté et ne la laissait pas regretter. (Pour ces spiritualistes, la peinture des âmes était au-dessus de la peinture des corps.) Le paysage joue déjà dans la plupart de ces tableaux un rôle important. Signalons surtout celui qui sert de fond à la *Madone Conestabile :* cette belle chaîne de montagnes a très certainement été copiée sur nature, dans les environs mêmes de Pérouse. Peut-être l'artiste avait-il poussé jusqu'au lac Trasimène. On voit en effet au second plan une riche nappe d'eau sur laquelle des pêcheurs ou des promeneurs font mouvoir une barque. Dans ces premiers essais de paysage, Raphaël oppose, comme le Pérugin, la simplicité des lignes, la largeur des plans, à la minutie et à la sécheresse des autres peintres ombriens, notamment de Pinturicchio, dont la manière, Vasari déjà en a fait l'observation, rappelle si souvent celle des Flamands.

En étudiant cette évolution, relativement assez lente, plus d'un critique sera tenté d'évoquer le souvenir de Michel-Ange, et d'opposer la puissance avec laquelle celui-ci s'affirme dès ses premières années aux laborieux progrès de Raphaël. Il serait en effet difficile d'imaginer un contraste plus frappant. Mais on aurait tort, je crois, de partir de là pour conclure à la supériorité du peintre-sculpteur florentin. Il était tout naturel que Raphaël, génie moins abstrait que son rival, s'émancipât moins vite. Les racines qu'a jetées en lui le sentiment de la nature sont plus profondes;

1. On constate notamment une grande ressemblance entre la *Madone Alfani* (Fabrizi et les peintures de Giovanni Santi à Cagli (voy. les *Vierges de Raphaël* de M. A. Gruyer, III, p. 9, 11).

il lui faudra donc plus de temps pour se dégager. Mais aussi, comme ses principes seront plus féconds! Si ses élèves les avaient suivis, s'ils ne s'étaient pas tous laissé gagner peu à peu par l'influence michel-angelesque, la décadence de l'art italien aurait été retardée de bien des années.

Raphaël, pendant toute cette première période, était d'ailleurs forcé de compter avec les exigences du public ombrien : le costume, les attributs et jusqu'à l'attitude de ses personnages ne devaient pas s'écarter sensiblement des formes traditionnelles. Pour qu'une Madone, une sainte Famille éveillât au sein de ces populations attardées des sentiments de componction, il fallait qu'elle rappelât les types consacrés.

C'est ainsi que dans l'un des tableaux du musée de Berlin, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, la Vierge a la tête couverte de son manteau, absolument comme dans les compositions byzantines; on remarque en outre, sous le manteau, qui est bleu, un voile blanc cachant une partie du front, disposition qui se retrouve jusque dans les mosaïques et dans les fresques des premiers siècles du christianisme. L'étoile d'or placée sur l'épaule gauche de la Vierge est aussi un emprunt fait aux traditions de la primitive Église. Nous aurons l'occasion, quand nous nous occuperons de la *Sainte Famille de S. Antoine de Pérouse*, de mentionner d'autres réminiscences non moins caractéristiques. Ces détails ont leur importance : ils nous montrent à quel point Raphaël devait tenir compte des habitudes de ses protecteurs ombriens. Ce que ceux-ci lui demandaient, c'étaient de véritables images de dévotion. A Florence, au contraire, l'artiste ne tardera pas à jouir de l'indépendance la plus entière, et ne relèvera plus que de son inspiration et de son goût personnels

Pris isolément, l'un ou l'autre des tableaux que nous venons d'étudier peut offrir des points de contact avec les œuvres du Pérugin ; on hésitera parfois à se prononcer entre le maître et l'élève. Mais si nous considérons dans leur ensemble ces premières productions de Raphaël, nous y trouvons déjà, on l'a dit tout à l'heure, une personnalité absolument distincte de celle du vieux chef de l'École ombrienne, une délicatesse que celui-ci n'a jamais connue. Ces qualités sont encore à l'état latent; mais lorsque l'occasion sera venue, elles s'affirmeront avec un éclat sans pareil.

Raphaël ne tarda pas à se voir confier des travaux plus importants.

Peu de temps après le départ de son maître, une dame appartenant à l'une des plus puissantes familles de Pérouse, Madeleine degli Oddi, chargea le jeune Urbinate de peindre pour l'église Saint-François le *Couronnement de la Vierge*. Comme les Oddi furent bannis après la chute de César Borgia (août 1503), c'est en 1503 qu'on s'accorde à placer l'exécution de cette œuvre, dont les proportions sont déjà monumentales. Le 10 septembre de l'année précédente, le Pérugin avait reçu pour l'église S. Francesco al Monte la commande d'un tableau représentant le même sujet. Les deux compositions existent encore : l'une, celle



ÉTUDE POUR LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Dessin du musée Wicar.)

de Raphaël, fait l'ornement de la Pinacothèque du Vatican ; l'autre, celle de son maître, vient d'être transportée dans la galerie installée à l'hôtel de ville de Pérouse (Sala di Fiorenzo di Lorenzo, n° 24). Nous pouvons donc comparer l'un à l'autre le maître et l'élève s'essayant simultanément dans la même composition.

De nombreux dessins, conservés dans les collections de Venise, de Lille et d'Oxford, nous montrent avec quel amour, quelle sollicitude Raphaël prépara son ouvrage. Dans une page pleine de délicatesse et de charme l'historien des Vierges de Raphaël, M. A. Gruyer, nous initie à la manière de procéder du jeune maître : « Le musée de Lille, dit-il, pos-

sède le dessin qui a préparé le groupe principal du *Couronnement de la Vierge*. En ce temps-là, en pleine Ombrie, la femme ne se livrait pas volontiers aux regards du peintre : tout au plus une grande renommée, comme celle de Pérugin, aurait été assez puissante pour lever les scrupules ; mais un enfant de dix-neuf ans ne pouvait ou n'osait, et pour dessiner ses Vierges, Raphaël en était réduit à ses camarades d'école. Il a donc pris deux de ses jeunes condisciples ; il les a assis et posés l'un vis-à-vis de l'autre, et il a dessiné d'après eux la charmante étude à la pointe d'argent de la collection Wicar. Ces deux adolescents, au visage imberbe et doux, en costume d'atelier, vêtus de chausses et de justaucorps collants, qui ne laissent rien perdre des formes élégantes de l'extrême jeunesse, se sont prêtés avec autant de bonne grâce que d'intelligence au service qu'on leur demandait. Non seulement leurs gestes sont naïfs et précis, mais leurs traits sont religieux et fervents. Celui qui sera la Vierge s'incline devant l'autre, un peu moins peut-être qu'il ne fera dans le tableau ; il montre sa tête un peu trop de face encore : mais les bras sont placés comme ils doivent être ; les mains sont jointes avec tout le respect qu'on peut leur demander ; les jambes conserveront, sous la draperie du manteau, le mouvement qu'elles ont ici, et les pieds eux-mêmes, qui seront nus dans l'image idéale, garderont la position que leur a donnée le modèle vivant. De même rien ne sera changé au mouvement de la figure qui deviendra Jésus : le geste des bras, la fonction des mains, la position du corps et des jambes, tout est définitif ; il suffira de redresser légèrement la tête, et de la dessiner un peu moins de profil. Ce simple croquis porte en lui déjà un parfum de virginité dont le charme est inexprimable. La nature y est interrogée avec tant de sincérité, qu'elle semble n'avoir rien voulu dérober à une curiosité si loyale[1]. »

Ce profond respect de la nature est, on ne saurait trop le répéter, un des traits distinctifs du génie de Raphaël. Il forme le lien qui le rattache

1. Les *Vierges de Raphaël*, t. II, p. 553-554. — Un fait qui nous est signalé par M. le commandant Paliard prouve avec quelle fidélité Raphaël copiait alors la nature : dans une de ses études pour les anges du *Couronnement de la Vierge* (voy. notre gravure), il a, en faisant le portrait d'un de ses camarades, indiqué jusqu'à un léger défaut physique que tout autre aurait négligé. Si l'on examine l'œil droit, on constate en effet ce renversement de la paupière inférieure que la science moderne désigne sous le nom d' « ectropion ».

aux primitifs, aux quattrocentistes, alors que sous tant d'autres rapports il se montre à nous comme un artiste absolument dégagé de tout préjugé, ne connaissant d'autre loi que son goût. Avec quel amour, quel culte,



ÉTUDE POUR UN DES ANGES DU COURONNEMENT DE LA VIERGE

(Dessin du musée Wicar.)

ne copie-t-il pas jusqu'à la moindre fleur, la moindre touffe d'herbe ! Jamais on ne vit artiste plus enthousiaste des beautés de la création. Étant données sa prodigieuse facilité, sa mémoire impeccable, il aurait bien vite pu se passer de modèle et créer de toutes pièces. Sans cesse on

le voit prendre pour point de départ la réalité, et, comme un autre Antée, renouveler ses forces en touchant le sol. Avant de composer ces figures, qui nous paraissent aujourd'hui encore le plus surprenant triomphe de l'idéal, ces Vierges rayonnantes de beauté, ces Christs tour à tour si majestueux ou si tendres, il fait poser devant lui le modèle vivant, dans le costume de l'époque, se rend exactement compte de la construction du corps, des lois du mouvement. Pour le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino* et pour le *Couronnement de la Vierge*, il a d'abord dessiné ses personnages d'après nature, avec leurs vêtements collants, leurs toques, leurs cheveux coupés court. Puis seulement il s'est occupé d'arranger les draperies, de donner aux physionomies l'expression convenable, de composer, en un mot. Nous le verrons dans la suite faire des études d'après un squelette pour la figure de la Vierge destinée à la *Mise au tombeau*. Dans une sanguine du musée de Lille (n° 740), il s'est servi d'un modèle d'homme pour préparer la *Vierge de la maison d'Albe*. Dans une autre sanguine (musée du Louvre, dessin n° 314), un homme en bras de chemise, et nullement idéalisé, sert de prototype à la belle figure du *Christ confiant à saint Pierre son troupeau*. Ces changements sont bien faits pour surprendre; ils nous révèlent chez l'artiste une puissance d'abstraction extraordinaire. Tandis que son crayon reproduit avec le soin le plus scrupuleux le modèle placé devant lui, il entrevoit déjà la figure harmonieuse, divine, qui prendra place dans la composition définitive.

Mais revenons au *Couronnement de la Vierge*. Le tableau se compose de deux parties distinctes. L'une, en quelque sorte terrestre, comprend les apôtres rangés autour du tombeau de la Vierge, absolument comme dans les *Assomptions*. L'autre nous montre le Christ assis sur les nuages, au milieu d'une gloire d'anges, et posant une couronne sur la tête de sa mère. Plusieurs des apôtres lèvent les yeux et aperçoivent le couple divin placé au-dessus d'eux. Il n'en faut pas davantage pour relier les deux scènes et pour donner à la composition une unité parfaite.

Le moment représenté par Raphaël est celui où les apôtres sont arrivés devant le tombeau de Marie. Plusieurs d'entre eux s'aperçoivent avec émotion qu'il est vide; leurs regards plongent dans le sarcophage



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

(Pinacothèque du Vatican.

dans lequel les lis et les roses ont remplacé le corps de la Vierge. Raphaël, en choisissant ces fleurs, s'est rappelé, comme M. A. Gruyer l'a déjà fait observer, ces beaux vers de Dante :

> Quivi è la rosa in che'l Verbo divino
> Carne si fece; e quivi sono i gigli,
> Al cui odor s'apprese'l buon cammino.

Tandis qu'une partie des apôtres, et parmi eux saint Paul, est absorbée par la surprise, d'autres, notamment ceux qui sont placés aux deux extrémités, ainsi que saint Thomas tenant la ceinture de la Vierge, ont cherché dans les cieux l'explication du mystère. Leurs regards s'arrêtent avec une joie indicible sur le spectacle qui s'offre à eux.

Ce n'était pas, à coup sûr, une tâche facile pour un adepte de l'École ombrienne que de rendre avec l'énergie et la précision nécessaires l'impression produite par ce spectacle sur tous ces hommes d'origine et d'âge si divers, que de traduire douze fois, sur douze physionomies différentes, et sans se répéter, un sentiment en quelque sorte identique. Un tel problème exigeait une puissance dramatique que l'on n'était pas en droit d'attendre d'un jeune homme de vingt ans. Le Pérugin lui-même n'était jamais parvenu dans ses *Ascensions* ou ses *Assomptions* à triompher complètement de ces difficultés, presque insurmontables pour une nature contemplative comme la sienne. Est-il surprenant que dans l'œuvre de son élève nous rencontrions encore des traces d'hésitation, d'inexpérience? Chez plusieurs des apôtres l'admiration ou la ferveur, quel que soit le nom que l'on donne à ce sentiment, n'est que faiblement rendue; c'est ainsi que l'on chercherait en vain à définir l'expression de la figure des deux disciples placés, l'un à l'extrémité droite, l'autre à l'extrémité gauche. Les attitudes, par contre, ont souvent quelque chose de forcé, et rappellent trop la manière péruginesque dans ce qu'elle a de guindé, d'artificiel. Le groupement enfin n'a pas encore toute l'aisance, toute l'harmonie auxquelles Raphaël nous habituera dans la suite. Mais aura-t-on le courage d'insister sur ces imperfections en présence des beautés vraiment transcendantes de la composition? Dans plusieurs des figures, notamment dans celles du Christ et de sa mère, le type a une pureté et une plénitude extraordinaires. Ici les têtes se distinguent par une grâce et une fraîcheur toutes juvéniles, ailleurs par leur majesté.

Les draperies sont d'un mouvement excellent. Le paysage mérite des éloges tout particuliers. Nous n'en avions pas rencontré jusqu'ici d'aussi pittoresque dans l'œuvre du maître. Des collines boisées y alternent avec des habitations riantes, et l'ensemble produit une impression de calme vraiment délicieuse.

Signalons, pour terminer, les anges qui forment le cortège du Christ et de sa mère : ils ont une grâce mêlée de fierté qui rappelle l'École florentine bien plus que l'École ombrienne. Botticelli ne les aurait pas désavoués. L'un d'eux, celui qui est accoudé au-dessous du Christ, les yeux levés au ciel avec une expression de mélancolie indéfinissable, annonce déjà les anges de la *Madone de Saint-Sixte*.

Quelle différence entre ce *Couronnement* et celui que le Pérugin peignait vers la même époque! Dans l'œuvre de l'élève nous sommes tout d'abord frappés par la vigueur de la conception, par l'exubérance de la vie et de la poésie. En rangeant les apôtres autour du tombeau de la Vierge, Raphaël a notamment introduit dans la composition un élément d'intérêt qui manque dans le *Couronnement* de son maître. Chez celui-ci, en effet, les apôtres, divisés en deux groupes, se bornent à exprimer par leurs gestes leur admiration pour le spectacle qu'ils aperçoivent dans les cieux, le Christ posant la couronne sur la tête de sa mère. Mais que les têtes sont pauvres et vides si on les compare à celles de Raphaël, qui cependant, on l'a vu, prêtent elles-mêmes à la critique. Rien de plus monotone que ces cous tendus, ces regards extatiques! Je ne ferai d'exception que pour l'apôtre de droite : son corps violemment rejeté en arrière, ses bras tendus vers le sol, traduisent non sans éloquence la ferveur qui le transporte. C'est un motif que le Pérugin avait d'ailleurs déjà employé dans son *Ascension* du musée de Lyon, et qu'il avait sans doute emprunté à Giotto, le dramaturge par excellence. Dans la partie supérieure du tableau, c'est aussi l'attachement à des modèles anciens qui le soutient et l'inspire. Il a fort sagement conservé cette auréole en forme d'amande si bien faite pour rehausser l'éclat ou la solennité de la composition, la « mandorla[1] ». Ce vaste cercle parsemé de chérubins encadre à merveille les figures du Christ et de la Vierge, et fait ressortir les beautés de ce groupe, dont l'attitude et l'expression sont

1. L'*Ascension* du musée de Lyon contient également la « mandorla ».

vraiment excellentes. Je serais même tenté de dire que chez lui le fils a plus de majesté, la mère plus de recueillement, l'ensemble un caractère plus religieux. Par contre, le maître a échoué dans le dessin des quatre anges qui voltigent autour du couple divin et tendent autour de lui une vaste guirlande de fleurs : c'est qu'ici il fallait innover. Les mouvements n'ont ni l'unité ni la cadence nécessaires; les anges du bas voltigent dans une direction opposée à celle des anges du haut; aussi cette addition diminue-t-elle l'effet de l'ensemble au lieu de l'augmenter. Raphaël s'est bien gardé de commettre une erreur pareille.

Nous venons de comparer l'œuvre du Pérugin à celle de son élève; il est une autre comparaison qui s'impose en quelque sorte à nous. A quelques pas du tableau de Raphaël, dans la même salle, se trouve le *Couronnement* peint vers la même époque par un des plus chers amis du jeune artiste, par celui qui dispute au Pérugin le sceptre de l'École ombrienne, Bernardin Pinturicchio. Chez celui-ci, et il ne pouvait guère en être autrement, la composition est infiniment plus conforme aux traditions du moyen âge; elle offre dans plusieurs de ses parties le caractère hiératique qui manque absolument au tableau de Raphaël. Ici je vois un artiste impatient de s'affranchir de toute entrave, là un artiste qui cherche des éléments de force dans son attachement aux règles tracées par ses prédécesseurs. Chez Pinturicchio, la Vierge, au lieu d'être assise à côté de son fils, est agenouillée devant lui, motif peut-être plus pittoresque[1]. Le couple divin se détache sur une mandorla à fond d'or parsemée de chérubins. L'or domine aussi dans les nimbes, qui forment des disques pleins, tandis que chez Raphaël ils ne sont indiqués que par de simples filets. Au point de vue de la composition, l'infériorité est flagrante. Les deux scènes sont absolument distinctes. Les figures des apôtres manquent d'expression, ou plutôt elles n'expriment que l'ennui, l'indifférence. Ce n'est que dans le groupe de gauche que l'on découvre quelques visages juvéniles et sympathiques, sans que l'artiste trouve toutefois des accents plus chauds ou plus émus. Le coloris offre les mêmes imperfections : dans les draperies, le jaune, le bleu, le rouge, le vert-pomme, alternent sans se faire valoir. On dirait que le bon Pinturicchio

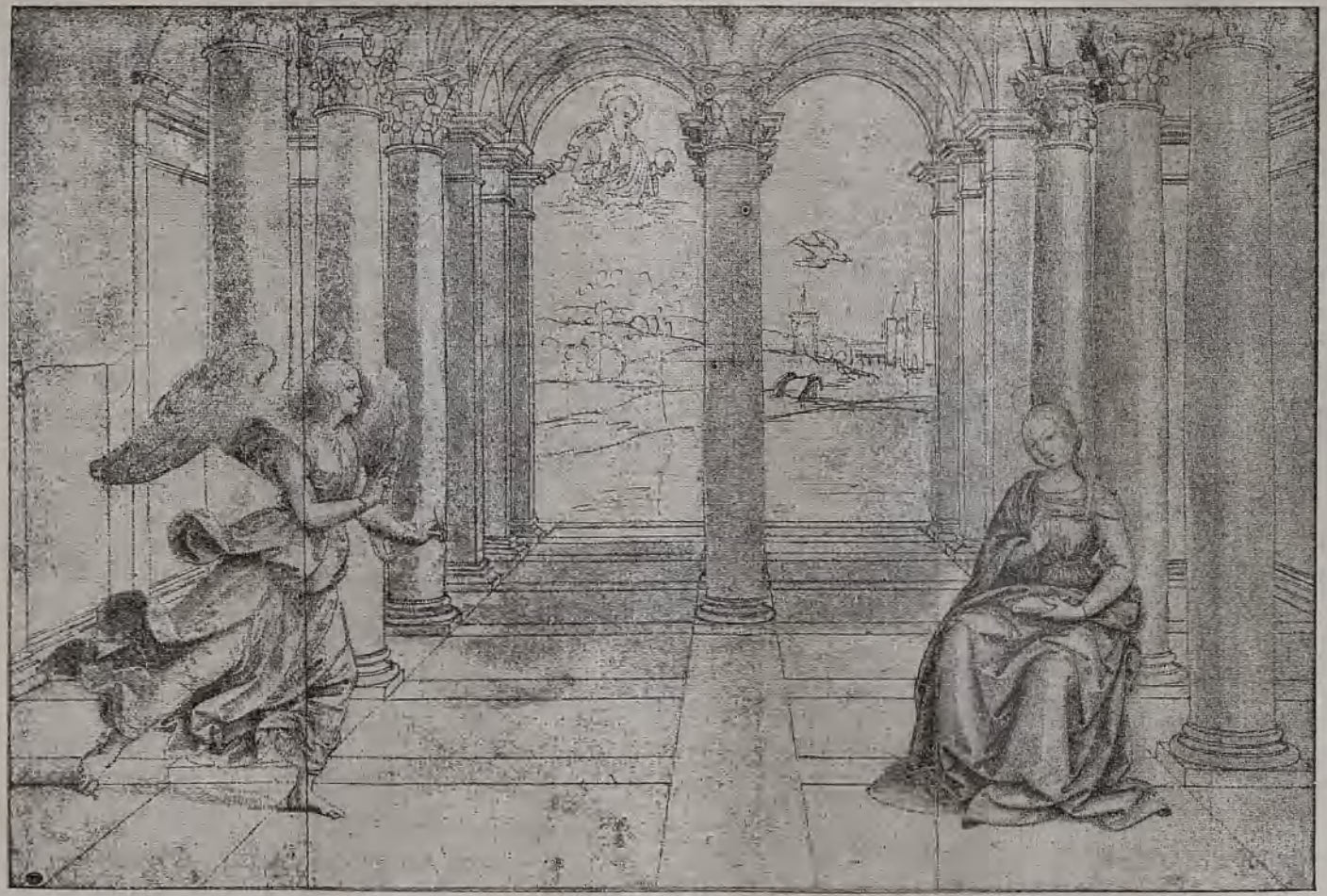
1. Fra Angelico, celui des peintres du quinzième siècle qui connaissait et observait le mieux les règles de l'iconographie sacrée, a indifféremment représenté ces deux motifs la Vierge agenouillée ou la Vierge assise.

n'avait jamais entendu parler de tonalité, ni de gamme. Le paysage du fond n'est pas fait pour racheter ces défauts : il est inférieur non seulement à ceux de Raphaël, mais encore à ceux du Pérugin, qui, malgré leur mollesse, ont toujours quelque chose de chaud et de lumineux. Ici tout est froid et compassé. Il est triste de manquer à la fois de science et d'inspiration, plus triste encore d'être si complètement éclipsé par un jeune homme de vingt ans, quand on s'appelle Pinturicchio et qu'on a été le peintre favori des Borgia.

Au-dessous du *Couronnement de la Vierge* s'étendait autrefois une sorte de gradin, une « prédelle », pour nous servir du terme consacré, qui retraçait, dans des dimensions infiniment plus réduites, des scènes de la vie de la Vierge et de celle du Christ, et qui complétait ainsi le tableau principal. Cette prédelle, quoique séparée du corps même de l'ouvrage, existe encore; elle se trouve, elle aussi, au Vatican, dans la salle placée à l'entrée de la Pinacothèque. Raphaël y a représenté, en trois compartiments divisés par des grotesques rouges qui se détachent sur un fond noir, l'*Annonciation*, l'*Adoration des mages*, la *Présentation au Temple*[1]. Ce sont là, on le voit, des sujets bien familiers à l'École ombrienne. Mais, dans ce cadre restreint, dans ces compositions moins en évidence, l'artiste s'est fié davantage à ses propres forces, il a enfin osé. Raphaël est déjà là tout entier, avec son incomparable sûreté de main, son goût exquis, sa force et sa vivacité. A partir de ce moment, s'il l'avait voulu, il aurait pu inaugurer un art nouveau. Mais il s'ignorait encore; sa timidité le ramenait à chaque instant sous la bannière du Pérugin.

La scène où Marie reçoit du messager céleste l'assurance de sa grandeur future se passe sous un portique vaste et élégant, supporté par des colonnes à chapiteaux corinthiens. L'air circule librement au milieu de cette belle et harmonieuse architecture, déjà tout imbue des principes de la Renaissance; le paysage, profond et limpide, qui s'étend au fond, ajoute encore au calme, à la sérénité, à l'ampleur de la composition. Un tel cadre était bien propre à faire valoir les figures. Aussi, pour intéresser le spectateur, Raphaël n'a-t-il pas eu besoin de multiplier les personnages.

1. Le carton de l'*Annonciation* est exposé au Louvre, dans la salle des boîtes, n° 1606; l'esquisse de la *Présentation au Temple* se trouve à Oxford (Robinson, p. 122) : nos gravures les reproduisent toutes deux.



CARTON DE L'ANNONCIATION

(Au musée du Louvre.

A droite, la Vierge assise, un livre sur ses genoux, inclinant doucement la tête, pleine de candeur et de résignation ; à gauche, l'ange s'avançant vers elle d'un pas rapide, et comme transporté de joie; au fond, dans les airs, le Père éternel confirmant la promesse faite par son messager : tels sont les seuls acteurs de cette scène à la fois si complète et si harmonieuse.

Dans l'*Adoration des mages*, Raphaël s'est servi de ressources plus variées. Ce sujet est de ceux qui se prêtent le mieux au déploiement du luxe, à l'accumulation des épisodes. Il y avait là de quoi tenter et effrayer à la fois un débutant. Mais pour le coup le second de ces sentiments ne semble même pas avoir préoccupé Raphaël : il a attaqué la scène avec une bravoure incomparable ; partout déjà on reconnaît la griffe du lion. Pour trouver dans l'École ombrienne un tableau aussi vivant, aussi mouvementé, d'une grâce, d'une vigueur aussi extraordinaires, il nous faut remonter à l'*Adoration des mages* qu'un des fondateurs de l'École, Gentile da Fabriano, avait peinte en 1423 pour Palla Strozzi, et qui dès son apparition transporta d'enthousiasme tout ce que Florence comptait d'artistes ou d'amateurs. Dans les deux compositions, séparées par un intervalle de quatre-vingts années, même fougue, même exubérance de vie dans les figures d'hommes, même grâce exquise dans la figure de la Vierge, même vivacité dans l'action, qui offre toutefois chez l'artiste du seizième siècle une unité plus grande. Raphaël, en effet, a jugé à propos de diminuer le nombre des personnages (une quinzaine au lieu de soixante-dix) ; il a concentré le récit, au lieu de l'étendre comme son prédécesseur ; avec des moyens plus simples, il a produit un effet aussi saisissant.

A droite, près d'une hutte en ruines, est assise la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant divin, auquel un des rois offre de riches présents[1]. La Vierge est rayonnante de joie ; quant au « bambino », son visage et son attitude expriment à la fois la curiosité et la surprise. Derrière le groupe principal, Raphaël, par une de ces inspirations hardies qui lui étaient familières,

1. Ici, il faut le reconnaître, Gentile l'a emporté sur son jeune émule. Chez lui, l'aîné des mages, prosterné avec les marques du respect le plus profond devant l'enfant Jésus, lui baise humblement le pied ; l'enfant, à son tour, lui pose gravement la main sur la tête. Cette scène, encore rehaussée par l'éclat des costumes, a une solennité qui manque à l'œuvre de Raphaël ; elle est comme un dernier écho des pompes du moyen âge.

a placé trois bergers : la simplicité de leur costume, la pauvreté de leur offrande (un agneau), contrastent avec la pompe des trois rois; mais leur hommage sera-t-il moins bien accueilli de celui qui s'est fait, sa vie durant, le champion de la pauvreté et de l'humilité? Jusqu'alors les deux scènes, l'Adoration des mages et celle des bergers, avaient toujours été représentées isolément. En les rapprochant, l'artiste montrait combien il avait pénétré le sens de l'Évangile, combien il savait dégager, dans l'interprétation de ces belles pages, le côté touchant, le côté humain. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler de son exégèse biblique ; dès cette première tentative elle s'affirme avec une supériorité, un éclat que l'on ne connaissait plus au seizième siècle. — Le reste de la composition est digne de ce début, quoiqu'il soit conçu dans un esprit différent : on y voit les deux autres rois mages et leur suite, cavaliers hardis, pleins de désinvolture, et cependant tout recueillis devant le spectacle qui s'offre à eux; des chevaux d'une tournure superbe complètent la scène. On admirera l'art consommé avec lequel le groupe de gauche est construit. Que nous voilà loin des tâtonnements du Pérugin! L'élève a trouvé ici, sans effort aucun, l'alternance de lignes, la pondération des masses, la justesse et la liberté de mouvement que le maître avait inutilement cherchées pendant sa longue et laborieuse carrière.

Pour le troisième et dernier compartiment, la *Présentation au Temple*, Raphaël a fait choix, comme pour l'*Annonciation*, d'une architecture à la fois simple et imposante, appartenant, cette fois, à l'ordre ionique. La partie centrale de la prédelle, l'*Adoration des mages*, dans laquelle le paysage domine, se trouve ainsi encadrée de la façon la plus pittoresque. On ne saurait trop insister sur ces détails, trop négligés dans l'École du Pérugin, ils témoignent du goût supérieur de Raphaël. Au centre de la composition se tient le vieux Siméon, le seul personnage qui soit nimbé; il prend le nouveau-né, que Marie lui présente, avec un geste d'une grâce, d'une modestie touchantes. Mais l'enfant a peur de l'étranger; il se retourne tout anxieux vers sa mère, et lui tend ses petits bras comme pour implorer son secours. C'est là un de ces traits qui sont saisis sur le vif, et qui révèlent chez Raphaël un don d'observation vraiment extraordinaire. Saint Joseph, réservé et recueilli comme à l'ordinaire, complète ce groupe, dont l'ordonnance est irréprochable. Aux deux extrémités de la composition se tiennent, à gauche les hommes,

à droite les femmes; l'une de celles-ci porte l'offrande traditionnelle, les tourterelles. Les costumes sont encore ceux du quinzième siècle : souliers rouges, noirs ou verts; coiffures de feutre aux formes bizarres; longs manteaux. Mais cette infraction aux lois de l'histoire, ce manque



ÉTUDE POUR LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

(Dessin de l'Université d'Oxford.)

de couleur locale, sont loin de déparer cette œuvre à la fois naïve et savante, qui est plus qu'une promesse, qui est déjà un gage.

Pérouse ne fut pas la seule ville ombrienne qui favorisa les débuts du plus brillant d'entre les élèves du Pérugin. Città di Castello, qui

avait précédemment fait appel au talent de Lucas Signorelli et de Pinturicchio[1], offrit au jeune étranger une hospitalité non moins cordiale. Les seigneurs de cette ville, les Vitelli, étaient alors les alliés du duc d'Urbin. A un moment donné, au mois de décembre 1502, le souverain légitime de Raphaël, le duc Guidobaldo, se réfugia chez eux pour échapper à César Borgia[2]. Ce fait, que les biographes de Raphaël semblent n'avoir pas remarqué, explique jusqu'à un certain point comment celui-ci se trouva si vite à son aise dans ce milieu. Il n'y vint probablement qu'après le séjour de Guidobaldo; bien plus, après que la ville, prise par César Borgia, fut rendue à elle-même, grâce à la mort d'Alexandre VI (18 août 1503). Sur la foi d'une assertion assez légèrement émise par l'abbé Lanzi, on a cru, à la vérité, que les ouvrages exécutés pour Città di Castello appartenaient tous, à l'exception du *Sposalizio*, à l'année 1500[3]. Mais comme le *Sposalizio* est daté de 1504, on sera plus près de la vérité en adoptant une date peu différente pour l'ensemble de ces productions. En 1500, on l'a vu précédemment, Raphaël venait à peine d'entrer dans l'atelier du Pérugin; aurait-on dès lors confié des ouvrages si importants à un étranger absolument inconnu? En 1503 et en 1504, au contraire, sa réputation était déjà solidement établie dans l'Ombrie, et la voix publique le désignait, en quelque, sorte au choix des habitants de Città di Castello.

Les peintures exécutées par Raphaël à Città di Castello sont au nombre de quatre : la bannière représentant d'un côté la *Trinité*, de l'autre la *Création d'Ève*, — le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, — le *Christ en croix*, — enfin le *Mariage de la Vierge* ou *Sposalizio*. Étudions séparément ces différents ouvrages.

1. On a cru que Bramante avait également travaillé à Città di Castello, mais M. de Geymüller, dont le jugement est d'un si grand poids en ces matières, fait honneur de la construction du dôme à l'architecte Elia di Bartolommeo Lombardo (*les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 105). — Pontani, dans ses *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio* (Rome, 1845, p. 6), a échafaudé tout un roman sur la prétendue rencontre de Bramante et de Raphaël à Città di Castello.

2. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, t. II, p. 110. Guidobaldo ne mit qu'une journée à franchir la distance qui sépare Urbin de Città di Castello.

3. *Histoire de la peinture en Italie*, trad. franç., t. II, p. 54 : « J'ai entendu dire, à Città di Castello, qu'étant à l'âge de dix-sept ans, il peignit le tableau de saint Nicolas de Tolentino, aux Eremitani. »

La bannière existe aujourd'hui encore dans l'église de la Trinité, pour laquelle elle a été peinte. Raphaël, en acceptant cette commande, ne croyait pas déroger. Il savait que les peintres les plus illustres recherchaient avec ardeur ces ouvrages qui dans les processions occupaient la place d'honneur et qui d'ordinaire étaient payés à l'égal des tableaux à l'huile. L'École ombrienne en avait en quelque sorte la spécialité. Sous ce rapport, le Pérugin n'avait pas appris à son élève à se montrer difficile, lui qui peignit d'un coup, pour l'église de Panicale, quatorze petits étendards destinés à figurer à la procession du *Corpus Domini* [1].

D'un côté de la bannière, Raphaël a représenté Dieu le Père, assis dans une gloire, tenant des deux mains le crucifix; au-dessus, rayonne le Saint-Esprit. Dans le bas, à gauche, on voit saint Sébastien, à droite saint Roch, tous deux agenouillés et levant les regards vers le Père Éternel. Le revers nous montre Dieu s'avançant vers Adam endormi. Deux anges en adoration, dans la partie supérieure, complètent la composition. Passavant, auquel nous empruntons ces détails, ajoute que les peintures sont exécutées à la colle sur des toiles légèrement préparées, et qu'elles ont une bordure bleue ornée d'entrelacs dorés et de palmettes. La lettre *R*, tracée sur le bord du vêtement de Dieu le Père, tient lieu de signature. L'ensemble est encore conçu dans les données du Pérugin; cependant le style a plus de largeur et de grâce, notamment dans le paysage [2].

Le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, exécuté pour l'église Saint-Augustin, est resté à Città di Castello jusqu'en 1789, époque à laquelle les moines le vendirent, pour la somme de 1000 écus romains, au pape Pie VI. Le tableau était peint sur panneau, et, en raison de sa grandeur, difficile à transporter. Comme il n'était endommagé que dans la partie supérieure, le pape le fit scier en deux, de manière à former avec la partie inférieure un tableau complet, tandis que les figures du haut devaient servir à former autant de petits tableaux distincts. On put admirer ces fragments au palais du Vatican, jus-

1. Sur les bannières dans l'École ombrienne, voyez les *Lettere pittoriche perugine* de Mariotti, p. 76 et suiv., et l'*Art chrétien* de Rio, t. II, p. 180.

2. *Raphaël*, t. II, p. 7.

qu'après l'entrée de l'armée française à Rome, en 1798. A ce moment, il n'est guère permis d'en douter, ils furent vendus aux enchères avec les tapisseries de Raphaël et beaucoup d'autres ouvrages précieux. Depuis, on en a perdu toute trace.

Grâce aux descriptions de Lanzi et de Pungileoni, grâce aussi à deux dessins conservés, l'un à Oxford[1], l'autre à Lille, il est cependant possible de faire revivre par la pensée cet ensemble aujourd'hui détruit. Écoutons d'abord Lanzi. Raphaël, dit-il, a représenté saint Nicolas de Tolentino, auquel la Vierge et saint Augustin, voilés en partie par un nuage, ceignent le front d'une couronne. Sous les pieds du saint est couché le démon. A droite et à gauche se trouvent deux anges d'une beauté vraiment divine, tenant des feuillets sur lesquels on lit plusieurs stances composées en l'honneur du saint ermite. Au sommet de la composition on voit la figure pleine de majesté du Père Éternel, entouré d'une gloire d'anges. Une sorte de temple, aux pilastres couverts de menus ornements, dans la manière de Mantegna, sert de cadre à la composition. Les draperies offrent un mélange de renaissance archaïque et de tendances plus pures. On remarquera surtout la figure du démon : le jeune artiste n'a pu se décider à lui donner la laideur traditionnelle ; il s'est borné à le représenter sous les traits d'un nègre[2].

L'esquisse de Lille ne diffère que peu de la description donnée par Lanzi. Saint Nicolas, placé au centre, tient d'une main une croix et de l'autre un livre; il est nu et indiqué en quelques traits légers. Au-dessus on aperçoit un jeune homme à mi-corps, dans le costume collant du temps : c'est une étude pour Dieu le Père; à gauche se trouve la Vierge, à droite saint Augustin, tous deux également vus à mi-corps. L'ensemble est encadré entre deux pilastres surmontés d'un plein cintre. M. Gonse, auquel nous empruntons ces détails, loue la grâce juvénile et délicieusement péruginesque du dessin, sa naïveté exquise qui s'allie à une habileté déjà fort grande[3].

1. Robinson, *A critical Account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University galleries, Oxford*, n° 4.

2. *Histoire de la peinture italienne*, loc. cit.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 48. — Le dessin de Lille a été photographié par M. Braun, sous le n° 95. Il est exécuté à la pierre noire, sur papier blanc, mis au carreau et cintré dans la partie supérieure.

Le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino* s'écarte déjà singulièrement des données traditionnelles. Un autre peintre, Lanzi en a fait la remarque, aurait groupé ses personnages autour du trône de la Vierge et aurait répété, avec quelques variantes, une de ces « saintes conversations », si chères au quinzième siècle. Raphaël, au contraire, a concentré tout l'intérêt du tableau sur le saint en l'honneur duquel l'œuvre a été commandée; sa composition n'est ni plus ni moins qu'une apothéose, dans laquelle nous assistons à la fois à la victoire de saint Nicolas sur le démon, qu'il foule aux pieds comme un autre saint Michel, et à son triomphe céleste. Il importe d'opposer cette conception pleine de vigueur aux habitudes de mollesse auxquelles on se laissait trop facilement aller dans l'atelier du Pérugin. Raphaël ne se borne pas ici à mieux remplir que ses prédécesseurs un programme tracé d'avance : il les surpasse par l'invention aussi bien que par le style.

Le *Christ en croix*, qui de la chapelle Gavri (église des Dominicains à Città di Castello) a passé, après beaucoup de vicissitudes, dans la collection de lord Dudley, à Londres, nous montre une originalité moins grande. Dans cette composition Raphaël a suivi avec une docilité peut-être excessive les traces de son maître. Le sujet d'ailleurs ne convenait guère à la nature de son génie, et l'on comprend qu'il se soit retranché derrière des formules toutes faites. Autant on constate chez lui d'inspiration, d'élan, toutes les fois qu'il doit représenter la grâce, la beauté, autant il montre d'indécision en présence de la passion ou de la douleur, du moins pendant cette première période. On dirait que l'idée du mal, de la souffrance, ne pouvait trouver place dans cette âme éthérée. Libre à Michel-Ange d'étonner, d'épouvanter par le spectacle des tortures morales et physiques. Raphaël ne savait et ne devait être que l'interprète des sentiments calmes et purs. Toutes les fois qu'il essaya de forcer son talent, il échoua, et nous ne ferons même pas exception ici pour la *Mise au tombeau*, qui, malgré des beautés du premier ordre, sent trop l'effort. Est-il nécessaire d'ajouter, après ce qui vient d'être dit, que dans le *Christ en croix* l'impression dominante est celle d'une douce résignation? On y chercherait en vain la douleur poignante que Giotto, Mantègne, et, sans remonter si loin, Signorelli, savaient mettre dans leurs compositions.

Nous arrivons au plus important, et sans doute aussi au dernier en date des tableaux exécutés à Città di Castello, le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge*, peint en 1504 pour l'église Saint-François. Enlevée de sa place primitive en 1798, cette composition fait depuis 1808 l'ornement du musée de Brera, à Milan [1].

On a raison, toutes les fois que l'on étudie le *Sposalizio* de Raphaël, d'évoquer le souvenir de celui du Pérugin [2]. Ce rapprochement est à la fois justifié par les relations de l'élève avec le maître, et par une ressemblance, au premier abord frappante, entre les deux compositions. Mais, à notre avis, les mots de répétition et de copie, appliqués au *Sposalizio* de 1504 manquent d'exactitude.

Raphaël n'a pas plus répété ou copié l'œuvre de son maître que celui-ci n'a copié le *Mariage de la Vierge* de ses prédécesseurs. Partout, dans la longue série de ces représentations consacrées [3], on rencontre une ordonnance en quelque sorte identique : au centre, le grand prêtre prenant les mains des deux fiancés pour les unir; puis à droite et à gauche les rivaux de Joseph manifestant leur dépit en brisant la baguette qui n'a point porté de fleurs, les compagnes de Marie tantôt recueillies, tantôt pleines d'allégresse; au fond, soit un temple, soit un paysage. Si l'on reproche à Raphaël d'avoir copié le Pérugin, que de grands artistes, que de grands poètes sont des plagiaires au même titre!

Examinons d'ailleurs, sans parti pris, les deux tableaux. Dans celui du Pérugin, on est frappé tout d'abord de la lourdeur, de la raideur du groupe central. Le grand prêtre manque de dignité, saint Joseph de jeunesse, Marie de grâce. Attitudes, gestes, expression, draperies, tout est pauvre et maniéré. Le Pérugin n'a pas été plus heureux dans les figures accessoires. Prises individuellement, elles manquent de caractère; con-

1. L'École des Beau-Arts possède une bonne copie moderne de ce tableau, ainsi que du *Sposalizio* du Pérugin.

2. Nous avons déjà fait observer plus haut que le tableau du Pérugin a été peint non pas en 1495, comme on l'admet généralement, mais après 1500. (Voy. Marchesi, *Il Cambio di Perugia*, p. 322. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 228. — Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 611.)

3. Dans ses *Vierges de Raphaël*, M. A. Gruyer a dressé avec beaucoup de soin, pour le *Mariage de la Vierge*, comme pour les autres sujets analogues, la liste des principales compositions antérieures à Raphaël.



LE MARIAGE DE LA VIERGE

(Musée de Brera, à Milan.)

sidérées dans leur ensemble, elles ne satisfont pas aux lois du groupement : chacune d'elles regarde d'un autre côté, sans avoir l'air de s'intéresser à la scène principale.

Autant de défauts chez le maître, autant de qualités chez l'élève. Ou plutôt c'est par la comparaison de l'œuvre, si supérieure à tous égards, de Raphaël avec celle du Pérugin, que nous découvrons des défauts là où, sans ce parallèle, nous n'eussions peut-être reconnu que les mérites propres au vieux chef de l'École ombrienne. (C'est un honneur bien dangereux que d'avoir un disciple qui s'appelle Raphaël Santi!) Quelle candeur et quelle modestie dans la figure de la Vierge! Le mouvement par lequel elle présente sa main au grand prêtre suffirait à lui seul pour montrer que nous avons affaire à un peintre de race, observateur et poète. Les compagnes de Marie sont les dignes sœurs de ces Florentines dont Domenico Ghirlandajo a peuplé le chœur de Santa-Maria Novella. Leur élégance, leur distinction, ne sont pas moindres. Il n'y a plus rien d'ombrien dans ce groupe si vivant et si pittoresque. Par contre, l'influence de l'école se fait encore sentir dans les figures des rivaux de saint Joseph : les têtes n'ont ni assez de fermeté, ni assez de caractère. C'est que Raphaël, par tempérament autant que par éducation, est arrivé à l'expression de la beauté féminine longtemps avant de savoir traduire les qualités propres à l'homme, la force et la fierté. Il semble être venu au monde pour peindre des madones et des anges. Ainsi, dès ses premiers essais, se révèle la profonde opposition entre son génie et celui de son rival Michel-Ange, dont les femmes, lorsqu'il lui arrive, par exception, d'en représenter, ont toujours quelque chose de viril. La nature se plaît à de pareils contrastes.

Le fond du *Sposalizio* mérite une mention spéciale. Ici encore tout paraît imité du Pérugin, et tout cependant est original. Il n'y a que les hommes supérieurs qui sachent imiter ainsi, avec la certitude de résoudre des problèmes à peine entrevus par leurs prédécesseurs. Oui, on peut l'affirmer, Raphaël a triomphé ici de tous les obstacles. L'air circule librement dans un paysage d'un charme indicible; un temple polygone, que l'architecte le plus savant n'eût pas désavoué, a pris la place de l'édifice encore hybride du Pérugin : ce temple est un chef-d'œuvre de goût, d'élégance; il nous montre la parenté intellectuelle de Raphaël avec son illustre compatriote Bramante.

Le jeune artiste était fier de son œuvre, et il avait raison de l'être. Aussi, tandis que jusqu'alors il avait modestement dissimulé ses initiales ou sa signature, inscrivit-il bravement sur la façade de l'édifice ces simples mots, si bien faits pour frapper la foule surprise et ravie, qui se pressait devant le nouveau tableau d'autel de l'église Saint-François : *Raphaël Urbinas. MDIIII.*

CHAPITRE IV

Voyage de Raphaël à Sienne. — Les fresques de Pinturicchio dans la bibliothèque du dôme. — Le groupe des *Trois Grâces*. — Premier contact avec l'antiquité. — La vieille École de Sienne et le Sodoma. — Le *Songe du chevalier*.

La période comprise entre les années 1504 et 1508 est certainement la plus agitée dans la vie de Raphaël. On le trouve tour à tour à Pérouse, à Città di Castello, à Sienne, à Urbin, à Florence, peut-être aussi à Bologne, puis de nouveau à Pérouse et à Urbin, sans qu'il soit possible de fixer avec certitude la date respective de ces différents voyages. Tantôt, comme à Urbin, le jeune maître prend part à toutes les distractions d'une cour lettrée et brillante; tantôt, comme dans ses nouvelles pérégrinations à travers l'Ombrie, il se livre avec ardeur au travail. Ici c'est par des chefs-d'œuvre qu'il signale son passage ; ailleurs il noue de solides amitiés. Si l'on examine son style, le choix de ses sujets, on constate une variété tout aussi grande : histoire sacrée et histoire profane, portraits, tableaux de chevalet et fresques monumentales, il n'est point de genre dans lequel il ne s'essaye. Masaccio, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, le préoccupent et le dominent presque simultanément; puis il revient tout à coup à la manière du Pérugin. Plus d'une fois l'observateur se sent complètement dérouté, et cependant, on peut l'affirmer hautement, à travers ces apparentes contradictions l'artiste n'a cessé de grandir et de progresser.

Ces voyages étaient nécessaires pour soustraire le jeune peintre à l'influence de l'École ombrienne, car enfin Raphaël avait mieux à faire que de se vouer à la propagation des doctrines du Pérugin! Serait-il devenu le plus grand des peintres, aurait-il changé la face de l'art, s'il s'était borné à défrayer de tableaux de sainteté les couvents de Pérouse et

de Città di Castello! Une évolution était indispensable : elle se fit sans secousse, sans précipitation, avec la mesure, la modération qui caractérisent cette nature si admirablement pondérée. « Raphaël, a dit avec raison un juge délicat, M. Charles Clément, se transforme sans parti pris, à mesure que l'âge et les circonstances modifient ses impressions[1]. » Admirateur sincère de l'École ombrienne, il lui resta fidèle, non seulement assez longtemps pour s'initier à tous ses secrets, mais encore assez longtemps pour faire faire à cette école un pas gigantesque, et lui donner sa consécration définitive. Puis, sentant qu'il était appelé à de plus hautes destinées, il s'enrôla sous un autre drapeau, non sans garder toujours un souvenir affectueux à ses anciens compagnons d'armes.

La date du voyage de Raphaël à Sienne n'est pas connue. Pinturicchio, qui, comme on sait, invita son jeune ami de Pérouse à l'assister de ses conseils dans l'exécution des fresques dont le cardinal François Piccolomini l'avait chargé d'orner la bibliothèque du dôme, consacra en effet plusieurs années à ce travail, plus d'une fois interrompu[2]. En 1503, il commença et termina la décoration de la voûte. Quant à la décoration des parois, il ne semble s'en être occupé qu'à partir de 1504. C'est pendant cette même année qu'il peignit pour Andréa Piccolomini une *Nativité*, dont Raphaël, s'il faut en croire le témoignage d'un savant siennois bien connu, le P. della Valle, témoignage dont on n'a pas assez tenu

1. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, 4e édit. Paris, 1878, p. 267.

2. Le texte du contrat conclu entre le cardinal et le peintre nous a été conservé. Ici encore il est nécessaire de rapporter les dispositions principales de l'acte : en nous permettant de nous rendre compte des conditions matérielles dans lesquelles l'œuvre d'art prenait naissance, elles nous aideront à pénétrer dans le vif de la production artistique de l'époque. Pinturicchio s'y engage à orner de grotesques la voûte de la bibliothèque (a la foggia et di segni che oggi si chiamano grottesche); il promet en outre de dessiner lui-même, soit les cartons, soit les fresques, et de peindre de sa propre main toutes les têtes. Le contrat détermine également la place des armoiries du cardinal; il fixe à dix le nombre des compositions destinées à illustrer la vie de Pie II. Il impose enfin à l'artiste l'obligation d'employer de l'or, du bleu d'outremer, du vert d'azur de bonne qualité, de peindre à fresque et de retoucher à sec. Pour cet immense travail il lui est alloué une somme totale de 1000 ducats d'or, sur laquelle 200 ducats doivent être consacrés à l'achat de couleurs. Le blé, l'huile et le vin dont Pinturicchio aura besoin pour sa consommation lui seront fournis par le régisseur du cardinal, au prix du jour; la valeur de ces fournitures sera déduite du prix des peintures. Ajoutons que le cardinal se chargeait du logement de l'artiste.

compte jusqu'ici, exécuta la prédelle[1]. On ne nous accusera donc pas de témérité si nous admettons que le peintre d'Urbin se rendit à Sienne, en 1504, au moment où son ami allait reprendre le travail commencé dans la bibliothèque du dôme.

Le travail confié à Pinturicchio par le cardinal François Piccolomini, le futur pape Pie III, comptait parmi les plus intéressants qu'un peintre d'histoire pût rêver. Il s'agissait de retracer dans cette ville de Sienne,



SIENNE A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE [2]

si chère au plus grand des Piccolomini, les hauts faits et gestes de celui qui, après s'être rendu célèbre dans le monde des humanistes et dans celui des diplomates sous le nom d'Æneas Sylvius, était devenu, sous le nom de Pie II, une des lumières de l'Église. Tout, à Sienne, était encore plein du souvenir de cet illustre pontife, qui avait élevé dans la ville même, ainsi que dans les environs, et notamment à Pienza, tant de superbes monuments. Le seul défaut qu'un historien impartial pût lui

1. *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. VI, p. 393. — Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, p. 55, 56. — Le tableau de Pinturicchio était terminé dès le mois de septembre 1504. Le tableau principal et la prédelle périrent en 1655 dans un incendie.

2. D'après M. Rohault de Fleury.

reprocher, celui d'accorder une trop grande faveur à sa famille et à son pays natal, au détriment de l'Église et de Rome, était, aux yeux des Siennois, le plus grand des mérites. Aucune figure, on peut l'affirmer, n'était plus populaire dans cette vieille république, qui disputa si longtemps à Florence la primauté de la Toscane. Cette fois-ci l'artiste, qui avait eu naguère le triste honneur de servir de peintre officiel aux Borgia, était sûr d'être encouragé dans son œuvre par la sympathie de la population tout entière.

La vie d'Æneas Sylvius, de Pie II, fournissait la matière des plus brillants développements au talent narratif de Bernardin Pinturicchio. Né près de Sienne, en 1405, de parents nobles, mais ruinés par l'exil, le jeune Énée eut à soutenir des luttes opiniâtres pour sortir de l'obscurité et de la misère. Tour à tour secrétaire du concile de Bâle, où il se fit remarquer par ses attaques contre le pape légitime, puis secrétaire de l'empereur Frédéric III, poète lauréat, polygraphe, ambassadeur, il se rendit indispensable par son habileté et sa souplesse, alors que déjà l'élégance de son style, son érudition, son urbanité, lui avaient conquis tous les suffrages. Pendant son long séjour en Allemagne, il s'appliqua sans relâche à étudier cette contrée encore si peu connue de ses compatriotes. Aujourd'hui même ses lettres, ses ouvrages d'histoire et de géographie nous offrent le tableau, non seulement le plus exact, mais encore le plus coloré et le plus vivant de l'Empire germanique au quinzième siècle. Si l'Italie dut à Æneas Sylvius des notions plus précises sur l'Allemagne, en revanche il initia celle-ci aux principes de la Renaissance, à ces principes féconds qui allaient bientôt transformer la société en substituant la civilisation moderne à celle du moyen âge. Pouvons-nous refuser à ceux qui rapprochent ainsi deux grandes nations le titre de bienfaiteurs de l'humanité? En quittant l'Allemagne, Æneas Sylvius laissa derrière lui comme une longue traînée de lumière. Réconcilié avec l'Église, il parcourut rapidement la voie des honneurs : d'abord évêque de Sienne, puis cardinal, il fut proclamé pape en 1458. Son pontificat fut court, mais éclatant. Nous le voyons simultanément occupé de rétablir l'autorité de l'Église, d'organiser la croisade contre les Turcs, de rédiger, sous le nom de *Commentaires*, l'histoire de son temps, de perpétuer son souvenir par d'immenses constructions. Le congrès de Mantoue, la fondation de la cité de Pienza,

le transport à Rome, au milieu d'un enthousiasme indescriptible, des reliques de saint André, le départ du pape pour la croisade (il n'arriva qu'à Ancône, où il mourut de désespoir en voyant avorter la généreuse entreprise à laquelle durant vingt-cinq ans il avait consacré toutes ses forces), c'étaient là autant d'épisodes propres à exciter l'imagination de Pinturicchio.

Les sujets choisis par l'artiste, ou indiqués par la famille, pour les fresques destinées à orner les parois de la bibliothèque, étaient au nombre de dix : — I. Départ d'Æneas Sylvius pour le concile de Bâle. — II. Æneas Sylvius devant le roi Jacques d'Écosse. — III. Æneas Sylvius proclamé poète lauréat à Francfort. — IV. Æneas Sylvius prêtant serment à l'empereur devant le pape Eugène IV. — V. Æneas Sylvius fiançant l'empereur Frédéric III à Éléonore de Portugal. — VI. Æneas Sylvius créé cardinal. — VII. Æneas Sylvius élu pape. — VIII. Pie II au congrès de Mantoue. — IX. Canonisation de Catherine de Sienne. — X. Mort de Pie II à Ancône.

Commencé en 1504, ce grand cycle ne fut terminé que vers 1506[1].

Les meilleurs juges sont d'accord pour reconnaître que Raphaël n'a pas pris part à l'exécution même des fresques de la bibliothèque. Son rôle s'est borné à fournir à Pinturicchio un certain nombre d'esquisses, dont celui-ci a tiré un parti plus ou moins brillant. Le vieux maître, comme pour marquer son droit, n'a pas manqué de modifier chaque fois, sur des points accessoires, les vives et spirituelles improvisations de son jeune ami. C'est ainsi que l'esquisse de Raphaël qui a préparé au *Départ d'Æneas Sylvius pour le concile de Bâle*[2] nous montre un fond tout différent de celui de la fresque; on remarquera en outre qu'Æneas Sylvius y porte un costume serré à la taille, tandis que dans la composition de Pinturicchio son justaucorps disparaît sous un ample manteau; chez Raphaël sa main droite est appuyée sur la hanche, chez Pinturicchio elle tient une lettre; enfin, autre variante, chez Pinturicchio le cavalier placé à gauche conduit en laisse un chien, qui manque dans le dessin de Raphaël, etc., etc. Dans les *Fiançailles de l'empereur Frédéric III* (collection Baldeschi à Pérouse), le groupe du

1. Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 523.

2. Ce dessin fait partie de la collection des Offices ; il a été photographié par MM. Alinari, n° 3814, et par M. Braun, n° 510.

fond est remplacé par la vue d'une des portes de Sienne[1]. En général, on constate dans les esquisses une facture plus libre et plus mouvementée que dans les peintures murales. On peut donc affirmer qu'ici, aussi bien que dans ses rapports avec le Pérugin, Raphaël triompha d'un des chefs les plus célèbres de l'École ombrienne sur le terrain même choisi par son émule.

Il existe plusieurs fresques pour lesquelles Raphaël ne semble pas avoir fourni d'esquisses, ou du moins, si ces esquisses ont été exécutées, elles ne sont point parvenues jusqu'à nous; mais on n'en constate pas moins des analogies de style très grandes entre ces compositions et les œuvres du peintre d'Urbin. La fresque qui représente *Æneas Sylvius recevant la couronne de poète* rappelle surtout de la manière la plus frappante les tableaux exécutés par Raphaël pendant son séjour à Pérouse. MM. Crowe et Cavalcaselle ont rapproché avec raison la figure du jeune homme qui tourne le dos au spectateur[2], des figures de l'*Adoration des mages* placée, on s'en souvient, au-dessous du *Couronnement de la Vierge*. Même hardiesse, même désinvolture. Rappelons aussi que, d'après une tradition accréditée, Pinturicchio s'est représenté lui-même, avec son jeune ami, dans la *Canonisation de sainte Catherine de Sienne;* tous deux interviennent à la cérémonie en portant des cierges. Le plus âgé regarde avec tendresse son jeune compagnon.

C'est pendant son séjour à Sienne que Raphaël semble s'être trouvé pour la première fois en présence d'un chef-d'œuvre de la statuaire antique. Frappé de la beauté du groupe des *Trois Grâces*, que le cardinal François Piccolomini avait fait transporter de Rome dans

1. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 427. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 304. — Springer, *Raffael und Michel Angelo*, p. 496, 497. — Burckhardt et Bode, *Cicerone*, p. 573. — Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 527.

M. Milanesi a prouvé que l'inscription de ce dessin, inscription dans laquelle on avait cru découvrir le nom de Raphaël, contient simplement ces mots : « Questa è la quinta (storia) di papa Pio. »

L'esquisse pour l'*Audience accordée à Æneas Sylvius par le pape Eugène IV* se trouve à Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshire. La collection d'Oxford enfin contient une étude de la main de Raphaël pour le groupe de soldats faisant partie de la troisième fresque : *Æneas Sylvius proclamé poète lauréat par l'empereur Frédéric III* (Robinson, p. 127).

2. Cette figure manque dans l'esquisse d'Oxford, dont il vient d'être question : celle-ci ne contient en effet qu'un groupe de quatre soldats.

la bibliothèque du dôme siennois[1], il le copia, et son dessin, conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, est encore là pour témoigner de son naïf enthousiasme, et en même temps aussi (pourquoi le taire?) de sa très grande inexpérience dans l'interprétation de l'antique. Il y avait loin de la manière ombrienne au style classique! Raphaël dut s'en convaincre dans la suite. A Sienne, il s'efforça, mais en vain, de rivaliser avec l'original. Dans le marbre, les formes sont pleines et harmonieuses; dans le dessin de Venise, au contraire, elles offrent encore bien des traces de maigreur, de pauvreté. On remarquera surtout l'insuffisance du modelé dans le cou et dans la tête de celle des Grâces qui se trouve à gauche. Le lecteur jugera de la différence par les deux gravures placées ci-après.

Antérieurement déjà, on ne saurait en douter, Raphaël avait eu l'occasion d'examiner des productions de l'art classique. La passion pour les gemmes, les médailles, les bronzes, bref pour tout ce qui rappelait la civilisation gréco-romaine, était alors arrivée à son apogée. Il n'y avait plus guère de ville dans la Péninsule qui ne possédât quelque cabinet d'antiques. Les Vénitiens avaient donné, dans le pre-

1. En 1857, le pape Pie IX, par un excès de scrupules religieux, donna l'ordre d'enlever du dôme cette sculpture entachée de paganisme et de la transporter à l'Académie des Beaux-Arts. Aujourd'hui le groupe se trouve dans le petit musée installé dans la maison de l'œuvre du dôme.

On admet généralement que le groupe des trois Grâces a été découvert à Rome dans les premières années du seizième siècle, et à l'appui de cette opinion on invoque le passage bien connu d'Albertini dans son *Opusculum de mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ* (édit. de 1515, folio 86 v°) : « Domus Rev. Francisci Piccolomini cardinalis senensis non longe est (a domo Ursinorum), in qua erant statuæ Gratiarum positæ. » Albertini, cependant, qui écrivait vers 1509, ne dit qu'une chose, c'est qu'à un moment donné le groupe se trouvait à Rome dans le palais du cardinal Piccolomini. Il ne s'ensuit nullement que ce groupe n'ait pas été découvert longtemps auparavant. Dès le dernier quart du quinzième siècle, trois médailles différentes (Maria Politiana, Jean Pic de la Mirandole, Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni), nous montrent sur leurs revers les trois Grâces dans une attitude absolument identique. On m'objectera, il est vrai, que ces sortes de représentations étaient fréquentes dans l'art antique (voy. Müller, *Monuments de l'art antique*, t. II, pl. LVII, nos 724, 725, 726), et que les médailleurs italiens ont pu s'inspirer de quelque camée ou bas-relief découvert avant le groupe de Sienne (je puis moi-même citer un monument de ce genre, un bas-relief, gravé dans les *Epigrammata antiquæ Urbis* de Mazzocchi, Rome, 1521, fol. 105, v°, ainsi que dans une estampe de Marc-Antoine, et représentant trois Nymphes placées dans une attitude absolument identique à celle du groupe de Sienne). Mais, pour que l'on ait répété ainsi ce motif, il fallait qu'une découverte récente, la découverte d'une antique précieuse, s'imposât en quelque sorte aux esprits. On sera donc plus près de la vérité en supposant que le marbre dessiné par Raphaël a été découvert à Rome dans le dernier quart du quinzième siècle, puis transporté à Sienne.

mier tiers du quatorzième siècle, ainsi bien longtemps avant l'époque à laquelle on fait commencer la Renaissance, le signal de ce genre de recherches. Pétrarque, auquel on attribuait jusqu'ici le mérite



LE GROUPE DES TROIS GRACES
(Dôme de Sienne.)

d'avoir le premier collectionné les médailles, et d'avoir ainsi été en quelque sorte l'initiateur de la « curiosité » moderne, n'avait fait que suivre un exemple remontant à un certain nombre d'années déjà. Ce qui frappait le poète italien dans l'effigie d'un héros grec ou romain, c'étaient d'ailleurs plutôt les souvenirs historiques que la beauté du

style ou la perfection de la main-d'œuvre. Il nous l'apprend lui-même dans la lettre où il raconte son entrevue avec l'empereur Charles IV,



LES TROIS GRACES — Dessin de Raphaël.

(Académie de Venise.)

en 1354, dans la ville de Mantoue. « Voici, dit-il en offrant au souverain allemand quelques médailles, parmi lesquelles on remarquait une pièce frappée à l'effigie d'Auguste, voici quels sont ceux que vous devez imiter. Réglez-vous sur leur exemple; formez-vous à leur image. Seul

d'entre les hommes vous pouviez prétendre à ce don; votre grandeur m'a décidé à me dépouiller en votre faveur d'un trésor si précieux. » Au quinzième siècle, les collections se multiplièrent à l'infini. De véritables musées prirent naissance, non seulement à Florence, à Rome, et dans d'autres capitales, mais souvent aussi dans les bourgades les plus reculées. A Urbin, notamment, ainsi qu'on l'a vu plus haut, les Montefeltro possédaient de précieux spécimens de la statuaire antique.

L'antiquité s'imposait donc en quelque sorte à Raphaël. S'il commença relativement si tard à l'étudier d'une manière suivie, la faute en est sans aucun doute à son éducation première. Le Pérugin, est-il nécessaire de le dire, n'était pas un de ces chauds partisans de la Renaissance qui s'appellent Brunellesco, Donatello, Mantegna. Il ne crut jamais que la lutte fût si sérieusement engagée entre le moyen âge d'un côté, l'antiquité de l'autre, et qu'elle dût finir par le triomphe de cette dernière. Son disciple, tout en admirant à Urbin et à Pérouse les sculptures, les édifices romains, put donc, pendant tout le temps que dura son apprentissage, ne pas se croire astreint à l'imitation directe de ces monuments. Dominé par les influences ombriennes, il ne sentit que tard la nécessité de modifier son style en copiant l'antique, et de consulter, sans perdre de vue la nature, ces modèles de l'éternelle vérité et de l'éternelle beauté. Nous ne lui en ferons pas un crime — on sait avec quelle rapidité il regagna le temps perdu — mais nous tenions à constater le fait.

Raphaël ne se contenta pas de fixer par quelques coups de plume le souvenir du chef-d'œuvre qui avait si vivement frappé son imagination. Il voulut encore tenter une restitution du groupe mutilé, cherchant ainsi à rivaliser par le pinceau avec le ciseau. Nous reparlerons, dans le chapitre consacré à Florence, du tableau des *Trois Grâces*, conservé chez lord Dudley (lord Ward), à Londres.

Il est assez étrange que ce soit précisément à Sienne, ce dernier boulevard du byzantinisme, que les yeux de Raphaël se soient ouverts sur l'écrasante supériorité de l'art antique. L'artiste semblait devoir tirer des enseignements d'une nature bien différente de son séjour dans cette vénérable cité, toute pleine, aujourd'hui encore, des souvenirs du moyen âge. Là où l'on se serait attendu à une recrudescence de

mysticisme, l'antiquité païenne s'empare pour la première fois de son imagination. Le génie a de ces caprices. Le rôle de l'historien consiste à les enregistrer, non à les discuter.

Sienne partageait l'attachement de Pérouse pour les idées du moyen âge. Mais, pour un point de contact, que de différences fondamentales! Les villes d'Italie ont ceci de particulier, qu'ayant presque toutes été des capitales, ayant servi de centre à un mouvement intellectuel considérable, elles ont su se garder de l'uniformité qui a envahi le reste de l'Europe. Si, de nos jours encore, le caractère local y est si tranché, combien plus devait-il l'être à l'époque de la Renaissance, à l'époque où les rivalités politiques venaient s'ajouter aux rivalités littéraires et artistiques, où des guerres acharnées creusaient à chaque instant entre les cités voisines d'infranchissables abîmes. Aussi, bien que séparées par quelques lieues seulement, Sienne et Pérouse offrent-elles une civilisation et un art absolument distincts. Ne nous arrêtons pas à de certaines analogies, purement matérielles et fortuites, à ce paysage accidenté, à ces rues encore plus escarpées qu'à Pérouse, à cette physionomie toute médiévale. Ici nous avons affaire à une race fine et spirituelle, pour laquelle la production artistique est une fonction vitale, tandis que chez les Ombriens elle a besoin, pour se développer, d'être surexcitée par le sentiment religieux. Ici chaque rue, on pourrait presque dire chaque maison, proclame la distinction du génie siennois. Il fut un temps, en effet, où cette petite république défrayait d'architectes, de peintres, de sculpteurs, d'orfèvres, non seulement les provinces voisines, mais encore Rome, Naples, et jusqu'à Avignon.

Pendant toute la durée du quatorzième siècle, pendant la première moitié du quinzième, Florence seule pouvait se comparer à Sienne pour l'intensité du mouvement artistique. Ici étaient nés et avaient travaillé Duccio, Simone Memmi, Andrea Vanni, Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Bartoli, Sano di Pietro, et tant d'autres peintres célèbres. Lorenzo Maitani, l'architecte du dôme d'Orvieto, Antonio Federighi, Francesco di Giorgio Martini, y représentaient l'architecture; Giacomo della Quercia et le Vecchietta, la sculpture, pour ne citer que les noms les plus connus. Les artistes étrangers (le patriotisme des Siennois n'avait rien d'étroit ni d'exclusif) avaient considéré comme un honneur insigne d'ajouter quelque œuvre à cet ensemble si brillant : Niccolò

Pisano y avait sculpté la chaire de la cathédrale; Ghiberti y avait fondu les statues du Baptistère, Bernard Rossellino bâti le splendide palais Piccolomini. A une époque plus récente, Michel-Ange y avait orné de quatre statues d'apôtres ou de saints la chapelle des Piccolomini[1]. Que de chefs-d'œuvre réunis dans cet espace si limité!

Si Raphaël avait fait ses premières armes à Sienne, au lieu de débuter à Pérouse, la face de cet art dont il devait être le représentant le plus accompli aurait peut-être été changée. Mais, au moment où il répondit à l'appel du Pinturicchio, ses impressions premières, ses tendances, s'étaient singulièrement modifiées. Sans avoir rompu avec le passé, il entrevoyait déjà des horizons bien autrement vastes. Aussi n'accorda-t-il qu'une attention distraite aux majestueuses Vierges sur fond d'or de Duccio di Buoninsegno, aux grandioses allégories d'Ambrogio Lorenzetti (le Charlemagne de l'épopée trônant au milieu des Vertus). Déjà les pensées du jeune maître étaient ailleurs. Ces artistes ne parlaient plus la langue de son temps. Comment auraient-ils pu lui apprendre à marcher en avant? Le groupe des *Trois Grâces* éclipsait à ses yeux tous ces vénérables restes d'une civilisation désormais éteinte. Peut-être même le rendit-il injuste pour la chaire de Nicolas de Pise, ce précurseur qui n'avait eu que le tort de venir trop tôt, à un moment où sa généreuse entreprise ne pouvait encore trouver d'imitateurs.

L'influence du marbre grec ne fut contrebalancée, sans doute, que par la séduction qu'exerça sur Raphaël un jeune peintre étranger qui remplissait alors Sienne du bruit de ses folies, comme aussi de celui de son prodigieux talent. Nous voulons parler d'Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma. Ce disciple de Léonard, plus âgé de quelques années que Raphaël (il était né en 1477 à Verceil), avait été appelé à Sienne en 1500 par une famille de riches banquiers, les Spanocchi[2]. Sa *Descente de croix*, aujourd'hui conservée à l'Académie des Beaux-Arts, ses fresques du réfectoire de Santa-Anna in Creta, celles enfin de Monte Oliveto, lui avaient rapidement valu la célébrité. Son coloris

1. Ces statues furent livrées au plus tard en 1504 (contrat du 11 octobre, publié par M. Milanesi dans les *Lettere di Michel Angelo Buonarroti*, Florence, 1875, p. 628). Raphaël a donc pu les voir lors de son passage à Sienne.

2. Voyez, sur le Sodoma, la très vivante étude de M. C. Timbal (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier et février 1878).

avait plus de suavité encore que celui du Pérugin; quant à sa composition, par son allure à la fois libre et langoureuse, par sa molle élégance, sa distinction souveraine, elle dut littéralement éblouir le pauvre Raphaël ; elle lui donna un avant-goût des miracles accomplis dans la peinture par le grand Léonard. Il lui fallut bien du temps sans doute pour revenir de sa surprise et pour examiner froidement la manière de ce novateur si hardi. Il ne se doutait pas que, quelque quatre ou cinq années plus tard, il se rencontrerait avec le Sodoma dans une autre arène, qu'il prendrait sur lui la revanche la plus éclatante, et recevrait d'un pape l'ordre d'effacer ses peintures pour y substituer les siennes. C'est que le peintre de Verceil était avant tout un esprit facile et brillant; de telles qualités, si réelles qu'elles fussent, ne pouvaient tenir contre le sérieux, la conviction, le génie supérieur d'un Raphaël.

Il y eut un autre peintre encore dont Raphaël entendit très certainement beaucoup parler à ce moment, et avec lequel il se croisa plus d'une fois dans la suite, sans qu'une intimité véritable naquît de leurs relations. Né à Sienne en 1481, de parents originaires de Volterra, Balthazar Peruzzi s'était tour à tour inspiré du Sodoma et de Pinturicchio. Son nom était déjà fort avantageusement connu dans sa ville natale lorsqu'il résolut, vers 1503, de tenter la fortune à Rome. Il y conquit la faveur du riche banquier siennois Agostino Chigi, que Raphaël et le Sodoma comptèrent également plus tard parmi leurs plus chauds protecteurs. A la fois peintre et architecte, Peruzzi a rempli la Ville éternelle de fresques et de palais. Telle était, en architecture, l'analogie de sa manière avec celle de Raphaël, qu'il est souvent impossible de distinguer ses créations de celles de son émule. Les meilleurs juges hésitent à se prononcer sur l'auteur de la Farnésine et de la chapelle Chigi à Santa-Maria del Popolo. La réputation de Peruzzi comme architecte était si grande, qu'après la mort de Raphaël il lui succéda, avec Antonio da San-Gallo, dans la charge de directeur des travaux de la basilique de Saint-Pierre.

Un autre Siennois encore, le sculpteur en bois Giovanni Barile, devait dans la suite entrer dans ce cercle romain dont Raphaël était comme l'âme. C'est lui qui sculpta et incrusta, sous la direction et d'après les dessins du maître d'Urbin, les portes des Chambres, au Vatican. Ainsi Raphaël semblait recruter partout où il passait des alliés

ou des émules pour la grande joute artistique qui allait bientôt se livrer à Rome, et qui devait faire l'étonnement des temps à venir. C'est vers la Ville éternelle que convergent tous les efforts, toutes les aspirations. Pauvres ou obscurs quand il les a rencontrés pour la première fois, les maîtres qu'il a connus à Urbin, à Pérouse, à Sienne, à Florence, ne tarderont pas à se produire avec lui sur un plus vaste théâtre; ils formeront sous sa conduite le splendide cortège au milieu duquel Jules II et Léon X s'avancent vers l'immortalité.

Vers la même époque, selon toutes les probabilités, a pris naissance le ravissant petit tableau de la National Gallery de Londres, le *Songe du chevalier*[1]. Pour la première fois nous voyons Raphaël traiter un sujet profane, et le traiter avec un charme, une élévation faits pour décourager les maîtres les plus éminents. De combien de chefs-d'œuvre du même genre n'aurait-il pas enrichi l'art, si les exigences de son entourage ne l'avaient pas sans cesse ramené à la peinture religieuse! On a admis avec beaucoup de vraisemblance que l'artiste, lorsqu'il peignit le tableau de la National Gallery, songeait à la fable d'Hercule placé entre la Vertu et la Volupté[2]. Les souvenirs antiques étaient en effet trop répandus à cette époque pour que Raphaël ait pu se soustraire à leur influence. Mais supposons un instant qu'il nous ait montré le héros grec debout entre les deux figures traditionnelles : quelque talent qu'il eût déployé, il ne se serait certainement pas élevé au-dessus d'une allégorie plus ou moins froide, plus ou moins banale. Ici il y a quelque chose de plus. Par un trait de génie, le jeune maître, laissant de côté la mythologie, a cherché son inspiration dans une tradition moins

1. La National Gallery a eu la bonne fortune de pouvoir joindre au tableau l'esquisse originale, un dessin à la plume, piqué pour servir de calque. Le *Songe du chevalier* a été acquis, en 1847, au prix de 26 250 francs seulement.

2. Dans son travail récent sur les rapports de Raphaël avec l'antiquité (*Beiträge zu Raphaels Studium der Antike*, Leipzig, 1877, p. 13), M. de Pulszky cherche à prouver que l'artiste a bien réellement voulu représenter Hercule entre la Vertu et la Volupté. Mais est-il admissible qu'en plein seizième siècle Raphaël n'ait même pas su donner au héros grec ses attributs les plus caractéristiques : la massue et la peau de lion! Une ignorance aussi absolue de la mythologie serait bien faite pour nous surprendre, d'autant plus qu'Hercule est précisément, de toutes les divinités de l'Olympe, celle que le moyen âge connaissait le mieux et qu'il représentait le plus correctement. Nous persistons donc à maintenir au tableau de la National Gallery son titre consacré : *le Songe du chevalier*.

éloignée, et, on a beau dire, plus vivante. Il a puisé dans ces siècles si riches en poésie, dans ce moyen âge que Boïardo et Pulci venaient de ressusciter; il a évoqué cette chevalerie dont les aspirations généreuses, les hauts exploits pouvaient, somme toute, rivaliser avec ceux des héros antiques. La forme de songe, de vision, donnée à la scène,



LE SONGE DU CHEVALIER
(National Gallery de Londres.)

ajoute encore, s'il est possible, à ce que la conception de l'artiste a de délicat et de profond. Épuisé par les fatigues d'une longue route, un chevalier, aussi riche de jeunesse que d'illusions, s'est endormi au pied d'un laurier. En vrai guerrier, il n'a point quitté son armure, et c'est son bouclier qui lui sert d'oreiller. Pendant son sommeil, deux femmes lui apparaissent, toutes deux d'une beauté merveilleuse, quelque

différente que soit d'ailleurs l'expression de leur visage. L'une, sérieuse et grave, quoique ses traits respirent une douceur, une bonté touchantes, présente au jeune dormeur une épée et un livre, comme pour l'inciter à la fois aux exercices guerriers et à l'étude. Sa tunique jaune, sa longue robe de pourpre, ajoutent encore à sa noblesse. L'autre, sa rivale, porte un costume plus mondain : les tons rouges de sa tunique font ressortir l'éclat de sa robe bleue à reflets roses ; un collier de corail fait le tour de son cou; une écharpe blanche flotte derrière sa tête; elle tient à la main une fleur, emblème des jeux, des plaisirs, des distractions profanes. C'est la Volupté, mais la volupté telle que la concevait l'imagination virginale de Raphaël, l'ennemie de l'austérité, plutôt que celle de la pureté, et, pourquoi ne pas hasarder ici une hypothèse qui n'est pas trop en contradiction avec les idées du temps, le génie antique opposé à celui du christianisme. Au moment de quitter l'Ombrie, de pareilles pensées durent plus d'une fois assaillir l'esprit du jeune artiste. Non pas qu'il hésitât jamais entre le travail et le plaisir. Mais enfin un monde nouveau allait s'ouvrir à lui; une société essentiellement profane l'attendait à Urbin, à Florence. Que de convictions ne lui faudrait-il pas sacrifier! Ce sont ces luttes intimes, d'une nature si complexe, que Raphaël a voulu rendre dans le *Songe du chevalier*. Mais, croyant n'interpréter que ses sentiments personnels, il a tracé une page d'une vérité, d'une éloquence éternelles. Tel est le privilège du génie.

CHAPITRE V

Retour de Raphaël à Urbin en 1504. — La cour de Guidobaldo. — Le *Saint Michel* et le *Saint Georges* du Louvre. — Le *Livre d'études* de l'Académie de Venise.

Son long séjour dans l'Ombrie n'avait pas fait oublier à Raphaël sa ville natale, son cher Urbin. A peine eut-il rempli les engagements contractés à Pérouse et à Città di Castello, qu'il résolut d'aller revoir les siens, son oncle Simon, toujours si affectueux pour lui, et cette famille des Montefeltro, pour laquelle Giovanni Santi avait été un ami bien plus qu'un sujet. Ce voyage eut lieu en 1504, peut-être au retour de Sienne. Le petit duché avait traversé dans l'intervalle les épreuves les plus cruelles; mais c'étaient de ces épreuves qui élèvent, bien loin de déprimer. L'ambition d'Alexandre VI et de son fils avait bouleversé l'Italie. Guidobaldo, une première fois chassé de ses États, était revenu en triomphe, aux acclamations d'une foule immense; mais bientôt il lui fallut songer de nouveau à combattre un adversaire aussi cruel qu'audacieux. On était au mois de novembre 1502. L'enthousiasme de la population était arrivé à ses dernières limites. Ce fut un beau moment que celui où les dames d'Urbin se présentèrent à leur prince et jetèrent à ses pieds bagues, bracelets, colliers, perles et diamants, le suppliant d'accepter ces offrandes pour le salut de la patrie. Mais que pouvaient quelques milliers de citoyens contre les bandes féroces conduites par un homme dans lequel le génie du mal semblait s'être incarné? Guidobaldo, à la vérité, avait toute sa vie, comme son père, fait le métier de « condottiere »; il s'était plus d'une fois distingué sur les champs de bataille, mais il était plus vaillant qu'heureux, plus instruit qu'habile : ce n'étaient point là des qualités suffisantes pour tenir tête à un César Borgia. Le jeune duc ne tarda pas à se convaincre que toute résistance était inutile, et qu'il verserait sans

profit aucun le sang de ses sujets. Il aima mieux se sacrifier que d'attirer sur son pays des malheurs si grands. Cependant, avant de partir de nouveau pour l'exil, il prit une résolution aussi sage que généreuse : les principales fortifications du duché furent rasées par ses ordres. « A quoi servent ces remparts? disait-il. Si je conserve mes États, je n'ai pas besoin de bastions pour maintenir mes sujets dans l'obéissance! Si, au contraire, ils tombent au pouvoir de l'ennemi, ils lui permettront de garder plus longtemps sa conquête. » Les Urbinates comprirent combien cette décision était patriotique. Ils se mirent à l'œuvre sur-le-champ; en un clin d'œil, tours, redoutes et contreforts étaient à terre. Après avoir mis en sûreté ses trésors, Guidobaldo partit pour Città di Castello, accompagné d'une foule que l'on évaluait à deux mille personnes.

A Urbin, César Borgia, dont la ruse égalait l'ambition, changea de tactique. S'il avait fait régner dans la Romagne une terreur sans nom, il affecta ici une certaine modération. Son joug n'en était pas moins odieux aux fidèles sujets des Montefeltro, et ce fut une épreuve bien cruelle pour les magistrats d'Urbin que de rendre hommage à un homme si universellement abhorré. Que faire? Il fallut simuler l'allégresse, il fallut illuminer. Le pauvre Timoteo Viti dut se résoudre à peindre des écussons ornés du farouche taureau espagnol, emblème des Borgia. Seuls les enfants se montrèrent intraitables. Les magistrats firent l'impossible pour les amener à crier : Valentino! Valentino! Mais ni promesses, ni menaces ne purent les décider à prononcer le nom odieux du duc de Valentinois : « Ma non ebbero tanto potere di far gridare a' putti Valentino, Valentino, ancorchè vollesser salariarli [1]. »

La mort d'Alexandre VI (18 août 1503) mit fin à la domination des Borgia. A peine la nouvelle fut-elle connue, que le duché se souleva en masse. Le retour de Guidobaldo ne fut qu'une longue succession de triomphes. Désormais le jeune duc, miné par les souffrances, usé avant l'âge, put se consacrer exclusivement au rétablissement de la prospérité publique, au culte des lettres et des arts. Il n'avait pas d'enfants : l'adop-

1. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, t. II, p. 112. — Il est à peine nécessaire de faire observer que le portrait de César Borgia exposé dans la galerie Borghèse, sous le nom de Raphaël, n'a rien à faire avec notre artiste. On s'accorde aujourd'hui à le considérer comme une œuvre du Parmeggianino.

tion de son neveu, François-Marie della Rovere, fils de sa sœur Jeanne et neveu du pape Jules II, rassura les Urbinates sur la continuation de la dynastie des Montefeltro, en même temps qu'elle rendit plus étroits les liens qui rattachaient celle-ci à la cour pontificale. Guidobaldo fut nommé gonfalonier général de l'Église; au mois de novembre 1503, il fit à Rome une entrée vraiment triomphale.

Depuis l'avènement de Guidobaldo, l'esprit qui régnait à la cour d'Urbin s'était singulièrement modifié. Sa capitale était toujours l'asile des Muses, mais à l'enthousiasme qui distingua la première Renaissance, à ce besoin de créations nouvelles dont était possédé son père Frédéric, avait succédé une période de jouissances plus calmes, et peut-être aussi plus raffinées. Ce qu'il y avait de naïf—un critique éminent a prononcé le mot de pédantesque—dans les aspirations de l'âge précédent avait fait place à une indépendance plus grande, surtout en matière de littérature. « Tout en s'inspirant des exemples de l'antiquité, dit M. le vicomte Delaborde, on osait du moins tenir quelque compte des exigences modernes et traduire dans la langue nationale les idées du temps. Pour la première fois l'expression en était portée sur la scène, et l'on représentait au palais d'Urbin cette comédie de la *Calandra* qui passe pour la plus ancienne pièce régulière du théâtre italien. Le nouveau duc d'Urbin encouragea de tout son pouvoir cette réaction contre l'imitation systématique des chefs-d'œuvre classiques; il les connaissait aussi bien que personne et les étudiait sans relâche; mais, beaucoup moins absolu que Frédéric, il n'immolait pas au culte du passé le goût des tentatives nouvelles[1]. »

Nulle part peut-être on ne s'attachait autant que dans l'entourage de Guidobaldo à cultiver les plus rares, les plus fines qualités de l'esprit. Il n'y avait point, dans l'Italie tout entière, de société plus choisie, plus spirituelle, plus délicate. Aussi bien l'influence des femmes était-elle prépondérante à Urbin comme à Mantoue, comme à Ferrare. Méconnues, repoussées par la théologie du moyen âge, qui voyait en elles des auxiliaires du démon, les femmes s'étaient vu, par contre, vouer par la chevalerie un culte trop excessif pour être durable : divinités placées sur des hauteurs inaccessibles, comment auraient-elles pu intervenir

1. *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 168, 169.

d'une manière efficace dans les affaires humaines[1]? Il était réservé à la Renaissance, avec son exquise rectitude de jugement, ses aspirations si saines, d'assigner à la femme sa place véritable et de l'associer à la grande œuvre de la réorganisation intellectuelle. Son influence bienfaisante sur les mœurs ne tarda pas à se faire sentir. Grâce à elles, l'Italie devint plus qu'une nation instruite : une nation civilisée. Peut-être trouverait-on difficilement ailleurs de ces grandes dames parlant latin, dirigeant les débats d'une académie sans tomber dans les travers propres aux « femmes savantes »; discutant sur les questions de sentiment les plus délicates sans devenir des « précieuses »; bonnes, simples, affectueuses, sans oublier les devoirs que leur imposait leur rang. La célébrité personnelle les touchait peu; elles se contentaient, comme l'a si bien dit M. le vicomte Delaborde, d'influencer dans le demi-jour de leurs palais les travaux des écrivains et des artistes qui venaient auprès d'elles recevoir des inspirations ou des avis[2]. Peut-être, ajoute le même écrivain, retrouverait-on à la cour d'Urbin le germe de ce sentimentalisme galant qui devait fleurir à l'hôtel de Rambouillet; mais on y reconnaîtrait aussi des doctrines littéraires supérieures, ainsi que plus de bienveillance, d'enjouement, de grâce. C'était bien là que devait s'élaborer l'idéal du parfait homme de cour, du cavalier accompli entre tous, du « cortegiano », en un mot.

L'âme de la société était la duchesse Élisabeth Gonzague; son époux Guidobaldo, fatigué et infirme avant l'âge, lui remettait de grand cœur le soin de diriger les divertissements de la cour : représentations théâtrales ou discussions littéraires et morales. Une de ses parentes, Émilia Pia, veuve d'un frère naturel du duc, l'assistait dans cette grave mission. D'ordinaire on se rendait chez la duchesse immédiatement après le souper : tantôt le temps se passait en jeux, en danses, en concerts; tantôt les privilégiés formaient un cercle autour de leur souveraine, s'asseyant sans distinction de rang, pourvu qu'un cavalier alternât toujours avec une dame, et discutaient sur les sujets les plus divers. On entendait alors les propos les plus agréables, les plai-

1. Voyez l'intéressante étude de M. Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst.* Stuttgart, 1879, p. 51.

2. *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 174.

santeries les plus spirituelles. A voir la joie qui éclatait sur le visage d'un chacun, nous dit celui qui, en trahissant plus tard le secret de ces réunions, a assuré l'immortalité à la duchesse et à son entourage, on aurait cru que le palais était la demeure même de la gaieté. Jamais ailleurs, continue-t-il, on ne savoura au même point la douceur que procure une société chère et sympathique. Une chaîne semblait nous tenir tous réunis dans un commun amour. Jamais concorde, jamais cordialité plus grande ne régna entre frères. Il en était de même des dames : chacun était libre de s'asseoir à côté de celle qui lui plaisait, de causer, de plaisanter, de rire avec elle. Mais tel était le respect que l'on portait à la duchesse, que cette liberté même servait de frein.

C'est dans l'intervalle compris entre les années 1504 et 1508 que la société réunie au palais ducal d'Urbin était la plus nombreuse, la plus choisie. Parmi ceux qui y brillaient le plus, on remarquait, vers 1506, c'est-à-dire à l'époque où Raphaël retourna pour la seconde fois dans sa ville natale : Julien de Médicis, fils de Laurent le Magnifique et frère de Léon X; les deux frères Fregoso de Gênes; le poète Pierre Bembo, César Gonzague, le comte Louis de Canossa; Bernard Divizio de Bibbiena, l'auteur de la plus ancienne comédie italienne, *la Calandra*, jouée pour la première fois en 1508; Bernard Accolti, surnommé l'Unico Aretino, chanteur célèbre; le sculpteur romain Giovanni Cristoforo, qui se distingua tour à tour au service des Sforza et à celui de la marquise de Mantoue, enfin le guerrier, le diplomate, le poète auquel nous devons tous ces renseignements, l'ami de Raphaël, l'auteur, et c'est tout dire, du *Courtisan*, Balthazar Castiglione.

La plupart de ces hommes devaient arriver aux plus hautes positions comme capitaines, diplomates ou prélats. L'un d'eux, Julien de Médicis, fut placé un instant à la tête du gouvernement florentin; plus tard son frère le nomma capitaine général de l'Église. Fra Jocondo lui dédia, en 1513, la seconde édition de son *Vitruve;* Léonard de Vinci lui servit de compagnon de voyage lorsqu'il se rendit à Rome, également en 1513; Raphaël fit son portrait; Michel-Ange, son tombeau. Octavien Fregoso devint duc de Gênes; Frédéric Fregoso, Bibbiena et Pierre Bembo reçurent la pourpre cardinalice. Louis de Canossa, tour à tour nonce auprès de Louis XII et de François Ier, évêque de Bayeux, ambassadeur

de François Ier près la République de Venise, commanda plus tard à Raphaël le célèbre tableau du musée de Madrid appelé *la Perle*. Ce fut lui qui fit construire à Vérone, sa ville natale, le beau palais des Canossa, chef-d'œuvre de San-Micheli. Nous passons sous silence les simples évêques ou archevêques, les généraux et les ambassadeurs; l'énumération serait trop longue. Par un de ces heureux hasards, si fréquents dans l'existence de Raphaël, il rencontrait ici encore des amis, des protecteurs destinés à briller avec lui dans cette cour par excellence, vers laquelle tendaient tous les efforts, la cour de Jules II et de Léon X.

L'historien de la cour d'Urbin, Balthazar Castiglione, nous a transmis le résumé de quelques-unes des mémorables discussions, véritables tournois poétiques auxquels prenaient part tous ces hommes si distingués. Quoique plusieurs des traits contenus dans son *Courtisan* soient postérieurs au premier et même au second voyage fait par Raphaël dans sa ville natale[1], la physionomie générale de la cour était bien dès lors telle que Castiglione nous la dépeint. L'un ou l'autre des acteurs a pu disparaître; des nouveaux venus ont pu prendre place dans cette société d'élite : l'ensemble n'a pas changé. Le lecteur nous saura gré de placer sous ses yeux les pages qui ont trait aux Beaux-Arts et qui forment ce que Giovanni Santi aurait appelé « una disputa della pittura ». On remarquera que Castiglione, fidèle aux habitudes des humanistes, éprouve avant tout le besoin, pour établir la dignité des arts du dessin, d'invoquer le témoignage des anciens, comme si les hauts faits et gestes des contemporains ne lui fournissaient pas en abondance les arguments les plus irréfragables :

1. Le *Cortegiano* fut composé peu de temps après la mort de Guidobaldo, par conséquent vers 1508, mais il ne fut livré à l'impression qu'en 1528 (*Il Libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione... In Venezia; nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola, suo suocero, nell' anno MDXXVIII, del mese d'aprile*, in-folio). Il obtint dès le début le plus vif succès, et fut traduit presque immédiatement (en 1537) en français. Dans leur excellente édition des *Opere volgari e latine del conte Baldessar Castiglione* (Padoue, 1733, in-4°), les Volpi énumèrent une cinquantaine d'éditions ou de traductions du *Cortegiano*. Dans son édition de la Vie de Castiglione rédigée par Mazzuchelli (*Castiglione Baldassare, articolo inedito dell' opera del conte Giammaria Mazzuchelli intitolata: Gli scrittori d'Italia*, Rome, 1879), le savant préfet de la bibliothèque de l'université de Rome, M. H. Narducci, a plus que doublé ce chiffre : il y a montré que le *Cortegiano* a obtenu cent six fois les honneurs de l'impression.

« Alors le comte (Louis de Canossa) : — Avant d'aborder ce sujet, je désire vous entretenir d'une chose dont je fais le plus grand cas et qu'il n'est permis à notre courtisan de négliger sous aucun prétexte, à savoir l'art du dessin et la pratique de la peinture. Ne vous étonnez pas si je lui demande ces connaissances, qui aujourd'hui sont regardées comme mécaniques, et qui semblent peu convenir à un gentilhomme; car je me souviens que les anciens, notamment les Grecs, voulaient que les enfants de famille noble s'appliquassent dans les écoles à étudier la peinture, comme étant une science honorable et nécessaire, et qu'ils la placèrent au premier rang des arts libéraux. Ils défendirent en outre, par édit public, de l'enseigner aux esclaves. Les Romains aussi l'honorèrent grandement : c'est d'elle que la très noble maison des Fabius tira son surnom. Le premier des Fabius fut en effet surnommé « Pictor », parce qu'il excellait dans la peinture. Il cultivait tellement cet art, qu'il inscrivit son nom sur les murailles du temple de la « Salute » décorées par lui; il lui semblait, en effet, que son titre d'artiste ne pouvait qu'augmenter sa réputation, bien qu'il appartînt à une famille si illustre et si riche en souvenirs de consulats, de triomphes et d'autres honneurs, bien qu'il fût littérateur de mérite, jurisconsulte consommé et orateur distingué. On peut citer encore beaucoup d'autres membres de familles nobles qui se sont rendus célèbres dans cet art. Outre la noblesse et la dignité qu'elle possède en elle-même, la peinture peut d'ailleurs rendre une foule de services, notamment dans la guerre, où elle sert à reproduire les paysages, les sites, les fleuves, les ponts, les citadelles, les forteresses et autres choses semblables. Alors même qu'on a réussi, ce qui est assez difficile, à en graver l'image dans sa mémoire, on ne peut [sans le secours du dessin] la communiquer aux autres. En vérité, pour ne pas estimer cet art, il me semble qu'il faut être privé de raison. La machine du monde, avec le vaste firmament resplendissant d'étoiles, avec la terre au centre entourée de mers, couverte de montagnes, de vallées, de fleuves, ornée d'arbres variés, de fleurs gracieuses, de plantes, est-elle autre chose qu'une noble et immense peinture exécutée par les mains de la nature et celles de Dieu? Celui qui est capable de l'imiter me paraît digne des plus grands éloges. On ne peut, en effet, y parvenir sans de nombreuses connaissances : ceux qui cultivent la peinture le savent bien.

C'est pourquoi les anciens prisaient à tel point l'art et les artistes qui, grâce à leurs encouragements, ont atteint le comble de la perfection. Les statues de marbre et de bronze que l'on voit encore en sont une preuve. Et quoique la peinture diffère de la sculpture, cependant l'une et l'autre découlent d'une même source, à savoir, le dessin. Il est donc permis de croire que les peintures [des anciens] ont été divines, de même que le sont les statues [parvenues jusqu'à nous]. Je le crois d'autant plus volontiers, que la peinture est susceptible d'une perfection plus grande.

» A ces mots, M^me^ Émilie, se tournant vers Giovanni Cristoforo Romano, qui était assis au milieu des autres : — Que vous semble, lui dit-elle, de cette théorie? admettez-vous que la peinture puisse s'élever plus haut que la sculpture?

» — Madame, répond Giovanni Cristoforo, à mes yeux, la statuaire exige plus d'efforts, comporte plus d'art et de dignité que la peinture.

» Sur ce, le comte reprend la parole : — Les statues étant plus durables, on pourrait à la rigueur dire qu'elles ont plus de noblesse; destinées à perpétuer le souvenir, elles remplissent mieux leur but que la peinture. Mais, à côté de ce rôle, la peinture et la sculpture ont encore pour mission d'orner; à cet égard, la peinture est de beaucoup supérieure à sa rivale. Si elle n'offre pas la même résistance que les statues, elle n'en a pas moins une durée relativement assez longue, pendant aquelle elle l'emporte en beauté.

» — Il me semble, répond Giovanni Cristoforo, que vous parlez autrement que vous ne pensez. Vous agissez ainsi par amitié pour votre Raphaël; peut-être aussi considérez-vous sa supériorité dans la peinture comme tellement grande, que la statuaire ne puisse s'élever à cette hauteur. Mais en cela vous faites l'éloge d'un artiste isolé et non d'un art pris dans son ensemble. A mon avis, les deux arts constituent chacun une habile imitation de la réalité.

» — Ce n'est pas l'amitié que je porte à Raphaël qui me fait parler ainsi, répond le comte en riant. Me croyez-vous assez ignorant pour ne pas connaître l'excellence de Michel-Ange, et la vôtre, et celle d'autres sculpteurs? C'est bien de l'art que je parle, non des artistes. Vous avez bien raison de dire que les deux arts imitent la nature; mais c'est aller trop loin que d'accorder la réalité à la sculpture et l'apparence seule-

ment à la peinture[1]... Je crois que chez les anciens la peinture atteignait à la perfection souveraine comme toute autre chose; on en peut juger encore par les quelques vestiges qui sont parvenus jusqu'à nous, notamment dans les grottes de Rome, et mieux encore par les écrits des anciens, écrits dans lesquels l'éloge de l'art et des artistes occupe une si grande place. On y voit à quel point ils étaient loués des grands seigneurs et des républiques. Nous savons en effet combien Alexandre aima Apelle d'Éphèse : lui ayant fait peindre toute nue une femme qui lui était chère, et ayant appris que le maître en était devenu passionnément amoureux, à cause de sa grande beauté, il la lui donna sans hésitation aucune. On cite d'autres traits encore de la bienveillance marquée par Alexandre à Apelle : pour montrer combien il avait d'estime pour lui, il défendit publiquement à tout autre peintre de faire son portrait. Qu'il me suffise de dire que notre courtisan doit posséder des connaissances en peinture à cause de la noblesse et de l'utilité de cet art, et aussi à cause de l'estime dans laquelle on le tenait dans ces temps où les hommes avaient infiniment plus de mérite qu'aujourd'hui. Et même, si l'on n'en tirait pas d'autre utilité ou d'autre agrément, la peinture nous servirait encore à juger de l'excellence des statues antiques ou modernes, des vases, des édifices, des médailles, des camées, des intailles et autres ouvrages analogues; elle nous apprend en outre à connaître la beauté du corps, non seulement en ce qui concerne la délicatesse des traits, mais encore les proportions de tout le reste, chez l'homme aussi bien que chez les animaux. Vous voyez quelles jouissances procure cette étude. Je veux surtout attirer sur ce point l'attention de ceux auxquels la vue d'une belle femme cause un plaisir si grand, qu'ils se croient transportés dans le paradis, et qui cependant négligent la peinture. S'ils savaient peindre, ils éprouveraient une satisfaction beaucoup plus grande, car ils sauraient alors apprécier plus parfaitement cette beauté qui engendre dans leur cœur une telle félicité.

» A ces mots, messire César Gonzague se prend à rire. — Pour moi, je ne suis pas peintre, mais je suis bien sûr d'éprouver plus de plaisir

1. Nous supprimons ici une longue dissertation, assez banale, sur la supériorité respective des deux arts.

à voir certaine dame que n'en éprouverait, s'il revenait au monde, cet excellent Apelle dont vous avez parlé tout à l'heure.

» — Ce plaisir, réplique le comte, ne provient pas entièrement de la beauté, mais aussi de l'affection que vous portez peut-être à cette dame. Dites-nous la vérité : lorsque vous l'avez regardée la première fois, vous n'avez pas ressenti la millième partie du plaisir qu'elle vous a causé plus tard, bien que sa beauté fût la même. Vous devez donc comprendre combien l'affection a plus de part à votre plaisir que la beauté.

» — Je ne nie point ce fait, répond messire César; mais de même que l'affection donne naissance au plaisir, de même la beauté donne naissance à l'affection : on peut donc dire que la beauté est la source du plaisir.

» Le comte : — Bien des qualités indépendantes de la beauté enflamment souvent notre esprit, par exemple le caractère, l'instruction, la conversation, les manières et mille autres choses que l'on pourait à la rigueur également appeler belles; ce qui rend surtout heureux, c'est de se sentir aimé. On peut donc aimer passionnément même sans cette beauté dont vous parlez. Mais pour ce qui est de l'amour uniquement né de la beauté matérielle, le bonheur qu'il cause sera en proportion du goût, des connaissances. C'est pourquoi, pour en revenir à notre point de départ, je pense qu'Apelle, en contemplant la beauté de Campaspe, éprouvait infiniment plus de plaisir qu'Alexandre; l'amour de tous deux n'avait en effet, selon toute vraisemblance, d'autre source que la beauté. Cette considération détermina peut-être Alexandre à donner Campaspe à un juge plus compétent que lui. N'avez-vous pas lu que ces cinq jeunes filles de Crotone que Zeuxis choisit parmi leurs compatriotes pour composer avec des traits empruntés à chacune d'elles une figure d'une beauté parfaite, furent célébrées à l'envi par les poètes comme ayant été jugées belles par celui qui devait le mieux se connaître en beauté[1] ? »

L'intérêt témoigné à Giovanni Santi par la famille ducale d'Urbin nous autorise à croire qu'elle reçut à bras ouverts son fils qui revenait dans sa ville natale, nous ne dirons pas déjà célèbre, mais du moins

1. *Cortegiano*, liv. I, p. 57 et suiv. de l'édition de 1733.

déjà fort apprécié de tous ceux qui avaient eu l'occasion de suivre ses progrès. La lettre de recommandation donnée à Raphaël par la sœur de Guidobaldo, la duchesse Jeanne della Rovere, pour le gonfalonier perpétuel de Florence, Soderini, est une première preuve de cette sympathie; nous en trouvons une autre dans le titre de « familier » (en d'autres termes, officier de la cour) qui lui fut accordé par le fils de cette princesse, le futur duc François Marie d'Urbin[1]. Notons enfin le témoignage de l'architecte Serlio, qui range la duchesse Élisabeth à côté des deux plus illustres protecteurs de Raphaël, Jules II et Léon X : « Si la vertueuse duchesse Isabelle (*sic*, pour Élisabeth) d'Urbin n'avait pas d'abord élevé et mis en lumière le divin Raphaël encore jeune, si Jules II ne l'avait ensuite si brillamment récompensé, de même que Léon X, père et protecteur des Beaux-Arts et de tous les artistes de valeur, certes il n'aurait pas pu porter la peinture à un tel degré de splendeur, ni laisser un si grand nombre de chefs-d'œuvre de peinture et d'architecture[2]. »

Il est possible que Raphaël se soit aussi lié dès cette époque avec Balthazar Castiglione. Nous savons en effet que l'auteur du *Courtisan* visita Urbin dès 1504; il y arriva le 6 septembre de cette année[3], ainsi avant le départ de Raphaël pour Florence, départ qui, si nous en jugeons par la date de la lettre de recommandation qui lui fut remise par la duchesse Jeanne della Rovere, eut lieu au commencement du mois d'octobre.

1. Dans sa lettre adressée en 1508 à son oncle Simon Ciarla, Raphaël le prie instamment de le recommander à ce personnage comme son ancien serviteur et familier : « a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore et familiare ».

2. « Et se la virtuosa duchessa Isabella d'Urbino non havesse prima alzato et messo su il divin Raphaello nella sua gioventu, et poi Julio pur II che gli fu gran remuneratore, et ultimamente Leone X, padre et protettore di tutte le belle arti et di tutti i buoni operatori, certo ch' ei non harebbe potuto alzare la pittura a quel splendore ov' egli la condusse, ne havria lasciate tante opere cosi mirabil di pittura et d'architettura, come si vedono. » (*Regole generali di architettura*, liv. IV. Venise, 1544, fol. II.)

La duchesse Elisabeth était également fort liée avec Mantègne, comme le prouve cette lettre qu'elle écrivit en 1511 à son frère, le marquis François Gonzague : « J'ai eu une affection toute particulière pour feu maître André Mantègne, dont Votre Excellence a pu apprécier le talent et qui était aussi fort attaché à notre maison. Cette affection ne s'est pas éteinte par suite de sa mort, mais elle s'étend à son fils François, auquel je m'intéresse d'autant plus vivement, qu'il est maintenant seul, etc. » (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 128.)

3. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes*. Paris, 1853, p. 22.

Malgré leur sympathie pour les arts, Guidobaldo et son entourage se montraient assez sobres d'encouragements directs. Pour qui se rappelait les grandes fondations de Frédéric, le rôle joué par le nouveau duc devait paraître bien effacé. Il nous serait difficile de citer un seul artiste de valeur attaché à sa maison, en dehors de Timoteo Viti et du sculpteur Giovanni Cristoforo Romano. Aussi Raphaël ne trouva-t-il pas dans sa ville natale ces enseignements et ces incitations que Sienne et Florence lui offrirent en si grande abondance à peu de semaines d'intervalle. L'initiation qu'il allait recevoir à Urbin était d'une autre nature; mais des juges impartiaux estimeront qu'elle n'avait pas moins de prix. Être associé, au sortir de l'atelier du Pérugin, au sortir de ce milieu bourgeois, à toutes les jouissances intellectuelles de la cour la plus brillante qui fût alors en Europe, n'était-ce donc pas là le plus grand des bonheurs pour cette âme vibrante ! Au contact de cette société d'élite, les idées de l'artiste prirent une distinction, une élévation que l'Ombrie n'aurait jamais su leur donner. Il se familiarisa rapidement avec les plus hautes questions de philosophie et de morale, en même temps qu'il apprit à aimer la littérature classique, et qu'il acquit ces connaissances si bien désignées sous le nom d'humanités. Enfin, et un pareil avantage n'était nullement à dédaigner, la fréquentation de Castiglione et de tant d'autres personnalités éminentes développa chez lui cette urbanité qui lui conquit autant d'amis que son talent lui valut d'admirateurs. Nous ne craignons pas d'affirmer qu'il devint à son tour un type accompli du parfait « courtisan ». Peut-être même se souvint-il de l'exemple de son père, le poète peintre, et prit-il part aux exercices poétiques de la cour. On sait du moins que dans la suite il s'essaya plus d'une fois dans ce genre difficile entre tous, le sonnet.

En fait de peinture, la cour d'Urbin fournissait à Raphaël des motifs de composition aussi variés que pittoresques. Les doctes conversations dirigées par la duchesse Élisabeth, les représentations théâtrales, les souvenirs, si souvent invoqués, de l'antiquité classique, tentaient tour à tour son pinceau. Il pouvait, comme Mantègne le fit vers la même époque pour la belle-sœur d'Élisabeth, la marquise Isabelle de Mantoue, célébrer Apollon présidant sur le Parnasse aux danses des Muses, retracer, comme son maître le Pérugin, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, ou, comme Lorenzo Costa, dans son tableau également conservé

au Louvre, mêler l'allégorie à l'histoire contemporaine, et représenter la duchesse entourée de musiciens, de poètes, de guerriers, et couronnée par l'Amour.

Mais il était des sentiments plus vivants alors dans le cœur des Urbinates : au sortir d'épreuves si cruelles, au lendemain d'une délivrance



ÉTUDE POUR LE SAINT GEORGES DU LOUVRE
(Musée des Offices.)

inespérée, le patriotisme réclamait ses droits, et Raphaël n'eut garde de les méconnaître. Nul doute que dans son *Saint Georges* et dans son *Saint Michel*, peints pour Guidobaldo, il n'ait voulu symboliser la défaite de César Borgia, le triomphe des Montefeltro et de la bonne cause. Ces libres et fortes allégories sont bien dans le génie du maître. Narrer, en style officiel, les combats et les exploits de ses protecteurs lui paraîtrait indigne

de lui : il faut, à ses yeux, que les luttes des contemporains, les passions du jour atteignent à la hauteur de l'épopée, qu'elles se traduisent en formules destinées, comme le patriotisme lui-même, à vivre à travers les siècles.

Jusqu'ici nous n'avions pas encore vu Raphaël aborder des scènes si mouvementées. Pour la première fois des accents guerriers résonnent dans ses compositions; le peintre de madones se transforme en peintre de batailles. C'est toujours d'ailleurs le guerrier chrétien qu'il représente, non le héros antique. Bien plus, ses guerriers sont des saints, ceux-là mêmes qui, dans les idées du moyen âge, personnifient le mieux l'élément militant, l'archange saint Michel et saint Georges, le prince cappadocien qui souffrit le martyre sous Dioclétien, après avoir, comme un autre Persée, arraché une princesse à la fureur d'un dragon. Le jeune chevalier que nous avons vu, dans le tableau de la National Gallery, endormi sous le laurier, entre la Vertu et la Volupté, s'est réveillé. Incité par la voix de la Vertu, il a saisi ses armes, et il combat les esprits des ténèbres, les dragons infernaux, les hideux monstres à tête de dogue et à queue de serpent. Mais quel changement dans ce court intervalle! Son allure martiale, la mâle énergie de ses traits, la vigueur avec laquelle il se sert de ses armes, tout nous prouve que l'adolescent est devenu homme.

Je ne connais rien de plus vif et de plus fier que le *Saint Georges*. Raphaël, suivant le précepte du poète, nous transporte au cœur même de l'action, « in medias res ». Monté sur un superbe coursier blanc, à la puissante encolure, couvert d'une armure étincelante, le saint a couru sus au dragon et l'a frappé en pleine poitrine. Mais la hampe de la lance s'est brisée, ses débris jonchent le sol, et le monstre, hurlant de rage et de douleur, s'élance après son adversaire, que son cheval emporte au galop. En cavalier accompli (avec quelle aisance et quelle sûreté ne se tient-il pas en selle!), saint Georges arrête par un brusque mouvement sa monture, qui se cabre, et, brandissant son épée, s'apprête à porter un dernier coup au monstre. C'est là le moment représenté par l'artiste. Le cheval frémit, le dragon hurle et bondit; la princesse, épouvantée, prend la fuite; tout est vie, mouvement, passion...

Si le *Saint Georges* est un chef-d'œuvre de composition, il est aussi un chef-d'œuvre de coloris. Raphaël nous montre, par le choix judicieux

des tons, par des rappels pleins de vigueur et de netteté, à quel point le peintre chez lui s'alliait au dessinateur. Rien de plus délicat et de plus harmonieux que ce tableau où aucun détail cependant n'est sacrifié. La selle rouge fait ressortir à merveille la superbe robe blanche du cheval, tandis qu'elle forme à son tour le contraste le plus pittoresque avec l'armure d'acier du saint. Les fragments rouges et blancs de la lance mêlent de leur côté leur note vive et brillante aux tons mats du paysage, et contribuent à donner à l'ensemble une animation, une fougue vraiment merveilleuses.

Le *Saint Michel* se distingue par des qualités différentes. Nous avons vu saint Georges lutter : l'archange triomphe sans effort. Il n'a pas besoin, pour vaincre, de ce superbe coursier qui aurait suffi, à lui seul, à faire la fortune du premier tableau; son armure même lui sert plutôt d'ornement que de défense. A quoi bon le bouclier à croix rouge sur champ blanc qui protège son bras gauche? Messager de la justice divine, il descend en volant des cieux et pose son pied sur le démon, qui se débat en vains efforts. Il n'a qu'à abaisser, pour mettre fin à ce combat inégal, le glaive que brandit sa droite. Sa beauté, son calme, la lumière qui l'environne, ne nous montrent-ils pas, en effet, qu'il s'agit ici d'une victoire purement morale! Pour accentuer encore le caractère surnaturel de la scène, l'artiste l'a placée au centre de l'enfer. Une chouette monstrueuse, des dragons hideux, des damnés, dévorés par des serpents ou succombant sous le poids de chapes de plomb, forment le cortége de Satan. Une ville en feu projette sur le fond de mystérieuses et sinistres lueurs.

Passavant a établi que ces figures bizarres sont empruntées à la description faite par Dante des supplices infligés aux hypocrites et aux voleurs. « Là-bas, dit le poète[1], nous trouvâmes des âmes éclatantes qui marchaient tout autour à pas lents, pleurant d'un air abattu et succombant presque à la douleur. Elles étaient vêtues de chapes garnies de capuchons fort bas et taillées sur le modèle de celles que portent les moines de Cologne. Le dehors tout doré éblouit; mais à l'intérieur elles sont de plomb et d'un tel poids, que celles de Frédéric (II) paraissaient de paille auprès d'elles. O manteau écrasant pour l'éternité!

1. *Enfer*, chants XXIII, XXIV.

« Que la Libye ne vante plus ses sables, car si elle produit des chélydres, des jaculi, des pharès, des cancres et des amphisbènes, jamais elle n'a étalé, avec toute l'Éthiopie et tous les bords de la mer Rouge, autant et de si redoutables fléaux. A travers cette cruelle et affreuse multitude de serpents couraient des âmes nues, épouvantées, désespérant de rencontrer un abri ou l'héliotrope (qui les rendra invisibles). Elles avaient les mains liées derrière le dos avec des serpents qui passaient autour de leurs reins leur tête et leur queue, et qui se renouaient par devant. Et voici qu'un serpent s'élança sur un pécheur qui se trouvait près de nous, et le piqua à l'endroit où le cou s'attache aux épaules. En moins de temps qu'il n'en faut pour écrire un *o* ou un *i*, le damné s'enflamma, brûla, tomba réduit en cendres; puis, quand il fut tombé à terre, entièrement consumé, la cendre se rapprocha d'elle-même et forma de nouveau un corps comme le premier. »

Quelque heureux que nous soyons de constater l'admiration professée par Raphaël pour l'auteur de la *Divine Comédie*, nous ne pouvons nous empêcher de faire observer qu'ici, comme dans diverses autres circonstances, le poète a été loin d'exercer sur ses imitateurs une influence bienfaisante. Entendons-nous : il s'agit des artistes qui, comme Giotto, Orcagna et leur école, ont traduit en peinture les visions de Dante, surtout son *Enfer*, en s'attachant à la lettre même de ses descriptions, non à l'esprit qui anime ces pages sublimes. Ils sont arrivés ainsi à reproduire, avec une fidélité désespérante, les neuf cercles concentriques, à leur tour subdivisés en degrés, le Lucifer à triple gueule, les supplices les plus raffinés, sans se demander, d'un côté, si ces conceptions avaient des racines suffisamment profondes dans le peuple, de l'autre si elles pouvaient former le point de départ d'une composition vraiment plastique. Ces emprunts, dont notre époque abuse plus encore que le moyen âge, portent rarement bonheur. C'est une tâche ingrate que de s'ingénier à faire passer les idées ou les images du domaine de la littérature dans celui de l'art, surtout lorsqu'elles présentent un caractère aussi éminemment personnel, aussi compliqué que celles du poète florentin. L'artiste est gêné à chaque instant par la nécessité de se conformer à un programme conçu en vue de la poésie, non en vue de la peinture. Au lieu de songer à renouveler

le sujet par les ressources que lui fournit sa propre imagination, par celles que lui offre la tradition populaire, il met toute sa gloire à passer pour un imitateur fidèle. L'inspiration tarit, l'essor se paralyse, et le public reste froid devant une œuvre dans laquelle il ne reconnaît plus la passion, la verve qui lui faisaient chérir l'artiste. Le *Saint Michel* de Raphaël en est une preuve. Tout entiers au spectacle de la lutte de l'archange avec le démon, qu'avons-nous à faire de ces réminiscences étrangères au sujet, ces hypocrites couverts de chapes de plomb, ces voleurs dévorés par les serpents? Aurions-nous même compris ces allégories, si le consciencieux Passavant n'avait songé à rapprocher la *Divine Comédie* du tableau de Raphaël, et ne nous avait ainsi restitué la clef de l'énigme?

Lomazzo déjà, dans son *Trattato dell' arte della pittura*[1], nous parle du *Saint Georges* et du *Saint Michel* comme ayant été exécutés pour Guidobaldo. Ces deux tableaux devinrent plus tard la propriété de Mazarin, de la galerie duquel ils passèrent dans celle de Louis XIV. Ils ornent aujourd'hui le salon carré du Louvre.

Notre gravure reproduit l'esquisse du *Saint Georges*, d'après le dessin original conservé au musée des Offices, à Florence.

Outre le *Saint Georges* et le *Saint Michel*, Vasari mentionne un *Christ au jardin des Oliviers* qui fut peint par Raphaël pour Guidobaldo, et qui se trouvait de son temps chez les Camaldules d'Urbin. « C'était, dit-il, un tableau d'un tel fini, qu'on l'aurait pris pour une miniature. » Passavant a cru retrouver le *Christ au jardin des Oliviers* dans une peinture qui, après avoir appartenu aux princes Gabrielli, passa en 1849 dans la collection de M. Fuller Maitland[2], d'où elle est entrée en 1878 dans la National Gallery de Londres. Mais cette opinion est aujourd'hui généralement abandonnée. MM. Crowe et Cavalcaselle attribuent le tableau en question au Spagna[3], M. Frizzoni au Pérugin[4]. La composition offre en effet la ressemblance la plus frappante avec un ouvrage de ce maître

1. La première édition du *Trattato* est de 1584.
2. *Raphaël*, t. I, p. 63, 64; t. II, p. 20, 21.
3. *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 327.
4. *L'Arte italiana nella Galleria nazionale di Londra*. Florence, 1880, p. 26.

qui est conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence[1]. Quant au catalogue de la National Gallery, il place, avec une réserve peut-être excessive, le *Christ au jardin des Oliviers* parmi les inconnus de l'École ombrienne. Le tableau de Raphaël paraît donc perdu. Mais nous aurons l'occasion, quand nous nous occuperons de la prédelle du retable



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise.)

de Saint-Antoine de Pérouse, d'examiner de quelle manière le jeune maître comprenait ce sujet si difficile à traduire en peinture. — Il faut avouer qu'en rayant du nombre des productions de Raphaël le tableau de la National Gallery, on écarte en même temps de son œuvre un élément de contradiction; désormais son développement paraîtra infiniment plus normal.

A ces tableaux il faut ajouter une intéressante série de dessins

1. Salle des grands tableaux, n° 53. Le musée des Offices possède plusieurs fragments du carton qui a servi pour le tableau de l'Académie des Beaux-Arts (Braun, n° 512).

qui semblent également dater du séjour fait par Raphaël à Urbin en 1504. Ces dessins, aujourd'hui conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, font partie du Livre d'études commencé par l'artiste avant son entrée dans l'atelier du Pérugin (qu'on se rappelle le *Massacre des Innocents*, publié plus haut) et continué jusque vers 1506.



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Une cinquantaine de feuillets de ce précieux volume existent encore, mais ils ont été découpés, séparés les uns des autres, de sorte qu'il ne reste plus de trace du classement primitif, et qu'il est impossible d'en fixer avec certitude la chronologie[1]. Tel qu'il est, le recueil de

1. Passavant a dressé dans son deuxième volume le catalogue très détaillé du *Livre d'études*. Malheureusement il paraît certain que plusieurs dessins étrangers à Raphaël se sont glissés dans son énumération. M. L. Courajod a notamment prouvé dans l'*Art* du 16 mai 1880, p. 162, que les dessins catalogués par Passavant sous les nos 37 et 38 sont des copies textuelles d'un dessin d'A. Pollaiuolo conservé au Louvre. — Nous pouvons ajouter qu'un autre dessin, les deux cavaliers en costume du quinzième siècle (Zanotto, *Trenta disegni di Raffaello posseduti dall' Accademia di Venezia*, Venise, 1860, pl. XVIII), est incontestablement de la main de Pinturicchio. — Les dessins de Venise ont été photographiés par MM. Alinari, Braun et Naya.

Venise témoigne de la variété des goûts de Raphaël, de sa curiosité toujours en éveil, de la fidélité de ses interprétations. Le jeune maître a abordé ici les sujets les plus divers : portraits et études de mains ou de torses, ornementation et paysage, copies de tableaux anciens et compositions originales, il n'est guère de genre dans lequel il ne s'essaye. Sur un des feuillets nous voyons un berger jouant de la cornemuse, sur un autre Samson déchirant le lion; puis viennent des anges et des génies, des études d'après le Pérugin, la reproduction d'une estampe de Mantegna (la *Mise au tombeau*); un combat



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise.)

inspiré par la vue du carton de Léonard; des caricatures imitées de celles du même maître, alternant avec d'adorables têtes de jeunes filles; etc., etc.

L'origine et la destination du recueil expliquent cette diversité, en même temps que l'irrégularité de la facture. Raphaël a évidemment voulu faire provision, dans cet album de voyage, de notes dont il pourrait se servir dans ses compositions ultérieures. Plus d'une fois, pressé ou fatigué, il a dû se borner à indiquer en quelques traits l'objet dont il désirait fixer le souvenir; d'autres fois il a eu le loisir de faire des esquisses très poussées. Qu'on ne l'oublie pas, d'ailleurs, un intervalle de dix ans peut-être sépare les premiers feuillets des derniers. Pendant ce temps, Raphaël avait marché à pas de géant.

De l'interprétation la plus timide, du besoin d'exactitude le plus scrupuleux, il passe rapidement à une facture libre et mouvementée; bientôt il sacrifie le détail pour ne s'attacher qu'aux grandes lignes,



PORTRAIT DE VIRGILE

(Dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise.)

et ces lignes, tracées d'une main rapide, acquièrent à leur tour, avec le temps, une vie et une puissance extraordinaires. Si d'aucuns sont tentés de se montrer sévères pour ces premiers essais, ils pourront s'autoriser de l'exemple même du maître. Quel sentiment de pitié ne

dut-il pas éprouver dans la suite en comparant les premiers feuillets de l'album aux derniers!

Ceux des dessins du Livre d'études qui se rapportent à Urbin nous montrent l'artiste travaillant dans le palais ducal à copier les portraits de philosophes, de savants ou d'écrivains célèbres dont Frédéric de Montefeltro avait fait orner son cabinet. Ces portraits ont été longtemps attribués à Melozzo da Forli (Passavant encore partage cette opinion). Mais M. Reiset (ainsi que MM. Crowe et Cavalcaselle) les considère avec raison comme l'œuvre d'un peintre flamand établi à la cour d'Urbin, peut-être de Justus de Gand[1]. Une partie d'entre eux se trouve aujourd'hui au Louvre, l'autre dans la galerie Barberini, à Rome. Leur comparaison avec les croquis de Raphaël montre combien l'interprétation fut rigoureuse. Un fait digne de remarque, c'est que le jeune artiste ayant à choisir entre les hommes célèbres de l'antiquité, les prophètes, les Pères de l'Église et les illustrations modernes, s'est attaché uniquement aux premiers. Homère, Anaxagore, Platon, Aristote, Ptolémée, Cicéron, Virgile, Quinte-Curce et Boèce ont seuls captivé son attention. N'est-ce pas un signe de la révolution qui s'était opérée dans ses idées[2]?

On le voit, en quittant Urbin pour prendre le chemin de Florence, Raphaël emportait avec lui non seulement une ample provision d'idées nouvelles, mais encore un bagage artistique des plus sérieux.

1. *Notice des tableaux du musée Napoléon III.* Paris, 1867, p. 105 et suiv. — *Histoire de la peinture italienne*, t. III, p. 336, 337.

Un passage des biographies de Vespasiano de Bisticci, passage qui semble jusqu'ici n'avoir pas été relevé, prouve que Justus de Gand est bien l'auteur de ces portraits. « Le duc Frédéric, nous dit Vespasiano, fit venir à Urbin un peintre célèbre de Flandre, qui exécuta pour lui beaucoup de peintures. Il décora notamment son cabinet de travail, où le duc lui fit peindre les philosophes, les poètes, les docteurs de l'Église grecque aussi bien que ceux de l'Église latine : c'étaient de véritables chefs-d'œuvre. » (*Vite di uomini illustri del secolo XV.* Édit. Bartoli, p. 93.) N'oublions pas que Vespasiano était le libraire attitré de Frédéric, Son témoignage a presque la valeur d'un document authentique.

2. Passavant mentionne en outre une vue d'Urbin, avec la cathédrale et une partie du château, vue prise, d'après lui, du chemin des Capucins, devant la ville. Mais le comte P. Gherardi, qui habitait Urbin, et qui par conséquent en connaissait bien la topographie, se refuse absolument à partager cette opinion. « Le dessin, dit-il, est bien de Raphaël, mais il n'a rien de commun avec Urbin ». (*Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino.* Urbin, 1874, p. 22.)

CHAPITRE VI

Raphaël à Florence. — La République florentine et les arts. — Modèles antiques et modèles nouveaux. — Masaccio, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Fra Bartolommeo. — Protecteurs, amis et rivaux de Raphaël.

Tout nous autorise à croire que Raphaël ne quitta Urbin que pour fixer définitivement son domicile à Florence. Son établissement dans cette dernière ville date, selon toute vraisemblance, de 1504. Mais il est possible qu'antérieurement déjà l'artiste ait fait des séjours plus ou moins longs sur les bords de l'Arno. La distance entre Pérouse et la capitale de la Toscane n'est pas si grande qu'il ne l'ait pu franchir de temps en temps sans trop de fatigue ni trop de dépense. Le Pérugin ne lui avait-il pas donné l'exemple de ces pérégrinations incessantes? Le désir de revoir son maître, non moins que celui de contempler cette cité dont on avait si souvent devant lui proclamé la magnificence, lui fit peut-être entreprendre ce pèlerinage artistique plus tôt qu'on ne l'admet d'ordinaire. Ainsi s'expliqueraient les influences florentines qui se font jour dans plusieurs des tableaux de sa période ombrienne, et notamment dans la prédelle du *Couronnement de la Vierge*.

Quelle que soit l'hypothèse à laquelle on s'arrête, il est certain qu'au mois d'octobre 1504 Raphaël arrivait à Florence avec la ferme intention de tenter la fortune dans cette capitale artistique de l'Italie. Il avait demandé à sa protectrice, la duchesse Jeanne della Rovere, de lui donner une lettre de recommandation pour le gonfalonier Pierre Soderini, et ce fut sous les auspices de cette princesse qu'il aborda le chef de la République florentine. La missive était conçue dans les termes les plus élogieux. « Le porteur de la présente, disait la duchesse, est le peintre Raphaël d'Urbin. Le talent dont il est doué l'a décidé à s'établir

à Florence pour quelque temps, afin de s'y perfectionner dans son art. Son père me fut cher à cause de ses excellentes qualités. Je n'ai pas moins d'affection pour le fils, qui est un jeune homme modeste et aimable, et je souhaite qu'il fasse autant de progrès que possible. C'est pourquoi je le recommande avec une insistance particulière à Votre Seigneurie, la priant de le seconder et de le favoriser en toute circonstance dans la limite de ses forces. Les services que Votre Seigneurie lui rendra, je les considérerai comme rendus à moi-même, et je vous en aurai les plus grandes obligations [1]. »

Florence, lorsque Raphaël y vint pour la première fois, ne différait guère de ce qu'est aujourd'hui encore cette ravissante cité, si justement appelée par les écrivains anciens Fiorenza (nos vieux auteurs français disaient Fleurence), la cité des fleurs, la fleur de la Toscane. La plupart des monuments qui font sa gloire s'élevaient alors déjà. En descendant des riantes hauteurs de Fiesole, où le rosier alterne avec l'olivier, le voyageur rencontrait d'abord le couvent de Saint-Marc,

1. La lettre porte la date du 1er octobre 1504. Raphaël n'avait donc pas encore, à cette date, quitté Urbin. — Nous ne nous arrêterons pas ici à discuter les arguments produits contre l'authenticité de cette missive par un savant allemand, qui a jeté une confusion inexprimable dans l'histoire déjà si obscure de cette partie de la vie de Raphaël. C'est ce même savant, si sceptique en ce qui concerne la lettre de Jeanne della Rovere, qui a publié, avec la plus entière bonne foi, une série de lettres ou de quittances de Raphaël forgées de toutes pièces, en plein dix-neuvième siècle, par un faussaire romain bien connu.

La lettre de Jeanne della Rovere existe d'ailleurs encore; bien plus, elle est encore revêtue de son ancien cachet. Après avoir fait partie, au siècle dernier, de la collection Gaddi, de Florence, où Bottari, qui l'a publiée le premier (en 1757), en a eu communication, elle a figuré, en 1856, dans une vente faite à Paris, à la salle Sylvestre. Les connaisseurs les plus compétents en matière d'autographes ont pu constater qu'elle était parfaitement authentique, et elle a été adjugée pour la somme, relativement fort élevée, de 200 francs. Nous pouvons ajouter, et ces renseignements étaient jusqu'ici ignorés des biographes de Raphaël, que de nombreuses autres lettres de parents, d'amis ou de contemporains de la duchesse Jeanne venaient, à la même vente, faire cortège à sa lettre et en certifier en quelque sorte l'authenticité. Citons parmi ces autographes ceux de Pierre Soderini, c'est-à-dire du personnage même auquel Jeanne recommandait Raphaël, puis du père de la duchesse, Frédéric d'Urbin, enfin de Laurent le Magnifique et de son fils Julien de Médicis. (On sait que ce dernier résida longtemps à Urbin.) Voici la description donnée de ce document par le *Catalogue d'une belle collection de lettres autographes provenant de divers cabinets, dont la vente aura lieu le lundi* 21 *janvier* 1856 *et jours suivants.* Paris, Lavordet, 1856 : « N° 1168. Ubaldini (Jeanne Felicia Feltria de la Rovere), duchesse de Sora, femme du préfet de Rome : L. a. s. en italien, à Pierre Soderini, gonfalonier de Florence. Urbin, 1er oct. 1504. 1 p. in-fol., cachet. Belle et précieuse lettre. » (Suit l'analyse de la pièce.) Espérons que ces preuves mettront fin à des soupçons que n'autorisent ni la forme, ni la teneur de l'intéressante missive.



VUE DE FLORENCE A LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE

(D'après un tableau du temps.

immortalisé par Fra Angelico ; puis, dans la via Larga, le somptueux palais des Médicis, baptisé au siècle dernier du nom de palais Riccardi. Plus loin venaient, à côté l'un de l'autre, trois édifices qui à eux seuls auraient suffi à la gloire de n'importe quelle ville : le Baptistère, peuplé des chefs-d'œuvre d'André de Pise, de Ghiberti, de Donatello, de Verrocchio, le Dôme, le Campanile. La charmante petite loge du Bigallo, avec ses fresques qui ont bravé les intempéries de l'air et les ravages du temps, complétait ce tableau vraiment unique. En poursuivant sa route, le voyageur passait devant Or' San-Michele pour déboucher sur la place de la Seigneurie, dont les deux principaux édifices, le palais Vieux et la Loggia dei Lanzi, provoquaient dès lors l'admiration des étrangers, l'un par sa masse imposante, l'autre par l'élégance de ses proportions. Quelques pas à peine séparaient la place de la Seigneurie de l'Arno, dont les ponts chargés de boutiques formaient le spectacle le plus pittoresque. Au loin enfin, sur la hauteur, le regard découvrait la vénérable basilique de San-Miniato avec sa façade resplendissante de marbres et de mosaïques à fond d'or.

Certes, depuis lors, bien des souvenirs du moyen âge, tours semblables à des guérites colossales, palais édifiés sur le modèle de forteresses, ont disparu sous le pic des démolisseurs. Mais la physionomie générale de la ville répondait bien à celle de Florence moderne. Partout des rues droites, contrastant singulièrement avec les rues tortueuses des villes de montagnes que Raphaël venait de quitter — Pérouse, Città di Castello, Sienne, Urbin — des maisons hautes et droites, bâties avec ces belles pierres de taille grisâtres sur lesquelles les siècles n'ont pas de prise, des palais dont les bossages gigantesques rappelaient l'architecture cyclopéenne. D'élégants meneaux, des loges ouvertes supportées par des colonnettes artistement taillées, souvent aussi, au-dessus de la porte d'entrée, quelque bas-relief en terre émaillée ou quelque sculpture de Donatello, de Desiderio ou de Mino, prouvaient que la Renaissance commençait à adoucir les mœurs et qu'une ère de plaisirs allait succéder à l'ère des luttes. Néanmoins l'ensemble de la ville offrait un caractère de fierté, de sévérité que l'absence, à l'intérieur des remparts, de tout jardin, de toute végétation, rehaussait encore. On songeait aux luttes fratricides qui avaient si longtemps déchiré Florence. Il n'y avait point de rue où le sang n'eût coulé à flots ; chaque

maison avait été transformée en citadelle, tour à tour défendue et conquise par les partis rivaux, Guelfes et Gibelins.

Ces sombres images ne tardaient toutefois pas à s'évanouir à la vue du mouvement extraordinaire qui régnait dans la ville, au contact de cette population active, affairée, passionnée au dernier point. L'industrie et le commerce avaient pris à Florence une rare extension; vers la fin du quinzième siècle, on y comptait quarante-quatre boutiques d'orfèvres. L'ancienne aristocratie, qui se maintenait l'épée au poing, avait été remplacée par une bourgeoisie riche, éclairée, polie, alliant l'amour des jouissances intellectuelles à celui du gain. Si Florence avait été moins turbulente, moins amie du changement, elle aurait pu servir de modèle au reste de l'Europe. Nulle part on ne trouvait des esprits plus vifs, plus subtils, plus brillants; nulle part aussi un patriotisme plus ardent, une générosité plus royale, toutes les fois qu'une grande idée était en jeu. Mais que de belles qualités ont été ternies par cette instabilité d'humeur que Dante déjà déplorait si amèrement, lui qui signait : « Dante Alighieri, Florentin par sa naissance, mais non par ses mœurs! »

Au moment de l'arrivée de Raphaël, Florence avait eu le temps de faire de tristes réflexions sur les vicissitudes des choses d'ici-bas. L'expulsion des Médicis, l'entrée de Charles VIII, le triomphe, puis le supplice de Savonarole, la guerre contre Pise, les campagnes de Louis XII, les incessants complots des partisans des Médicis, avaient épuisé les finances, troublé les esprits et compromis jusqu'au sort même de la Renaissance. Parmi ces évènements, il en était un surtout qui dut souvent préoccuper le jeune Urbinate. Tout, à ce moment, était encore plein du souvenir de cet homme extraordinaire dont la voix puissante soulevait autrefois le peuple et lui inspirait la passion de la vertu en même temps que celle de la liberté. Ardent champion de la religion et réformateur hardi des abus de l'Église, brûlé comme hérétique par ordre d'Alexandre VI, vénéré comme un saint et comme un prophète par la foule des fidèles, Jérôme Savonarole avait laissé une trace profonde dans cette société si portée à la frivolité. On avait pu tuer l'homme, les idées survivaient, et ces idées, elles durent plus d'une fois se présenter à l'esprit de Raphaël, qui subissait encore l'influence du mysticisme ombrien. Le Pérugin lui avait certainement parlé du prédicateur dont il avait embrassé les

doctrines; un de ses nouveaux amis, Fra Bartolommeo, avait combattu pour celui dont il s'honora toute sa vie d'avoir été le disciple. Nul doute que Raphaël ne visitât avec lui cette cellule où la vénération de la postérité a réuni les œuvres du peintre aux reliques du martyr, cette cellule froide et nue où battait le cœur généreux de Savonarole. Il se souvint de cette grande figure couronnée de gloire et de malheur, lorsqu'il peignit la *Dispute du Saint-Sacrement :* en plein Vatican, au-dessus de l'appartement d'Alexandre Borgia, il eut le courage de placer, parmi les Pères de l'Église et les docteurs, le pauvre moine dominicain, ignominieusement brûlé quelques années auparavant, sous la présidence des commissaires pontificaux.

Malgré tant d'épreuves, les arts n'avaient point périclité à Florence. On aurait même dit que les malheurs publics avaient imprimé aux productions des peintres et des sculpteurs une gravité, une élévation qui manquent trop souvent pendant la période précédente, pendant la paisible mais énervante domination des Médicis. La République ne se contentait pas de faire appel, pour ses entreprises militaires, à la science d'ingénieurs ayant noms Giuliano da San-Gallo, Antonio da San-Gallo, Leonardo da Vinci[1]; elle encourageait des efforts ayant un caractère plus désintéressé, et ne reculait devant aucun sacrifice pour maintenir l'antique réputation de l'École florentine. A peu d'années de distance, nous avons à enregistrer la commande du *David* de Michel-Ange, celle des douze statues destinées à la cathédrale, celle enfin des fameux cartons de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*, pour ne parler que des ouvrages d'un intérêt exceptionnel. Le gonfalonier perpétuel de la République, Pierre Soderini, nommé en 1502 à cette haute fonction, qu'il conserva jusqu'au retour des Médicis, en 1512, favorisait ces tendances; la part qu'il a eue au développement de l'art florentin est considérable. Ami de Michel-Ange, protecteur de Léonard, ainsi que de Lucas Pacioli, qui lui dédia en 1509 son traité *De divina proportione*, Soderini, en jouant le rôle de Mécène, ne faisait que suivre l'exemple donné par les plus puissants d'entre les alliés de Florence : princes, rois, papes. Il aurait fallu être frappé d'aveuglement pour ne pas comprendre à quel point la supériorité de ses artistes augmentait le prestige de la vieille métropole toscane. Que d'instances le

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 49, 50, 62, 63.

maréchal de Gié n'avait-il pas faites auprès de la République pour obtenir l'achèvement du *David*, que Michel-Ange devait fondre pour lui ! Le maréchal de Chaumont n'avait pas attaché moins d'importance au retour à Milan de son favori Léonard. L'affaire prit presque les proportions d'un incident diplomatique. Quant à Jules II, il n'avait pas reculé devant les menaces pour décider le gouvernement florentin à lui renvoyer Michel-Ange. De toutes les parties de l'Europe on demandait à Florence, soit des artistes, soit des œuvres d'art. On aurait dit une vaste pépinière dans laquelle le pape, le roi de Naples, les princes italiens, les rois d'Espagne, de France, d'Angleterre, et jusqu'aux souverains de la Hongrie, de la Moscovie et de la Turquie, venaient recruter leurs architectes, leurs sculpteurs, leurs peintres, orfèvres, miniaturistes ou médailleurs. Nulle part encore Raphaël n'avait vu l'art honoré, l'artiste choyé et adulé au même point que dans cette ville libre. A Florence, le peintre et le sculpteur marchaient de pair avec les chefs de l'aristocratie ; le gouvernement traitait avec Michel-Ange de puissance à puissance ; les concours artistiques mettaient toute la cité en émoi. En comparant la situation des coryphées de l'art florentin à celle de leurs confrères de Pérouse, de Sienne ou d'Urbin, on serait tenté de répéter cette naïve exclamation que Dürer, tout surpris des honneurs qu'on lui rendait à Venise, laissa échapper vers cette époque, en 1506 : « Ici je suis un seigneur ; chez moi, un parasite. »

De pareils avantages étaient bien faits pour augmenter chez les artistes le sentiment de leur valeur, pour les remplir d'un légitime orgueil. Mais ce qui devait les séduire bien plus, c'étaient les ressources intellectuelles que Florence offrait en si grande abondance à ses hôtes. C'est grâce à elles que le maître dont nous écrivons l'histoire a pu rapidement agrandir sa manière, élargir son horizon, mûrir son talent ; bref, devenir le rival de ces génies, grands entre tous, qui s'appellent Léonard de Vinci et Michel-Ange. Nous allons essayer d'analyser ces éléments divers.

Occupons-nous d'abord de l'antiquité. Une dizaine d'années plus tôt, la première visite de Raphaël aurait été pour les jardins dans lesquels les Médicis avaient réuni les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque et romaine, pour ce « casino » qui regorgeait de marbres et de bronzes conquis sur le reste de l'univers, et qui fut la grande école de la Renaissance florentine. Le possesseur de ces trésors lui aurait, sans doute aussi, libéralement ouvert les vitrines dans lesquelles il

avait rangé ses inestimables séries de médailles, de camées, d'intailles; la glyptique antique y était représentée par des milliers de pièces plus précieuses les unes que les autres, portraits d'empereurs et portraits de philosophes, batailles et apothéoses, divinités de l'Olympe et sujets de genre. Pour peu que le visiteur eût deviné quelques noms, reconnu quelques scènes, le poète et l'artiste auquel appartenaient ces trésors, ce grand seigneur si justement surnommé le Magnifique, l'aurait même admis à contempler ces deux chefs-d'œuvre qui étaient comme le palladium de son musée, la chalcédoine avec *Apollon et Marsyas*, le coffret avec la *Tête de Méduse*. C'était la gloire de sa maison. Florence ne comptait pas un artiste de race qui n'eût tiré de là quelque enseignement utile, qui n'eût en étudiant ces merveilles éprouvé le désir de faire mieux et de rivaliser avec les anciens. Mais pourquoi réveiller de si tristes souvenirs! Un jour d'émeute suffit pour balayer cette collection incomparable, à l'enrichissement de laquelle Cosme, le Père de la patrie, son fils Pierre, son petit-fils Laurent, s'étaient dévoués pendant plus d'un demi-siècle. Ce qui ne fut pas pillé fut vendu publiquement aux enchères, par ordre du nouveau gouvernement. A l'époque de l'arrivée de Raphaël, il ne restait plus rien dans ce palais qui faisait naguère l'admiration et l'envie de l'Europe civilisée. Heureusement des mains pieuses avaient pu recueillir quelques épaves de ce grand naufrage. Le beau-frère de Laurent le Magnifique, l'historien Bernard Ruccellaï, surtout s'occupa de conserver à sa patrie le plus grand nombre possible de ces antiques que les Médicis avaient fait venir des pays les plus reculés et même de l'Asie Mineure. Bientôt ses jardins, les « Orti Oricellari », purent rivaliser avec le « Casino Mediceo », et offrirent aux artistes des modèles sans lesquels le progrès de la Renaissance aurait certainement été enrayé. Quelques autres amateurs encore avaient formé des collections plus ou moins importantes; on remarquait surtout celles des Strozzi et de la famille Ghiberti. Il faut aussi tenir compte des sarcophages antiques exposés dans quelques édifices publics, notamment au Baptistère. Entre tant de chefs-d'œuvre le choix n'était pas toujours aisé.

Il est certain que Raphaël rechercha dès lors ces modèles qui ne lui avaient que trop fait défaut à Pérouse et à Urbin. Deux dessins conservés, l'un au musée des Offices, l'autre à l'Académie de

Venise, nous le montrent préludant à la composition d'*Apollon et Marsyas*, qu'il devait peindre quelque temps après. L'un représente un jeune homme entièrement nu, tenant délicatement de la main droite un vase d'une forme élégante qu'il porte sur sa tête, tandis que l'autre main, ramenée le long du corps, s'appuie légèrement sur la cuisse. Le second dessin nous offre une disposition peu différente. M. A. Gruyer, qui a soumis ces dessins à un examen approfondi, y constate le pressentiment plutôt que la connaissance de l'antiquité[1]. Des préoccupations de même nature percent dans le tableau des *Trois Grâces*, qui fut également exécuté à Florence. Cependant, il faut bien le dire, comparé aux innombrables emprunts faits par Raphaël à l'antiquité pendant son séjour à Rome, ce butin paraît bien maigre, et l'on pourrait être tenté de révoquer en doute l'action exercée à ce moment sur le jeune peintre par l'art des Grecs et des Romains.

Pour nous rendre un compte exact de sa situation, il importe de jeter un coup d'œil en arrière et d'examiner l'attitude prise par la première Renaissance en face de l'antiquité classique. Une étude impartiale des faits modifiera, nous en sommes convaincu, les opinions reçues à cet égard.

Lors de l'arrivée de Raphaël à Florence, il y avait près d'un siècle que l'antiquité païenne, grâce aux efforts de Brunellesco, de Donatello, et aussi de Ghiberti, avait été rétablie dans ses droits. Architectes, peintres et sculpteurs s'appliquaient sans relâche à retrouver les règles qui guidaient leurs glorieux prédécesseurs d'Athènes et de Rome. Mais on se tromperait en croyant que la première Renaissance se considérait comme astreinte à une imitation servile, et qu'elle commit à cet égard l'erreur qui devint si fatale au siècle suivant. Ghiberti pouvait dans ses portes, sans cesser d'être un artiste foncièrement chrétien, copier la tête d'une divinité païenne, se servir de motifs, de costumes ou d'ornements empruntés à quelque bas-relief romain. Pour pousser plus loin le culte de l'antiquité, Donatello n'en tenait pas moins à son indépendance. Si ses médaillons du palais des Médicis sont des reproductions exactes de camées grecs ou romains ; si tel de ses bas-reliefs

1. *Raphaël et l'antiquité*, t. I, p. 246-248.

peut faire illusion par son extrême ressemblance avec les modèles anciens, dans sa *Judith*, dans ses deux *David*, dans son *Saint Georges*, le naturalisme reprend tous ses droits : le maître y montre une liberté de conception et de facture que les novateurs les plus hardis n'ont pas dépassée depuis. Il en fut de cet artiste prodigieux comme de Giotto, de Brunellesco, de Masaccio, des frères Van Eyck : il surpassa non seulement ses contemporains, mais encore les deux ou trois générations qui le suivirent. En comparant les productions de ses successeurs aux siennes, on croit même assister à une sorte de recul. Desiderio da Settignano, les della Robbia, Mino da Fiesole, sont bien moins près de l'antiquité que lui. Verrocchio, Pollaiuolo, tout en faisant un pas de plus, hésitent encore. Il nous faudra aller jusqu'au commencement du seizième siècle pour voir ériger en principe, dans la sculpture, l'imitation des modèles classiques.

Dans la peinture, le triomphe du style antique fut même plus lent encore. L'art gréco-romain, que l'on ne connaissait alors que par les marbres, les bronzes, les médailles et les pierres gravées, ne fournissait pas aux peintres de modèles directs, et il leur fallut de longs efforts pour s'assimiler des principes exprimés dans une langue si différente de la leur. La première, l'École de Mantoue réussit à triompher de ces difficultés et à faire passer dans les tableaux et les fresques les enseignements fournis par la statuaire ou la glyptique des anciens. Son triomphe fut complet, trop complet même, car déjà, dans les compositions de son immortel fondateur, Mantegna, ces réminiscences nuisent parfois à la spontanéité de l'inspiration, à la fraîcheur du style. A Florence, la lutte dura longtemps. Rien de plus fréquent, il est vrai, que la représentation de sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire de la Grèce et de Rome. Les imitations d'ornements antiques, grecques, méandres, trophées, médaillons, etc., abondent également ; mais les types, les costumes, le style, restent essentiellement modernes. Les ouvrages des maîtres que nous savons, par Vasari, avoir tout spécialement étudié les modèles anciens, D. Ghirlandajo, Botticelli, Filippino Lippi, le prouvent à l'évidence. L'imitation de l'antiquité n'y porte que sur des accessoires. Alors même qu'ils retracent quelque haut fait de l'histoire romaine, ou célèbrent quelque divinité de l'Olympe, leur inexpérience saute aux yeux. La *Naissance de Vénus*,

de Botticelli, fournit à cet égard, comme M. Springer l'a fait observer dans son travail sur Raphaël et Michel-Ange, le témoignage le plus curieux, le plus probant. Rien de moins antique que cette figure longue et maigre, mal équilibrée sur la conque qui la supporte, la tête penchée, les cheveux flottants, ne sachant trop que faire de ses mains; rien de moins antique non plus que sa suivante, avec son costume si élégant d'ailleurs, ni que les zéphyrs dont le souffle fait naître autour de la déesse un nuage de roses. Ne nous plaignons pas toutefois de ces imperfections. Telle qu'elle est, la *Naissance de Vénus* a un parfum de jeunesse et de poésie que l'on chercherait en vain dans les œuvres plus savantes et plus correctes d'un Jules Romain ou d'un Perino del Vaga.

Le plus grand de tous les peintres florentins de la Renaissance, Léonard, est en même temps celui qui s'est le plus affranchi de la tradition antique. Sauf dans sa statue de François Sforza, nous ne trouvons nulle part de réminiscences directes de l'art grec ou romain. Ainsi que l'a constaté son dernier biographe, M. J.-P. Richter, dans ses nombreux écrits il ne parle guère de l'antique comme d'un moyen d'instruction pour les artistes. Une seule fois il mentionne les « Græci et Romani » comme ayant excellé dans les draperies flottantes [1].

Ce n'est pas, à coup sûr, que Léonard n'eût souvent admiré les productions de la statuaire romaine, mais il avait compris, avec son goût exquis, qu'elles devaient être une source d'inspiration et non d'imitation. Les copier lui eût paru servile, et son bon sens se révoltait à l'idée de transporter dans le domaine de la peinture des effets propres à un art si différent. Toutefois, pour rester chez lui à l'état latent, l'influence de l'antiquité ne le conduisit pas moins à réaliser ces progrès qui portèrent l'art à sa perfection.

Tout nous autorise à croire que Raphaël, qui faisait alors cause commune avec l'École florentine, ne pensa et n'agit pas autrement. L'antiquité, pour employer une heureuse expression de Quatremère de Quincy, était comme un miroir qui lui aidait à mieux voir la nature.

1. *Leonardo*, Londres, 1880, p. 108. Dans un manuscrit de Léonard, appartenant à lord Ashburnham, l'artiste florentin s'est posé la question de savoir lequel était préférable, étudier l'antique ou étudier la nature. La place destinée à la réponse est malheureusement restée en blanc. (Communication de M. Richter.)

Il s'en servit pour interpréter plus librement le modèle, pour agrandir sa manière, ennoblir ses types, donner plus d'ampleur et de simplicité aux draperies ; bref pour se rapprocher des lois de la beauté classique. Mais il n'éprouva nullement la tentation d'introduire dans ses compositions des figures copiées de toutes pièces sur un bas-relief ou une statue antique, comme il le fit plus tard à Rome. Même dans ceux de ses tableaux dont le sujet autorisait le plus de pareils emprunts, dans les *Trois Grâces*, dans *Apollon et Marsyas*, il ne s'inspire qu'indirectement de la statuaire, et traite les motifs antiques avec la plus entière liberté, dans un style essentiellement pittoresque. Dans ses autres compositions appartenant à la même période, son indépendance n'est pas moindre.

Quelque place que la préoccupation de l'antiquité tînt à Florence au début du seizième siècle, il était cependant difficile de se soustraire à l'influence d'un passé plus récent et non moins fécond en chefs-d'œuvre. Tout ici parlait de la grandeur de l'art, de sa mission civilisatrice, de sa supériorité sur les intérêts matériels, de la toute-puissance du génie. Ici le plus illustre des maîtres du moyen âge, Giotto, avait retrouvé la nature, ignorée pendant tant de siècles, et fondé l'École florentine. Les Italiens n'étaient ni ingrats, ni oublieux. En pleine Renaissance ce nom glorieux ne fut jamais prononcé qu'avec respect. Nul doute que Raphaël ne sût rendre justice aux mérites transcendants de l'ami de Dante, et qu'il n'allât plus d'une fois admirer à Santa-Croce ces fresques tour à tour pleines de la grâce la plus naïve et du pathétique le plus puissant. Dans la *Pietà*, faisant partie de la prédelle du retable du couvent de Saint-Antoine de Pérouse, la Madeleine prosternée et baisant les pieds sanglants du Christ rappelle singulièrement les compositions de Giotto et de son entourage, notamment l'attitude des sœurs de Lazare prosternées devant le Christ dans la chapelle de l'Arena, à Padoue. Mais ce fut surtout aux quattrocentistes qu'il demanda des leçons. Les deux chefs de la grande révolution qui marquait le début du quinzième siècle, Brunellesco et Donatello, durent l'étonner par la hardiesse et la fécondité de leur génie. Nous verrons qu'il imita dans la suite, dans le tableau de Saint-Pétersbourg, le délicieux petit bas-relief autrefois placé au-dessous de la statue de saint Georges de Donatello, *Saint Georges*

tuant le dragon. La ressemblance est frappante, quoique dans le dessin du cheval le peintre se montre supérieur au sculpteur. Quant à la statue elle-même, il la copia presque textuellement dans une esquisse qui est conservée à Oxford, et qui représente le saint debout au milieu de plusieurs autres guerriers[1].

Le disciple et le rival de ces maîtres, celui qui fit triompher dans la peinture les principes qu'ils avaient introduits dans l'architecture et la sculpture, Masaccio, exerça sur l'ancien élève du Pérugin une action plus considérable encore. Raphaël se sentit subjugué par la grandeur et la simplicité de son style. Aucun artiste, pendant tout le quinzième siècle, n'avait su éviter avec une égale habileté l'archaïsme de l'école de Giotto et les excès de la nouvelle école naturaliste, ou plutôt fondre en lui des qualités et des tendances si diverses. Ses figures ont encore la grande tournure de celles du moyen âge, mais elles se distinguent en même temps par un relief, une ampleur, une souplesse absolument modernes. Ce sont des personnages pris dans la réalité, et cependant chacun d'eux se subordonne, avec une discipline digne d'admiration, à l'économie générale de la composition. Chez lui, Adam et Ève, saint Pierre et saint Paul, les geôliers et les infirmes vivent et agissent, croient ou espèrent, souffrent ou se passionnent, sans que l'expression de ces sentiments si divers nuise à la beauté de l'ordonnance. On a dit avec raison de ce grand peintre, qui mourut à vingt-sept ans, après avoir accompli une révolution dans l'art, qu'il fut le trait d'union entre Giotto et Raphaël. Chez lui comme chez eux, le culte de la nature précède et détermine la recherche de l'idéal; chez lui comme chez eux, le portrait est la base de la grande peinture d'histoire.

Lorsque Raphaël vint copier, disciple respectueux, les fresques de Masaccio, il y avait longtemps que la modeste chapelle de l'église du Carmine était un lieu de pélerinage pour les artistes florentins. Vasari cite parmi ceux qui y étudièrent : Fra Angelico, Filippo et Filippino Lippi, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Verrocchio, Domenico et Ridolfo Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Léonard de Vinci, Lorenzo di Credi et le Pérugin, Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli,

1. Passavant, dessins n° 541. — Robinson, n° 46.

Michel-Ange et Torrigiano, Andrea del Sarto, le Granaccio ; bref, tout ce que Florence comptait d'esprits sérieux et amoureux du progrès. Les copies de Raphaël sont malheureusement perdues, mais nous savons par ses compositions ultérieures quelle impression profonde avaient faite sur lui les fresques du Carmine. Longtemps après, devenu le fondateur et le chef incontesté de l'École romaine, il se souvint de ces modèles qui l'avaient si vivement frappé pendant sa jeunesse, et voulut payer un juste tribut d'admiration à son grand devancier. Dans son *Saint Paul prêchant à Athènes*, il répéta presque textuellement le geste éloquent du *Saint Paul devant la prison de saint Pierre*[1] ; dans son *Adam et Ève chassés du paradis*, l'imitation n'est pas moins flagrante. D'autres pourront être tentés de blâmer de pareils emprunts. Pour notre part, nous ne nous lasserons pas d'admirer cette large faculté d'assimilation, ce culte des souvenirs. Se répéter soi-même, comme le faisait le Pérugin, était un acte de fatuité, une preuve de stérilité. Raphaël, au contraire, en traduisant dans sa langue à lui cette langue si souple et si harmonieuse, celles des idées de ses prédécesseurs qui l'avaient le plus frappé, donnait une preuve de modestie en même temps qu'il s'assurait un élément de progrès. Qu'il nous soit permis à ce sujet de reproduire les paroles de l'artiste moderne qui a le mieux compris et le plus passionnément aimé Raphaël, Ingres : « Ils veulent de la nouveauté! Ils veulent, comme ils disent, le progrès dans la variété, et pour nous démentir, nous qui recommandons la stricte imitation de l'antique et des maîtres, ils nous opposent la marche des sciences dans notre siècle. Mais les conditions de celles-ci sont tout autres que les conditions de l'art. Le domaine des sciences s'agrandit par l'effet du temps, les découvertes qui s'y font sont dues à l'observation plus patiente de certains phénomènes, au perfectionnement de certains instruments, quelquefois même au hasard. Qu'est-ce que le hasard peut nous révéler dans le domaine de l'imitation des formes? Est-ce qu'une partie du dessin reste à découvrir? Est-ce que, à force de patience ou avec de meilleures lunettes, nous apercevrons dans la nature des contours nouveaux, une nouvelle couleur, un nouveau modèle? Il n'y a

1. Ajoutons toutefois que des juges compétents sont disposés à faire honneur de cette composition à Filippino Lippi, et non à Masaccio. Voyez. l'article de M. H. Delaborde, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 379.

rien d'essentiel à trouver dans l'art après Phidias et après Raphaël; mais il y a toujours à faire, même après eux, pour maintenir le culte du vrai et pour perpétuer la tradition du beau [1]. »

Les compositions de l'un des plus éminents parmi les successeurs de Masaccio, Piero della Francesca, celui-là même auquel Giovanni Santi avait dans sa jeunesse offert l'hospitalité à Urbin, captivèrent aussi l'attention de Raphaël, alors lancé à la poursuite de tout modèle nouveau. MM. Crowe et Cavalcaselle ont constaté la ressemblance entre la *Délivrance de saint Pierre*, peinte par Raphaël dans les Chambres du Vatican, peut-être à l'endroit même où se trouvaient les fresques de Piero, et la *Vision de Constantin* exécutée par ce dernier dans l'église Saint-François d'Arezzo. L'effet de lumière offre les plus grandes analogies. Arezzo est sur la route de Florence à Pérouse. Quoi de plus vraisemblable que d'admettre que Raphaël, lors de ses nombreux voyages d'une ville à l'autre, ait fait halte dans la station intermédiaire, et qu'il ait consacré quelques heures à l'étude des fresques, alors si célèbres, du vieux maître toscan?

Parmi les peintres florentins dont les œuvres fixèrent l'attention de Raphaël, il faut encore citer Domenico Ghirlandajo. Comment le disciple de l'École ombrienne aurait-il pu se soustraire à la séduction exercée par ces merveilleuses fresques de Santa-Maria Novella, avec leur distinction si grande, leur caractère si foncièrement florentin! Il s'inspira surtout du *Couronnement de la Vierge*, placé au fond de l'abside. Les figures des apôtres et des patriarches qui siégent dans la partie gauche de la composition lui servirent de modèle, concurremment avec ceux du *Jugement dernier* de Fra Bartolommeo, pour sa fresque de San-Severo. Le groupe de droite lui fournit aussi quelques indications utiles. Mais comme l'Urbinate saura resserrer l'action, concentrer l'effet! L'œuvre de Ghirlandajo pouvait former le point de départ de compositions nouvelles. Celle de Raphaël, au contraire, sera tellement parfaite, que ses successeurs n'auront plus d'autre ressource que de la répéter.

Sachons gré au Sanzio de n'avoir pas négligé de si grands modèles. Plus d'un autre aurait oublié ces glorieux ancêtres en présence de la lutte

1. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris, 1870, p. 148.

mémorable qui était alors engagée entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, et qui passionnait tout Florence. L'avenir même de l'art était en jeu; il s'agissait de savoir qui l'emporterait, du représentant de la beauté ou de celui de la force. Raphaël était jeune, il n'hésita pas : dès le premier jour, Léonard le compta parmi ses admirateurs, bien plus, parmi ses disciples. Une demi-douzaine d'années plus tard, son choix aurait été différent. Une fois fixé à Rome, Raphaël subit l'ascendant de Michel-Ange et essaya de lutter avec lui, en lui empruntant ses propres armes. C'est ainsi qu'il devint tour à tour tributaire des deux rivaux. Mais si les germes déposés dans son esprit par le peintre de la *Cène* et de la *Joconde* devaient fructifier, grâce à la sympathie intime des deux artistes, l'imitation du peintre de la chapelle Sixtine lui devint fatale. Raphaël sacrifia quelques-unes de ses qualités sans réussir à s'approprier celles de son émule, et se consuma en efforts stériles.

Vasari a commis une légère erreur de date en disant que Raphaël fut attiré à Florence par le désir de voir les cartons exécutés par Léonard et Michel-Ange pour la décoration de la salle du conseil au palais Vieux. En effet, l'exposition de ces cartons n'eut lieu qu'en 1506, plus d'un an après que le jeune maître se fut fixé sur les bords de l'Arno. Mais n'importe; cet événement était à coup sûr celui qui frappa le plus Raphaël pendant son séjour à Florence. On connaît l'histoire de cette lutte célèbre : Léonard fut chargé le premier, au printemps de 1503, de décorer une paroi de la salle; plus tard, le gonfalonier Pierre Soderini confia à Michel-Ange la mission de peindre la paroi opposée. Il n'y eut donc pas là, ainsi que M. C. Clément l'a fait observer avec raison, un concours proprement dit[1], mais plutôt une sorte de collaboration. Léonard choisit pour sujet de son carton un évènement dont le souvenir n'était peut-être plus bien vivant dans l'esprit des Florentins, la bataille d'Anghiari, gagnée par leurs ancêtres, en 1440, sur le fameux général milanais Piccinino, bataille peu sanglante, car les vaincus ne perdirent, au témoignage de Machiavel, qu'un seul homme. Des cavaliers aux armures étincelantes combattent avec un acharnement sans pareil pour la possession d'un drapeau. Comme si les lances, les épées, les poignards, ne leur suffisaient pas pour assouvir leur rage, ils s'enlacent, se roulent à terre, se déchirent à belles dents.

1. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 77.

Même variété et même exubérance de passion dans les chevaux (on sait que Léonard était passé maître dans ce genre de représentations, qu'il choisit tout exprès pour faire éclater sa science); ils se cabrent, se renversent ou s'élancent avec fureur, sans que la justesse des mouvements ou l'harmonie des lignes en souffre. C'est une mêlée épique, presque idéale, car Léonard paraît plus préoccupé de la solution de certains problèmes techniques que de la représentation du fait historique considéré en lui-même. Le tour de force n'a rien qui l'effraye, et il se jette lui-même éperdument dans la mêlée, sûr d'en sortir victorieux.

Tout autre est le carton de Michel-Ange. Ici encore l'artiste est remonté très haut dans le choix de son sujet : la bataille de Cascina, épisode de la guerre de Pise, date en effet de 1364. Mais ce seul mot de Pise avait le privilège de faire battre le cœur de ses concitoyens, d'enflammer leur imagination. Cette vieille rivale de Florence, devenue sa sujette, avait réussi, pendant l'expédition de Charles VIII, à secouer un joug détesté, et la lutte avait recommencé de plus belle pour durer jusqu'en 1509, époque où les Pisans succombèrent de nouveau, et cette fois pour toujours. Rien de plus vivant, d'ailleurs, que la composition du peintre-sculpteur. Les Florentins, ne se doutant pas du voisinage de l'ennemi, se sont mis à leur aise : les uns reposent sur le gazon, d'autres prennent leurs ébats dans le fleuve, sur les bords duquel campe l'armée. Tout à coup des cris se font entendre, les trompettes sonnent le rappel; les Pisans arrivent à l'improviste. En un clin d'œil, les baigneurs sautent hors de l'eau, se précipitent sur leurs vêtements, saisissent leurs armes et courent, à moitié nus, au-devant de l'ennemi. L'animation de cette scène, sa netteté toute plastique, la hardiesse et la science du dessin défient toute analyse.

Lorsque les deux cartons furent exposés, en 1506, dans la salle du Pape, près de Santa-Maria Novella, ils provoquèrent un enthousiasme indescriptible. Les juges délicats hésitaient à prononcer entre les rivaux; mais la foule fut comme électrisée à la vue de la composition de Michel-Ange, et se déclara ouvertement en sa faveur. Dès ce moment la salle du Pape devint, comme l'avait été jadis la chapelle du Carmine, l'école de la jeunesse artiste de Florence. Vasari cite parmi ceux qui la fréquentèrent : Aristote da San-Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, F. Granaccio, Baccio Bandinelli, Morto da Feltro, Andrea del Sarto, Francia Bigio,

Jacopo Sansovino, le Rosso, Lorenzetti, Jacopo de Pontormo, Perino del Vaga. Benvenuto Cellini aussi y travailla, nous le savons par son propre témoignage. Raphaël enfin y chercha plus d'une fois des inspirations.

Vasari, dont on ne saurait assez méditer les observations (il ne faut pas que quelques erreurs de détail nous rendent injustes pour le créateur de l'histoire de l'art), insiste longuement sur l'influence exercée par Léonard sur l'artiste d'Urbin. « Raphaël, nous dit-il, frappé d'étonnement à la vue des peintures de Léonard de Vinci, dont toutes les figures sont si pleines de grâce et de mouvement, se mit à l'étudier, de préférence à tous ceux dont il connaissait déjà les ouvrages. Peu à peu, et à grand'peine, il abandonna la manière du Pérugin, et imita, autant que possible, celle du Vinci ; mais, malgré ses efforts et son application, il ne put jamais le surpasser dans quelques difficultés. Si, comme on le pense généralement, Raphaël l'emporte en moelleux et en une certaine facilité naturelle, par contre il ne lui est point supérieur dans l'art de l'invention et de l'expression, où peu d'artistes se sont élevés à la hauteur de Léonard. Tout ce que l'on peut dire, c'est que Raphaël est de tous celui qui s'en est le plus rapproché, particulièrement par la grâce du coloris. »

Plusieurs dessins et tableaux viennent à l'appui de l'assertion du biographe. Citons tout d'abord le petit croquis à la pointe d'argent exécuté par Raphaël, de souvenir sans doute, d'après le carton de la *Bataille d'Anghiari*. Ce croquis est conservé à l'Université d'Oxford (Robinson, n° 28) ; il se trouve sur une feuille contenant en outre une tête de vieillard vue de profil, tête qui paraît également inspirée de Léonard, une étude pour une tête de moine, enfin une étude de mains. Un dessin de l'Académie de Venise (voy. la gravure ci-contre) nous montre également Raphaël préoccupé de cette composition merveilleuse, qui dut troubler bien des esprits[1]. Le peintre d'Urbin préludait ainsi à ces grandes pages dans lesquelles il se posa en émule de Léonard, la *Bataille d'Ostie* et la *Bataille de Constantin*. Dans d'autres esquisses du Livre d'études de Venise (Passavant, n^os^ 43, 46, 57, 83), il imite tour à tour les procédés matériels et le style du fondateur de l'École milanaise ; ici, il lui emprunte

1. Passavant (dessins, n° 533) range dans la même catégorie un autre dessin d'Oxford, représentant quatre soldats à pied qui se disputent un étendard. Mais M. Robinson (n° 102) admet avec beaucoup de vraisemblance que cette composition appartient à une époque postérieure, et qu'elle date au plus tôt de 1514.

ses fonds gris-perle, lavés de noir et rehaussés de blanc; ailleurs il fait ressortir le caractère comique et grotesque de certaines têtes évidemment imitées des caricatures dans lesquelles se plaisait Léonard. Hâtons-nous d'ajouter qu'il renonça bien vite à ces tentatives, qui tenaient plus de la phrénologie que de l'art. Libre à Léonard, l'homme universel, l'encyclopédiste par excellence, d'étudier les déformations physiques de l'espèce



ESQUISSE D'UN COMBAT

(Académie des Beaux-Arts de Venise.

humaine. Raphaël, le représentant de la peinture classique, n'aurait pu, sans se mettre en contradiction avec lui-même, s'engager dans une voie pareille. Léonard lui offrait d'ailleurs en abondance des enseignements plus propres à le séduire. Ses portraits, ses Vierges, ne tardèrent pas à fasciner entièrement son nouveau disciple, disciple qui, comme Luini, n'eut peut-être jamais le bonheur d'approcher le maître. A l'âge de Raphaël on n'admire pas à demi. Aussi voyons-nous l'artiste s'éprendre de la plus vive passion pour ce style qui alliait la fierté florentine à la grâce, à la suavité milanaise. Il s'extasia plus d'une fois devant cette science

prodigieuse du coloris, devant cette inimitable perfection ; puis il s'efforça de dérober au maître quelques-uns de ses secrets, et s'essaya à son tour



ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE MADDALENA DONI

(Musée du Louvre.)

dans une manière si nouvelle pour lui. Il réussit. Nous ne dirons pas qu'il l'emporta sur lui, — qui pourrait se flatter de surpasser Léonard ! — il l'égala, et c'est déjà beaucoup. Le beau dessin du Louvre, reproduit par notre gravure, est une imitation de la Joconde : même attitude libre et

sérieuse, même modelé large et simple, même expression de tendresse voluptueuse. Il n'y manque que ce sourire ineffable qui depuis tant de siècles charme et décourage tout ensemble les admirateurs, les adorateurs de Mona Lisa Gioconda. Le grand sceptique pouvait se plaire à de pareils sous-entendus, à des énigmes dont il a emporté avec lui le secret. Jeune et ingénu comme il l'était, Raphaël n'a même pas entrevu ces finesses. Son dessin respire la loyauté la plus parfaite. Respectons cette sainte ignorance.

L'influence de Léonard perce dans bon nombre d'autres ouvrages appartenant à la même période. Citons tout d'abord le portrait de Maddalena Doni, portrait dont le dessin que nous venons d'étudier forme en quelque sorte la première pensée. Dans cet essai, qui se distingue d'ailleurs par de grandes qualités, Raphaël est resté absolument au-dessous de son émule; au point de vue du coloris, comme à celui de l'expression, la supériorité de Léonard est écrasante. Même échec dans la *Vierge du duc de Terranuova*, aujourd'hui au musée de Berlin. Notre maître est plus heureux dans la *Vierge dans la prairie*, du Belvédère de Vienne, et dans la *Sainte Famille à l'agneau*, du musée de Madrid, où il s'attache à rendre la grâce mélancolique, la « morbidesse » des madones de son modèle, en même temps qu'à approfondir comme lui les mystères du coloris. La *Vierge dans la prairie* surtout témoigne de la communauté d'inspiration. Raphaël a réussi à y traduire, dans sa langue à lui, langue tout aussi harmonieuse, tout aussi sonore, quoique moins savante encore, les impressions qu'avait fait naître en lui l'étude des Vierges du Vinci. Si le modelé et le coloris y offrent moins de délicatesse que ceux de la *Vierge aux rochers* ou de la *Sainte Famille* du Louvre, la netteté et la fermeté de la composition montrent que nous avons affaire à un génie tout aussi plastique que Léonard, mais plus positif, peut-être même plus viril.

Le maître qui, à côté de Léonard, conquit dans l'esprit de Raphaël la place la plus grande, fut un artiste dont les aspirations paraissaient devoir former avec les siennes le contraste le plus complet. Qu'y avait-il de commun entre le peintre de la grâce et de la jeunesse, entre le brillant et spirituel Raphaël, et l'homme mort au monde, courbé toute sa vie sous le souvenir d'une catastrophe sans pareille, qui s'appelait Fra Bartolommeo della Porta? Comment l'Urbinate, dont l'esprit, pendant

son séjour à Florence, ne cessa d'être rempli des images les plus riantes, se sentit-il attiré vers le pieux et triste solitaire du couvent de Saint-Marc ? comment ces deux natures si opposées se prirent-elles l'une pour l'autre d'une amitié si tendre?

Son attachement pour Savonarole jette sur l'histoire de Fra Bartolommeo je ne sais quels sombres reflets, et le style de ce maître véritablement grand augmente encore l'impression de tristesse que l'on éprouve en prononçant son nom. Orphelin de bonne heure, élève de Cosimo Rosselli, porté par tempérament au mysticisme, Bartolommeo ou Baccio della Porta embrassa avec enthousiasme les doctrines du réformateur florentin. Il se distingua au premier rang de ceux qui alimentèrent, pendant le carnaval de 1497, le fameux bûcher destiné à consumer les objets de vanité condamnés par Savonarole, c'est-à-dire non seulement des masques, des costumes trop mondains, des instruments de musique, mais encore des livres, des manuscrits, des statues, des tableaux, bref tout ce qui rappelait trop vivement les souvenirs de l'antiquité païenne. Tel était le prix des œuvres d'art vouées au feu, qu'un marchand vénitien en offrit 22 000 ducats d'or[1]. Fra Bartolommeo, pour sa part, sacrifia sans regrets toutes ses études d'après nature, et il fut imité par Lorenzo di Credi et bon nombre de ses confrères[2]. On forma sur la place de la Seigneurie, dit M. Villari, une pyramide octangulaire, haute de trente brassées et large de cent vingt; sur ses quinze degrés étaient déposés tous les objets rassemblés pendant le carnaval. A un signal donné, quatre hommes mirent le feu aux quatre angles de la pyramide : la fumée et les flammes s'élevèrent aussitôt vers le ciel, les trompettes de la Seigneurie retentirent, les cloches du palais sonnèrent, et la multitude poussa un formidable cri de joie, comme si l'ennemi du genre humain venait d'être anéanti.

1. M. Villari, dans sa savante étude sur Savonarole, a essayé d'atténuer cet acte de vandalisme; mais ses arguments sont en contradiction formelle avec les témoignages contemporains. (*Jérôme Savonarole et son temps*, trad. G. Gruyer. Paris, 1874, t. II, p. 152 et suiv.)

2. « Fra Jeronimo fe sì, che quel giorno si condusse a quel luogo tante pitture e scolture ignude, molte di mano di maestri eccellenti, e parimente libri, liuti e canzonieri, che fu danno grandissimo, ma in particolare della pittura; dove Baccio portò tutto lo studio de' disegni che egli aveva fatto degl'ignudi, e lo imitò anche Lorenzo di Credi, e molti altri che avevan nome di piagnoni. » (Vasari.)

Plus tard, lorsque l'admiration des Florentins pour Savonarole se changea en haine, Bartolommeo sentit augmenter encore son ardeur pour la doctrine persécutée; il prit les armes pour la défense du couvent de Saint-Marc et combattit vaillamment aux côtés des religieux. Mais on sait combien furent stériles les efforts de ces quelques amis dévoués. Savonarole fut pris et livré à d'implacables ennemis. Dans ce moment d'angoisse suprême, et au fort de la mêlée, Bartolommeo fit vœu, s'il sortait sain et sauf de la lutte, d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique, et il ne tarda pas à mettre son vœu à exécution; mais auparavant il peignit encore, en 1499, une fresque qui reflétait l'état de son âme, et qui suffirait, à défaut d'autres productions, à rendre son nom immortel.

Le *Jugement dernier*, aujourd'hui conservé dans le petit musée dépendant de Santa-Maria Nuova, résume et consacre les conquêtes faites par l'art florentin depuis Giotto jusqu'à Léonard et Michel-Ange. Jamais encore la science de la composition n'avait été portée à ce degré de perfection. La variété la plus grande règne dans les groupes pris isolément, et cependant l'ensemble offre une harmonie qui n'a pas été surpassée : ampleur de la draperie, éloquence du geste, pondération des masses, tous les genres de mérite se trouvent réunis dans cette grande page, digne prélude de la *Dispute du Saint-Sacrement*.

Après une interruption assez longue, Fra Bartolommeo reprit les pinceaux[1]; mais dans l'intervalle ses idées s'étaient modifiées. Tandis que dans son *Jugement dernier* il rechercha surtout la grandeur, il est tout à coup comme fasciné par la grâce, la tendresse de l'École ombrienne. MM. Crowe et Cavalcaselle supposent avec beaucoup de vraisemblance que Raphaël, désespérant de pénétrer dans l'intimité des héros du jour, Léonard et Michel-Ange, aura recherché la société et les enseignements du pauvre moine, alors passablement délaissé. L'amitié la plus profonde ne tarda pas à les unir, et chacun fut heureux de mettre ses secrets, son expérience au service de l'autre. Ce fut un échange touchant : ni l'un ni l'autre ne comptait, et il serait difficile de dire lequel a le plus reçu et lequel a le plus donné.

1. Il s'était remis à l'œuvre dès 1504, comme le prouve le contrat, en date du 13 novembre, par lequel il s'engage à exécuter le tableau destiné à la Badia. (Vasari, édit. Milanesi, t. IV, p. 209.)

Un tableau de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, peint en 1507, nous fera le mieux comprendre de quelle nature pouvaient être les enseignements donnés par Fra Bartolommeo à son jeune ami. Tout est mouvement, élan, dans cette page admirable, et cependant on sent que le maître n'abandonne rien au hasard, qu'il dispose avec une habileté consommée de toutes les ressources de son art. Quel abîme entre sa composition et celle, cependant si célèbre, dans laquelle Filippino Lippi avait représenté quelques années auparavant le même sujet! Chez l'artiste du quinzième siècle la Vierge, accompagnée de quelques anges, s'approche tranquillement du saint qui, en entendant ses pas, détache ses regards du livre dans lequel il était occupé à lire, et la contemple avec ravissement. Chez Fra Bartolommeo, la reine des cieux, tenant dans ses bras son fils et entourée d'une légion d'anges, traverse les airs comme portée par une force surnaturelle. Le saint l'attend à genoux, les mains levées vers elle, dans l'attitude de l'extase. Un ange lui présente un livre, d'autres témoignent par leurs gestes de leur vénération pour leur souveraine ou de la joie que leur cause cet éblouissant spectacle; on croit entendre leurs chants d'allégresse, on sent le frémissement de leurs ailes. Nulle part encore on n'avait vu réaliser avec un succès si entier l'alliance du rhythme et du mouvement : irréprochable au point de vue dramatique, la composition l'est aussi au point de vue décoratif. Malgré sa fougue, elle s'harmoniserait avec l'architecture la plus sévère. Que sera-ce lorsque son voyage à Venise aura familiarisé le peintre avec les secrets du coloris et lui aura permis d'ajouter à l'éloquence des lignes celle de la couleur?

Pour être d'une nature différente, l'influence exercée sur le moine par son jeune émule n'en était pas moins féconde. Avant tout préoccupé de l'effet d'ensemble, Fra Bartolommeo négligeait trop l'étude de la nature; — on sait que, pour se passer du modèle vivant, il en était arrivé à fabriquer des mannequins. — Au lieu de prendre pour point de départ le portrait, il créait de toutes pièces des figures idéales. Les formules abstraites tendaient à se substituer chez lui aux fraîches et vivantes images empruntées à la réalité. La fréquentation de Raphaël était bien faite pour le réconcilier avec la nature et pour donner à ses figures un caractère de vérité plus grand, une expression plus intense. Les Vierges aujourd'hui placées dans la cellule que Savonarole occupait

à Saint-Marc montrent combien fut puissante l'action exercée par Raphaël sur son ami. L'une d'elles, la Vierge serrant son enfant contre son cœur, rappelle d'une manière frappante la *Vierge de la casa Tempi*. La composition est presque identique, quoique en contre-partie. Nous aurons l'occasion, dans la suite, de signaler de nombreux autres exemples de cette influence, si docilement acceptée par le peintre dominicain, quoique la nature de son génie le rapprochât davantage du grand rival de Raphaël, de Michel-Ange.

La liaison de Fra Bartolommeo et de Raphaël dura aussi longtemps qu'eux-mêmes. En 1514, le moine vint visiter à Rome son ami, alors au comble de la gloire. Il rapporta de ce voyage une nouvelle admiration pour ce génie dont il avait été un des premiers à reconnaître la grandeur. — L'illustre peintre dominicain mourut, comme Raphaël, jeune encore : il comptait seulement quarante-deux ans, quand il expira le 3 août 1517.

Ce fut un bonheur pour Raphaël qu'en arrivant sur les bords de l'Arno il pût traiter de pair avec des maîtres déjà célèbres, au lieu d'être réduit à se mêler à la jeunesse turbulente qui remplissait les ateliers florentins. L'esprit qui y régnait ne rappelait guère l'éducation sévère, presque monacale, donnée à Pérouse et en général dans les villes italiennes du second ordre. Raphaël y aurait difficilement trouvé de ces condisciples si doux, si timides, qu'en les portraitant il créait du coup d'adorables figures de saints ou d'anges. A chaque instant nous assistons à des rixes, à des escapades de toute sorte. Dans son « Libro di ricordi », Neri di Bicci enregistre presque à chaque page le départ clandestin d'un élève, trop heureux encore lorsque quelque larcin n'avait pas précédé la fuite. Les rapports des élèves entre eux témoignaient également d'un singulier relâchement de la discipline. Le coup de poing assené à Michel-Ange par Torrigiano est tristement célèbre, et cependant ce n'était là que le prélude d'excès bien autrement graves. Le moment n'est pas loin où les instincts les plus féroces triompheront avec Benvenuto Cellini, et où une légion de spadassins fera irruption dans le domaine sacré de l'art.

Alors même que les entreprises de la jeunesse artiste de Florence offraient un caractère moins répréhensible, elles montraient combien

était grand, chez cette population, le besoin de s'amuser aux dépens des autres, de donner un libre cours à l'esprit de raillerie. Depuis ce Buffalmacco, de joyeuse mémoire, dont Boccace déjà célèbre les exploits, la tradition ne s'était guère interrompue. Le recueil de Vasari montre combien les artistes de Florence étaient jaloux de maintenir, à cet égard, leur antique réputation. Les maîtres les plus graves ne dédaignaient pas de prendre part à ces amusements peu charitables, et leurs plaisanteries ne restaient pas toujours dans les limites du bon goût. Parmi ceux dont les « charges » obtinrent le plus de succès, il faut citer Botticelli, le doux et religieux peintre de madones.

Gai et spirituel comme il l'était, Raphaël ne dut pas se formaliser de ces divertissements si nouveaux pour lui; mais il est à croire que l'élévation de son caractère le porta plutôt à rechercher la société d'hommes instruits, distingués, se rapprochant de cet idéal du parfait « courtisan », avec lequel il s'était familiarisé pendant son séjour à Urbin.

La liberté de parole qui régnait dans le monde artiste de Florence n'était cependant pas indifférente au développement des arts; cette critique incessante, cette constante agitation, pouvaient devenir des éléments de progrès. Vasari a défini en termes excellents l'influence qu'un tel milieu devait exercer sur le goût public : « A Florence, dit-il, les hommes deviennent parfaits dans tous les arts, et spécialement dans la peinture, parce qu'ils sont aiguillonnés par trois choses. La première est une critique sévère et incessante; car l'air du pays fait des esprits libres par nature, qui ne peuvent se contenter des ouvrages simplement médiocres, et qui ont égard à la valeur de l'œuvre plutôt qu'au nom de l'auteur. La seconde est le besoin de travailler pour vivre, ce qui veut dire qu'il y faut faire incessamment œuvre d'invention et de jugement, être avisé et prompt dans sa besogne; bref, savoir gagner sa vie, parce que le pays n'étant ni riche, ni abondant, ne peut, comme d'autres, nourrir le monde à peu de frais. La troisième, qui n'est pas inférieure aux deux précédentes, est une certaine soif de gloire et d'honneurs, que l'air du pays développe chez les hommes de toute profession, et qui les révolte contre la pensée d'être les égaux, pour ne pas dire les inférieurs de ceux qu'ils reconnaissent pour maîtres, mais dans lesquels ils voient des hommes comme eux : cette ambition et cette émulation sont

si vives, qu'à moins d'être sages et bons de leur nature, ils en deviennent ingrats et médisants. »

Grâce à la recommandation du Pérugin, Raphaël semble avoir été assez rapidement adopté par la société florentine. Nul doute que ses confrères ne lui apparussent dans le principe comme des maîtres incomparables, et que l'expression de ce naïf enthousiasme ne les disposât favorablement pour le nouveau venu. L'atelier du vieux peintre ombrien semble avoir été assez fréquenté. L'envoyé de la marquise de Mantoue, qui le visitait souvent en 1504, parle notamment des belles jeunes filles que l'on y rencontrait[1]. Mais ce fut surtout dans l'atelier d'un architecte florentin célèbre, Baccio d'Agnolo, que Raphaël fit de nombreuses et utiles connaissances. Baccio, comme beaucoup d'autres de ses contemporains, cultivait en même temps l'architecture, la sculpture en bois et la marqueterie. Tantôt on le voyait diriger la construction de vastes palais, tantôt assembler, avec une patience digne d'un Oriental, les fragments de bois microscopiques destinés aux incrustations des stalles de quelque cathédrale. Il y avait belle et docte compagnie, en hiver surtout, dans l'atelier de Baccio. On y discutait beaucoup. Plus d'une réputation, à coup sûr, fut faite ou défaite au milieu des établis chargés d'équerres et de rabots. L'écho de ces « bellissimi discorsi », de ces « dispute d'importanza », est arrivé jusqu'à Vasari, qui a encore pu connaître le vieux fabricant de marqueteries[2]. Le biographe cite Raphaël au premier rang de ceux qui composaient cette société d'élite. Puis venaient Andrea Sansovino, le Cronaca, Antonio et Giuliano da San-Gallo, le Granaccio et une infinité de jeunes artistes florentins ou étrangers[3]. Raphaël se distinguait par son exquise urbanité; il savait, sans froisser qui que ce fût, porter la lumière dans les questions les plus obscures[4]. Quelquefois aussi on voyait paraître un jeune homme bilieux,

1. « Alcune bellisime zovene sue vicine che si reducono assai in casa sua. » (Braghirolli, *Notizie... intorno a Pietro Vannucci*, p. 36.)

2. Baccio, né vers 1460, mourut en 1543 seulement. La France possède, dans l'église de Rueil, une œuvre authentique et fort intéressante de Baccio d'Agnolo, l'orgue de Santa-Maria Novella de Florence.

3. Vasari, t. IX, p. 225.

4. Quelques années plus tard, Celio Calcagnini, parlant des discussions auxquelles le *Traité d'architecture* de Vitruve donnait lieu, dans l'atelier de Raphaël, à Rome, rendait au peintre

sombre, taciturne, qui ne rompait le silence que pour lancer quelque sarcasme. On l'écoutait avec respect, car, quoiqu'il comptât à peine trente ans, l'Italie tout entière était déjà pleine de sa gloire. Le lecteur a nommé Michel-Ange. Peut-être fut-ce dans l'atelier de Baccio que se passa une scène dont on parla longtemps à Florence [1]. Rien n'était plus antipathique au sculpteur que le style de plus en plus affadi du Pérugin; son mercantilisme acheva de l'exaspérer. Aussi lui refusa-t-il l'autorisation de voir certaines peintures qu'il venait d'exécuter (peut-être son fameux carton) et qu'il semble d'ailleurs avoir jalousement cachées [2]. Le Pérugin se vengea par quelques paroles mordantes. Pour le coup Michel-Ange éclata devant tout le monde : il traita de « ganache » le vieux maître ombrien. L'injure était si grossière, qu'elle ne méritait pas d'être relevée. Un homme d'esprit n'y eût répondu que par le dédain. Tel ne fut pas le parti auquel s'arrêta le Pérugin. Vingt années auparavant il aurait attendu son offenseur au coin d'une rue, avec quelque acolyte, et l'aurait roué de coups. Mais à ce moment son âge ne lui permettait plus de pareilles prouesses. Il se souvenait d'ailleurs de l'amende que la justice florentine lui avait infligée en 1487 pour une vengeance de cette nature [3]. Aussi, ne pouvant dévorer l'affront, résolut-il de recourir, à son tour, aux tribunaux. Mal lui en prit; les juges le déboutèrent de sa plainte, et dès lors son astre ne fit plus que décliner à Florence. Il ne tarda pas à regagner l'Ombrie, où personne ne se serait avisé de discuter son mérite, et où son amour-propre froissé trouva d'amples consolations. On ne s'est pas assez demandé, à mon avis, si l'hostilité de Michel-Ange contre Raphaël n'avait pas pour origine cette querelle. Passionné comme il l'était, le sculpteur florentin aura reporté sur le disciple les sentiments qu'il éprouvait pour le maître.

ce beau témoignage : « Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit, aut accusat, tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione. »

1. Vasari, auquel nous devons ce renseignement, ne désigne pas le lieu de la scène. Il se borne à dire que le Pérugin mérita « oltre alcune brutture fattegli dagli artefici, che Michelagnolo in pubblico gli dicesse ch' egli era goffo nell' arte ». (T. VI, p. 46).

2. Vasari, en parlant de ce carton, dit : « e quivi cominciò un grandissimo cartone, nè però volse mai che altri lo vedesse. » (T. XII, p. 177.)

3. Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 599, note. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 193, note 29.

Le séjour de Raphaël à Florence fut le point de départ d'autres relations encore, peut-être moins fécondes, mais non moins intimes. Elles nous prouvent avec quelle rapidité l'artiste d'Urbin gagnait la sympathie de tous ceux qui l'approchaient. Nous savons, par le témoignage de Vasari, qu'il se lia tout particulièrement avec Ridolfo Ghirlandajo, le fils de l'illustre auteur des fresques de Santa-Maria Novella. Lorsque Raphaël partit pour Rome, il confia à son ami la mission de peindre une draperie bleue dans un tableau qu'il n'avait pas eu le temps d'achever, probablement la *Belle Jardinière*. Plus tard, arrivé au comble de la gloire, il fit tous ses efforts pour attirer Ridolfo auprès de lui, à la cour pontificale. Mais celui-ci, chargé de famille (il avait quinze enfants) et fort attaché à sa ville natale, ne put se résoudre à s'expatrier.

Un membre d'une famille dont le nom n'est pas moins cher à l'art, Aristote de San-Gallo, se lia également dès lors avec Raphaël, qu'il rejoignit dans la suite à Rome, où il fut attaché aux travaux de la basilique de Saint-Pierre.

Malgré tant de sympathies, Raphaël, pendant les quatre années que dura son séjour à Florence, se vit réduit à ne travailler que pour des amateurs de second ordre, ou même pour des étrangers. Rien ne nous autorise à croire que Pierre Soderini lui ait confié n'importe quel ouvrage, et cédé aux instances de la famille ducale d'Urbin. (Nous verrons dans la suite qu'en 1508 Raphaël demanda une nouvelle lettre de recommandation pour le tout-puissant gonfalonier.) D'autre part, les communautés religieuses ou les corporations civiles réservaient leurs faveurs aux maîtres indigènes. Le jeune étranger ne put donc compter que sur ces amateurs qui, par goût comme par économie, préféraient le tableau de chevalet aux compositions monumentales[1]. (Les Dei furent les seuls qui

1. Des connaisseurs distingués (voy. notamment la *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, t. II, p. 299 et suiv.) attribuent aujourd'hui encore à Raphaël la fresque du couvent de Sant-Onofrio de Florence (transformé en musée égyptien), la *Cène*. Ils se fondent principalement sur la présence de la signature RA... LL ANNO MDV. Mais alors même qu'il serait prouvé que cette inscription signifie RAPHAEL, il ne s'ensuit nullement que le Sanzio soit l'auteur de la fresque. On compte en effet à cette époque une quinzaine de florentins portant le prénom de Raphaël (Vasari, édit. Milanesi, t. IV, p. 244). MM. Crowe et Cavalcaselle font honneur de la *Cène* à un élève du Pérugin, à un condisciple de Raphaël, Gerino da Pistoia (*Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 260).

lui commandèrent un retable, la *Vierge au baldaquin.*) Cette circonstance, toute fortuite, détermina en quelque sorte la nature de ses productions. Il n'en faut pas davantage quelquefois pour changer la direction de toute une école. Le séjour de Raphaël à Florence pourrait être assez justement appelé la période des madones. Les seules grandes pages que le maître peignit entre 1504 et 1508 lui furent en effet commandées, si l'on en excepte la *Vierge au baldaquin*, non par la Toscane, mais par la vieille Ombrie ; ce fut pour elle qu'il exécuta ou commença le retable du couvent de Saint-Antoine, la fresque de San-Severo, la *Madone Ansidei*, le *Couronnement de la Vierge*, destiné au couvent de Monte-Luce, enfin la *Mise au tombeau.*

Parmi les patriciens florentins qui favorisèrent les débuts de Raphaël, Taddeo Taddei mérite le premier rang. C'était un protecteur éclairé des lettres et des arts, grand ami du poète Bembo. Il commanda, entre autres ouvrages, le célèbre bas-relief de Michel-Ange, la *Vierge avec l'enfant* [1]. Taddei se prit d'une telle amitié pour le jeune maître, qu'il lui offrit sa maison et sa table. Raphaël n'eut garde de refuser, mais il ne voulut pas se laisser vaincre en générosité, et fit cadeau à son hôte de deux tableaux, dont l'un, la *Vierge dans la prairie*, au Belvédère de Vienne, peut compter parmi ses productions les plus exquises. Plus tard, en 1508, dans sa lettre adressée à son oncle, Simon Ciarla, il lui recommanda chaleureusement son protecteur, qui se préparait à faire un voyage à Urbin.

« Dans le cas, lui écrit-il, où le Florentin Taddeo Taddei, dont nous avons souvent parlé, viendrait à Urbin, veuillez prier mon oncle le prêtre et ma tante Santa de lui rendre tous les honneurs possibles, sans rien épargner. Je vous prierai, vous aussi, de lui rendre tous les services dont il pourra avoir besoin, parce que, en vérité, je lui ai les plus grandes obligations. »

Taddeo Taddei n'habitait pas encore à cette époque le palais que Baccio d'Agnolo construisit pour lui dans la via de' Ginori, et qui porte aujourd'hui le nom de palais Pecori Giraldi. Il demeurait près du palais des Médicis, au n° 15 de cette via San-Gallo, dans laquelle devait plus tard s'élever, sur les dessins de Raphaël, le superbe palais Pandolfini. La

1. Vasari, t. XII, p. 175.

maison dans laquelle il donna l'hospitalité au peintre est d'apparence modeste. Le passant ne la remarquerait pas sans l'inscription moderne qu'elle porte sur sa façade :

RAFFAELLO DA URBINO
FU OSPITE DI TADDEO DI FRANCESCO TADDEI
IN QUESTA CASA
NEL MDV.

Un autre amateur florentin, Lorenzo Nasi, témoigna également beaucoup d'amitié à Raphaël. Cette fois-ci encore le peintre fit preuve d'une rare délicatesse. Quoiqu'il ne fût pas riche et qu'il lui fallût compter (Raphaël savait à l'occasion traiter les affaires avec la prudence, le sang-froid qui caractérisent les Italiens), il voulut, lorsque Nasi se maria, le surprendre par un cadeau qui pût rivaliser avec ceux des plus opulents d'entre ses amis : il lui offrit la *Vierge au chardonneret*, le joyau le plus précieux de cet écrin qu'on appelle la tribune de la galerie des Offices. Comme Taddei, Nasi eut recours à Baccio d'Agnolo pour la construction de son palais.

Angelo Doni, qui commanda au peintre son portrait et celui de sa femme, ne brillait point par la munificence. Il savait allier une extrême parcimonie à son goût pour les belles choses. Raphaël dut sans doute passer par ses fourches caudines; mais Michel-Ange, moins timide, lui apprit un jour ce qu'il en coûtait de lésiner avec un homme comme lui. Doni lui avait commandé une sainte Famille, celle-là même qui se trouve aujourd'hui dans la galerie des Offices. L'artiste, après l'avoir terminée, la lui envoya en même temps que la « police » (c'est l'expression dont se sert Vasari), qui s'élevait à 70 ducats. Ce prix parut énorme à l'amateur; aussi ne remit-il au porteur que 40 ducats, somme bien suffisante à son avis. Réclamation immédiate de Michel-Ange, qui demande 100 ducats ou le renvoi du tableau. Cette fois-ci Doni offre 70 ducats; mais l'artiste, pour le punir, exigea 140 ducats, et force fut à ce trop parcimonieux Mécène de s'exécuter[1]. La maison de Doni regorgeait d'ailleurs d'œuvres d'art, antiques ou

1. Vasari, t. XII, p. 176, 177.

modernes. Vasari vit encore chez son fils un superbe Mercure de bronze dû à Donatello[1], ainsi qu'une madone exécutée par Fra Bartolommeo (aujourd'hui conservée dans la galerie Corsini à Rome[2]). Le biographe cite également les grotesques dont Morto da Feltro orna une salle du palais de Doni[3].

Les amateurs étrangers contribuaient à entretenir l'activité des ateliers florentins. Espagnols, Français et Allemands ne cessaient d'y commander des tableaux de chevalet. Dès le dernier tiers du quinzième siècle, Lorenzo di Credi envoyait des madones en Espagne[4], tandis que Filippino Lippi adressait au roi Mathias Corvin, sur sa demande, deux peintures mentionnées par Vasari. Dans la suite, ce genre d'exportation prit la plus grande extension. L'atelier de Ridolfo Ghirlandajo notamment défrayait de tableaux l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne[5]. Raphaël profita de la faveur qui s'attachait aux productions de l'École florentine. Dans sa lettre adressée à son oncle Simon, en 1508, il lui dit qu'un de ses protecteurs lui a promis pour 300 ducats de commandes, soit pour Florence, soit pour la France. Il est tout joyeux de pouvoir lui annoncer cette bonne nouvelle. C'était se montrer peu exigeant.

On le voit, la période florentine de Raphaël a été plus féconde en enseignements, en progrès techniques qu'en succès matériels. Le jeune artiste s'élève rapidement au rang de maître, produit des chefs-d'œuvre, sans que le gouvernement ou ces riches amateurs qui, après l'expulsion des Médicis, avaient pris en mains la protection des arts, les Ruccellaï, les Strozzi et autres, paraissent se douter de sa présence. On chercherait en vain son éloge dans les écrits dans lesquels les humanistes toscans prodiguent à des peintres du troisième ordre les titres de Zeuxis et d'Apelle. Albertini, dans son précieux *Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta cipta di Florentia*, imprimé en 1510, ne pro-

1. Vasari, t. III, p. 262.
2. Idem, t. VII, p. 157.
3. Idem, t. IX, p. 108.
4. Idem, t. VIII, p. 204.
5. Idem, *Ibid.*, p. 132.

nonce même pas son nom. Pas une ligne, pas un mot qui constate les triomphes du jeune étranger. Raphaël cependant avait contracté envers Florence une dette qu'il n'eut garde d'oublier. Jamais, sans la forte instruction qu'il y reçut, il ne serait devenu le dessinateur incomparable qui mérita de travailler pour Jules II et Léon X, et de fonder l'École romaine.

CHAPITRE VII

Raphaël à Florence (suite). — Madones et Saintes Familles.

Les madones peintes par Raphaël pendant son séjour à Florence forment un groupe absolument distinct dans l'œuvre du maître : elles sont déjà éloignées du mysticisme ombrien, mais n'offrent pas encore cette plénitude de formes, ce caractère triomphant que Raphaël, devenu en quelque sorte le peintre officiel de l'Église romaine, donnera plus tard à ses tableaux de dévotion. Le jeune artiste cherche à y concilier la beauté avec la vérité. La tendresse maternelle, les joies de l'enfance, y sont exprimées en traits d'une fraîcheur, d'une éloquence admirables; elles font presque oublier le côté dogmatique. Aussi bien, sauf deux ou trois exceptions, ne sont-ce pas des retables que le Sanzio peint à cette époque, des compositions monumentales qui, dans la cathédrale, occupent la place d'honneur, et devant lesquelles chaque fidèle fait, pour ainsi dire, la confession publique de sa foi; ce sont des tableaux de chevalet destinés à des oratoires particuliers, peut-être même au cabinet de travail ou au salon de quelque riche amateur, et qui doivent avant tout charmer. La Divinité descend sur terre, elle s'assied au milieu de nous, prend part à nos souffrances et à nos joies, à nos joies surtout; car dans cette longue série de madones, c'est à peine si l'on saisit parfois une nuance de mélancolie ou le pressentiment des souffrances à venir. Il semble que chez cette jeune mère caressant son enfant brillant de santé, il n'y ait de place que pour l'affection, l'espérance, les sentiments les plus doux et les plus riants. L'extrême rareté des attributs fortifie encore cette impression. Nous ne trouvons que de loin en loin la petite croix de roseau de saint Jean-Baptiste ou la banderole avec l'*Ecce Agnus Dei;*

les nimbes mêmes manquent quelquefois. On pense à peine devant ces idylles aux mystères de la religion.

N'ayant à compter ni avec les scrupules de ses protecteurs ombriens, ni avec les exigences de la cour pontificale, Raphaël a donné un libre cours à ses inspirations. Jamais la création ne lui avait paru plus belle, jamais aussi il n'avait joui, pour la célébrer, d'une indépendance plus entière. On n'est pas sûr de retrouver deux fois dans l'existence des conditions extérieures si favorables, ni une telle liberté d'esprit. Aussi le maître, pendant cette période, hélas! trop courte, a-t-il rompu avec toute tradition théologique, s'est-il affranchi de toute contrainte. On pourrait presque dire que la théorie de l'art pour l'art est la seule qu'il reconnaisse. Les mystérieuses terreurs[1], comme la splendeur éclatante du moyen âge, sont également loin de son esprit. Qu'a-t-il besoin de riches étoffes, de chœurs d'anges, de somptueux encadrements architecturaux ou d'éblouissants fonds d'or! La nature, la nature vivante, ne lui offre-t-elle pas assez de ressources, plus propres à toucher, à ravir? Il éprouve le besoin de respirer en plein air, de nous transporter au milieu de frais paysages ; le temple qu'il choisit a pour voûte la vaste coupole du ciel ; le gazon émaillé de fleurs tient lieu de tapis orientaux. Que nous sommes loin de ces cathédrales gothiques, où « le jour n'arrive que transformé par les vitraux en pourpre sanglante, en splendeurs d'améthyste et de topaze, en mystérieux flamboiements de pierreries, en illuminations étranges qui semblent des percées sur le paradis[2]! » Raphaël, en vrai artiste moderne, étend devant nos regards des collines couvertes d'arbres fruitiers, des lacs aux eaux calmes et limpides, de riants villages; bref, le spectacle du bonheur le plus complet, le spectacle de ce printemps éternel, de ce « ver æternum » que le poète antique a chanté en si beaux termes. Célébrer les beautés de la nature, proclamer la grandeur de la création, glorifier les sentiments les plus nobles, l'amour maternel et l'amour filial, n'est-ce pas aussi, somme toute, faire de l'art religieux!

Ce fut, à dire vrai, la fin de cette forte et sévère discipline, élaborée par

1. Que telle fut bien l'impression produite sur Raphaël par le moyen âge, c'est ce que prouve une phrase de son rapport à Léon X sur la restitution de Rome. Comparant l'architecture des anciens à celle de la période suivante, l'artiste dit que l'une est aussi différente de l'autre que la liberté l'est de la servitude.

2. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 127.

tant de générations d'artistes et de théologiens, et formulée d'un côté, à l'usage des Grecs, dans le *Traité de la peinture* du mont Athos, de l'autre, dans le *Rationale* de Guillaume Durand. Ainsi que l'a fort justement fait observer M. Taine, la forme en elle-même ne suffisait pas pour intéresser le moyen âge; il fallait qu'elle fût un symbole et désignât quelque mystère auguste : la cathédrale, par exemple, avec ses nefs opposées, représentait la croix sur laquelle le Christ a expiré; les rosaces avec leurs pétales figuraient la rose éternelle, dont toutes les âmes rachetées sont les feuilles; les dimensions de toutes les parties de l'édifice devaient correspondre à des nombres sacrés[1]. Tout était déterminé, réglé d'avance; point de détail qui n'eût une signification familière aux esprits les moins cultivés. L'art était ainsi devenu l'auxiliaire de la religion, la Bible de ceux qui ne savaient pas lire. L'indépendance de l'artiste a pu souffrir parfois de ces entraves, mais il était amplement dédommagé par le courant de sympathie qui s'établissait entre lui et la foule. C'était alors le triomphe de l'art populaire. Chez Giotto encore et chez ses élèves, les types, l'attitude, les attributs, et jusqu'à la place des personnages, tout est conforme aux enseignements de la théologie monumentale. Celui qui aurait supprimé le nimbe crucifère du Christ aurait passé pour un hérétique; représenter la Vierge nu-pieds aurait froissé les sentiments de tous les fidèles. Le nombre des chérubins qui voltigent autour du couple céleste, la couleur des ailes des anges, la coupe des vêtements, leurs ornements, rien, absolument rien n'était abandonné à l'arbitraire du peintre.

Les naturalistes florentins du quinzième siècle battirent les premiers en brèche ces traditions vénérables. Que pouvaient la résistance d'un Fra Angelico, celle de l'École ombrienne, contre les efforts de ces novateurs hardis qui appelaient à leur secours, d'un côté l'antiquité classique, de l'autre la nature? Des portraits remplacèrent les types consacrés des apôtres et des saints; les nimbes, primitivement plaqués sur le fond et en quelque sorte fixes, devinrent mobiles; puis ces disques, encore en usage chez Masaccio, se changèrent en un simple filet d'or; ce filet lui-même manque dans beaucoup de madones de Raphaël. Les symboles des évangélistes disparaissent à leur tour dans celle des compositions de notre maître qui rappelle avec le plus d'éclat les traditions du moyen âge, et

1. *Philosophie de l'art*, loc. cit.

qui est comme le dernier reflet de ces splendeurs désormais condamnées, la *Dispute du Saint-Sacrement :* des anges remplacent les animaux traditionnels, l'aigle, le lion, le bœuf, et présentent à l'admiration des fidèles les Livres sacrés. N'est-ce pas un signe des temps ?

Peintre sincère avant tout, disciple respectueux de la nature, Raphaël ne se décida que difficilement, pendant toute cette première période, à sacrifier la recherche de la vie et de la vérité à celle de l'expression. En cela il s'est montré le digne continuateur des naturalistes florentins du quinzième siècle. Il lui eût été facile de traduire avec plus de force les sentiments divers représentés par la Vierge, par son fils, par le petit saint Jean. Pour exciter chez le spectateur une émotion plus vive, sinon plus profonde, il n'eût eu, comme le firent plus tard les Bolonais, qu'à créer des figures en vue d'un effet déterminé, et à subordonner à quelque coup de théâtre tout ce qui s'appelait vérité ou vraisemblance. Il lui arriva deux ou trois fois, notamment dans la *Vierge du duc de Terranuova* (au musée de Berlin), d'éprouver une tentation de cette nature; dans ses études pour la *Vierge dans la prairie* aussi il représenta d'abord le petit saint Jean croisant les bras et s'inclinant devant l'enfant Jésus avec les marques de la plus profonde vénération, ou bien même s'agenouillant devant lui avec une ferveur qui n'avait plus rien de l'enfance. Mais il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il faisait fausse route : dans la composition définitive, toute trace d'exagération a disparu. C'est que son génie (et on peut l'ajouter, le sain et robuste génie de la première Renaissance) avait horreur de l'abstraction. Il fallait à ses yeux, pour qu'une figure fût digne de prendre place dans la peinture, qu'elle vécût d'une vie qui lui fût propre; ses héros ne devaient agir que conformément à la logique de leur caractère et de leur âge. Aussi ses enfants sont-ils de vrais enfants : un sentiment unique peut les dominer parfois, la tendresse pour leur mère, une ferveur naïve; mais ce sentiment ne sera jamais que de ceux que comporte l'enfance; il n'aura rien de factice, ni de théâtral; il ne nous lassera jamais. Là est, si je ne me trompe, le secret de la séduction qu'exercent depuis plus de trois siècles les madones florentines du Sanzio, le secret de leur éternelle jeunesse.

Raphaël pouvait d'ailleurs s'autoriser, dans ces représentations, du texte du Nouveau Testament. Saint Luc, le seul des évangélistes qui s'étende quelque peu sur l'enfance du Christ, nous dit (chap. II, v. 40) que « l'enfant croissait et se fortifiait, étant rempli de sagesse, et que la

grâce de Dieu était en lui ». Rapprochant ce passage de celui où le Christ prononce la belle parole : « Laissez venir à moi les petits enfants, » Raphaël a supposé que lui aussi a connu les joies de l'enfance, qu'il a souri à sa mère, joué avec son jeune compagnon, le fils de Zacharie et d'Élisabeth, qu'il s'est épanoui en présence d'une nature riche et belle. Tel est le thème que l'artiste développe dans les nombreuses madones peintes à Florence.

Il est des esprits, je le sais bien, qui regrettent cette constante répétition de sujets connus, et qui reprochent à Raphaël de n'avoir pas varié davantage la mise en scène. Ces griefs ne soutiennent pas l'examen. Il est plus aisé, en effet, de varier les sujets que de varier les compositions. Tirer d'une idée unique tous les développements dont elle est susceptible, est le problème le plus difficile à résoudre. On peut même dire que limiter ainsi le programme, c'est fournir aux artistes l'occasion de réaliser les plus grands progrès. Si l'on considère la marche des arts chez les anciens ou chez les modernes, on découvre que la perfection n'a été atteinte que grâce au labeur de générations entières s'essayant dans un sujet fixé d'avance. L'obligation de lutter en champ clos, de s'attaquer directement à la difficulté, développe chez chaque maître des ressources qu'il ignorait lui-même, et le pousse à tenter un suprême effort. L'histoire de la fameuse ligne d'Apelle contient à cet égard un enseignement qu'il est intéressant de recueillir. On sait que visitant à Rhodes l'atelier de Protogène, et trouvant son rival sorti, l'illustre peintre grec traça, sur le champ d'un tableau commencé par son rival, une ligne d'une ténuité extrême. Protogène, de retour, conduisit sur cette même ligne une ligne plus ténue encore, qu'Apelle surpassa par un troisième trait tellement fin, que Protogène dut s'avouer vaincu. Raphaël ne réalisa-t-il pas un tour de force pareil lorsqu'il entreprit de renfermer trois figures déterminées, la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean, dans un triangle, et de composer ainsi le plus simple et le plus harmonieux des groupes ! Bien longtemps avant lui, on avait essayé avec ces trois figures traditionnelles toutes sortes de combinaisons pittoresques ; le désir de faire mieux que ses devanciers, de les surpasser dans le programme choisi par eux, a déterminé le triomphe de Raphaël, triomphe tellement complet, que depuis trois siècles et demi, désespérant de faire mieux, la postérité est réduite à copier.

Pour bien apprécier le caractère et la portée des innovations (avec un artiste tel que Raphaël, on n'ose pas prononcer le mot de révolutions) introduites dans la peinture des madones et des saintes familles par le maître urbinate, il nous faut jeter un regard en arrière et rechercher comment le moyen âge et la première Renaissance comprenaient la représentation de ces sujets. Étant donné le caractère du Sanzio, il n'est jamais permis de négliger l'étude des efforts antérieurs : Raphaël les résume en lui et leur imprime le sceau de la perfection.

Giotto et ses contemporains se sentent mal à l'aise, avec leur abondance épique, dans le tableau de chevalet : il leur faut, pour développer leurs idées, les vastes murailles d'une basilique ou d'un cloître, ou du moins des retables aux proportions colossales. La Madone du musée de Milan, avec l'inscription *Opus magistri Jocti de Florentia*, en est une preuve. Le maître florentin, si complètement dégagé de l'influence byzantine dans ses fresques, ne retrouve pas ici l'originalité qui le distingue : la figure de la Vierge est massive; ses yeux allongés et étroits manquent d'expression; le geste par lequel l'enfant, vêtu d'une simple chemise, caresse le menton de sa mère, a quelque chose de lourd et de forcé. Il y a entre ce tableau et ceux de Raphaël toute la distance qui sépare l'art au berceau de l'art parvenu à son apogée.

La gloire de triompher de ces difficultés paraissait réservée au plus pur des peintres du quinzième siècle, Fra Angelico. Nul n'alliait à une inspiration aussi élevée un aussi vif sentiment de la grâce, de la tendresse. Mais, en vrai fils du moyen âge, Fra Angelico, pour exprimer la foi qui déborde en lui, a besoin, comme les disciples de Giotto, de vastes compositions : la figure isolée ne lui suffit pas. Autant il met de poésie, d'éclat dans ses *Couronnements de la Vierge*, avec leurs chœurs d'anges, leurs saints et leurs élus aux faces illuminées de bonheur, avec leur rayonnement céleste, autant dans ses madones il montre d'hésitation, d'inexpérience. Son grand et célèbre tableau de la galerie des Offices, la Vierge debout avec l'enfant dans ses bras, prouve surabondamment que cette netteté plastique, dont ses successeurs furent redevables à l'étude de la statuaire antique, faisait défaut au peintre dominicain; les deux figures sont mal en cadre; l'expression manque de force, les draperies de liberté et de mouvement. Je veux bien que les proportions inusitées du retable aient gêné l'artiste. Mais dans ses madones de plus petites dimensions

les imperfections sont les mêmes. Quelle grâce, au contraire, dans les figures accessoires, dans ces anges faisant résonner leurs cymbales ou leurs tambourins! Ce sont les dignes frères de ceux dont Ghiberti a peuplé les portes du Baptistère. L'œuvre se sauve par les accessoires, mais cela suffit-il?

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, les Florentins font un effort suprême pour mettre ce sujet, en apparence si simple, la Vierge et l'enfant Jésus, en harmonie avec les aspirations nouvelles, pour en découvrir la formule définitive. D'innombrables bas-reliefs et tableaux témoignent de leur ardeur. Comme pour serrer le problème de plus près, ils se plaisent à donner à leurs compositions la forme de médaillons, et enferment leurs figures dans un cercle, supprimant tous les accessoires oiseux. On ne saurait nier que Donatello et Desiderio, Antonio Rossellino et Mino da Fiesole, pour ne citer que des maîtres hors ligne, n'aient réalisé à cet égard les plus grands progrès et n'aient préparé les voies à Raphaël. Rien de plus fin que le modelé de leurs madones, rien de plus harmonieux que leur groupement : seules les têtes n'ont pas encore cette beauté vraiment classique que le Sanzio saura leur donner. Il en est de même des madones de Botticelli et de Lorenzo di Credi, comme aussi de celles de l'École ombrienne : elles nous charment par leur grâce, par leur recueillement. Quelle tendresse, par exemple, dans ce tableau où Botticelli nous montre l'enfant Jésus se hissant sur ses pieds pour atteindre à la hauteur du visage de sa mère et pour jeter ses petits bras autour de son cou! Comme expression, Raphaël n'a rien trouvé de plus touchant. Il ne pouvait espérer de l'emporter sur son prédécesseur que par la noblesse du style, la pureté des formes.

L'École de Venise est une de celles qui ont le plus contribué à porter la représentation de la Vierge à ce degré de perfection auquel elle atteignit dans les premières années du seizième siècle. Les madones d'un de ses fondateurs, Crivelli, ont encore tout l'éclat de celles du moyen âge, mais elles joignent à la majesté une grâce touchante. Assises sous un dais couvert de riches ornements, vêtues d'étoffes brochées d'or et resplendissantes de pierreries, elles représentent encore la reine des cieux, mais déjà, dans la tendresse avec laquelle la mère regarde son fils jouant sur ses genoux, non moins que dans la vivacité de l'enfant,

il y a un acheminement vers l'art moderne. Jean Bellin fait un pas de plus, il supprime cette brillante mise en scène. Ses vierges, généralement vues à mi-corps, sont privées de toute parure; derrière elles s'étend une tenture modeste; un paysage occupe le fond. L'enfant caresse sa mère, ou regarde le spectateur, — le motif importe peu à Bellin. Ce qu'il cherche, c'est l'alliance de la vie et de la beauté. L'effort est grand, l'intention palpable. Mais, malgré les hautes qualités du vénéré chef de l'École vénitienne, le résultat n'a pas toujours été en proportion de l'effort. Son triomphe à lui, comme celui de ses disciples, Cima da Conegliano et Victor Carpaccio, c'est la « Santa Conversazione »; dans leurs vierges glorieuses trônant sous un dais doré, dans leurs saints majestueux rangés autour de Marie, dans leurs admirables anges assis à ses pieds et faisant retentir l'air du son de harpes ou de violes, ils peuvent déployer à leur aise la richesse de leur imagination et les ressources de leur palette.

La *Sainte Famille* de Michel-Ange réalise à cet égard un progrès considérable. Dans ce tableau, le peintre-sculpteur a choisi, comme bon nombre de ses prédécesseurs, la forme du médaillon, et inscrit sa composition dans un cercle : Marie, agenouillée au premier plan, se retourne pour prendre l'enfant, que saint Joseph, placé derrière elle, lui tend par-dessus son épaule : dans ce mouvement, son regard rencontre celui de son fils, qu'elle contemple avec une tristesse profonde. Le groupe, quoiqu'il n'ait pas encore la netteté de ceux de Raphaël, est construit avec une science consommée : Michel-Ange s'est plu à accumuler les difficultés, comme pour triompher avec plus d'éclat. Préoccupé d'un côté de la solution de problèmes techniques, entraîné de l'autre par ses aspirations si peu conformes à l'esprit évangélique, il a donné à ses personnages cette grande tournure et à la scène cette élévation, ce sérieux terrible qui le distinguent de son jeune rival. Il n'y a point de place ici pour le sourire de l'enfant, pour la joie radieuse de la mère; au lieu d'une idylle, au lieu du spectacle de l'amour maternel, nous avons comme la sombre préface des *Sibylles* et du *Jugement dernier*. La présence, dans le fond, d'enfants nus, aux formes athlétiques, augmente encore cette impression, et prouve que dans l'esprit de Michel-Ange la force primait toujours la grâce. Sans ces figures, véritable hors-d'œuvre, l'ordonnance du tableau serait d'ailleurs irréprochable.

La *Sainte Famille* de Michel-Ange a été exécutée vers 1503. Le Titan florentin et son émule d'Urbin s'essayaient donc presque simultanément dans les mêmes compositions.

Lorsque Raphaël, à son tour, aborda ce sujet, comme pour mieux marquer son futur triomphe, il supprima tous les accessoires et ne laissa substituer que le motif principal. Chez lui, ni anges, ni trône, ni costumes éclatants, ni riche encadrement architectural. Quelquefois même, comme dans la *Vierge du grand-duc*, il supprime le paysage et le remplace par un fond uni. Point d'« idées littéraires » non plus. L'action est réduite à sa plus simple expression. Bien plus, il renonce à chercher des motifs nouveaux : tous ses prédécesseurs, en effet, avaient représenté, comme lui, la Vierge embrassant son fils, lui apprenant à lire, ou bien encore l'enfant Jésus donnant une fleur à saint Jean ou recevant de lui un oiseau, jouant avec un agneau ou tranquillement endormi sous l'œil de sa mère. Aucun de ces traits ne lui appartient en propre, et cependant qui pourrait nier l'originalité, la spontanéité de ses compositions?

L'étude de la nature, fortifiée par celle de l'antique, et, d'autre part, la recherche d'effets strictement propres à la peinture, ont permis au Sanzio de renouveler si complètement un thème qui paraissait épuisé. Il est ainsi parvenu à unir la beauté de l'ordonnance à la vérité des attitudes, à surpasser ses prédécesseurs, à se surpasser lui-même dans chaque œuvre nouvelle, sans jamais se répéter. Que de prodiges n'a-t-il pas accomplis, par exemple, dans le groupement! Prenons la *Belle Jardinière*. Quel artiste a jamais tiré un parti aussi brillant de la réunion de trois figures, une femme, deux enfants! Les nus et les draperies alternent avec une harmonie inimitable; les mouvements sont combinés avec une perfection si grande, qu'on ne songe même plus à la difficulté vaincue. Les plus beaux groupes de la statuaire antique n'ont pas plus de souplesse, ni de science. Mais que l'on se garde bien de croire que Raphaël a cherché à imiter dans ses madones des bas-reliefs ou des statues : il n'a pris à la sculpture que la rigueur de ses méthodes.

Le costume de ses madones mériterait à lui seul une étude approfondie. Quel art prodigieux, quelles recherches infinies dans cette apparente simplicité! Avec les étoffes les moins riches, une robe rouge

ou bleue, une tunique, un voile ou une écharpe négligemment jetée autour du cou, Raphaël a réalisé les combinaisons les plus variées.

La chronologie des madones exécutées par Raphaël entre 1504 et 1508, c'est-à-dire pendant sa période florentine, n'est pas facile à fixer. Vasari se borne à mentionner la *Madone au chardonneret*, la *Madone Canigiani*, aujourd'hui à Munich, deux petites madones offertes au duc Guidobaldo, d'Urbin, la *Vierge au baldaquin*, enfin une madone que l'artiste laissa inachevée en partant pour Rome, et à laquelle son ami Ridolfo Ghirlandajo mit la dernière main. D'autre part, quatre seulement des madones peintes par Raphaël à Florence sont pourvues de dates, et encore la lecture de ces dates donne-t-elle lieu à des incertitudes fort grandes. En effet, abstraction faite de la *Grande Madone de lord Cowper* (1508), les meilleurs juges sont partagés sur la question de savoir si l'année marquée sur la *Vierge dans la prairie*, de Vienne, est 1505 ou 1506, celle de la *Sainte Famille à l'agneau*, 1506 ou 1507, celle de la *Belle Jardinière*, 1507 ou 1508. L'emploi de chiffres romains explique ces incertitudes, l'addition ou l'enlèvement d'un trait de pinceau, semblable à un I, suffisant pour modifier la date. Ne pouvant résoudre ces questions avec une certitude absolue, nous nous attacherons à grouper les madones de la période florentine selon leurs affinités naturelles.

On s'accorde[1] à placer au début du séjour de Raphaël à Florence deux dessins à la plume, conservés l'un à Oxford, l'autre au Louvre, et tous deux reproduits ici en fac-similé. L'un, celui d'Oxford, est encore conçu dans les données de l'École ombrienne : Marie, vue de face, la tête surmontée d'un nimbe, y garde l'attitude timide et recueillie des Vierges du Pérugin; l'enfant lève les yeux vers elle avec une expression de mélancolie frappante, qui accentue encore le caractère religieux de la composition. Le dessin du Louvre a déjà plus de liberté, en même temps qu'il exhale un parfum plus foncièrement raphaélesque. Ici la Vierge, aux traits plus allongés et plus distingués, se montre de trois quarts; elle lit avec attention dans le livre qu'elle tient à la main; tandis que son fils, assis sur ses genoux, suit la lecture et joint les mains avec une sorte de ferveur enfantine. L'attitude, le costume, l'expression, marquent un progrès

1. Voyez notamment Springer, *Raffael und Michel Angelo*, p. 63 et suiv.

véritable, qui s'accentue encore davantage dans la tête de Vierge de la collection de M. Malcolm[1], cette exquise étude de la plus pure jeunesse de Raphaël, comme l'a si bien appelée M. de Chennevières[2]. Le peintre allait enfin entrer dans une voie nouvelle.

La *Vierge du grand-duc*[3], peinte à Florence, consacre l'affranchisse-



ÉTUDE POUR UNE MADONE

(Université d'Oxford.)

ment du jeune maître. Le modelé a acquis une fermeté et une sûreté inconnues à l'École de l'Ombrie; d'ambré qu'il était, le coloris est devenu

1. Cette esquisse, exécutée à la mine d'argent, a longtemps passé pour le portrait de la sœur de Raphaël.

2. *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts en* 1879. Paris, 1880, p. 22.

3. Ainsi appelée parce que le duc de Toscane, Ferdinand III (mort en 1824), qui en avait fait l'acquisition en 1799 pour la modique somme de 571 écus et 3 livres, était tellement épris de ce tableau, qu'il l'emporta dans tous ses voyages et même en exil. La *Vierge du grand-duc* fait partie de la galerie Pitti depuis 1859.

clair, vif, brillant. Les types aussi s'écartent singulièrement de ceux qui étaient en honneur à Pérouse et dans les environs : plus de pommettes trop saillantes, de bouche trop mignonne, de menton trop pointu. Les contours du visage se rapprochent de plus en plus de l'ovale, la taille se



LA VIERGE AVEC L'ENFANT

(Dessin du musée du Louvre.)

redresse et s'accentue; sans être moins recueillie, moins chaste, la Vierge a des traits plus réguliers et une personnalité plus tranchée que ses aînées. On remarquera surtout les formes pleines, presque rebondies, de l'enfant; l'exubérance de la vie, l'aisance des mouvements, contrastent singulièrement avec les productions antérieures de Raphaël : posé sur

une des mains de sa mère, soutenu par l'autre, le « bambino » s'attache à elle avec une tendresse mêlée d'inquiétude ; il fixe ses grands yeux sur le spectateur, et paraît hésiter entre le sourire et les larmes. Le costume de la Vierge, sans s'écarter de la simplicité chère aux Ombriens, a déjà



ENFANTS JOUANT

(Revers du dessin précédent.)

plus d'élégance ; sa tête est encore recouverte d'un voile, mais il est assez transparent pour ne pas cacher ses beaux cheveux soyeux, son front si pur. Le choix des couleurs montre aussi plus de recherche : le ton rouge de la robe, la tonalité bleue du manteau doublé de vert, forment une note plus gaie que dans les ouvrages précédents.

Pendant le cours même de l'exécution, Raphaël a réalisé des progrès considérables : dans le dessin du musée des Offices, qui forme



ÉTUDE POUR UNE VIERGE

(Collection Malcolm.)

comme la première pensée du tableau, la Vierge offre un caractère plus hiératique; sa figure exprime une mélancolie profonde; sa tête est presque entièrement recouverte d'un pan de son manteau; la main droite,

qui, dans le tableau, soutient avec tant d'amour l'enfant, pend ici négli-



LA VIERGE DU GRAND-DUC

(Galerie Pitti.)

gemment le long du corps. Autant la composition définitive montre de grâce et de tendresse, autant l'esquisse est froide et triste. Raphaël, en la

traçant, songeait évidemment encore à la « Mater dolorosa » du moyen âge : aux rayons du soleil de Florence, ces sombres images n'ont pas tardé à s'envoler de son esprit.

Dans la *Petite Madone de lord Cowper*, peinte vers 1505, et aujourd'hui conservée à Panshanger, près de Hartford, la simplicité et la spontanéité de la composition ne sont pas moins frappantes. Thoré a fait ressortir avec sa vivacité et son esprit accoutumés les qualités propres à ce tableau. « La Vierge, dit-il, à mi-corps et mi-nature, est assise de face; elle a un corsage rouge, et sur les genoux une draperie bleue. Sur sa main gauche elle porte l'enfant, comme on tient un fruit dans la paume de la main. Lui, de ses deux bras, entoure le cou de sa mère, et de son petit pied lui foule la main droite. Ce mouvement de spontanéité enfantine est délicieux. Une expression de tendresse maternelle et une chaste sérénité animent la physionomie de la Vierge. Bien des artistes préfèrent les premières madones de Raphaël à celles de sa troisième manière, et le *Times*, parlant de cette Vierge de 1505, remarque justement qu'elle est plutôt l'idéal de la maternité qu'une figure composée dans un système théologique[1]. » Nous ajouterons, pour compléter cette description, que le tableau a pour fond un paysage dans lequel on remarque, sur une colline, une église surmontée d'une coupole. Ajoutons aussi qu'à côté des qualités transcendantes si bien mises en lumière par Thoré, la *Petite Madone de lord Cowper* offre de certaines imperfections que la critique n'a pas le droit de passer sous silence : la tête de la mère, celle de l'enfant sont trop grosses; elles jurent avec l'élégance des mains, qui, pendant cette première période de la vie du maître, sont souvent assez fortes, comme dans la statuaire antique. Quant à l'exécution, elle est facile, rapide, légère. Passavant insiste sur les tons fortement glacés des draperies, le ton brun verdâtre du premier plan du paysage, le bleu clair du fond.

L'admirable *Madone de la maison Tempi*, à la Pinacothèque de Munich[2], marque un pas de plus. Ici les deux figures sont si intimement unies, si harmonieusement fondues, qu'elles semblent n'en faire qu'une. Quelle

1. *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1871, par M. W. Burger. Paris, 1857, p. 56.

2. Se trouvait au dix-septième siècle déjà chez les Tempi de Florence, qui la vendirent en 1829 au roi Louis de Bavière, moyennant la somme de 16 000 scudi. — Le carton original se trouve au musée de Fabre, à Montpellier.

tendresse chez la mère ! quel amour naïf chez l'enfant, qui se serre contre



LA VIERGE DE LA MAISON TEMPI
(Pinacothèque de Munich.)

elle, appuyant ses joues contre ses joues, sa poitrine contre sa poitrine !

quel élan chez l'un et chez l'autre! Ce sont des beautés qu'il est plus facile de sentir que d'analyser.

Rien de plus opposé à la *Madone de la maison Tempi* que la *Petite Madone de la maison d'Orléans*, qui, après bien des vicissitudes, est rede-



ÉTUDE POUR UNE MADONE [1]

(Université d'Oxford.)

venue la propriété d'un membre de la famille, un amateur illustre, M^gr le duc d'Aumale [2]. Si dans l'une tout est vie, mouvement, élan, dans

1. Ce beau dessin se place évidemment, au point de vue chronologique, entre la *Vierge de la maison Tempi* et la *Petite Madone d'Orléans*.

2. La galerie du Régent, dispersée à la fin du siècle dernier, renfermait neuf Raphaël authentiques, presque tous gravés dans la *Galerie du Palais-Royal*, de Fontenai et Couché (Paris, 1786 et années suiv.). Ce sont : 1° la *Petite Madone d'Orléans;* 2° la *Sainte Famille au Palmier* (Bridgewater-House) ; 3° la *Vierge avec l'enfant Jésus* (Bridgewater-House) ; 4° la *Vierge avec l'enfant debout* (Londres, chez lady Burdett Coutts) ; 5°, 6°, 7°, 8°, 9° fragments de la prédelle du tableau d'autel de Saint-Antoine de Padoue à Pérouse : *Saint François d'Assise* (musée de Dulwich) ; *Saint Antoine de Padoue* (ibid.) ; le *Christ au jardin des Oliviers* (chez Lady Burdett Coutts) ; le *Portement de croix* (chez M. Miles, à Leigh-Court, près de Bristol) ; *Pietà* (à Londres, chez M^me H. Dawson). — Voy. la *Petite Madone d'Orléans et diverses erreurs de Passavant*, de M. le commandant Paliard, p. 2 et 3.

l'autre tout est recueillement, intimité. Autant dans la première le talent de Raphaël paraît prime-sautier, autant dans la seconde l'exécu-



LA PETITE MADONE D'ORLÉANS
(Collection du duc d'Aumale.)

tion est savante; la pensée, comme le style, y est longuement caressée; rien n'est livré au hasard : la finesse, la pondération, y remplacent la verve, sans que le spectateur ait le courage de prononcer entre des qualités si diverses et cependant si supérieures les unes et les autres.

Passavant a imprimé, et l'on a universellement répété après lui, que le fond de la *Petite Madone d'Orléans* avait été repeint dans la manière de David Teniers. Mais M. le commandant Paliard a victorieusement réfuté cette assertion. « Passavant, dit-il, a trouvé peu digne de Raphaël un rideau avec des petits vases élégants rangés sur une tablette, et il se croit obligé de mettre ces accessoires vulgaires sur le compte d'un Flamand. Il voudrait probablement un portique laissant voir un paysage éclairé par le soleil d'Italie; mais alors il faut abandonner l'idée de la chambre de la sainte Vierge et de l'adorable intimité qu'elle comporte; et puis, nous n'aurions plus de fond obscur, exécuté avec l'intention de faire ressortir la lumière mystique qui émane du Christ[1]. » Notre savant compatriote établit ensuite, au moyen de témoignages faciles à vérifier, que dans l'*Annonciation* peinte par Filippino Lippi pour la chapelle Caraffa (église de la Minerve à Rome), on aperçoit également le rideau, la tablette et deux vases; que ces mêmes accessoires, le rideau, la tablette et les vases de style florentin, figurent dans une fresque de Ghirlandajo, représentant la chambre de travail de saint Jérôme (église d'Ognissanti à Florence). Raphaël ne faisait donc qu'imiter, dans ce prétendu travail flamand, d'illustres peintres italiens. Bien plus, la grenade placée sur un des vases est un fruit, on pourrait presque dire un symbole particulièrement affectionné par le maître urbinate : il l'a introduit dans le dessin de la madone appartenant à M. Madrazo, dans les dessins de l'Albertine, dans l'esquisse de la *Sainte Famille* envoyée à Domenico Alfani. Dans la fresque de la *Théologie*, enfin, qui est placée au-dessus de la *Dispute du Saint-Sacrement*, il a posé sur la tête de Béatrix une couronne composée de feuilles et de fleurs de grenadier.

La *Grande Madone de lord Cowper*, aussi appelée *Madone de la maison Niccolini* (signée R. V., MDVIII), nous montre également la mère et l'enfant isolés du reste du monde et se suffisant à eux-mêmes. « Assise, à mi-corps, vue presque de profil, la tête un peu inclinée, Marie regarde de ses longs yeux son fils, qu'elle tient sur ses genoux[2]. Sur le haut des cheveux est un léger voile. Des manches vertes sortent du corsage rouge. Le

1. *La Petite Madone d'Orléans et diverses erreurs de Passavant.*

2. Nous empruntons à Thoré la description qu'il a donnée de la *Grande Madone de lord Cowper* dans ses *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, p. 57.

jupon est bleu. Le « bambino », à peu près de grandeur naturelle, assis



LA VIERGE DE LA MAISON COLONNA

(Musée de Berlin.)

tout nu sur un coussin blanc, glisse sa main dans le sein de sa mère, et retourne la tête de face, en riant; il a une auréole, comme la Vierge.

Tous les deux se découpent sur un fond de ciel bleu-verdâtre, assez clair. Le modelé de l'enfant, dans la tête surtout, est extraordinaire. La saine joie qui illumine son visage est communicative, et le *Times* a raison quand il hasarde comme une critique que cette gaieté enfantine n'a rien de mystérieux ni de surhumain. Assurément, et c'est ce qui en fait le charme. C'est très humain en effet, et tant mieux ! »

La *Madone de la maison Colonna*, au musée de Berlin, forme, par sa date comme par son style, le couronnement de cette série de peintures dans lesquelles Raphaël a cherché à réaliser avec les figures de la mère et de l'enfant un groupe harmonieux, plutôt qu'à composer un tableau complet. La liberté de facture est si grande dans cette œuvre, que l'on est tenté de croire que Raphaël l'a exécutée sans le secours du modèle. Dans le « bambino », le mouvement est même exagéré : assis sur les genoux de la Vierge, il cherche à se redresser, et, pour y parvenir, se cramponne au corsage de sa mère ; celle-ci suspend sa lecture, et d'un regard plein de douceur s'efforce de le calmer.

La *Vierge de la maison Colonna* se distingue par des beautés du premier ordre : malgré l'exubérance de vie, les contours ont une sévérité et une pureté que nous n'avions pas encore rencontrées chez Raphaël ; malheureusement la peinture est restée à l'état d'ébauche.

Dans les différents tableaux que nous venons d'examiner, tableaux dont les premiers en date remontent peut-être à l'année 1504 déjà, Raphaël a représenté avec un rare bonheur l'amour réciproque de la mère et de l'enfant, et composé avec ces deux figures des groupes d'une beauté inimitable. L'adjonction d'un troisième acteur, le petit saint Jean, le forçait à modifier le groupement dont il avait appliqué la formule avec tant de succès, et à chercher des combinaisons de lignes nouvelles. Dans la *Madone du duc de Terranuova* (au musée de Berlin), il hésite encore : comme la présence de saint Jean déplace le centre de gravité de la composition, il a essayé de le rétablir en donnant pour pendant au fils de Zacharie un autre enfant, selon toute vraisemblance, saint Jean l'évangéliste. Il a donc assis au centre la Vierge tenant sur ses genoux son fils, qui prend des mains du Précurseur la banderole portant l'inscription : *Ecce Agnus Dei*, et aux extrémités les deux autres enfants. Cette idée n'est pas heureuse. Si Raphaël, dans ses autres madones, a tiré

un élément de force, de popularité, du cadre même emprunté à ses prédécesseurs; si, en nous montrant le « bambino » caressant sa mère ou jouant avec son jeune compagnon, il a fait appel à des sentiments, réveillé des idées qui étaient dans le cœur et l'esprit de tous ses contemporains, ici il déroute le spectateur en introduisant dans la composition



ÉTUDES POUR LA VIERGE DANS LA PRAIRIE

(Collection Albertine.)

un acteur qui, au point de vue de la chronologie, n'a absolument rien à y faire. Trop souvent déjà la présence du petit saint Jean diminuait l'intérêt de ces tableaux, en forçant la Vierge à partager son attention entre son fils et son jeune ami. Un troisième enfant était un acteur sacrifié d'avance. La composition tout entière se ressent de cette erreur. Si saint Jean-Baptiste a trop d'expression, — la ferveur avec laquelle il présente sa banderole au fils de Marie n'a rien qui tienne de l'enfance, — « le bambino » n'en a pas assez, et le petit saint Jean l'évangéliste n'en a pas du tout. Seule la figure de la Vierge se distingue par des qualités supérieures,

une beauté qui rappelle, mais d'assez loin, celle des Vierges de Léonard, et cette douceur qui reflétait le caractère même de Raphaël.

Dans la *Vierge dans la prairie*, au Belvédère de Vienne, Raphaël prend une brillante revanche. En ce qui concerne les types, l'expression et le coloris, cette œuvre a été conçue sous l'influence de Léonard. Mais l'ordonnance du tableau appartient tout entière à Raphaël; de nombreuses études préliminaires montrent avec quelle sollicitude il l'a préparée, au prix de quels efforts il l'a réalisée : elles marquent une étape importante dans la voie poursuivie par le jeune maître. Pour la première fois, nous le voyons appliquer ce groupement en forme de triangle dont il avait si longtemps cherché la formule, de concert avec son ami Fra Bartolommeo. Rien de plus simple, en apparence, que la composition du tableau. Au centre, la Vierge, assise, se retourne légèrement vers la gauche par un mouvement d'une grâce inexprimable, et arrête ses regards sur les deux enfants placés devant elle. Elle guide les pas encore mal assurés de son fils, qui s'avance vers le petit saint Jean pour lui tendre une croix, que celui-ci reçoit à genoux. Le dessin des deux enfants, hâtons-nous de le dire, prête à la critique, il n'est pas exempt de lourdeur. Les traits de saint Jean surtout manquent de finesse et de distinction [1]. Mais quelle beauté accomplie dans la figure de la Vierge! Comment décrire cette physionomie à la fois douce et fière, le galbe de ses épaules que la robe laisse à découvert, l'élégance de ses mains souples et effilées! Raphaël a dérobé ici à Léonard le secret de la grâce. Il s'est inspiré de lui avec non moins de succès dans le beau paysage qui encadre la composition. La végétation touffue du premier plan (de là le titre de *Vierge dans la prairie* donné au tableau) forme le plus heureux contraste avec l'admirable panorama du fond, avec ce lac, cette ville, ces montagnes que le soleil couchant enveloppe de ses chaudes et sereines lueurs.

Pour égaler le maître, il n'a manqué à Raphaël qu'une connaissance plus approfondie du clair-obscur. Mais c'était sur ce point qu'il lui était peut-être le plus difficile de modifier sa manière. Il a bien pu donner à son paysage la tonalité brune qui distingue les fonds de Léonard; mais il

1. Ce défaut se rencontre également dans la figure du petit saint Jean-Baptiste exécutée vers la même époque à Pérouse (*Sainte Famille* de Saint-Antoine).

n'a pas entièrement réussi à s'affranchir dans les autres parties de la com-



LA VIERGE DANS LA PRAIRIE

(Au Belvédère de Vienne.)

position, Passavant déjà en a fait la remarque, de l'influence de son père et de celle du Pérugin. Ses ombres affectent des tons gris-brun; ses

lumières sont encore trop blanches ; pour les transitions enfin, il se sert d'une coloration rougeâtre qui n'est pas absolument irréprochable.

La *Vierge dans la prairie* a été peinte, comme nous l'avons dit, pour Taddeo Taddei ; elle porte une date que l'on n'a pas réussi à déchiffrer avec certitude, et dans laquelle on peut lire aussi bien 1505 que 1506. Au dix-septième siècle, les héritiers de Taddei vendirent le tableau à l'archiduc Ferdinand-Charles du Tyrol, qui le transporta dans son château d'Ambras, d'où il entra, en 1773, dans la galerie impériale de Vienne.

La *Vierge au chardonneret* (Madonna del cardellino) offre une disposition analogue à celle de la *Vierge dans la prairie*. Ici encore le groupe va en diminuant de la base au sommet, comme une pyramide. La Vierge, assise sur un rocher couvert de mousse, son enfant devant elle, tient à la main un livre dans lequel elle vient de lire. Elle suspend sa lecture en apercevant le petit saint Jean qui accourt tout joyeux ; tremblant d'émotion et de bonheur, il présente à son jeune ami l'oiseau qu'il vient de prendre, un superbe chardonneret. De sa droite, restée libre, Marie attire vers son fils saint Jean, sur qui son regard s'arrête affectueusement. Quant à l'enfant Jésus, il est encore tout préoccupé de la lecture que sa mère lui a faite ; son air sérieux contraste avec le bonheur qui inonde les traits de celle-ci, non moins qu'avec la joie naïve de son compagnon. Il se retourne lentement, et sans lever son pied, qui est posé sur le pied nu de sa mère (nous verrons Raphaël répéter, dans la *Belle Jardinière*, ce motif si charmant), il étend la main pour caresser l'oiseau, qui le regarde d'un air intelligent et sans paraître intimidé. Ce sont là autant de traits pris sur le vif et qui animent cette scène si simple en elle-même. Ce que l'artiste n'a pas pu prendre dans la réalité, c'est la beauté de ses figures et leur merveilleux arrangement. Le visage de la Vierge surtout se distingue par la pureté de ses lignes. Un superbe paysage, plus mouvementé que ne le sont d'ordinaire ceux de Raphaël, complète ce tableau, qui offre l'image du calme et du bonheur le plus parfait. Au premier plan, comme d'ordinaire, un gazon émaillé de fleurs ; plus loin, des arbres élancés, au feuillage rare ; au fond, un pont formé d'une seule arche, des collines boisées, une ville, et enfin des montagnes abruptes. Peut-être retrouverait-on dans les environs de Florence ce site si pittoresque.

Nulle trace d'effort dans la *Madone au chardonneret*, et cependant



LA VIERGE AU CHARDONNERET
(Galerie des Offices.)

l'artiste a longuement cherché ce groupement, qui nous paraît si élégant,

si facile. Quatre dessins conservés à Oxford[1] et à Vienne, un autre conservé au musée Wicar, abstraction faite des dessins perdus, nous montrent les phases par lesquelles la composition a passé avant d'aboutir au tableau. Dans une première esquisse, la Vierge, assise, lit attentivement dans un livre qu'elle tient de la main droite, tandis que sa gauche pend négligemment le long du corps de son enfant, debout



ÉTUDE POUR LA VIERGE AU CHARDONNERET
(Albertina de Vienne.)

devant elle. Celui-ci cherche à saisir le volume et à attirer ainsi sur lui l'attention de sa mère. Le petit saint Jean manque encore. Dans un second dessin, l'artiste fait un pas de plus. Cette fois la composition comprend déjà les trois figures, mais l'idée dominante de la scène diffère encore. La Vierge lit dans le volume appuyé sur ses genoux, son fils suit attentivement la lecture, saint Jean écoute d'un air recueilli. (On remarquera qu'ici, comme dans la composition définitive, l'enfant Jésus

1. Robinson, nos 47, 48, 49. Voyez aussi Springer, *Raffael und Michel Angelo*, p. 76-80.

a le pied droit posé sur le pied droit de sa mère). Dans l'intervalle,



ÉTUDE POUR LA VIERGE AU CHARDONNERET
(Université d'Oxford.)

Raphaël se décide à combiner avec cette scène un motif qu'il avait déjà traité antérieurement : saint Jean présentant à son jeune com-

pagnon l'oiseau qu'il vient de prendre. Chacun des dessins suivants nous montre un progrès de plus : substitution du chardonneret au livre, qui de la main droite de la Vierge passe dans sa main gauche; changement dans le rôle de saint Jean, qui, de simple auditeur, devient l'acteur principal de la scène; modification dans l'attitude de l'enfant Jésus, modification dans celle de la Vierge, dont la tête, d'abord inclinée, se redresse et domine l'ensemble avec une majesté douce et sereine.

On admirera la multiplicité de ces efforts, non moins que la variété des ressources mises en œuvre par l'artiste. Chacune de ses idées aurait pu servir de base à un tableau intéressant, et un maître moins scrupuleux se serait arrêté dès la première tentative, désespérant de trouver mieux. Mais pour Raphaël, ces nombreuses esquisses, dont chacune, prise isolément, a la valeur d'une composition originale, ne servent que d'acheminement à l'œuvre définitive. Tout entier à l'idée qu'il poursuit, il sème sans regret, le long de la route, des trésors qui auraient fait la fortune de vingt peintres distingués. Il y a lieu de modifier sur ce point le jugement, d'ailleurs si sympathique, du plus éminent des amateurs du siècle dernier, P. J. Mariette : « Les autres, dit-il, jettent sur le papier leurs premières pensées, et l'on s'aperçoit qu'ils cherchent. Raphaël, au contraire, en mettant au jour les siennes, lors même qu'il paraît entraîné par la véhémence de l'imagination, produit du premier coup des ouvrages qui sont déjà tellement arrêtés, qu'il n'y a presque plus rien à y changer pour y mettre la dernière main[1]. » Oui, les idées que Raphaël jette sur le papier paraissent parfaites du premier coup, mais le maître, et c'est là ce qui fait sa grandeur, cherche, cherche toujours. Le public est dans l'admiration ; lui, a placé son idéal encore plus haut. N'est-ce pas lui qui disait, dans cette admirable lettre adressée à Castiglione : « Vu la rareté des bons juges et des belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. J'ignore si cette idée a quelque valeur au point de vue de l'art; tout ce que je sais, c'est que je m'efforce de lui en donner une. »

La *Madone au chardonneret* fut peinte pour Lorenzo Nasi, auquel l'artiste l'offrit comme cadeau de noces. « Nasi, dit Vasari, s'étant marié vers cette époque, Raphaël peignit pour lui un tableau dans lequel il représenta entre les genoux de la madone l'enfant Jésus à qui le petit saint

1. *Abecedario*, t. IV, p. 263.

Jean, tout joyeux, présente un oiseau, à la grande satisfaction des deux enfants. » Le biographe ajoute que Nasi conserva précieusement cette œuvre, qui lui était chère à cause de l'amitié qu'il portait à Raphaël et à cause de sa haute perfection. Malheureusement un tremblement de terre faillit détruire ce joyau. Le 12 novembre 1547, le palais de Nasi s'écroula, entraînant avec lui la *Vierge au chardonneret*, qui fut brisée, réduite en morceaux. Le tableau aurait été irrévocablement perdu sans l'ardeur avec laquelle les possesseurs firent rechercher tous les fragments, sans la patience avec laquelle on les rapprocha et les rejoignit. Grâce à leur sollicitude, l'œuvre a été reconstituée et garde à peine des traces de ses nombreuses blessures. Elle fait aujourd'hui l'ornement de la tribune de Florence [1].

La plus parfaite peut-être des madones exécutées à Florence, et à coup sûr la plus célèbre, la *Belle Jardinière* du Louvre, forme comme le résumé des tendances poursuivies par le maître dans ses compositions antérieures [2]. Le paysage joue ici un rôle prépondérant. Raphaël y a laissé un libre cours à son enthousiasme pour les beautés de la nature. Il s'est arrêté à peindre avec une joie naïve les touffes d'herbe, les plantes, les fleurs du premier plan : les Van Eyck ne leur auraient pas donné plus de précision, de fraîcheur, de parfum. Mais, en vrai fils de l'Italie, Raphaël ne sacrifie pas l'ensemble aux détails, ses plans sont établis avec une sûreté magistrale : à gauche, à une certaine distance, un bouquet d'arbres élancés, aux branches minces et flexibles, au feuillage encore rare, comme dans les premiers jours d'avril; à droite, un village; plus loin, un lac dont les eaux limpides et tranquilles baignent le pied de montagnes bleues derrière lesquelles s'étendent d'autres montagnes dont les teintes vaporeuses se confondent avec l'azur du firmament. C'est un site calme, harmonieux, une de ces contrées privilégiées faites pour fixer

1. A côté de la *Vierge au chardonneret*, la galerie des Offices expose, également sous le nom de Raphaël, un tableau qui n'a rien de commun avec le maître, la *Madonna del Pozzo*.

2. M. C. Timbal est l'heureux possesseur du beau dessin qui a préparé la *Belle Jardinière* (Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 537). Nous devons à son obligeance de pouvoir placer sous les yeux de nos lecteurs le fac-simile de ce chef-d'œuvre. Timoteo Viti a certainement eu sous les yeux le dessin de Raphaël quand il a exécuté l'étude qui fait aujourd'hui partie de la collection de M^gr^ le duc d'Aumale et qui a été exposée en 1879 à l'École des Beaux-Arts (Braun, n° 26). L'enfant Jésus surtout est identique dans les deux dessins.

à toujours les amants de la nature. Et cependant, quelles que soient les beautés pittoresques du tableau, elles ne forment que le cadre destiné à renfermer une composition encore plus belle : assise sur un tertre, la jeune mère, radieuse et recueillie, est tout entière à la contemplation de son fils qui, debout devant elle, un pied appuyé sur un de ses pieds, ses mains posées sur ses genoux, fixe ses yeux sur les siens et lui sourit avec un amour sans bornes. Dans cette mutuelle contemplation, la mère et l'enfant oublient le livre dans lequel ils lisaient tout à l'heure; ils oublient également leur jeune ami, saint Jean, agenouillé devant le Christ dans l'attitude de la plus profonde vénération. Est-il une idylle plus exquise, une scène plus vivante et d'un sentiment plus élevé! C'est l'amour maternel de tous les temps et de tous les pays, dans ce qu'il a de plus pur et de plus noble.

Envisagées au point de vue plastique, les figures offrent une perfection à laquelle Raphaël n'avait pas encore atteint jusqu'alors. La Vierge est un type accompli de grâce et de modestie. Serait-il vrai, comme le veut la légende, que quelque jardinière, ou plutôt quelque marchande de fleurs (fioraja) de Florence ait servi de modèle au maître? Les « fioraje » abondent aujourd'hui encore sur les bords de l'Arno; mais quelle est celle qui nous montrerait ces tempes pures et limpides, ces yeux si doux, cette bouche d'une finesse exquise, ces beaux cheveux d'un blond de miel? Ce qui est certain, c'est que la « Belle jardinière » offre un caractère d'individualité qu'il est impossible de méconnaître : c'est plus qu'une conception abstraite, c'est un portrait dans lequel le peintre n'a eu que peu de changements à introduire pour créer une figure idéale, divine.

La simplicité du costume relève encore la beauté de la jeune mère : robe rouge, bordée de noir, avec des manches jaunes étroites, fermées aux poignets; manteau bleu négligemment étendu sur les genoux et laissant à découvert les pieds nus [1]. Voilà toute sa parure. Raphaël avait-il besoin d'étoffes brochées d'or, de riches ornements pour exprimer la noblesse ?

Les auteurs ne sont pas d'accord sur la date de la *Belle Jardinière*.

1. Le modelé de ce manteau manque de finesse, sa couleur de transparence. Aussi s'accorde-t-on à le regarder comme l'œuvre de Ridolfo Ghirlandajo, auquel Raphaël semble avoir confié le soin de terminer le tableau.



ÉTUDE POUR LA BELLE JARDINIÈRE

(Collection de M. C. Timbal.)

D'après MM. Villot et Gruyer, elle aurait été peinte en 1507 ; d'après Passavant et M. C. Clément, en 1508 seulement. Nous ne nous prononcerons pas dans ce débat, qui ne paraît pas être sur le point d'être vidé.

La composition de la *Sainte Famille à l'agneau*, du musée de Madrid[1], s'écarte singulièrement de celle des ouvrages que nous avons eu l'occasion d'examiner jusqu'ici, quoiqu'elle témoigne d'une habileté non moins grande. Dans ceux-ci, Raphaël cherchait à grouper ses figures en forme de pyramide ; dans la *Sainte Famille à l'agneau*, il change subitement de tactique et substitue au triangle des échelons. Les personnages vont en décroissant de droite à gauche : d'abord saint Joseph debout, appuyé sur un bâton et dominant toute la scène ; plus bas, la Vierge à demi-agenouillée ; enfin le « bambino », à cheval sur un agneau qu'il entoure de ses bras et qui se prête de bonne grâce à ses jeux. Un beau paysage sert de fond à cette composition, dont la grâce et la suavité rappellent les œuvres les plus exquises de Léonard.

La *Sainte Famille au palmier* (galerie Bridgewater à Londres) forme, comme la *Sainte Famille à l'agneau*, une œuvre à part, placée en dehors de la série dont nous avons essayé de déterminer les caractères. Raphaël y montre qu'il n'entendait pas s'assujettir à un mode unique de composition. Si, par le charme qu'elle exerce, cette belle page est encore toute florentine, par sa gravité elle annonce déjà les Madones de la période romaine. Remarquons le rôle joué par saint Joseph, qui, d'ordinaire sacrifié dans ces sortes de compositions, intervient ici comme acteur principal : agenouillé devant l'enfant Jésus, il lui présente des fleurs qu'il vient de cueillir pour lui[2].

La *Vierge dans la prairie*, la *Vierge au chardonneret* et la *Belle Jardinière* exigeaient, dans leur apparente simplicité, une science extraordinaire. Raphaël, une fois le problème fondamental du groupement résolu, ne fût-ce que pour deux ou trois figures, devait être capable de passer aux thèmes les plus compliqués sans éprouver le moindre em-

1. Signée RAPH. VRBINAS. MDV. Passavant croit que l'un des points qui suivent la date occupe la place d'un chiffre aujourd'hui effacé ; il attribue le tableau à l'année 1506, au plus tard à l'année 1507. (*Raphaël*, t. II, p. 55.)

2. Une belle photographie de la *Sainte Famille au palmier* a récemment paru dans *The great historic Galleries of Englang*, publiées par lord Gower. Londres, 1880, in-folio.



LA BELLE JARDINIERE

(Musée du Louvre.)



ÉTUDE POUR LA MADONE DE LA GALERIE BRIDGEWATER

(Musée du Louvre.)

barras. En possession de ce secret, il ne lui en coûta plus de remplacer le tableau de chevalet par le retable monumental, et d'aborder des



LA SAINTE FAMILLE DE LA MAISON CANIGIANI

(Pinacothèque de Munich.)

tâches faites pour effrayer les plus habiles. La *Sainte Famille de la maison Canigiani*, aujourd'hui conservée dans la Pinacothèque de Munich, nous

prouve avec quelle facilité il sut faire intervenir deux nouveaux acteurs dans la scène traditionnelle, sans affaiblir le caractère d'intimité si bien fait pour nous charmer, sans renoncer aux lignes à la fois si simples et si savantes de ses Madones antérieures. La composition est plus large à la base, voilà tout. Mais elle n'est ni moins vivante, ni moins pittoresque. Ici encore les figures sont disposées en forme de pyramide. Les deux mères, à moitié agenouillées, l'une vieille, ridée, l'autre resplendissante de jeunesse et de grâce, soutiennent, chacune d'une main, leur enfant. Le fils de Marie tend à son jeune compagnon la banderole avec les mots consacrés : *Ecce Agnus Dei*. Mais saint Jean le regarde avec plus de surprise que de ferveur; il paraît hésiter à s'approcher de lui, comme s'il se trouvait en présence d'un étranger. Il ne faut rien moins, pour résoudre cette dissonance, que la tendresse avec laquelle la Vierge contemple les deux enfants. Saint Joseph, debout, appuyé sur un long bâton, domine et couronne ce groupe, si animé et cependant si bien pondéré. Comme à l'ordinaire, il se montre à nous calme, sérieux, recueilli. Avant la restauration maladroite à laquelle le tableau a été soumis, on voyait en outre, dans la partie supérieure, des anges voltigeant au milieu des nuages[1]. Un paysage irrégulier, inégal, s'étend derrière ces figures. A la place des frais ombrages si chers à Raphaël, nous y voyons une ville située sur une hauteur, avec des tours, des clochers qui se détachent sur les montagnes du fond.

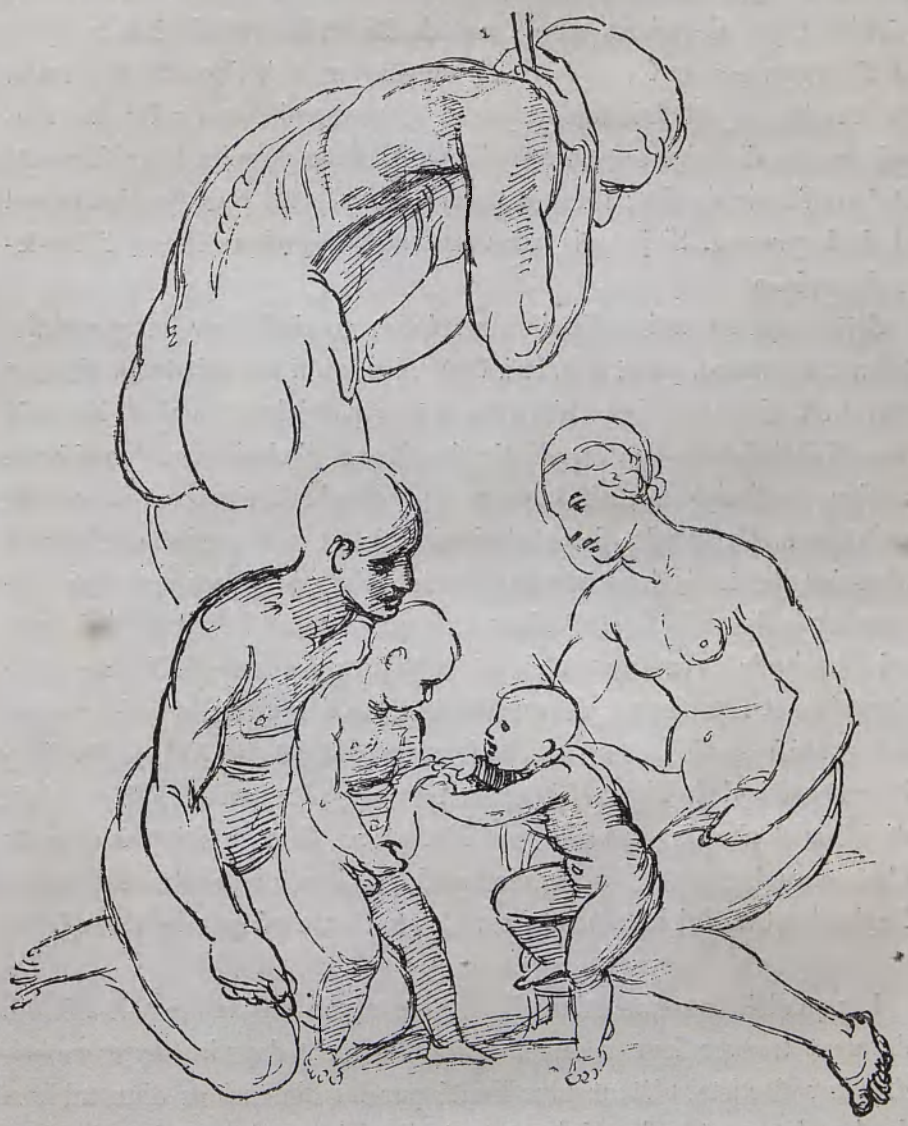
Vasari, qui nous parle de cette sainte Famille, nous apprend que Raphaël la peignit pour Domenico Canigiani, de Florence. Le tableau devint ensuite la propriété des Médicis. Le mariage de la fille du grand-duc Cosme III avec l'électeur palatin Jean-Guillaume le fit entrer dans la galerie de Dusseldorf et de là dans la Pinacothèque de Munich.

Un dessin à la plume, appartenant à M^gr^ le duc d'Aumale[2], et exposé en 1879 à l'École des Beaux-Arts (photographie Braun, n° 122), nous montre par quelles phases la composition a passé avant d'aboutir au tableau de Munich. Les deux mères sont représentées toutes nues; seulement, tandis que pour la Vierge Raphaël s'est servi d'un modèle féminin,

1. On peut encore étudier ces anges dans une copie ancienne, conservée à Florence dans la galerie Corsini (Alinari, n° 3060).

2. Anciennes collections Timoteo Viti, Réveil, F. Reiset. Une autre étude pour le même tableau fait partie de la collection Albertine (Braun, n° 155).

c'est un homme qui a posé devant lui pour la figure de sainte Élisabeth. Nous avons déjà vu le maître recourir à cette ressource dans le *Couron-*



ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE LA MAISON CANIGIANI

(Collection du duc d'Aumale.)

nement de la Vierge; la *Madone de la maison d'Albe* a été également préparée à l'aide d'un artifice de ce genre. Ajoutons que saint Joseph, lui aussi représenté sans vêtements, tourne le dos au spectateur, tandis que dans le tableau il lui fait face.

Nous sommes en droit d'ajouter aux saintes Familles de Raphaël l'esquisse qu'il exécuta, vers 1508, pour son ami Domenico Alfani, de Pérouse, et qu'il lui adressa, accompagnée du billet suivant : « Domenico, n'oubliez pas de m'envoyer les vers de Riciardo, relatifs à la tempête qu'il essuya pendant son voyage [1]; rappelez aussi à Cesarino le sermon (la Predica) qu'il doit m'envoyer, et recommandez-moi à lui. Je vous prie encore de faire souvenir madonna Atalante de m'envoyer l'argent : tâchez d'avoir de l'or; dites à Cesarino de le lui rappeler également et de la presser. Si je puis vous être utile à quelque chose, faites-le-moi savoir. »

Cette esquisse, aujourd'hui conservée au musée Wicar, et reproduite par notre gravure, parut si belle à Domenico, qu'il la copia textuellement dans un tableau que l'on a récemment transporté dans la galerie installée dans l'hôtel de ville de Pérouse. Ce témoignage d'admiration donné à son ancien condisciple est, hélas! ce qu'il y a de plus intéressant dans cette peinture molle et fade. Cette admiration fut si forte, qu'une quinzaine d'années plus tard, dans une autre sainte Famille, Alfani reproduisit de nouveau la figure de l'enfant Jésus, telle que Raphaël l'avait dessinée pour lui. L'attitude, le mouvement, sont identiques. La seule différence entre l'esquisse et le tableau, c'est que l'enfant, au lieu d'être tourné à droite, est tourné à gauche. Ce second tableau porte la date de 1524; il fait également partie de la Pinacothèque de Pérouse [2]. Le pauvre Alfani paraît décidément n'avoir pas brillé par l'invention. Dans la suite, il sollicita d'un autre de ses amis un service analogue à celui que lui avait rendu Raphaël, et traduisit en peinture un carton exécuté par le Rosso [3].

Les qualités contenues dans les œuvres que nous venons de décrire devaient trouver leur complet épanouissement dans la *Vierge au baldaquin* : l'artiste, n'étant plus limité par les dimensions d'un tableau de chevalet, peut enfin déployer toute la richesse de son imagination,

1. M. Grimm a prouvé (*Das Leben Raphaels von Urbino*, Berlin, 1872, p. 373) que Raphaël, dans ce passage, fait allusion à un personnage du *Morgante Maggiore* de Pulci, Ricciardetto, frère de Roland. Pendant un de leurs voyages, les deux héros essuient une tempête qui est longuement décrite par Pulci (chant xx), celle-là même dont Raphaël demande la description.

2. Photographié par MM. Alinari, sous le n° 8133.

3. Vasari, t. VI, p. 83; t. X, p. 73



ESQUISSE POUR UNE SAINTE FAMILLE

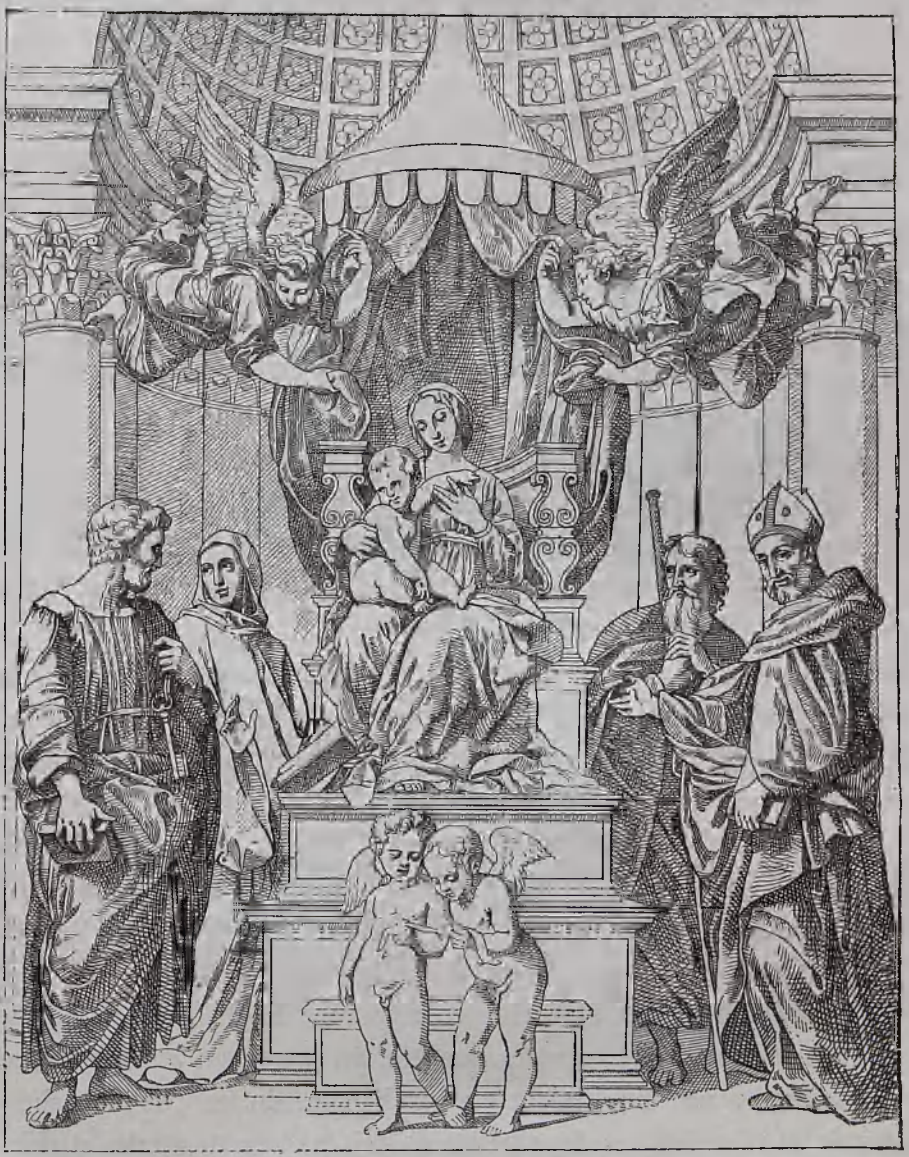
(Musée Wicar.)

sa science du groupement, son entente de l'effet décoratif. Antérieurement déjà, dans deux compositions sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, la *Madone de Saint-Antoine* et la *Madone Ansidei*, toutes deux peintes à Pérouse, il avait représenté la Vierge glorieuse, triomphante. C'était là comme le prélude de la page monumentale qui clôt si dignement la période florentine.

Dans la *Vierge au baldaquin*, Raphaël, comme pour se préparer à la haute mission qui l'attendait à Rome, représente, non plus une mère assise sur le gazon et jouant naïvement avec son enfant, mais la reine des cieux entourée d'anges et recevant l'hommage d'apôtres, de saints ou de docteurs. La scène a un caractère de solennité auquel l'artiste ne nous avait plus depuis longtemps accoutumés. Au fond d'une niche supportée par deux colonnes et terminée par une coupole à caissons, s'élève le trône sur lequel la Vierge est assise avec son enfant. Deux anges, planant dans les airs, écartent, comme pour livrer le couple divin à l'admiration des fidèles, les rideaux du baldaquin qui surmonte le trône. Malgré une telle mise en scène, l'attitude de Marie est modeste et recueillie; elle baisse timidement les yeux, et concentre toute son attention sur son fils. Celui-ci fixe les regards d'un air à la fois enjoué et affectueux sur saint Pierre, qui, debout sur le devant du tableau, discute gravement avec son voisin, un chartreux (probablement saint Bernard). L'attitude de l'enfant est indescriptible, tant elle a de vie, de liberté et de grâce. Ce n'est point une figure abstraite, comme chez la plupart des prédécesseurs de Raphaël : il a vécu; l'artiste l'a vu, et il l'a vu dans l'attitude dans laquelle il l'a représenté, car, on a beau dire, il est des traits qui ne s'inventent pas. Deux autres enfants, deux anges, tout aussi élégants, mais plus recueillis, se tiennent devant le trône; ils chantent un air noté sur une banderole de parchemin. Ils remplacent les anges portant des instruments de musique, qui généralement, dans les autres « conversations sacrées » (sante conversazioni), occupent cette place. A droite, l'apôtre du fond, saint Jacques Majeur, regarde avec ferveur, les mains croisées sur son bourdon de pèlerin, l'Enfant divin. Quant à saint Augustin, il étend la main vers lui, en se retournant vers le spectateur, comme pour proclamer ses mérites.

Dans cette grande page, la plus considérable qu'il ait exécutée pendant son séjour à Florence, Raphaël se montre complètement rompu aux dif-

ficultés du métier, complètement familiarisé avec les secrets de l'art :



LA VIERGE AU BALDAQUIN

(Galerie Pitti.)

groupement et coloris, connaissance de la draperie et connaissance du nu, raccourcis, expression, il n'est plus aucune partie de la peinture qu'il

ne possède en maître, aucun obstacle dont il ne se joue avec une sûreté surprenante.

La *Vierge au baldaquin* fut commandée à Raphaël par une famille florentine, les Dei, qui la destinaient à leur chapelle de Santo-Spirito. Mais le maître, appelé à Rome, n'eut pas le temps de la finir, et le Rosso exécuta à sa place le retable. La composition de Raphaël resta donc à l'état d'ébauche [1], et l'on est autorisé à croire, avec Passavant, que ce fut dans son atelier même que son ami Balthazar Turini trouva ce tableau, dont il fit l'acquisition pour l'église de sa ville natale, Pescia. En 1697, la *Vierge au baldaquin* devint la propriété des Médicis, qui la placèrent dans le palais Pitti, dont elle fait aujourd'hui encore l'ornement.

Dans une salle voisine, le visiteur remarque un tableau qui, dès le premier coup d'œil, frappe par son extrême ressemblance avec l'œuvre de Raphaël, et qui porte le nom de Fra Bartolommeo della Porta. Le sujet diffère cependant : à la place de la *Sainte Famille*, nous avons les *Fiançailles de l'enfant Jésus avec sainte Catherine*. Mais on voit que les mêmes principes ont présidé à la composition des deux ouvrages. Cette impression augmente encore lorsque l'on examine, dans la galerie des Offices, le carton de la *Conception*, du même maître. Ici encore la communauté d'inspiration est hors de doute. A ne consulter que les dates, la priorité appartiendrait à Raphaël. Les *Fiançailles de l'enfant Jésus avec sainte Catherine* sont en effet postérieures de quatre ans (1512) à la *Vierge au baldaquin*, et la *Conception* a été exécutée plus tard encore. Mais étant données les relations des deux maîtres, et leur collaboration intellectuelle à partir de 1506 ou de 1507, il y aurait de la témérité à trancher le problème en faveur de celui qui a le premier appliqué des règles évidemment élaborées en commun. Raphaël, et c'est là le point capital, l'emporte par des qualités qui manquent à son ami; sa composition a une sincérité et une exubérance de vie que l'on chercherait en vain dans les deux peintures déjà un peu théâtrales et vides du « frate ». Avec l'un, nous assistons au plus complet épanouissement de la Renaissance, tandis que dans les œuvres, d'ailleurs encore

1. MM. Burckhard et Bode sont disposés à croire que la figure de saint Augustin a été ajoutée après coup par une main étrangère, ainsi que l'ange qui se trouve dans la partie supérieure à gauche. Cet ange est une répétition presque textuelle de celui que l'on voit dans les *Sibylles* de l'église de la Pace (*Cicerone*. p. 651.)

si remarquables de l'autre, on sent poindre les premiers symptômes de la décadence.



ÉTUDE POUR LA VIERGE ESTERHAZY

(Musée des Offices.)

Nous n'avons pas épuisé la liste des Madones ou des saintes Familles peintes par Raphaël entre 1504 et 1508. Pour compléter notre catalogue, il nous faudrait mentionner encore la *Sainte Famille avec saint Joseph sans barbe*, conservée au musée de Pétersbourg, et la *Vierge avec les deux*

enfants, de la galerie Esterhazy, à Pesth. Mais l'originalité du premier de ces tableaux donne lieu aux soupçons les plus fondés[1], et le second est resté à l'état d'ébauche. Deux autres compositions enfin, la *Madone à l'œillet* et la *Madone avec l'enfant Jésus endormi*, ne sont plus connues que par des copies anciennes.

La multiplicité de ces copies, dont la plupart paraissent avoir été exécutées du vivant même de Raphaël, prouve avec quelle faveur ses Madones furent accueillies dès leur apparition. Beaucoup d'artistes en apprécièrent de bonne heure les qualités transcendantes. Mais Raphaël eut certainement pour lui toutes les mères : jamais encore la maternité n'avait été glorifiée avec une poésie, avec un éclat si grands.

1. Des juges compétents, notamment M. A. Gruyer, dans ses *Vierges de Raphaël* (t. III, p. 273), nient toute participation du maître à l'exécution de cet ouvrage. Ce qui est certain, c'est que le tableau a été tellement repeint à diverses reprises, qu'il est à peu près impossible de distinguer la main originale. (Voy. l'article de M. Clément de Ris sur les musées de Saint-Pétersbourg, *Gazette des beaux-arts*, 1870, t. I, p. 187.)

CHAPITRE VIII

Raphaël à Florence (suite) : portraits. — Retour à Pérouse en 1505 : la fresque de San-Severo ; le retable de Saint-Antoine ; la *Madone Ansidei*. — Nouveau voyage à Urbin en 1506 : portraits ; les *Trois Grâces*. — Voyage à Bologne. — Retour à Florence : *Apollon et Marsyas ; Sainte Catherine ;* la *Mise au tombeau*. — Retour à Urbin en 1507. — Départ pour Rome.

En même temps que Raphaël cherchait à renouveler l'idéal de la Vierge et de l'enfant Jésus, il s'efforçait de représenter avec plus de fidélité la nature vivante et de lutter avec elle sur un terrain où tout ce qui s'appelait noblesse, poésie, imagination, ne lui serait plus d'aucune utilité, et où il serait réduit au seul secours de son pinceau : nous voulons parler de ses essais dans ce genre difficile entre tous, le portrait. On a vu l'artiste reproduire par le crayon ou par la plume, avec une précision que ne désavoueraient pas les réalistes modernes, les modèles destinés à lui fournir les types nécessaires à ses compositions religieuses, sauf à modifier ses esquisses au moment de procéder à l'exécution de l'œuvre définitive ; ici cette ressource lui faisait défaut. Placé devant un modèle déterminé, il n'avait plus le droit de sacrifier ou d'altérer aucun détail : la ressemblance physique était la première des conditions qui s'imposaient à lui, et cependant son instinct d'artiste lui disait que la copie la plus minutieuse ne méritait pas le titre de portrait s'il n'arrivait en même temps à nous intéresser à son héros et à créer un caractère.

Dans les plus anciens de ses portraits, ceux d'Angelo Doni et de Maddalena Doni, au palais Pitti, Raphaël ne réalise encore que la première partie de ce programme. Il s'y montre uniquement préoccupé de la ressemblance matérielle. L'effort se trahit à chaque trait ; la liberté d'esprit nécessaire pour résumer les caractères physiques des personnages, pour les transporter dans une région supérieure, lui fait encore défaut. Si, mal-

gré ces hésitations, ces tâtonnements, le portrait du mari offre cependant



PORTRAIT D'ANGELO DONI

(Palais Pitti.)

déjà une certaine unité; si l'on y reconnaît l'amateur bilieux, à la fois très enthousiaste et très avare, que Vasari nous a dépeint, en revanche

il est difficile de saisir l'expression du visage de sa femme. On a de



PORTRAIT DE MADELEINE DONI

(Palais Pitti.)

la peine à croire que le noble sang des Strozzi coule dans les veines de cette bourgeoise. Il se dégage bien de ses traits épaissis une certaine

candeur, mais le peintre n'a-t-il pas prêté au modèle ses propres sentiments?

Peut-être ces critiques révolteront-elles quelques admirateurs des deux portraits du palais Pitti. Aussi ai-je hâte de me retrancher derrière l'autorité d'un juge dont personne ne contestera la partialité en faveur de Raphaël. « Le dessin du portrait d'Angelo Doni, nous dit Passavant, n'est point partout correct; il lui manque encore la pureté que nous trouverons dans les œuvres suivantes du maître. L'expression roide et guindée de ce portrait est celle qu'ont ordinairement les personnes qui posent devant un peintre... Quoique dans le portrait de Maddalena le dessin soit mieux soigné et plus finement senti, on n'y reconnaît cependant pas encore un artiste exercé dans ce genre de peinture, et tout y accuse la timidité de son pinceau. Néanmoins cette peinture a un charme extraordinaire, et elle est faite avec beaucoup d'amour [1]. »

La comparaison de l'étude dessinée avec le portrait peint ne peut manquer d'être instructive. Dans l'étude, Raphaël, fortifié par le souvenir de la Joconde, perd de vue l'épouse bourgeoise d'Angelo Doni, et nous montre une jeune femme aux grands yeux rêveurs, à la bouche voluptueuse, digne sœur de Mona Lisa Gioconda [2]. Dans le tableau, au contraire, les imperfections, les pauvretés du modèle l'emportent, sans que l'artiste ait la force nécessaire pour résoudre ces dissonances et les transformer en autant d'éléments de succès.

Il y aurait de l'injustice cependant à nous séparer des deux portraits sur une pareille impression. Ils témoignent d'un effort très grand et offrent, au point de vue du coloris comme à celui du dessin, d'incontestables qualités. Fraîchement sorti de l'atelier du Pérugin, âgé de vingt et un ans à peine, et par-dessus tout inexpérimenté dans ce genre de représentations, Raphaël a créé là, somme toute, une œuvre fort méritoire. Ajoutons qu'en 1504, en dehors de Léonard, aucun de ses confrères de Florence n'aurait été capable de mieux faire.

Un autre portrait du palais Pitti, la *Donna gravida* (la Femme enceinte), montre déjà plus de fermeté. Si la tête manque encore quelque

1. *Raphaël*, t. II, p. 39.
2. Voy. ci-dessus, p. 147.

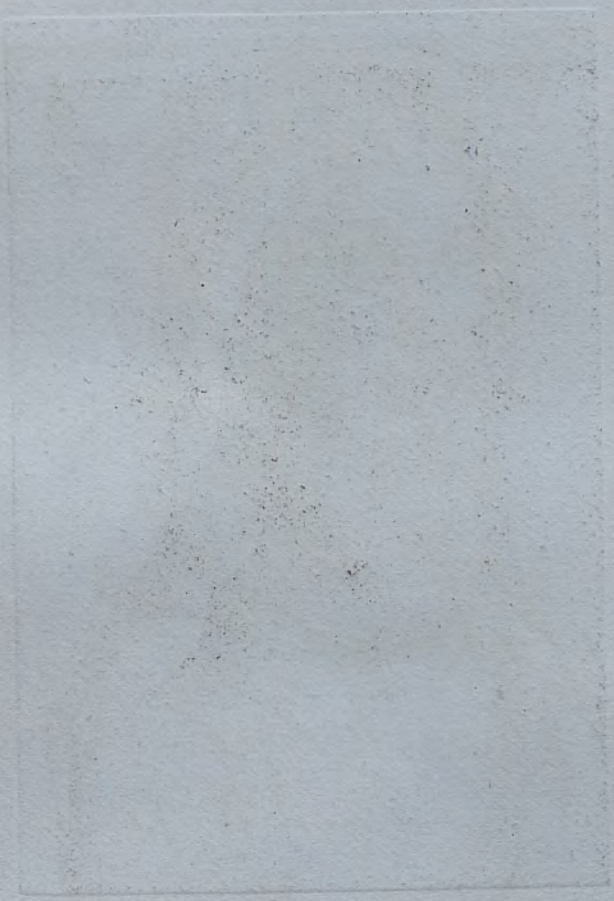


A. Durand sc. Imp. Ch. Chardon aîné.

TÊTE DE FEMME

Dessin de Raphaël, à la pointe d'argent.

(Musée Wicar)



peu d'accent, en revanche l'attitude est aisée et naturelle. Dans le coloris aussi, Raphaël a réalisé un progrès considérable : le costume offre des oppositions de tons vigoureuses (par exemple les manches rouges et



ÉTUDE POUR UN PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Musée Wicar, à Lille.)

le tablier blanc); les carnations ont de la fraîcheur, les ombres de la transparence; l'ensemble enfin se distingue par une liberté, une largeur qui manquent absolument aux portraits de Doni et de sa femme.

Ce premier séjour à Florence ne semble pas avoir été de longue durée, car dès 1505 nous trouvons le maître de nouveau à Pérouse, où il passa

certainement une grande partie de l'année. Deux œuvres importantes datent de ce séjour, la *Sainte Famille du couvent de Saint-Antoine* (commencée dès 1504) et la fresque de San-Severo. L'artiste reçut en outre, le 29 décembre 1505, la commande du *Couronnement de la Vierge*, destiné aux nonnes de Monteluce, près de Pérouse, et peut-être aussi celle de la *Madone Ansidei* et de la *Mise au tombeau*, qu'il n'exécuta toutefois que deux années après, en 1507. Remarquons, au sujet du contrat conclu avec le couvent de Monteluce, que Raphaël passait alors pour le maître le plus éminent de la contrée; le document le dit en propres termes [1]. Les nonnes firent à l'artiste une avance de 30 ducats d'or sur le prix du retable, qui ne fut toutefois terminé qu'après sa mort, par ses élèves, Jules Romain et François Penni.

On a vu, dans les pages précédentes, quelles entraves l'orthodoxie ombrienne imposait parfois à Raphaël. Il y eut des circonstances où il se vit en quelque sorte astreint, non seulement à l'observation de règles iconographiques inflexibles, mais encore à l'imitation de modèles déterminés, pour lesquels ses protecteurs professaient une admiration ou un culte particulier. C'est ce qui arriva lorsque les nonnes de Saint-Antoine de Pérouse commandèrent le tableau d'autel dont le panneau central représente la Vierge entourée de saints et de saintes. M. le commandant Paliard a montré, dans un article plein de remarques curieuses, que Raphaël fut forcé de répéter les principaux motifs d'un retable exécuté, vers 1498, par un peintre ombrien peu connu, Bernardino di Mariotto, pour les religieuses du couvent de Saint-François [2]. Les deux couvents sont voisins; une cinquantaine de pas à peine les séparent : est-il surprenant que les sœurs de Saint-Antoine, auxquelles l'ouvrage de Bernardino paraissait un chef-d'œuvre, aient voulu en posséder une répétition presque textuelle. Elles demandèrent à Raphaël de conserver la composition centrale, avec la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste. Les saints seuls furent changés : les deux princes des apôtres prirent la place de saint Benoît et de saint François d'Assise.

1. « (La abatessa) fece trovare el maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini, et anco dali nostri venerandi padri, li quali havevano vedute le opere sue. » (Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, p. 192, 193.)

2. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1877; tiré à part sous le titre de · *Le Raphaël d'un million.*



CH GOUTZWILLER DEL.

SAINTE FAMILLE DU COUVENT DE SAINT-ANTOINE DE PÉROUSE

(National Gallery de Londres.)

Raphaël dut en outre introduire dans la composition les figures de sainte Cécile et de sainte Catherine d'Alexandrie. Dieu le Père et deux anges prirent place dans le tympan. Dans la prédelle enfin, l'artiste fut chargé de représenter le *Christ au jardin des Oliviers*, — le *Portement de croix*, — le *Christ mort*, — *Saint François d'Assise* — et *Saint Antoine de Padoue*.

La partie supérieure du retable (la Vierge, les saints, Dieu le Père), après avoir fait partie des collections royales de Naples, est devenue la propriété de M. Bermudez de Castro, duc de Ripalda, qui l'a exposée, en 1870, au Louvre[1]. Elle se trouve, depuis quelques années, à la National Gallery de Londres, mais à titre de dépôt seulement. C'est une des productions les plus fortes et les plus suaves de la première manière de Raphaël. La composition est d'une grande simplicité. Sur un trône surmonté d'un baldaquin est assise la Vierge, tenant sur ses genoux le divin « bambino », qui bénit son jeune compagnon, le petit saint Jean-Baptiste. Celui-ci, encouragé par la tendresse qu'il découvre dans les regards de la mère et du fils, s'avance vers ce dernier, les mains jointes. Ses traits, son attitude, témoignent de sa ferveur naïve. Les deux saintes placées aux côtés du trône sont des modèles achevés de grâce, avec une nuance de mélancolie qu'il est impossible de ne pas remarquer. Quant aux deux saints qui occupent le premier plan, ils ont une ampleur, une majesté que nous n'avions pas encore rencontrées chez le jeune maître ombrien. L'un, saint Pierre, regarde les spectateurs avec plus de sévérité que de bienveillance; on reconnaît l'homme au cœur généreux, mais prompt à s'emporter, qui coupa l'oreille de Malchus. L'autre, le grand docteur des Gentils, saint Paul, est absorbé par la lecture d'un livre. Ainsi que son compagnon, il nous offre le type traditionnel : front haut et dénudé, barbe noire et longue; tandis que saint Pierre est reconnaissable à ses cheveux blancs crépus, à sa barbe courte et touffue. Le fond du tableau est occupé par un paysage dont les lignes sont à peine indiquées, mais qui respire un calme délicieux.

Dans le tympan qui surmonte le retable, Raphaël a représenté Dieu le Père, bénissant d'une main et tenant de l'autre le globe du

1. Voyez, au sujet des projets d'acquisition formés par le gouvernement d'alors, la brochure de M. Paul Casimir Périer.

monde. A ses côtés voltigent deux chérubins; deux anges, aux ailes éployées, adorent leur créateur, l'un les mains croisées sur la poitrine, l'autre les mains jointes et étendues.

Jamais encore Raphaël n'avait exécuté une œuvre aussi parfaite dans les détails, aussi harmonieuse dans l'ensemble. Désormais il sait allier l'expression de la vie à celle de la beauté. Ses personnages sont individualisés; ils ont vécu, ils vivent encore, et cependant quelle variété et quelle élévation dans les sentiments, depuis la majesté terrible de saint Pierre jusqu'à cette indéfinissable expression de rêverie des deux saintes!

La prédelle du retable, après avoir fait partie de la galerie d'Orléans, est aujourd'hui divisée en compartiments, formant autant de tableaux. Ce sont, comme nous l'avons dit : le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Portement de croix*, la *Descente de croix*, *Saint François d'Assise* et *Saint Antoine de Padoue*.

Nous étudierons séparément les trois principaux de ces fragments : aux yeux de Raphaël, ce n'étaient que les accessoires d'une composition plus considérable; pour nous, ils ont chacun la valeur et l'importance d'un véritable tableau d'histoire.

Raphaël, dans un tableau offert à Guidobaldo, avait déjà représenté le *Christ au jardin des Oliviers*. S'il revint à ce sujet, ce fut certainement malgré lui, car de pareilles scènes, on ne saurait trop le répéter, froissaient ce qu'il y avait de pur, de classique, dans son génie. Maître de ses sujets, il aurait banni du domaine de l'art le spectacle et jusqu'à l'idée de la douleur. Ici surtout, dans ce récit de saint Mathieu, le découragement, les mystérieuses terreurs éclatent avec une intensité propre à effrayer les esprits les mieux trempés. Le Nouveau Testament ne contient peut-être pas de scène plus difficile à traduire en peinture. Raphaël n'a pas eu la prétention de triompher de ces obstacles, ni de découvrir une formule vraiment artistique pour un sujet qui n'en comportait pas. Il s'est borné, avec cette sincérité, cette conviction que nous lui connaissons, à nous montrer le Christ agenouillé devant un rocher et priant avec ferveur; trois de ses disciples reposent auprès de lui, subjugués par le sommeil; un ange traverse les airs pour lui apporter le calice [1].

1. Collection de lady Burdett Coutts, à Londres.

Le *Portement de croix* n'était guère moins en opposition avec les tendances de Raphaël. Ici encore il lui fallut représenter une scène plutôt faite pour déprimer que pour élever. Qu'y a-t-il de plus poignant, en effet, que ce drame du Golgotha, défi éternel à toutes les idées de justice et d'humanité! Les souffrances du Christ fléchissant sous le poids de la croix, frappé, conspué par ses bourreaux, la douleur de la Vierge tombant évanouie entre les bras de ses compagnes, l'hostilité ou l'indifférence de la foule, la pusillanimité des amis, sont-ce là des scènes propres à prendre place dans les régions sereines de l'art? Malgré ses secrètes résistances, le jeune maître urbinate s'est mis à l'œuvre avec une conviction qui lui fait honneur. Sa composition a la forme d'une frise. En tête du cortège s'avancent deux cavaliers, dont l'un est caractérisé comme Turc par son turban et sa longue tunique descendant jusqu'à la cheville. Puis vient le Christ, entouré de bourreaux et de soldats armés d'épées ou de hallebardes. L'un le tire par la corde passée autour de son corps, l'autre le frappe. Le divin martyr, brisé, anéanti, regarde le spectateur avec une résignation touchante, pendant qu'un personnage en costume de la Renaissance, — barrette, tunique courte, chausses collantes, — Simon le Cyrénéen, s'avance vers lui et cherche à le soulager en lui aidant à porter l'instrument du supplice. L'extrémité gauche du tableau est occupée par la Vierge, qui tombe évanouie entre les bras de trois de ses compagnes, et par saint Jean, à qui cette vue arrache un geste de surprise et de douleur. Ce groupe est emprunté à la *Descente de croix* de Filippino Lippi et du Pérugin (Académie des Beaux-Arts de Florence).

Le *Portement de croix* fait partie de la collection de M. Miles, à Leigh Court, près de Bristol.

Dans le dernier de ces fragments, le *Christ mort* (collection de M^me^ Dawson, à Londres), l'action est de la plus grande simplicité. A la place d'un drame, l'artiste nous offre une élégie, une des plus touchantes qu'il ait jamais composées. Le corps du supplicié repose sur les genoux de sa mère, à laquelle un disciple aide à soutenir ce précieux fardeau. Deux autres disciples expriment leur douleur par des gestes éloquents, tandis que Marie-Madeleine se jette à terre et baise, avec une passion mêlée de respect, les pieds sanglants de Jésus.

Un paysage chaud et lumineux encadre cette scène d'une tristesse, mais en même temps d'une poésie admirables.

Les Camaldules de Pérouse ayant demandé à Raphaël de décorer une des parois de la sacristie de leur couvent de San-Severo, le jeune maître, tout fier de pouvoir enfin s'essayer dans la fresque, se rendit avec empressement à leur désir. Le sujet qu'ils le chargèrent de représenter était la réunion, autour du mystère de la Trinité, de saints appartenant à leur ordre.

Il est difficile d'imaginer un coin de terre plus propre au recueillement et à la rêverie que celui qui allait, quelques mois durant, abriter Raphaël. On arrive au couvent par des rues escarpées, tortueuses, bordées de maisons de briques, dont les arcatures en ogive, aujourd'hui presque masquées, laissent deviner la haute antiquité. La place sur laquelle s'élève le couvent est petite ; mais quelle admirable échappée de vue n'offre-t-elle pas au voyageur fatigué de la montée ! Ces vénérables masures, qui semblent destinées à vous isoler du reste du monde, forment le contraste le plus pittoresque avec le frais paysage que l'on aperçoit au loin, à travers les constructions placées en contre-bas. Malgré quelques remaniements modernes (le couvent est aujourd'hui transformé en école normale), l'ensemble conserve une poésie qui n'est plus de notre temps. Raphaël, s'il revenait contempler son œuvre, s'arrêterait un instant, avant de pénétrer dans le couvent, pour savourer ces impressions avec lesquelles l'art n'a rien à voir, et qui cependant sont si bien faites pour nous élever et nous ravir.

Une inscription moderne, placée sur la façade du couvent, rappelle que le maître et l'élève, l'un à peine sorti de l'adolescence, l'autre courbé sous le poids des ans, ont tous deux travaillé à la fresque qui fait l'ornement de San-Severo :

QVID RAPHAEL PVBER LONGAEVVS QVIDQVE VALERET
PETRVS, OPVS MVRO DVCTVM TESTATVR EODEM.

D'autres épigraphes tracées à l'intérieur, sur la paroi même qui contient dans le haut la composition de Raphaël, et dans le bas celle

du Pérugin, nous fournissent la date de l'exécution des deux ouvrages: 1505 pour celui de l'élève, 1521 pour celui du maître[1].

La composition de Raphaël est d'une noblesse et d'une pureté qui montrent avec quel succès l'artiste s'est inspiré du *Couronnement de la Vierge* de D. Ghirlandajo et du *Jugement dernier* de Fra Bartolommeo. Tout en respectant la symétrie, peut-être excessive, de l'École ombrienne, Raphaël a distribué les figures avec une liberté plus grande; il a mis plus d'émotion dans les groupes, et créé une œuvre absolument irréprochable au point de vue de l'ordonnance.

Le sommet de la fresque, qui est enchâssée dans une arcade en ogive, était occupé à l'origine par Dieu le Père, tenant le volume mystérieux sur lequel brillent les lettres A et Ω. Mais cette figure a entièrement disparu depuis longtemps. L'un des deux anges qui étaient debout aux côtés du Père éternel, celui de droite, n'a pas été mieux partagé; il n'en reste plus trace. Une colombe blanche, dont le corps laisse échapper des rayons de lumière, descend sur la tête du Christ, qui trône sur les nuages, au centre de la composition, quoique au second plan; elle relie ainsi la figure du Père à celle du Fils. Celui-ci, les épaules et la poitrine nues, étend sa gauche sanglante, comme pour rappeler son martyre, tandis qu'il lève la droite pour donner la bénédiction. Un ample manteau recouvre ses genoux, tout comme dans le *Jugement dernier* de Fra Bartolommeo; un nimbe crucifère orne sa tête. Son visage est d'une douceur, d'une sérénité infinies. A ses côtés se tiennent deux anges, au type féminin bien accusé, qui l'adorent, les mains levées vers lui. Six saints, assis sur des nuages et formant un demi-cercle, occupent le bas de la composition : les uns discutent gravement entre eux, les autres sont absorbés par leurs méditations. A droite, nous apercevons saint Romuald, saint Benoît martyr

1. Voici le texte de ces inscriptions, dont l'orthographe a été inexactement reproduite par Passavant :

RAFAEL DE URBINO
D. OCTAVIANO STEPHANI VOLATERANO PRIORE
SANCTAM TRINITATEM, ANGELOS ASTANTES, SANCTOSQ.
PINXIT A. D. M. D. V.
PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERUSINUS
TEMPORE D. SILVESTRI STEPHANI VOLATERANI
A DEXTRIS ET A SINISTRIS DIV. CHRISTIPHERAE
SANCTOS SANCTASQ. PINXIT A. D. M. D. XXI.

et saint Jean martyr (la tête de ce personnage a complètement disparu); à gauche, saint Maur, saint Placide et saint Benoît. Raphaël n'avait pas encore créé de figures aussi imposantes : vieillards à la longue barbe blanche, ou jeunes saints au regard inspiré. Cette auguste assemblée annonce et prépare celle que nous retrouverons dans la *Dispute du Saint-Sacrement*.

Le coloris participe de la sévérité de la composition. Dans les draperies le blanc domine. Seuls le manteau de pourpre du Christ, la dalmatique de brocart rouge et or de saint Benoît martyr, et la dalmatique verte de saint Placide, mêlent une note plus vigoureuse à cet ensemble peut-être trop terne[1].

La fresque de San-Severo a malheureusement beaucoup souffert, par suite de l'humidité de l'édifice. Des restaurations audacieuses ont encore aggravé le mal. On regrette, en présence du génie si pur de Raphaël, d'avoir à prononcer des paroles de colère, d'indignation. Mais comment qualifier la conduite de ces vandales qui ont osé, en plein dix-neuvième siècle, porter une main profane sur un tel chef-d'œuvre et repeindre des têtes créées par le plus grand des maîtres?

Raphaël, détourné par d'autres travaux, n'eut pas le temps de décorer la partie inférieure de la paroi. Cette lacune n'était d'ailleurs pas sensible, la composition, telle qu'elle est, formant un ensemble bien complet. Les Camaldules, cependant, attachaient beaucoup de prix à l'achèvement de l'ouvrage. Ils attendirent longtemps le retour du jeune maître. Sa mort leur ayant ôté tout espoir, ils s'adressèrent, en 1521, au Pérugin, et lui demandèrent de terminer la décoration de cette partie de la chapelle. Il fallait que le vieux maître fût bien avili pour accepter un honneur si périlleux. Il peignit, sans hésiter, au-dessous des admirables figures créées par son immortel élève, six saints dont la maigreur et la pauvreté défient toute analyse. Jetons un voile sur ces tristes productions de sa vieillesse.

On range d'ordinaire à la suite de ces compositions la *Madone Ansidei*, qui fut commandée à Raphaël par la famille de ce nom pour

1. MM. Alinari ont photographié la fresque de San-Severo sous le n° 10848 de leur collection.

la chapelle de saint Nicolas de Bari, dans l'église San-Fiorenzo de Pérouse, et qui fait aujourd'hui partie de la collection du duc de Marlborough, à Blenheim[1]. On croyait en effet, sur le témoignage de Passavant et de bon nombre d'autres auteurs, que ce tableau portait la date de MDV. Mais un examen plus approfondi a prouvé qu'il datait de MDVII, et qu'il était, par conséquent, postérieur de deux ans. A supposer que la *Madone Ansidei* ait été peinte et composée en 1507 seulement, elle formerait un anachronisme dans l'œuvre du maître, car il est impossible de ne pas y reconnaître l'influence du Pérugin. Mais on peut admettre sans trop de témérité que l'ouvrage, commencé en 1505, aura été terminé en 1507 seulement, et que Raphaël, malgré le changement qui s'était produit en lui, aura conservé la composition primitive, au lieu de la remanier de fond en comble et de s'imposer ainsi une double besogne. La composition, fort correcte, quoique sans grande originalité, est celle des tableaux connus sous le nom de *Saintes Conversations*. Seulement, les personnages, d'ordinaire assez nombreux dans ce genre de représentations, ne sont ici qu'au nombre de quatre : au centre, sur un trône assez élevé, la Vierge tenant l'Enfant, auquel elle apprend à lire; à gauche, saint Jean-Baptiste; à droite, saint Nicolas de Bari, revêtu du costume épiscopal et occupé à lire dans le volume qu'il tient des deux mains. Un baldaquin surmonte le trône de la Vierge; un paysage, avec une ville aux murs crénelés, forme le fond du tableau; une arcade soutenue par des piliers massifs encadre le tout.

La prédelle de la *Madone Ansidei*, depuis longtemps séparée du tableau, renferme des scènes de la *Vie de saint Jean-Baptiste*. L'une de ces scènes, la *Prédication de saint Jean*, se trouve aujourd'hui en Angleterre.

En 1506, Raphaël est de nouveau à Urbin. Peut-être s'y rendit-il directement de Pérouse, ce qui est plus court que de passer par Florence. Il est probable qu'il ne se mit pas en route avant le mois

1. La collection de M. Timbal renferme un dessin à la plume (photographié par Bingham) qui se rapproche beaucoup de celui des dessins de Francfort, dans lequel on s'accorde à reconnaître une étude pour la *Madone Ansidei*. On y voit, au centre, la Vierge assise sur un trône et lisant attentivement dans le livre qu'elle tient de la droite, l'enfant Jésus écoutant la lecture, saint Sébastien attaché à un arbre, et saint Roch.

de mars. Ce qui nous autorise à le croire, c'est que jusqu'à ce moment la peste sévissait à Urbin[1]; en outre, Guidobaldo, qui avait passé l'hiver à Rome, ne revint dans sa capitale qu'à la fin du mois de février de la même année[2]. On n'admettra pas que Raphaël ait choisi pour son voyage juste l'époque où la cour était absente et où les habitants s'enfuyaient pour échapper à l'épidémie. Nous savons, d'autre part, que lorsque Balthazar Castiglione partit pour l'Angleterre, le 10 juillet 1506, il emporta, pour l'offrir au roi Henri VII, le *Saint Georges* commandé à Raphaël par la cour d'Urbin. Raphaël resta-t-il assez longtemps dans sa ville natale pour voir encore Jules II, qui la traversa une première fois le 25 septembre 1506, une seconde fois le 3 mars 1507? C'est là une question à laquelle on est malheureusement hors d'état de répondre.

Le tableau que nous avons tracé de la cour d'Urbin dans un précédent chapitre nous dispense de revenir sur ce sujet. Qu'il nous suffise de dire qu'en 1506 la société réunie autour de Guidobaldo et d'Élisabeth était plus nombreuse, plus brillante encore qu'en 1504.

Vasari, qui ne parle que d'un seul séjour à Urbin, dit que Raphaël exécuta pour Guidobaldo un *Christ au jardin des Oliviers* et deux madones, de petites dimensions, mais fort belles, appartenant à sa seconde manière. Nous avons déjà eu l'occasion de parler du *Christ au jardin des Oliviers*, que Passavant a cru retrouver dans un tableau aujourd'hui conservé dans la National Gallery de Londres, mais que les meilleurs juges ont depuis longtemps rayé de l'œuvre de notre maître. En ce qui concerne les deux madones, on en est également réduit à des conjectures. Heureusement, d'autres témoignages nous permettent de compléter le catalogue des œuvres exécutées par Raphaël pendant cette période. On sait notamment qu'il fit le portrait de Pierre Bembo, alors de passage à Urbin[3]. Ce portrait — un dessin à la

1. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, p. 72.

2. Baldi, *Della vita e de' fatti di Guidobaldo da Montefeltro, duca d'Urbino*, édit. de 1821, t. II, p. 188.

3. Passavant se trompe en disant (t. I, p. 92) que Bembo ne vint à Urbin qu'une seule fois, en 1506; il y était en 1508 également. Nous savons, en effet, par Baldi (*Della vita e de' fatti di Guidobaldo da Montefeltro, duca d'Urbino*, t. II, p. 220), qu'il assista aux derniers moments de Guidobaldo, mort à Fossombrone, à quelques kilomètres de la capitale.

pierre noire — se trouvait encore, vers le milieu du seizième siècle, dans la maison que Bembo habitait à Padoue[1]. Il a disparu depuis lors. Raphaël semble aussi avoir fait le portrait de la duchesse Élisabeth. Nous savons du moins que Castiglione possédait un portrait, de a main lde son ami, représentant « una bellissima et principalissima signora », et qu'il inscrivit au revers deux sonnets composés en son honneur[2].

Il est probable que Raphaël, cédant aux instances des siens, peignit, pendant ce même séjour, son propre portrait, et le leur laissa comme souvenir. Passavant affirme en effet que le portrait actuellement conservé au musée des Offices provient d'Urbin. L'artiste s'y est représenté de trois quarts. Une barrette noire couvre sa tête, tout en laissant échapper d'abondants cheveux châtains qui tombent sur la nuque; un justaucorps noir, dont on ne voit que le haut, fait ressortir les lignes élégantes du cou, qui est long et flexible. Le teint est olivâtre, les yeux bruns, le nez fin et droit, le menton rond; le front a de la noblesse plutôt que de la puissance; l'ensemble du visage est allongé. Ce n'est point une beauté régulière; mais quelle douceur et quelle distinction! Comment définir cette bouche à la fois aimable et sérieuse, ce regard à la fois ingénieux et profond! Quoique Raphaël, à ce moment, eût déjà vingt-trois ans, sa figure a conservé tous les caractères de l'adolescence : nulle trace de barbe ou de moustaches; c'est à peine si, dans son portrait de l'*École d'Athènes*, exécuté trois ou quatre années plus tard, sa lèvre supérieure commence à se couvrir d'un léger duvet.

1. « El retratto piccolo de esso M. Pietro Bembo, allora che giovine stava in corte del duca d'Urbino, fu de mano de Raffaël d'Urbino in m^to^. » (*Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo* XVI, publié par Morelli, Bassano, 1800, p. 18.)

2. Passavant, se fondant sur un passage d'une lettre, en date du 19 avril 1516, dans laquelle Bembo entretient Bibbiena du portrait de B. Castiglione et de celui du feu duc, a cru que Raphaël avait aussi peint dans sa jeunesse un portrait de son souverain, Guidobaldo. Mais il aurait été bien étrange que Bembo, cherchant des exemples du talent de Raphaël, remontât si loin et citât une production de la première jeunesse de l'artiste. Aussi nous associons-nous entièrement à l'opinion de M. de Liphard, qui croit qu'il s'agit d'un portrait de Julien de Médicis, duc de Nemours, mort le 17 mars 1516, c'est-à-dire un mois avant la lettre écrite par Bembo. (*Notice historique sur un tableau de Raphaël représentant Julien de Médicis, duc de Nemours*. Paris, 1867, p. 16.)

Le portrait des Offices a beaucoup souffert; des repeints ont enlevé au modelé une partie de sa souplesse primitive. Heureusement des copies anciennes, conservées, l'une à la galerie Borghèse, l'autre au palais Albani, à Urbin, permettent d'en constater la sincérité; elles nous prouvent que les restaurateurs n'ont altéré aucun détail essentiel.

L'analogie de la facture et une certaine ressemblance dans les traits nous autorisent à placer, à côté du portrait de Raphaël par lui-même, le beau portrait de femme exposé dans la Tribune de la galerie de Florence. Il n'est pas impossible que le jeune maître ait représenté ici, pendant son séjour à Urbin, une personne de sa famille. On considère, il est vrai, ce portrait comme antérieur à ceux d'Angelo et de Maddalena Doni, ainsi qu'à celui de la « Gravida ». Mais nous croyons être plus près de la vérité en le plaçant après eux. Il y a là, en effet, une liberté, une science et une énergie qui manquent encore à ces œuvres timides. Raphaël est désormais maître de son sujet; il domine le modèle, loin de le subir; tout en reproduisant avec une rare précision ses caractères physiques, il sait aussi dégager ses qualités morales et élever l'individu à la hauteur d'un type. Son portrait de la Tribune a une poésie, une distinction absolument dignes de Léonard. Rien de plus admirable que l'expression de mélancolie, on pourrait presque dire de nostalgie de cette femme, jeune encore, qu'un secret chagrin paraît miner : une main appuyée sur une balustrade, l'autre posée sur son avant-bras, elle regarde devant elle, flottant entre une vague rêverie et le souvenir encore très précis de quelque grande infortune.

Au point de vue de l'exécution, ce portrait, jusqu'ici trop dédaigné, est une merveille. Malgré de nombreuses restaurations, on y reconnaît la main d'un coloriste du premier ordre, qui, pour produire des effets chauds et vigoureux, n'a plus besoin de couleurs éclatantes. Le costume, d'une élégance parfaite, malgré sa simplicité, fait ressortir la finesse de la carnation, dont les ombres sont accusées en brun, la distinction des traits, la beauté des mains. La chaîne d'or que la jeune femme porte au cou, les deux bagues qui ornent sa droite, font à leur tour valoir les tons discrets du corsage vert, garni d'un ruban cramoisi, des manches brunes bouffantes, et enfin du tablier blanc, retenu par un cordon rouge. Toutes ces notes forment un accord d'une harmonie, d'une originalité que

Raphaël n'a pas surpassées, même dans ses admirables portraits de la



PORTRAIT DE RAPHAEL

(Musée des Offices.)

période romaine. Nous ne craignons pas d'affirmer que si, dans les portraits de Doni et de sa femme, on reconnaît un débutant de la plus

grande espérance, nous avons affaire ici à un maître accompli, digne rival de Léonard.

Le catalogue des Offices dit : « Portrait d'inconnue », et il a raison. On n'a pu découvrir jusqu'ici le nom de la jeune femme que Raphaël a peinte avec tant d'amour. Livrera-t-elle jamais son secret?

Urbin avait le privilège d'éveiller chez Raphaël les sentiments les plus généreux, les idées les plus poétiques. Dans ce milieu si sympathique, son horizon s'élargissait, et l'on voyait déborder des sentiments qu'on n'aurait pas cherchés en lui. En 1506 comme en 1504, le doux et timide peintre de madones nous fait subitement entendre des accents belliqueux : il n'y a pas moins de verve et de fougue dans son *Saint Georges armé de la lance*, du musée de Saint-Pétersbourg, que dans le *Saint Georges armé de l'épée*, du musée du Louvre; on en jugera par le dessin qui a servi à préparer le tableau, et dont nous plaçons un fac-similé sous les yeux de nos lecteurs. Cette fois-ci, nous le savons de source certaine, Raphaël travailla par ordre de Guidobaldo. Frappé de la beauté de ses deux tableaux de 1504, le *Saint Michel* et le *Saint Georges armé de l'épée*, le duc le chargea d'exécuter un autre *Saint Georges* pour le roi d'Angleterre, Henri VII, qui venait de le nommer chevalier de l'ordre de la Jarretière (on sait que cet ordre est placé sous la protection de saint Georges). Le mot *Honi*, inscrit sur la jarretière que le saint porte par-dessus son armure, ne laisse aucun doute sur sa destination. Castiglione, lorsqu'il alla chercher en Angleterre les insignes de l'ordre, emporta avec lui ce présent vraiment royal. Le tableau était donc achevé avant le 10 juillet 1506, date du départ de l'ambassadeur. Après avoir longtemps fait partie des collections royales d'Angleterre, le *Saint Georges armé de la lance* est allé échouer à Saint-Pétersbourg : il est placé aujourd'hui dans la galerie de l'Ermitage.

Dans l'intervalle qui sépare le *Saint Georges* du Louvre de celui de l'Ermitage, Raphaël avait étudié le merveilleux petit bas-relief de Donatello, à Or' San-Michele[1]. Il n'eut garde d'oublier ce modèle si parfait. L'imitation est flagrante : dans les deux ouvrages nous voyons à droite une jeune fille priant, les mains jointes; dans les deux, le cavalier porte

1. Voy. ci-dessus, page 140.

un casque rond et un manteau flottant au vent ; le mouvement par



PORTRAIT DE FEMME

(Musée des Offices.)

lequel il dirige sa lance contre le monstre est également identique. Notons cependant quelques variantes, qui prouvent avec quelle indépen-

dance Raphaël savait s'inspirer des chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs : la jambe gauche du cavalier, qui chez Donatello est pliée, est droite dans le tableau. Le cheval diffère également : chez Donatello, il se cabre; chez Raphaël, il est lancé à fond de train. Enfin, le monstre, qui dans le bas-relief fait face à son adversaire, est couché sur le dos dans le tableau.

Le charmant petit tableau des *Trois Grâces* (collection de lord Dudley, à Londres) semble avoir également pris naissance à Urbin. L'impression produite sur Raphaël par le marbre de Sienne avait été profonde, et il ne se contenta pas de le fixer dans sa mémoire par un rapide croquis : la beauté de ces trois figures, avec leur modelé si fin et si souple, avec leur groupement si harmonieux, le préoccupa jusqu'au moment où il se crut capable de rivaliser avec le sculpteur grec. Tout en s'inspirant de lui pour l'arrangement général du groupe, il donna aux figures des proportions et une attitude qui lui paraissaient plus en rapport avec les exigences de la peinture. Ses *Grâces* n'ont plus la sévérité du marbre grec; les formes sont plus pleines, les lignes plus mouvementées; des colliers de corail, des pommes d'or, font ressortir la blancheur de la carnation; la pose, enfin, a quelque chose de plus mou et de plus familier. On remarque surtout une légère flexion dans les genoux; dans le marbre, au contraire, les trois sœurs redressent fièrement leur taille. Ce sont des Italiennes du seizième siècle, et non plus des déesses antiques qui s'offrent à nos yeux dans le tableau de la galerie Dudley.

L'arrangement général du groupe est d'ailleurs identique dans les deux compositions : dans le tableau comme dans le marbre, deux des Grâces font face au spectateur; la troisième, au contraire, celle du milieu, lui tourne le dos et ne montre sa tête que de profil. Toutes trois sont nues, à l'exception de celle de gauche, dont le sein est caché sous un voile léger. Chacune des trois déesses appuie une main sur l'épaule de sa compagne, tandis que de la main restée libre elle tient une pomme d'or[1].

1. On a reproché à Raphaël d'avoir placé des pommes d'or dans la main des Grâces et de s'être ainsi écarté de la tradition antique. On connaît cependant plusieurs statues grecques ou romaines dans lesquelles une des trois déesses tient, soit des fleurs, soit des fruits. Nous citerons notamment le groupe conservé au Vatican (Clarac, *Musée de sculpture*, t. IV, p. 130). Dans une peinture d'Élis, une des Grâces portait une rose, l'autre un dé, la troisième une branche de myrte (H. Houssaye, *Histoire d'Apelles*, 3e édit., p. 370).

Malgré les modifications introduites dans l'arrangement des figures, Raphaël, est-il nécessaire de l'ajouter? ne s'est pas élevé à la hauteur



ÉTUDE POUR LE SAINT GEORGES DE SAINT-PÉTERSBOURG
(Musée des Offices.)

de son modèle. Il a pu se convaincre du danger qu'il y avait à transporter dans le domaine de la peinture un motif purement sculptural; chacune de ses figures, prise isolément, offre les qualités les plus

séduisantes, et cependant l'ensemble ne nous satisfait pas entièrement. Pour produire un effet vraiment pittoresque, il aurait fallu accorder au paysage une place plus importante, garnir d'arbres ou de bosquets les deux côtés du tableau; bref, placer dans un cadre digne de lui ce groupe qui, dans le marbre, se suffit à lui-même, mais qui, dans la peinture, exigerait une autre mise en scène.

Selon toute vraisemblance, Raphaël profita de son séjour à Urbin pour entreprendre une excursion à Bologne, où l'attirait le désir de faire la connaissance de Francesco Francia. Depuis longtemps la renommée avait répandu partout le nom de l'éminent orfèvre, médailleur et peintre bolonais. Mais Raphaël avait un autre motif encore pour lui rendre visite: le Francia avait servi de maître à un de ses plus chers amis, Timoteo Viti. Une tendre amitié ne tarda pas à unir les deux artistes, malgré la différence de leur âge (Francia comptait alors environ cinquante-cinq ans), et cette amitié dura autant qu'eux-mêmes. Nous en avons la preuve dans la lettre que Raphaël adressa en 1508 au maître bolonais, pour le remercier de l'envoi de son portrait, puis dans le sonnet dans lequel celui-ci exalta le talent de son jeune émule. Rappelons aussi que Raphaël chargea Francia d'installer et de restaurer, s'il y avait lieu, son tableau de *Sainte Cécile*, destiné à l'église Saint-Jean du Mont, de Bologne. — En 1506, le vieux peintre-orfèvre n'avait plus que peu de secrets à enseigner à son jeune confrère d'Urbin; il avait au contraire tout à apprendre de lui. Aussi le voyons-nous se prendre de la plus vive admiration pour les productions de ce pinceau si souple et si délicat. De nombreux tableaux témoignent des efforts qu'il fit pour l'imiter et pour s'assimiler ses principes[1].

Peut-être Francia mit-il son jeune ami en relations avec ses tout-puissants protecteurs, les Bentivoglio, qui, à ce moment, gouvernaient encore Bologne. Nous savons du moins par Baldi que Raphaël peignit, pour le chef de la famille, avant son expulsion par Jules II, en novembre 1506, une *Nativité* ou une *Adoration des bergers*[2].

1. MM. Crowe et Cavalcaselle (*Histoire de la peinture italienne*, t. V, p. 607) constatent que cette influence de Raphaël sur Francia se fait surtout sentir en 1505 et en 1506.

2. Malvasia, *Felsina pittrice*, édit. de 1841, t. I, p. 47.

On a longtemps admis que Raphaël, en quittant Urbin pour retourner à Florence, s'arrêta au couvent de Vallombrosa et y exécuta les portraits de deux religieux : D. Blasio, général de l'ordre, et D. Balthasar. Mais il est aujourd'hui reconnu que ces portraits, conservés à l'Académie de Florence, sont du Pérugin, et non de Raphaël.

Dans la seconde moitié de l'année 1506, au plus tard au commencement de l'année 1507, Raphaël est de retour à Florence. Outre les madones que nous avons étudiées dans le chapitre précédent, nous le voyons exécuter vers cette époque trois œuvres de nature et d'inspiration bien différentes : *Apollon et Marsyas*, — *Sainte Catherine d'Alexandrie*, — *la Mise au tombeau*. Chacun de ces tableaux mérite un examen spécial.

L'histoire de la rivalité d'Apollon et de Marsyas était célèbre dans le monde des savants et des artistes florentins. Nul doute qu'elle ne personnifiât à leurs yeux la victoire de la lumière sur les ténèbres, le triomphe de la Renaissance sur le moyen âge. Une merveilleuse pierre gravée, qui passait pour avoir servi de cachet à Néron, et qui appartenait, dans la première moitié du quinzième siècle, à Jean de Médicis, fils du grand Cosme, avait de bonne heure rendu populaire à Florence ce mythe ingénieux. L'admiration que Laurent le Magnifique, qui devint dans la suite possesseur de la gemme, professait pour elle, ne pouvait qu'ajouter à sa célébrité[1]. Les artistes la copièrent à l'envi : Botticelli, dans un portrait conservé au musée de Francfort, la plaça au cou d'une jeune fille qui appartenait sans doute à la famille des Médicis[2]. Un médailleur la copia sur le revers d'une médaille du pape Paul II[3]. Raphaël enfin, qui la connaissait certainement par des reproductions, s'en inspira dans l'Apollon de l'*École d'Athènes*. Bien plus, il la fit copier textuellement dans les Loges.

Dans ces divers ouvrages, le motif choisi par Raphaël et ses confrères était le *Supplice de Marsyas*. C'est au contraire la *Rivalité d'Apollon et de*

1. Nous avons esquissé, dans notre travail sur *les Arts à la cour des Papes* (t. II, p. 167-171), l'histoire de cette gemme, qui se trouve aujourd'hui au musée de Naples.

2. Pulszky, *Beiträge zu Raphael's Studium der Antike*, p. 29.

3. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*. Barbo, n° 16.

Marsyas que Raphaël a illustrée dans le tableau dont nous avons à nous occuper.

Parler du tableau représentant *Apollon et Marsyas*, c'est évoquer le souvenir de polémiques ardentes, dans lesquelles, il faut bien le dire, la modération et l'équité n'ont pas toujours été du côté de la majorité. Passavant en particulier, qui a si facilement rangé dans l'œuvre de Raphaël des tableaux qui lui étaient absolument étrangers, le *Christ au jardin des Oliviers* de la National Gallery, les deux portraits de moines de Vallombrosa, et tant d'autres, a donné dans cette circonstance des preuves palpables de passion, de parti pris. N'a-t-il pas contesté l'authenticité de cette peinture merveilleuse, par cette seule raison que le dessin des jambes n'offre pas les formes pleines et accentuées propres aux ouvrages de Raphaël, et que le paysage est traité d'une manière timide et minutieuse, bien différente de celle du maître? D'autres, aujourd'hui, trouvent plus commode de passer sous silence un chef-d'œuvre qui est bien innocent des discussions auxquelles il a donné lieu, et auxquelles, en Angleterre du moins, la politique a eu autant de part que la critique. Si nous venons protester contre cet injuste dédain et appeler de nouveau l'attention sur *Apollon et Marsyas*, nous le faisons en nous appuyant sur l'autorité de connaisseurs tels que MM. H. Delaborde[1], A. Gruyer[2], d'Eitelberger[3], auxquels nous croyons être en droit d'ajouter l'éminent historien de la peinture italienne, M. Cavalcaselle.

L'*Apollon et Marsyas* n'a pas d'histoire, en quelque sorte. Vendu en 1787, à Greenwood, avec la collection de J. Bernard, il entra plus tard dans celle de M. Duroveray, à la mort duquel il fut de nouveau mis aux enchères, et acheté, le 2 mars 1850, moyennant une somme peu élevée, par un amateur anglais bien connu, M. Morris Moore, actuellement fixé à Rome. Le tableau portait alors le nom de Mantegna. Mais cette attribution était un non-sens, et plus d'un connaisseur applaudit lorsque M. Moore baptisa sa nouvelle acquisition du glorieux nom de Raphaël.

1. *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 236.
2. *Raphaël et l'antiquité*, t. II, p. 421 et suiv.
3. *Rafael's Apollo und Marsyas*. Vienne, 1860, in-18.

La beauté de la composition, la fermeté et l'élégance du modelé,



APOLLON ET MARSYAS

(Collection de M. Moore.)

l'éclat du coloris, autorisent une telle attribution. Il est impossible d'imaginer une figure plus suave, plus harmonieuse, plus véritable-

ment divine que celle du jeune dieu. Debout, ses cheveux blonds flottant au vent, un bras appuyé sur sa hanche, l'autre levé à la hauteur de la tête, il regarde d'un air dédaigneux son rival assis devant lui et jouant de la flûte. « Sa tête, rayonnante de grâce et de jeunesse, est, en quelque sorte, la signature même de Raphaël; elle seule (dit M. le vicomte Delaborde) prouverait l'authenticité du tableau, si la main qui l'a peint ne se trahissait ailleurs par des témoignages aussi peu équivoques. Les bras et le torse, modelés dans les détails avec une singulière finesse, et dans l'ensemble avec beaucoup d'ampleur, accusent, il est vrai, plus ouvertement que les traits du visage, l'étude des statues antiques..... Quelque chose de cette fleur de grâce qui s'épanouira plus tard dans les figures nues de Jésus et de saint Jean-Baptiste vient adoucir et pour ainsi dire parfumer la majesté un peu solennelle de la forme. Enfin, il n'est pas jusqu'aux jambes, presque grêles à force de délicatesse dans les contours et dans les attaches, qui n'achèvent de convaincre le regard et de révéler le pinceau coupable de ces exagérations charmantes [1]. »

La figure de Marsyas se distingue par des qualités différentes. L'artiste aurait fait un contre-sens en donnant au modelé la finesse qui caractérise le dieu; il ne pouvait non plus mettre dans ses traits d'autre expression que celle d'un naïf amour-propre, d'une rudesse qui s'ignore. Mais la netteté toute plastique de son attitude fait ressembler Marsyas à un bronze de la meilleure époque : le ton brun de la peau augmente encore l'illusion.

Le paysage est digne des deux figures auxquelles il sert de cadre; il a une saveur tout ombrienne encore : au premier plan, une végétation luxuriante, traitée avec le plus grand amour; plus loin, des arbres; au fond, une rivière avec un pont, supporté par trois arches, puis un château, des montagnes. Une atmosphère chaude, lumineuse, transparente, enveloppe le tout, et répand sur le tableau une sérénité et un charme incomparables.

S'il n'y avait, entre l'*Apollon et Marsyas* et les tableaux authentiques de Raphaël, que des analogies de style plus ou moins grandes,

1. *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 245-246.

nous aurions pu hésiter à nous prononcer dans un si grave débat. Mais il y a plus. On connaît deux dessins du maître qui sont comme des esquisses destinées au tableau de M. Moore. L'un est l'étude



ÉTUDE D'HOMME NU

(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

d'homme nu de la galerie des Offices; l'autre, une étude analogue, se trouve à l'Académie de Venise. Des juges autorisés attribuent, en outre, à Raphaël un autre dessin, de l'Académie de Venise, qui nous montre *Apollon et Marsyas*, l'un debout, l'autre assis, dans une attitude absolument identique à celle que le dieu et son émule

ont dans le tableau [1]. Que de présomptions, pour ne pas dire que de preuves!

L'*Apollon et Marsyas* appartient à un art déjà plus avancé que les *Trois Grâces*. Aussi le croyons-nous exécuté à Florence, après le second voyage d'Urbin, c'est-à-dire vers 1507.

L'amour maternel avait trouvé sa plus haute et sa plus harmonieuse expression dans les madones peintes par Raphaël, depuis son arrivée à Florence jusqu'à son départ pour Rome. Le maître, tout en empruntant à ses prédécesseurs le cadre même de ces représentations, avait su y introduire une vie, une beauté inconnues avant lui. L'étude de la nature, les inspirations de son cœur aimant, lui avaient permis de renouveler si complètement un sujet qui paraissait épuisé.

Raphaël montre autant d'originalité dans les peintures où il entreprend de célébrer les témoins et les confesseurs du christianisme, les martyrs de la primitive Église. Il y trouve des accents inconnus à ses devanciers. Renonçant à imiter l'inaltérable majesté des mosaïstes des premiers siècles, la douce résignation des peintres gothiques, la force d'expression des réalistes de la première Renaissance, il s'attache à représenter la joie du sacrifice, la puissance de la conviction, l'élan vers la Divinité, et il le fait avec une énergie, une éloquence vraiment incomparables. Ici d'ailleurs, comme dans ses madones de la période florentine, il entend garder une entière indépendance : sa conscience se révolterait à l'idée de sacrifier son art à des exigences confessionnelles. Jamais il ne lui viendrait à l'idée, pour agir plus fortement sur l'esprit de la foule, de retracer les souffrances physiques de ses héros, de représenter saint Pierre mis en croix, saint Laurent se tordant sur le gril.

Sainte Catherine d'Alexandrie est la première en date de ces admirables figures qui forment une phalange à part dans l'œuvre du maître. Elle précède et annonce les *Trois Vertus* de la *Mise au*

1. On trouvera dans une brochure de M. Batté : *Le Raphaël de M. Morris Moore, Apollon et Marsyas*, documents accompagnés de préfaces, de traductions, de notes et d'une étude (Paris-Londres, 1859, p. 88 et suiv.), une liste détaillée de ceux des dessins ou peintures de Raphaël qui se rapprochent de l'*Apollon et Marsyas*.

tombeau, la *Sainte Marguerite* du Louvre, la *Sainte Cécile* de Bologne,



SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE
National Gallery de Londres.)

la *Sainte Catherine* gravée par Marc-Antoine, et tant d'autres. Le corps rejeté en arrière par un mouvement passionné, les regards

tournés vers le ciel, la main droite posée sur sa poitrine, comme pour protester de son dévouement, le bras gauche appuyé sur la roue, comme pour rappeler ses souffrances, elle est éternellement prête à recommencer son martyre.

L'exécution du tableau de la National Gallery est vive et légère, la couleur si transparente, que l'on peut voir, Passavant déjà en a fait l'observation, les contours et les hachures dessinés à la plume sur le panneau préparé à la craie. — Le Louvre possède le carton original, qui le cède à peine en beauté à la peinture [1].

La *Mise au tombeau*, de la galerie Borghèse, remonte, quant à ses origines du moins, au séjour fait par l'artiste à Pérouse. Mais ce lien est le seul qui rattache le tableau à l'Ombrie. Libre à ce cœur sensible et reconnaissant d'accorder parfois un souvenir à l'école naïve dont il avait si longtemps suivi la bannière : comme artiste, Raphaël ne devait et ne pouvait plus regarder en arrière.

La *Mise au tombeau*, destinée à l'église Saint-François de Pérouse, fut commandée par une dame appartenant à la célèbre famille des Baglioni. Ce n'était pas seulement la piété qui poussa donna Atalante Baglioni à choisir ce sujet, c'étaient aussi des souvenirs personnels, de cruels et poignants souvenirs. Peu d'années auparavant, un drame plus odieux, plus sanglant que tous ceux qui l'avaient précédé, avait frappé de stupeur la ville tout entière. Profitant des fêtes données à l'occasion d'un mariage, Griffone, le fils d'Atalante, avait surpris, avec plusieurs de ses parents, les membres de la famille appartenant à la faction opposée, et les avait lâchement massacrés. Puis, lorsque les amis des victimes redevinrent maîtres de la ville, Griffone à son tour tomba sous les coups de son cousin Gian Paolo. Sa mère, alors encore jeune et belle, s'était enfuie la veille, emmenant avec elle sa bru et lançant des imprécations contre le meurtrier, dans lequel elle refusait de reconnaître un fils. En apprenant la nouvelle catastrophe, elle accourt avec la femme de Griffone et trouve son fils mourant. Tous se retirent à l'approche des deux femmes : Atalante se précipite sur

1. Parmi les dessins attribués à Raphaël, l'Université d'Oxford renferme une étude de sainte qui se rattache évidemment au même courant d'idées que la *Sainte Catherine* et que nous reproduisons ci-contre en fac-similé.



ÉTUDE POUR UNE SAINTE

(Université d'Oxford.)

le mourant, le conjure de pardonner à ses assassins, et, lorsqu'il a cédé à ses prières, lui donne sa bénédiction. Griffone ne tarda pas à expirer, et la foule se rangea respectueusement pour livrer passage



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU

(Université d'Oxford.)

aux deux femmes, lorsqu'elles traversèrent la place dans leurs vêtements souillés de sang.

En commandant la *Mise au tombeau*[1], Atalante voulait éterniser le

1. La seconde des prédelles de la *Mise au tombeau* (aujourd'hui conservée au musée de Pérouse) nous montre des griffons d'or qui, d'après l'ingénieuse hypothèse de

souvenir de sa douleur, en même temps qu'elle espérait trouver des consolations dans le spectacle de la douleur d'une autre mère.

Jamais encore Raphaël n'avait préparé la composition avec un soin pareil : d'innombrables études, conservées au Louvre, aux Offices, à l'Albertina, au British Museum, à l'Université d'Oxford, dans les collections de MM. Malcolm, Bale, Birchall, Gay, témoignent de ses efforts. L'artiste hésita même longtemps sur le choix du sujet : M. Robinson a établi qu'il voulut d'abord représenter la *Déposition de croix* et qu'il s'arrêta, plus tard seulement, à la scène qui lui fait suite, la *Mise au tombeau*[2]. L'histoire de ces tâtonnements est des plus curieuses pour la connaissance des procédés de travail de Raphaël; aussi allons-nous essayer de retracer les principales phases de la genèse du tableau, en prenant pour guide M. Robinson.

Un chef-d'œuvre du Pérugin, la *Déposition de croix*, peinte en 1495 pour l'église Sainte-Claire de Florence, et aujourd'hui conservée au palais Pitti, s'imposait, en quelque sorte, à l'attention de Raphaël, lorsqu'il commença la première série de ses études. Cette belle page méritait à tous égards son admiration. Le groupement, quoiqu'il ne soit pas encore exempt d'une certaine timidité, est vivant et mouvementé; les attitudes, les gestes, l'expression, sont d'une éloquence qui n'a pas été surpassée depuis. Le corps du Christ, posé sur un rocher recouvert d'un linceul, occupe le centre de la composition. Joseph d'Arimathie, agenouillé derrière lui, le soutient, et sainte Marie-Madeleine lui redresse la tête, tandis qu'un disciple, agenouillé du côté opposé, saisit le bout du linceul dans lequel a été apporté le précieux fardeau. Marie s'approche de son fils, saisit son bras et le contemple avec une tendresse, une douleur ineffables. Autour d'elle, les disciples, les amis de Jésus, s'abandonnent sans contrainte aux sentiments qui les dominent. Une femme s'agenouille auprès du cadavre avec les marques de la vénération la plus profonde; une autre sanglote; une troisième, en apercevant les ravages faits par la mort,

M. le commandant Paliard, rappellent à la fois le nom du fils d'Atalante et les armoiries de la vieille cité ombrienne.

2. *A critical Account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford*, p. 154 et suiv.



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU

(Collection de M. V. Gay.

lève les bras avec stupeur. A droite, un apôtre, la tête appuyée sur une de ses mains, contemple son maître, comme pour lui dire un dernier adieu; il fait face à saint Jean, qui regarde au contraire fixement devant lui, et se tord les mains, perdu dans son désespoir. Deux autres spectateurs contemplent avec une pitié profonde les clous sanglants retirés des blessures du divin supplicié.

Malgré la diversité de ces sentiments, l'œuvre du Pérugin offre une unité fort grande; il s'en dégage une plainte douce, résignée, qui touche peut-être plus encore que les accents de désespoir, les cris déchirants qui éclatent dans les œuvres de ses prédécesseurs.

Un dessin de l'Université d'Oxford (Robinson, n° 37) nous prouve que Raphaël avait sous les yeux la composition de son maître, lorsqu'il mit la première main au tableau commandé par Atalante Baglioni. Le cadavre du Christ repose sur les genoux de sa mère et de Marie-Madeleine; à gauche, trois femmes soutiennent ou consolent la Vierge éplorée; à droite, on voit un groupe composé de Joseph d'Arimathie, de saint Jean et de deux autres disciples. Un second dessin de la même collection (Robinson, n° 38) contient des études d'après nature pour le corps du Christ et pour quatre disciples, tous représentés sans vêtements. Enfin un admirable dessin du Louvre, reproduit par notre gravure, contient une étude tellement parfaite pour le groupe central, que l'artiste semblait n'avoir plus qu'à transporter sa composition sur le panneau[1].

Mais tout à coup un revirement se produit chez Raphaël. Il abandonne l'idée de la *Déposition de croix* et entreprend de représenter la *Mise au tombeau*. Cette fois, c'est le chef de l'École de Mantoue, Mantègne, et non plus le champion de l'École ombrienne, qu'il prend pour guide. Nous l'avons vu copier, longtemps auparavant, dans le *Livre d'études* de Venise, une estampe du peintre-graveur padouan, représentant précisément le même sujet. Il se rappela l'admiration que lui avait causée cette page magistrale, d'un pathétique si puissant, et résolut de la prendre pour base de la composition nouvelle.

1. Acheté en 1850, à la vente du roi des Pays-Bas, au prix de 15 650 fr. Passavant croit que ce dessin appartient aux années 1505-1506. M. Reiset, au contraire, dans sa *Notice des dessins* (Écoles d'Italie, n° 319), se prononce pour une date postérieure : 1508.



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU

(Musée du Louvre.)

Dans les études pour la *Déposition de croix*, le Christ repose sur



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU
(Collection de M. Malcolm.)

les genoux de sa mère; réunis autour de lui, ses disciples, ses amis,

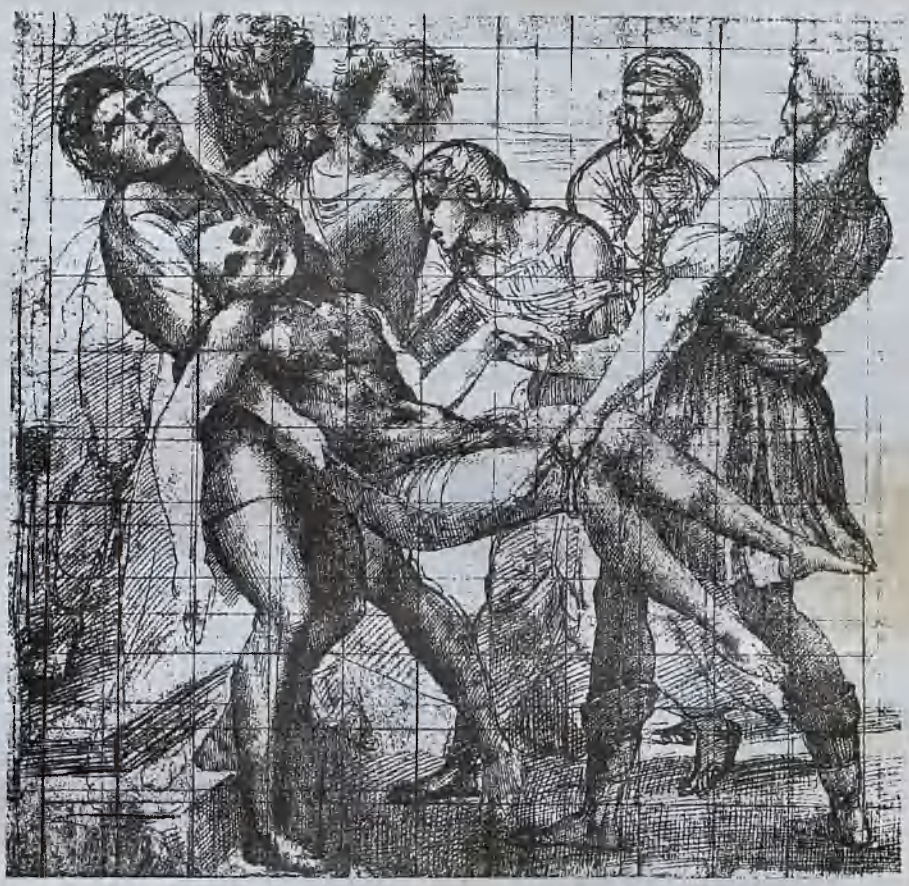
s'abandonnent sans contrainte à leur douleur. Dans la *Mise au tombeau*, la scène est plus mouvementée, plus compliquée : tandis que les uns peuvent donner un libre cours à leurs sentiments, les autres sont occupés à transporter le cadavre dans le caveau qui a été préparé pour le recevoir. Le spectacle de l'effort physique remplacera donc en partie celui de la souffrance morale; il est même permis d'ajouter qu'il le relèguera au second plan.

Si Raphaël, que nous avons vu jusqu'ici uniquement préoccupé de rendre fidèlement la nature, ou d'exprimer des sentiments poétiques, a tout à coup cédé au désir de montrer sa connaissance du corps humain, de résoudre les problèmes d'anatomie les plus compliqués, il est certain qu'il l'a fait sous l'action d'une influence étrangère, et non par suite d'une conviction intime. Cette influence, il n'est pas permis d'en douter, c'est celle de Michel-Ange. Le maître urbinate ne pouvait détacher ses pensées de ce merveilleux carton de la *Guerre de Pise*, où le peintre-sculpteur florentin avait accumulé toutes les difficultés imaginables, comme pour en triompher avec plus d'éclat. Il voulut, lui aussi, s'essayer dans ces tours de force, qui, hélas! l'emportèrent bientôt, aux yeux des artistes et du public, sur tout ce qui s'appelait culte de la nature, poésie, beauté.

Un dessin d'Oxford (Robinson, n° 42) nous montre Raphaël préludant à ces études, qui l'avaient jusqu'alors laissé passablement indifférent. L'artiste y a dessiné, d'après le nu, trois des porteurs; et il l'a fait avec des préoccupations que nous ne lui connaissions pas, cherchant à approfondir les lois du mouvement, s'attachant à faire ressortir le jeu des muscles, etc., etc. Dans un autre dessin d'Oxford (Robinson, n° 43), représentant le corps du Christ vu jusqu'aux genoux, et le bas du corps de l'un des porteurs, il poursuit les mêmes problèmes. Enfin, dans un dessin de la collection de M. Malcolm, exposé en 1879 à l'École des Beaux-Arts[1], il pousse la passion pour ses études nouvelles jusqu'à copier un squelette, placé

1. Robinson, *Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloh, Esq.* Londres, 1876; p. 67, 68. — Ephrussi et Dreyfus, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, mai-juin 1879. Paris, 1879.

dans l'attitude qu'il se propose de donner à la Vierge. Niera-t-on, pour le coup, l'influence de Michel-Ange [1] ?



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU

(Musée des Offices.)

C'est à ces efforts que me paraît se rapporter un passage de Vasari, dont l'importance est fort grande pour l'histoire du dévelop-

1. « On ne voit plus de peintres », disait Mariette au siècle dernier, « qui étudient l'anatomie comme Michel-Ange. Avoit-il à faire une figure, il commençoit par en établir la carcasse, c'est-à-dire qu'il en dessinoit le squelette, et que, quand il étoit assuré de la situation que les mouvemens de la figure faisoient prendre aux os principaux, alors il commençoit à les revêtir de leurs muscles, et puis ensuite il couvroit ces muscles de chair; et qu'on ne me dise pas que ce que j'avance ici est une pure fiction, je suis en état d'en donner la preuve : j'ai plusieurs études de Michel-Ange pour sa statue du Christ de la Minerve, dans lesquelles on peut le suivre dans toutes ses opérations. » (*Abecedario*, t. I, p. 223-224.)

pement de notre maître. « Raphaël, nous dit le biographe, ne parvint qu'au prix d'efforts considérables à comprendre la beauté des nus et à triompher des difficultés des raccourcis en étudiant les cartons dessinés par Michel-Ange pour la salle du Conseil, à Florence... Lorsqu'il voulut changer et améliorer son style, il ne s'était jamais livré à l'étude approfondie du nu. Jusqu'alors il s'était borné à dessiner d'après nature dans la manière du Pérugin, son maître, en y ajoutant toutefois cette expression gracieuse qui, chez lui, semble un don de la nature. Il s'attacha donc à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, et à étudier tous les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain. En outre, il examina avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, et les réseaux formés par les veines. Il réunit ainsi toutes les connaissances qui constituent un grand peintre [1]. »

Dans un dernier dessin, faisant partie de la galerie des Offices et représentant le groupe central, les figures sont drapées, à l'exception de celle du Christ, et l'arrangement général diffère peu de celui que le peintre a adopté dans le tableau.

Lorsque la *Mise au tombeau* fut achevée, en 1507 (Vasari affirme que le carton fut exécuté à Florence, tandis que le tableau fut peint à Pérouse même), on put y reconnaître une triple influence : d'abord celle de Mantegna, à qui Raphaël emprunta le cadre de la composition; en second lieu, celle de Michel-Ange; enfin, celle du Pérugin, dont la *Descente de croix*, conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, servit de modèle pour le groupe formé par la Vierge et ses compagnes (Raphaël, on s'en souvient, s'était déjà inspiré de ce tableau dans son *Portement de croix*, peint pour les nonnes de Saint-Antoine de Pérouse). Les emprunts faits à Michel-Ange étaient plus considérables qu'on ne serait tenté de le croire. Raphaël ne se borna pas à s'inspirer de sa méthode, il imita directement deux figures composées par son rival. Les analogies entre son Christ et celui de la *Pietà* sculptée par Michel-Ange pour Saint-Pierre de Rome (Raphaël l'aura connue par quelque reproduction) ont été constatées depuis longtemps déjà. La

1. Nous empruntons la traduction de ce passage à MM. Jeanron et Leclanché (t. IV, p. 246, 247).

ressemblance entre la femme agenouillée qui soutient la Vierge, et la Madone peinte par Michel-Ange pour Angelo Doni, ne saurait non plus être niée.

La critique a le devoir de signaler ces imitations; mais elle a aussi



LA MISE AU TOMBEAU

(Galerie Borghese.)

celui de proclamer les qualités vraiment transcendantes de la *Mise au tombeau*. Les contemporains ne s'y trompèrent pas. L'impression produite sur eux par cette grande page fut vive et profonde. Pour la première fois, la douleur parlait un langage si pur, si savamment rythmé. Le maître avait su tenir un juste milieu entre l'emportement propre à Donatello, à Mantègne, à Signorelli, et la noblesse élégiaque du Pérugin.

On n'était pas moins frappé de la science du dessin, qui éclatait dans le corps du Christ, dans celui des deux porteurs; car dès lors, grâce à l'influence de Michel-Ange, la recherche du tour de force l'emportait, aux yeux de bien des amateurs, sur celle de l'expression. Vasari, un demi-siècle plus tard, s'est fait l'interprète de l'admiration excitée par le retable d'Atalante Baglioni. Son appréciation a presque la valeur d'un document contemporain : « Cette divine peinture représente le Christ mis au tombeau; le cadavre est exécuté avec le plus grand amour, et le tableau a encore tant de fraîcheur, qu'on le croirait récemment achevé. Raphaël s'y est pénétré de la douleur des parents qui se séparent d'un mort qui leur est cher, et qui emporte avec lui l'honneur, la vertu, la fortune de toute une famille. La Vierge est évanouie; les autres femmes pleurent : rien de plus touchant que l'expression de leur visage. On remarquera surtout saint Jean, qui croise les mains et baisse la tête par un geste capable de fléchir le cœur le plus dur. En vérité, celui qui considère le soin scrupuleux, l'amour, l'art et la grâce avec lesquels cette œuvre a été exécutée, a raison de s'étonner; elle remplit d'admiration quiconque la regarde, tant les figures ont d'expression, les draperies de beauté; tant, enfin, est grande la perfection qui règne dans toutes les parties de la composition. »

Chez les modernes, les opinions ont été plus partagées. D'après Rumohr, la *Mise au tombeau* serait en grande partie l'œuvre de Ridolfo Ghirlandajo. « Malgré toute l'attention avec laquelle j'ai regardé ce tableau », dit le savant auteur des *Recherches sur l'Italie*, « et malgré toute mon admiration pour l'ensemble de la composition, elle m'a laissé froid : je ne reconnais pas Raphaël dans le coloris, qui a je ne sais quoi de lisse, ni dans les contours, qui accusent un timide tâtonnement: cette façon de peindre rappelle plutôt celle de son ami Ridolfo, qui y a persisté jusqu'à l'âge le plus avancé[1]. » Sans admettre cette collaboration, M. Springer a formulé un jugement non moins sévère. « L'effet du tableau, dit-il, ne répond que peu aux efforts de l'artiste. Ceux-là mêmes qui exaltent, avec raison d'ailleurs, l'énergie de l'expression, la vérité des caractères, la beauté de l'ordonnance, reconnaissent que l'ensemble vous laisse froid, et parle à l'esprit plus qu'au cœur. Ces défauts

1. Voy. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 58.

tiennent principalement au coloris. Des nettoyages, des restaurations, ont tellement modifié la peinture, que l'on a souvent admis l'intervention d'une main étrangère. Mais, à supposer qu'elle fût intacte, la *Mise au tombeau* ne produirait pas un effet sensiblement différent. La belle et riche palette dont Raphaël s'était jusqu'ici servi pour des figures ou des groupes isolés, n'était pas encore suffisante pour une composition aussi nombreuse. Le manque de spontanéité fortifie encore cette impression, abstraction faite de la monotonie de toutes ces têtes vues de profil et se détachant sur le fond comme des silhouettes[1]. »

Sans aller aussi loin, on est forcé de reconnaître que, malgré des beautés du premier ordre, la *Mise au tombeau* touche moins que d'autres compositions du maître. Il ne pouvait guère en être autrement : l'enfantement avait été trop laborieux. En outre, Raphaël ne possédait pas encore à cette époque la science du coloris qu'il devait acquérir plus tard. Enfin, et nous ne saurions assez insister sur ce point, des sujets tels que les scènes de la Passion étaient trop opposés aux aspirations intimes de l'artiste, pour qu'il pût les traiter avec un entier succès. Cela est si vrai, que pendant longtemps il ne revint plus à ce thème. Dans la suite même, il ne s'y essaya qu'à deux reprises : une fois dans l'admirable dessin du Louvre, dans lequel il nous montre la Vierge debout devant le cadavre de son fils; l'autre, dans le *Portement de croix*, ou *Spasimo di Sicilia*, conservé au musée de Madrid.

La prédelle de la *Mise au tombeau* est conçue dans un esprit bien différent. Raphaël n'a pas créé de figures plus nobles, plus idéales que les trois Vertus peintes en grisaille, et entourées chacune de deux anges ou génies : la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*. Ces chefs-d'œuvre de composition et de sentiment sont conservés aujourd'hui dans la Pinacothèque du Vatican, tandis que le tympan du retable, avec la figure de Dieu le Père, se trouve au musée de Pérouse. Nous n'insisterons pas sur cette dernière figure, qui paraît être l'œuvre de quelque élève de Raphaël.

Un document récemment découvert par un jeune érudit d'Urbin, M. A. Alippi[2], prouve que Raphaël a fait, vers la fin de l'année 1507,

1. *Raffael und Michel Angelo*, p. 95.
2. Voy. *Il Raffaello*, 1880, p. 113 et suiv.

un nouveau voyage dans sa ville natale. Le 11 octobre 1507 intervient, en effet, un acte par lequel « Raphaël, peintre, fils de Giovanni Santi », s'engage à payer aux héritiers de Serafino Cervasi de Montefalcone une somme de 100 ducats, de 40 bolonais chacun,



LA FOI

(Pinacothèque du Vatican.)

pour solde du prix d'une maison acquise d'eux. L'acte mentionne, à cette occasion, une quittance fictive précédemment donnée à Raphaël et la déclare nulle et non avenue. Les 100 ducats étaient destinés au payement d'une amende à laquelle les Cervasi avaient été condamnés par la Chambre ducale d'Urbin. L'artiste promet de verser immédiate-

ment 12 ducats et demi entre les mains de Francesco Buffa, représentant le duc Guidobaldo, 37 ducats et demi à première réquisition, le reste enfin, soit 50 ducats, à la Noël de la même année.

Ce document prouve que les relations de Raphaël avec sa ville



L'ESPÉRANCE

(Pinacothèque du Vatican.)

natale, sa famille, la cour ducale, ont été plus fréquentes qu'on ne l'admettait jusqu'ici. Nous savons maintenant que l'artiste est retourné à Urbin en 1504, en 1506, en 1507. Ces voyages, relativement nombreux, s'expliquent par la facilité avec laquelle on pouvait, de Pérouse, gagner la capitale du petit duché d'Urbin. Avec un bon cheval, il ne

fallait pas deux jours entiers pour franchir la distance qui sépare les deux cités. Or, en 1507, Raphaël dut faire plusieurs séjours à Pérouse, à cause de la *Mise au tombeau* qu'il exécutait à ce moment pour donna Atalante Baglioni.



LA CHARITÉ

(Pinacothèque du Vatican.)

Raphaël ne devait plus revoir sa patrie. Mais il était souvent, en pensées, auprès de ses chers compatriotes, et une correspondance assidue le tenait au courant de tout ce qui se passait à Urbin. Sa lettre sur la mort de Guidobaldo nous prouve combien il était attaché à ses souverains; il y dit qu'il n'a pu apprendre sans larmes cette triste

nouvelle. Une autre lettre, adressée, comme la précédente, à son oncle Simon, nous le montre s'intéressant à tout ce qui se passait dans sa famille, et l'instruisant, de son côté, de ses faits et gestes. A Rome même, les Urbinates formaient sa société de prédilection. Outre Bramante et Timoteo Viti, il y cultiva particulièrement Castiglione, Bembo, Bibbiena, Julien de Médicis, c'est-à-dire ceux qui, en 1506 et en 1507, faisaient l'ornement de la cour de Guidobaldo et d'Élisabeth. Il eut en outre la satisfaction d'y revoir à plusieurs reprises le nouveau duc, François-Marie de la Rovère, avec sa femme, puis la duchesse Jeanne, qui l'avait autrefois recommandé avec tant d'insistance à Pierre Soderini, et enfin, en 1516, la duchesse Élisabeth[1]. Si ses souverains ne firent rien pour l'attacher à leur service, l'artiste du moins n'oublia jamais ce qu'il devait à son pays. Dans la lettre adressée à son oncle Simon en 1514, il lui dit combien il est heureux de faire honneur aux siens et à sa patrie : « *Vi fo honore a voi et a tutti i parenti et alla* PATRIA. »

La *Mise au tombeau* achevée, Raphaël revint promptement à ses sujets de prédilection : les Madones. Nous avons donné plus haut la description de celles qu'il peignit en 1507 et en 1508. Les étrangers surtout recherchaient ces délicieux tableaux de chevalet : une lettre écrite par Raphaël nous le prouve. Cette lettre nous le montre joyeux, confiant, mais ne se doutant pas encore des hautes destinées qui lui étaient réservées, de la distinction suprême qui l'attendait à quelques semaines de là. Nous aurons trop rarement l'occasion d'étudier le style épistolaire de Raphaël pour ne pas lui céder ici la parole. Voici ce que le jeune maître écrivait à son oncle Simon, d'Urbin, sous la date du 21 avril 1508 :

« Cher à l'égal d'un père,

» J'ai reçu votre lettre, par laquelle j'ai appris la mort de notre illustre seigneur le Duc ; que Dieu ait pitié de son âme. Vraiment,

1. Les Urbinates formaient à Rome une véritable colonie. Outre Bramante, Raphaël, Viti, Genga, outre la vieille duchesse Jeanne della Rovere et le représentant du duché près le saint-siège, nous y trouvons un riche amateur, messire Giovanni Antonio Battiferro, pour lequel Raphaël décora un superbe palais situé dans le Borgo (Vasari, t. VIII, p. 147). Battiferro figure aussi parmi les légataires de son compatriote. En 1518, on voit

je n'ai pu lire votre lettre sans répandre des larmes. Mais « transeat »; il n'y a rien à changer. Il faut nous armer de résignation et nous soumettre à la volonté de Dieu.

» L'autre jour, j'ai écrit à mon oncle le prêtre, pour le prier de m'envoyer le petit tableau qui servait de couvercle à la Madone « de la Préfétesse[1] ». Mais il ne me l'a pas fait tenir. Je vous prie donc de le lui rappeler, afin qu'il me l'envoie à la première occasion, et que je puisse ainsi contenter la dame. Vous savez, en effet, qu'actuellement on peut avoir besoin d'elle et des siens.

» Je vous prie également, très cher oncle, de dire au prêtre et à (ma tante) Santa, que si le Florentin Taddeo Taddei, dont nous avons souvent parlé ensemble, vient chez vous, ils lui fassent honneur, sans regarder à la dépense. Vous aussi, par amour pour moi, vous voudrez bien le combler de prévenances, car, certes, je lui ai autant d'obligations qu'à n'importe qui.

» Je n'ai point fixé de prix pour le tableau, et, si c'est possible, je n'en fixerai point, car il sera plus avantageux pour moi qu'on en fasse l'évaluation. C'est pourquoi je ne vous ai pas écrit une chose que j'ignorais; aujourd'hui même, je suis dans l'impossibilité de vous renseigner à cet égard. D'après ce que m'a dit le propriétaire de ce tableau, il me donnera pour environ 300 ducats d'or de commandes, soit pour ici, soit pour la France. Après les fêtes, je vous ferai peut-être connaître le prix du tableau dont j'ai déjà fait le carton, et après Pâques nous nous occuperons de l'exécution.

» J'aimerais beaucoup, si c'était possible, à obtenir une lettre de recommandation du seigneur Préfet pour le gonfalonier de Florence. Il y a

Raphaël plaider la cause d'un Urbinate emprisonné pour avoir voulu soulever le peuple en faveur de François-Marie della Rovere (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 146). En 1519, l'artiste fait des démarches pour obtenir un bénéfice destiné à un de ses parents (le document dit son frère). (*Ibid.*, p. 149.)

1. L'auteur d'une brochure récente s'est fondé sur ce passage pour identifier à la *Madone de la Préfétesse* un tableau découvert à Savone chez le savetier Basso della Rovere (descendant de la puissante famille de Sixte IV et de Jules II), et offrant une composition analogue à la *Vierge d'Albe*, avec un chêne (rovere) dans le fond (Casella, *le Triomphe de l'art dans la plus belle des peintures de Raphaël d'Urbin, la Vierge della Rovere, ou Notre-Dame de la Prophétesse*, Gênes, 1877). Les arguments, on ne saurait le nier, sont déduits avec le plus grand soin; mais on sait le cas qu'il faut faire de ces revendications intéressées, si fréquentes de l'autre côté des monts.

peu de jours, j'ai écrit à l'oncle et à Jacques de Rome[1], pour les prier de me la procurer. Elle me serait fort utile à cause d'une certaine salle de travail[2], dont Sa Seigneurie peut disposer à son gré. Je vous prie, si c'est possible, de m'envoyer cette lettre. Je crois que si on la demande au Préfet de ma part, il ne refusera pas de la faire faire. Recommandez-moi instamment à lui, comme son ancien serviteur et familier. Rien d'autre (pour le moment). Recommandez-moi aussi à maître... (*en blanc*) et à Rodolphe et à tous les autres. XXI avril MDVIII.

» Votre RAPHAEL, peintre à Florence. »

Au moment où Raphaël part pour Rome, au moment où un monde nouveau s'ouvre à lui, jetons un regard sur cette première période, si bien remplie. En 1508, l'artiste ne comptait que vingt-cinq ans, et déjà il avait peuplé de ses chefs-d'œuvre l'Ombrie, la Toscane, le duché d'Urbin et le Bolonais. Une soixantaine de tableaux (Passavant décrit cinquante-cinq peintures à l'huile appartenant à cette période), une fresque monumentale, d'innombrables dessins, témoignaient de son inépuisable fécondité. Partout où il avait passé, il avait montré, vis-à-vis des écoles existantes, une docilité extraordinaire, une facilité d'assimilation sans pareille, sauf à devenir, après une courte initiation, l'émule de ses maîtres de la veille. Le Pérugin et ses élèves, Pinturicchio, Timoteo Viti, Francia, n'avaient pas tardé à s'incliner devant ce génie supérieur. Fra Bartolommeo était fier de pouvoir lui donner quelques conseils. Les municipalités, les couvents, les amateurs de Pérouse, de Città di Castello, ou de Florence, lui prodiguaient leurs encouragements; le duc d'Urbin s'honorait d'être son protecteur. Compositions religieuses, portraits, scènes mythologiques, allégories, il n'était guère de sujet que le jeune maître n'eût abordé avec un égal succès. Par lui l'École ombrienne non moins que l'École florentine avaient reçu leur consécra-

1. « Pochi dì fa io scrissi al zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere. » Phrase amphibologique, qui pourrait également signifier que Raphaël leur demanda de lui faire venir cette lettre de Rome, où le Préfet se trouvait peut-être alors.

2. « Per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha Sua Signoria de alocare. » Cette phrase offre également un double sens. Il est possible que Raphaël veuille parler d'un atelier dont le gonfalonier pouvait disposer; mais il a peut-être aussi en vue la décoration d'une salle, décoration qu'il appartenait au gonfalonier d'accorder à qui bon lui semblait.

tion suprême. Et cependant, malgré tant de gages certains, malgré tant de triomphes, faits pour réchauffer les cœurs les plus froids, Raphaël promettait encore davantage : la vue de Rome allait lui révéler ainsi qu'à l'univers les trésors qui dormaient encore en lui. Les Florentins, étonnés, peut-être jaloux, se turent devant l'honneur insigne fait par Jules II à ce jeune étranger; ils attendirent que les faits justifiassent le choix du Pape. Plus confiant, le vieux Francia, dans un sonnet dont on lui fait honneur sur la foi de Malvasia, prédit dès lors les éclatants succès de celui qu'il appelait le peintre des peintres :

« A l'excellent peintre Raphaël Sanzio, Zeuxis de notre siècle,
par moi François Raibolini, dit le Francia.

» Je ne suis point Zeuxis, je ne suis point Apelle ; ces noms ne sauraient s'appliquer à moi; ni mon talent, ni ma capacité ne méritent de recevoir d'un Raphaël d'immortelles louanges. Toi seul, tu as reçu du ciel le don fatal qui surpasse tout autre et qui triomphe de tous; nous le savons par ton art admirable qui t'élève au rang de n'importe lequel d'entre les anciens. Heureux adolescent, qui, dès les premières années, l'emportes sur tant d'autres, que sera-ce, lorsque, plus âgé, tu donneras à tes œuvres une perfection encore plus grande? La nature sera vaincue; rendue éloquente par tes artifices, elle célèbrera tes louanges et dira que seul tu es le peintre des peintres [1]. »

1 All' excellente pittore Raffaello Sanxio
Zeusi del nostro secolo,
Da me Francesco Raibolini, detto il Francia.

Non son Zeusi, ne Apelle, e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna.
Ne mio talento, ne vertude è degna
Haver da un Raffael lode immortale.
Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
Che ogn' altro excede, e fora ogn' altro regna;
L'excellente artificio a noi insegna
Con cui sei reso ad ogn' antico uguale.
Fortunato garxon, che nei primi anni
Tant oltrepassi, e che sara poi quando
Su più provecta etade opre migliori?
Vinta sara natura; e da tuoi inganni
Resa eloquente dira te lodando
Che tu solo il pictor sei de' pictori.

CHAPITRE IX

Raphaël à Rome. — La Ville éternelle au commencement du seizième siècle. — Jules II et la cour pontificale : prélats, humanistes, grands seigneurs et banquiers. — Le monde des artistes.

Au mois d'avril 1508, Raphaël se trouve encore à Florence. Au mois de septembre de la même année, au plus tard, il est déjà fixé à Rome, où il semble être entré tout aussitôt au service du Pape. La part que Jules II lui réservait n'était certes pas la moins brillante : à Bramante la réédification de Saint-Pierre, à Michel-Ange le mausolée papal et le plafond de la Sixtine, à Raphaël la décoration du palais apostolique.

Deux fois capitale du monde, siège de deux civilisations qui ont tour à tour captivé l'humanité, Rome, malgré de cruelles mutilations, était alors la plus belle des villes. L'antiquité et le moyen âge y brillaient d'un égal éclat, tandis que, répandant partout la vie et la lumière, la Renaissance édifiait un monde nouveau à côté de l'ancien. Au loin déjà, un paysage aux grandes lignes harmonieusement pondérées préparait le voyageur à la contemplation de la cité par excellence, de l'*Urbs*, comme disaient les classiques, de l'*aurea Roma*, comme l'appelait le moyen âge dans sa naïve admiration. Si les environs de Florence offraient l'image la plus parfaite de la grâce, si les sites de l'Ombrie provoquaient la rêverie, ici, dans ces vastes plaines coupées par de gigantesques contreforts et encadrées par les sombres masses du monte Gennaro, du monte Cavo, du Soracte, les seules impressions qui se fissent jour étaient la sévérité et la noblesse. Et cependant, quelque imposante que fût l'œuvre de la nature, celle des hommes rivalisait avec elle : les immenses lignes des aqueducs, la splendide rangée

de tombeaux de la voie Appienne, se détachaient fièrement sur ce paysage fait pour abriter le peuple-roi.

Quel spectacle éblouissant s'offrait au voyageur, quand, après avoir franchi l'enceinte protégée par des centaines de tours, il touchait au sol sacré et apercevait devant lui, dans son infinie variété et son infinie splendeur, la ville aux sept collines, avec les ruines colossales des monuments antiques, les amoncellements de palais crénelés, de coupoles annonçant celle de Michel-Ange, de clochers de brique soutenus par d'élégantes colonnettes de marbre à travers lesquelles brillait ce beau ciel romain si pur et si profond ! Autant de rues, autant de décors nouveaux. Sur ce sol mouvementé, le point de vue se déplaçait d'instant en instant, et le paysage formait à chaque pas des combinaisons différentes, comme dans un immense kaléidoscope. Est-il au monde un panorama comparable à celui que l'on découvrait du haut du Pincio, lorsque, tournant le dos aux jardins dont la *Collis hortorum* a tiré son nom, on avait devant soi la ville basse, avec le Tibre aux eaux bourbeuses, la Tor di Nona, aujourd'hui détruite; le fort Saint-Ange hérissé de bastions, le Vatican, Saint-Pierre en construction; le monte Mario et la porte du Peuple, le Janicule; la façade de l'Ara-Cœli, alors resplendissante de mosaïques; le Capitole avec son gigantesque beffroi; puis les deux colonnes triomphales, dont aucune pieuse supercherie n'avait encore essayé de changer la signification; la Torre Milizia, les Thermes de Constantin, depuis rasés au niveau du sol, et tant d'autres merveilles ! Descendait-il dans le Champ de Mars, le voyageur se trouvait au milieu de rues étroites, populeuses, bruyantes, où se pressaient des citoyens de toutes les parties de l'univers. Gravissait-il le Cœlius ou l'Aventin, il rencontrait la solitude la plus profonde, la ville des morts avec ses ruines tantôt envahies par les herbes, tantôt se détachant sur des bosquets de rosiers, d'orangers, de lauriers, une nature riche et luxuriante se développant à côté des reliques du passé.

Si, aujourd'hui encore, ces souvenirs d'un autre âge exercent une si puissante attraction, nous ne dirons pas seulement sur tout admirateur de l'antiquité, mais sur tout être pensant, sur tout homme digne de ce nom, combien cette impression ne dut-elle pas être plus profonde au début du seizième siècle, alors que l'enthousiasme pour

les Grecs et les Romains était arrivé à son apogée, et que d'innombrables monuments, depuis détruits, lui fournissaient un inépuisable aliment! Partout d'incomparables chefs-d'œuvre rappelaient les glorieux noms d'Auguste, d'Agrippa, de Titus, de Trajan, de Marc-Aurèle, de Dioclétien. Ici, des obélisques rapportés du fond de l'Égypte, des arcs de triomphe, des trophées de toute sorte, retraçaient les exploits des conquérants du monde; ailleurs, des aqueducs, des châteaux d'eau, des thermes, témoignaient de l'esprit de bienfaisance, de la sage administration de ces grands empereurs païens, trop rabaissés par le christianisme. La piété des anciens maîtres du monde avait trouvé son expression dans des temples plus somptueux et plus vastes, sinon plus beaux, que ceux de la Grèce. Leurs instincts de plaisir éclataient dans ces cirques ou dans ces amphithéâtres, dont l'immensité nous remplit aujourd'hui encore de stupéfaction. On ne nous accusera pas de témérité, si nous supposons qu'une des premières visites du jeune maître urbinate fut pour le Forum, ce résumé des grandeurs de Rome, cette prodigieuse accumulation de merveilles. Quel spectacle peut rivaliser avec celui qui s'offre à nous du haut de la Via Sacra, lorsque le regard parcourt successivement l'arc de Constantin et le Colisée, la basilique de la Paix, l'arc de Titus et les palais des Césars, le temple de Faustine, les temples et les basiliques du Forum, et au fond, dominant le tableau, la gigantesque masse du Capitole, avec ses impérissables souvenirs !

Raphaël s'ignorait jusqu'alors : la vue des chefs-d'œuvre dus à de si nobles esprits, à une si haute civilisation, lui révéla ce qu'il était capable de faire ; ses forces décuplèrent : il sentit la volonté et le pouvoir de rivaliser avec ses glorieux prédécesseurs.

Combien fut différente l'impression que le plus cher des amis de l'artiste, Balthasar Castiglione, éprouva en face de ces merveilles ! Ce qui le frappa, ce fut le contraste entre la splendeur d'autrefois et l'état pitoyable auquel étaient réduits tant de monuments augustes. Il ne put retenir ses larmes devant les ruines accumulées par la barbarie des envahisseurs, par l'indifférence des Romains, et traduisit ses sentiments dans ce sonnet, un des plus beaux dont la langue italienne puisse s'enorgueillir :

« Superbes collines, et vous ruines sacrées, qui seules gardez encore le nom de Rome, hélas! quels tristes restes ne conservez-vous pas de tant d'esprits rares et sublimes!

» Colosses, arcs, théâtres, œuvres divines, pompes des triomphes, glorieuses et riantes, vous êtes convertis en un peu de cendre, et le vulgaire finit par rattacher à vous des fables ridicules.

» Ainsi, bien que pour un temps les ouvrages les plus fameux résistent au temps, celui-ci, envieux, vient à pas lents détruire et les œuvres et les hommes.

» Je vivrai donc sans murmurer au milieu de mon martyre : puisque le temps met fin à tout ce qui est sur terre, il mettra peut-être fin aussi à mon tourment[1]. »

Cette fois-ci, on le voit, le rêveur, le poète, fut le diplomate, non le peintre. En d'autres temps, Raphaël aurait pu se laisser aller, lui aussi, à la rêverie, à la mélancolie; car si Rome a le don d'élever et d'inspirer, elle a aussi celui de provoquer le découragement. (Que d'artistes ne se sont pas sentis paralysés devant cette accumulation de chefs-d'œuvre, qui semblent ne pas laisser de place pour les créations nouvelles!) Heureusement pour le jeune étranger, des devoirs impérieux le préservaient d'un pareil danger. Entré au service d'un souverain passionné, ardent, implacable, aux yeux duquel la célérité était la première des vertus, il lui fallut produire, produire sans trêve ni repit. Mais s'il dut étouffer en lui tous les sentiments qui auraient pu le détourner de l'accomplissement de sa tâche, il fit serment

1 Superbi colli, e voi sacre ruine,
Che 'l nome sol di Roma ancor tenete;
Ahi che reliquie miserande avete,
Di tant' anime eccelse e pellegrine!
Colossi, archi, teatri, opre divine,
Trionfal pompe gloriose e liete,
In poco cener pur converse siete,
E fatte al vulgo vil favola al fine.
Così, se ben un tempo al tempo guerra
Fanno l' opre famose, a passo lento
E l' opre e i nomi il tempo invido atterra :
Vivrò dunque fra' miei martir contento;
Che se 'l tempo dà fine a ciò ch' è in terra,
Darà forse ancor fine al mio tormento.

(*Lettere*, édit. Serassi, Padoue, 1769 t. II, p. 225.)

par contre de vouer tous ses loisirs à l'étude de cet art, dont la grandeur lui donnait le vertige. Son admiration ne fit que croître avec les années; après avoir étudié l'antiquité en artiste, il l'étudia en archéologue, et conçut le splendide projet de la restauration de Rome antique.

La place que l'antiquité tient dans les préoccupations de Raphaël est trop grande pour que nous puissions examiner ici ce grave et intéressant problème; aussi lui consacrerons-nous un chapitre spécial, dans lequel nous rechercherons tout ce que Raphaël, comme peintre et comme architecte, a dû à l'art des anciens.

Pour ne venir qu'au second rang après Rome antique, Rome chrétienne n'en était pas moins riche en souvenirs glorieux, en monuments d'un luxe éblouissant. Cinquante basiliques offraient aux regards des fidèles leurs superbes rangées de colonnes monolithes, leurs précieuses incrustations de marbre et d'émail, leurs tabernacles resplendissants d'or. Elles les entretenaient tour à tour de la victoire de Constantin, des exploits de Charlemagne, dont l'image brillait au fond de plus d'une abside, des luttes de l'Église et de l'Empire. Crescentius, les Othon, Robert Guiscard, Arnaud de Brescia, Frédéric Barberousse, Charles d'Anjou, Cola di Rienzo, tribuns ou réformateurs, aventuriers ou souverains, avaient passé par là, signalant leur passage par de riches fondations, par des dévastations horribles ou par des projets grandioses qui, pour n'avoir pas été réalisés, n'en restaient pas moins vivants dans la mémoire du peuple. Une série de monuments hors ligne proclamait la magnificence des souverains pontifes, depuis les portes de bronze de Saint-Paul hors des murs, rapportées de Constantinople par Hildebrand, le futur Grégoire VII; depuis la fresque de Giotto retraçant les pompes du jubilé célébré en 1300 par Boniface VIII, jusqu'aux splendides créations des papes du quinzième siècle. On peut dire que l'histoire du moyen âge était écrite là en traits ineffaçables, non pas seulement l'histoire romaine, l'histoire locale, mais l'histoire même du monde chrétien.

Raphaël étudia certainement ces grandes pages, encore tout empreintes de la grandeur classique, les mosaïques de Sainte-Constance, de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Agathe in Suburra, de Saint-André

in Barbara, de Saint-Cosme et Damien. Les unes, comme celles de Sainte-Constance, le prétendu temple de Bacchus, pouvaient lui fournir les modèles d'ornementation les plus délicats : Psychés et Eros, enfants vendangeurs, oiseaux, fleurs, vases, traités avec la plus entière intelligence des effets décoratifs. D'autres, notamment celles de Sainte-Pudentienne, devaient le familiariser avec la belle ordonnance des peintures antiques. En ce qui concerne cette dernière, tout tend à prouver que Raphaël a connu l'œuvre du mosaïste du quatrième siècle. M. Vitet, dans son beau travail sur les mosaïques chrétiennes de Rome, a, le premier, signalé l'analogie entre certaines parties de la décoration de Sainte-Pudentienne et entre la *Vision d'Ezéchiel* de notre maître. « Regardez bien, dit-il, dans la *Vision d'Ezéchiel*, les figures symboliques des quatre évangélistes, et notamment ce taureau fantastique, d'une forme et d'un caractère si archaïques et si grandioses, n'est-ce pas le même, quoique dix fois plus grand, le même, à peu de chose près, qui est là devant vous, sur cette muraille, et ne faudrait-il pas un singulier hasard pour qu'un type aussi original, aussi particulier, eût été inventé deux fois[1] ?»

Sur le conseil de Raphaël, ses élèves étudièrent également les monuments de la primitive Église. Ils y trouvèrent plus d'un enseignement utile, plus d'un motif pittoresque. Nous pouvons, entre autres, signaler les rinceaux que Jean d'Udine emprunta aux mosaïques de Sainte-Marie Majeure, restaurées au treizième siècle, ou refaites d'après un modèle ancien, par Jacques Torriti. Dans les fresques des Loges, ce décorateur si ingénieux copia non seulement l'élégant feuillage et les gracieux enroulements qu'ont admirés tous les visiteurs de la vénérable basilique, mais encore les oiseaux, les écureuils, les souris qui folâtrent au milieu des fleurs.

Raphaël se pénétra si bien des avantages de la mosaïque, vraie peinture pour l'éternité, que dans les « Stances » il fit disposer en forme d'incrustation le fond des fresques des plafonds. Plus tard, dans la chapelle de Sainte-Marie du Peuple, il eut même la satisfaction de voir interpréter ses compositions par un habile mosaïste vénitien.

1. *Études sur l'histoire de l'art.* Paris, 1866, première série, p. 224.

Les créations des époques postérieures le cédaient à peine en nombre et en importance à celles de l'antiquité chrétienne. Tous les styles et toutes les écoles étaient représentés par des monuments du premier ordre. Le Vatican formait à lui seul le résumé le plus complet de l'histoire des arts depuis la chute de l'empire romain. Au triple point de vue de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, il n'y avait point de musée aussi riche au monde. Les maîtres les plus éminents en l'art de bâtir, L. B. Alberti, Bernard Rossellino, Giuliano da San-Gallo, Baccio



VUE DU VATICAN AU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME SIÈCLE

(D'après une vieille gravure.)

Pontelli, Bramante, avaient tour à tour dirigé la construction de cette immense agglomération d'édifices. Les sculpteurs qui s'y étaient succédé formaient une légion, depuis l'auteur des bas-reliefs du sarcophage de Junius Bassus, depuis les Cosmati, jusqu'à Filarete, Paolo Romano, Mino da Fiesole, Verrocchio, A. Pollajuolo, Michel-Ange. La peinture y était peut-être représentée plus brillamment encore. Dans le palais apostolique on admirait les fresques dont Fra Angelico avait orné la chapelle de Saint-Laurent et de Saint-Etienne, celles de Melozzo da Forli dans la bibliothèque, celles de Mantegna dans le Belvédère. Puis,

venaient les compositions des « Stances », depuis Nicolas V jusqu'à Jules II, exécutées par des maîtres de la valeur de Piero della Francesca, de Buonfigli, du Pérugin, du Sodoma, de Balthasar Peruzzi. L'étage inférieur, l'appartement Borgia, resplendissait des fresques du Pinturicchio : jamais ce peintre n'avait mis plus de talent au service d'un Mécène plus odieux. La chapelle Sixtine à elle seule réunissait les plus belles productions de l'École florentine et de l'École ombrienne. Botticelli et Ghirlandajo, le Pérugin et Signorelli, Bartolommeo della Gatta et Cosimo Roselli y avaient laissé des fresques qui parurent inimitables jusqu'au moment où Michel-Ange peignit son plafond. Malgré ce redoutable voisinage, plus d'un regard s'arrête aujourd'hui encore avec sympathie sur ces compositions si calmes, si recueillies, pleines d'une distinction si grande. Les *Sibylles* et les *Prophètes* peuvent les éclipser; ils ne les feront jamais oublier.

A Saint-Pierre, l'attention était surtout absorbée par les mosaïques et par les verrières, ornées, les unes des armes de Nicolas V, les autres de celles de Cosme de Médicis. Dès l'atrium, la Navicella de Giotto s'imposait au regard et forçait l'admiration. La basilique entière brillait comme un vaste écrin ; les pèlerins étaient éblouis par le scintillement de ces immenses surfaces incrustées d'émaux, dont l'éclat rivalisait avec celui des pierres précieuses. On ne voyait que saphirs, rubis, émeraudes, lames d'or. La chapelle du pape Jean VII, le tombeau de l'empereur Othon II, l'abside d'Innocent III, excitaient surtout l'admiration par le fini et la richesse de leurs incrustations. Les tons sévères des monuments de bronze ou de marbre accumulés dans la basilique, depuis la statue de saint Pierre jusqu'aux mausolées sculptés par Mino da Fiesole, Paolo Romano, Antonio Pollajuolo, étaient bien faits pour en rehausser encore l'éclat. L'ardeur de Jules II et de Bramante ne devait pas tarder, hélas ! à détruire cet ensemble unique au monde.

Parlerons-nous des trésors contenus dans les autres monuments romains? A chaque pas on y rencontrait des peintures signées des noms les plus illustres : Giotto et le Giottino, Angelo Gaddi, Pierre de Milan et Pierre Cavallini, Masaccio et Masolino, Gentile da Fabriano et Pisanello, Benozzo Gozzoli et Filippino Lippi. La plupart de ces maîtres étaient pour Raphaël des figures de connaissance. Mais désormais ses

pensées étaient ailleurs, et s'il a regardé leurs ouvrages, ce n'a été que d'un œil distrait.

Lorsque Raphaël vint se fixer dans la Ville éternelle, Rome n'était pas seulement la capitale des arts, elle était encore l'arbitre de l'Europe. Au gouvernement spirituel des peuples venait se joindre, comme jadis, la gloire des armes. L'Italie tremblait devant Jules II, que ses flatteurs comparaient à son homonyme Jules César; la France, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, recherchaient tour à tour son alliance ou éprouvaient la vigueur de son bras. L'homme qui avait appelé auprès de lui le jeune peintre d'Urbin, qui l'associait à ses hautes destinées, était le plus énergique des monarques, le plus ardent des adversaires, le plus fougueux des capitaines, — un soldat sous les traits et dans le costume d'un pape.

Né de parents pauvres et obscurs, Julien della Rovere devait sa fortune à l'avènement de son oncle, Sixte IV. Celui-ci ne tarda pas à le pourvoir des plus riches prébendes, à le nommer archevêque d'Avignon, cardinal de Saint-Pierre ès Liens. Le jeune prélat se distinguait dès lors par son esprit d'initiative, son amour de la vérité, sa passion pour les arts, et aussi, pourquoi le taire, par une violence dépassant toutes les bornes. Dévoué et généreux pour ceux qui entraient dans ses vues, il devenait impitoyable toutes les fois qu'il rencontrait de l'opposition. Il put donner un libre cours à ses passions pendant le règne de son oncle, comme aussi pendant celui d'Innocent VIII. Mais lorsque Alexandre VI Borgia prit en mains le gouvernail de l'Église, des conflits ne tardèrent pas à s'élever, et bientôt la rupture devint inévitable. Julien della Rovere éclata avec une véhémence inouïe et se posa ouvertement en adversaire du souverain pontife. Réfugié en France avec quelques amis dévoués, entre autres avec l'illustre architecte Giuliano da San-Gallo, il ne songea plus qu'à la vengeance.

Mais détournons un instant les yeux de la politique et étudions le rôle joué par Julien della Rovere comme protecteur des arts. Depuis longtemps, les artistes savaient qu'ils étaient en droit de compter sur la faveur du tout-puissant neveu de Sixte IV, à condition qu'ils se distingueraient de la foule par quelque qualité transcendante, car c'était un maître exigeant que le jeune cardinal de Saint-Pierre ès Liens. Pintu-

ricchio et le Pérugin figurèrent successivement au nombre de ses protégés. Tel était son engouement pour le second de ces maîtres, qu'il refusa de le laisser remplir les engagements contractés avec l'œuvre du dôme d'Orvieto, et qu'il écrivit, en 1491 et 1492, plusieurs lettres assez menaçantes aux députés qui voulaient lui enlever son peintre favori.

On n'a pas assez tenu compte de l'influence exercée dans notre pays par le futur pape Jules II. Cette influence, il n'est plus permis d'en douter, a été des plus considérables. C'est Julien della Rovere qui, pendant son exil, a fait connaître au roi Charles VIII le splendide essor pris par l'art italien et qui a ainsi préparé la voie à la Renaissance française. Vasari rapporte à ce sujet un trait qui est des plus caractéristiques. Le cardinal avait emmené avec lui Giuliano da San-Gallo, qui avait construit pour son compte la citadelle d'Ostie, les palais de Saint-Pierre ès Liens et de Savone. Désirant faire à Charles VIII un cadeau digne de lui, il lui offrit un projet de palais exécuté par son architecte favori et remarquable par la richesse de l'ornementation. Le souverain français, qui se trouvait alors à Lyon, accueillit avec enthousiasme ce projet et récompensa royalement l'auteur[1]. — A Avignon, plusieurs monuments témoignent encore de la magnificence du cardinal della Rovere : le palais archiépiscopal, aujourd'hui transformé en petit séminaire, fut embelli par ses soins et orné d'une belle porte ogivale, dans le genre de celle qu'il fit faire au collège du Roure fondé par lui et situé à l'entrée de l'hôtel de Baroncelli Javon[2].

Homme d'action avant tout, Julien n'hésitait pas, pour satisfaire ses rancunes du moment, à conclure les alliances les plus compromettantes, sauf à tourner le lendemain ses armes contre ses alliés de la veille. L'imprévu de ses résolutions déconcertait tous ses adversaires : personne ne faisait plus facilement volte-face dès que le but était atteint. Son emportement attira sur l'Italie des malheurs incalculables. C'est lui qui décida Charles VIII à cette fameuse expédition de 1494, source de complications sans nombre, dont les suites se sont fait sentir jusqu'en plein dix-neuvième siècle. Pour triompher des irrésolutions du roi, pour avoir raison de l'opposition de son entourage, il sut tour à tour

1. Vasari, t. VII, p. 219.
2. Canron, *le Palais des Papes à Avignon*. Avignon, 1875, p. 30.

supplier; promettre, menacer, en un mot, déployer toutes les ressources du machiavélisme le plus raffiné. Et c'est ce même homme qui, quinze



PORTRAIT DE JULES II

(Musée des Offices.)

ans plus tard, poussa contre les Français le cri féroce de : « Fuori i barbari, » hors d'Italie les barbares! Lorsque son élévation au trône pontifical eut réuni entre ses mains le sort de la papauté et celui de l'Italie,

il prit sous sa protection ce César Borgia contre lequel, dix années durant, il avait accumulé tant de haines, et le déroba à la vindicte de l'Europe. Venise résiste-t-elle à ses prétentions, il appelle contre elle Louis XII et Maximilien; puis, par un de ces revirements qui lui sont familiers, il s'allie avec Venise contre les deux monarques. En 1512, nouvelle alliance avec l'empereur contre cette même Venise. Pour chasser d'Italie les « barbares » français, il invoque le concours des barbares allemands, suisses, et espagnols, substituant à un mal une calamité encore plus grande! Qu'importe! le succès justifia ses entreprises et le pape-soldat mourut au milieu de son triomphe.

Ces contradictions ne doivent pas nous faire oublier les traits, vraiment héroïques, du caractère de Jules II, son indomptable énergie, ses efforts pour l'agrandissement de l'État pontifical, la grandeur de ses conceptions. Tout chez lui, dit un de ses biographes, sortait de la règle, ses passions comme ses entreprises. Sa fougue, son irascibilité, blessaient son entourage; mais ces défauts provoquaient la crainte, non la haine, car ils étaient exempts de petitesse, d'égoïsme banal. De même, ses projets excitaient l'admiration, non l'incrédulité; car, loin de caresser des rêves chimériques, Jules II était sans cesse préoccupé des moyens d'exécution. L'Église avait vu au quinzième siècle des papes belliqueux; les efforts de Calixte III et de Pie II contre les Turcs, les luttes du second de ces pontifes avec Sigismond Malatesta, celles de Sixte IV avec les Florentins, prouvaient que l'emploi de la force n'avait rien qui répugnât aux prédécesseurs de Jules II. Mais qu'étaient ces souverains, dirigeant de loin les opérations militaires, en comparaison de cet ardent lutteur, impatient de se jeter dans la mêlée, entrant par la brèche dans la ville conquise, ne respirant que feu et flammes. François Ier, parlant de lui avec Léon X, prononça en public ces paroles mémorables : « Le pape Jules a été un général du plus grand mérite; il aurait été mieux à sa place comme chef d'une armée que comme pontife[1]. »

En réalité, pour trouver parmi les ecclésiastiques des capacités militaires aussi grandes et une pareille somme d'énergie, il nous faut remonter jusqu'au farouche patriarche d'Alexandrie, Jean Vitelleschi, qui sut le premier forcer à l'obéissance les barons romains, qui détruisit

1. Mgr Fabroni, *Leonis X pontificis maximi vita*, p. 280.

de fond en comble Palestrine, et qui, devenu trop puissant, fut assassiné par ordre de son maître, Eugène IV. Le successeur de Vitelleschi, le cardinal Louis Scarampi, patriarche d'Aquilée, fut également un grand homme de guerre, dont Jules II dut plus d'une fois admirer la valeur et l'habileté.

Quoique Jules II tînt du monarque séculier plus que du souverain pontife, le souci de la gloire de l'Église se mêlait à toutes ses préoccupations. De même que le népotisme était absolument étranger aux guerres entreprises par lui, — ses conquêtes profitèrent exclusivement à l'État pontifical, — de même la protection qu'il accorda aux arts était dictée par le désir de faire servir à l'illustration de la papauté toutes les forces intellectuelles dont il disposait. De là le caractère de grandeur qui nous frappe dans toutes ses créations et qui contraste si singulièrement avec les vues personnelles, comme aussi avec les molles élégances du règne de Léon X.

Jules II montra peu de goût pour la littérature. Que me parles-tu de livre? » répondait-il à Michel-Ange qui lui demandait s'il devait le représenter avec un livre à la main. Je ne suis pas un savant, moi; donne-moi une épée. » « Che libro? una spada; ch'io per me non so lettere. » Les humanistes virent de nouveau pâlir leur étoile, comme du temps de Paul II, sans que cependant la froideur du Pape les empêchât de se multiplier et de faire fortune à la cour pontificale. La bibliothèque du Vatican, à laquelle Sixte IV avait donné si une grande impulsion, resta stationnaire; bref, il sembla que de ce côté du moins la guerre eût absorbé toutes les pensées du Pape[1].

Ces encouragements que Jules II marchandait aux lettres, il les prodiguait à l'art. Il l'aimait d'un amour ardent, on pourrait presque dire excessif, si tant est qu'il puisse y avoir excès dans le culte du beau. Plus une conception était grandiose, plus elle le passionnait. Lorsque Michel-Ange lui objecta que la construction de son mausolée coûterait 100 000 ducats, il s'écria, avec un dédain superbe : « Je t'en accorde 200000 ! »

1. Voy. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 21, 324, et Roscoe, *Vie et pontificat de Léon X*, t. II, p. 162, 239. Ce que Féa dit de l'amour de Jules II pour les lettres et les sciences est empreint d'exagération (*Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino*, p. 68 et suiv.). Quelques traits isolés, la nomination d'Inghirami au poste de bibliothécaire du Vatican, celle de Scipion Fortiguerra comme précepteur du neveu du Pape, la bienveillance témoignée pour Bembo, ne suffisent pas à modifier cette appréciation.

Malgré cette prodigalité, ou en raison même de ces sacrifices souvent exagérés, on pourrait être tenté de se demander si le Pape avait sur l'art des vues personnelles, s'il savait raisonner ses préférences, s'il s'était créé une esthétique bien définie. Ou bien le neveu de Sixte IV, dévoré comme tous ses contemporains de la soif de l'immortalité, ne voyait-il, dans l'architecture, la sculpture, la peinture, que des moyens de perpétuer son nom? Ce sont là des questions qui méritent un sérieux examen. Il est certain qu'au début, tandis qu'il n'était encore que cardinal, Julien della Rovere recherchait les artistes que lui signalait la renommée, les récompensait royalement, sauf à les congédier sans pitié dès qu'il s'en présentait de plus célèbres. Peut-être fut-ce un mobile analogue qui poussa le jeune prélat à sacrifier à l'entraînement général, et à former une collection d'antiques, dont la perle s'appelait l'Apollon du Belvédère. Dès lors, chez plus d'un amateur, la prodigalité tenait lieu de goût.

Cependant, lorsque, au moment de la reconstruction de Saint-Pierre, Jules II eut à se prononcer entre Bramante et Giuliano da San-Gallo, il fallut bien qu'il se guidât d'après ses seules lumières. Son arrêt fait le plus grand honneur à son goût; malgré son amitié pour San-Gallo, il accorda la préférence à son rival, devançant ainsi l'arrêt de la postérité. Il montra tout aussi peu d'hésitation lorsqu'il eut à choisir entre Michel-Ange et ses rivaux, parmi lesquels figuraient des maîtres de la valeur d'André Sansovino; son admiration pour le grand sculpteur florentin ne se démentit jamais. Même rectitude de jugement à l'égard de Raphaël, dont il devina du premier coup d'œil l'immense supériorité. Aussi ne sommes-nous pas surpris de ce que Jules II ait congédié, sans autre forme de procès, pour laisser le champ libre au nouveau venu, tous les peintres employés au Vatican, le Pérugin, Signorelli, Pinturicchio, etc., mais bien de ce qu'il ait eu l'idée, quelques mois auparavant, de faire appel à ces artistes, tous déjà âgés, et tous représentants de tendances désormais condamnées. Ce fait ne prouve-t-il pas que, s'il savait apprécier la différence de talent, il ne distinguait guère entre les styles? L'art ombrien avait à ses yeux autant de raison d'être que la Renaissance proprement dite, pourvu qu'il fût représenté par un homme supérieur.

Nature essentiellement violente, de même qu'il sacrifia tant d'artistes éminents à ses trois maîtres favoris, Bramante, Michel-Ange et Raphaël,

de même aussi Jules II porta ses efforts sur quelques points isolés, au lieu d'embrasser toutes les formes du beau dans leur magnifique ensemble, comme le fit son successeur Léon X. Il en était arrivé à distinguer entre les arts qui traduisent une pensée et ceux qui ne servent qu'à flatter la passion du luxe. S'il combla de bienfaits les architectes, les peintres et les sculpteurs, lui, d'ordinaire si économe (il ne donnait à son maître d'hôtel que 1500 ducats par mois pour les dépenses courantes)[1], en revanche les industries somptuaires ne trouvèrent auprès de lui que de faibles encouragements. On a vu beaucoup de papes plus magnifiques : Eugène IV, Nicolas V, Pie II, Paul II, Sixte IV, Innocent VIII, pour ne citer que ses prédécesseurs du quinzième siècle, s'entouraient d'une pompe auprès de laquelle l'appareil à moitié militaire de Jules II avait quelque chose de rude et de grossier. D'innombrables orfèvres, joailliers, brodeurs, enlumineurs, étaient sans cesse occupés à exécuter pour eux les ornements les plus riches; les maîtres véritablement grands, architectes, peintres, sculpteurs, se perdaient en quelque sorte dans la foule, alors toutefois qu'ils n'étaient pas forcés de prendre eux-mêmes part aux travaux que l'on range aujourd'hui dans la catégorie des arts industriels. Nous n'avons pas pour mission de rechercher si, au point de vue de l'art, la révolution accomplie par Jules II fut un bienfait ou non. Il nous suffira de constater que, le premier, il dégagea nettement la personnalité du peintre, celle du sculpteur et celle de l'architecte. L'histoire de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël est là pour nous dire de quel succès furent couronnés les efforts de leur tout-puissant patron.

Les registres conservés dans les archives romaines[2] permettent de contrôler, chiffres en mains, les goûts et les aspirations du Pape. On

1. Alexandre VI avait poussé plus loin encore l'économie : sous son règne, les dépenses ne dépassaient guère 700 ducats par mois.

Jules II connut d'ailleurs plus d'une fois de sérieux embarras pécuniaires. C'est ainsi qu'il se vit forcé de mettre en gage chez les Chigi la tiare pontificale, pour la somme de 40 000 ducats. Dans un de ces moments d'emportement qui lui étaient familiers, il la reprit de vive force, sans avoir acquitté sa dette (*Archivio della Società romana di Storia patria*, 1880, p. 295). Cependant, dans ses dernières années, il accrut singulièrement le trésor pontifical : un ambassadeur vénitien l'évaluait à 700 000 ducats, voire même à un million.

2. Les documents qui ont servi de base à cette étude paraîtront prochainement dans le troisième volume de notre travail sur *les Arts à la cour des Papes*.

y découvre que, depuis plus d'un siècle, l'orfèvrerie n'avait plus occupé une place aussi restreinte dans les comptes de la trésorerie pontificale : de loin en loin on trouve la mention d'une chaîne d'or offerte à quelque ambassadeur ou capitaine, ou encore de quelque ornement destiné au culte. Mais que sont ces acquisitions comparées aux prodigalités des règnes précédents! Notons encore la commande des épées d'honneur et des roses d'or que le Pape était tenu, par des traditions séculaires, d'offrir chaque année aux princes qui s'étaient le plus distingués au service de la chrétienté. Cependant, ici encore, éclate l'inégalité d'humeur de Jules II. Un jour il dit à un joaillier, en présence de Michel-Ange, qui ne perdit pas un mot de la conversation, qu'il ne voulait plus dépenser un liard ni en petites ni en grosses pierres[1], déclaration qui ne l'empêcha pas, à quelque temps de là, de commander une tiare du prix de 200 000 ducats d'or. Les orfèvres auxquels il s'adressait comptaient d'ailleurs parmi les premiers de leur temps. L'un d'eux, Domenico de Sutrium, avait été en grande faveur auprès d'Alexandre VI. Quant à l'autre, Caradosso, c'était un artiste d'un mérite absolument supérieur, auquel il n'a manqué, pour éclipser Benvenuto Cellini, que de se faire, comme lui, le héraut de sa propre gloire.

La broderie, si florissante sous les règnes précédents, fut reléguée à l'arrière-plan, elle aussi. Cependant, à cet égard encore, Jules II fit preuve d'un rare discernement : le brodeur qu'il choisit, Angelo de Crémone, était un des maîtres les plus habiles de la Renaissance, et eut l'honneur de travailler pour cinq papes consécutifs. Peut-être est-ce à lui qu'on doit les superbes ornements sacerdotaux dont Jules II est revêtu dans le portrait tracé par Raphaël sur les murs de la Salle de la Signature (Grégoire IX promulguant les Décrétales).

La tapisserie compta également au nombre des arts sacrifiés. Avant de monter sur le trône, Julien della Rovere s'était laissé aller à acheter une suite d'une grande beauté, l'*Histoire d'Héliodore*, en quatre pièces[2]. Mais dans la suite, nous le savons de source certaine, il dédaigna les

1. C'est-à-dire ni en joyaux, ni en bâtisses. Voy. les *Lettere di Michel Angelo*, édit. Milanesi, p. 377.

2. « Panni IV magni, cum Historia Heliodori, cum armis Julii tempore cardinalatus. » Ne serait-ce pas cette tapisserie qui aurait donné au Pape l'idée de commander à Raphaël la fresque représentant le même sujet : *Héliodore chassé du Temple?*

productions de cet art brillant, qui avait valu aux ateliers des Flandres une si grande réputation. Un inventaire rédigé en 1518 nous apprend que les seules tentures entrées au Vatican sous son pontificat furent une *Histoire de Griseldis*, vieille, mais encore bien conservée; une *Histoire d'Alexandre le Grand*, en deux pièces, tissée d'or et de soie; six tentures diverses; une *Messe de saint Grégoire*, huit tentures de peu de valeur, enfin six *Verdures*. Les tapisseries qui ornaient son antichambre, et dont un contemporain loue la magnificence[1], remontaient sans doute à un de ses prédécesseurs, à moins toutefois qu'elles ne fussent identiques à l'*Histoire d'Héliodore*, acquise par lui avant son exaltation. Une fois cependant, dans l'enivrement que lui causa l'extinction du schisme, Jules II résolut de perpétuer, au moyen de la tapisserie, le souvenir de ce grand triomphe : il offrit à son ancien titre cardinalice, la basilique de Saint-Pierre ès Liens, une superbe tenture représentant l'*Adoration des bergers*, avec l'inscription : *Julius II Pont. max. schismate extincto*. Cette tapisserie figure aujourd'hui encore parmi les joyaux de la basilique.

Fidèle à son principe de toujours rechercher les artistes que la voix publique lui signalait comme les premiers dans leur spécialité, Jules II, alors même qu'il s'agissait de ces arts somptuaires pour lesquels il témoigna tant d'indifférence, voulut attacher à son service des maîtres éminents entre tous : la peinture sur verre fut représentée par le plus illustre des verriers du seizième siècle, notre compatriote Guillaume Marcillat; la sculpture et la marqueterie en bois, par un artiste non moins célèbre, Fra Giovanni, de Vérone.

On comprend que ces arts secondaires, auxquels les prédécesseurs de Jules II avaient prodigué tant de faveurs, n'aient pas réussi à fixer l'attention d'un pape préoccupé de la reconstruction de Saint-Pierre. Une entreprise aussi gigantesque avait de quoi effrayer même le neveu de Sixte IV. Mais il devinait aussi que, s'il parvenait à réaliser son projet favori, sa gloire éclipserait celle de tous les papes de la Renaissance. L'évènement n'a pas trompé son attente. Jules II aurait eu beau créer la splendide cour du Belvédère, ouvrir la via Giulia, faire restaurer ou agrandir la basilique des Saints-Apôtres et celle de Saint-Pierre ès Liens, la villa de

1. M. A. Michiel di ser Vettori, dans ses *Diarii*, publiés par Cicogna (*Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1860, t. IX, p. 450) : « Benchè fussino celebri li razzi di papa Jiulio, dell' anticamera. »

la Magliana, et tant d'autres édifices auxquels il a attaché son nom ; il aurait eu beau commander à Michel-Ange les peintures de la Sixtine et le *Moïse*, à Raphaël les peintures des Chambres : s'il n'avait pas personnifié en lui la reconstruction de Saint-Pierre, il n'aurait été qu'un de ces Mécènes tels que la Renaissance en compte tant.

Comment le plus belliqueux des papes a-t-il été amené à reprendre le projet de ce pontife pacifique entre tous, Nicolas V? Comment un Jules II s'est-il passionné à un tel point pour l'entreprise conçue par le plus noble et le plus pur champion de l'humanisme? On admet qu'avant la reconstruction de la basilique vaticane, les idées de Jules II ont subi diverses modifications. Désirant utiliser les immenses fondations de Nicolas V, il songea d'abord à y placer son mausolée, et chargea Bramante et Giuliano da San-Gallo d'étudier la question. Ceux-ci commencèrent par entrer dans ses vues, puis la discussion engendra de nouveaux projets, de plus en plus magnifiques. Le résultat final fut l'adoption d'un plan différent de celui de Nicolas V, mais tout aussi grandiose, la réédification, dans le style de la Renaissance, de la basilique tout entière. Le 6 janvier 1506, Jules II écrit au roi d'Angleterre pour lui annoncer sa détermination et pour solliciter son concours ; le 8 avril suivant, a lieu la pose de la première pierre avec une solennité propre à montrer l'importance que le Pape attachait à l'entreprise. L'Europe entière tressaillit à la nouvelle de la reconstruction de la basilique du prince des apôtres. Les uns regrettèrent de voir le pic des démolisseurs s'attaquer à tant de monuments augustes ; les autres, par contre — et ils furent en majorité — applaudirent. Les offrandes affluèrent. Un seul moine franciscain apporta 27 000 ducats destinés à cette œuvre sainte[1]. Les temps avaient changé. Autrefois Rome envoyait ses missionnaires prêcher la croisade, et l'Europe, transportée d'enthousiasme, se précipitait, au cri de « Dieu le veut », à la conquête de l'Orient. Maintenant on ne demandait plus que le sacrifice de quelque argent pour l'exécution d'une œuvre d'art. Et encore cette entreprise, destinée à resserrer les liens qui unissaient à Rome les chrétiens de l'univers tout entier, cette entreprise destinée à marquer le triomphe suprême de la papauté, devint-elle pour celle-ci une cause d'affaiblissement et détacha-t-elle de l'Église des

1. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori venetial Senato*, 2e série, t. III.

millions de croyants. Est-il nécessaire de rappeler que la Réforme a eu pour cause directe, immédiate, les exigences occasionnées par la reconstruction de Saint-Pierre ?

Le Sacré Collège, qui se composait alors d'une trentaine de membres (sous Léon X ce chiffre fut porté à quarante-huit), comptait dans son sein plusieurs cardinaux célèbres par leur luxe ou leur amour des arts. Son doyen, Dominique-Raphaël Riario, qui portait la pourpre depuis le règne de Sixte IV, déployait une pompe vraiment royale. Quand il parcourait les rues de Rome, quatre cents hommes à cheval lui servaient d'escorte [1]. Mais la protection qu'il accorda au Pérugin, à Peruzzi et à Bramante, la commande, auprès de Raphaël, de la *Madone de Lorette*, ont plus contribué à sa gloire que ses richesses et son faste : la fondation du palais de la Chancellerie a rendu son nom immortel. Pourquoi faut-il que la démolition de l'arc de triomphe de Gordien, dont le cardinal employa les matériaux aux besoins de la nouvelle construction, ait terni une réputation si brillante !

Le cardinal vénitien Dominique Grimani, s'il ne signala pas son passage à Rome par une fondation aussi grandiose, réunit du moins, dans le palais de Saint-Marc, élevé par son compatriote le pape Paul II, un musée et une bibliothèque de 8000 volumes, qui, après avoir excité l'admiration des Romains, firent la gloire de Venise, à laquelle le cardinal légua les innombrables trésors recueillis dans la Ville éternelle. Ce que Grimani recherchait avec le plus d'ardeur, après les manuscrits et les antiques, c'étaient les tableaux flamands : il possédait, outre son célèbre Bréviaire, de nombreuses compositions dues à Jean Memling, à Jérôme Bosch, à Gérard de Hollande, et à d'autres de leurs compatriotes. Albert Durer et son maître Jacopo de' Barbari, un Vénitien devenu Allemand, étaient aussi représentés dans sa collection. Quel rare exemple de tolérance, admirer en même temps, en plein seizième siècle, en pleine Italie, les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque ou romaine et ceux de l'École flamande, à peine échappée à la domination du style gothique ! Ajoutons cependant que Raphaël fut également jugé digne de figurer dans le cabinet de l'amateur vénitien : Grimani réussit, nous ignorons par quels

1. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2e série, t. III, p. 55.

moyens, à se procurer le carton (aujourd'hui perdu) de l'une des tapisseries du maître, la *Conversion de saint Paul*, le seul de ces cartons qui soit revenu des Flandres en Italie. Le cardinal se berçait aussi de l'espoir de conquérir un ouvrage de Michel-Ange; celui-ci le lui avait du moins formellement promis. Mais cette fois-ci encore la passion de la miniature reprit le dessus. Ne demanda-t-il pas au Titan florentin, qui appelait la peinture à l'huile un art bon pour les femmes, d'exécuter pour lui un petit tableau de chevalet, « un quadretto [1] » !

Grimani habita Rome jusqu'en 1516, époque à laquelle il retourna dans sa ville natale.

Le cardinal Jean de Médicis, le futur pape Léon X, avait autant d'enthousiasme pour les lettres et les arts, mais sans pousser si loin l'ambition. Ce qu'il recherchait à ce moment, c'étaient surtout les manuscrits et les antiques. Nous aurons l'occasion de revenir sur ses goûts quand nous étudierons l'histoire de son pontificat.

Devant ces trois Mécènes, le rôle des autres cardinaux semblait passablement effacé. Rappelons seulement qu'Hippolyte d'Este, premier du nom, se distinguait par son luxe : il réunit entre autres une superbe suite de tapisseries.

Plus encore que le Collége des cardinaux, la Curie proprement dite contribuait à faire de la cour pontificale le milieu le plus spirituel, le plus lettré, le plus artiste qui fût alors au monde. Moins en évidence que les princes de l'Église, l'esprit toujours tenu en éveil par une ambition non encore satisfaite, aimant les lettres pour elles-mêmes, et pour les encouragements qu'elles rencontraient en haut lieu, « les curiales », j'entends les secrétaires des brefs, les employés de la chancellerie, les avocats consistoriaux, les protonotaires apostoliques, etc., etc., formaient une société d'élite recrutée dans toutes les parties de l'Europe, et qui jetait sur la Ville éternelle un éclat incomparable. Au quinzième siècle, ils avaient compté dans leurs rangs les esprits les plus distingués, Léonard d'Arezzo, le Pogge et son collègue Antoine Loschi, de joyeuse mémoire, Platina; puis Jean Burckhard de Strasbourg, l'inexorable

1. Lettre de Grimani à Michel-Ange, en date du 11 juillet 1523. (Daelli, *Carte Michelangiolesche inedite*. Milan, 1865, p. 22).

maître de cérémonies d'Alexandre VI, qui, dans son célèbre *Diarium*, ne nous a fait grâce ni d'un détail d'étiquette, ni d'un des crimes de son patron ; Burckhard, qui, à la fois souple et caustique, osa jouer même avec la majesté terrible de Jules II. Un peu plus tard, vers l'époque de l'arrivée de Raphaël, les plus brillants d'entre ces cardinaux en herbe s'appelaient Bibbiena, Bembo, Inghirami, Goritz, Balthasar Turini. Nous avons nommé du coup cinq des meilleurs amis du Sanzio.

Raphaël s'était lié à Urbin déjà avec Bembo et avec Bibbiena. On devine quelle fut sa joie en retrouvant à Rome ses deux amis, qui occupaient dès lors une situation considérable.

Né à Venise, en 1470, d'une famille noble, Pierre Bembo fit ses premières études à Florence, puis il se rendit à Messine pour y apprendre le grec sous la direction de Constantin Lascaris ; il fréquenta en dernier lieu l'Université de Padoue, où il reçut les leçons du philosophe Leonico Tomeo. Ses *Asolani*, dialogues sur l'amour, ainsi appelés du château d'Asolo où il les composa, le rendirent promptement célèbre ; ils parurent en 1505. Les cours de Ferrare et d'Urbin se le disputèrent longtemps ; il donna enfin la préférence à cette dernière ville et y résida pendant près de six ans. Il fit un premier séjour à Rome en 1510 ; en 1512, il y retourna en compagnie de Julien de Médicis, dont il avait gagné l'amitié, et résolut cette fois d'y fixer sa demeure. Le déchiffrement d'un vieux manuscrit latin qu'on avait envoyé à Jules II lui concilia les bonnes grâces de ce pontife. Il rencontra plus de faveur encore auprès de son successeur, qui le choisit pour secrétaire, avec 1000 ducats d'appointements et 2000 ducats de bénéfices ecclésiastiques. Ces importantes fonctions ne l'empêchèrent pas de se lier avec une dame nommée Morosina, dont il eut deux fils et une fille [1] ; aussi ne reçut-il que fort tard, sous Paul III, la pourpre cardinalice.

Bembo compte parmi les plus fins littérateurs de la Renaissance ; il maniait avec une égale facilité l'italien et le latin. C'était en même temps un amateur d'un goût exquis, un curieux dans toute l'acception du terme. L'intérêt qu'il témoignait aux arts était exempt de toute banalité, de toute jactance. Les antiques et les œuvres de la Renaissance se partageaient sa faveur ; l'admiration de la sculpture gréco-romaine

1. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1364.

s'alliait chez lui au plus vif enthousiasme pour le génie de son ami Raphaël : ses lettres, l'inventaire de son musée, en font foi. Quoique l'âge d'or des collectionneurs fût passé, Bembo réussit à former, sans trop de sacrifices, une collection de marbres, de bronzes, de gemmes, de médailles, qui, vers le milieu du siècle, passait pour une des plus précieuses de l'Italie. Sa passion pour toutes ces belles choses était extrême. En 1516, il écrivit à Bibbiena pour le supplier de lui céder sa Vénus de marbre, afin de lui donner place dans son cabinet entre les statues de son père Jupiter et de son frère Mars. Plus tard, se trouvant éloigné de ses trésors, il chargea un de ses amis de lui apporter du moins une partie de ses antiques. « Je ne puis vivre plus longtemps sans mes médailles, » lui écrivait-il : « Io non posso più oltre portare il » desiderio che io ho di riveder le mie medaglie, e qualche altra cosa » antica, che sono nel mio studio costi. »

L'anonyme de Morelli, qui vit la collection de Bembo à Padoue, nous en a laissé une description détaillée, dont nous détachons les notices suivantes : Bembo possédait un diptyque de Memling, avec la Vierge et l'enfant Jésus d'un côté, saint Jean-Baptiste de l'autre ; la *Circoncision* de Mantègne, le *Saint Sébastien* du même ; le portrait de Navagero et de Beazzano par Raphaël, celui de Sannazaro par Sébastien del Piombo ; son propre portrait par Raphaël, le portrait de Gentile da Fabriano par Jacques Bellin ; des miniatures de Jules Campagnola, etc., etc. La section antique renfermait plusieurs bustes d'empereurs (Jules César, Domitien, Caracalla, Aurélien, etc.) ; des statuettes de bronze et de marbre, des médailles d'or, d'argent, ou de bronze ; des intailles, des vases de verre ; enfin des manuscrits, parmi lesquels on remarquait surtout le Térence et le Virgile.

La passion de Bembo pour toutes ces merveilles augmenta encore, s'il est possible, avec l'âge et avec les honneurs. Nommé conservateur de la bibliothèque de Venise, puis, sous Paul III, en 1539, cardinal, il ne cessa de s'occuper de l'accroissement de ses séries. Dans son testament, rédigé à Rome le 5 septembre 1544, il défendit expressément à ses héritiers d'aliéner ces collections qui avaient fait le bonheur de sa vie.

Les lettres de Bembo nous montrent combien furent intimes ses relations avec Raphaël. Tantôt il visite, en compagnie du peintre, les ruines de Tivoli ; tantôt il transmet à Bibbiena les commissions dont leur ami

commun l'a chargé pour lui. C'est lui aussi qui, lorsque le Sanzio fut enlevé si inopinément à l'admiration de ses contemporains, servit d'interprète à l'Italie en deuil, et composa l'éloquente épitaphe : « Ille hic est Raphael. »

Bernard Dovizio, ou, comme on l'appelait d'ordinaire, du nom de sa patrie, Bibbiena, avait autant d'esprit que Bembo, quoique les circonstances ne lui permissent pas de satisfaire au même point son goût pour les chefs-d'œuvre de l'art. Né en 1470, Bibbiena fut distingué de bonne heure par ce juge si clairvoyant qui s'appelait Laurent le Magnifique, et eut l'honneur de servir de secrétaire à ce diplomate doublé d'un poète. En 1494, il fut enveloppé dans la ruine de la maison de Médicis et dut s'enfuir avec les fils de Laurent[1]. Urbin lui servit de refuge, ainsi qu'à Julien de Médicis, et il y composa sa comédie de la *Calandra* (l'Alouette), la plus ancienne pièce en prose du théâtre italien. Malgré l'extrême liberté, ou plutôt la licence qui y régnait, la *Calandra* fut accueillie favorablement et rendit rapidement célèbre le nom de celui que Castiglione appelait familièrement « notre Bernard ». Mais Bibbiena avait des visées plus hautes : il brûlait de faire fortune dans la diplomatie, pour laquelle il se sentait des aptitudes particulières. — Dans son portrait conservé à Madrid[2], Raphaël a bien rendu cette physionomie spirituelle, ambitieuse, cauteleuse. — Sa souplesse, son habileté, le firent promptement remarquer de Jules II, et il eut dès lors l'occasion de rendre de signalés services aux artistes, notamment à Michel-Ange, auquel il fit obtenir d'un coup un acompte de 2000 ducats d'or. Mais ce fut surtout dans le conclave de 1513 que Bibbiena révéla ses rares talents de négociateur : le cardinal Jean de Médicis lui dut en grande partie la tiare. Le nouveau pape ne se montra pas ingrat. Le jour même de son exaltation, il le nomma protonotaire apostolique, le lendemain trésorier, puis au bout de six mois cardinal, du titre de Santa-Maria in Porticu. Les honneurs, les charges, le souci des graves affaires qui lui étaient confiées, n'empêchèrent pas Bibbiena de

1. Archives d'État de Florence, *Deliberazioni de' Sri e Collegi*, 1493-1494, fol. 86 v°.
2. Le portrait du palais Pitti passe aujourd'hui pour une copie.

prendre part aux divertissements d'une cour brillante entre toutes. Bien plus, il ne dédaigna pas de diriger parfois ces représentations théâtrales si chères à son maître ; ce fut un spectacle nouveau que de voir un prince de l'Église se faire « impresario ». Tant de souplesse finit par perdre Bibbiena. Soupçonné d'intriguer avec François Ier, auprès duquel il avait longtemps résidé en qualité de nonce, il perdit la faveur de Léon X, qu'on accusa même de l'avoir fait empoisonner[1].

Bibbiena semble n'avoir jamais réussi à amasser de grands trésors, quoiqu'il tînt de la libéralité du roi d'Espagne de nombreux bénéfices et un évêché rapportant 7000 ducats par an[2]. Il se pourrait donc fort bien que Raphaël n'eût reçu de lui que de simples remerciements pour son portrait, pour la décoration de sa salle de bain, peut-être même pour le portrait de Jeanne d'Aragon, que le cardinal destinait au roi de France. Mais s'il ne put pas prodiguer à son jeune ami des encouragements matériels, il voulut du moins lui témoigner son affection, son admiration, en l'attachant à lui par les liens de la parenté. On sait qu'il le fiança, un peu contre le gré de l'artiste, à sa nièce Marie; il ne négligea rien pour hâter le mariage, que la mort de la jeune fille empêcha de se conclure. Une lettre de Bembo achève de prouver combien Raphaël avait d'influence sur l'esprit de son protecteur : écrivant à Bibbiena pour le prier de lui céder sa Vénus de marbre, Bembo ajoute : « Si ma demande vous paraissait trop hardie, Raphaël, que vous aimez tant, me promet de m'excuser auprès de vous ; il m'a encouragé à vous l'adresser en tout état de cause. J'espère que vous ne voudrez pas faire à votre Raphaël l'affront de refuser[3], » etc.

Bibbiena avait passé à Rome toute l'année 1507 et une partie de l'année suivante; il s'y trouvait encore en mai 1508[4]: il est donc

1. Une lettre de Bibbiena (19 mai 1520), conservée à la Bibliothèque nationale (fonds français, n° 2962, fol. 56), tend à infirmer cette croyance. Le cardinal y parle, plusieurs mois avant sa mort, de l'état fâcheux de sa santé; il dit qu'il a été gravement malade, longtemps alité, etc.

2. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2e série, t. III, p. 52.

3. Lettre datée de Rome, 25 avril 1516, publiée en extrait dans Quatremère de Quincy : *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1824, p. 466.

4. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 53.

possible qu'il ait été pour quelque chose dans l'appel adressé à Raphaël par Jules II.



PORTRAIT DU CARDINAL BIBBIENA
(Palais Pitti.)

Louis de Canossa, une autre de nos connaissances d'Urbin, s'était fixé à Rome sous le règne de Guidobaldo déjà. Jules II le nomma, en 1511, évêque de Tricarico, et il assista en cette qualité au concile

de Latran. Il était un des anneaux de la chaîne que les anciens coryphées de la cour d'Urbin formaient autour de la papauté; il mérita surtout bien de ce groupe d'élite en mettant Bembo en relations avec le cardinal de Pavie, Alidosio, le tout-puissant ministre de Jules II[1]. Quoique les goûts de Louis de Canossa lui fissent de préférence rechercher les livres et les manuscrits, il ne négligea pas les beaux-arts. Nous lui devons un des chefs-d'œuvre de Raphaël, la *Sainte Famille*, surnommée *la Perle*. Après avoir longtemps orné le palais des Canossa à Vérone, la *Perle* a trouvé un asile définitif au musée de Madrid.

Thomas Inghirami devait, comme Bibbiena, sa fortune à Laurent le Magnifique. Né à Volterre en 1470, il fut recueilli, après le sac de cette ville, en 1472, dans la maison du Magnifique, qui surveilla soigneusement ses études et l'envoya plus tard à Rome, où Alexandre VI lui fit un accueil favorable. Son habileté comme négociateur, non moins que son érudition, lui fraya la voie des honneurs. On cite de lui un trait qui prouve avec quelle facilité il maniait la langue latine. Représentant avec quelques amis l'*Hippolyte* de Sénèque, devant le cardinal Riario, un accident survenu aux machines força les acteurs à suspendre un instant la représentation : Inghirami, pendant que l'on réparait le dommage, charma l'auditoire en improvisant des vers latins. Le surnom de Phèdre lui resta en souvenir de ce tour de force. Sous Jules II, il devint le prédicateur à la mode[2]. Le Pape, charmé de son éloquence, le nomma bibliothécaire et lui confia en outre les fonctions de secrétaire des brefs, qu'il quitta ensuite pour celles de secrétaire du Sacré Collège. Sa faveur ne fit qu'augmenter sous Léon X, et il pouvait à bon droit compter sur le chapeau de cardinal. Mais il mourut subitement en 1516, ne comptant pas encore quarante-six ans[3]. Malgré des qualités si brillantes, que resterait-il aujourd'hui de Thomas Inghirami, si Raphaël n'avait éternisé ses traits dans l'admirable portrait du palais Pitti?

Sigismond Conti, de Foligno, secrétaire intime de Jules II, a éga-

1. Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, t. III, 2e partie, p. 74-75.
2. Voy. le *Diarium* de Pâris de Grassis.
3. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. IV, p. 153 et suiv.

lement le droit de figurer parmi les représentants de la science



PORTRAIT D'INGHIRAMI

(Palais Pitti.)

romaine, quoiqu'il n'ait pas été un humaniste proprement dit. Son

domaine, à lui, c'était l'histoire, non la littérature. Il nous a laissé une chronique, encore inédite, de son temps. Dès la fin du siècle précédent, Giovanni Santi avait, dans la dédicace de son poème, célébré ses mérites [1]. Par une singulière coïncidence, ce fut pour ce même savant que Raphaël peignit un de ses plus importants tableaux, la *Vierge de Foligno*, primitivement destinée à l'église de l'Ara-Cœli. Le jeune artiste ne put pas jouir longtemps de la protection de Conti : le secrétaire intime mourut au mois de février 1512.

Le président de la Chancellerie, Balthasar Turini, de Pescia en Toscane (né en 1481, mort en 1543), ne semble pas avoir ambitionné la gloire littéraire, comme la plupart de ceux de ses collègues que nous venons de passer en revue. Mais c'était un grand ami des arts, et surtout de Raphaël. On remarquait dans sa galerie une Madone de Francia et deux tableaux de Léonard de Vinci, que celui-ci peignit pour lui en 1513-1514. Il possédait également une petite statue de satyre portant sur les épaules une outre qui servait de fontaine, statue dont Raphaël parla avec éloges à Castiglione [2]. La villa qu'il fit construire sur le Janicule [3] par Jules Romain, et qui existe encore, témoigne également de sa magnificence et de son goût.

Turini, ou, comme on l'appelait habituellement, monseigneur le dataire [4], était lié avec Raphaël dès 1508, comme le prouve la lettre que ce dernier adressa cette même année à Francia. A chaque instant, dans la suite, nous le voyons rendre des services à son ami, ou bien intervenir auprès de lui pour hâter l'exécution de certains ouvrages [5]. Telle était

1. «.... Novamente li doctissimi et famosissimi homini Cristofaro Landino et Sigismondo de li Conti da Fulignio, li quali tutti cum loro clarissimo stilo affatigati apresso degli uomini docti lassano eterna laude delle sue innumerabili virtù. » (Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 349.)

2. Lettre de Castiglione, en date du 8 mai 1523, publiée dans l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes*, de M. Dumesnil, p. 115.

3. Aujourd'hui ce charmant édifice, connu sous le nom de villa Lante, est habité par un peintre français distingué, M. A. Favard. On y remarque, entre autres, un portrait de la Fornarine, et un portrait qui a longtemps passé pour celui de Raphaël. Tous deux sont peints à fresque dans les salles du premier étage.

4. Dans les brefs de Léon X, Turini porte le titre de « notarius datarius, secretarius et familiaris, continuo commensalis noster », ou encore celui de « notarius et datarius noster ». (Archives secrètes du Vatican.)

5. Voy. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 146 et suiv.

la confiance que Raphaël avait en lui, qu'il le nomma son exécuteur testamentaire. Turini justifia ce choix par la sollicitude avec laquelle il s'occupa d'honorer la mémoire du grand artiste. Ce fut lui qui acquit de ses héritiers la *Madone au baldaquin* et la fit placer dans l'église de sa ville natale, Pescia.

A ne tenir compte que de l'importance des fonctions confiées à ces personnages, de la rigueur de l'étiquette à laquelle ils étaient soumis, comme aussi de leurs prétentions à l'érudition, on pourrait croire que la gaieté, la cordialité étaient bannies de leur milieu. Certes, rien n'est plus pédant que la plupart de leurs poésies, écrites dans une langue morte; dans leur correspondance aussi, des formules froides et solennelles étouffent à chaque instant tout ce qui s'appelle vivacité, fantaisie, expansion. Mais ne nous arrêtons pas aux dehors; si nous essayons de pénétrer dans l'intimité d'un Bibbiena, d'un Bembo, d'un Sadolet, d'un Inghirami, nous ne tardons pas à découvrir qu'il y a place dans leur cœur pour le dévouement, qu'ils sont hommes d'esprit, qu'ils aiment à rire de ce bon et large rire de la Renaissance. Ils ne dédaignent pas de prendre part à toutes les folies du carnaval [1], de se produire sur les planches devant une assemblée d'élite. Bien plus, ils savent plier aux bons mots la gravité du latin. L'un lancera une invitation à dîner écrite avec une grâce et une légèreté qui auraient pu faire envie à Horace; l'autre, l'austère Sadolet, chantera dans la langue de Virgile les louanges de la belle Imperia. Que sera-ce quand le Pape lui-même — nous assisterons à ce spectacle sous Léon X — donnera le signal des réjouissances?

Sous Jules II, un étranger, Jean Goritz de Luxembourg, devenu Romain de cœur et de mœurs, s'était fait le principal champion de ces traditions de bonne humeur, de jovialité, auxquelles il joignait une qualité inconnue à ses nouveaux concitoyens, l'hospitalité. Ce brave vieillard, *Corycius senex*, comme on l'appelait, remplissait depuis un temps immémorial l'office de collecteur des suppliques. Son enthousiasme pour l'antiquité, sa vivacité, sa pétulance, le faisaient aimer de tous. Quoiqu'il ne fût pas riche, il avait fait de sa villa, située près du Forum d'Auguste, le rendez-

1. Lire, dans le *Cortegiano* et dans les *Amateurs italiens* de M. Dumesnil (p. 33), le récit de la plaisante aventure dont Bibbiena fut le héros pendant le carnaval de Rome.

vous de tous les beaux esprits. Une fois par an, à la fête de sa patronne, sainte Anne, un splendide festin réunissait tout ce que Rome comptait d'humanistes[1]. Il fallait voir les exploits poétiques et gastronomiques des convives ! Un recueil publié en 1524, les *Coryciana*, en a conservé le souvenir à la postérité. Il a fait presque autant pour la célébrité de Goritz que le beau groupe de marbre dont André Sansovino orna sa chapelle, à Saint-Augustin, et la fresque que le Sanzio — car notre maître aussi a été en relations avec le brave amateur luxembourgeois — peignit pour lui sur un des piliers de la même église, le *Prophète Isaïe*.

En tête des humanistes laïques figurait un des membres les plus éminents du cénacle d'Urbin, le comte Balthasar Castiglione. L'auteur du *Courtisan* semble être arrivé à Rome peu de temps après Raphaël. Son dernier biographe, M. J. Dumesnil, est disposé à croire qu'il séjourna dans la Ville éternelle en septembre ou en octobre 1508[2]. En 1510, nous l'y trouvons de nouveau pendant le printemps (il y resta jusqu'au 20 avril), ainsi que pendant une partie de l'été. En 1511, Castiglione passa sur les bords du Tibre le mois de juin; en 1513, une partie du printemps. Vers la fin du mois d'août de la même année il s'y fixa définitivement. L'expulsion de son maître, le duc d'Urbin, le décida en 1516 à retourner dans sa patrie. Il ne revint à Rome qu'en 1519, et y passa en compagnie de Raphaël, qu'il ne devait plus revoir, une grande partie de l'année, de mars à novembre[3].

Balthasar Castiglione était originaire du marquisat de Mantoue. Il était né en 1478, et comptait par conséquent cinq années de plus que l'artiste auquel l'unissait une si tendre amitié. Sa famille, qui était alliée aux Gonzague, ne négligea rien pour lui donner la plus brillante éducation. Elle l'envoya, fort jeune, à la cour de Ludovic le More, pour qu'il s'y per-

1. Voy. sur Goritz la *Storia della letteratura italiana* de Tiraboschi, t. VII, p. 209-210, et la *Storia della città di Roma* de M. Gregorovius, t. VIII, p. 357, 407, 408.

2. Castiglione avait, précédemment déjà, fait un séjour à Rome, où il s'était conquis les bonnes grâces de Jules II, surtout par les services rendus à l'occasion des fiançailles de son neveu François-Marie della Rovere avec la fille du marquis de Mantoue (Baldi, *Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltro, duca d'Urbino*, édit. de 1821, t. II, p. 178). Ce premier séjour avait duré près de huit mois (janvier à août 1505).

3. Nous avons dressé ce tableau à l'aide de l'excellent travail que M. J. Dumesnil a consacré à B. Castiglione dans son *Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes*.

fectionnât à la fois dans les exercices du corps et dans la connaissance de l'antiquité classique. Il eut tour à tour pour maîtres Georges Merla, Démétrius Chalcondyles et Béroalde le Vieux. Les écrivains auxquels il donnait la préférence furent, en grec, Homère et Platon, types de la pureté antique; en latin, Virgile, Cicéron et Tibulle. Le goût décidé qu'il conserva toute sa vie pour ces grands génies ne le détourna pas d'étudier également les ouvrages les plus remarquables de sa langue maternelle. Il aimait particulièrement Dante, Pétrarque, Laurent de Médicis et Politien. Dans l'auteur de la *Divine Comédie* il admirait l'énergie et la science; chez le chantre de Laure, la tendresse et l'élégance; chez Laurent de Médicis et Politien, le feu naturel et la facilité [1].

L'influence de ces études fut si forte sur Castiglione que, dans la suite, devenu tour à tour capitaine et diplomate, il ne connut jamais l'ambition effrénée propre à ses amis, véritable poison que Rome semblait avoir le privilège d'infuser à tous ses hôtes. Quelles que fussent, d'un côté les ressources de son esprit, de l'autre la modicité de sa fortune, quelque habileté qu'il déployât toutes les fois qu'il s'agissait d'assurer le succès de négociations intéressant ses maîtres, il se montra, en ce qui le concernait, d'une modération, d'un désintéressement vraiment dignes de sympathie. Lorsque, après de longs et loyaux services, le duc d'Urbin lui fit don de la terre de Ginestrelo, il s'estima le plus heureux des hommes, et cependant ce fief, ce château, qu'il célébrait en termes enthousiastes, ne rapportait que 200 ducats par an, c'est-à-dire la quinzième partie des appointements d'un Bembo. Jamais nous ne le voyons méconnaître les droits du cœur : ses admirables poésies, élégies latines, chansons italiennes, sont là pour témoigner de son exquise sensibilité. Il y perce une sorte de mélancolie toute moderne, mais qui n'empêche pas la diction d'être d'une pureté, d'une élégance vraiment classiques. M. Dumesnil a réuni dans son *Histoire des plus célèbres amateurs italiens* quelques spécimens du talent poétique de Castiglione. Nous reproduisons, d'après ce savant, le début de la plus célèbre d'entre ces chansons d'amour : « La fleur de ma première jeunesse est passée; je sens dans mon cœur de moins vagues désirs, et peut-être mon visage ne respire plus, comme autrefois, le feu de l'amour. Les

1. Dumesnil, ouvr. cité, p. 5.

jours regrettés fuient en un moment, plus rapides qu'une flèche, et le temps, dans son vol, emporte, sans jamais nous les rendre, toutes les choses sujettes à la mort. Cette vie fragile, qui nous est si chère, est une ombre, un nuage d'un moment, une fumée, une vapeur légère, une mer troublée par la tempête, une obscure prison. — En réfléchissant ainsi, à part moi, la raison vient m'éclairer d'une vive lumière, au milieu de ces épaisses ténèbres, et me fait voir que, jusqu'à ce jour, mon cœur a été le jouet des artifices de l'amour, qui seul a causé toutes mes peines. »

Castiglione n'était pas seulement un poète digne de marcher de pair avec les plus grands de son siècle, il était encore, en matière d'art, un juge aussi sévère que délicat. Son influence sur Raphaël, dont il fut un des premiers à deviner le génie, a été des plus considérables. Nul doute qu'il n'ait souvent indiqué à son ami, plus jeune que lui, et moins familiarisé avec la littérature ou l'histoire, les sujets dont celui-ci tirait ensuite un parti si brillant. Ses conseils ne lui furent pas moins précieux pendant l'exécution même des travaux. Ce fut lui aussi, tout nous autorise à l'affirmer, qui encouragea le plus chez Raphaël l'étude de l'antique. Ses vers sur la *Cléopâtre* exposée au Vatican, ses lettres, sa passion pour les marbres ou les gemmes, nous prouvent à quel point il était pénétré d'admiration pour les chefs-d'œuvre de l'art classique. Nous le verrons, dans la suite, collaborer au rapport que Raphaël adressa au Pape sur la restitution de l'ancienne Rome, et proclamer en termes enthousiastes la grandeur de la civilisation païenne.

Castiglione était, comme Bembo, de la race des amateurs : on le trouve sans cesse à l'affût des belles choses, et préférant, il nous le dit lui-même, une pièce hors ligne à cinquante ouvrages médiocres. La modicité de ses ressources ne lui permit pas de réunir une collection comparable à celle de son ami; mais l'ardeur qu'il mit dans ses recherches n'était pas moindre. En vrai fils de son siècle, il poursuivit tout d'abord les antiques : ses lettres nous apprennent qu'il possédait plusieurs marbres, notamment des bustes; elles nous le montrent convoitant la statuette de Satyre de son ami Balthasar Turini, lui faisant des offres pour ses fragments de sarcophages. Il désirait surtout conquérir certain camée antique orné d'une tête de Socrate, et ne recula pas, pour s'en rendre possesseur, devant la dépense d'une trentaine de ducats, somme relativement fort élevée pour lui. Mais l'art moderne, l'art vivant ne le passionnait guère moins.

Intimement lié avec Raphaël et avec ses élèves favoris, Jules Romain et J. François Penni, fréquentant tour à tour les salons et les ateliers, il avait l'occasion de rendre à ses amis une foule de services : à l'un il indiquait le sujet de compositions mythologiques ou allégoriques; l'autre lui devait d'entrer en relations avec de puissants protecteurs, ou de recevoir du cardinal Jules de Médicis, devenu le pape Clément VII, le payement de quelque vieille dette. C'est lui, également, qui décida Jules Romain à s'établir à Mantoue. Aussi sa collection d'œuvres contemporaines s'enrichissait-elle en quelque sorte d'elle-même. Raphaël fit deux fois son portrait ; deux fois aussi il lui fournit l'esquisse de médailles que le comte désirait faire fondre. Quant à Jules Romain, Castiglione lui demanda de décorer quelques salles de son palais de Mantoue. — Fidèle au souvenir du plus grand de ses amis, Castiglione ne négligea rien, après sa mort, pour sauver de l'oubli quelques-uns de ses chefs-d'œuvre : le portrait de Frédéric de Mantoue, la statuette d'enfant, et le tableau appartenant à l'orfèvre Antonio da San-Marino.

On est heureux de trouver, à côté de Raphaël, cette belle et sereine figure, cet esprit si noble et si élevé, ce caractère si digne de sympathie. Comme homme et comme artiste, l'Urbinate lui a dû beaucoup.

Le plus illustre des poètes italiens du temps, l'Arioste, visita également Rome pendant le règne de Jules II, et entra, lui aussi, en relations avec Raphaël. Son souverain, le duc Alphonse de Ferrare, l'envoya deux fois en ambassade auprès du Pape (l'un de ces voyages eut lieu en décembre 1509); mais l'accueil que le poète reçut de Jules II ne fut pas des plus encourageants. Un jour le fougueux pontife fut transporté d'une telle colère contre le duc et son envoyé, qu'il voulut faire jeter ce dernier à l'eau [1]. Ces graves négociations n'empêchèrent pas le futur auteur de *Roland furieux* de rechercher la société de ses confrères, comme aussi celle des artistes. Nous savons par une lettre, dont le texte original est malheureusement perdu, que Raphaël, à l'époque où il peignit la *Dispute du Saint-Sacrement*, sollicita les conseils de l'Arioste pour le choix des personnages qu'il devait introduire dans la composition [2].

1. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1815.
2. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 503.

La belle épitaphe latine que le poète composa pour son ami, et dans laquelle il déplore en termes émus sa fin prématurée, est aussi une preuve de la cordialité de leurs rapports.—L'Arioste revint à Rome peu de temps après l'avènement de Léon X : il fut gracieusement accueilli du nouveau Pape, qui ne souffrit pas qu'il restât à genoux devant lui, et l'embrassa sur les deux joues. Mais tout se borna à ces vaines démonstrations d'estime, et le poète ne rapporta de l'entrevue que la promesse d'un privilège pour l'impression de son Roland. Aussi ne tarda-t-il pas à quitter Rome avec la ferme intention de n'y plus retourner. Il exhala son courroux dans un apologue aussi spirituel que mordant. Mais si le Pape avait montré trop d'hésitation, le poète, de son côté, était allé trop vite en besogne; les bienfaits de Léon X ne tardèrent pas à le ramener à d'autres sentiments [1].

A ces hommes éminents, dont l'amitié honorait Raphaël, on regrette d'avoir à ajouter le plus vil d'entre les écrivains de la Renaissance, celui dont le nom est devenu synonyme de chantage, de dépravation morale et intellectuelle, ce César Borgia de la littérature qui s'appelle Pierre l'Arétin. Né à Arezzo en 1492, Pierre était venu, tout jeune encore, chercher fortune à Rome. Il entra d'abord au service de Chigi, chez lequel il fit la connaissance de Raphaël. A l'entendre, c'est lui qui aurait conseillé au banquier de confier à l'Urbinate la décoration de sa villa. Chassé pour vol de la maison de son protecteur, il réussit à obtenir un emploi au Vatican et y resta jusqu'au moment où Jules II l'en fit expulser pour quelque méfait. Il fut plus heureux auprès de Léon X, qui lui donna de nombreuses marques de sa bienveillance [2]. Ce fut à ce moment sans doute qu'il se lia plus particulièrement avec Raphaël, dont il devint, à l'en croire, l'ami intime. Sa collaboration aux fameuses estampes composées par Jules Romain et gravées par Marc-Antoine, le superbe portrait dans lequel ce dernier l'a représenté, enfin sa correspondance avec Jean d'Udine, prouvent que l'Arétin réussit également à s'insinuer dans les bonnes grâces des élèves du Sanzio. Nous aurons l'occasion, quand

1. Voy. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. III, p. 219 et suiv.

2. Le 21 août 1520, entre autres, Léon X lui envoya 60 ducats par l'entremise du marquis Bernabo. (Zahn, *Notizie artistiche tratte dall' archivio segreto Vaticano*. Florence, 1867, p. 30.)

nous étudierons l'histoire des relations de Raphaël avec Michel-Ange, de rapporter les témoignages très précieux fournis par l'Arétin sur la rivalité des deux maîtres.

Parfois aussi, quelque humaniste étranger (on commençait à en compter de ce côté-ci des Alpes) venait rendre visite à ses confrères italiens, leur soumettre ses doutes, s'inspirer de leurs conseils. Rome n'était-elle pas devenue la patrie commune de tous les érudits, comme le disait en termes éloquents le cardinal Riario! Sous le règne de Jules II, le plus éminent de ces visiteurs s'appelait Erasme, c'est-à-dire l'homme qui personnifiait le mieux l'esprit de libre recherche, une des plus hautes figures du seizième siècle, un novateur auquel, pour faire pénétrer ses idées dans les masses, il n'a manqué que l'énergie du caractère. Nous trouvons le savant Hollandais à Rome en 1507, en 1509, et au commencement de l'année 1513.

Sans doute Érasme, comme le rapporte naïvement Passavant[1], n'a pas pu montrer à Raphaël des portraits de Holbein, portraits qui auraient exercé une influence décisive sur le peintre des « Chambres » : le savant Flamand avait ses raisons pour ne pas en agir ainsi : né en 1498, Holbein ne comptait alors que quatorze à quinze ans, et jamais encore, à coup sûr, son nom n'avait frappé l'oreille d'Érasme. Mais nous admettons volontiers que le prince des humanistes ait visité, en compagnie de son ami Sadolet, l'atelier de Raphaël, ait admiré ses compositions, lui ait prodigué des éloges. Érasme était plus qu'un lettré, c'était un curieux, collectionnant, avec la même ardeur, manuscrits et écus, bagues et tableaux[2], et sachant parfaitement distinguer entre le libre et brillant génie d'un Holbein et les compositions profondes, mais souvent aussi confuses d'un Durer. Fidèle à ses goûts, Erasme eut plus tard le courage de prendre la défense des « images », menacées par de nouveaux iconoclastes.

Combien cet esprit délicat n'était-il pas plus apte à comprendre la douce civilisation italienne, avec ses finesses, ses raffinements, ses sous-entendus, ses réticences, et, disons-le bien haut, sa souveraine impar-

1. *Raphaël*, t. I, p. 175.

2. Voy. dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1880, t. I) le spirituel article de M. B. Fillon : *Pour qui a été peint le portrait d'Érasme au Louvre?*

3. Voy. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X.* Paris, 1813, t. IV, p. 65 et suiv.

tialité, que le fougueux moine augustin dont Rome avait reçu la visite deux ou trois années auparavant, et dont l'ardente initiative devait tuer la Renaissance en lui substituant la Réformation. Le frère Martin Luther, lorsqu'il fut envoyé en Italie, en 1510, pour des affaires de son couvent, ne fréquenta ni humanistes, ni artistes; il regarda avec mépris cette pompe, ces futilités; s'indigna de la dépravation des mœurs, de la frivolité de la pensée [1]. Il disait plus tard, qu'il ne voudrait pas, pour 100 000 écus, n'avoir pas vu Rome. A partir de ce moment, sa foi fut ébranlée, et le jour où sa conscience lui ordonna de prêcher la révolte, il détacha de l'Église des millions de fidèles. Ce fut aussi, sans doute, un grand mouvement, une révolution de l'esprit humain plus éminemment populaire que l'autre. Mais on nous permettra de regretter que cette admirable fleur de la Renaissance ait été étouffée à peine épanouie, entre le protestantisme d'un côté, la réaction de l'autre. Au milieu de partis si hostiles, si violents, y a-t-il place pour l'indépendance, pour la tolérance, pour ces nobles qualités qui nous ont donné, dans le domaine de la littérature un Erasme, dans celui de l'art un Raphaël?

Quoique les dignitaires ecclésiastiques formassent le noyau de la cour pontificale et lui donnassent sa physionomie véritable, l'élément laïque n'en était pas moins brillamment représenté à Rome. Outre les nombreux ambassadeurs accrédités près de Jules II, outre les capitaines qui commandaient ses troupes (Rome ressemblait par moments à un vaste camp, tout plein du bruit des armes), on rencontrait fréquemment dans l'entourage du Pape des princes italiens ou étrangers attirés sur les bords du Tibre par les luttes qui passionnaient alors la chrétienté, luttes dont Jules II était le véritable arbitre.

1. Rien de plus caractéristique à cet égard que le tableau de Rome tracé par le célèbre réformateur allemand dans ses *Propos de table*. Nous y voyons combien l'art avait peu de prise sur son esprit. « On reconnaît à peine, dit-il, les traces de Rome antique et de l'endroit où elle était située. Le « Theatrum » (le Colisée) subsiste encore, ainsi que les « Thermæ Diocletianæ »; c'était là un bain de Dioclétien dont les eaux, provenant de Naples, à la distance de 25 milles allemands, venaient aboutir à un riche et superbe édifice. Rome, telle qu'on la voit aujourd'hui, est comme un cadavre pourri en comparaison des édifices anciens. Les maisons sont aujourd'hui au niveau des toits d'autrefois, tant est grande la masse de ruines qui s'y est accumulée; pour s'en convaincre, on n'a qu'à visiter les bords du Tibre : les décombres y atteignent la hauteur de deux lances de lansquenet. Mais aujourd'hui encore elle a sa splendeur; le pape y brille avec sa suite montée sur des chevaux de race. » (Voy. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 283.)

Parmi ces hôtes illustres, le neveu du Pape, le successeur de Guidobaldo, François-Marie della Rovere, occupait le premier rang. C'était une nature ardente, plus fougueuse encore que généreuse, et dont les emportements ne le cédaient guère à ceux de son oncle; il le montra bien quand il fit assassiner l'amant de sa sœur[1], et qu'il poignarda de sa main, en plein Ravenne, un prince de l'Église, le ministre favori de Jules II, le cardinal Alidosi. François-Marie visita Rome à différentes reprises, notamment en 1510, où il y passa le carnaval en compagnie de sa jeune épouse, Éléonore Gonzague. Il est difficile d'admettre qu'il n'y ait pas donné des marques de sa bienveillance à celui de ses sujets qui portait alors si haut la réputation de l'antique cité d'Urbin. Raphaël, du moins, parle de lui à diverses reprises dans les termes les plus affectueux, et il prit une vive part aux malheurs qui le frappèrent dans la suite.

La mère de François-Marie, la duchesse Jeanne della Rovere, la « Préfétesse », comme on l'appelait, semble s'être fixée à Rome vers la fin de sa vie. Nous savons du moins qu'elle mourut dans cette ville, en 1514[2]. On se rappelle qu'elle avait, dès 1504, servi de protectrice à Raphaël. Son appui ne lui fit certainement pas défaut auprès de son beau-frère, Jules II.

Une autre dame illustre, proche parente de la famille ducale d'Urbin, la marquise Isabelle de Mantoue, vint plusieurs fois aussi à Rome pendant le règne de Jules II. Isabelle d'Este (née en 1474), mariée en 1490 au marquis François Gonzague, est à coup sûr, parmi toutes les princesses du quinzième et du seizième siècle, celle qui a personnifié avec le plus d'éclat et de pureté les aspirations de la Renaissance. Intimement liée avec des savants ou des poètes, tels que Alde Manuce, Bembo, l'Arioste, Paul Jove, Bernard Tasso, Balthasar Castiglione, la marquise comptait également parmi ses protégés ou ses amis les artistes les plus célèbres. Son peintre attitré s'appelait André Mantègne. Giovanni Santi, Cristoforo Romano, Lorenzo Costa, le Pérugin, Jean Bellin, Jules Romain, le Corrège, Sebastiano del Piombo, travaillèrent pour elle. Léonard de Vinci et le Titien firent son portrait. Son admiration pour

1. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, t. II, p. 142.
2. Litta, *Famiglie celebri d'Italia* (Montefeltro).

ces maîtres n'était égalée que par son enthousiasme pour l'antiquité : elle résolut d'élever au plus illustre des enfants de Mantoue, à Virgile, un monument digne de lui, avec l'inscription : *Publius Virgilius Mantuanus. — Isabella marchionissa Mantuæ restituit*, et confia à Mantègne le soin d'en composer l'esquisse[1]. Son cabinet, *la Grotta*, comme on l'appelait, ne tarda pas à renfermer les plus beaux spécimens de la statuaire et de la glyptique des anciens : la collection de marbres, de camées, de médailles, de pierres gravées qu'elle y avait réunie, n'avait plus sa pareille en Italie, depuis la dispersion des musées de Paul II et de Laurent de Médicis. Telle était l'ardeur avec laquelle elle recherchait tous ces trésors, qu'après la prise d'Urbin par César Borgia, elle n'hésita pas à demander à cet ennemi implacable de son beau-frère Guidobaldo deux statues provenant du pillage[2].

Grâce aux découvertes faites par M. le marquis G. Campori dans les archives de Mantoue, nous savons aujourd'hui que Raphaël aussi fut en relations avec cette princesse, si distinguée par son caractère et son esprit et qu'il eut l'honneur de travailler pour elle, comme son père l'avait fait une quinzaine d'années auparavant. Le fils aîné de la marquise, Frédéric, étant détenu à Rome en qualité d'otage, de 1510 à 1513, sa mère vint le visiter plusieurs fois. Ce fut à son instigation peut-être que le Sanzio commença le portrait du jeune Frédéric, dont la beauté et les heureuses dispositions conquéraient la sympathie universelle, et auquel l'artiste donna également place dans l'*École d'Athènes*. Ce portrait, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, ne fut pas achevé. Il en fut de même du tableau que la marquise commanda dans la suite à Raphaël, et dont il est question dans plusieurs lettres publiées par M. Campori.

Il est possible que les relations de Raphaël avec le duc Alphonse de Ferrare, l'époux de Lucrèce Borgia, datent également du règne de Jules II. Ce prince séjourna en effet à Rome en 1512; puis de nouveau

1. Le dessin original fait partie de la collection léguée au Louvre par M. His de la Salle.

2. M. A. Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1866, M. A. Firmin Didot dans son *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise* (Paris, 1875, p. 411 et suiv.), et M. Janitschek (*Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, p. 66 et suiv.), ont consacré à la marquise Isabelle des études pleines d'intérêt, auxquelles nous avons emprunté les détails qui précèdent.

en 1513. Cependant, ce n'est qu'à partir de 1517 que nous trouvons des témoignages authentiques sur ses rapports avec l'artiste.

L'aristocratie romaine ne semble pas avoir suivi l'exemple des grands seigneurs étrangers. Les représentants de ces illustres familles, qui s'appelaient les Orsini, les Caetani, les Savelli, les Capranica, etc., etc., n'avaient pas encore rompu avec les traditions du moyen âge. Jamais, à notre connaissance, aucun d'eux n'eut l'idée de recourir au pinceau d'un Raphaël. Le cardinal Colonna fut le seul qui commanda au maître un tableau, le *Saint Jean-Baptiste*, dont une des répétitions est conservée au Louvre.

A la société nouvelle, à ce cénacle formé par les prélats, les grands seigneurs étrangers, les humanistes de profession, se mêlaient quelques banquiers dignes d'y jouer un rôle, non seulement par leur luxe et leur libéralité, mais encore par leur savoir et leur goût.

Augustin Chigi, auquel ses richesses et son faste ont valu, comme à Laurent de Médicis, le surnom de Magnifique, était né à Sienne vers 1465. Fils d'un riche commerçant, il montra de bonne heure plus de goût pour les affaires que pour l'étude : « promptius ad negotia quam ad studia disciplinarum ostendit ingenium », nous dit un de ses descendants, Fabio Chigi, le futur pape Alexandre VII, dans le portrait très fidèle, très impartial et très vivant qu'il a tracé de son ancêtre [1]. Augustin vint de bonne heure à Rome, où il s'associa avec un autre Siennois, Étienne Ghinucci ; il comptait à peine vingt ans. A partir de ce moment, c'est-à-dire à partir de 1485, il fixa son domicile dans la Ville éternelle, sans toutefois oublier sa chère patrie, Sienne, dont il tint à honneur de toujours joindre le nom à son nom patronymique. A la fois fermier des mines d'alun appartenant au saint-siège, marchand de blé, banquier, prêteur sur gages [2], il réunit rapidement des trésors qui firent de lui le plus riche des Italiens. Interrogé un jour par Léon X sur le chiffre de sa fortune, il répondit qu'il l'ignorait, vu le nombre et la multiplicité

1. Cette biographie, curieuse à tant de titres, vient d'être publiée par M. Cugnoni, dans l'*Archivio della Società romana di storia patria*, t. II et III.

2. Chigi eut en gage jusqu'aux camées et tapisseries de Laurent le Magnifique, jusqu'à la tiare du pape Paul II.

des affaires dans lesquelles il était engagé; tout ce qu'il pouvait lui dire, c'est qu'il possédait plus de cent comptoirs, non seulement en Europe, mais encore à Constantinople, à Alexandrie et à Memphis; que sa flotte comprenait cent navires, qu'il occupait et faisait vivre plus de 20 000 personnes. On estimait à plus de 70 000 florins les revenus de ce nabab qui prêta de l'argent à Charles VIII, à César Borgia, à la république de Venise, et même à l'économe Jules II.

Ces richesses gagnées en marchand, Chigi, pour nous servir de l'heureuse expression de son arrière-petit-fils, les dépensait en roi [1]. Depuis le cardinal Pierre Riario, le trop fameux neveu de Sixte IV, on n'avait plus vu faste pareil. Dans ses constructions, dans son mobilier, ses repas, Agostino cherchait à éclipser tous ses contemporains. On aurait cru voir renaître les Saturnales de l'ancienne Rome, les mœurs d'un Salluste, d'un Lucullus, auxquelles s'ajoutaient parfois des traits dignes de Trimalcion. La splendide habitation qu'il possédait près de Saint-Jean des Florentins, à l'endroit où s'élevait autrefois l'arc de Gratien, ne lui suffisant pas, il fit bâtir un palais près de la Porta Settimiana. Jules II alla examiner les travaux, et pour exciter son émulation, lui dit qu'il doutait fort que sa construction égalât celle à laquelle les Riario faisaient alors travailler. Piqué au vif, Augustin jura que ses écuries seules seraient plus somptueuses que le palais de ses émules; il tint parole. Ses jardins devinrent rapidement célèbres et furent chantés à l'envi par les poètes : aux plantations les plus rares s'alliaient les chefs-d'œuvre de l'art antique; des peintres illustres couvrirent de fresques jusqu'aux galeries découvertes de la villa. Les noms de Raphaël, de Sébastien de Venise, de Peruzzi, de Sodoma, de Jules Romain, de François Penni, de Jean d'Udine, de Jean Barile, de Lorenzetto, et de bien d'autres maîtres encore, sont intimement liés à celui de l'amateur siennois. On peut l'affirmer, le plus grand Mécène de Rome, après Jules II, c'était Augustin Chigi.

Raphaël était en relations avec Chigi dès 1510. Mais c'est surtout sous le pontificat de Léon X que le Crésus siennois eut recours au talent de son ami. Le nombre et l'importance des ouvrages exécutés pour lui par l'Urbinate nous ont décidé à consacrer un chapitre spécial à ces chefs-

1. « In congerendis divitiis mercator, in donandis rex. »

d'œuvre qui s'appellent la *Galatée*, les *Sibylles*, les *Planètes*, l'*Histoire de Psyché*.



PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI

(Pinacothèque de Munich.)

Un autre banquier, tout jeune à l'époque à laquelle Raphaël arrivait à Rome (il était né le 26 septembre 1491), Bindo Altoviti, se distinguait,

lui aussi, par sa fortune et par sa libéralité [1]. Romain de naissance, mais issu d'une famille originaire de Florence, et parent par sa mère du pape Innocent VIII, Bindo consacra de bonne heure ses richesses à l'encouragement des arts. Raphaël, Michel-Ange, Jacopo Sansovino, Benedetto da Rovezzano, Vasari, Benvenuto Cellini, comptèrent parmi ses amis ou ses familiers. Comme la plupart de ses contemporains, réunissait dnns une commune admiration l'art antique et l'art moderne. Cellini, dans ses *Mémoires*, nous apprend que son cabinet de travail était « molto riccamente ornato di anticaglie e altre belle cose ». Aldroandi, dans sa *Description des statues de Rome*, complète ce renseignement et nous décrit les bustes d'empereurs, les statues et sarcophages qui décoraient le palais d'Altoviti, situé près du pont Saint-Ange [2]. A ces reliques de l'antiquité venaient s'ajouter le carton de l'*Ivresse de Noé*, du plafond de la Sixtine, offert au jeune banquier par Michel-Ange, le modèle de la statue de saint Jacques, exécutée par Sansovino pour le dôme de Florence, et une foule d'autres ouvrages célèbres.

Raphaël se lia intimement avec ce beau et brillant jeune homme, dont il nous a laissé le portrait. Il exécuta aussi pour lui une *Sainte Famille*, aujourd'hui conservée au palais Pitti, la *Madonna dell' Impannata*.

Bindo n'était pas un épicurien à la façon de son confrère Chigi. Il savait prendre des résolutions viriles, et le bruit des armes n'avait rien qui l'effrayât. Il le prouva bien, lorsque, au moment de l'expédition du duc Cosme de Médicis contre la vieille rivale de Florence, Sienne, il équipa à ses frais un corps de 3000 hommes, se mit à son tête et courut au secours de la république menacée. Inspiration généreuse, digne d'un meilleur sort. Bindo fut battu, retourna en fugitif à Rome, et y mourut de chagrin peu de temps après, le 22 janvier 1556.

On le voit, dans la cour qui s'était formée autour de Jules II, il n'y avait point de mérite ou de vertu qui ne fût brillammentre présentée :

1. Voyez sur ce personnage l'*Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera di Michel Angiolo Buonarroti*, par Moreni. Florence, 1824.

2. Ce catalogue est imprimé à la suite de : *Le antichità della città di Roma*, de Lucio Mauro. Venise, 1562, p. 141-143.

science, talent, noblesse et courage, distinction du goût et libéralité, qualités du cœur et qualités de l'esprit, tout y atteignait à un degré de perfection qui fait le désespoir de la postérité, et qui n'était égalé que par la grandeur des vices de cette époque inégale et ondoyante entre toutes. En d'autres temps on a pu voir une magnificence aussi grande ; on n'a jamais vu pareil amour des jouissances intellectuelles. Tous ces favoris de la fortune, et pourquoi ne pas prononcer le mot, tous ces parvenus, qui constituaient l'élément le plus brillant de la cour pontificale, cherchaient à légitimer leur puissance ou leur richesse par le culte des belles choses; ils espéraient se rapprocher ainsi de ces Romains d'autrefois, dont l'imitation constituait pour eux le but suprême.

La classe privilégiée à laquelle devait profiter l'enthousiasme croissant pour les belles choses, les enfants gâtés de la fortune appelés à recueillir les fruits de cette révolution pacifique, les artistes, en un mot, comptaient alors à Rome des représentants recrutés dans toutes les parties de la Péninsule. De bonne heure, Florentins et Siennois avaient planté leur drapeau sur les bords du Tibre : grâce à leur nombre et à leur supériorité, ils avaient fait de la Ville éternelle une colonie toscane. Mais, à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle, l'empire qu'ils y exerçaient leur fut vivement disputé par d'autres écoles, notamment par les Lombards. De tous les points de l'Italie on vit accourir les maîtres les plus éminents; tous ceux qui se sentaient la force de lutter et le désir de bien faire brûlaient de se signaler sur ce théâtre si brillant; des étrangers même se joignirent à eux. Rome devint une véritable arène internationale.

Seuls, les Romains dédaignaient la pratique des arts. C'est à peine si de loin en loin, pendant le quinzième et le seizième siècle, on trouve un peintre, un sculpeur, un architecte né sur les bords du Tibre, et encore aucun de ces artistes n'a-t-il brillé au premier rang. Comme du temps de Virgile, le citoyen romain abandonnait volontiers à d'autres la gloire pacifique des arts. Les vers du poète avaient conservé toute leur vérité :

> Excudent alii spirantia mollius æra,
> . . . . . .
> Tu regere imperio populos, Romane, memento.

Le plus influent de ces maîtres, celui qui mérita d'être placé par Jules II à la tête de ses vastes entreprises, était un compatriote, peut-être même un parent de Raphaël, Bramante d'Urbin. Après avoir peuplé la Lombardie de chefs-d'œuvre, Bramante était venu chercher fortune à Rome. La construction du palais de la Chancellerie attira d'abord sur lui l'attention publique; puis il fut choisi par Alexandre VI pour concourir, mais seulement en qualité de sous-directeur, à l'édification de la fontaine du Transtévère et de celle de la place de Saint-Pierre. Jules II ne pouvait tarder à distinguer l'artiste qui avait tour à tour joui de la faveur de deux juges aussi délicats que Ludovic le More et Alexandre VI. Il fit à la fois appel au talent de l'architecte et à la science de l'ingénieur militaire, et ne tarda pas à préposer Bramante à l'immense tâche de la reconstruction de Saint-Pierre. Tout autre aurait succombé sous un pareil fardeau. Mais Bramante, qui avait le travail aussi facile que Raphaël, trouva la liberté d'esprit nécessaire pour diriger en même temps toutes les autres entreprises de Jules II, et elles étaient nombreuses. Après avoir terminé la construction de la cour du Belvédère, il commença celle des Loges, ainsi que celle d'un palais situé dans la nouvelle rue tracée d'après ses plans, la via Giulia[1]. A partir d'un certain moment, nous le voyons même investi de la surintendance de tous les bâtiments pontificaux.

Bramante avait longtemps vécu dans la misère, sans que sa gaieté en fût altérée; aussi mérita-t-il d'être appelé par son disciple Cesariano : « patiente figlio di paupertate », fils patient de pauvreté. S'il faut en croire Cesariano, Jules II dut même recourir aux menaces pour faire accepter à son architecte favori des bénéfices, ainsi que l'emploi si lucratif de « piombatore » ou « frate del piombo », c'est-à-dire de membre de la corporation chargée de sceller les bulles. Devenu riche, Bramante donna un libre cours à son goût pour la libéralité; sa maison devint le rendez-vous des artistes les plus éminents, qu'il se plaisait à réunir à sa table. Un architecte de Pérouse, G. B. Caporali, qui, comme Cesariano, traduisit Vitruve, en mettant singulièrement à contribution le travail de son prédécesseur, nous parle surtout d'un souper auquel

1. Voyez, sur ces différents travaux, l'article que nous avons consacré dans la *Gazette des Beaux-Arts* (avril et décembre 1879) aux architectes de Saint-Pierre de Rome.

il assista, et auquel prirent en outre part le Pérugin, Signorelli et Pinturicchio [1]. Peut-être ce repas eut-il déjà lieu dans le nouveau palais que Bramante construisit pour son usage personnel dans le Borgo, et qui devint dans la suite la propriété de Raphaël (auparavant, l'architecte habitait le Belvédère, même au témoignage de Vasari).



ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE BRAMANTE

(Musée du Louvre.)

Telle est la masse des problèmes abordés et résolus par Bramante dans le vaste domaine de l'art de bâtir, que l'on pourrait être tenté de ne voir en lui qu'un architecte de génie, et non une de ces belles organisations de la Renaissance, si riches, si vibrantes, et, disons le mot, vraiment encyclopédiques. Il n'en est rien. Comme

1. Voy. Vermiglioli, *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, p. 5. — Sauf la mention de ce repas, tout le passage relatif à Bramante a été presque textuellement emprunté par Caporali à César Cesariano.

la plupart de ses contemporains, Bramante ne se bornait pas à exceller dans un seul art. Il était à la fois architecte, ingénieur militaire, peintre et graveur. Des fragments de fresques témoignent, aujourd'hui encore, du succès avec lequel il s'inspira des principes de Melozzo da Forli, de Giovanni Santi et de Signorelli. Quelque négligée qu'eût été son instruction première, il s'essaya même dans la poésie. Son disciple César Cesariano, le traducteur de Vitruve, nous parle de la facilité avec laquelle il improvisait. Vasari confirme ce renseignement, qu'une vingtaine de sonnets, en partie encore inédits[1], viennent corroborer. Le style de ces compositions, évidemment improvisées, n'est pas toujours d'une correction, d'une clarté parfaites ; mais elles témoignent d'une grande facilité de versification et d'une bonne humeur à toute épreuve. L'artiste y plaisante sur sa détresse, mais les rigueurs de sa belle ne paraissent pas non plus l'affecter outre mesure. A cet égard, ses poésies forment le contraste le plus frappant avec les sonnets, d'un sentiment si pur, si élevé, de Raphaël. Bramante se distingue également de lui par son humeur facétieuse, quelquefois même agressive. Pendant qu'il résidait encore à la cour de Ludovic le More, un véritable tournoi poétique s'engagea entre lui et les humanistes de son entourage. Bons mots et pointes tombaient, dru comme la grêle, sur l'architecte-poète; mais il était de taille à se défendre, et ne reçut pas un coup sans le rendre avec usure. Nous apprenons, à cette occasion, qu'il était partisan acharné de Dante et qu'il prenait avec ardeur sa défense contre Pétrarque, auquel ses contradicteurs accordaient le premier rang. Cette admiration créa plus tard un lien de plus entre lui et Raphaël, qui, nous le savons, était également passionné pour la *Divine Comédie*.

A Rome, les saillies de Bramante obtinrent le plus vif succès. Il avait le talent de faire rire Jules II, qui cependant ne se déridait pas facilement. Un jour le Pape l'ayant chargé de faire graver sur la façade du Belvédère l'inscription : *Julio II. Pont. maximo*, l'artiste imagina le rébus le plus bizarre. Il fit exécuter un portrait de Jules César pour rendre le mot *Julio*, un pont avec deux arches pour

1. Voyez, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de décembre 1879, une étude spéciale sur un manuscrit encore inédit de notre Bibliothèque nationale, renfermant les poésies complètes de Bramante.

II. Pont., tandis qu'un obélisque imité de celui du grand cirque (Circo massimo) traduisait le mot *maximo*. Inutile d'ajouter que Jules II, après s'être amusé de cette plaisanterie, donna l'ordre de remplacer les hiéroglyphes par de beaux caractères antiques, hauts d'une brasse.

La réputation d'esprit de Bramante lui survécut. Trois années après sa mort, en 1517, paraissait l'étrange dialogue intitulé *Simia* (le Singe), dans lequel l'auteur met en présence l'ombre de l'architecte, saint Pierre et divers autres personnages. La verve, l'amour de la raillerie, éclatent dans chaque phrase de Bramante; il réfute victorieusement les attaques du prince des apôtres, qui ne peut lui pardonner d'avoir ruiné sa basilique. Puis il prend à son tour l'offensive, et menace, si on ne lui donne pas à rebâtir le Paradis tout entier, de chercher fortune dans le royaume de Pluton.

Bramante ne fut pas seulement pour Raphaël le plus bienveillant des protecteurs, il lui servit encore de guide et même de maître. Non content de l'initier aux secrets de l'architecture, il traça pour lui, au moment de l'exécution de l'*École d'Athènes*, le plan de l'admirable portique qui encadre la scène. Il lui fit en outre don, au témoignage de Lomazzo, d'ingénieux modèles permettant de découper facilement la figure humaine, comme aussi celle du cheval[1]. Enfin, au moment de mourir, il le désigna au Pape comme le seul qui fût digne de lui succéder dans les fonctions d'architecte en chef de Saint-Pierre. Confier à son jeune ami son héritage intellectuel, n'était-ce pas le plus grand témoignage de sympathie qu'il pût lui donner! — Raphaël ne fut pas ingrat : dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans l'*École d'Athènes*, il a assigné à Bramante une place d'honneur parmi les héros de ces deux grandes scènes. Ses élèves restèrent également fidèles au culte de l'illustre architecte. Dans un des camaïeux de la salle de Constantin, Jules Romain le représenta tenant en main le plan de Saint-Pierre; tandis que dans un des cartons de son *Histoire de Moïse*, suite de tapisseries conservée au

1. « Da lui furono ritrovate le quadrature del corpo umano, che è stata una invenzione rara, e mirabile al mondo, e fu parimente trovatore delle quadrature delle membra del cavallo, delle quali se ne facevano comodamente i modelli di cio che si volea, e questi furono poi da lui dati a Rafaello di Urbino suo parente, e usati da Gaudenzio, e da altri uomini eccellenti. » (*Idea del Tempio della Pittura*, éd. de 1785, p. 14.)

dôme de Milan, il le plaça parmi les magiciens de l'Égypte, dans une attitude semblable à celle que Raphaël lui avait donnée dans l'*École d'Athènes*.

Autour de Bramante se groupait une armée d'architectes, d'inspecteurs, de vérificateurs, de sculpteurs, tous attentifs à mériter sa confiance, à captiver sa faveur[1]. On comptait parmi eux des hommes du plus grand mérite. L'un d'eux, Giuliano Leno, plus spécialement chargé de fonctions administratives, joignait à une fortune colossale (on l'évaluait à 80 000 ducats d'or[2]) une rare intelligence des choses de l'art. C'était plus que l'aide, c'était le collaborateur de Bramante. Vasari lui a consacré un paragraphe spécial dans la biographie de l'illustre architecte en chef : « Bramante, dit-il, laissa après lui Giuliano Leno, qui joua un rôle important dans les constructions de son temps; il était plus habile à surveiller l'exécution des dessins d'autrui qu'à inventer lui-même, quoiqu'il eût du jugement et une grande expérience. » Leno continua d'occuper le poste de curateur de la fabrique de Saint-Pierre sous Raphaël, auquel sa collaboration fut certainement fort précieuse. Un autre maître, célèbre dès lors dans toute l'Europe, remplissait les fonctions de vérificateur des travaux (mensurator), tout en continuant de manier, pour son propre compte, le ciseau et l'équerre. Nous voulons parler d'André Sansovino, à la fois sculpteur et architecte. Son élève favori, Jacopo Sansovino, qui excellait, comme lui, dans les deux arts, ne tarda pas non plus à entrer en relations avec Bramante et à saluer le soleil levant de l'architecte en chef. Il avait été appelé à Rome par Giuliano da San-Gallo. Mais Bramante le distingua rapidement, lui fit confier des travaux, lui procura un logement dans le palais du cardinal della Rovere; bref, sut l'attacher à son service et à son parti.

Les relations de Bramante et d'Antonio da San-Gallo le jeune, le propre neveu de Giuliano, furent encore plus intimes. Dans le fragment d'autobiographie qu'il rédigea en 1539, à l'âge de soixante et un ans, Antonio nous apprend qu'il entra au service de Jules II en 15... (il ne se souvient plus de l'année), et qu'à partir de ce moment il ne cessa de travailler

1. Voyez, sur tous ces artistes, la *Gazette des Beaux-Arts*, avril et décembre 1879.
2. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2e série, t. III, p 48.

pour la cour romaine, d'abord sous les ordres de Bramante, puis comme collègue de Raphaël dans la construction de Saint-Pierre, et enfin comme architecte en chef à côté de Balthasar Peruzzi. Les débuts de cet artiste illustre furent assez modestes. En 1509, il figure parmi les entrepreneurs chargés d'exécuter les travaux de charpenterie de la basilique et du palais du Vatican. En 1512, Bramante lui confie la construction du corridor conduisant aux fossés du château Saint-Ange ; puis il devient successivement charpentier du château [1], collaborateur de Raphaël pour la construction de Saint-Pierre (1516), architecte en chef (1520).

Bien différent de son oncle, Antoine semble avoir, dès le principe, embrassé le parti de Bramante. Vasari insiste longuement sur les services rendus par le jeune artiste florentin au créateur de Saint-Pierre. Tantôt il complétait les dessins que la main tremblante du maître ne pouvait plus qu'ébaucher; tantôt il surveillait l'exécution de ses ordres. Il eut l'audace, quelques années plus tard, de critiquer vertement la direction imprimée par Raphaël aux travaux de la basilique. Cependant leurs rapports personnels paraissent avoir toujours été excellents. Lorsque Raphaël, succombant sous le poids de ses occupations, demanda qu'on lui donnât un collaborateur, le Pape désigna Antonio, et l'architecte florentin consentit à travailler, quatre années durant, sous les ordres du maître d'Urbin.

Signalons encore, parmi les collaborateurs ou les élèves de l'architecte en chef de Saint-Pierre : Antonio del Ponte a Sieve, qu'Albertini cite à côté d'Andrea Sansovino; Raniero de Pise, un des plus vieux serviteurs de la cour pontificale; Vincenzo di Dionisio, de Viterbe, le fils du célèbre horloger de Laurent le Magnifique, Albert de Plaisance, l'architecte de la fontaine de la place Saint-Pierre, Giovanni Maria dell' Abacco, de Florence, et Antonio dell' Abacco, qui, dans son *Libro d'architettura*, rappelle avec orgueil qu'il a eu l'honneur de faire ses premières armes sous Bramante. Malgré leur mérite, la plupart de ces maîtres occupaient

1. « 1514. Magister Antonius de San-Gallo, faber lignarius arcis Sancti Angeli. » Que l'on retienne ce terme de « faber lignarius », ouvrier en bois : il nous prouve avec quel dédain, au commencement du règne de Léon X encore, les comptables de la cour pontificale traitaient les artistes les plus éminents. Il avait bien fallu faire exception, le Pape donnant l'exemple, pour Bramante, Michel-Ange et Raphaël; mais en ce qui concerne leurs confrères, les préjugés furent bien longs à disparaître.

une situation des plus modestes : leur traitement ne s'élevait qu'à 5 ou 6 ducats par mois. Il fallait des qualités bien transcendantes pour percer à la cour romaine.

Telle était, à l'époque dont nous nous occupons, l'omnipotence de Bramante, que le seul artiste capable de se mesurer avec lui par l'universalité de ses connaissances et la hauteur de son génie, Michel-Ange, était relégué dans la Sixtine, sans pouvoir prétendre à la moindre influence sur l'esprit du Pape ou sur les dispositions de la cour. Nous reviendrons dans un paragraphe spécial sur les rapports du peintre-sculpteur florentin avec Raphaël. Michel-Ange a tenu une trop grande place dans la vie et dans l'œuvre de son jeune émule, pour qu'il n'y ait pas intérêt à montrer face à face ces deux illustres rivaux.

Le plus considérable des artistes attachés au parti de Michel-Ange, le fondateur de l'illustre dynastie des San-Gallo, Giuliano, ne jouissait guère à ce moment d'une autorité plus grande. Né à Florence en 1443, Giuliano était venu à Rome de fort bonne heure, en 1465, et s'était mis tout aussitôt à étudier l'antiquité. Deux recueils de dessins, conservés, l'un dans la bibliothèque Barberini à Rome, l'autre dans la bibliothèque de Sienne, témoignent de l'incroyable ardeur qu'il apporta dans ces recherches. Le pape Paul II distingua le jeune Florentin et l'employa comme entrepreneur à la construction du palais de Saint-Marc, ainsi qu'à celle de la tribune de Saint-Pierre. Si son successeur Sixte IV ne fit pas aussi grand cas de son talent, en revanche le neveu de ce dernier, Julien della Rovere, le futur Jules II, se prit pour lui de la plus vive amitié. Nous avons raconté comment l'architecte florentin accompagna son protecteur en France, et exécuta un projet de palais que le roi Charles VIII accueillit avec enthousiasme.

Giuliano avait des motifs pour ne pas aimer Bramante, qui l'avait supplanté dans la faveur de Jules II. Lorsqu'il avait été question de reconstruire Saint-Pierre, c'est lui qui paraissait tout naturellement désigné pour cette tâche glorieuse. Abstraction faite de sa longue liaison avec le Pape, il était le seul d'entre les architectes vivants qui eût pris part aux travaux de reconstruction commencés sous Paul II. Aussi le vieux maître se sentit-il profondément atteint dans son amour-propre en se voyant préférer un nouveau venu, Bramante. Sans précisément quitter le service

de Jules II, il semble n'avoir plus exécuté pour lui que des travaux secondaires. L'avènement de Léon X le remit en faveur. Sa famille était depuis longtemps liée avec celle des Médicis (ce fut son frère Antonio qui, après l'assassinat de Julien de Médicis, amena à Laurent le Magnifique le fils naturel du défunt, Jules, le cousin de Léon X, le futur pape Clément VII). Mais il était trop vieux pour profiter de ce retour de fortune. Il eut cependant encore la joie de survivre à Bramante et d'être adjoint à Raphaël comme architecte de Saint-Pierre. Ce fut son dernier triomphe ; il mourut bientôt après, le 20 octobre 1516.

Parmi les artistes étrangers qui avaient précédé Raphaël à Rome et avec lesquels l'Urbinate dut plus d'une fois se trouver en contact, Balthasar Peruzzi, comme lui à la fois peintre et architecte, occupe un des premiers rangs. Plus âgé que Raphaël de deux ans (il était né le 7 mars 1481), Peruzzi avait quitté fort jeune sa ville natale, Sienne, où il avait tour à tour subi l'influence du Sodoma et celle de Pinturicchio, pour chercher fortune sur les bords du Tibre. Nous le trouvons à Rome en 1503 au plus tard[1]. Les fresques de l'église de Saint-Onuphre, les mosaïques de la chapelle souterraine de Sainte-Croix en Jérusalem, le mirent rapidement en vue : si ses compositions ne s'imposaient point par la vigueur de la conception ou la pureté du dessin, elles se distinguaient par l'élégance, la facilité, l'entente des effets décoratifs. Jules II remarqua le jeune Siennois et le chargea de peindre dans une volière du palais les *Mois de l'année et les travaux correspondants*[2]; il lui confia en outre la décoration du plafond de la salle d'Héliodore. Il est vrai qu'il ne tarda pas à le remplacer par Raphaël, qui laissa toutefois subsister les ornements de la partie centrale de la voûte. Mais le fait d'avoir travaillé au Vatican était la meilleure recommandation, et Augustin Chigi, le compatriote de Peruzzi, ne tarda pas à l'attacher à son service. La construction (ce travail lui est du moins attribué par bon nombre d'auteurs anciens) et la décoration de la villa élevée par l'opulent banquier dans la Lungara, et depuis baptisée du nom de Farnésine, fon-

1. Voy. l'*Histoire de la peinture italienne* de MM. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 402 et suiv. ; le *Buonarroti* de 1871 (t. VI, p. 61-70, article de M. Frizzoni), et l'*Elogio di Baldassare Peruzzi* de M. F. Donati (Sienne, 1879.)

2. Vasari, t. VIII, p. 222.

dèrent d'une manière durable la réputation du peintre-architecte siennois : ici encore il se rencontra avec Raphaël, qui peignit sa *Galatée* dans la salle dont Peruzzi avait peint le plafond; même rencontre à Santa-Maria della Pace, où Peruzzi exécuta en 1517 les peintures de la chapelle Ponzetti, non loin des *Sibylles* de son émule. Heureusement pour Raphaël, Peruzzi, nature douce et timide, n'avait pas l'ambition d'un Sébastien de Venise. Aussi les deux maîtres semblent-ils avoir vécu en bonne intelligence.

Au début du règne de Jules II, il y avait à Rome véritable pénurie de bons peintres. Le chef de l'école indigène, Antonazzo, était fort âgé; il semble être mort peu de temps après. Quant à Pierre Mathieu d'Amalia, Pierre Turini de Sienne et Michel d'Imola, que nous trouvons au service de la cour pontificale en 1504 et en 1505[1], ils semblent n'avoir été chargés que de travaux secondaires. L'arrivée de Balthasar Peruzzi était bien propre à ranimer le courage de la petite colonie romaine. Mais ce fut réellement la décoration du palais pontifical, en 1507-1508, qui attira sur les bords du Tibre les représentants les plus autorisés des écoles italiennes : le Sodoma, Pérugin, Pinturicchio, Signorelli, Bramantino Suardi, Lorenzo Lotti, le Spagna, auxquels il faut ajouter le Flamand Jean Ruysch, le Vénitien André[2], etc., etc. Depuis le règne de Sixte IV, on n'avait plus vu concours aussi brillant. Toutefois, s'il y eut beaucoup d'appelés, on ne compta que peu d'élus, et ces élus eux-mêmes durent bientôt se retirer devant le peintre des peintres, devant Raphaël. Certes, si le Pérugin fut heureux de retrouver dans cette société d'élite son ancien élève, quelle mortification ne dut-il pas éprouver lorsqu'il se vit forcé de lui céder sa place, et que le Pape donna au disciple l'ordre d'effacer les compositions du maître!

Les arts industriels étaient représentés par des maîtres peu nombreux, il est vrai, mais qui comptent parmi les premiers de tous les temps et de tous les pays. Le plus grand des orfèvres de la fin du quin-

1. Documents conservés dans les archives secrètes du Vatican.

2. Andrea Veneto reçut, le 29 mars 1508, un acompte de 10 florins pour la peinture d'escabeaux destinés au pape. (Zahn, ouvr. cité, p. 23.)

zième et du commencement du seizième siècle, Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, travaillait pour Jules II. Comme beaucoup d'entre ses contemporains, Caradosso était à la fois orfèvre, sculpteur et médailleur. Il se distingua d'abord au service de Ludovic le More, qui le chargea non seulement de nombreux travaux, mais encore de négociations supposant une parfaite connaissance des œuvres d'art antiques. Une première fois de passage à Rome en 1487[1], l'artiste milanais s'y fixa définitivement dans les dernières années du quinzième siècle. Dans l'intervalle, Ludovic lui avait confié la mission, fort délicate, de recueillir à Florence les épaves du musée des Médicis. Dans une longue série de lettres[2], Caradosso fait connaître au duc le résultat de ses démarches. Après la chute des Sforza, il chercha fortune à Rome : il y retrouva un de ses amis de Milan, Bramante, dont il a perpétué les traits dans une médaille d'une facture large et souple. Jules II ne tarda pas à distinguer l'éminent maître milanais : deux médailles, souvent reproduites par la gravure, témoignent de ses rapports avec lui. Lorsque, sous l'ardente impulsion du Pape, la corporation des orfèvres de Rome se reconstitua en 1509, et reconstruisit l'église de son patron, saint Eloi, Caradosso fut un des fondateurs de l'« Università degli orefici ». Un des premiers actes de Léon X fut de conférer à Caradosso le titre de joaillier pontifical; il lui commanda en outre de nombreuses pièces d'orfèvrerie. Caradosso, déjà fort vieux à cette époque, vécut encore une quinzaine d'années; il mourut vers 1527, riche, entouré de la considération générale.

Deux de nos compatriotes, maître Claude et le frère Guillaume de Marcillat, représentaient la peinture sur verre. Ici encore Jules II avait eu la bonne fortune d'attacher à son service des artistes de premier ordre. Maître Claude comptait parmi les plus célèbres verriers de France. Quant au frère Guillaume, les verrières de Sainte-Marie du Peuple, à Rome, et à Arezzo celles du dôme, de Saint-François, de Saint-Dominique, pour ne citer que les plus connues, proclament aujourd'hui encore son talent.

Le plus célèbre des sculpteurs et incrustateurs en bois de la Renais-

1. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 285.
2. Publiées par M. Piot dans le *Cabinet de l'amateur*, 1863, p. 25 et suiv.

sance, le frère Jean de Vérone, fut également appelé à Rome par Jules II, et associé aux travaux de Raphaël. C'est lui qui exécuta les boiseries de la salle de la Signature.

Nous venons d'étudier le milieu dans lequel Raphaël était appelé à vivre désormais. Nul doute que, dès les premiers jours, l'Urbinate n'y ait conquis le rang auquel il avait droit. L'adolescent était devenu un homme ; il suffit de comparer le portrait déjà si viril, qu'il nous a laissé de lui-même dans l'*École d'Athènes*, au langoureux portrait de la galerie de Florence, pour voir quelle transformation s'était opérée en lui. A ses qualités natives, l'enjouement, la vivacité, l'esprit, étaient venues se joindre la souplesse, l'expérience et une légitime ambition. Fort de son génie, appuyé par de puissantes amitiés, il ne tarda pas à gagner les bonnes grâces du Pape. Mais il n'était pas encore le favori de Jules II, que déjà Rome tout entière saluait en lui le rénovateur de la peinture.

CHAPITRE X

Raphaël au service de Jules II : La Chambre de la Signature. — Les poésies de Raphaël.

Raphaël était à Rome dès le mois de septembre 1508. Une lettre adressée sous cette date à Francia nous montre le peintre d'Urbin en relations avec plusieurs prélats, entre autres avec le cardinal Riario, et à la tête d'un atelier qui comptait un certain nombre d'élèves ou d'apprentis. Reproduisons, avant d'aller plus loin, ce document si précieux :

« Cher messire François,

» Je reçois à l'instant votre portrait qui m'a été remis par Bazotto en parfaite conservation et sans le moindre défaut. Je vous en remercie infiniment. Il est fort beau et si vivant, qu'il me fait quelquefois illusion : je crois alors me trouver avec vous et vous entendre parler. Je vous prie d'être indulgent pour moi et de me pardonner si je tarde tant à vous envoyer le mien; mes importantes et incessantes occupations ne m'ont pas permis jusqu'ici de l'exécuter moi-même, comme nous en étions convenus. Il n'aurait pas été convenable, en effet, que je vous en envoyasse un exécuté par un de mes élèves et retouché par moi. Je me trompe, ce parti aurait été plus convenable, car j'aurais ainsi avoué mon incapacité d'égaler votre propre ouvrage[1]. De grâce, soyez indul-

1. Passavant semble s'être complètement mépris sur le sens de cette phrase, qu'il traduit ainsi : « J'aurais pu, il est vrai, le faire exécuter par un de mes élèves et y mettre la dernière touche, mais je ne veux point qu'il en soit ainsi, car il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre. » Dans l'original, au contraire, Raphaël, après avoir dit qu'il ne serait pas convenable d'envoyer à son ami un portrait exécuté par ses élèves, se reprend et ajoute, par une tournure aussi délicate qu'ingé-

gent pour moi. Vous aussi, vous avez dû éprouver ce que c'est que d'être privé de sa liberté et de vivre dans la dépendance de patrons, et ensuite, etc. (*sic*).

» En attendant, je vous adresse par ce même (messager), qui repart dans six jours, un autre dessin, à savoir une *Crèche* (Adoration des bergers), bien différente, comme vous le verrez, du tableau qui a été exécuté et auquel vous avez bien voulu prodiguer tant d'éloges. C'est votre habitude de louer ainsi mes ouvrages, et je me sens rougir en y pensant, de même que je rougis de vous envoyer cette bagatelle. Vous ne l'accepterez que comme un témoignage de mon dévouement et de mon affection. Si vous m'envoyez en échange le dessin de votre *Histoire de Judith*, je lui donnerai place parmi les objets les plus chers et les plus précieux que je possède.

» Monseigneur le dataire attend avec une grande impatience sa petite Madone, de même que le cardinal Riario attend sa grande, comme vous l'apprendrez d'ailleurs de Bazotto. Moi aussi, je contemplerai ces tableaux avec cette sympathie et ce contentement avec lesquels je vois et apprécie tous vos autres ouvrages : je n'en connais pas de plus beaux, de plus saints, de mieux exécutés. En attendant, ayez bon courage, faites preuve de votre prudence accoutumée, et soyez sûr que je ressens vos afflictions comme s'il s'agissait des miennes. Continuez de m'aimer comme je vous aime, de tout mon cœur.

» Rome, le 5 septembre 1508.

» Toujours entièrement à votre service,

» Votre Raphael Sanzio[1]. »

Tout nous autorise à croire que, dès ce moment, Raphaël travaillait pour Jules II.

Quelles considérations avaient déterminé le choix du Pape? A quel protecteur tout-puissant l'Urbinate avait-il dû cette distinction si enviée?

nieuse : « Et cependant cela vaudrait mieux, puisque je désespère d'atteindre moi-même à la perfection de votre portrait. « Che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converriasi, per conoscere non potere agguagliare il vostro. »

1. L'original de cette lettre est perdu. Le texte a été publié pour la première fois par Malvasia, dans sa *Felsina pittrice*.

Vasari rapporte que Raphaël fut appelé à Rome grâce à l'intercession de Bramante, et son assertion mérite une entière créance. Bramante était le compatriote, peut être même le parent de Raphaël. Il était, en outre, fort lié avec le Pérugin, qui l'entretint sans doute plus d'une fois du plus brillant de ses élèves. Son obligeance naturelle, peut-être aussi le désir de fortifier son parti par une recrue qui lui serait dévouée et qui lui aiderait à tenir tête à la coterie — le mot n'a rien d'excessif — de Michel-Ange, lui firent plaider auprès du Pape la cause du Sanzio.

La recommandation de la cour d'Urbin, du duc François-Marie della Rovere, neveu de Jules II, fit sans doute le reste. On a beau dire, quels que fussent le charme, la perfection des ouvrages exécutés jusqu'alors par Raphaël, l'appui de l'architecte en chef de Saint-Pierre, joint à celui des plus proches parents du Pape, lui était indispensable pour l'emporter sur tant de rivaux. Son nom ne s'imposait pas encore; l'artiste s'était à peine exercé dans les compositions monumentales, et quelques initiés seulement pouvaient prévoir le prodigieux essor que son génie allait prendre dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans l'*École d'Athènes*.

Des maîtres éminents avaient précédé Raphaël dans la décoration du palais papal. Au-dessous des salles dans lesquelles la peinture allait, par lui, célébrer ses plus beaux triomphes, s'étendait l'appartement Borgia, orné, sous Alexandre VI, par Pinturicchio, de fresques qui constituent le plus sérieux titre de ce maître à l'admiration de la postérité. Quant au second étage, ces « Stanze », auxquelles le nom de Raphaël est indissolublement lié, plusieurs générations de peintres célèbres avaient travaillé à leur embellissement[1]. Aujourd'hui encore, un modeste écusson sculpté dans la clef de voûte, et si bien dissimulé, qu'il semble avoir échappé à l'attention de tous nos prédécesseurs,

1. Jules II ne s'installa qu'en 1507, le jour anniversaire de son couronnement (26 novembre), au second étage du palais, c'est-à-dire dans l'appartement communiquant avec les Stances. Il est donc probable que l'idée de renouveler la décoration de ces salles ne date que de cette époque. Notre hypothèse a pour elle l'autorité du maître des cérémonies pontifical, Pâris de Grassis : « Hodie, dit-il, papa incœpit in superioribus mansionibus palatii habitare, quia non volebat videre omni hora, ut mihi dixit, figuram Alexandri prædecessoris sui. » (Bibl. nat., fonds latin, n° 5165, t. I, p. 392.) La petite chapelle de Nicolas V,

proclame la gloire de Nicolas V, l'ardent champion de la Renaissance, le fondateur de cette partie du palais. Si la présence de ses armes au milieu de ces fresques, où tout semble nous entretenir de la magnificence de Jules II et du génie de Raphaël, a passé jusqu'ici inaperçue, s'il nous faut entreprendre cette tardive revendication, c'est que Nicolas V, loin de choisir ses emblèmes, comme ses prédécesseurs, dans les titres de sa famille, ou de se faire composer quelque blason prétentieux, s'est contenté des armes mêmes de l'Église, les deux clefs. Voyant ces insignes, les auteurs qui se sont occupés, avant nous, des Stances, auront cru qu'elles faisaient partie de l'écusson de Jules II, alors qu'elles forment comme la signature authentique d'un pape dont Jules II n'a fait, à tant d'égards, que reprendre les projets.

Dans les comptes des bâtiments de Nicolas V, il est souvent question, à partir de 1450, de peintures exécutées dans le palais du Vatican. Les maîtres auxquels le Pape confia cette tâche si intéressante s'appelaient : Benedetto Buonfigli, de Pérouse, un des précurseurs les plus éminents du Pérugin; Andrea del Castagno, le célèbre réaliste florentin; Bartolommeo di Tommaso, de Foligno, un des chefs de l'École ombrienne; Simone, de Rome, etc., etc. Bramantino l'ancien aurait également pris part à ces travaux, s'il fallait en croire Vasari; mais les auteurs modernes révoquent en doute jusqu'à l'existence de ce personnage. Rappelons enfin que, à la même époque, Fra Angelico, assisté de Benozzo Gozzoli et de plusieurs autres de ses élèves, peignit, dans l'oratoire attenant aux Stances, ses célèbres compositions de l'*Histoire de saint Étienne et de saint Laurent*. Certes, la *Dispute du Saint-Sacrement*, la *Messe de Bolsène*, ont plus de liberté, plus d'éclat, que les fresques de l'humble artiste dominicain. Mais celles-ci ne le cèdent pas à l'œuvre de Raphaël pour l'intensité de l'expression. Aujourd'hui encore, quand, après avoir admiré dans les Stances les chefs-d'œuvres du Sanzio, on pénètre dans la modeste chapelle de Nicolas V, on ne

décorée par Fra Angelico, servait d'oratoire à Jules II, qui y célébrait tous les matins la messe.

Dans la courte notice biographique consacrée à Raphaël par Paul Jove, la salle de Constantin est qualifiée de « amplius cœnaculum », c'est-à-dire de grande salle à manger, celle de l'*Incendie du Bourg*, de « penitius Leonis X triclinium », ou salle à manger particulière de Léon X. Dans les *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Jove désigne cette salle sous le nom de « cœnaculum », qui a le même sens. (Edit. de 1561, p. 466.)

peut s'empêcher d'évoquer avec respect et gratitude, à côté des noms de Jules II et de Raphaël, ceux de Fra Angelico et de son illustre protecteur.

Plus tard, s'il faut ajouter foi à l'assertion de Vasari, Piero della Francesca et dom Bartolommeo della Gatta se signalèrent sur ce champ de bataille historique. Puis vint le tour du Pérugin, de Lucas Signorelli, de Sodoma, de Peruzzi. C'étaient de glorieux champions avec lesquels il eût été dangereux, pour tout autre que Raphaël, de se mesurer. Mais le jeune maître d'Urbin n'eut qu'à se montrer pour reléguer dans l'ombre ses prédécesseurs.

Voici quel était, au moment de l'arrivée de Raphaël à Rome, l'état des travaux destinés à compléter la décoration des Stances. Sodoma, et ce fait résulte jusqu'à l'évidence d'un document récemment publié par le savant bibliothécaire de la Chigienne, M. Cugnoni, Sodoma, dis-je, était encore occupé à peindre la seconde des salles, celle qui est connue sous le nom de Salle de la Signature. Après l'arrivée de Raphaël, le peintre de Verceil continua pendant quelque temps à travailler au Vatican; c'est ainsi qu'il reçut, le 15 octobre 1508 (cette date a son importance), un acompte de 50 ducats[1] sur le prix des peintures qu'il devait exécuter à l'étage supérieur. Puis le Pape le congédia, assez brutalement, à ce qu'il semble. Le Pérugin, alors vieux et usé, ne fut pas mieux partagé. Signorelli eut le même sort. Nous ferons observer, au sujet de ce dernier, que la date de ses peintures semble circonscrite entre la fin de l'année 1508 et le commencement de l'année 1509; en effet, du mois de décembre 1507 au mois d'août 1508, nous le trouvons à Cortone, dans les premiers mois de 1509 à Sienne, puis de nouveau à Cortone[2]. A ces maîtres, il faut ajouter Bramantino Suardi, surnommé le Bramantino, Lorenzo Lotti et le Flamand Jean Ruysch, qui, d'après des documents encore inédits, étudiés par M. Cerroti, tra-

1. « Die 13 octobris 1508 magnificus D. Sigismundus Chisius promisit quod magister Johannes Antonius de Bazis de Vercellis pictor in Urbe pinget in cameris S. D. papæ superioribus tantam operam quanta extimabitur facta per 50 ducatos de carlenis X pro ducato, quos prædictus Jo. Ant. confessus fuit recepisse per manus D. Hier. Francisci de Senis computis(tam) fabricarum prædicti S. D. N. ad bonum computum. » (*Archivio della Società romana di storia patria*, 1879, p. 486) ».

2. R. Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*. Leipzig, 1879, p. 357, 358.

vaillèrent dans les Stances à la fin de l'année 1508 et au commencement de l'année suivante[1].

Jules II, transporté d'admiration devant les premiers essais de Raphaël, se montra impitoyable pour les œuvres de ses différents collaborateurs. Il donna l'ordre de les détruire. Raphaël, au contraire, et ce sera son éternel honneur, combattit courageusement pour ces principes de large tolérance qui distinguent la première Renaissance. Il réussit à sauver une partie des compositions du Pérugin, de Peruzzi et de Sodoma. Aujourd'hui encore, dans les salles de l'*Incendie du Bourg*, de l'*Héliodore* et de la Signature, les voûtes conservent un certain nombre de figures ou d'ornements dus aux trois artistes que nous venons de nommer. Mais une indulgence moins grande de la part de Raphaël aurait certes mieux servi les interêts de leur gloire; le voisinage des compositions de ce dernier est écrasant. Quant aux fresques irrévocablement condamnées, Raphaël voulut du moins en perpétuer le souvenir par des copies. C'est ainsi qu'il fit reproduire les portraits dont Piero della Francesca avait orné une des salles. Ces reproductions parvinrent plus tard entre les mains de l'historien Paul Jove, qui les conserva précieusement dans son musée de Côme. Il y a, dans la conduite tenue par Raphaël en cette circonstance, plus qu'un beau témoignage d'impartialité ; il y a un enseignement que la postérité a trop facilement oublié. Que de monuments ont été détruits au dix-septième, au dix-huitième, et, pourquoi le taire, au dix-neuvième siècle, sans que l'on ait songé à reprendre l'idée de Raphaël et à fixer, ne fût-ce que par un simple croquis, l'image des chefs-d'œuvre sacrifiés à des nécessités inéluctables! Ce n'est point là, certes, une des

1. « Je prouverai... qu'il n'y a pas eu de Bramante ou de Bramantino de Milan antérieur à Barthélemy Suardi, surnommé le Bramantino ; que celui-ci travaillait dans les chambres en question, non pas sous ce pontife, mais sous Jules II, sur la fin de l'an 1508 et l'année suivante; et qu'enfin, à cette époque, Pierre de Pérouse, Laurent Lotti, Jean Antoine de Bazzi de Vercelli, dit le Sodoma, Jean Ruysch le Flamand, etc., embellissaient aussi ces lieux des œuvres de leur pinceau (Cerroti et Brognoli, *le Pitture delle Stanze del Vaticano*, préface; voy. aussi le *Giornale di erudizione artistica*, t. IV, p. 66). — Le 7 mars 1509, « Laurentius pictor, pingens in camera nostra », c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, Lorenzo Lotti, recevait 100 ducats (Zahn, *Notizie artistiche tratte dall' Archivio segreto Vaticano*, p. 17.)

Ces maîtres continuèrent à peindre pendant une partie de l'année 1509, comme le prouve ce passage d'Albertini, qui rédigea, en 1509 précisément, son *Opusculum de mirabilibus urbis Romæ* : « Sunt præterea aulæ et cameræ adornatæ variis picturis ab excellentissimis pictoribus concertantibus hoc anno instauratæ (fol. 850. »

moins utiles leçons que nous ayons à puiser dans le commerce des hommes de la Renaissance.

Il serait intéressant de connaître le chiffre de la rémunération accordée à Raphaël, et de savoir si, à ce point de vue, Jules II distinguait dès lors le jeune maître d'Urbin de ses émules. Selon toute vraisemblance, l'artiste reçut pour les peintures de la salle de la Signature la même somme que pour la décoration de la salle de l'*Incendie du Bourg*, c'est-à-dire 1200 ducats d'or (soit 200 ducats de plus que pour l'exécution des dix cartons de tapisserie). Jules II était généreux, mais non prodigue. Il avait, d'ailleurs, souvent à compter, comme nous l'avons vu, avec des embarras pécuniaires. La comparaison des honoraires accordés à Michel-Ange, pour la peinture du plafond de la Sixtine, avec ceux que le même artiste devait recevoir de la république florentine pour l'exécution de la *Bataille d'Anghiari*, suffit à prouver que le Pape calculait : ces honoraires furent fixés dans les deux cas à 3000 ducats d'or. Mais, comme le disait Michel-Ange lui-même, une fois le carton de la *Bataille* terminé, il lui semblait avoir déjà gagné la moitié de la somme[1], tandis que l'immense travail de la Sixtine exigea, de 1508 à 1512, des efforts tels que lui seul était capable d'en faire. Quelques autres chiffres achèveront de montrer qu'il n'y avait nulle exagération dans les encouragements accordés aux artistes par le prédécesseur de Léon X. A Florence, un simple particulier, Laurent Tornabuoni, avait payé, un quart de siècle auparavant, 1200 ducats à D. Ghirlandajo pour ses fresques de Santa Maria Novella. A Sienne, Pinturicchio avait reçu 1000 ducats pour la décoration de la bibliothèque du dôme. Vers la même époque, le cardinal Caraffa avait dépensé 2000 ducats, non compris le bleu d'outremer et le salaire des aides de Filippino Lippi, pour la décoration de la chapelle qu'il fonda dans l'église de la Minerve, à Rome. Ces 2000 ducats représentaient presque exclusivement les honoraires de l'artiste, car les dépenses matérielles, abstraction faite de l'or et du bleu d'outremer, étaient d'ordinaire peu considérables; nous le savons par le témoignage de Michel-Ange qui n'eut

1. *Lettere*, édit. Milanesi, p. 426.

à débourser qu'une vingtaine de ducats pour l'achat des couleurs nécessaires à son plafond.

D'ailleurs on apprécierait imparfaitement la situation des artistes employés par le Pape en ne considérant que la rétribution directe, immédiate, fixée pour leurs ouvrages. Beaucoup d'entre eux étaient en possession de charges ou de bénéfices qui venaient fortement grossir le chiffre de leurs honoraires ou même en tenir lieu. Déjà, du temps de Nicolas V, son architecte favori, L. B. Alberti, avait reçu de certaines prébendes, d'un revenu assez considérable. D'autres, comme le sculpteur Paolo Romano, remplissaient les fonctions fort lucratives de massier ou sergent d'armes pontifical, ou bien, comme Bramante, celles plus enviées encore de « piombatore ». Jules Romain obtint de Léon X la charge de Préfet du Tibre, qu'il céda moyennant une redevance annuelle de 90 ducats [1]. Michel-Ange enfin se vit accorder un droit de péage sur le Pô, de même que Léonard avait reçu de Louis XII le droit de prélever une certaine quantité d'eau sur le canal de Saint-Christophe de Milan [2].

Raphaël reçut sans doute aussi, dans la suite, des faveurs de cette nature; mais il est certain que, sans sa prodigieuse activité, grâce à laquelle il pouvait en même temps décorer le Vatican, diriger la reconstruction de Saint-Pierre et travailler pour les particuliers, il n'aurait que fort tard connu la fortune.

Avant d'étudier le magnifique ensemble des « Stances », il est indispensable de dire un mot de la configuration même des salles que Raphaël était chargé de décorer, et de décrire ce champ de bataille sur lequel il allait cueillir ses plus beaux lauriers.

Les quatre chambres connues sous le nom de « Stanze » sont aussi inégales de dimensions que dissemblables de formes. Tandis que l'immense salle de Constantin, la première qu'on rencontre en venant des

1. Gennarelli et Mazio, *Il Saggiatore*, t. I, p. 66.

2. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*. Milan, 1804, p. 97.

Parfois aussi les artistes attachés à la cour pontificale recevaient des cadeaux en nature, un manteau, un pourpoint, du drap pour une tunique. En 1478, Sixte IV fit donner un ducat au peintre Paul, et pareille somme à son confrère Denys, pour s'acheter une paire de chausses. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. II, p. 374.)

Loges, n'est éclairée que d'un côté, la salle de la Signature et la salle d'Héliodore reçoivent chacune la lumière par deux fenêtres ouvertes face à face, et donnant, l'une sur la cour du Belvédère, l'autre sur la chapelle Sixtine. Dans la dernière salle, celle de l'*Incendie du Bourg*, les fenêtres ne se correspondent même pas : l'une est percée au milieu du mur qui regarde le Belvédère, tandis que l'autre s'ouvre à l'extrémité du mur placé en retour. Faux jour, manque de recul, lignes irrégulières, il semble que l'architecte ait accumulé tous les obstacles dans ces salles, abstraction faite de celle de Constantin, comme pour rendre plus ardue la tâche du peintre chargé de les décorer.

Raphaël commença son travail par celle des chambres qui est la troisième quand on vient des Loges, la seconde quand on vient du côté opposé. C'est là que le Pape signait d'ordinaire les actes que lui soumettaient ses ministres : d'où le nom de *Stanza della Segnatura*.

La *Chambre des Facultés*, tel est le titre qu'un biographe de Raphaël a proposé de donner à la chambre de la Signature. Par la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence, dit-il, Raphaël a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine [1]. On peut ajouter que l'artiste cherchait en même temps à exprimer l'idéal nouveau poursuivi par la Renaissance, à donner un corps aux aspirations de cette grande époque, dont il fut l'interprète le plus harmonieux et le plus sublime. D'un côté la glorification de la religion ; de l'autre celle de la philosophie, c'est-à-dire de la science indépendante du dogme, puis le Parnasse ou la poésie ; enfin la consécration du droit civil par Justinien, du droit canon par Grégoire IX. La théologie ne domine plus comme au moyen âge ; la religion, la science, la jurisprudence, les lettres et les arts se développent librement, côte à côte, se complétant les uns les autres, et forment une civilisation digne de rivaliser avec celle des anciens [2].

Le plan général ainsi arrêté, voici comment Raphaël divisa la com-

1. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 113.

2. Cette ingénieuse définition est due à M. Hettner (*Italienische Studien*, Brunswick, 1879, p. 190, 191). On consultera également avec fruit les belles pages que M. Springer a consacrées à la salle de la Signature dans son *Raffael und Michel Angelo*, p. 144 et suivantes.

position[1] : Sur les deux grandes parois, la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes;* dans la lunette percée d'une fenêtre donnant sur la cour du Belvédère, le *Parnasse;* puis, au-dessous, *Alexandre faisant déposer les manuscrits d'Homère dans le tombeau d'Achille*, et *Auguste empêchant les amis de Virgile de brûler l'Énéide;* dans la lunette placée du côté opposé et également percée d'une fenêtre, les Vertus inséparables de la Justice : la *Force*, la *Prudence*, la *Modération*. Le plafond fut consacré à des figures allégoriques inscrites dans des médaillons et servant en quelque sorte d'épigraphe, d'après l'expression de Passavant, aux quatre grandes peintures murales du bas, à savoir, la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Justice*. Quant aux quatre compartiments placés dans les angles, l'artiste a représenté dans chacun d'eux une scène en rapport avec la peinture correspondante : près du *Parnasse*, *Apollon et Marsyas ;* près de la *Dispute*, le *Péché originel ;* le *Jugement de Salomon* près de la *Jurisprudence;* l'*Astronomie* près de l'*École d'Athènes* [2].

Rien de plus ingénieusement conçu, rien de plus soigneusement mûri, que le programme que nous venons d'esquisser. Lorsque Raphaël se mit à l'œuvre, son plan était certainement élaboré dans toutes ses parties, de manière que les hasards de l'improvisation ne pussent plus détruire l'économie de l'ensemble.

Quel est l'homme supérieur qui a imaginé ce vaste cycle, si harmonieux et si précis? D'après Passavant, le mérite de l'invention reviendrait tout entier à l'artiste. « De nos jours, dit le critique allemand, on a voulu contester à Raphaël l'idée de ces peintures, si savantes jusque dans les moindres détails, et on l'a attribuée soit au Pape, soit à quelque érudit de sa cour. Mais cette conception, profondément spiritualiste, ne saurait provenir de Jules II, qui fut dominé toute sa vie par l'esprit

1. Il y aurait de l'ingratitude à ne pas accorder ici un souvenir à J. P. Bellori, qui le premier a donné une explication satisfaisante des « Stanze » dans sa *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nel palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara*. Rome, 1695.

2. Passavant a cherché à démontrer que chacun de ces sujets se rapportait à la fois à deux des fresques placées au-dessous de lui. Mais sa thèse, fondée sur les arguments les plus subtils, ne compte plus guère de défenseurs. C'est ainsi que le *Jugement de Salomon* aurait eu, d'après lui, en même temps trait à l'*École d'Athènes* et à la *Jurisprudence*, parce que cet arrêt célèbre, qu'on pourrait appeler un jugement philosophique, n'a pas été dicté par la loi écrite, mais par la connaissance de la nature humaine. Etc., etc.



LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE

pratique[1]. Nous reconnaissons volontiers que, pour certains personnages et pour certains détails, le peintre, comme l'indique sa lettre à l'Arioste, ait eu recours à quelques savants, mais il n'en est pas moins vrai que l'invention générale lui appartient. Au commencement de son séjour à Rome, les savants avec qui il était lié ne se trouvaient point dans cette ville. Castiglione y vint un peu plus tard; Pietro Bembo seulement en avril 1510, et pour peu de temps; Bernardo Divizio da Bibbiena était encore à la cour d'Urbin[2]. »

Il nous est difficile de nous ranger, sur ce point, à l'avis du savant biographe de Raphaël. Nous croyons, au contraire, que les humanistes formant l'entourage du maître d'Urbin eurent une grande part à la composition de ce programme, le plus savant et le plus profond qu'il ait jamais été donné à un artiste de traduire par le pinceau. Si Castiglione, Bembo et Bibbiena ne se trouvaient pas à Rome à ce moment, rien n'empêchait Raphaël de leur demander leur opinion par écrit. La cour pontificale renfermait d'ailleurs, en 1508, assez d'humanistes distingués, pour que le peintre ne fût pas réduit à ses seules forces. Il nous suffira de nommer Inghirami, que nous savons avoir été en relations suivies avec Raphaël; Sadolet, l'ami de tous ses amis et aussi, selon toute vraisemblance, le sien; enfin Béroalde le jeune, le traducteur d'Apulée et l'ami d'Augustin Chigi.

Les artistes de la Renaissance étaient habitués à recevoir de leurs protecteurs l'indication, d'ordinaire très précise, des sujets que ceux-ci leur demandaient de représenter. Michel-Ange fut un des rares maîtres qui élaborèrent eux-mêmes le plan de leurs compositions. Dans son oraison funèbre, Varchi insiste sur ce fait que le peintre-sculpteur florentin inventa de toutes pièces le vaste cycle des fresques de la Sixtine. Il est vrai que Michel-Ange pouvait passer pour un lettré, et, alors même qu'il ne l'aurait pas emporté à cet égard sur la plupart de ses contemporains, la connaissance de l'Ancien Testament, où il puisa

1. N'est-ce pas aller bien loin que de refuser au Pape toute influence sur le choix des peintures destinées à orner son appartement? Un contemporain, Paul Jove, nous dit que Raphaël décora la salle de la Signature et celle d'Héliodore d'après les instructions de Jules II : « Pinxit in Vaticano, nec adhuc stabili auctoritate, cubicula duo ad præscriptum Julii pontificis. »

2. *Raphaël*, t. I, p. 111, 112.

ses inspirations, n'exigeait pas une érudition aussi spéciale que les sujets dont Raphaël était chargé de décorer la salle de la Signature.

La curieuse correspondance échangée, quelques années auparavant, par Isabelle de Gonzague avec Pierre Pérugin, nous montre dans quels minutieux détails entraient le plus souvent les Mécènes du quinzième et du seizième siècle. Lorsque la marquise commanda le *Triomphe de la Chasteté*, conservé au Louvre, elle désigna elle-même au peintre les personnages qui devaient y figurer, marqua le rôle de chacun d'eux, fixa leurs attributs. On a pu s'étonner des connaissances mythologiques déployées par le Pérugin dans cette page intéressante ; aujourd'hui, le mystère est éclairci : le peintre n'a rien inventé ; il n'a été qu'un interprète exact, voire timoré [1].

Certes, l'initiative laissée à Raphaël a été infiniment plus grande. Mais tout nous autorise à affirmer que la composition a été arrêtée dans ses grandes lignes par l'un des savants attachés au service de Jules II, et que, pendant tout le cours de l'exécution, l'artiste n'a cessé de recourir aux lumières de ce conseiller aussi obligeant que discret.

L'idée première des peintures de la Chambre de la Signature semble être empruntée aux *Triomphes* de Pétrarque. Dans son *Trionfo dell' Amore*, l'illustre précurseur de la Renaissance a rangé autour du char de Cupidon les poètes qui ont chanté l'amour, Orphée et Dante, Pindare, Sapho, Tibulle, Properce, etc.; dans son *Trionfo della Fama*, il a célébré, à côté des guerriers, les philosophes et les poètes, Platon et Aristote, Pythagore et Socrate, Homère et Virgile, Zénon et Diogène, Héraclite, Démocrite, Zoroastre. De bonne heure, peintres et sculpteurs tirèrent parti de cette donnée ingénieuse, qui a fourni le sujet d'innombrables fresques, tableaux, sculptures ou tapisseries [2]. Mais dans ces ouvrages les *Triomphes de la Chasteté*, de la *Mort*, du *Temps* et de l'*Éternité* étaient presque invariablement associés à ceux de l'*Amour* et de la *Renommée*. En outre, le poème de Pétrarque suppose un cortège suivant un char, non une réunion d'hommes conversant entre eux comme dans l'*École*

1. Voy. Braghirolli, ouvr. cité.

2. Voyez dans la *Revue critique d'histoire et de littérature*, numéro du 11 janvier 1879, un essai de catalogue de ces représentations, dont la vogue ne s'est pas bornée à l'Italie.

d'Athènes, la *Dispute* et le *Parnasse*. Il est donc certain que si les *Triomphes* ont formé le point de départ d'une foule de compositions historico-allégoriques, ils n'ont fourni à Raphaël qu'une partie des éléments qu'il se proposait de mettre en œuvre. L'étude de Dante, et surtout celle de Marsile Ficin, le grand commentateur moderne de Platon, lui en ont fourni d'autres. Nous retrouverons notamment des traces de l'influence du poète florentin dans la caractéristique de la *Théologie*. Quant à celle de Marsile Ficin, elle éclate plus particulièrement dans l'*École d'Athènes*. C'est ainsi que le *Combat d'hommes nus* et l'*Enlèvement d'une Néréide par un Triton*, représentés dans cette fresque au-dessous de la statue d'Apollon, se rattachent de la manière la plus évidente à un passage des *Commentaires sur la République de Platon*. Apollon, y dit Marsile Ficin, est le dieu de l'harmonie, le médecin des passions (Phœbus humani generis medicus); grâce à cette harmonie (temperantia), nous triomphons de nos pires ennemis, la luxure (libido) et la colère (iracundia)[1]. Les autres idées traduites par Raphaël doivent être mises au compte de l'humaniste chargé de lui servir de guide, Inghirami, Sadolet, Bembo ou Castiglione, quel que soit le nom auquel on veuille s'arrêter.

Les compositions moitié historiques, moitié allégoriques, du genre de celles dont Raphaël allait orner la Chambre de la Signature, étaient familières aux Italiens de la Renaissance; mais c'était au moyen âge que l'allégorie avait jeté son plus vif éclat. Le quinzième et le seizième siècle n'avaient en effet qu'un petit nombre d'ouvrages à opposer aux grandes pages monumentales dont Giotto, Taddeo Gaddi, Simone Memmi, Ambrogio Lorenzetti, avaient orné les palais ou les églises de Florence, de Pise, de Sienne, d'Assise ou d'Avignon. Si les fresques du Cambio de Pérouse, si celles de l'appartement Borgia, au Vatican, de la chapelle Caraffa, à la Minerve, étaient conçues dans des données analogues, elles ne pouvaient se comparer aux puissantes créations des trécentistes, ni pour la profondeur des idées, ni pour l'ampleur du style. A ce point de vue, les exemples du Pérugin, comme ceux de Pinturicchio et de Filippino Lippi, ne pouvaient être d'aucun secours à Raphaël. Peut-être fut-ce un bonheur pour lui : n'étant pas lié par la tradition, il put donner

1. Voyez les *Italienische Studien* de M. Hettner, p. 211.

un libre cours à son imagination et créer de toutes pièces ces merveilles que s'appellent la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*. Le jeune maître commença par séparer nettement l'élément réel de l'élément abstrait : d'un côté l'histoire, de l'autre la fiction. Il pensait avec raison que l'introduction de figures allégoriques dans le domaine de l'histoire entraverait l'action, diminuerait l'intérêt. Aussi a-t-il placé celles-ci dans des compartiments spéciaux : les figures personnifiant la *Religion*, la *Science*, la *Jurisprudence*, la *Poésie*, occupent les médaillons de la voûte ; la *Force*, la *Prudence*, la *Tempérance*, la paroi placée en face du *Parnasse*.

Nous commencerons l'étude des fresques de la Chambre de la Signature par la *Dispute du Saint-Sacrement*[1] ou la *Théologie*, la première en date de ces grandes compositions.

Il est certain que, dès le début, Raphaël s'est proposé de représenter l'Église triomphante, et de célébrer, à côté de la manifestation la plus éclatante de la foi, le bonheur, la gloire des élus : patriarches, prophètes, apôtres, martyrs. S'il a éprouvé quelque hésitation, ce n'est que sur le nombre et le choix des acteurs, sur leur groupement et leurs attributs. Ses nombreuses études préparatoires (on en connaît plus de trente) suffiraient à trahir le secret de ses tâtonnements, alors même que la lettre adressée à l'Arioste, pour lui demander conseil, ne nous les révèlerait pas.

Deux dessins conservés, l'un à Windsor (voyez la gravure ci-contre), l'autre à Oxford, tous deux exécutés à la sépia, avec des rehauts blancs et des ombres fortement accentuées, représentent la partie gauche de la *Dispute*, telle que Raphaël l'avait d'abord conçue : les patriarches, prophètes, apôtres et saints y sont placés sur deux rangs, tandis que dans la fresque ils n'en forment qu'un seul ; le Christ, au lieu de trôner entre la Vierge et le Précurseur, y est isolé. La composition est encore à l'état embryonnaire. C'est à peine si, dans l'esquisse de Windsor, on retrouve — nous ne dirons pas une des figures de la fresque, —

1. Passavant s'est élevé contre ce titre de *Dispute*, mais à tort, selon nous, car en italien le mot *disputa* a le sens de discussion aussi bien que celui de contestation. Or, qui pourrait nier que les Pères réunis dans ce concile épique ne discutent entre eux?

mais quelques indications de groupes ou de gestes. Remarquons surtout la singulière métamorphose qu'a subie la figure féminine qui plane à gauche et lève le doigt vers le ciel : dans la fresque elle s'est transformée en un beau jeune homme qui, debout près de la balustrade, montre



PREMIÈRE PENSÉE DE LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT
(Collection de Windsor.)

à ses interlocuteurs l'autel, source de toute vérité. Que de fois n'avons-nous pas déjà eu à constater chez Raphaël ces brusques changements qui montrent à quel point son esprit était toujours en éveil! Dans un dessin du musée Stædel de Francfort, le groupe central a pris plus de consistance : l'attitude des deux personnages qui sont assis et qui tiennent chacun un volume ne diffère plus guère de celle qu'auront

saint Grégoire et saint Jérôme. Raphaël y a conservé aussi les fidèles agenouillés près du trône, dont la forme est encore indéterminée. Quant aux autres figures, elles n'offrent aucune ressemblance avec celles de la *Dispute*, telle que Raphaël l'a peinte. Ajoutons qu'aucune d'elles n'est encore drapée. Un dessin du Louvre (voyez la gravure de la page 237) nous montre un nouvel état de la composition, déjà plus rapproché de la fresque : nous y trouvons saint Grégoire assis sur son trône, et à côté de lui trois personnages agenouillés (dans la fresque il n'y en a que deux, le troisième s'étant relevé) ; au premier plan, le jeune homme dont nous avons parlé tout à l'heure est remplacé par des personnages vus de dos. L'artiste a fait un pas de plus dans la superbe esquisse qui, de la collection de M. Reiset, est entrée dans la collection du duc d'Aumale, et cependant, que nous sommes loin encore de la fresque ! Dans ce dessin, qui comprend vingt figures, et qui reproduit toute la partie inférieure, l'autel, c'est-à-dire le centre, le foyer de la composition, n'est pas encore indiqué ; on ne trouve pas non plus trace de l'ordonnance magistrale inaugurée par Raphaël. Les acteurs sont trop rapprochés les uns des autres ; leurs gestes n'ont pas l'ampleur nécessaire ; l'ensemble enfin laisse à peine entrevoir la majesté que l'artiste saura donner à la peinture. Dans l'impossibilité où nous nous trouvons de décrire toutes ces études préparatoires, nous nous bornerons à mentionner encore un dessin de l'Albertine (Braun, n° 173), se rapportant, comme la majeure partie de ceux qui nous ont été conservés, à la partie gauche de la composition. L'artiste y a enfin atteint le but qu'il poursuivait : un pas encore, et il pourra commencer le carton définitif. Les différences entre cette esquisse et la fresque sont en effet presque insignifiantes ; il nous suffira de signaler le changement introduit dans l'attitude du personnage placé à l'extrême gauche, près de l'homme appuyé sur la balustrade : dans le dessin il est vu de profil ; dans la fresque, de trois quarts.

La *Dispute du Saint-Sacrement* occupe une des deux vastes parois verticales. Quoique la surface qui la supporte soit plane, Raphaël a donné à la composition l'aspect d'une voûte, imitant ainsi l'ordonnance si majestueuse des mosaïques ou des fresques qui ornent les absides des basiliques. Il a réparti ses figures sur quatre grandes zones. Au sommet, Dieu le Père, grave, solennel, sublime, lève une



ÉTUDE POUR LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

(Musée Stædel à Francfort.)

ÉTUDE POUR LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

(Collection du duc d'Aumale.)

ÉTUDE POUR LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

(Collection du duc d'Aumale.)



main pour bénir, tandis que de l'autre il soutient le globe du monde; un nimbe en losange orne sa tête; des chœurs d'anges et de chérubins lui font cortège et célèbrent ses louanges. Aucune description ne saurait rendre l'effet que produisent ces innombrables figures, ravies d'admiration, brillant d'une lumière surnaturelle, montant, descendant au milieu d'une allégresse inexprimable : on croit entendre leurs chants célestes, on croit voir le ciel ouvert dans toute sa gloire, avec ses rayonnements divins, ses échappées sur l'infini. Plus bas, se détachant sur un vaste disque resplendissant d'or, est assis le Christ. Comme dans la fresque de San-Severo, la partie supérieure de son corps est nue, tandis qu'un ample manteau recouvre ses genoux; comme à San-Severo, il montre à l'univers ses mains sanglantes, proclamant ainsi le mystère de la Rédemption. A sa gauche, saint Jean-Baptiste, désignant du doigt celui dont il a annoncé la venue; à sa droite, la Vierge, s'inclinant avec les marques de la vénération la plus profonde, la tête recouverte de son manteau, comme chez les sévères représentants de l'École byzantine.

Au-dessous de ces acteurs consacrés des *Jugements derniers*, si singulièrement agrandis et en quelque sorte divinisés, siégent douze personnages, patriarches, prophètes, apôtres, confesseurs, représentants de l'ancienne et de la nouvelle Foi, champions de l' « Ecclesia ex gentibus » et de l'« Ecclesia ex circumcisione », les uns pleins d'une majesté terrible, d'autres conservant, jusque dans les régions célestes, la douce résignation des martyrs, ou bien encore perdus dans la contemplation de l'infini, ou enfin goûtant naïvement, comme le père du genre humain, le bonheur d'être et de sentir. Ces figures comptent parmi les créations les plus grandioses de l'art moderne; elles expriment avec une puissance qui se fait ici jour chez Raphaël, pour la première fois, les sentiments les plus élevés que puisse inspirer la lecture des Livres sacrés. Jamais Moïse et David, saint Paul et saint Jean l'évangéliste, saint Laurent et saint Étienne, n'avaient parlé si fier et si noble langage. — Une pensée symbolique a présidé au groupement de tous ces personnages; les représentants de l'ancienne foi, rangés par ordre chronologique, alternent avec ceux de la nouvelle. Les deux extrémités les plus rapprochées du spectateur sont occupées, comme de raison, par les deux princes des apôtres : à gauche, saint Pierre, tenant

les clefs et le livre; à droite, saint Paul armé de l'épée. Le premier a pour voisin Adam, qui, dédaignant de couvrir d'un vêtement ses formes athlétiques, une jambe posée sur l'autre, les mains croisées sur ses genoux, les cheveux flottant négligemment sur ses épaules, offre l'image à la fois la plus originale et la plus poétique que l'on ait tracée de l'homme primitif. A côté d'Adam sont assis saint Jean, écrivant ses révélations, et David jouant de la harpe; puis viennent saint Étienne, transporté d'admiration, et un personnage dont l'identité n'a pas encore été fixée (M. Springer voit en lui le prophète Jérémie; M. Paliard, au contraire, saint Martin de Tours[1]). A droite, à côté de saint Paul, Abraham tenant le couteau avec lequel il devait immoler Isaac; puis saint Jacques Majeur, Moïse montrant à l'univers les tables de la loi, saint Laurent se retournant pour contempler les anges qui volent au-dessus de lui; enfin un guerrier dans lequel on a tour à tour cru reconnaître saint Georges, patron de la Ligurie (le pays natal de Jules II), et Judas Machabée.

Au milieu des nuages sur lesquels trône cette assemblée auguste, ces douze champions de l'ancienne et de la nouvelle alliance, ces représentants de l'élément militant et de l'élément contemplatif, s'agitent des myriades d'anges. Les uns se confondent presque avec les vapeurs légères qui les entourent; les autres, se détachant avec plus de netteté, animent et éclairent ces masses confuses. Raphaël s'est souvenu des beaux vers dans lesquels Dante nous montre des esprits au visage de feu, au corps plus blanc que la neige, aux ailes d'or, qui montent et descendent incessamment, comme un essaim d'abeilles, répandant, en secouant leurs ailes, la paix et l'ardeur qu'ils viennent de puiser dans le sein de Dieu. Ces multitudes volantes, ajoute le poète, n'arrêtent ni la vue, ni la splendeur; la lumière divine pénètre tellement l'univers, que rien ne peut lui faire obstacle[2].

Quatre autres anges portant les Évangiles (Raphaël, on le voit, a rompu avec la tradition qui donnait des animaux pour symboles aux évangélistes) offrent à l'admiration des fidèles les Livres sacrés; ils

1. Voyez la *Chronique des Arts*, 1876, p. 328-329.
2. *Paradis*, chant XXXI, vers 1 et suiv.



ÉTUDE POUR LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

Musée du Louvre.)

LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT


RAPHAEL
SANTIVS
PINX.
IN AEDIBVS
VATICA
NIS.

servent de lien, avec la colombe représentant le Saint-Esprit, entre la partie supérieure de la composition et la partie terrestre.

L'animation qui règne dans la partie inférieure contraste avec le calme des régions célestes. On voit tour à tour vieillards et jeunes gens, personnages officiels et simples croyants, discuter avec feu ou écouter avec recueillement, enseigner avec autorité, ou bien chercher l'explication des mystères de la foi, les uns dans la science, les autres dans le texte des Écritures. Ceux-ci, coiffés de la triple tiare, proclament des dogmes; ceux-là, distingués par leur seul savoir, créent l'exégèse. Les écrits comptent ici plus que les actes; les docteurs forment la majorité de l'assemblée, tandis que les thaumaturges et les martyrs ne sont admis que d'une manière exceptionnelle (saint François d'Assise, par exemple, ne figure pas dans la fresque). Un autel, sur lequel brille l'ostensoir et qui se détache nettement sur le fond, sert de centre à ces hommes si différents de caractères et de vues, mais que réunit la communauté de la foi. Autour de l'autel siègent les quatre grands docteurs de l'Église, à gauche saint Grégoire le Grand, levant le regard vers le ciel et appuyant sur ses genoux son traité sur Job, le *Liber moralium;* puis saint Jérôme perdu dans ses méditations sur les Écritures, avec son fidèle lion couché à ses pieds; à droite, saint Ambroise, admirant le spectacle qu'il aperçoit au-dessus de lui, et qu'un personnage placé à ses côtés lui montre du doigt; enfin saint Augustin dictant ses pensées à un jeune homme qui les transcrit avec ardeur. Devant l'illustre évêque d'Hippone est posé le manuscrit de la *Cité de Dieu*. Parmi les autres acteurs de cette « Santa conversazione », on reconnaît encore, à l'extrême gauche, Fra Angelico; puis, à droite, Jean Scot et saint Thomas d'Aquin, le pape Anaclet, saint Bonaventure portant l'habit de cardinal, le pape Innocent III, enfin, à côté de lui, Dante et Savonarole.

La force de l'expression, la puissance de la caractéristique, ne sont pas toutefois en proportion du degré d'illustration des personnages. Qui connaît les œuvres des fidèles agenouillés près du splendide siège de marbre de saint Grégoire ? Ce ne sont sans doute que d'obscurs croyants. Mais quelle éloquence dans leurs gestes, quelle ferveur et quelle humilité dans leur attitude ! Est-il une plus admirable image de la soumission, ou de la foi?

Raphaël a voulu épuiser, dans la *Dispute*, le tableau de tous les

sentiments dont la religion peut former le point de départ. Après nous avoir montré la splendeur des régions célestes, l'enthousiasme, la confiance, la résignation des prophètes ou des martyrs; après avoir célébré toutes les manifestations de la foi, depuis l'extase jusqu'à la conviction fortifiée par la critique, il ne lui restait, pour compléter cette image de la vie théologique, qu'à peindre l'hérésie et l'indifférentisme. On s'accorde à reconnaître Bramante dans le vieillard chauve et imberbe qui tourne le dos à l'assemblée et discute avec opiniâtreté sur le contenu du volume qu'il tient devant lui, appuyé sur une balustrade. Mais, tout en indiquant ce dissentiment, Raphaël ne pouvait se dispenser, dans une composition aussi solennelle, de résoudre jusqu'aux moindres dissonances. Il n'a pas manqué à ce devoir. Des croyants, à droite un chrétien de la primitive Église, portant encore le costume des philosophes antiques, à gauche un adolescent rayonnant de beauté, attirent l'attention des sceptiques sur le spectacle du fond ; un instant encore et leurs efforts seront couronnés de succès. Si nous n'assistons pas à cette conversion, nous sommes du moins en droit de la prévoir, car l'artiste, par une de ces pudeurs qui lui sont propres, a voulu laisser au spectateur le soin de compléter sa pensée et de composer lui-même la dernière scène du drame.

Telle est cette composition célèbre, qui passe à bon droit pour la plus haute expression de la peinture chrétienne, pour le résumé le plus parfait des quinze siècles de foi compris entre les fresques des catacombes et entre celles des réalistes florentins. La *Dispute* est plus qu'un chef-d'œuvre : elle marque une date dans le développement de l'humanité.

Malgré la beauté de la conception, malgré l'ampleur du style, la *Dispute du Saint-Sacrement* offre encore des traces d'inexpérience ; on a critiqué avec raison le paysage qui sert de fond à la composition : il n'est pas digne du sujet qu'il encadre, et se ressent encore trop de l'influence des quattrocentistes. Dans la partie inférieure de gauche, les figures prêtent également à la critique ; elles sont disposées sur un trop grand nombre de plans différents, et leur ensemble n'offre ni la pondération, ni le rythme qui deviendront dans la suite, aux yeux de Raphaël, la première des lois. On constate aussi une certaine inexpérience dans la technique; l'artiste n'était évidemment pas encore assez familiarisé

avec les procédés si délicats de la fresque. Mais que sont ces défauts, en comparaison de tant de conquêtes splendides, réalisées ici pour la première fois!

En face de la *Dispute du Saint-Sacrement* se développe l'*École d'Athènes*, en face du triomphe de la religion celui de la science. Platon et Aristote font pendant à saint Jérôme et à saint Augustin, et ils n'ont pas moins de majesté. Heureuse époque que celle où le doute n'avait pas envahi les esprits, où l'on pouvait admirer les grands hommes du paganisme, sans éprouver le besoin de battre en brèche les enseignements traditionnels, où l'on croyait que l'étude de Platon était nécessaire à l'intelligence des dogmes du christianisme! Cet âge d'or de la tolérance n'a, hélas ! que trop vite passé.

Platon et Aristote n'avaient cependant pas été des étrangers pour les peintres du moyen âge. Les Byzantins eux-mêmes, malgré leur sévérité en matière d'art, leur avaient donné place dans les compositions religieuses, non point, il est vrai, comme représentants de la philosophie antique, mais comme précurseurs du Christ. Sous la rubrique « Philosophes de la Grèce qui ont parlé de l'incarnation du Christ », nous trouvons dans le *Guide de la peinture* publié par MM. Didron et P. Durand (pages 148-159) les instructions suivantes à l'usage des artistes qui avaient à traiter ce sujet : « Platon, vieillard, grande et large barbe. Il dit : L'ancien est nouveau, et le nouveau est ancien. Le père est dans le fils, et le fils dans le père ; l'unité est divisée en trois, et la trinité est réunie en unité. » — « Aristote, vieillard, barbe jonciforme. Il dit : La génération de Dieu est infatigable par sa nature, car le Verbe lui-même reçoit de lui son essence. » Apollonius, Solon, Thucydide, Plutarque, Philon le philologue, Zoralis, roi d'Égypte, le devin Balaam et la sage Sibylle figurent également dans cette galerie, où ils devaient être bien étonnés de se trouver réunis.

Dans l'art occidental aussi, les deux coryphées de la philosophie grecque avaient depuis longtemps reçu le droit de cité, quoiqu'ils fussent bien éloignés encore de ce degré de gloire où ils atteignirent grâce à Raphaël. La réputation d'Aristote surtout n'était pas enviable à tous égards. Pendant plusieurs siècles, peintres et sculpteurs le représentèrent bridé, sellé, marchant à quatre pattes, et portant sur

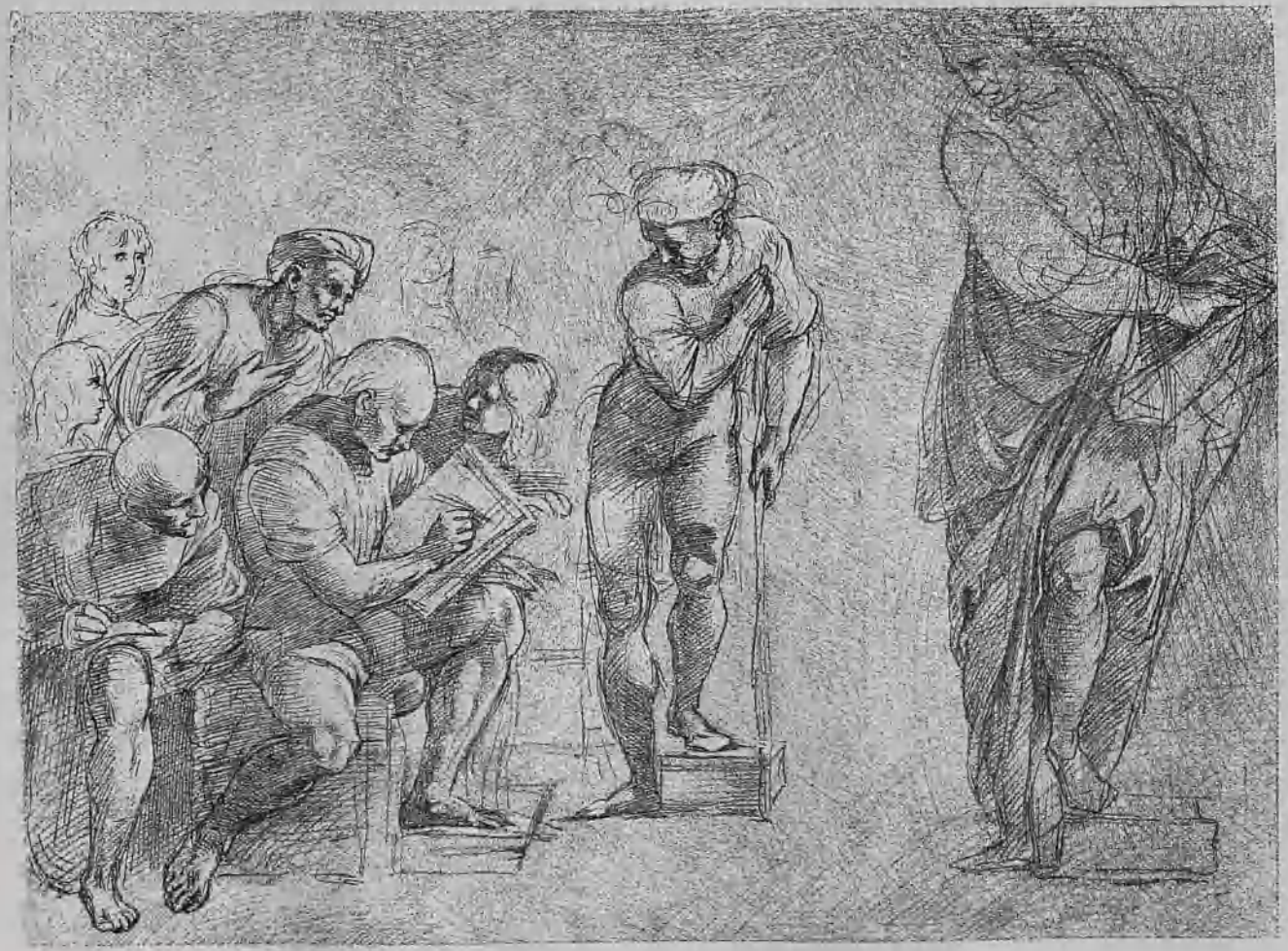
le dos la maîtresse d'Alexandre. Le *Lai d'Aristote* formait alors le pendant de la *Légende du sorcier Virgile*. Mais peu à peu le chef de l'École péripatéticienne reconquit dans l'art une place plus digne de lui. Un tableau de Traini, conservé dans l'église Sainte-Catherine de Pise, nous montre saint Thomas trônant entre Aristote et Platon. Cent années plus tard, dans son tableau du Louvre, Benozzo Gozzoli répéta le même motif. La Renaissance voua aux deux philosophes une admiration enthousiaste. Platon surtout devint l'objet d'un véritable culte. Nous avons vu Frédéric d'Urbin les associer tous deux aux prophètes, aux Pères de l'Église, aux saints[1]. Plus d'un prince ou prélat imita son exemple[2]. C'est cette doctrine que le plus illustre des disciples de Marsile Ficin, Laurent le Magnifique, formula dans la belle sentence : « Sans l'étude de Platon on ne saurait devenir ni un bon citoyen, ni un chrétien éclairé.» (Absque Platonica disciplina nec bonum civem, nec christianæ doctrinæ peritum facile quemquam futurum[3]).

L'histoire de l'*École d'Athènes* est plus obscure que celle de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Tandis que, pour cette dernière, il est possible de suivre pas à pas le progrès de la composition, nous en sommes réduits, pour la fresque qui lui fait pendant, à quelques esquisses plus ou moins fragmentaires, à des études de têtes, de mains, de draperies. Nous y trouvons Raphaël fidèle à son principe, de toujours dessiner d'après le modèle vivant et, autant que possible, d'après le modèle nu. Dans un dessin du musée du Louvre, fait-il le portrait de Bramante (voy. ci-dessus), le prototype de l'Archimède de la fresque, il s'efforce de reproduire le caractère de ces mains osseuses, aux doigts noueux, qu'une paralysie précoce, nous le savons par Vasari, allait bientôt envahir. Un dessin de l'Albertine nous montre Raphaël dessinant un modèle appuyé sur un bâton,

1. Voyez ci-dessus, page. 4.

2. Fait digne de remarque, à l'égard de Platon et d'Aristote, c'est l'art protestant qui s'est fait le champion du moyen âge et qui a repris contre les deux philosophes des accusations surannées. En plein seizième siècle, le plus brillant champion de la Renaissance de ce côté-ci des Alpes, Holbein, dans sa gravure intitulée : *Christus vera lux*, précipite Platon et Aristote dans un gouffre en compagnie des faux docteurs. Il signale en outre Aristote à l'animadversion publique par un immense turban qui le fait ressembler à un de ces Turcs si détestés au seizième siècle.

3. Valori, *Vita Laurentii Medicis*, édit. Galletti, Florence, 1847, p. 167.



ÉTUDE POUR L'ÉCOLE D'ATHÈNES

(Collection Albertine, à Vienne.)

L'ÉCOLE D'ATHÈNES

L'ÉCOLE D'ATHÈNES


RAPHAEL
SANTIVS
PINX.
IN AEDIBVS
VATICA
NIS.

dans une attitude un peu forcée ; l'instant d'après, la belle figure d'Anaxagoras se dégage de ces essais si minutieux. Est-il rien de plus intéressant que d'assister ainsi, après trois siècles et demi, à la genèse des idées du maître? Le carton de l'*École d'Athènes* (bibliothèque Ambrosienne, à Milan) prouve avec quelle ardeur Raphaël, jusqu'au dernier moment, corrigeait et complétait ses compositions. Quoiqu'il fût à la veille d'exécuter la fresque, il s'est permis de nombreux changements : la belle architecture du fond manque encore dans le carton ; on constate également l'absence de plusieurs figures, l'Héraclite assis au premier plan, les portraits de Raphaël et du Pérugin, etc. L'artiste les a ajoutées après coup dans la fresque.

Tout le monde connaît cette composition admirable, qui recule les limites de l'intelligence humaine et qui forme comme le dernier mot de l'art. Si nous essayons d'en donner ici une description, ce n'est point pour en analyser les beautés, mais pour rappeler les interprétations diverses auxquelles elle a donné lieu, et pour essayer de déterminer les noms de quelques-uns des personnages qui y sont représentés.

La scène se passe sous un vaste portique, dont les arcades sont ornées de caissons, et dont les niches supportent, à gauche la statue d'Apollon, noblement inclinée, à droite celle de Pallas Athéné tenant fièrement la lance et le bouclier. Ce splendide édifice, dont Vasari fait honneur à Bramante, ne rappelle-t-il pas les temples augustes, lumineux, élevés par la Philosophie et célébrés en si beaux vers par l'immortel disciple d'Épicure, Lucrèce :

> Sed nil dulcius est bene quam munita tenere
> Edita doctrina sapientum templa serena.

N'est-ce point là le sanctuaire dans lequel, d'après le poète, disparaissent les préoccupations vulgaires — ambition, vanité, amour de l'or, — pour faire place à la recherche de la vérité, aux plus pures jouissances de l'esprit?

Ces jouissances, les philosophes créés par Raphaël sont dignes de les goûter. Ce sont des hommes tout d'une pièce, indifférents aux évènements extérieurs, méprisant la mort, de vrais caractères antiques. Comme l'artiste du seizième siècle s'est bien pénétré de la

grandeur de cette époque, comme il a su la faire revivre dans ce qu'elle a d'éternellement jeune! Personne encore n'avait pénétré si profondément dans l'esprit d'une société dont les humanistes n'étaient que le pâle reflet. Nulle part on n'en trouve une aussi éblouissante vision. « Du récit élégant et futile qu'un Balthasar Castiglione, un Sannazar, un Bembo, lui présentaient, a dit avec raison M. A. Gruyer, Raphaël faisait jaillir quelque chose de fervent et de divin[1]. » On croit voir devant soi ces héros de la science et de la philosophie, dont l'histoire nous a transmis les hauts faits; l'un se précipitant dans la mer pour connaître plus tôt les secrets de la vie future, l'autre buvant tranquillement la ciguë en discutant sur l'immortalité de l'âme; le cynique Diogène priant Alexandre de se retirer de son soleil; Épictète répondant à son maître qui venait de lui casser la jambe : « Je vous l'avais bien prédit. » Quelle simplicité dans leurs manières! quelle poésie ou quelle énergie dans leurs traits! Tantôt ils sont radieux comme les plus beaux adolescents de Léonard; tantôt d'une sévérité prodigieuse, comme les apôtres d'Andrea del Castagno. Enthousiasme et scepticisme, rêverie et rigueur de la pensée, ferveur et sarcasme, il n'est point de corde que l'artiste n'ait fait vibrer avec une égale « maestria ». Mais quelle que soit la beauté ou la force de l'expression, c'est encore par la surabondance de vie que ces créations nous frappent le plus. Raphaël a voulu faire vrai avant tout; ses philosophes sont plus que les représentants d'une idée abstraite, ce sont des êtres réels, ayant chacun son caractère déterminé, vivant d'une vie qui leur est propre, acteurs convaincus et passionnés de ce grand drame de la pensée qui s'appelle l'*École d'Athènes*. Cette recherche de la vérité est si grande, que le peintre de la grâce n'a même pas reculé devant la laideur.

Si Raphaël, dans l'*École d'Athènes*, s'est élevé à une hauteur où nul autre peintre n'a jamais atteint, s'il a retrouvé, au delà de l'art romain de la décadence, les plus pures inspirations du génie grec, c'est que l'artiste en lui n'a pas consenti à abdiquer devant l'érudit; c'est que, vis-à-vis du programme qui lui était tracé, il a entendu garder une entière indépendance. Aussi, chercher à donner un nom à chacun des

1 *Raphaël et l'antiquité*, t. I, p. 283.

acteurs de cette vaste scène serait une entreprise absolument chimérique, et c'est faire preuve de peu de critique que de tenter, comme Passavant et bon nombre d'autres auteurs, de résoudre ce problème insoluble. Il est certain, en effet, que si Raphaël a suivi dans ses lignes générales l'esquisse de l'histoire de la philosophie, telle que l'avait composée à son intention quelque humaniste de ses amis, il s'est par contre inspiré, pour plusieurs de ses figures, de considérations purement artistiques. Il n'a pas hésité, lorsqu'il avait quelque vide à remplir, à y placer un personnage contemporain, sans lien apparent avec l'action principale, le duc Francois-Marie d'Urbin, le jeune Frédéric de Mantoue, le Pérugin, enfin lui-même. C'est ainsi qu'il a introduit dans la composition une vie nouvelle, et réalisé ce groupement d'une pureté et d'une harmonie inimitables.

Mais s'il faut renoncer à découvrir une figure historique dans chacun des acteurs de l'*École d'Athènes*, il n'en paraît pas moins prouvé que Raphaël a voulu retracer dans cette page immortelle le développement de la philosophie grecque depuis Pythagore et Démocrite, c'est-à-dire depuis le sixième siècle avant notre ère, jusqu'à Archimède, mort en 212.

Tout est matière à surprise, à stupéfaction, dans cette œuvre qui confond la raison et paraît peinte, non par un homme de génie, mais par un dieu. C'est ainsi qu'en commençant l'histoire de la philosophie par le groupe inférieur de gauche et en la terminant par le groupe correspondant de droite, Raphaël a en même temps placé dans la partie inférieure de la composition les représentants des sciences exactes, donnant ainsi les mathématiques pour base à la philosophie spéculative. Zoroastre seul se trouve en dehors de l'ordre chronologique. En le donnant pour voisin à Ptolémée, l'artiste a en effet commis un anachronisme; mais l'incertitude qui règne sur l'époque de la vie de ce personnage autorisait une pareille licence.

Nous suivrons l'ordre même adopté par Raphaël et nous commencerons notre description par le groupe de gauche. Tous les critiques sont d'accord pour reconnaître, dans le vieillard assis et écrivant avec ardeur Pythagore, le fondateur de l'École mathématique. Un disciple agenouillé à côté de lui soutient les tables harmoniques inventées par le maître. D'après une dissertation récemment publiée par un savant

allemand, M. Naumann, les personnages représentés à côté de Pythagore seraient Terpandre et Aristoxène, les inventeurs de deux systèmes musicaux différents de celui du philosophe de Samos ; le groupe tout entier formerait donc une sorte de résumé de l'histoire de la musique grecque primitive[1]. Mais M. C. E. Ruelle, dans la discussion très approfondie qu'il a consacrée à la thèse de M. Naumann[2], a démontré que c'était là aller bien loin dans la voie des hypothèses. Raphaël, à ses yeux, s'est contenté de servir d'interprète aux notions élémentaires répandues sur l'histoire philosophique, et de la caractériser dans ses traits principaux. Les deux auteurs sont d'ailleurs d'accord pour reconnaître l'exactitude de la table harmonique dessinée par Raphaël. Cette exactitude ne prouve-t-elle pas que le peintre a eu recours, à chaque instant, aux lumières de ses amis les humanistes? Autrement, comment expliquer qu'il ait été si bien renseigné sur un point si spécial?

Il nous faut renoncer à découvrir les noms des voisins de Pythagore, et notamment de l'Arabe qui, la main appuyée sur la poitrine, lui exprime son admiration (on a vu tour à tour en lui Averroès, Épicharme, ou un Égyptien sectateur de la théorie pythagoricienne); en revanche, on s'accorde à reconnaître Héraclite d'Éphèse dans le sombre rêveur assis au premier plan et traçant négligemment des caractères sur une feuille de papyrus, tandis que ses pensées sont ailleurs. Le jeune homme debout, à quelque distance de lui, paraît être François-Marie della Rovere, duc d'Urbin et souverain de Raphaël. Quant à l'enfant que l'on aperçoit derrière l'Arabe, on croit que c'est le jeune Frédéric de Mantoue, élevé à la cour de Jules II. Les incertitudes recommencent en présence de l'homme à la face épanouie, à la tête couronnée de feuillage, qui parcourt un volume posé sur la base d'une colonne. On l'a pris tantôt pour Démocrite, l'inventeur de la théorie des atomes, tantôt pour Épicure ; tantôt enfin pour Plotin, qui, d'après Ficin, était si beau et si aimable, que les femmes le suivaient avec admiration et que les pères lui apportaient leurs enfants pour lui confier leur éducation. Le vieillard placé à côté du philosophe, un enfant sur les bras, n'a pas moins exercé l'imagination des critiques. D'après les uns, Raphaël aurait eu en vue un trait

1. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1879, n° 1.
2. *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéros des 17, 24 et 31 août 1879.

de mœurs particulier aux anciens : on sait, en effet, qu'afin d'accoutumer de bonne heure les enfants au silence et de diriger leurs instincts vers l'étude, ils les conduisaient dans les écoles de philosophie. D'autres y voient une allusion aux instances faites par Démocrite auprès des riches pour les décider à adopter les enfants des pauvres. D'autres encore croient que Raphaël a voulu rappeler l'habitude qu'avaient les Athéniens de faire juger par les philosophes des dispositions de leurs enfants. Qu'importe, au fond, et pourquoi tant chercher? Cette partie de la fresque est admirable, et c'est là l'essentiel. La conviction, la rêverie, le doute, l'épicurisme, le respect des disciples pour la parole du maître, et jusqu'à l'insouciance de ce bel enfant et de ce beau jeune homme qui se demandent si, pour être heureux, il est nécessaire de tant réfléchir, — tous ces sentiments sont traduits en traits d'une force et d'une vérité saisissantes.

Montons les degrés du temple de Science. Nous apercevons tout d'abord un jeune homme qui, à moitié nu, les cheveux flottant au vent, accourt chargé de livres. Il a pour pendant, à l'autre extrémité de la composition, un jeune homme qui sort en courant. Raphaël a-t-il voulu représenter par là, ainsi qu'on l'a supposé, le début et la fin de la grande École grecque? L'hypothèse est ingénieuse, mais nous sommes encore plus frappé de l'intention rythmique. Ce motif, répété aux deux extrémités de la fresque, lui donne une unité et un mouvement inimitables. L'ardeur du jeune philosophe qui, impatient de prendre part à la lutte, vole plutôt qu'il ne marche, semblable à un des anges de la fresque d'*Héliodore*, contraste singulièrement avec le calme, la froideur de son voisin, le type du sophiste, qui, debout contre le mur, lui désigne, comme pour l'exciter à l'attaquer, le groupe placé à sa gauche, près de Socrate. Un des disciples de celui-ci s'est aperçu de leurs intentions; le bras levé vers eux par un mouvement d'une éloquence admirable, il leur reproche leurs attaques déloyales. Peut-être Passavant a-t-il raison en voyant dans cet homme d'apparence grossière, mais aux sentiments généreux, Eschine, le pauvre marchand de saucisses. « Fervent admirateur de Socrate, dit-il, Eschine devint plus tard un des orateurs célèbres de la Grèce. Étendant le bras droit vers les sophistes, il semble vouloir, par un geste impératif, les éloigner, comme s'il devinait en eux les impies qui osèrent accuser Socrate d'impiété, et dont la haine ne fut satisfaite que lorsque le vieil-

lard de soixante-dix ans, celui que l'oracle de la Pythie avait nommé le plus sage des hommes, eut vidé la coupe empoisonnée. »

Nous voici arrivés devant ce groupe qui compte parmi les plus beaux de cette composition extraordinaire. A gauche, Alcibiade, armé de pied en cap, une main appuyée sur sa hanche, l'autre sur son épée, écoute respectueusement le maître. Le petit vieillard à la mine renfrognée, dont la tête disparaît presque sous un énorme bonnet fourré, et qui, les bras cachés sous son manteau, ne perd pas une des paroles de Socrate, est, d'après Passavant, dont je n'hésite pas ici à adopter l'opinion, un de ces humbles artisans avec lesquels le philosophe aimait à s'entretenir, parce que leur esprit n'était point gâté par de faux principes. Ainsi les plus simples sont associés à cette grande fête de l'intelligence. A côté de lui, s'appuyant sur la base d'un pilastre, et complètement absorbé par la parole du maître, nous voyons un jeune homme à la figure douce et radieuse : c'est Xénophon, grand capitaine et grand historien, le plus cher des disciples de Socrate, qui lui sauva la vie dans une bataille. Quant au maître lui-même, debout, négligemment drapé, tout entier à sa démonstration, il compte ses arguments sur ses doigts, comme pour donner plus de vigueur encore à la démonstration. Raphaël n'a pas reculé ici devant la laideur traditionnelle de son héros : il a pensé que la noblesse de l'expression rachèterait suffisamment l'irrégularité des traits.

Socrate, l'initiateur, discute encore. Son successeur, Platon, qui a réduit en un corps de doctrine les pensées du maître, qui a imprimé au système le sceau de la perfection, enseigne. Il n'y a plus de place, chez les disciples rangés autour de lui, que pour le respect : aucun d'eux, adolescent ou vieillard, n'oserait produire une objection devant le maître vénéré. Qu'il est beau, avec son front puissant, sa longue barbe blanche, ses larges épaules, tenant sous le bras gauche le *Timée*, levant le bras droit vers le ciel, comme pour montrer que là est l'unique source de la vérité! Seul dans l'art moderne, son voisin, Aristote, peut lui être comparé; plus jeune, mais plus positif, il rappelle son émule à l'observation des lois de la nature et abaisse sa droite vers le sol, lui montrant que c'est là qu'il faut chercher l'explication des mystères de la philosophie. Au *Timée* il oppose l'*Éthique*, qu'il appuie sur un de ses genoux. Frappé de la beauté de ces deux figures, le seizième siècle a eu peine à croire qu'elles représentaient de simples mortels; il avait fini par les

baptiser des noms de saint Pierre et de saint Paul, comme si les deux coryphées de la philosophie attique ne méritaient pas de prendre place parmi les dieux. Raphaël a déployé ici une puissance d'assimilation qui tient vraiment du prodige. Il ne s'était certainement pas beaucoup occupé de l'antiquité, envisagée dans sa littérature et sa science, lorsqu'il commença l'*École d'Athènes*. Eh bien, quelques semaines lui suffirent pour se familiariser avec cette société si nouvelle pour lui; il ne tarde pas à pénétrer ses moindres secrets, lui emprunte ses moyens d'action les plus puissants, l'éclaire et la vivifie à tel point, qu'aujourd'hui, après trois siècles et demi d'investigations, la critique n'a pas trouvé de définition plus noble, plus nette, plus saisissante que la sienne pour les deux grands systèmes philosophiques qui se sont partagé l'empire du monde. Les formules si longtemps cherchées par les savants, un simple peintre les a trouvées, sans effort, par la divination du génie.

Au delà du chef de l'Académie et de celui du Lycée, on ne trouve plus de groupes, mais seulement des personnages isolés : l'un, l'éclectique, recueillant avec ardeur des notes; un autre, quelque stoïcien, gravement enveloppé dans sa toge et plein de dédain pour ces études qui passionnent à un si haut point ses voisins; puis Diogène, couché sur les marches, son écuelle à côté de lui, et couvert de haillons, image vivante du cynisme.

En revenant au premier plan, nous trouvons les représentants de celles des sciences exactes auxquelles Aristote a donné une impulsion nouvelle : le géographe Ptolémée, que Raphaël, suivant en cela les errements de son temps, a confondu avec le roi d'Égypte; Zoroastre, tenant comme lui un globe, quoique sa présence dans cet endroit soit un anachronisme; Archimède traçant sur une ardoise des figures géométriques (Raphaël a donné au célèbre savant syracusain les traits de son protecteur Bramante). On ne songe même plus ici, tant la scène nous captive, à l'art prodigieux avec lequel le peintre a résolu les problèmes les plus ardus de la construction et du modelé, à ces raccourcis, qui devaient rendre jaloux Michel-Ange lui-même. Jamais encore les difficultés et les plaisirs de l'étude n'avaient été traduits par une mimique plus juste et plus pittoresque. Les élèves ont écouté avec une attention égale la démonstration du maître, mais ils n'ont pas tous saisi avec la même rapidité. Le plus jeune, un genou à terre, les yeux

rivés sur l'ardoise, cherche encore; le second, à moitié levé, commence à comprendre. Quant au troisième, également agenouillé, le problème n'a plus de mystères pour lui, et il fait part de sa découverte au quatrième, qui a aussi trouvé de son côté la solution et qui laisse éclater sa joie.

Il nous reste à parler des deux figures placées à l'extrême droite, dans l'endroit le moins apparent. Vasari nous apprend que Raphaël s'est représenté là en compagnie de son maître, Pierre Pérugin. Nous aurions eu quelque peine, sans ce renseignement, à reconnaître le vieux chef de l'École ombrienne. Dix ans s'étaient passés depuis l'exécution du portrait de la salle du Cambio, et le maître avait beaucoup vieilli. Par contre, le portrait de Raphaël offre la plus grande ressemblance avec celui de la galerie des Offices: même teint olivâtre, mêmes cheveux châtains, même cou long et flexible. Mais l'adolescent est devenu un homme : une légère moustache commence à couvrir sa lèvre, ses yeux sont pleins de feu, son maintien assuré. Nous sommes loin de l'humble disciple des Ombriens. Raphaël vient de peindre son chef-d'œuvre, et s'il ne se départ point de cette exquise modestie qui lui avait valu tant d'amis, il a du moins désormais le sentiment intime de sa valeur.

Les siècles ont épuisé les formules de l'admiration devant l'*École d'Athènes*, et cependant chaque jour nous fait découvrir, dans ce chef-d'œuvre, des beautés nouvelles. On peut dire qu'après l'achèvement de cette grande page, le charme était rompu : la Renaissance avait enfin réalisé son rêve et égalé, peut-être même surpassé, la peinture antique. L'*École d'Athènes* forme donc le couronnement d'une longue suite de siècles; mais elle est plus qu'une date, elle est un modèle qu'il n'a été donné à personne, depuis, d'égaler.

Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans l'*École d'Athènes*, nous avons admiré la netteté vraiment architecturale de la composition, la grandeur des idées, l'ampleur et la majesté des figures. Si, dans l'une, Raphaël s'est élevé à la hauteur de l'épopée, dans l'autre il a montré avec quelle habileté consommée il savait analyser les sentiments ou les croyances de ses héros et rendre dramatique jusqu'à l'enseignement de la philosophie. La troisième fresque de la même salle, le *Parnasse*, se distingue par des qualités bien différentes. Le Sanzio y a rompu

avec ses anciennes préoccupations de symétrie, de convenance décorative, autorisé, comme il l'était, par la nature même du sujet. En effet,



PORTRAITS DE RAPHAEL ET DU PÉRUGIN

si la religion et la philosophie forment chacune un corps de doctrine fondé sur des règles sévères, la poésie, par contre, ne relève que de l'imagination; il est donc juste que l'artiste, pour la célébrer, jouisse à son tour de la plus entière indépendance. C'est la première fois que nous

voyons Raphaël s'abandonner ainsi à l'inspiration, dédaignant tout calcul, comme s'il avait été persuadé d'avance que sa composition, quelle qu'elle fût, serait un chef-d'œuvre. Dans le *Parnasse* ce ne sont qu'effusions lyriques; la poésie déborde, il n'y a point de place pour la prose. Les acteurs sont groupés avec une liberté, une aisance qui peuvent étonner chez un esprit aussi réfléchi que Raphaël; la molle élégance de leurs poses, l'expression langoureuse de leurs traits, rappellent plus d'une fois la manière de Sodoma, dont il ne serait pas impossible que le peintre d'Urbin eût à ce moment subi l'influence.

Assis au sommet du mont sacré, à l'ombre d'un bois de lauriers, Apollon, une des plus suaves créations de l'art moderne, conduit l'archet sur son violon[1] et s'abandonne, les yeux levés au ciel, à ses divins transports. Autour de lui sont rangées les Muses, les unes recueillies, les autres pleines d'enthousiasme : ce sont les personnifications les plus parfaites de la grâce, de la noblesse, de la poésie; on admirera surtout le geste, d'une tendresse infinie, par lequel l'une d'elles appuie sa tête sur l'épaule de sa sœur. Les autres acteurs s'abandonnent avec plus de liberté à leurs propres impressions. Debout, le front haut, le geste pathétique, le sublime aveugle, Homère, récite un chant de l'*Iliade*, qu'un jeune homme assis à côté de lui écoute et transcrit avec avidité. Derrière Homère, le doux Virgile montre à Dante, dont le sombre profil se détache sur l'azur du ciel, le maître par excellence, Apollon. Au fond, à l'endroit le moins en vue, se tient un adolescent timide et recueilli, dans lequel on a cru reconnaître Raphaël. Plus bas, au premier plan, on aperçoit quatre personnages debout, causant gravement, tandis

1. On s'est souvent demandé pourquoi Raphaël, au lieu de placer dans les mains d'Apollon la lyre traditionnelle, l'a représenté jouant du violon. D'après Passavant (*Raphaël*, t. I, p. 119), le maître aurait été entraîné à cet anachronisme par le Pape ou par quelque autre grand personnage désireux de perpétuer de la sorte le portrait de quelque habile virtuose, peut-être de Giacomo Sansecondo, dont Castiglione, dans son *Courtisan*, loue avec une distinction toute particulière le talent musical. N'est-ce pas là chercher bien loin? Avant Raphaël, Pinturicchio, dans ses fresques de l'appartement Borgia, avait déjà représenté la Musique sous la figure d'une femme jouant du violon (Pistolesi, *Il Vaticano descritto*, t. III). Le Spagna, dans ses fresques de la Magliana, aujourd'hui conservées au musée du Capitole, a également substitué le violon à la lyre. Raphaël était d'ailleurs guidé dans le choix de cet instrument par des considérations particulières : la lyre figurait déjà dans les mains d'une des Muses de son *Parnasse;* elle avait en outre pris place dans celles de l'Apollon de l'*École d'Athènes* et dans celles de l'Apollon du *Supplice de Marsyas*. Pouvait-il répéter indéfiniment le même motif?

que Sapho[1], assise sur un rocher, écoute leurs doctes conversations. Ici encore la critique se trouve en présence d'un mystère difficile à éclaircir.



ÉTUDE POUR LA CALLIOPE DU PARNASSE

L'un de ces quatre poètes, celui qui est placé au fond, derrière le laurier, est sans contredit Pétrarque; mais quels sont ses voisins? Faut-il voir en eux, comme on l'a fait pendant longtemps, Alcée, Anacréon et

1. Plusieurs auteurs ont cru reconnaître dans Sapho le portrait de la fameuse courtisane romaine Imperia, l'amie d'Augustin Chigi, morte le 15 août 1511, à peine âgée de vingt-six ans. (Rio, *Michel-Ange et Raphaël*, p. 171.)

la belle Corinne? Le champ ouvert aux hypothèses est vaste. Vasari cite en effet, parmi les poètes représentés dans le *Parnasse*, Ovide, Ennius, Tibulle, Catulle, Properce, Boccace et Antonio Tebaldeo. On est libre de choisir parmi tant de noms. Il règne tout autant d'incertitude sur les poètes qui occupent le côté opposé. D'après Passavant, les



ÉTUDE POUR LE DANTE DU PARNASSE

(Collection Albertine.)

deux personnages du premier plan seraient Pindare et Horace; leur voisin, le Napolitain Sannazaro. Derrière eux on voit l'Arioste causant avec une des Muses, et plus loin Antonio Tebaldeo, l'un des plus chers amis de Raphaël. Les gloires modernes, les créateurs de la littérature nationale de l'Italie, se trouvent ainsi associés aux gloires de l'antiquité.

Virgile, dans sa description des Champs Élysées, nous montre des ombres chantant en chœur un hymne joyeux en l'honneur d'Apollon;

LE PARNASSE

LE PARNASSE


RAPHAEL
SANCTIVS
PINXIT
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

elles étaient couchées au milieu d'un bois odoriférant de lauriers, arrosé par les eaux abondantes de l'Éridan. On voyait parmi elles les poètes pieux qui avaient chanté des vers dignes de Phœbus, ceux qui avaient embelli la vie en inventant les arts, ceux qui par leurs bienfaits avaient mérité de vivre dans la mémoire des hommes[1]. En nous traçant, dans le *Parnasse*, cette vivante et poétique image des jouissances intellectuelles, Raphaël semble s'être souvenu des vers du poète latin. Tout, en effet,



LA PRUDENCE, LA FORCE ET LA MODÉRATION

dans cette page si suave, ravit et élève ; tout nous montre des hommes habitant un monde idéal et détachés des passions aussi bien que des intérêts d'ici-bas.

Pour la paroi qui fait pendant au *Parnasse*, et qui est également coupée en deux par une fenêtre, Raphaël a adopté une décoration absolument différente : il a placé dans la lunette supérieure les trois auxiliaires de la Justice, la *Prudence*, la *Force*, la *Modération*. Des génies ailés relient entre elles ces trois figures, d'un caractère grandiose, et animent la composition qui, sans eux, manquerait de mouvement. Nous verrons plus tard, dans les *Sibylles* de l'église de la Pace, des anges remplir le même office et pourvoir aux besoins de la décoration.

1. *Énéide*, liv. VI, vers 656 et suiv.

Les deux compartiments inférieurs, restés libres de chaque côté de la fenêtre, ont reçu deux sujets purement historiques, se rapportant à la codification du droit civil et du droit canonique, et complétant ainsi la glorification de la Justice : l'*Empereur Justinien promulguant les Pandectes*, le *Pape Grégoire IX promulguant les Décrétales*. On a fait observer avec raison que, pour cette dernière composition, Raphaël s'est inspiré, du moins dans ses lignes générales, de la célèbre fresque de Melozzo da Forli, autrefois placée dans la bibliothèque du Vatican, *Sixte IV nommant Platina au poste de bibliothécaire*. Le tableau contient en outre une innovation, dont Raphaël ne calculait guère la portée, et qui devait le mener bien loin : tandis qu'il n'avait jusqu'alors que rarement eu recours au portrait, il n'a pas craint de représenter ici Grégoire IX sous les traits de Jules II, en compagnie du cardinal Jean de Médicis, le futur Léon X, d'Alexandre Farnèse, le futur Paul III, enfin d'un autre prélat contemporain, Antonio del Monte. Il avait pour excuse l'exemple des Florentins du quinzième siècle, et surtout de Masaccio, dont il avait si longuement étudié les compositions.

Les peintures de la voûte ne le cèdent pas à celles des parois. Comme ces dernières, elles se distinguent à la fois par la noblesse du style, la magie de la couleur et par une entente vraiment admirable de l'effet décoratif. Ces qualités nous frappent surtout si nous comparons l'œuvre du Sanzio à celle d'un de ses émules, Sodoma, qui l'avait précédé, comme nous l'avons dit, dans la Chambre de la Signature[1], et qui avait orné le plafond de sujets mythologiques. En laissant subsister les compositions de son rival, du moins dans la partie supérieure de la voûte, le Sanzio a donné un rare exemple de tolérance; mais il a aussi agi dans l'intérêt de sa propre gloire. Malgré notre admiration pour Sodoma, nous sommes en effet forcé de reconnaître qu'ici le maître lombard est resté absolument au-dessous de lui-même. On ne regrettera donc pas outre mesure la destruction de ses fresques, si tant est qu'il ait orné les « Stances » de compositions plus considérables, ni surtout leur remplacement par l'œuvre, si supérieure,

1. Peut-être même les deux artistes travaillèrent-ils quelque temps côte à côte. Nous avons vu, en effet, qu'au mois d'octobre 1508 Sodoma reçut un acompte sur le prix des peintures à exécuter dans les « Stances ».

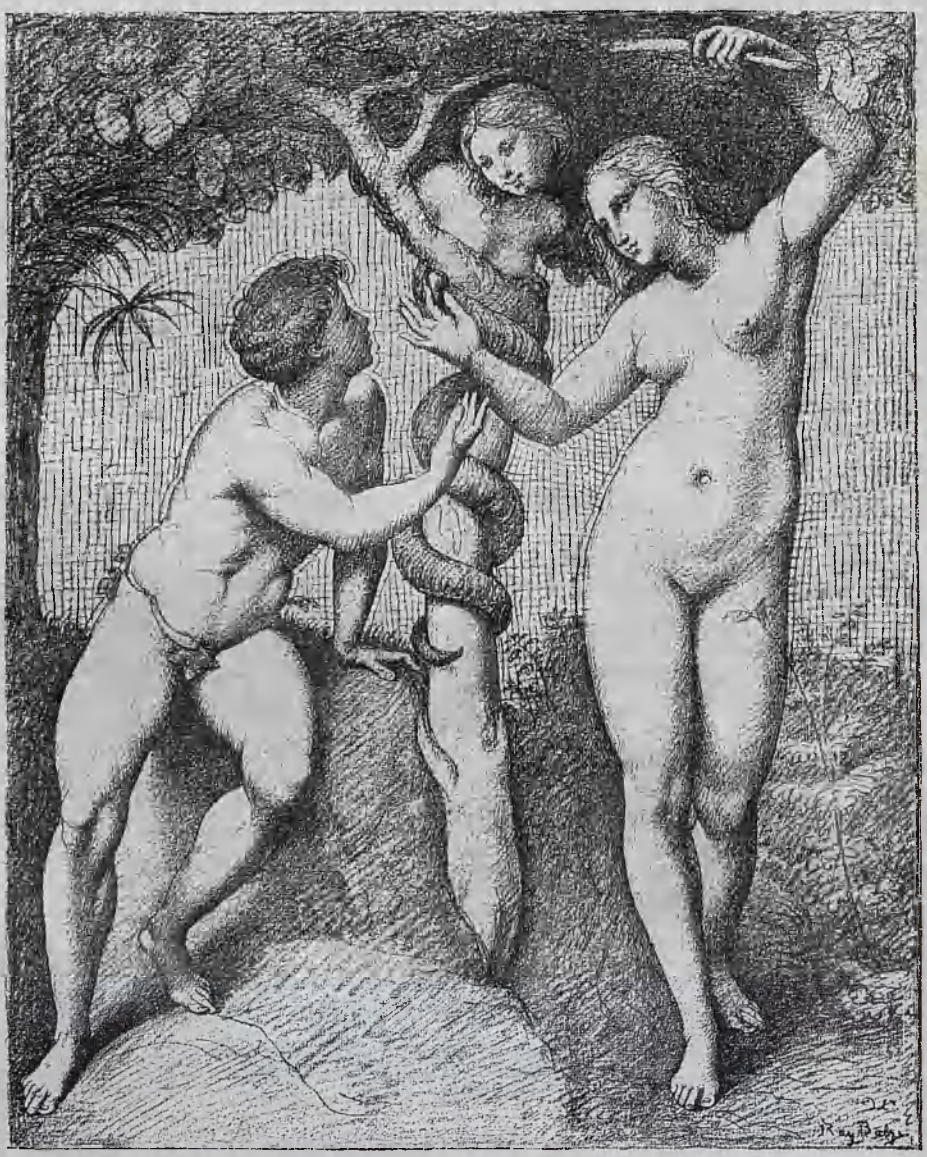
de Raphaël. Prenons d'abord les anges ou génies qui supportent le médaillon central orné des armoiries de Nicolas V. Rien de plus guindé, ni de moins pittoresque. Sodoma y a cherché les effets de



GRÉGOIRE IX PROMULGUANT LES DÉCRÉTALES

raccourci les plus bizarres, les plus choquants, au lieu de s'attacher, comme Raphaël, à une disposition vraiment décorative. Par je ne sais quel caprice, il est tout à coup revenu, lui le fougueux innovateur, à la manière de Mantègne et de Melozzo da Forli. Il n'a pas été plus

heureux dans les sujets empruntés à la mythologie : la banalité (parfois aussi l'obscurité) des idées n'est égalée que par la faiblesse du style ;



ADAM ET ÈVE

les compositions sont aussi vides que le dessin est veule. L'antiquité n'y est plus une source féconde d'inspiration, elle est devenue un

arsenal dans lequel l'artiste puise à pleines mains des motifs qui le dispensent d'inventer, de réfléchir. Il n'est pas jusqu'à l'ornemen-



APOLLON ET MARSYAS

tation (oves, entrelacs, grotesques, etc.) qui ne soit d'une vulgarité désespérante. Le destin favorisait manifestement Raphaël en lui fournissant l'occasion de placer en regard de ces productions, si médiocres à tous égards, les pages si fortes de pensée et de style qui

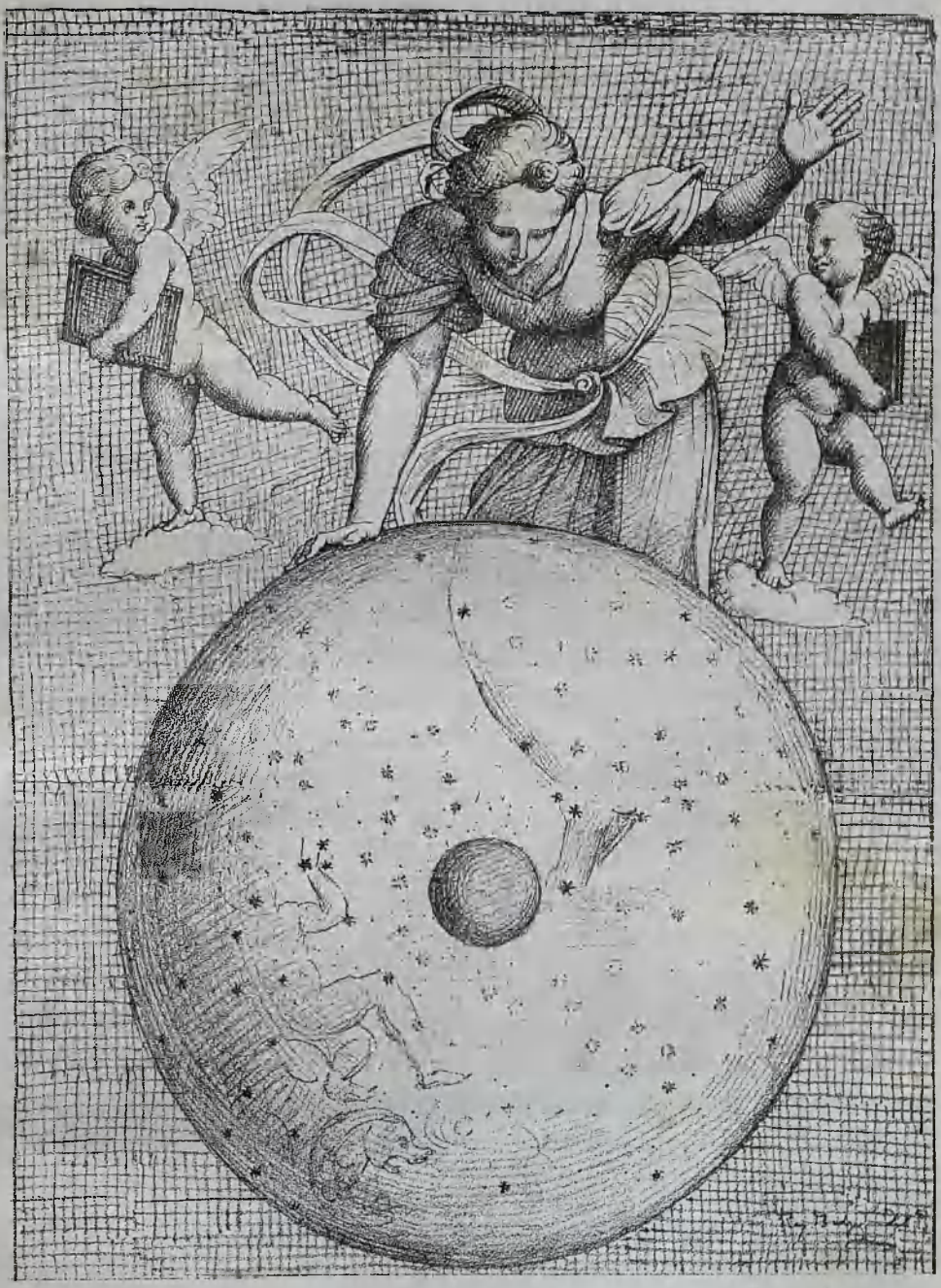
s'appellent *Adam et Ève*, *Apollon et Marsyas*, le *Jugement de Salomon*, l'*Astronomie*.

En créant les figures allégoriques qui ornent les quatre médaillons du plafond, la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Justice*, la *Poésie*, Raphaël



LE JUGEMENT DE SALOMON

s'attaquait à un sujet bien souvent traité avant lui. Grâce à la puissance de son génie, grâce aussi à la faveur du sort qui, en le faisant naître après tant de maîtres illustres, les Giotto, les André de Pise, les Lorenzetti, les Ghirlandajo, lui permettait de tirer parti des modèles laissés par eux, l'Urbinate a réussi, ici encore, à imprimer à ses



L'ASTRONOMIE

allégories le sceau de la perfection. L'inspiration a-t-elle été jamais mieux caractérisée que dans cette figure de la *Poésie*, au front radieux, aux ailes agitées par le vent? Le recueillement, la piété, ne se sont-ils pas incarnés dans la grave et touchante personnification de la *Théologie*, ou, pour parler le langage de Raphaël, la *Connaissance des choses divines :* « Divinarum rerum notitia »?

A côté des difficultés inhérentes au choix des sujets, tous si nouveaux pour lui, Raphaël avait à compter avec celles qui résultaient de l'emploi de la fresque. Il s'en fallait qu'il fût complètement familiarisé avec ce procédé, dans lequel il ne s'était exercé qu'une fois, plusieurs années auparavant, dans la chapelle de San Severo de Pérouse : aussi peut-on suivre pas à pas ses tâtonnements et ses progrès. Si la *Dispute du Saint-Sacrement* témoigne encore d'une certaine inexpérience, dans l'*École d'Athènes* on découvre déjà cette sûreté de main prodigieuse qui a fait de Raphaël le premier des « fresquistes » de tous les temps. Le lecteur nous saura gré, à ce sujet, de placer sous ses yeux les observations d'un artiste également distingué par son goût et par sa connaissance approfondie de l'œuvre du Sanzio, M. Raymond Balze.

Raphaël, nous écrit M. R. Balze, commençait par dessiner d'après nature (à la sanguine de préférence) les figures qu'il se proposait d'introduire dans ses compositions; puis il les transportait, au moyen de carreaux, soit sur toile, soit sur carton. Le carton, doublé d'un papier, était piqué à l'aiguille, et le papier-doublure était à son tour poncé au charbon soit sur le mur, soit sur le panneau. Le dessin une fois apparent, un léger trait au pinceau le fixait, le précisait, ou même le corrigeait. Ce trait, c'est Raphaël lui-même qui le donnait d'ordinaire, et il en profitait parfois pour modifier la composition première.

Pour les fresques, le maçon couchait, le matin de bonne heure, le mortier sur le mur, en suivant les indications tracées la veille par Raphaël sur le carton. On commençait naturellement toujours par le haut, de manière que le mortier pût s'égoutter, sans que l'eau coulât sur les parties déjà sèches. Puis on décalquait le poncis, et, au moyen d'une pointe de fer, on dessinait les contours sur le mortier

frais. Ce travail terminé, Raphaël se mettait à peindre, en commençant par les lumières. Les couleurs étaient contenues dans de petits pots pareils à ceux que l'on voit dans une des fresques des Loges et dans le tableau de l'Académie de Saint-Luc. Raphaël s'arrangeait de façon à peindre le même jour toutes celles des parties d'une figure ou d'un groupe qui devaient avoir la même tonalité. En s'y reprenant à plusieurs reprises, il lui aurait en effet été difficile de leur conserver à toutes la même valeur.

Il est impossible de déterminer le temps que Raphaël a consacré à l'exécution de ses dessins et de ses cartons. Mais, en ce qui concerne ses peintures murales proprement dites, les contours biseautés de la fresque (disposition nécessaire pour faire adhérer le mortier de la veille à celui du lendemain) permettent de suivre pas à pas le progrès du travail. J'ai pu remarquer que dans l'*Incendie du Bourg* le grand groupe de gauche, composé de quatre figures plus grandes que nature, a été entièrement peint dans l'espace d'une semaine. Dans l'*École d'Athènes*, chacune des figures n'a guère exigé qu'une journée de travail. Les fragments d'architecture surtout y ont été exécutés avec une rapidité prodigieuse : l'artiste faisant préparer par le maçon d'immenses surfaces, le mortier était généralement trop humide encore quand il commençait à peindre; de là les craquelures qu'on remarque dans les différentes parties du portique. Les retouches à la petite fresque ont, il est vrai, dû occasionner un surcroît de travail. Elles sont surtout sensibles dans le *Parnasse*, où le ciel est à fresque, tandis que les lauriers qui ombragent les Muses sont *à tempera:* aussi la couleur vient-elle au doigt, même en la frottant légèrement. Mais, vers 1516, Raphaël avait acquis une si grande habitude de la fresque, qu'il put, le plus souvent, se dispenser de recourir aux retouches.

Dans la *Galatée*, la démarcation des différentes parties de la fresque est fort sensible. En examinant les contours des biseaux, on s'aperçoit que la composition tout entière a été exécutée en douze ou quinze jours.

Cette facilité prodigieuse explique comment Raphaël a pu peindre chaque année de douze à quinze tableaux ou fresques. En 1518, le nombre de ses compositions s'est même élevé à vingt ou vingt-deux.

Tous les arts semblent s'être donné rendez-vous dans les « Stances »,

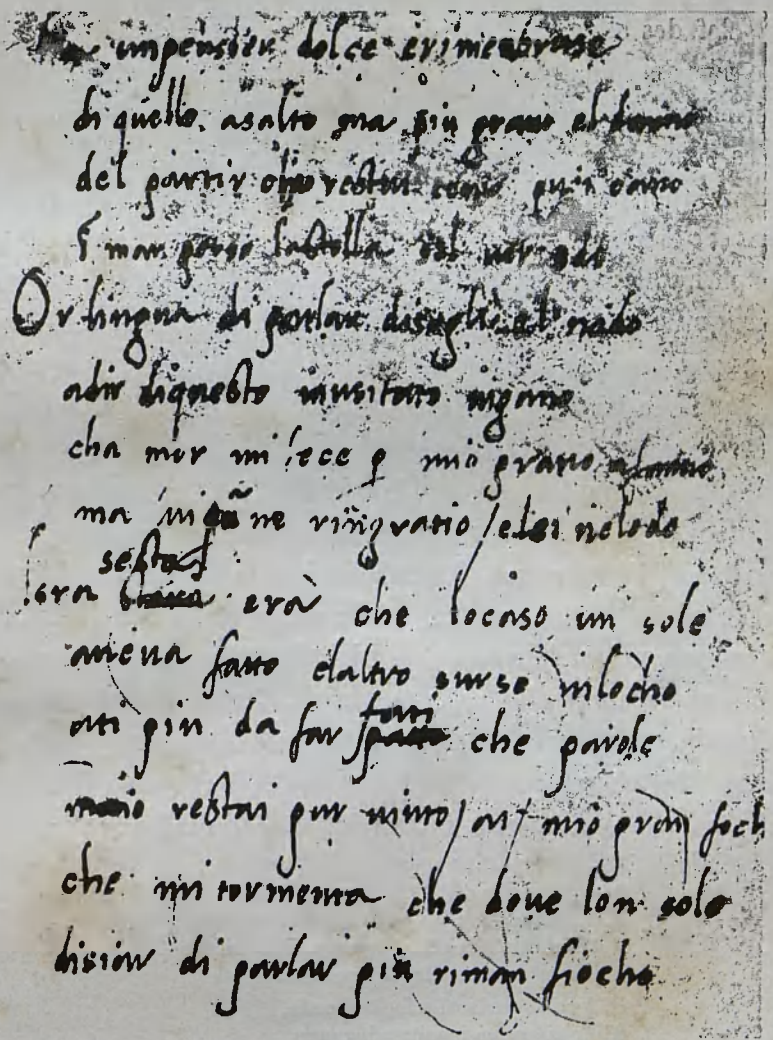
pour y concourir, sous les auspices de Raphaël, à l'embellissement de l'appartement papal. Le plus célèbre des artistes en marqueterie du seizième siècle, le frère Jean de Vérone, fut chargé de sculpter et d'incruster les portes et les boiseries de la Chambre de la Signature. Ce maître éminent semble avoir résidé de 1511 à 1514 à Rome, où il remplissait, si l'hypothèse de son dernier biographe est fondée, les fonctions de prieur à Santa Maria Nuova[1]. Son œuvre, malheureusement, n'existe plus. Les boiseries dans lesquelles il avait incrusté avec tant de patience des vues de villes (spalliere di legno in prospettiva) furent enlevées par ordre de Paul III et remplacées par des peintures de Perino del Vaga (sujets historiques, paysages, caryatides, termes, etc.[2]). Une mosaïque en « opus alexandrinum » ajoutait encore à la richesse de la salle.

Pendant que les pensées sublimes auxquelles nous devons les fresques de la Chambre de la Signature occupaient l'esprit de Raphaël, des sentiments d'une nature bien différente trouvaient place dans son cœur. Pour la première fois sans doute il connut les tourments de l'amour, et s'efforça d'adoucir ses peines en les exprimant en vers. Trois des sonnets composés à cette époque existent encore, et, fait digne de remarque, ils sont tous écrits sur le revers de dessins destinés à la *Dispute du Saint-Sacrement*. Raphaël en était probablement à ses premiers essais en matière de versification : la facture est des plus laborieuses, l'idée souvent obscure, et presque toujours vague. La délicatesse du sentiment, la réserve, la discrétion, sont si grandes, que la pensée échappe presque à l'analyse. L'artiste a longtemps tâtonné; à diverses reprises il a noté sur un coin de la feuille tous les mots qui pouvaient lui servir de rimes : c'est ainsi qu'à la suite d'un vers finissant par « luce », il a écrit les mots « conduce, riduce, aduce »; près d'un autre vers se terminant par « polo », on trouve une petite provision de rimes composée de « solo, volo, dolo ». La reproduction intégrale de ces poésies, dont le sens est loin d'être fixé, ne présenterait qu'un faible intérêt; aussi nous

1. G. Franco, *Di Fra Giovanni da Verona e delle sue opere*. Vérone, 1863, in-fol., p. 21.

2. Nous ne décrirons pas ces compositions, dont on a pendant longtemps fait honneur à Raphaël, quoique Vasari déjà (t. X, p. 167) les ait formellement désignées comme l'œuvre de Perino del Vaga.

bornerons-nous à placer sous les yeux de nos lecteurs, à titre de spécimen, le fac-similé, la transcription et la traduction d'un des sonnets conservés au British Museum :



AUTOGRAPHE DE RAPHAEL

(British Museum.)

« Bien doux est le souvenir de cette attaque, mais aussi combien la séparation n'a-t-elle pas été douloureuse! Je restai comme ceux qui sur mer ont perdu l'étoile, si tant est que je sois bien informé. — Langue, délie les liens de la parole, pour que je puisse raconter l'insigne trahison dont l'amour m'a rendu victime. — Néanmoins je le remercie,

de même que je la loue. — Il était six heures : un soleil s'était couché, l'autre se levait à sa place, moment plus favorable aux actes qu'aux paroles. — Mais je restai subjugué par l'ardeur qui me consumait : plus l'homme désire parler, plus la parole lui fait défaut[1]. »

Si la clef des allusions contenues dans ce sonnet est perdue pour nous, le sens du sonnet suivant présente moins de difficultés; à travers l'inexpérience qui se révèle dans la forme, on découvre des images, on saisit des pensées de la plus grande délicatesse.

« Amour, tu m'as enchaîné avec la lumière de deux yeux qui font mon tourment, et avec une face de blanche neige et de roses vivaces, avec un beau parler et des manières élégantes. — Telle est l'ardeur qui me consume, que ni mer ni fleuve ne pourrait éteindre mon feu. Mais je ne me plains pas, car mon ardeur me rend si heureux, que plus je brûle, et plus je désire brûler. — Combien furent doux le joug et la chaîne de ses bras blancs enlacés autour de mon cou! En me détachant, je ressentis une douleur mortelle. — Je m'arrête, un bonheur trop grand fait mourir. Aussi je me tais, mes pensées tournées vers toi. »

Dans le troisième sonnet, Raphaël se jure à lui-même de ne pas dévoiler le secret de son bonheur : « De même que Paul, descendu du ciel, ne put pas révéler les secrets de Dieu, de même mon cœur a recouvert toutes mes pensées d'un voile amoureux. C'est pourquoi, tout ce que j'ai vu, tout ce que j'ai fait, je le tais, à cause de la joie que je cache dans mon cœur. Mes cheveux changeront (de couleur) sur mon front plutôt que le devoir ne se changera en pensées coupables, etc. »

1. Un pensier dolce è rimembrare il modo
Di quello assalto, ma più grave è'l danno
Del partir, ch' io restai como quei ch' hanno
In mar perso la stella, se'l ver odo.
Or lingua di parlar disciogli el nodo,
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave affanno :
Ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo.
L'ora sesta era, che l'occaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surse in loco,
Atto più da far fatti che parole;
Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta : chè dove l'uom suole
Disiar di parlar più riman fioco.

(D'après la transcription en italien moderne publiée par M. Grimm : *Das Leben Raphaels von Urbino*, p. 365.)

A qui furent adressées ces compositions si passionnées et en même temps si respectueuses? On l'ignore. Passavant a admis que Raphaël était dès lors en relations avec la Fornarine, et que la jeune fille célébrée dans les sonnets n'est autre que l'original du fameux portrait conservé au palais Barberini. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, à l'appui de laquelle l'auteur allemand n'a apporté aucun argument positif. Faisons de nécessité vertu; imitons la réserve de Raphaël, qui n'a pas prononcé le nom de celle qu'il aimait, et renonçons à soulever le voile qui couvre l'histoire de ce premier amour.

Avant de quitter la Chambre de la Signature, jetons encore un regard sur ce sanctuaire, le plus splendide que l'art moderne ait créé. Par la profondeur des idées, la noblesse du style, la vie et la jeunesse qui règnent jusque dans les moindres parties de la décoration, ce vaste ensemble restera un monument unique dans les annales de la peinture. Raphaël, et c'est tout dire, Raphaël lui-même ne s'est jamais élevé plus haut.

CHAPITRE XI

Raphaël au service de Jules II (suite) : la Chambre d'Héliodore. — Travaux pour les particuliers : Madones et Saintes Familles. — L'*Isaïe*. — Portraits. — Premières gravures de Marc-Antoine.

La Chambre de la Signature avait été achevée en 1511, après trois années de travail. Jules II, au comble de l'enthousiasme, chargea Raphaël de décorer également la salle voisine, la Chambre d'Héliodore. Mais si son admiration pour l'artiste n'avait fait que croître, ses idées sur la mission de l'art, et en particulier sur le choix des sujets destinés à illustrer sa résidence, s'étaient singulièrement modifiées. La salle de la Signature est l'expression la plus haute de cette civilisation si admirablement pondérée dont Raphaël, à son tour, a été l'interprète le plus fidèle et le plus éloquent. Les souvenirs du moyen âge s'y mêlent harmonieusement aux splendides conquêtes de la Renaissance; la science, l'art, la poésie, y sont glorifiés au même titre que la jurisprudence et la théologie. Partout éclatent cette large tolérance, cette sympathie universelle, qui ont fait la gloire du quinzième et du seizième siècle.

Tout autre est le caractère de la Chambre d'Héliodore. La grandeur de la religion, la puissance du chef de l'Église, telles sont les seules idées qui nous frappent dans les peintures de cette salle. Plus de réminiscences profanes, plus d'excursions dans le domaine de la poésie : l'art a abdiqué son indépendance et ne songe plus qu'à nous rappeler que nous nous trouvons dans l'appartement du souverain pontife; bien plus, d'un pontife ayant nom Jules II. D'un côté, la glorification des exploits militaires du Pape dans la transparente allégorie de l'*Héliodore chassé du temple;* de l'autre, la représentation d'un miracle destiné à faire accepter par les plus incrédules les enseignements de la religion. Les

deux sujets ajoutés sous Léon X augmentent encore cette impression. L'un rappelle à la fois la délivrance de saint Pierre et celle du Pape régnant; l'autre retrace un des actes les plus glorieux du pontificat d'un homonyme de Léon de Médicis, saint Léon, premier du nom. Que nous voilà loin de cette radieuse apothéose de l'antiquité païenne, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, *Apollon et Marsyas!*

Mais on peut soutenir que, même au point de vue particulier auquel devaient se placer Jules II et Léon X, le programme des peintures destinées à la salle d'Héliodore, comme aussi celui de la salle de l'*Incendie du Bourg*, était plein de contradictions. La représentation des triomphes de la papauté une fois admise en principe pour la décoration de l'appartement pontifical, quels étaient les épisodes qui s'imposaient au choix du peintre? C'étaient tout d'abord, si l'on voulait laisser de côté l'histoire de l'Église primitive, les grands évènements du règne de Constantin (nous reconnaissons qu'à cet égard du moins, Léon X a fait preuve de logique en consacrant une salle spéciale au premier empereur chrétien); puis venaient trois des sujets choisis soit par Jules II, soit par Léon X, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, le *Couronnement de Charlemagne*, la *Messe de Bolsène*, tous évènements de la plus haute importance dans les annales ecclésiastiques. Les croisades d'un côté, les luttes de l'Église et de l'Empire de l'autre, pouvaient fournir au moins trois ou quatre sujets qu'il n'était pas permis de négliger. (Comprend-on que ces deux papes de la Renaissance, qui reprenaient avec tant d'énergie les traditions du moyen âge, n'aient même pas accordé un souvenir à Grégoire VII, à Innocent III, à Boniface VIII?) Au quinzième siècle, on pouvait emprunter quelque épisode caractéristique, tel que le retour de Martin V à Rome, ou l'ouverture du concile de Florence. Pour le seizième siècle, enfin, la pose de la première pierre de la nouvelle basilique vaticane aurait fourni la matière d'une peinture digne de clore le récit de tant d'actes glorieux. Le Vatican aurait ainsi possédé un cycle sinon complet, du moins homogène; la grandeur des idées aurait répondu à la beauté de l'exécution.

Mais l'amour-propre de Jules II et surtout de Léon X a dénaturé au profit de l'ambition personnelle de ces pontifes un programme dont l'idée première était assurément des plus élevées.

Dans ses études fort ingénieuses et fort instructives sur les « Stances »,

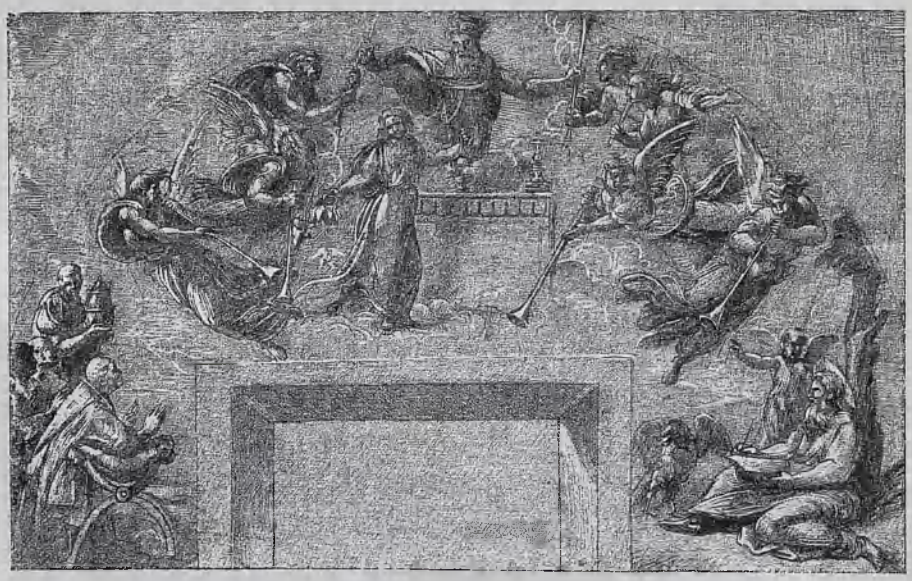
l'auteur que nous avons cité à l'occasion de la salle de la Signature fait concorder les changements survenus dans les idées de Jules II avec les changements effectués à ce moment au sein même de l'Église. Le concile de Latran, ouvert le 3 mai 1512, clos le 16 mars 1517, tel est, d'après M. Hettner, le foyer autour duquel gravitera désormais la décoration du palais pontifical. « Ce concile, dit-il, a été une des victoires les plus brillantes et les plus fécondes de la papauté : les fresques de la « Stanza d'Eliodoro », de la « Stanza dell'Incendio » et de la salle de Constantin forment l'expression artistique, monumentale, de cette victoire et des idées hiérarchiques auxquelles elle a donné naissance[1]. »

On ne saurait nier que quelques-uns des rapprochements établis par M. Hettner ne soient fort ingénieux. Dans la salle de l'*Incendie du Bourg* surtout, deux des fresques de Raphaël paraissent être la paraphrase des résolutions adoptées par la vénérable assemblée réunie au Latran. Mais s'ensuit-il qu'il y ait eu influence du concile sur les productions de l'artiste? Ne pourrait-on pas plutôt renverser la proposition et dire : Si les peintures du Vatican reflètent les préoccupations du concile, c'est que celui-ci reflétait lui-même les préoccupations du Pape ; par conséquent, c'est le Pape, et non les Pères réunis au Latran, qui a déterminé le choix des sujets et donné aux trois dernières Chambres leur caractère si profondément théocratique.

Un dessin du Louvre, dont nous venons de donner le fac-similé (p. 373), montre à quel point Raphaël et son protecteur ont hésité sur le choix des sujets destinés à la salle d'Héliodore. Il était question, à l'origine, de représenter, dans une des deux lunettes surmontant les fenêtres, une scène de l'Apocalypse (chap. VIII, v. 2-5) : Dieu remettant aux sept anges les trompettes dont le son doit engendrer les calamités les plus épouvantables. A droite, on voit saint Jean (figuré sous les traits d'un vieillard) assis et écrivant; au sommet, Dieu planant au-dessus d'un autel et remettant les trompettes à ses messagers; près de lui, un huitième ange tenant l'encensoir embrasé au contact duquel la terre s'entr'ouvrira et se couvrira d'éclairs; à gauche, le Pape agenouillé devant son prie-Dieu, dans une attitude peu différente de celle qu'il a dans la *Messe de Bolsène*. Jules II étant ici représenté avec le visage

1. *Italienische Studien*, p. 213.

entièrement rasé, cette esquisse semble remonter à une époque assez reculée, puisque dans le *Grégoire IX promulguant les Décrétales*, le Pape porte déjà la barbe [1]. Le dessin du Louvre se rattache d'ailleurs, par son sujet, au courant d'idées qui passionnait alors Jules II : comme si ses coups ne portaient pas assez fort, il rêve de faire intervenir la justice divine pour exterminer ses adversaires.



ÉTUDE POUR UNE SCÈNE DE L'APOCALYPSE

(Musée du Louvre.)

La Chambre d'Héliodore avait été décorée une première fois, sous Nicolas V, par Piero della Francesca. Raphaël, ne pouvant sauver les compositions de son prédécesseur, voulut du moins en perpétuer le souvenir; il les fit copier par ses élèves : ces copies entrèrent plus tard dans le musée formé par Paul Jove. Les ornements dont un peintre contemporain de Raphaël, probablement B. Peruzzi, avait couvert la voûte, furent mieux partagés : ils existent aujourd'hui encore à côté des créations du Sanzio.

1. Ce fut à partir de son voyage à Bologne, en septembre 1510, que Jules laissa pousser sa barbe. (Voy. le *Diarium* de Pâris de Grassis, février 1511.)

Pour la première fois, Raphaël, dans la Chambre d'Héliodore, confia une part considérable du travail à un collaborateur : il s'adjoignit Jules Romain, alors âgé de vingt ans.

La fresque qui a donné son nom à la Chambre dont nous nous occupons, l'*Héliodore chassé du temple*, ne le cède guère, du moins comme célébrité, aux compositions de la Chambre de la Signature. L'enthousiasme que cette œuvre considérable provoque depuis trois siècles et demi se comprend aisément; il est difficile, après avoir contemplé les compositions si calmes, si nuancées, de la salle précédente, de ne pas être saisi devant ce drame biblique, aussi terrible que vivant. L'*Héliodore* forme la digne préface des cartons de tapisserie, la plus puissante et la plus populaire des œuvres de Raphaël.

Pour composer cette grande page, Raphaël n'a eu qu'à s'inspirer du récit de l'Ancien Testament. En dehors du groupe formé par Jules II et son entourage, il n'y a pas dans la fresque un détail qui soit en désaccord avec l'Écriture, bien plus, qui n'en forme le commentaire le plus fidèle, le plus vivant qui se puisse imaginer. On en jugera par cet extrait, qu'il est indispensable de placer en regard de la peinture : « C'était vraiment un spectacle digne de pitié que de voir cette multitude confuse, et le grand-prêtre accablé d'affliction, dans l'attente où ils étaient de ce qui arriverait. — Pendant que les prêtres invoquaient le Dieu tout-puissant, Héliodore, présent avec ses gardes à la porte du trésor, ne pensait qu'à exécuter son dessein. Mais l'esprit de Dieu tout-puissant se fit voir alors par des marques bien sensibles, en sorte que tous ceux qui avaient osé obéir à Héliodore, étant renversés par une vertu divine, furent tout d'un coup frappés d'une frayeur qui les mit tous hors d'eux-mêmes. Car ils virent paraître un cheval sur lequel était monté un homme terrible, magnifiquement habillé, et qui, fondant avec impétuosité sur Héliodore, le frappa en lui donnant plusieurs coups des deux pieds de devant : et celui qui était monté dessus semblait avoir des armes d'or. — Deux autres jeunes hommes parurent en même temps, pleins de force et de beauté, brillants de gloire et richement vêtus, qui se tenaient aux deux côtés d'Héliodore, le fouettaient chacun de son côté, et le frappaient sans relâche. — Héliodore tomba donc tout d'un coup par terre, tout enveloppé de ténèbres, et

ayant été mis dans une chaise, on l'emporta de là et on le chassa du temple[1]. »

Dans le *Livre des Machabées*, les différentes scènes se suivent. Raphaël, ne voulant pas perdre un seul des traits contenus dans le récit sacré, a fondu tous ces épisodes en un drame unique. Le grand prêtre est encore absorbé par la prière; une partie des assistants, et notamment les deux Israélites debout près de l'autel, témoignent encore de leur indignation, que déjà Héliodore est frappé, que déjà le reste de l'assemblée laisse éclater sa surprise ou sa joie. Cette juxtaposition de scènes si intimement liées est certes une des idées les plus hardies de Raphaël : l'artiste s'aperçut de son succès ; aussi ne manqua-t-il pas dans la suite de tirer parti de ce système de gradation, dont il serait difficile de lui contester l'invention.

On ne saurait accorder les mêmes éloges à un épisode qui est étranger au sujet, ou plutôt qui jette sur lui un faux jour d'actualité. Nous voulons parler de l'introduction, dans cette grande page d'histoire, de personnages modernes, du patron de Raphaël, Jules II, de son disciple Marc-Antoine, figuré sous les traits d'un des porteurs du Pape, etc. Mais Jules II avait exigé que la politique intervînt jusque dans les récits de l'histoire sainte. L'*Héliodore chassé du temple* symbolisait à ses yeux l'*Expulsion des Français*. La lutte entre Louis XII et le Pape était arrivée à un degré d'exaspération inouï. Non contents de répandre des flots de sang, les deux souverains appelèrent l'art au secours de leurs rancunes. En 1512, Louis XII fit exécuter une médaille avec l'inscription, si injurieuse pour la cour pontificale, de *Perdam Babilonis nomen*. Jules II riposta par une autre médaille sur le revers de laquelle on le voyait à cheval, un fouet à la main, chassant les barbares d'Italie et foulant aux pieds l'écu de France[2]. L'*Héliodore* fut la traduction, en style monumental, de ces haines épiques.

La seconde des fresques de la salle d'Héliodore, la *Messe de Bolsène*, est pure de ces préoccupations qui ne pouvaient que diminuer l'artiste

1. *Machabées*, liv. II, chap. III, vers. 21 et suiv.
2. Hennin, *les Monuments de l'Histoire de France*, t. VII, p. 353.

HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE

HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE


RAPHAEL
SANTIVS
PINX
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

et abaisser l'art. Les sentiments religieux seuls y dominent, dans ce qu'ils ont de plus noble et de plus touchant.

Dans un dessin de l'Université d'Oxford (Robinson, n° 87; Braun, n° 37), dessin qui, sans être de la main de Raphaël, reproduit certainement une de ses esquisses, le prêtre est seul sur l'estrade avec ses diacres et ses enfants de chœur. Plus bas, à gauche (dans la fresque les figures sont disposées dans l'ordre inverse), on voit le Pape agenouillé, en compagnie de six prélats ou courtisans. Du côté opposé, une foule dont l'attitude témoigne le respect et l'admiration.

Dans l'intervalle qui sépare l'esquisse de la fresque, Raphaël a réalisé un progrès immense. La plate-forme sur laquelle s'élève l'autel n'est plus occupée par le prêtre et les assistants seuls : le Pape a pris place en face de l'officiant ; agenouillé devant son prie-Dieu, les mains jointes, la tête haute, le regard assuré, le souverain pontife — c'est Jules II en personne, mais un Jules II grandi, ennobli, en quelque sorte divinisé — contemple le miracle qui s'accomplit sous ses yeux, l'hostie qui se colore en rouge et laisse échapper des gouttes de sang. Quatre prélats agenouillés derrière lui, sur les marches qui conduisent à l'autel, témoignent par leur attitude de la part qu'ils prennent à ce spectacle. Quant aux Suisses agenouillés plus bas, ils ont à peine eu le temps d'apercevoir le miracle ; l'un d'eux regarde encore du côté du spectateur, tandis que les autres, en entendant les exclamations de la foule, lèvent les yeux vers l'autel, prêts à s'associer à la joie universelle. Ce trait peint bien Raphaël. D'autres artistes, aux aspirations moins délicates, moins pures, auraient représenté le miracle dans tout son éclat, avec les témoignages d'enthousiasme plus ou moins bruyants qu'il comportait. Raphaël, au contraire, par une sorte de réserve, de pudeur, qui lui est propre, craint de forcer l'expression et recule devant les coups de théâtre ; il laisse deviner plus encore qu'il ne dit, et invite en quelque sorte le spectateur à compléter sa pensée. Un de ses admirateurs les plus passionnés, Raphaël Mengs, a fait remarquer, avec beaucoup de justesse, à propos du *Portement de croix*, que l'on voit distinctement, dans toutes les figures du maître urbinate, « un demi-chemin d'action, c'est-à-dire qu'on aperçoit ce qu'elles faisaient avant le mouvement dans lequel elles se trouvent, et qu'on prévoit exactement ce qu'elles doivent faire ensuite. Il arrive ainsi, ajoute Mengs, qu'elles ne représentent jamais

de mouvement tout à fait achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention. »

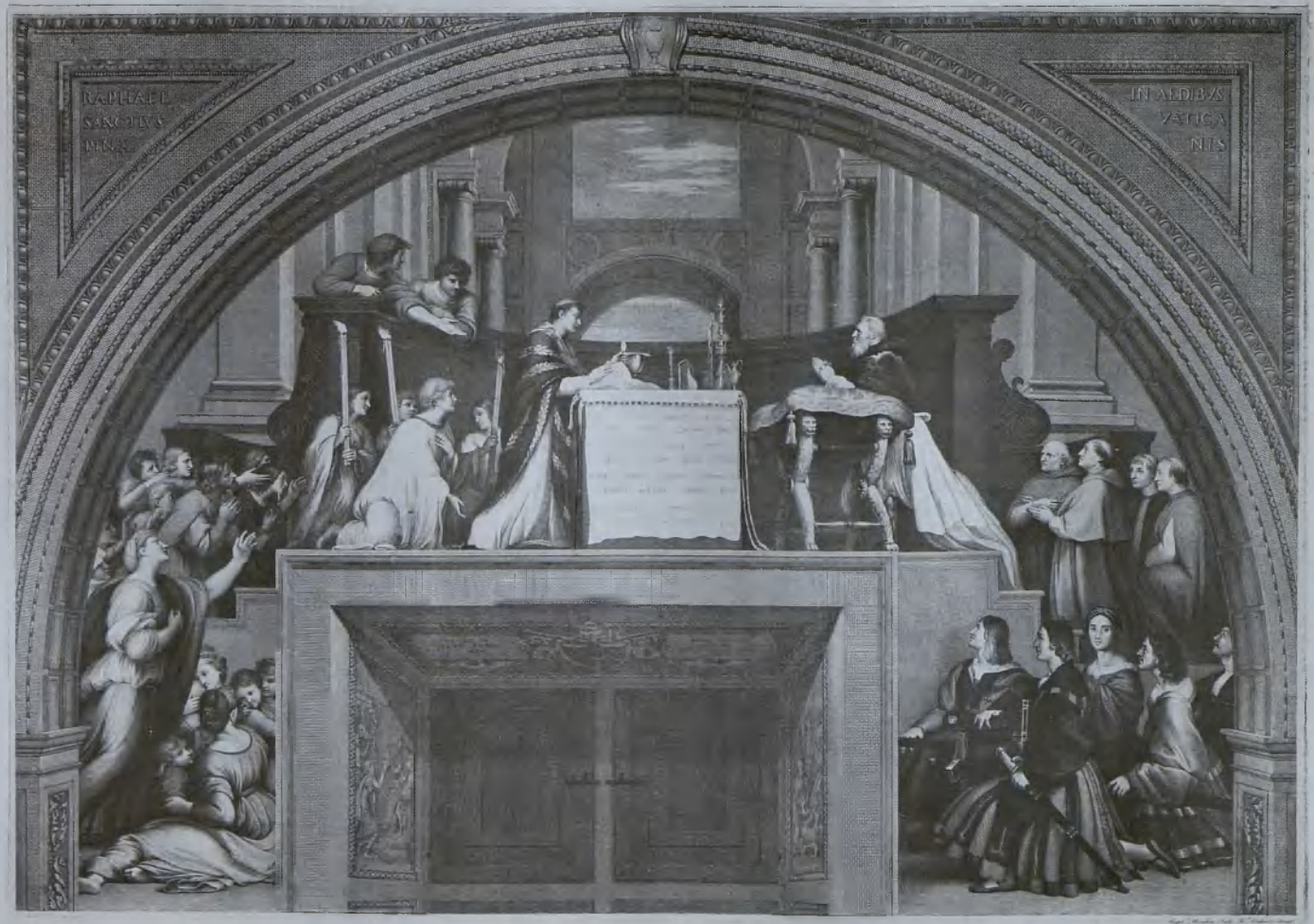
La surprise, le ravissement, les élans de foi qui ne se sont pas encore fait jour dans la partie droite de la composition, ou que les prélats, en vrais représentants de l'autorité, ont réussi à comprimer dans leur cœur, se traduisent avec une spontanéité et une liberté admirables dans les groupes de gauche. Nous voyons d'abord le prêtre, tout ensemble confus, humilié et émerveillé, passant subitement du doute à la foi ; à côté de lui, les quatre assistants à genoux expriment, avec une vivacité mêlée de respect, la joie qui les transporte. Puis viennent, derrière les stalles qui entourent le chœur, deux hommes du peuple, dont l'un, tout triomphant, montre à son compagnon incrédule le miracle qui s'accomplit sous leurs yeux. Dans la foule rangée au bas de l'escalier, l'enthousiasme est indescriptible : les uns se prosternent, les mains jointes, sur les marches de l'autel ; d'autres lèvent les bras, pour protester de leur admiration ; d'autres encore s'élancent passionnément vers le sanctuaire. Tout est vie, mouvement, éloquence. Cependant, ici encore, Raphaël n'a pas voulu abuser de son triomphe : au premier plan, dans l'angle formé par l'escalier, se trouve un groupe de jeunes mères qui, comme les Suisses auxquels elles font pendant, n'ont pas encore vu l'hostie changée en sang. Tandis que l'une d'elles caresse tranquillement son nouveau-né, l'autre se retourne pour découvrir la cause de la rumeur. Un instant encore, et elles s'associeront à l'enthousiasme général.

Tout est digne d'admiration dans cette grande page qui joint à la beauté de l'ordonnance et à l'éloquence des expressions une chaleur de coloris telle que nous ne l'avions pas encore rencontrée dans l'œuvre de Raphaël. L'influence de Sébastien de Venise, le représentant des traditions de Giorgione, n'aura pas peu contribué à pousser Raphaël dans une voie que le désir de rivaliser avec Michel-Ange ne lui fit que trop tôt abandonner.

Les deux dernières grandes fresques de la Chambre d'Héliodore, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* et la *Délivrance de saint Pierre*, n'ont été achevées que sous le règne de Léon X. Nous devrions donc nous en occuper dans le chapitre consacré à ce pape. Mais, pour ne pas

LA MESSE DE BOLSÈNE

LA MESSE DE BOLSÈNE


RAPHAEL
SANCTIVS
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

scinder la description de peintures se rapportant à une même salle, il nous a paru préférable de les étudier à la suite des précédentes, dont elles forment la continuation. Nous verrons d'ailleurs que l'une d'elles se rattache encore, en partie du moins, à Jules II.

On ne saurait douter que la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* ne soit, comme l'*Héliodore chassé du temple*, une allusion aux victoires remportées par la papauté. Le véritable Attila, dit Roscoe, est le monarque français Louis XII. Vers la même époque, Giraldi, dans une hymne latine adressée à Léon X, célébrait l'expulsion des Français sous une forme identique. Lui aussi compare Léon X à Léon Ier éloignant les Huns. Mais, s'en tenant strictement à la légende, il n'a pas fait intervenir, comme le peintre, les deux princes des apôtres : l'éloquence du Pape seule détermine la retraite du roi barbare. Ajoutons qu'en 1514 les Florentins, pour fêter les succès des armes italiennes, recoururent à une allégorie non moins transparente : le triomphe de Camille sur les Gaulois [1].

Quels que soient les mobiles qui ont déterminé le Pape à faire peindre la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, le choix du sujet était heureux, et nous ne songeons pas à nous en plaindre. Rappeler un des plus éclatants succès de la papauté devenue souveraine de Rome, et un succès dû à la puissance morale seule, montrer en présence deux civilisations si opposées, le monde romain qui allait disparaître, l'invasion qui allait triompher, n'était-ce pas pour un peintre d'histoire une tâche des plus séduisantes?

Qui aurait pu penser alors que, quelque douze ans plus tard, en pleine Renaissance, les bandes d'un empereur chrétien s'abattraient, plus féroces que les hordes d'Attila, sur la Ville éternelle et la livreraient à toutes les horreurs du pillage? L'épouvantable sac de Rome, de 1527, est la réponse des Barbares aux insultes que leur avait prodiguées Jules II.

Un beau dessin conservé au Louvre nous montre la composition telle que Raphaël l'avait conçue en premier lieu [2]. Le Pape et son escorte, au

1. Voy. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. IV, p. 272, édit. de 1813.

2. Photographié par M. Braun, sous le n° 235. — Robinson (p. 225) et M. Springer (p. 204) ont élevé contre l'authenticité du dessin du Louvre des doutes que n'autorisent ni le style, ni la forme, ni l'histoire de cette esquisse magistrale. On sait en effet qu'elle faisait partie, en 1530 déjà, de la collection Vendramin de Venise. (Reiset, *Notice des dessins*, p. 167.)

lieu d'occuper le premier rang en face d'Attila et d'intervenir comme acteurs principaux, ne sont ici que de simples spectateurs. Ils s'avancent dans le lointain; lorsqu'ils arriveront en présence des Huns, le miracle sera déjà accompli, car saint Pierre et saint Paul les ont précédés. L'apparition des deux princes des apôtres a tellement ébloui et effrayé Attila, qu'il étend une de ses mains devant ses yeux, comme pour se garantir d'une lumière trop vive. Des guerriers placés à gauche, à la place qu'occupera plus tard le Pape, témoignent par leurs gestes de leur surprise. Le reste de la composition ne diffère que peu de la fresque.

Un dessin d'Oxford, qui ne paraît toutefois être qu'une copie exécutée par un élève de Raphaël d'après une esquisse, aujourd'hui perdue, du maître, nous montre par quelles phases nombreuses l'*Attila* a passé avant d'aboutir à la fresque. Les Huns y sont représentés dans le costume des Turcs du seizième siècle; Attila adresse la parole au Pape, tandis que dans le dessin du Louvre et dans la composition définitive il est ébloui et épouvanté à la vue des apôtres planant dans les airs. Enfin, et ce détail a la plus grande importance, le Pape (porté dans un fauteuil, au lieu d'être représenté à cheval) offre la plus grande ressemblance avec Jules II. L'*Attila* semble donc avoir été commandé par ce dernier; comme la peinture n'était pas encore achevée au moment de sa mort, Raphaël substitua à son portrait celui de Léon X, qui bénéficia ainsi de l'initiative prise par son prédécesseur[1].

Ne nous plaignons pas des changements apportés à la composition de cette grande page. Ils ont eu pour effet de resserrer l'action, de la rendre plus dramatique. En plaçant le Pape en face d'Attila, Raphaël a justifié l'apparition des deux apôtres qui interviennent comme protecteurs et à la prière du pontife romain. Il a en même temps créé le contraste le plus saisissant entre ce représentant de la civilisation classique et ces hordes sauvages dont le passage n'est signalé que par l'incendie et la dévastation. On a beau dire, il y a dans la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* plus qu'une flatterie à l'adresse du pape régnant, il y a la représentation d'un grand fait historique. Les sombres scènes de l'invasion n'ont jamais été retracées en traits plus énergiques, ni plus

1. Voy. Robinson, *A critical account*, p. 225-227.



ÉTUDE POUR LE GROUPE DE JULES II

(Musée du Louvre.)

SAINT LÉON ET ATTILA

SAINT LÉON ET ATTILA


RAPHAEL
SANCTIVS
PINX
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

vivants. Le génie d'un Raphaël y a élevé la peinture officielle à la hauteur de l'épopée.

La *Délivrance de saint Pierre* contient, comme l'*Héliodore*, comme l'*Attila*, une allusion aux succès du Pape régnant. Mais cette fois-ci, il n'est pas permis d'en douter, c'est bien Léon X, non plus Jules II, qui a imposé le sujet à l'artiste. Le cardinal Jean de Médicis, fait prisonnier à la journée de Ravenne, avait réussi, peu de temps après, à s'échapper au milieu des circonstances les plus extraordinaires, une année, jour pour jour, avant son élévation au pontificat. C'est ce fait que Léon X a voulu symboliser dans la *Délivrance de saint Pierre*.

Vasari nous a donné de cette fresque une description bien propre à montrer quel enthousiasme la *Délivrance de saint Pierre* excita parmi les contemporains de Raphaël. « L'architecture du cachot, dit-il, est si grande et si simple, que les autres artistes, comparés à Raphaël, semblent en vérité mettre dans leurs ouvrages plus de confusion encore qu'il n'y met de beauté. Sans cesse il s'est efforcé de représenter les sujets tels que l'histoire nous les décrit, et d'y unir la grâce à la perfection. Qu'il a bien rendu l'horreur du cachot dans lequel le vieillard est attaché avec des chaînes de fer et gardé par deux soldats! Il n'a pas moins bien rendu le profond sommeil des gardiens, la splendeur éblouissante de l'ange : la lumière qui émane de son corps est si vive, qu'elle éclaire, au milieu des ténèbres de la nuit, jusqu'aux moindres détails de la prison, et fait briller les armes, qui paraissent polies plutôt que peintes. Il n'y a pas moins d'art et de talent dans la figure de l'apôtre délivré de ses chaînes et sortant de la prison accompagné de l'ange; le visage de saint Pierre montre qu'il se croit le jouet d'un songe. On remarque encore la terreur et l'épouvante des autres gardiens qui entendent du dehors le bruit de la porte de fer; une sentinelle, la torche à la main, réveille ses camarades. Les rayons de cette torche se reflètent sur toutes les armes; dans les endroits où ils ne pénètrent pas, ils sont remplacés par les rayons de la lune. La *Délivrance de saint Pierre* étant placée au-dessus d'une fenêtre, est moins bien éclairée que les autres peintures : le jour donne dans le visage du spectateur et lutte si bien avec les effets de lumière représentés par le peintre, que l'on croit voir la fumée de la torche, le rayonnement de l'ange, les ténèbres

de la nuit. Tout cela paraît si naturel et si vrai, telle aussi est la difficulté de l'entreprise réalisée par Raphaël, que l'on a de la peine à se croire en présence d'une peinture. Les ombres et les lueurs, la fumée et la chaleur des flambeaux se reflètent si bien sur les armes, que l'on est en droit de regarder Raphaël comme le maître des autres peintres; en ce qui concerne l'imitation de la nuit, la peinture n'a jamais produit d'œuvre plus divine ni plus universellement appréciée. »

La critique moderne s'est montrée plus sévère; elle a pensé que de pareils tours de force étaient plutôt à leur place dans des tableaux de chevalet que dans des fresques monumentales. Elle a en outre reproché à Raphaël d'avoir manqué aux règles de l'unité d'action et d'avoir, dans la même composition, représenté deux scènes différentes, saint Pierre en prison, et saint Pierre délivré. Mais ces fautes ne doivent pas nous faire oublier la puissance dramatique déployée par Raphaël dans cette composition, que tout autre aurait traitée comme un tableau de genre.

Lorsque Raphaël commença la décoration de la salle d'Héliodore, la voûte était déjà ornée, en partie du moins, de fresques dues à Balthasar Peruzzi [1]. Ici encore Raphaël respecta l'œuvre de son prédécesseur, autant que le permettaient les ordres du Pape; ici encore les compositions qu'il ajouta étaient bien propres à éclipser celles dont elles prenaient la place. Si les quatre sujets représentés sur la voûte n'ont plus rapport, comme ceux de la salle de la Signature, aux fresques des parois, ils forment du moins un ensemble absolument homogène. Ils sont empruntés tous les quatre à l'Ancien Testament et rappellent les promesses faites par Jéhovah au peuple d'Israël : on y découvre tour à tour *Dieu apparaissant à Noé*, — le *Sacrifice d'Abraham*, — le *Songe de Jacob*, — le *Buisson ardent*. Raphaël, à ce moment, ne voyait encore dans les scènes de l'Ancien Testament que le côté grandiose ou terrible. Plus tard, dans les Loges, il se pénétra de la poésie de ces récits orientaux et tira de la Bible des idylles d'une grâce exquise. Nous ne craignons pas d'être taxé d'exagération, en comparant deux des quatre scènes, l'*Apparition de Dieu à Noé* et le *Buisson ardent*, aux peintures de la Sixtine.

1. Voy. Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, t. IV, p. 401, 405.

LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE

LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE


RAPHAEL
SANCTIVS
PINX
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

Raphaël s'y est très certainement inspiré de Michel-Ange, et il a égalé son modèle, du moins dans la première des compositions, l'*Apparition*.



ÉTUDE POUR LA FIGURE DU COMMERCE (Cariatide de la salle d'Héliodore)
(Musée du Louvre.)

Quant aux deux autres fresques, plusieurs savants dont l'opinion tend à prévaloir depuis quelque temps, les retranchent de l'œuvre du maître pour en faire honneur à un de ses disciples, Jules Romain[1].

1. Voyez notamment Robinson, *A critical account*, p. 228 et suiv. M. Robinson va

Des cariatides en grisaille (fortement retouchées en 1702-1703 par Maratta) complètent la décoration de la salle d'Héliodore. Raphaël y a personnifié les forces vives de l'État pontifical. Ces figures, peintes au-dessous des fresques latérales, représentent la *Religion*, la *Loi*, la *Paix*, la *Protection*, la *Noblesse*, le *Commerce*, la *Marine*, la *Navigation*, l'*Abondance*, l'*Élève du bétail*, l'*Agriculture* et la *Vendange*. Notre gravure reproduit l'esquisse de la figure du *Commerce*, d'après la sanguine conservée au Louvre.

Aux figures allégoriques correspondent des tableaux de petites dimensions, en camaïeu brun doré. Comme ces compositions ont été en partie repeintes par Maratta en 1702 et en 1703, leur description n'offrirait pas grand intérêt. Il en serait de même de celle des petits tableaux placés dans les embrasures des fenêtres; ils ont été tellement retouchés et remaniés, que l'on n'y retrouve même plus toujours la pensée de Raphaël : c'est ainsi que l'un d'eux représente, d'après la gravure de Durer, l'homme aux pieds de bronze dont parle l'Apocalypse[1].

Constatons, avant de quitter la salle d'Héliodore, que les réminiscences de l'antiquité, si fréquentes dans la salle de la Signature, font ici presque complètement défaut. En dehors des armures de l'*Attila*, copiées, Vasari déjà l'a remarqué, sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, il serait difficile de citer des imitations directes de la statuaire grecque ou romaine. Raphaël, et c'est ce qui distingue la seconde des Chambres, ne s'y est servi que de ressources propres à la peinture; il a cherché, avant tout, à prouver qu'il était aussi grand coloriste que dessinateur.

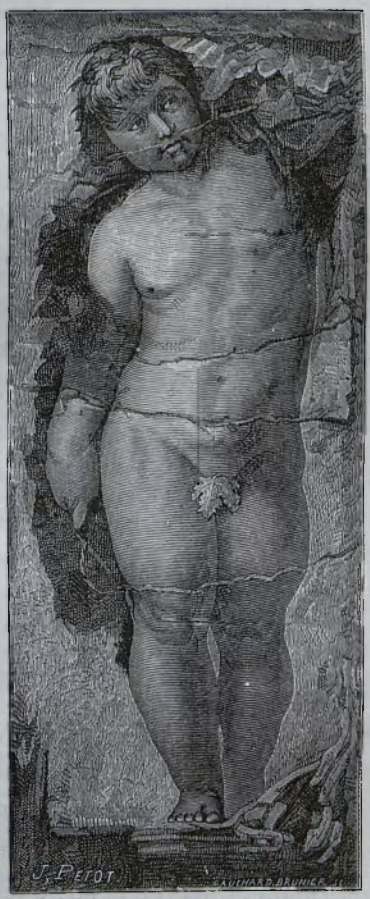
Les peintres de la Renaissance ne dédaignaient pas les plus humbles travaux de décoration. C'est ainsi que Raphaël, déjà célèbre, consentit, sans scrupule aucun, à peindre au-dessus de la cheminée d'une chambre, dite d'Innocent VIII, les armoiries de Jules II, supportées par deux enfants nus. L'un de ces enfants existe encore; il a été légué par le peintre Wicar à l'Académie de Saint-Luc de Rome. Notre gravure, peut donner une idée de la beauté de cette figure, qui a malheureusement beaucoup souffert. Remarquons que l'enfant de l'Académie

jusqu'à ranger le *Buisson ardent* au nombre des productions de Jules Romain, mais cette assertion a été combattue avec succès par M. Springer (ouvr. cité, p. 198).

1. Voy. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 136.

de Saint-Luc est de tout point semblable à ceux qui sont placés aux côtés de l'*Isaïe* de Raphaël, dans l'église Saint-Augustin de Rome.

Un document conservé dans les archives de la Fabrique de Saint-Pierre tend à prouver que Jules II confia également à Raphaël la décoration du corridor conduisant du Vatican au Belvédère, et que, sur les dix-sept arcades composant ce corridor, l'artiste en peignit une sous Jules II, au prix de 200 ducats, et quatre autres sous Léon X, au prix de 150 ducats seulement chacune [1].



ENFANT PORTANT LES ARMOIRIES DE JULES II
(Académie de Saint-Luc à Rome.)

D'après une communication de M. de Geymüller, ces peintures semblent avoir été destinées à l'un des deux étages, alors terminés, du bras droit de la cour du Belvédère, bras qui comprend effectivement dix-sept travées. Au rez-de-chaussée (actuellement converti en écuries), des arcades doriques formaient une loge ouverte. Quant au premier étage, correspondant aujourd'hui à l'atelier de mosaïques, il était orné de pilastres ioniques et fermé par des fenêtres quadrangulaires. Une portion considérable de cette construction s'écroula sous Clément VII [2]; il est probable que les peintures en question auront péri à cette occasion. Ainsi seulement il est possible de s'expliquer comment le souvenir même d'un ouvrage si intéressant s'est perdu.

1. Nous avons publié ce document dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er août 1879.
2. Vasari, t. VII, p. 132.

La décoration des « Stances » aurait suffi pour absorber tout artiste moins fécond, moins habile que Raphaël. Cependant, quelque colossal que soït le travail réalisé dans la Chambre de la Signature et dans celle d'Héliodore, les fresques du palais pontifical ne forment que la moitié à peine des peintures exécutées par Raphaël entre 1508 et 1513, date de la mort de Jules II. Pendant cette période ont pris naissance plusieurs retables aux proportions monumentales, la *Vierge de Foligno*, la *Madone de Lorette*, la *Sainte Famille de Naples*, la *Vierge au poisson;* des tableaux de chevalet, tels que la *Madone de la maison d'Albe*, la *Madone Aldobrandini*, la *Vierge au diadème;* une fresque commandée par Jean Goritz pour l'église Saint-Augustin : l'*Isaïe;* un certain nombre de portraits (Jules II, Bindo Altoviti, Frédéric de Mantoue); les beaux dessins de la *Lucrèce*, et du *Massacre des Innocents*, si magistralement reproduits par le burin de Marc-Antoine, etc., etc. Raphaël s'occupa aussi dès lors de travaux d'architecture, comme on le verra dans le chapitre consacré à cette partie de son œuvre.

Étudions successivement les tableaux, fresques ou gravures appartenant à cette période si bien remplie, la plus glorieuse, sans conteste, de la vie du jeune maître. Nous commencerons, comme de raison, par les compositions historiques; elles appartiennent toutes au domaine de l'art religieux.

Si, dans les Madones et Saintes Familles de la période florentine, Raphaël a souvent sacrifié l'expression des sentiments religieux à celle de sentiments purement humains, tels que l'amour maternel, les joies de l'enfance, dans les compositions exécutées à Rome la religion reprend tous ses droits. Le maître revient ainsi aux préoccupations de l'École ombrienne, quelque éclat, quelque puissance que son style ait d'ailleurs acquis depuis l'époque où il suivait la bannière du Pérugin. Travaillant sous les yeux du chef de l'Église, s'adressant à la chrétienté tout entière, « urbi et orbi », il s'efforce de donner aux dogmes fondamentaux du christianisme toute l'élévation dont il se sent capable; il cherche à se surpasser lui-même et il y parvient. Les pages immortelles qui s'appellent la *Madone de Foligno*, la *Madone Aldobrandini*, la *Vierge au poisson*, la *Vierge à la chaise*, la *Sainte Famille de François I^er^*, la *Vierge de Saint-Sixte*, nous montrent tour à tour Marie comme reine des cieux,



LA VIERGE AU DIADÈME

(Musée du Louvre.)

trônant au milieu d'une gloire d'anges, ou comme la mère de l'Écriture, embrassant son fils avec une tendresse virginale, à laquelle se mêle le pressentiment des épreuves à venir. Depuis les créations de la primitive Église, si grandes et si austères, depuis les puissantes explosions de foi du moyen âge, la peinture n'avait plus parlé un langage aussi admirable. Grandeur de la conception, beauté des types, éclat du coloris, tout se réunit pour faire des madones romaines de Raphaël la plus parfaite formule de l'art chrétien.

D'autres compositions, d'une valeur tout aussi haute, quoiqu'elles soient consacrées à des sujets différents, complètent ce cycle qui seul, indépendamment de tant de chefs-d'œuvre appartenant à l'art profane, suffirait pour faire de Raphaël le premier de tous les peintres. Dans les Loges, le maître a retracé les évènements les plus marquants de l'histoire sainte; dans le *Portement de croix* et la *Transfiguration*, les miracles et les souffrances du Christ; dans les tapisseries, les actes des apôtres; dans la *Sainte Cécile* et la *Sainte Marguerite*, les triomphes des martyrs. Est-il, dans les annales de l'art religieux, un ensemble plus digne d'admiration?

Le nombre des Madones et des Saintes Familles peintes par Raphaël à Rome est fort considérable; il comprend une vingtaine de tableaux, presque tous de grande dimension. Nous n'étudierons ici que celles de ces compositions qui ont été exécutées sous le règne de Jules II, à savoir : la *Madone de Lorette*, la *Madone de la maison d'Albe*, la *Madone de la maison Aldobrandini*, la *Vierge au diadème*, la *Madone de Foligno*, la *Madone Bridgewater*, la *Madone avec l'Enfant debout*, la *Sainte Famille de Naples*, enfin la *Vierge au poisson*.

Dans la *Vierge au diadème*, du musée du Louvre (ou plus exactement le *Sommeil de l'enfant Jésus*), Raphaël se montre préoccupé du désir de composer une scène bien équilibrée, dans laquelle les figures et le paysage forment un ensemble parfait. A gauche, au premier plan, le « bambino » repose tranquillement sur un manteau bleu qui lui sert de coussin; une de ses mains est étendue le long de son corps, l'autre est placée sous sa tête par un geste aussi vrai que gracieux : on croit entendre sa respiration douce et régulière. Marie s'approche de lui, se

met à genoux et soulève d'une main le voile qui couvre le dormeur, tandis que de l'autre elle attire vers lui le petit saint Jean qui s'est agenouillé à côté d'elle. La ferveur de ce dernier, son enthousiasme enfantin, contrastent avec le sérieux de la Vierge qui regarde son fils avec une tendresse mêlée de recueillement.

On constate dans cette composition une recherche de l'effet plus grande qu'à l'ordinaire : Raphaël ne s'est pas contenté de composer un beau groupe, il a voulu créer un tableau complet. Cette préoccupation se traduit jusque dans le paysage, dont de belles ruines antiques forment l'élément principal. C'est la première fois que nous voyons l'antiquité s'introduire dans ces compositions jusqu'alors pures de tout mélange.

La *Madone de Lorette*, qui n'est plus connue que par des copies (l'original a disparu au siècle dernier), fut peinte, sur la commande du cardinal Riario, pour l'église Sainte-Marie du Peuple de Rome, où elle figura longtemps en compagnie du portrait de Jules II. On y voyait la Vierge levant le voile qui couvre l'Enfant, couché sur un coussin. Saint Joseph complétait la scène.

Dans la seconde des *Madones de la galerie Bridgewater* (ancienne collection d'Orléans [1]), Raphaël est revenu aux Madones représentées à mi-corps : l'enfant Jésus, couché sur les genoux de sa mère, a saisi le voile qui recouvre sa tête et la regarde avec amour.

La *Madone de la maison d'Albe*, au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, rappelle, par la composition comme par le style, les Madones de la période florentine. Assise à terre, au milieu d'un riche paysage, Marie tient d'une main un livre (on voit combien Raphaël affectionnait ce motif, déjà employé dans ses madones de Pérouse), tandis que de l'autre elle attire vers son fils le petit saint Jean, agenouillé devant elle. Celui-ci brandit, avec une joie enfantine, sa petite croix de roseau et la tend à son jeune ami. Le regard de la mère s'arrête avec amour sur les deux enfants.

Nos gravures reproduisent deux dessins du musée Wicar, dans lesquels on peut étudier la méthode suivie par l'artiste. Il fait poser

1. Une copie ancienne de cette composition a récemment été acquise par la National Gallery de Londres.

devant lui, pour l'indication générale des mouvements, un modèle (un homme) qui, dès la seconde esquisse, se transforme en une adorable



LA VIERGE DE LORETTE

(Copie conservée au musée du Louvre.)

figure de madone. Un pas encore et la composition définitive sera trouvée.

La *Vierge de la maison Aldobrandini*, qui, de la collection Garvagh,

vient de passer dans la Galerie nationale de Londres, offre une distinction et une sévérité qui contrastent avec la grâce de la *Madone d'Albe*. Dans cette peinture, l'une des plus graves, des plus nobles de Raphaël, on sent, mieux que dans toutes les précédentes, l'influence exercée sur l'artiste par cette beauté romaine, si différente de celle qu'il avait eu



ÉTUDE POUR LA VIERGE DE LA MAISON D'ALBE

(Musée Wicar.)

l'occasion d'étudier dans l'Ombrie ou dans la Toscane. Le modèle dont il se servit lui parut si beau, qu'il le répéta, presque sans changement, dans la *Vierge avec l'Enfant debout* (collection de lady Burdett Coutts).

Par la beauté de la conception, la liberté de la touche, la puissance du coloris, la *Madone de Foligno*, peinte vers 1511, laisse loin derrière elle les ouvrages, d'ailleurs si remarquables, que nous venons d'étudier. Parmi toutes les Vierges glorieuses de Raphaël, celle de Saint-Sixte seule

peut se mesurer avec elle; et encore, si cette dernière est d'un sentiment plus élevé, d'une exécution plus savante, elle n'offre peut-être pas au même degré cette fraîcheur, ce parfum de jeunesse qui font de la *Madone de Foligno* une perle dans l'écrin du Sanzio.

Assise sur les nuages, dans un cercle étincelant de lumière, son fils



ÉTUDE POUR LA VIERGE DE LA MAISON D'ALBE

(Musée Wicar.)

debout à côté d'elle, Marie, à la fois modeste et radieuse, abaisse ses regards sur le donateur, Sigismond de' Conti, qui est agenouillé dans le bas, vêtu du splendide manteau écarlate des camériers secrets. D'innombrables anges se pressent autour de la reine des cieux, et font retentir l'air de chants joyeux. L'Enfant, tout en jouant avec le manteau de sa mère, suit la direction de ses regards et sourit au vieillard qui l'implore.

Sur la terre, éclairée par un arc-en-ciel et couverte d'une végétation luxuriante, saint Jean-Baptiste et saint François d'Assise offrent leurs hommages au couple divin, tandis que saint Jérôme lui présente le donateur. Ici, il faut céder la parole à un contemporain qui a traduit son enthousiasme pour la *Madone de Foligno* en termes tels, que la postérité ne saurait y ajouter que peu de chose. « On découvre dans saint Jean-Baptiste, dit Vasari, les traces du jeûne qu'il s'imposa comme pénitence ; ses traits laissent éclater la sincérité et la franchise propres à ceux qui, vivant loin du monde, le méprisent, ou qui ne s'y montrent que pour flétrir le mensonge et proclamer la vérité. Saint Jérôme, tout pensif, lève les yeux vers la Madone ; on y lit la science et la sagesse dont il a donné des preuves dans ses écrits ; il a posé ses deux mains sur le camérier, auquel il sert d'introducteur. Le portrait de ce dernier est si vivant, qu'il semble respirer. La figure de saint François n'est pas moins belle : à genoux, les bras étendus, la tête levée, le saint, consumé d'amour, se sent ranimé et consolé par le doux regard de la mère, par la vivacité et la beauté du fils. Au milieu du tableau, au-dessous de la Vierge, levant la tête vers elle, Raphaël a représenté un enfant debout, tenant un cartel ; la beauté de son visage et de son corps dépasse tout ce que l'on peut imaginer. Enfin, le paysage réunit tous les genres de perfection et de beauté. »

Ce que Vasari ne dit pas, c'est que la *Madone de Foligno* se distingue par un coloris chaud et lumineux, qualités que l'on a attribuées, non sans raison, à l'influence de Sébastien, alors fraîchement débarqué à Rome, où sa manière excitait l'admiration universelle. Ce ne sera pas la seule fois que nous verrons Raphaël s'inspirer de ce brillant élève de Giorgione. On comprend que, dans une certaine mesure, ces témoignages d'estime, venant d'un si grand maître, aient fait illusion à l'ambitieux Vénitien et l'aient encouragé à se poser en rival du Sanzio. Lutte inégale, et qui n'a servi qu'à faire éclater l'immense supériorité de celui dans lequel semblait s'être incarné le génie de la peinture.

Le graveur Boucher-Desnoyers qui, en 1802, a vu transporter sur toile, au Louvre, la *Vierge de Foligno*, nous a laissé sur la technique de ce tableau quelques détails dignes d'être rapportés. « Après que tout le bois du tableau de la *Vierge de Foligno* fût enlevé, dit-il, j'eus le bon-

heur de voir la peinture de Raphaël à l'envers, avant qu'elle fût fixée



LA VIERGE DE LA MAISON ALDOBRANDINI
(National Gallery de Londres.)

définitivement sur une toile. Ce grand tableau était placé horizontalement sur une table; il n'y restait plus qu'une légère impression blanche, que l'on supposait faite à la colle, et au travers de laquelle j'ai vu le

trait des figures exécuté au pinceau. On y trouvait un grand repentir. C'était le trait de la main droite du saint Jérôme, dont Raphaël avait changé le mouvement, de manière qu'il y avait le tracé de deux mains droites. Celle que l'on voit présentement a été seule peinte[1]. »

La *Madone de Foligno* fut commandée à Raphaël par Sigismond de' Conti († le 23 février 1512), qui semble l'avoir fait peindre en exécution d'un vœu. La bombe qui éclate dans le ciel paraît être, en effet, une allusion aux dangers courus par Conti pendant le siège de Foligno, sa ville natale. — D'abord exposé sur le maître autel de l'église d'Ara-Cœli, le tableau fut ensuite transporté à Foligno. Envoyé à Paris, à la suite de nos victoires, il fut rendu en 1815 et placé dans la Pinacothèque du Vatican, qu'il n'a point quittée depuis.

Nous nous séparons à regret de cette page exquise, de cette belle fleur éclose pendant les jours les plus radieux de la jeunesse de Raphaël, et cependant l'œuvre que nous devons étudier après la *Madone de Foligno* n'est pas moins célèbre. Nous voulons parler de la *Vierge au poisson*.

La *Vierge au poisson* est à la fois la plus grave et la plus touchante des Madones de Raphaël. Un adolescent, aux longs cheveux bouclés, le jeune Tobie, à ce que l'on croit, vient présenter à la Vierge le poisson miraculeux dont le foie a rendu la vue à son père. Dans sa ferveur respectueuse, il ose à peine s'approcher du trône, et il faut que l'ange qui lui sert de protecteur l'attire vers la reine des cieux et, saisissant sa main, l'élève vers elle. Marie abaisse sur le jeune suppliant ses regards, dans lesquels la noblesse se mêle à la douceur, tandis que son fils, se levant sur ses genoux, étend la droite vers lui comme pour lui donner sa bénédiction. De la main restée libre, le « bambino » couvre une page du volume dans lequel saint Jérôme était occupé à lire, et suspend ainsi les méditations du pieux solitaire, qui dirige à son tour ses regards vers le groupe de gauche. Telle est l'action dans toute sa simplicité et toute sa grandeur. Il n'est pas aussi facile de décrire les beautés de la compo-

1. *Appendice à l'ouvrage intitulé : Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, par M. Quatremère de Quincy*, 2e édit., Paris, 1853, p. 72. — Voy. aussi le *Rapport sur la restauration du tableau de Raphaël connu sous le nom de la « Vierge de Foligno »*, par les citoyens Guyton, Vincent, Taunay et Berthollet. Paris, pluviôse an X, in-4°.



LA VIERGE DE FOLIGNO

(Pinacothèque du Vatican.)



ÉTUDE POUR LA VIERGE AU POISSON

(Musée des Offices.)

sition, de dire quelle vie Raphaël y a introduite. S'agit-il d'une scène idéale, ou bien l'artiste n'a-t-il été ici qu'un narrateur fidèle? On serait tenté de se prononcer pour la dernière hypothèse, tant il y a de naturel dans les physionomies et dans les attitudes, de vérité dans le costume et les accessoires. Que l'on regarde, par exemple, le poisson que le jeune Tobie tient de la main droite, ne fait-il pas illusion, et les plus réalistes d'entre les primitifs auraient-ils su le peindre avec plus d'exactitude? Le lion aussi a très certainement été copié sur nature : on sent que le maître l'a longuement étudié. Ces détails ont leur importance ; ils donnent à la composition ce caractère de réalité qui nous étonne et nous séduit dans la *Vierge au poisson*. Mais si, à cet égard, Raphaël s'est inspiré des quattrocentistes, combien ne leur est-il pas supérieur par l'harmonie qu'il a introduite dans le tableau, par la beauté des figures, la liberté des mouvements, enfin par ce coloris dont la puissance éclate même dans le voisinage des Velasquez et des Murillo. « Ceux qui regrettent avec une sincérité quelque peu niaise, dit à ce sujet M. Viardot dans ses *Musées d'Espagne*, que Raphaël n'ait point été coloriste, devraient aisément se consoler devant ce tableau, comme devant la *Transfiguration*, ou même la *Sainte Famille de François Ier*.... On y sent manifestement, je ne dirai point l'imitation, mais l'influence de Fra Bartolommeo, de qui, par un échange de mutuelles leçons, Raphaël apprit à donner plus de vigueur à ses teintes et plus de largeur à son style, en même temps qu'il lui enseignait la pratique de la perspective et les délicatesses du pinceau. »

On a beaucoup discuté sur la signification de la *Vierge au poisson*. L'explication donnée par Passavant est, somme toute, la plus satisfaisante : les maux d'yeux étant très fréquents à Naples, on avait érigé une chapelle particulière, où les personnes atteintes de ce mal allaient prier. La Madone de Raphaël était destinée à cette chapelle; il est donc naturel que l'artiste ait introduit dans la composition le jeune Tobie portant le poisson, instrument de la guérison de son père. Quant à saint Jérôme, peut-être a-t-il pris place dans la composition parce que, traduisant le premier le livre de Tobie, il a principalement contribué à l'incorporer dans la Bible.

La *Vierge au poisson* a été peinte, vers la fin du règne de Jules II ou le

commencement du règne de Léon X, pour l'église Saint-Dominique de Naples[1]; elle y est restée jusqu'en 1638, époque à laquelle le vice-roi, duc de Medina, la fit transporter dans son palais, malgré la résistance des moines; en 1656, elle est devenue la propriété du roi Philippe IV d'Espagne.

La seule fresque que Raphaël ait exécutée sous Jules II pour un particulier, l'*Isaïe* de l'église Saint-Augustin, lui fut commandée par le Luxembourgeois Jean Goritz, avec lequel nous avons déjà eu l'occasion de faire connaissance. Vasari raconte à ce sujet une curieuse histoire: « Bramante, qui avait les clefs de la chapelle Sixtine, y introduisit son ami Raphaël, afin de le mettre à même d'étudier le style de Michel-Ange. Raphaël recommença aussitôt le *Prophète Isaïe*, qu'il avait déjà terminé dans l'église Saint-Augustin, au-dessus de la *Sainte Anne* d'Andrea Sansovino. Il prouva dans cette peinture combien la vue de l'œuvre de Michel-Ange avait agrandi et ennobli son style. Michel-Ange, à son retour, en voyant l'ouvrage de son rival, pensa, et il avait raison, que Bramante avait agi ainsi pour augmenter la gloire de Raphaël. »

Nous ne savons ce qu'il y a de vrai dans cette historiette. Ce qui est certain, c'est que l'*Isaïe* se ressent singulièrement de l'influence de Michel-Ange, si tant est que les restaurations auxquelles la fresque a été soumise, dès le seizième siècle, par Daniel de Volterra (1555) permettent encore de juger de son caractère.

L'*Isaïe* fut loin de provoquer chez les contemporains le même enthousiasme que le groupe de Sansovino placé au-dessous de lui et représentant *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus*. En parcourant le recueil des poésies composées en l'honneur de la chapelle de Sainte-Anne et de son fondateur, les *Coryciana*[2], je n'ai trouvé qu'un distique, d'ailleurs

1. Une lettre adressée de Naples, le 20 mars 1524, au Vénitien M. A. Michiel, auquel nous devons tant de précieux renseignements sur Raphaël, nous apprend que dès ce moment le tableau était placé dans la chapelle des Doce : « In la medesima chiesa (S. Domenico) dentro la cappella del sig. Joan Baptista del Duco è l'angelo con Tobia facto per man de Raphael di Urbino. » (*Memorie dell'Istituto veneto*, 1860, p. 413.)

2. D'après la copie conservée dans le manuscrit de Claude Bellièvre (Biblioth. nation., fonds latin, n° 13123, fol. 208).



LA VIERGE AU POISSON

(Musée de Madrid.)

fort vague, dans lequel l'auteur (Blosio Palladio, l'ami de Chigi) accorde une mention à la fresque, et la place à côté du groupe :

Quid primum : Statuas, pictumve? an mirer utrumque
Æque opus? Æque ambo miror et obstupeo.

Les qualités déployées par Raphaël dans ses portraits de Florence, sa facilité à saisir le caractère physique et moral de ses modèles, à le fixer dans des images également parfaites au point de vue de la vérité et à celui du style, semblaient devoir lui attirer de nombreuses commandes de la part des dignitaires de la cour pontificale, d'ordinaire si désireux de transmettre leurs traits à la postérité (sage précaution, en vérité, de la part de ces hommes sans descendance, quelquefois même sans famille, que de s'occuper eux-mêmes du soin de leur mémoire). Le nombre des portraits que Raphaël peignit à Rome est cependant très restreint. On dirait que l'artiste, d'ordinaire si obligeant, voulait réserver cette haute faveur, soit à ses souverains, soit à ses amis les plus intimes. Il serait en effet difficile de citer, en dehors du *Violoniste* et du jeune homme du Louvre, un seul étranger auquel il ait fait l'honneur de le portraire : Jules II, le duc François-Marie, Frédéric de Mantoue, Léon X, Julien et Laurent de Médicis, Jeanne d'Aragon, étaient soit ses maîtres, soit les alliés de ses maîtres; Bindo Altoviti, Inghirami, Bibbiena, Beazzano, Navagero, Tebaldeo, Castiglione et la prétendue Fornarine constituaient en quelque sorte sa famille. Tout ce que les autres pouvaient obtenir de lui, c'était d'être introduits dans ses fresques, comme personnages accessoires, au risque d'y jouer le rôle le plus infime.

Il est permis de supposer que le portrait de Jules II[1] est un des premiers ouvrages de ce genre que Raphaël ait exécutés à Rome. Tout le monde connaît cette page grandiose dans laquelle l'artiste s'est élevé à la hauteur de son modèle, et a rendu, avec une force dont on ne l'aurait pas cru capable, l'énergie, la fougue, la perspicacité de cet homme de fer qui s'appelait Julien della Rovere. C'est le Jules II historique, méditant de vastes projets, indomptable dans l'adversité, prêt à éclater à la

1. Voy. ci-dessus, page 269.

moindre contradiction. Il est peint avec tant de vérité que, pour nous servir du mot de Vasari, il fait trembler comme s'il était vivant. Tout le monde, avons-nous dit, connaît cette page admirable, et cependant qui sait où se trouve l'original? Une demi-douzaine d'exemplaires anciens se disputent la priorité, et, même en restreignant le débat aux deux portraits conservés, l'un dans la tribune des Offices, l'autre au palais Pitti, le problème est bien loin d'être tranché. La critique a ses fluctuations comme la mode. Il y a vingt ans, celui qui aurait affirmé que l'exemplaire du palais Pitti n'était pas l'original, aurait passé pour un ignorant. « En ce qui concerne le véritable original, dit Passavant, il est certain, du moins pour tous les connaisseurs, que c'est le portrait du palais Pitti, dont le dessin et le modelé sont bien supérieurs à tous les autres. » Aujourd'hui, au contraire, les « connaisseurs » se prononcent en faveur du portrait de la tribune, et se refusent à voir dans l'autre autre chose qu'une copie vénitienne. Dans dix ans, nous assisterons peut-être à un nouveau revirement, sans que le prestige de la critique en reçoive la moindre atteinte. N'est-on pas tenté, en présence de pareilles palinodies, de s'écrier avec l'abbé Du Bos, que « l'art de deviner l'auteur d'un tableau en reconnaissant la main du maître est le plus fautif de tous les arts, après la médecine[1] ? »

Quoi qu'il en soit, le Jules II de Raphaël — que la postérité reconnaisse pour original l'exemplaire de Pitti, celui des Offices, ou quelque autre — restera une des créations les plus étonnantes du seizième siècle. Le maître y a élevé le portrait à la hauteur de la peinture d'histoire.

Le portrait de Bindo Altoviti[2] se distingue par des qualités différentes. A la place d'un vieillard fougueux et bourru, nous voyons un jeune homme resplendissant de force et de santé, avec de longs cheveux blonds retombant sur les épaules, des yeux bleus pleins de franchise, une bouche souriante, une de ces natures expansives dignes de compter parmi les amis de Raphaël. La fermeté du modelé,

1. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.* Paris, 1740, 2e partie, p. 384.
2. Voy. ci-dessus, page 301.

la vigueur du coloris, n'y sont pas moindres que dans le portrait du Pape[1].



LA FORNARINE
(Galerie Barberini.

Le portrait de Bindo Altoviti est resté, jusqu'en 1808, dans le palais

1. Quelques auteurs, se fondant sur une interprétation erronée d'un passage de Vasari,

que ses descendants possédaient à Florence. A ce moment, il a été



LUCRÈCE

(Fac-simile de la gravure de Marc-Antoine.)

acheté par le prince Louis de Bavière, qui l'a placé plus tard dans la Pinacothèque de Munich.

ont voulu voir dans cet ouvrage le portrait de Raphaël. Mais cette opinion, bien qu'elle compte de nos jours encore des partisans, doit être absolument rejetée. Raphaël, en effet, était brun et non pas blond. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner le portrait qu'il a laissé de lui dans l'*École d'Athènes*. La ressemblance de ce portrait avec celui du musée des Offices d'un côté, celui du recueil de Vasari de l'autre, ne laisse aucune place au doute.

La « maîtresse de Raphaël », la Fornarine! Qui, à ces mots, ne se figure un modèle de beauté, une de ces Italiennes qui personnifient à la fois la noblesse et la passion, bref la femme digne d'inspirer le plus poétique des artistes? Tel n'est point l'original du célèbre portrait conservé au palais Barberini[1]. Il faut du courage pour émettre une opinion pareille, et cependant elle s'impose à quiconque regardera le tableau sans parti pris. Le visage de la jeune fille immortalisée par Raphaël offre, il est vrai, une certaine régularité, à l'exception du nez, qui manque de finesse; mais on y chercherait en vain cette grâce, cette distinction qui séduisent dans les types féminins créés par le maître. Le regard est terne, la bouche sans expression. Nous sommes heureux de pouvoir ici invoquer le témoignage d'un connaisseur aussi autorisé, d'un admirateur de Raphaël aussi convaincu, que M. A. Gruyer : « Ce portrait, dit-il, produit une impression étrange, trouble l'idée qu'on voudrait se faire du modèle, détourne même la pensée de cette distinction qu'on a coutume de rencontrer dans les moindres œuvres de Raphaël. On est intéressé sans être captivé, attiré sans être charmé. Il y a là comme une énigme. La main de Raphaël est dans toutes les parties de cette peinture, et la pensée du maître semble n'y être point[2]..... » Hâtons-nous d'ajouter que le portrait, considéré comme académie, est un chef-d'œuvre. Nulle part, peut-être, Raphaël n'a rendu avec tant de perfection la délicatesse et la souplesse des chairs; jamais il n'a traduit avec un succès aussi éclatant les manifestations de la vie : on croit voir circuler le sang, on croit sentir les battements du pouls. Aussi le portrait du palais Barberini fera-t-il sans cesse l'étonnement comme le désespoir des réalistes.

Ces impressions si contradictoires, ce mélange de qualités transcendantes et de fautes contre le goût, ne proviendraient-ils pas de ce que l'artiste, après avoir exécuté une splendide académie, a voulu l'arranger, la transformer en tableau? Le feuillage du fond est évidemment destiné à faire ressortir la richesse de la carnation; ces ornements, sous lesquels la fille du Transtévère paraît toute dépaysée,

1. Ce portrait se trouvait, en 1595, chez la comtesse Santa-Fiora, à Rome. Au siècle suivant, il devint la propriété de la famille Barberini. Voyez dans *l'Archivio della Societa romana di storia patria*, 1879, t. III, p. 234, l'article de M. de Reumont.

2. *Les Portraits de la Fornarina par Raphaël.* Paris, 1877, p. 11.

ce turban, ce bracelet, ont peut-être été ajoutés après coup; ils ne servent qu'à accentuer ce qu'il y a de vulgaire, de maniéré dans le mouvement de la main gauche, ce qu'il y a de pauvre dans la physionomie.

L'original du portrait que nous venons de décrire a joué un rôle trop considérable dans la vie de Raphaël pour n'avoir pas droit à une étude plus approfondie. Nous reviendrons sur la « Fornarina », puisque tel est le nom sous lequel on a pris l'habitude de la désigner, lorsque nous nous occuperons de l'histoire des dernières années de son immortel amant.

A ces portraits il faut ajouter celui de Frédéric de Gonzague, le fils de la marquise Isabelle de Mantoue. Raphaël y mit la première main peu de temps avant la mort de Jules II. « Frédéric, écrit l'agent des Gonzague à son maître, le 11 janvier 1513, s'est fait portraire hier, avec un sayon de Votre Éminence, le chapeau sur la tête et un panache planté dedans, par-dessus une coiffe de toile d'or; en cet équipage Raphaël l'a fait au fusain, pour le peindre ainsi tout armé. » Quelques jours plus tard, le 15 février, Jean-François Grossi, le précepteur du jeune prince, annonçait, dans les termes suivants, la continuation de l'ouvrage : « Au sujet du portrait de M^gr^ Frédéric, je sollicite continuellement messire Raphaël; il me dit qu'il y travaille, que je sois sans crainte, qu'il a grand désir de faire ce portrait, d'être agréable à Votre Excellence. » Mais, dès le 19 février, le travail était interrompu par la maladie de Jules II, qui ne tarda pas à expirer; et comme Frédéric quitta Rome immédiatement après la mort du Pape, le portrait ne fut jamais achevé.

En 1521, une année environ après la mort de Raphaël, Balthasar Castiglione, dans une lettre à Frédéric, devenu marquis de Mantoue, l'entretient du portrait que Raphaël avait fait de lui dans sa jeunesse. « Je connais, lui écrivait-il, un portrait de Votre Excellence qui est peint de la main de Raphaël, et qui se trouve à Rome. Comme il appartient à un serviteur du révérendissime Colonna, j'ai fait des démarches pour l'acheter, mais le possesseur ne le donnerait pour rien au monde. Je me suis (alors) arrangé de façon que la chose soit venue à la connaissance dudit cardinal, et je lui ai dit que Votre Excellence sait que ce portrait est à Rome, et que, par lettre, elle m'a donné commis-



LE MASSACRE DES INNOCENTS

(Fac-simile de la gravure de Marc-Antoine.)

sion de l'avoir; de sorte que je crois que le cardinal se le procurera et en fera présent à Votre Excellence [1]. »

Waagen et Passavant ont cru retrouver le portrait de Frédéric de Mantoue dans la collection de M. Lucy, à Charlecote-Park, près de Warwick. Mais M. G. Campori, auquel nous empruntons ces détails, est disposé à croire que l'œuvre du Sanzio a péri en 1630, lors du sac de Mantoue [2].

C'est du règne de Jules II aussi que datent, nous l'avons dit, les premières des compositions gravées par Marc-Antoine : la *Lucrèce*, le *Massacre des Innocents*. La *Lucrèce* passe, à juste titre, pour un chef-d'œuvre. « La correction du dessin, l'expression de douleur qui paroist dans l'air de teste, les plis des draperies bien prononcés, tout fait voir, jusqu'au paysage même, que Marc-Antoine a pris un soin infini à le graver, et qu'il y a mis tout ce qu'il sçavoit faire pour captiver la bienveillance de Raphaël... Le fond du paysage est copié, trait pour trait, d'une estampe de Lucas de Leyde, qui représente les deux vieillards observant Susanne qui se baigne dans une fontaine [3]. »

Dans le *Massacre des Innocents*, dont les esquisses, conservées à l'Albertine, sont contemporaines du *Jugement de Salomon*, et datent, par conséquent, de 1510 environ, Raphaël a repris un thème qu'il avait déjà traité dans l'extrême jeunesse, et qu'il devait aborder de nouveau dans ses études pour les tapisseries représentant l'*Histoire du Christ*. Cet attachement aux idées qui l'ont préoccupé une fois est un trait distinctif de son caractère.

L'hiver de l'année 1513 réservait à Raphaël une douloureuse épreuve. Le 20 février mourait son bienfaiteur, celui qui le premier lui avait confié une tâche digne de lui; celui qui, dur et implacable pour d'autres, avait témoigné au jeune peintre une bienveillance presque paternelle. Raphaël avait passé environ quatre ans et demi au service du pape-soldat. En récapitulant les ouvrages exécutés pendant cette période

1. Lettre du 1er mai 1521, publiée dans l'*Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjamin Fillon*, séries IX et X. Paris, 1879, p. 126.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, t. II, p. 357-359.

1. Mariette, *Abecedario*, t. IV, p. 329.

si courte, on ne peut se défendre d'un sentiment de surprise et d'admiration. On dirait que le fougueux vieillard a communiqué à l'artiste son énergie, aussi bien que la grandeur de ses conceptions. Certes, pendant le règne de son successeur, Raphaël a créé bien des chefs-d'œuvre aussi, mais en est-il qui égalent la *Dispute du Saint Sacrement*, l'*Ecole d'Athènes*, la *Messe de Bolsène*, ces pages sublimes entre toutes? La postérité pardonnera bien des fautes au pape qui a commandé les fresques de la Chambre de la Signature et de la Chambre d'Héliodore.

CHAPITRE XII

Léon X et la nouvelle cour pontificale.

Lorsque le cardinal Jean monta sur le trône pontifical, il y avait près d'un siècle que le culte des lettres et des arts, joint à une libéralité sans bornes, avait rendu célèbre, dans l'Europe tout entière, le nom de Médicis. Cosme, le Père de la patrie, le fondateur de la suprématie de sa maison, avait voulu donner pour base à son pouvoir, non seulement une fortune vraiment royale, mais encore la sympathie de tout ce que Florence comptait d'hommes éminents. Il avait compris que, pour mériter, simple citoyen, de gouverner une ville si illustre, il devait en même temps se placer à la tête du mouvement intellectuel qui avait fait de Florence l'Athènes de l'Italie. Pendant les trente années que dura son influence, — on serait presque tenté de dire son règne, — il prodigua, tout joyeux, ses trésors pour fonder une Académie, pour élever palais sur palais, pour improviser de vastes cycles de fresques, pour réunir un musée d'antiquités sans rival. Son nom est indissolublement lié à ceux des Brunellesco, des Donatello, des Michelozzo, des Filippo Lippi, des Niccolò Niccoli, des Traversari, des Marsile Ficin; bref, des plus éminents d'entre les champions de la Renaissance. Non content de favoriser par ses prodigalités l'essor des arts, il résolut encore de mettre à la disposition des artistes les modèles les plus parfaits de l'antiquité classique. Bientôt ses collections, placées sous la haute direction de Donatello, offrirent un choix vraiment unique de marbres, de bronzes, de gemmes, de médailles. Rome n'était plus dans Rome, elle semblait être toute à Florence. Son fils Pierre continua ses traditions. Tous deux

cependant ne firent que préparer la voie au plus brillant des Mécènes du quinzième siècle, à celui que la postérité a si justement surnommé le Magnifique, à Laurent de Médicis, le père du futur Léon X.

Né et élevé dans un tel milieu, disciple de Politien, de Pic de la Mirandole, de Marsile Ficin, lié avec tout ce que Florence comptait d'hommes illustres dans les sciences, les lettres et les arts, il était naturel que Jean de Médicis, le fils favori de Laurent, fût initié dès la plus tendre enfance aux jouissances de l'esprit. Son père, qui fondait sur lui les plus hautes espérances (il l'appelait le Sage), ne négligea rien pour former son jugement. Après que Jean, à peine âgé d'une quinzaine d'années, eut été revêtu de la pourpre cardinalice, Laurent, auquel cet honneur avait coûté des sommes folles (les contemporains parlent de 200 000 ducats d'or), lui écrivit une lettre admirable, dans laquelle il lui recommandait, entre autres choses, de préférer aux plus riches ornements, aux chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie ou de la broderie, une belle antique. « Les bijoux et la soie, lui disait-il, ne conviennent que rarement aux prélats tels que vous. Attachez-vous plutôt à réunir de beaux livres et quelques pièces antiques curieuses : « qualche gentilezza di cose antiche[1] ». Belles instructions, auxquelles il ne fut pas toujours facile au jeune cardinal de se conformer. En effet, tout favorisait son penchant au luxe : dès les premiers jours, la Seigneurie de Florence, pour lui marquer la joie que lui causait son élévation, lui offrit un splendide service d'argenterie du poids de 1000 livres et d'une valeur de 15 000 florins[2].

La fortune ne tarda pas à se tourner contre les Médicis : pendant près de quatre lustres on put croire que leur étoile s'était éclipsée pour toujours. Leur expulsion de Florence, le pillage de leurs trésors, la dispersion de leurs inestimables collections, c'étaient là des coups propres à abattre les plus courageux. Mais le cardinal Jean ne désespéra jamais. Fixé à Rome, il ne cessa de s'y montrer l'ardent protecteur des lettres et des arts. Son palais se distinguait par une sévérité de bon goût : à cette époque, du moins, il n'avait pas cessé de se pénétrer des

1. Fabroni, *Laurentii Medicis Magnifici Vita.* Pise, 1784, t. II, p. 311.

2. Voy. dans l'*Art*, 1880, t. XXI, p. 54, notre travail sur les *Amateurs, collectionneurs et archéologues florentins à l'époque de la première Renaissance.*

leçons paternelles. Ce fut un beau jour pour tous les partisans de la famille et tous les amis des lettres que celui où Jean de Médicis racheta, pour la somme considérable de 2625 ducats, la bibliothèque de son père, engagée par le gouvernement florentin aux moines de Saint-Marc. Il s'occupait en même temps de reconstituer un cabinet d'antiques et une galerie de tableaux. Albertini, qui décrivait en 1509 son palais, situé près de l'église Saint-Eustache, célèbre surtout la beauté de la bibliothèque, ornée de peintures et de statues[1]. Parmi ces peintures, nous le savons de source certaine, figuraient plusieurs ouvrages de Fra Bartolommeo della Porta, entre autres une *Nativité*[2]. Quant aux statues, Albertini cite surtout avec éloges celle d'un Satyre. Une poésie latine, composée vers cette époque par le cardinal, montre à quel point il appréciait dans les antiques la beauté de l'expression. Cette pièce, consacrée à une statue de Lucrèce, trouvée dans le Transtévère, a été publiée par Roscoe[3]; elle est d'une fort bonne latinité. La restauration de l'église de la Navicella, titre cardinalice de Jean de Médicis, acheva de mériter au fils de Laurent le Magnifique un des premiers rangs parmi les Mécènes romains; on a souvent affirmé que Raphaël avait dirigé ce travail. Est-il surprenant que Jean de Médicis, en montant sur le trône pontifical, fût criblé de dettes? Heureusement, les trésors laissés par Jules II lui permirent de satisfaire sans retard son goût pour la magnificence.

L'élection du nouveau pape provoqua à Rome et dans toute l'Italie un enthousiasme indescriptible. On était fatigué de la tyrannie, de l'humeur belliqueuse de Jules II. Son successeur, au contraire, était depuis longtemps connu pour sa douceur et pour sa libéralité. Tous fondèrent sur lui les plus belles espérances.

Les Romains ne s'étaient pas trompés sur le caractère de Léon X. Rarement pape montra plus de mansuétude, de clémence, de générosité. Un de ses premiers actes fut de rappeler de l'exil le grand adversaire de sa famille, Pierre Soderini, l'ancien gonfalonier de Florence, et de supplier la Seigneurie de sa ville natale de rendre la liberté aux citoyens

1. *Opusculum*, édit. de 1515, fol. 87 v°, 88, 90 v°.
2. Vasari, t. VII, p. 157.
3. *Vie et Pontificat de Léon X*, t. IV, p. 471. Voy. aussi page 226.

détenus pour leur opposition aux Médicis. Parmi ceux qui furent relâchés sur ses instances, se trouvait Nicolas Machiavel, l'auteur du *Prince*. La tolérance du Pape n'était pas moins grande : il fit absoudre, à la prière de Bembo, Pierre Pomponace, accusé de nier l'immortalité de l'âme. Nous trouvons même en lui, et ce fait mérite d'être mis en lumière, un adversaire déclaré de l'esclavage[1]. Mais pour que ces qualités, si dignes de sympathe, se fissent jour, li ne fallait pas qu'il fût placé entre son penchant à l'humanité et entre l'intérêt de sa maison. S'agissait-il d'assurer la grandeur des Médicis, Léon X devenait le plus égoïste et le plus dur des hommes; il ne lui en coûtait même pas de commettre un crime pour réaliser ses projets ambitieux. Le soin de sa sûreté personnelle le rendait également implacable : il le prouva bien, en 1517, lors de la conjuration du cardinal Petrucci. Ces défauts toutefois ne se développèrent qu'avec le temps : en 1513, il n'était personne qui ne s'associât sans arrière-pensée à l'allégresse causée par l'exaltation du cardinal de Médicis.

Léon X aurait pu prétendre, aussi bien que son père, aussi bien que son ami Chigi, au surnom de Magnifique. Sa libéralité était sans bornes; nul n'aimait autant que lui à donner, à faire des heureux. Mais, en vrai Médicis, il ne reculait aussi devant aucun moyen pour se procurer de l'argent. Peu de souverains ont déployé autant de ressources d'esprit pour remplir leur trésor; un plus petit nombre encore est parvenu à le dépenser d'un cœur aussi léger. L'exemple de son père aurait cependant dû effrayer Léon X; il le fascina, au contraire. On sait aujourd'hui quelle détresse réelle cachaient souvent les prodigalités de Laurent le Magnifique, et à quels artifices il se vit forcé de recourir pour faire face à ses engagements : il en était arrivé à puiser à pleines mains dans le trésor public. Son fils ne montra pas plus de scrupules; il trafiqua de tout, de la pourpre cardinalice (on sait qu'il fit d'un coup une promotion de trente cardinaux), des dignités ou des fonctions de toute sorte[2]. Il tira même parti des conjurations tramées contre lui :

1. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. II, p. 102.

2. Il institua un ordre de chevalerie comprenant 400 membres, et créa en outre 60 chambellans et 140 écuyers, qui durent payer, les premiers 90000, les seconds 112 000 ducats d'or. (Fabroni, *Leonis X Pontificis maximi Vita*. Pise, 1797, p. 292.)

le cardinal Riario, impliqué dans le complot de Petrucci, obtint son pardon contre le payement d'une amende de 50 000 ducats.

Les contemporains étaient éblouis, mais en même temps effrayés, à la vue des monceaux d'or qui s'engouffraient chaque jour dans le trésor pontifical, pour en sortir avec une facilité encore plus grande. On en jugera par quelques chiffres. Les ambassadeurs vénitiens évaluaient les revenus de Léon X à environ 400 000 ducats. C'était une belle somme, et qui permettait de faire bien des choses. Mais les cadeaux courants et le jeu n'absorbaient pas moins de 8000 ducats par mois, c'est-à-dire le revenu de tous les sièges vacants; les dépenses de table en exigeaient presque autant : soit donc près de 200 000 ducats par an pour ces deux seuls chapitres[1].

Si Léon X se montrait prodigue pour lui, il l'était tout autant pour les siens. Lorsque son frère Julien épousa en 1515 la tante de François Ier, le Pape lui accorda, en dehors de sa pension mensuelle de 500 ducats, les entrées des villes de Parme, de Plaisance et de Modène, c'est-à-dire près de 50 000 ducats par an; il assigna en outre à sa femme une pension mensuelle de 300 ducats[2]. Autre exemple : lors du mariage de son neveu Laurent avec Madeleine de la Tour d'Auvergne, et du baptême du fils de François Ier, Léon X envoya à la reine et à la fiancée des cadeaux qui formaient la charge de trente-six mulets. On remarquait surtout une litière ornée d'ivoire, de nacre et d'autres matières précieuses. Ces cadeaux étaient estimés 300 000 ducats, c'est-à-dire une douzaine de millions au pouvoir actuel de l'argent[3].

Mais qui pourrait supputer les sommes annuellement dépensées en subventions aux réfugiés grecs, aux prélats pauvres, et surtout aux compatriotes du Pape? Les Florentins s'étaient abattus sur Rome comme sur une ville conquise; ils la mettaient littéralement au pillage. « Quand ceux qui lui ont procuré le plus riche de tous les manteaux, disait l'Arioste dans une satire célèbre, seront satisfaits, le Pape songera aux hommes qui ont pris son parti contre le gonfalonier Soderini. L'un dira : J'étais avec Pierre (le frère de Léon X) à Casentino, et je faillis y être tué ou fait prisonnier. L'autre représentera qu'il lui a prêté de

1. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 275.
2. Fabroni, ouvr. cité, p. 281.
3. *Ibid.* p. 279.

l'argent. Un troisième s'écriera : Il a vécu toute une année à mes dépens; je lui ai fourni des armes, des vêtements, de l'argent et des chevaux! Quant à moi, si j'attends qu'ils soient tous désaltérés, je mourrai de soif, ou je trouverai le puits à sec[1]. » Et dans le fait, la cour pontificale ne comptait plus que des citoyens de la vieille métropole toscane : les Pucci, les Tornabuoni, les Gaddi, les Acciajuoli, les Salviati, les Ridolfi, les Rossi, les Accolti, les Strozzi, les Ruccellai, sans parler du ban et de l'arrière-ban des Médicis[2].

La générosité, l'esprit de bienfaisance, avaient certainement plus de part aux prodigalités de Léon X que l'ostentation. Le Pape n'aurait voulu voir que des figures joyeuses. Un de ses historiens nous raconte que, chaque matin, il se faisait apporter un plat couvert de velours cramoisi et rempli de pièces d'or; c'était pour les menus cadeaux de la journée; le soir, le plat était vide[3].

Cette prodigalité avait pour pendant un épicurisme intellectuel tel que l'Italie n'en avait peut-être jamais vu. Sciences et lettres, arts du dessin et musique, fêtes et représentations théâtrales, bref tout ce qui élève l'homme au-dessus des préoccupations vulgaires, l'intéressait et le passionnait, sans toutefois lui faire négliger les intérêts de l'Église et surtout ceux des Médicis. Il semblait que le génie de la Renaissance se fût incarné en lui, non dans ce qu'il avait de plus pur, mais dans ce qu'il avait de plus brillant. Quelle qu'eût été l'ardeur d'un Nicolas V et d'un Sixte IV, ces papes n'avaient pas réussi à grouper autour d'eux un nombre aussi prodigieux d'hommes illustres dans toutes les branches des connaissances humaines. Qu'on en juge! Dès les premières années de son règne, la cour pontificale devient le centre du mouvement littéraire et artistique de l'Italie, bien plus, du monde entier. D'un côté, des savants ou des littérateurs tels que l'Arioste, Bembo, Bibbiena, Sadolet, Inghirami, Castiglione, Beroalde, Beazzano, Tebaldeo, Navagero, Colocci, Acciajuoli, Aleandro, André Fulvio, Raphaël Maffei de Volterra, Paul Jove, Jean Lascaris, l'Arétin; de l'autre, des maîtres, grands entre tous, Bramante, Michel-Ange, Raphaël, entourés d'une phalange d'élèves

1. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. III, p. 222.
2. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 274.
3. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 271.

qui ne tarderont pas à devenir eux-mêmes des maîtres; puis Balthasar Peruzzi, les deux Sansovino, Giuliano et Antonio da San-Gallo, Fra Bartolommeo, Sodoma, Signorelli, Sébastien de Venise, Fra Giocondo, Guillaume Marcillat, Giovanni Barile, Caradosso, et tant d'autres. C'était une assemblée de dieux plutôt que de simples mortels. Le grand Léonard lui-même vint un instant se mêler à cette foule brillante, entouré de ses élèves Beltraffio, Melzi, Salai, Lorenzo et Fanfaia. On sait qu'il se rendit à Rome, en 1513, en compagnie de Julien de Médicis, le frère du Pape, et qu'il obtint la faveur de loger au Vatican. Ce ne fut pas le seul bienfait que l'illustre peintre florentin dût aux Médicis : un document, encore inédit, des archives d'État de Florence nous apprend que Léonard resta au service de Julien jusqu'en 1515, et que celui-ci lui accorda une pension fort considérable, 33 ducats d'or par mois, non compris 7 ducats pour son élève Giorgio Tedesco.

Les historiens qui ont mis en parallèle Jules II et Léon X se sont d'ordinaire prononcés en faveur du premier. On ne saurait nier que son dévouement aux intérêts de l'Église, son énergie, la grandeur de ses conceptions, ne lui assignent une place à part dans les annales de la papauté aussi bien que dans celles de la Renaissance. L'homme qui a commencé la réédification de Saint-Pierre, qui a fait exécuter les fresques de la Sixtine et de la Chambre de la Signature, ne le cède à aucun protecteur des arts, soit parmi les anciens, soit parmi les modernes. Mais n'est-il donc qu'une manière de comprendre et d'encourager le beau? L'élégance, la grâce, la magnificence, n'ont-elles pas le droit de figurer à côté de la noblesse et de la fierté? Personne, à cet égard, ne l'emporte sur le glorieux héritier des Médicis. L'universalité de ses connaissances et le raffinement de son goût font de lui l'amateur le plus délicat du seizième siècle. C'est bien ainsi que Raphaël a jugé et peint son illustre protecteur, dans le prodigieux portrait conservé au palais Pitti. Cet épicurien, à la figure épanouie, aux mains grasses et blanches, assis devant une table supportant un riche missel, avec une loupe posée à côté de lui, n'est-il pas le plus étonnant type du « curieux »? Qui, au souvenir des merveilles nées sous les auspices de Léon X, les Loges, les cartons de tapisseries, ne se sent gagner par une douce volupté? Ce luxe, cependant, n'a rien d'amollissant encore; l'idée de la décadence ne

se présente même pas à notre esprit : c'est une fleur qui vient de s'épanouir.

Il est certain que, pour ceux qui considèrent la beauté comme inséparable de l'austérité, Léon X a conduit la Renaissance aux abîmes. Personne n'était plus ami que lui de la magnificence et de la gaieté. Son règne n'a été qu'une fête perpétuelle. A chaque instant, au milieu de ces distractions profanes, on croit entendre l'écho de l'admirable chanson composée par son père, d'illustre mémoire : le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane :* « Que la jeunesse est belle ! Elle fuit cependant. Que celui qui veut être joyeux, le soit dès à présent. Il n'y a point de certitude pour demain... Que chacun joue des instruments, danse et chante ; que le cœur s'enflamme de tendresse : trêve à la peine et à la douleur. Que celui qui veut être joyeux le soit ! Il n'y a point de certitude pour demain. Comme la jeunesse est belle ! Elle fuit cependant [1]. »

Les fêtes du couronnement et celles de la procession (il sacro possesso) par laquelle chaque pape était tenu d'inaugurer son règne, étaient bien propres à préparer les Romains aux splendeurs de ce pontificat. Le « possesso » de Léon X est le plus magnifique dont l'histoire ait gardé le souvenir. Les innombrables architectes, peintres, sculpteurs, brodeurs et orfèvres fixés dans la Ville éternelle se mirent à l'œuvre avec une ardeur sans pareille. Celui qui accepta de diriger les travaux de charpente n'était autre que l'illustre Antonio da San-Gallo [2]. Des peintres, d'ailleurs inconnus, Brianxa, Balduino, Evangelista et Alexo, surveillèrent, au nom de leurs confrères, l'exécution des ouvrages de peinture. Parmi les maîtres auxquels le Pape confia l'exécution des bannières, fanons et autres ornements analogues, les « banderai », nous trouvons un Urbinate du nom de Girolamo, sans doute Girolamo Genga, l'ancien condisciple de Raphaël, que nous savons par Vasari avoir travaillé à Rome [3]. Raphaël lui-même ne put sans doute pas se soustraire à cette sorte d'obligations; n'avait-il pas pour se consoler

1. Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia !
Chi vuol' esser lieto sia,
Di doman non ci è certezza. Etc.
(Roscoe, *Vie de Laurent de Médicis*, t. I, p. 480.)

2. D'après un document inédit conservé dans les archives romaines.

3. Tome XI, p. 87.

l'exemple de deux peintres illustres, Benozzo Gozzoli et le Pérugin, qui



PORTRAIT DE LÉON X

(Palais Pitti.)

n'avaient pas dédaigné, l'un sous Pie II, l'autre sous Innocent VIII, de présider aux fêtes du couronnement!

Jamais encore Rome n'avait offert le spectacle d'un luxe pareil à celui qui fut déployé lors de l'intronisation de Léon X. Sur le passage du cortège, toutes les maisons étaient tendues des plus riches tapisseries; de distance en distance s'élevaient des fontaines distribuant le vin; puis des chapelles, des arcs de triomphe décorés non seulement de feuillage, mais encore de statues, de tableaux spécialement exécutés pour la fête, et même, luxe sans précédent, d'antiques du plus haut prix. Deux de ces arcs se distinguaient entre tous par ces ornements d'une nouvelle espèce. L'un d'eux, placé devant le palais de l'évêque della Valle, contenait, outre un certain nombre de bustes de marbre, les statues de Ganymède, de Vénus, de Bacchus, de Mercure, d'Hercule. L'autre, décoré par les soins du patricien romain Evangelista de' Rosci, offrait aux regards de la foule une Diane d'albâtre, un Neptune armé du trident, un Apollon, un Marsyas, une Latone, un Mercure, un Platon, un Triptolème et douze bustes d'empereurs. Ainsi l'antiquité classique était associée jusqu'aux fêtes du christianisme[1].

Que sont nos fêtes les plus brillantes en comparaison de ce luxe épique, de ces triomphes de la couleur? L'imagination a peine à concevoir un ensemble aussi riche et aussi varié.

Le couronnement et la procession n'étaient que le prélude d'autres fêtes, non moins éblouissantes. Celles qui furent données, au Capitole, en l'honneur de Julien de Médicis fournirent aux Romains, deux mois plus tard, l'occasion de témoigner de nouveau de leur attachement pour le Pape et de leur passion pour ces sortes de spectacles. Six peintres, choisis parmi les plus célèbres que la capitale comptât alors, furent chargés d'exécuter les décors. La composition de Peruzzi, la *Trahison de Tarpeia*, enleva tous les suffrages[2]. Puis vint l'entrée triomphale de Léon X à Florence, fête éblouissante, étourdissante, qui mit en mouvement tout ce que la vieille cité toscane comptait d'artistes éminents, et qui fit surgir d'innombrables chefs-d'œuvre. Vasari nous a conservé la description de quelques-uns de ces monuments éphémères, dont les auteurs s'appelaient Baccio da Montelupo, Giuliano

1. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici.* Rome, 1802, p. 60 et suiv.

2. Vasari, t. VIII, p. 224.

del Tasso, Antonio da San-Gallo le vieux, Baccio Bandinelli, Granaccio, Aristote de San Gallo, le Rosso, Jacopo Sansovino, Perino del Vaga, Andrea del Sarto. La même année, l'entrevue de Léon X avec François Ier, à Bologne, donna lieu à de nouvelles réjouissances, où la cour du Pape et celle du roi rivalisèrent de magnificence. Pour la première fois, Léon X rencontra un souverain aussi passionné que lui pour les belles choses. François Ier, qui pensait sans doute que la discrétion était une qualité indigne d'un prince, n'hésita pas à demander à son hôte de lui faire don du Laocoon[1]. On peut juger de l'émotion de Léon X et de toute la cour pontificale. Céder le Laocoon, ce palladium du nouveau Vatican! Vite, on en commanda une copie destinée à couper court à de pareilles convoitises.

Dans sa passion pour les fêtes triomphales, le Pape se rencontrait avec ses sujets. Peu s'en fallait que ceux-ci ne se contentassent, comme sous l'empire, de pain et de jeux, et ne fissent retentir la Ville éternelle du cri de « Panem et circenses ». La plupart des prédécesseurs de Léon X avaient fait célébrer avec la plus grande magnificence les fêtes qui avaient lieu chaque année sur la place Navone, les « feste agonali ». Léon pensa que l'organisation de ces réjouissances n'était pas indigne du bibliothécaire de l'Église romaine, et il chargea Phèdre Inghirami de régler l'ordre et la marche de la cérémonie. Celui-ci, d'après un document publié par M. H. Janitschek[2], choisit pour sujets des décorations les vertus qu'il jugeait devoir être le plus appréciées du maître : l'amitié, la gaieté, la mansuétude, la magnanimité, la libéralité, la magnificence, la tempérance, etc. Dix-huit chars furent ornés de figures allégoriques par des peintres habiles, parmi lesquels on remarquait Pellegrino de Modène. Par une allusion délicate au nom du pontife, on représenta sur l'un des véhicules un lion léchant les pieds d'un esclave (la Mansuétude), sur l'autre, deux lions attelés à un char (l'Éternité).

Pendant le carnaval, le peuple réclamait des divertissements plus propres à émouvoir. En 1519, on admira beaucoup un combat de taureaux qui coûta la vie à trois hommes et à cinq chevaux.

1. Alberi, *Relazioni*, 2e série, t. III, p. 116.
2. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. II, p. 416, 417.

La plus curieuse peut-être des fêtes organisées sous le pontificat de Léon X fut celle dont le plus méchant des poètes du temps, Baraballo de Gaëte, fut le héros. Ce personnage grotesque était tellement pénétré de sa valeur, qu'il se croyait un second Pétrarque, et qu'il ambitionna la gloire d'être couronné, comme celui-ci, en plein Capitole. Le Pape et son entourage accueillirent avec enthousiasme cette idée : le jour de la fête de saint Cosme et de saint Damien fut fixé pour la cérémonie. Afin d'augmenter encore l'éclat de la fête, il fut décidé que Baraballo, vêtu en triomphateur romain, monterait sur l'éléphant dont le roi de Portugal avait fait présent au Pape, et qui devait être couvert des plus riches ornements. Ce fut en vain que la famille du poète, qui occupait à Gaëte un rang distingué, lui envoya des messagers chargés de le détourner de ce projet ridicule. Baraballo considéra cette démarche comme une preuve de jalousie et éclata en reproches. Puis, après avoir récité des vers qui faillirent faire éclater de rire les assistants, il fut conduit devant le palais du Vatican, où il prit place sur le gigantesque quadrupède. Il serait difficile de décrire l'hilarité qu'excita la vue de ce vieillard de belle taille, aux cheveux blancs, vêtu d'une robe de pourpre brodée d'or, et traversant Rome sur le dos d'un éléphant, au milieu des clameurs du peuple, du bruit des tambours et des trompettes. A l'entrée du pont Saint-Ange, l'éléphant, plus sage que le poète, refusa de se prêter plus longtemps aux divertissements de la populace, et Baraballo fut forcé de mettre pied à terre. Ainsi se termina cette cérémonie mémorable dont on parla longtemps à Rome[1]. Léon X voulut que Raphaël en perpétuât le souvenir, et Jean Barile de Sienne fut chargé de traduire en marqueterie le dessin du maître d'Urbin. Aujourd'hui encore, on peut voir sur la porte de la salle de la Signature le poète assis sur un trône supporté par un éléphant, avec l'inscription : POETA BARRABAL.

Si Baraballo disparut de la scène après cette aventure, l'éléphant, par contre, continua de jouer un grand rôle à la cour pontificale. Qui croirait que ce quadrupède eut l'honneur d'être peint, dans des dimensions colossales, par Raphaël ? Le fait résulte cependant d'un document authentique. Après la mort du monstre, en 1516, Léon X, pour adoucir

1. Roscoe, *Vie et pontificat de Léon X*, t. III, p. 370-372.

les regrets de la population, le fit peindre par son artiste favori près de la tour située à l'entrée du palais. Le portrait était accompagné d'une longue inscription dont nous citerons les dernières lignes :

JO. BAPTISTA BRACONIVS AQVILANVS A CVBICVLO
ET ELEPHANTIS CVRÆ PRÆFECTVS
POSVIT
MDXVI. 8 JVNII
LEONIS X. PONT. ANNO QVARTO
RAPHAEL VRBINAS QVOD NATURA ABSTVLERAT
ARTE RESTITVIT[1].

On avouera que c'était là rabaisser quelque peu la dignité de l'art et des artistes. Mais Raphaël pouvait se consoler; il était en bonne compagnie : un chambellan du Pape, Giovanni Battista dell' Aquila, avait été commis à la garde de l'éléphant. Faut-il s'étonner de voir le peintre pontifical chargé de faire son portrait?

Le Vatican (quelquefois aussi le château de Saint-Ange) était le théâtre d'autres fêtes, plus intimes, mais aussi d'un intérêt plus réel. Léon X, fidèle ici encore aux traditions de la maison paternelle, adorait la comédie; il ne dédaignait pas de présider à la représentation de la *Calandra* de Bibbiena ou des *Suppositi* de l'Arioste. Un contemporain, l'envoyé du duc de Ferrare, nous a laissé la description d'une de ces solennités. Qu'il nous soit permis de publier, en partie du moins, le récit de ce témoin oculaire :

« Je suis allé dimanche soir à la comédie. Mgr de Rangoni me fit entrer dans la salle où était le pontife avec ses jeunes et révérendissimes cardinaux, dans une antichambre de (Mgr) Cibo. Sa Sainteté s'y promenait, laissant s'introduire ceux dont la qualité lui convenait; puis, arrivés au nombre déterminé, nous nous rendîmes au local destiné à la comédie. Le Saint-Père se plaça près de la porte, et sans bruit, en donnant sa bénédiction, il permettait l'entrée à qui bon lui semblait. Une fois admis dans la salle, on trouvait la scène d'un côté, de l'autre des gradins

1. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*, p. 62.

sur lesquels était installé le trône du Pape, qui, après l'entrée des laïques, prit place dans son fauteuil, élevé de cinq marches au-dessus du sol, suivi des révérendissimes et des ambassadeurs. Ceux-ci s'assirent autour du fauteuil selon leur rang. Puis, quand les spectateurs, qui pouvaient être au nombre de deux mille, furent au complet, on fit descendre, au son des fifres, la toile sur laquelle on avait peint frère Mariano avec plusieurs diables qui folâtraient autour de lui. Une inscription tracée sur la toile contenait ces mots : « Voilà les caprices de frère Mariano. » La musique se fit entendre, et le Pape, se munissant de ses lunettes, admirait la scène qui était fort belle et faite de la main de Raphaël. C'était, en vérité, un beau coup d'œil que toutes ces issues et perspectives; aussi les vanta-t-on beaucoup. Sa Sainteté admirait aussi le ciel, qui était représenté d'une manière merveilleuse; les candélabres étaient formés de lettres, et chaque lettre supportait cinq torches qui disaient : *Leo X Pont. Maximus*. Le nonce parut en scène, et récita un prologue dans lequel il prouvait que Ferrare était venue là sous la foi de Cibo, ne se considérant pas comme inférieure à Mantoue, à qui le cardinal de Sainte-Marie in Porticu (Bibbiena) l'avait présentée l'année passée. Il se moqua du titre de la comédie, les *Suppositi*, à tel point que le Pape en a ri de bon cœur avec les spectateurs. A ce que j'entendis, les Français furent un peu scandalisés du sujet des *Suppositi*. On récita la comédie, qui fut bien jouée, et à chaque acte il y eut un intermède de musique avec les fifres, les cornemuses, deux cornets, des violes, des luths, comme aussi avec le petit orgue aux sons si variés qui a été donné au Pape par Monseigneur très illustre, d'heureuse mémoire. Il y avait en même temps une flûte et une voix qui plut beaucoup; il y eut aussi un concert de voix qui ne réussit pas aussi bien, selon moi, que les autres parties de musique. Le dernier intermède fut la *Mauresque*, qui figurait la fable de Gorgone; elle fut assez bonne, mais pas dans cette perfection où je l'ai vue représenter dans le palais de Votre Seigneurie : ainsi se termina la fête.....

« Pauluzo [1] ».

Rome, 8 mars 1518.

La peinture, on vient de le voir, avait une grande part à ces représentations. Raphaël, en se chargeant de composer les décors des *Suppositi*,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 443 et suiv.

croyait ne pas déroger : il pouvait s'autoriser de l'exemple d'illustres prédécesseurs. Mantegna n'avait-il pas peint de sa main les cartons exposés, en 1501, sur la scène du théâtre de Mantoue, le *Triomphe de César* et les *Triomphes* de Pétrarque[1] ? En 1513, lors de la représentation du *Pœnulus* de Plaute, donnée en l'honneur de Julien de Médicis, nommé patricien romain, Balthazar Peruzzi n'avait-il pas décoré le théâtre élevé au Capitole ? Un peu plus tard, le même artiste se chargea d'orner la scène sur laquelle devait être représentée, devant Léon X, la *Calandra* du cardinal Bibbiena[2].

Les intervalles entre les fêtes et les représentations théâtrales étaient occupés par de splendides banquets. Le Pape dépensait 8000 ducats par mois pour sa table[3], et cependant tous ses biographes s'accordent à le représenter comme étant d'une sobriété exemplaire. Aussi bien abandonnait-il à ses invités les vins fins, les mets délicats ; les jouissances de l'esprit l'absorbaient, même au milieu des festins. Lui offrait-on quelque composition en vers ou en prose, il se mettait, séance tenante, à la lire et à la discuter ; la rapidité et la sûreté de son jugement étonnaient tous les convives. Puis venaient des conversations tour à tour doctes ou spirituelles. Qui sait si la philosophie de Platon ne les défraya pas souvent ? Des chants, des concerts, terminaient presque invariablement le festin, qui se prolongeait jusque fort avant dans la nuit. Le Pape y prenait un plaisir extrême ; souvent il accompagnait à voix basse les musiciens ; d'autres fois ses transports allaient si loin, qu'on le voyait se pâmer[4].

Pour compléter le tableau de cette existence bruyante, mondaine, il faudrait encore décrire les chasses de Léon X, qui était passionné pour ce genre de divertissement. Celles qu'il organisa dans sa villa de la Magliana et dans les environs de Viterbe sont célèbres dans les annales de la vénerie.

1. Campori, *Lettere artistiche inedite*. Modène, 1866, p. 2.

2. Vasari, t. VIII, p. 227.

3. Sous Pie II (1458-1464), ces dépenses n'excédaient pas 250 ducats par mois pour la table du Pape et celle des 270 ou 280 personnes composant la cour pontificale. Sous Alexandre VI, nous l'avons vu, elles atteignaient à peine au chiffre de 700 ducats par mois.

4. Biographie contemporaine publiée par Roscoe, ouvr. cité, t. IV, p. 510.

Les courtisans prirent exemple sur le maître, et Rome put un instant se croire revenue au temps de Trimalcion. Les banquets offerts au Pape par Augustin Chigi se distinguaient par un faste digne de l'empire romain. Dans la biographie de son aïeul, Fabius Chigi, le futur pape Alexandre VII, a consacré à ces « convivia » un chapitre spécial; il les justifie en se fondant sur l'autorité d'Aristote. Le festin donné par le banquier siennois en 1518, à Léon X, à quatorze cardinaux et à de nombreux ambassadeurs, mérite une mention particulière. Il eut lieu dans l'écurie nouvellement construite par Raphaël, les « stalle Chigiane ». Hâtons-nous d'ajouter que ce fut avant que les quadrupèdes en eussent pris possession. De superbes tentures tissées d'or couvraient les murs et cachaient les râteliers; sur le sol s'étendait un riche tapis de soie fabriqué dans les Flandres. Le repas fut splendide : il avait coûté 2000 ducats d'or [1]. Léon X, frappé de tant de magnificence, dit à son hôte : « Augustin, avant ce festin, je me sentais moins gêné avec vous. — Ne modifiez pas votre attitude vis-à-vis de moi, Saint-Père, répondit le rusé banquier siennois; ce lieu est plus humble que vous ne croyez. » Et, faisant enlever les tentures, il montra que la salle à manger n'était autre que l'écurie destinée à ses chevaux. Léon X, en bon prince, rit de cette plaisanterie un peu risquée, et promit de revenir. Dans la même circonstance, Chigi donna une autre preuve encore de son esprit et de son savoir-vivre. Onze plats d'argent massif, d'un grand poids, étant venus à disparaître (ils avaient sans doute été volés par la valetaille qui suivit le Pape), Chigi ordonna de cacher ce larcin pour ne pas troubler la bonne humeur de ses hôtes. Ajoutons que, le repas terminé, cent chevaux prirent place dans la salle à manger.

Le second repas offert au Pape, quelques mois plus tard, dans la loge qui s'étendait le long du Tibre, montre également à quel point Chigi savait allier l'esprit à la magnificence. Il fit jeter dans le fleuve, à mesure que l'on desservait, la magnifique vaisselle plate qui couvrait la table. C'était dire qu'il avait un service d'argenterie assez riche pour ne pas être forcé d'employer deux fois la même

1. On y remarquait, entre autres, deux anguilles et un esturgeon ayant coûté 250 ducats, soit une dizaine de mille francs.

pièce. L'admiration fut au comble. Les convives ignoraient que leur hôte avait fait disposer dans le Tibre des filets destinés à retenir ces épaves précieuses, et que ses domestiques n'eurent pas de peine à les repêcher.

Dans un troisième repas, auquel assistaient le Pape, douze cardinaux et de nombreux prélats, les convives trouvèrent devant eux de superbes services d'argenterie ciselés à leurs armes.

Léon X, en applaudissant à ce faste, qui trahissait cependant le parvenu, oubliait les enseignements de la maison paternelle, ces exemples de luxe fin et discret par lesquels Cosme, le Père de la patrie, son fils Pierre, son petit-fils Laurent le Magnifique, se sont placés au premier rang des champions de la Renaissance. Le palais des Médicis n'avait pas abrité moins de trésors que la villa de Chigi; mais c'était le goût le plus délicat, l'amour le plus vif de l'art, qui avait présidé à leur réunion; l'ostentation n'y était pour rien.

Devant ces divertissements profanes, devant ces excès dignes de l'antique Rome, les moralistes se voilaient la face et se répandaient en prédictions sinistres. Les étrangers surtout, moins fascinés par la distinction de cette culture, par la beauté de cet art qui, aujourd'hui encore, après tant d'années, éblouit tout visiteur du Vatican, prodiguaient les reproches à la cour romaine. L'un des plus nobles et des plus sympathiques parmi ces derniers, Ulrich de Hutten, avait visité Rome en 1516: la frivolité, le luxe qu'il découvrit partout, excitèrent son indignation; il les flétrit dans une longue série d'épigrammes, et fit paraître, la même année, ses fameuses *Epistolæ obscurorum virorum*, ce coup de foudre précurseur des orages de la Réforme.

L'influence de l'antiquité aidant, la cour pontificale était devenue une des plus mondaines de toute l'Italie. Aucun divertissement n'y paraissait trop profane. Des historiens moroses sont allés jusqu'à accuser Léon X et son entourage de paganisme. C'est là méconnaître le caractère de la Renaissance. Le culte, l'imitation de l'antiquité constituaient une sorte de débauche intellectuelle; mais les croyances n'en étaient point altérées; le paganisme était dans la forme, non dans le fond. C'est bien ainsi que l'entendait ce prédicateur qui, un jour,

devant le Pape, et sans songer à mal, invoqua les dieux et les déesses, au grand scandale d'une partie de l'auditoire[1].

Mais si ces réminiscences ne jouèrent pas, au point de vue des dogmes, le rôle qu'on a bien voulu leur attribuer, elles n'en contribuèrent pas moins à modifier profondément la littérature et les arts. Pour la première, le mal était fait avant Léon X déjà, et des tentatives comme celles de Bibbiena et de l'Arioste eurent plutôt pour effet de remettre dans ses droits la langue vulgaire. Mais au point de vue des arts, l'influence de Léon X, champion déclaré de l'antiquité, comme toute sa famille, fut décisive. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

Quelle attitude Léon X prit-il en face des artistes, quelle part ceux-ci eurent-ils aux libéralités du Pape? En ce qui concerne cette dernière question, quelques chiffres vont tenir lieu de réponse. Léon X avait destiné un crédit annuel de 60 000 ducats d'or, c'est-à-dire d'environ 3 millions de francs, aux seuls travaux de reconstruction de Saint-Pierre. Il est vrai que, dans la suite, il se vit obligé de réduire singulièrement cette allocation. L'achèvement des Loges, la construction de l'église Saint-Jean des Florentins, celle de l'église Saint-Laurent de Florence, les travaux de la Magliana, ceux de Lorette, et tant d'autres, exigèrent également des sacrifices énormes. Puis venaient les commandes d'étoffes, de meubles précieux, de bijoux. Les tapisseries seules absorbèrent au moins une cinquantaine de mille ducats : 16 000 ducats pour les *Actes des Apôtres*, 20 000 pour les *Scènes de la vie du Christ* (non compris les cartons), etc. Quant aux sommes dépensées pour de certaines fantaisies se rattachant au domaine de la curiosité (1500 ducats par exemple pour l'achat d'une défense de licorne, 1000 ducats pour une horloge et des instruments de musique achetés à Conrad Trompa de Nuremberg), elles dépassent toutes les bornes de la vraisemblance. La décoration du Vatican était, toute proportion gardée, l'entreprise la moins dispendieuse, puisque Raphaël ne recevait que 1200 ducats pour chaque Chambre.

1. « Sermonem habuit quidam scholaris Narniensis satis scholastice et potius gentilitio more quam christiano, invocans deos deasque in exclamatione, quod multi reprehenderunt et irriserunt. » (*Diarium* de Paris de Grassis, Biblioth nationale, fonds latin, 5165, t. III, fol. 570). »

Parmi les artistes les mieux partagés, les musiciens figuraient sans contredit au premier rang. Le fameux improvisateur Bernard Accolti, surnommé l'Unico Aretino, celui-là même que nous avons rencontré à la cour de Guidobaldo d'Urbin, reçut du Pape des récompenses si riches, qu'il put acheter le titre de duc de Nepi. Un joueur de luth juif, Giammaria, fut gratifié du titre de comte et d'un château[1]. Le chanteur Gabriel Merino fut l'objet d'une distinction plus haute encore : Léon X le nomma archevêque de Bari[2]. Traitera-t-on encore de fable l'assertion de Vasari prêtant à Raphaël l'espoir secret d'être promu au cardinalat?

C'était vraiment l'âge d'or de tous ceux qui, à un titre quelconque, cultivaient le noble art de la musique. Deux virtuoses tout à fait inconnus recevaient chacun 276 ducats par an, 24 ducats de moins que le traitement accordé à Raphaël pour la surintendance des travaux de Saint-Pierre[3]. Les « pifferi » du Pape étaient rémunérés à raison de 8, 10, et même 15 ducats par mois[4], alors que des architectes ou des sculpteurs de la valeur de Jean Barile, d'Antonio de Ponte a Sieve, d'André de Milan, etc., n'en recevaient que 5. Les plus riches cadeaux ne cessaient de pleuvoir sur les disciples d'Euterpe : le 27 août 1519, les chanteurs, « pifferi », trompettes, bateleurs, etc., reçurent d'un coup une gratification de 200 ducats d'or[5]. Notons, à cette occasion, que jamais encore le système des gratifications (mancie, bibali) n'avait joué à Rome un rôle si considérable.

Jeune (il ne comptait que trente-huit ans), débonnaire, magnifique, Léon X ne pouvait manquer de transformer rapidement la cour et de la façonner à son image. L'âge d'or succède à l'âge de fer ; les vertus guerrières de Jules II font place à l'urbanité, à l'élégance, aux qualités les plus brillantes. En politique habile, le nouveau Pape ménagea d'abord les parents et les favoris de son prédécesseur : la ruine du duc d'Urbin, celle du cardinal Riario, ne furent consommées que plus tard.

1. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 403, 427.
2. Roscoe, *Vie et pontificat de Léon X*, t. IV, p. 393.
3. *Archivio storico italiano*, 1866, t. III, p. 226, 233.
4. *Il Buonarroti*, 1871, p. 246, 247.
5. *Ibid*, loc, cit.

Il n'attendit pas si longtemps pour récompenser ses amis ou ses compatriotes. Le lendemain même de son élection, Bibbiena fut nommé trésorier pontifical, et au bout de six mois cardinal. Le neveu et le cousin du Pape, Innocent Cibo et Jules de Médicis, furent compris dans la même promotion. Bembo et Sadolet devinrent secrétaires apostoliques. Les Florentins surtout se montrèrent âpres à la curée : ils réussissent à occuper les meilleures places, et Rome devint comme un faubourg de Florence.

Le premier rang, parmi tant de personnages distingués par leur naissance ou leur talent, revient au frère puîné de Léon X, Julien de Médicis, esprit élevé, caractère d'une grande noblesse, un galant homme dans toute l'acception du mot. Ce fut un spectacle rare que de voir un membre de cette famille, rongée par une ambition exécrable, prêcher le désintéressement, préférer aux grandeurs les jouissances de l'esprit. Placé à la tête du gouvernement de Florence, après le rétablissement des Médicis, en 1512, Julien ne tarda pas à résigner ce poste pour rentrer dans la vie privée. Mais la gloriole de son frère ne l'y laissa pas longtemps : en 1515, Julien fut nommé capitaine général de l'Église, au milieu d'un enthousiasme indescriptible. Plus tard, l'alliance de Léon X avec François Ier lui valut le titre de duc de Nemours et la main d'une princesse de Savoie, la propre tante du roi. Malheureusement, ce conseiller sage et indépendant, qui aurait pu exercer une influence si bienfaisante sur son frère, vint à lui manquer trop tôt. Julien ne comptait que trente-huit ans quand il sentit approcher l'heure fatale. Sa dernière action résume bien cette vie si noble, qui aurait dû servir de leçon aux siens, et qui lui a valu l'estime de la postérité. Deux jours avant sa mort, il fit venir son frère et le supplia de renoncer à ses desseins sur Urbin, lui représentant tous les bienfaits que leur maison avait reçus du feu duc Guidobaldo. Le Pape se borna à dire : « Julien, songe à recouvrer la santé ; ce n'est point le moment de parler de ces choses, » et, malgré toutes les supplications du mourant, il refusa de prendre aucun engagement[1].

La peinture et la sculpture ont éternisé les traits de Julien de Médicis.

1. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2e série, t. III, p. 51

Peu de temps avant sa mort, Raphaël, avec qui il était lié depuis son séjour à Urbin[1], peignit son portrait. Une répétition du tableau original, malheureusement fort endommagée, se trouvait, il y a peu d'années, chez la grande-duchesse Marie de Russie. La statue de Julien a été mieux partagée; ce chef-d'œuvre de Michel-Ange orne aujourd'hui encore la chapelle des Médicis. Fra Giocondo et Léonard de Vinci étaient également en relations avec le frère de Léon X. Nous avons vu que ce dernier l'accompagna dans la Ville éternelle en 1513, et qu'il resta à son service jusqu'en 1515. Nul doute qu'il ne dût à sa recommandation l'accueil bienveillant que lui fit le Pape.

Tout autre était Laurent, le neveu de Léon X et de Julien, le digne père de Catherine de Médicis. Non content d'exercer à Florence l'autorité la plus absolue, il ne cessait de rêver aux moyens de devenir prince souverain. L'ambassadeur vénitien auprès du Saint-Siège le représente comme un autre César Borgia[2], moins toutefois l'énergie et l'audace qui ont donné au fils d'Alexandre VI une sorte de grandeur épique. C'est lui qui poussa son oncle à entreprendre, à son profit, l'odieuse expédition d'Urbin, la grande iniquité de son règne, à épuiser les finances pontificales, à jeter dans des complications nouvelles l'Italie à peine remise de tant d'épreuves. Laurent ne jouit pas longtemps du fruit de ses crimes. Il mourut en 1519, âgé de vingt-cinq ans seulement.

Laurent de Médicis occupe dans l'histoire des arts une place bien grande. Il est l'original du « Pensieroso » de Michel-Ange. Raphaël aussi se vit plusieurs fois dans l'obligation de servir ce sinistre personnage, qui avait dépouillé son souverain et bienfaiteur, François-Marie della Rovere. Il dut faire son portrait, fournir des croquis pour une médaille que l'on se proposait de fondre en son honneur. Ce fut aussi sur ses instances qu'il peignit la *Sainte Famille de François Ier* et le *Saint-Michel*.

Le cousin germain de Léon X, le cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, n'exerçait pas moins d'influence sur l'esprit du Pape. Mais il rachetait du moins par son goût pour les belles choses son penchant

1. Lorsque Julien, devenu duc de Nemours, s'occupa de constituer sa maison, ou comme on disait alors, sa famille, il n'eut garde d'oublier Raphaël. Le nom de l'artiste d'Urbin figure sur le rôle des familiers dressé en 1515 et revêtu de la signature de Julien. (Archives d'Etat de Florence, fonds Strozzi, n° 10, fol. 179.)

2. Alberi, *loc. cit.*

à l'intrigue. La commande de la *Transfiguration*, la construction de la villa Madame, lui ont assuré la reconnaissance de la postérité. Seul d'entre les Médicis, le cardinal Jules tint la balance égale entre les deux rivaux qui se disputaient alors l'empire des arts. Sans cesser d'admirer Raphaël, il eut le courage de témoigner de la bienveillance à Michel-Ange. Ce fut sous ses auspices que s'ouvrit la grande joute artistique dont les tenants étaient Raphaël d'un côté, de l'autre l'ami, le champion du peintre-sculpteur florentin, Sébastien de Venise.

Parmi les autres parents ou alliés du Pape, on remarquait son beau-frère, Franceschetto Cibo, et le fils de ce dernier, Innocent, que son oncle revêtit de la pourpre cardinalice; puis un autre neveu de Léon X, Louis de Rossi, que Raphaël, dans le célèbre portrait du palais Pitti, a représenté debout à côté de son oncle. Tous ces personnages se distinguaient par leur faste.

Nous avons déjà eu l'occasion de faire connaissance avec plusieurs autres prélats, diplomates ou banquiers attachés à la cour romaine. Sous Léon X, nous l'avons dit, la faveur de Bibbiena, de Bembo, d'Inghirami, de Balthazar Turini, de Castiglione, de Chigi, ne fit qu'augmenter. Si Raphaël perdit dans Sigismond Conti un protecteur dévoué, il en trouva dix autres qui ne le lui laissèrent pas regretter. Parmi eux le cardinal Laurent Pucci mérite la première place. Ce fut lui qui commanda au maître la *Sainte Cécile*. Raphaël semble aussi avoir exécuté son portrait. Plus tard nous trouvons Pucci en relations avec Perino del Vaga, auquel il confia la décoration de la Trinité du Mont[1], et avec Michel-Ange, auquel il demanda le dessin d'un pont et d'une église[2]. Il semble avoir été fort lié avec ce dernier, car il l'appelle « charissimo quanto fratello », cher à l'égal d'un frère. Giannozzo Pandolfini, évêque de Troia, comptait également parmi les intimes de Raphaël : l'artiste fit son portrait dans le *Couronnement de Charlemagne*, et esquissa pour lui le plan du superbe palais élevé à Florence, dans la via San-Gallo. Citons encore le camérier du Pape, Giovanni Battista Branconio dell'Aquila. Ce fut pour lui que Raphaël construisit le beau palais du Borgo et peignit la

1. Vasari, t. X, p. 149.
2. Daelli, *Carte michelangiolesche inedite*, p. 31.

Visitation du musée de Madrid. Telle était l'amitié qui les unissait, que Raphaël choisit Branconio pour exécuteur testamentaire. Un des médecins du Pape, Jacques de Brescia, a également le droit de figurer parmi les amis de Raphaël, qui construisit pour lui, près du Vatican, un palais, aujourd'hui encore debout.

De nombreux poètes et humanistes étaient venus s'ajouter à ceux que nous avons énumérés dans le chapitre consacré à Jules II. Parmi ceux qui se lièrent plus particulièrement avec Raphaël, il faut citer les Vénitiens André Navagero, né la même année que le peintre, en 1483, tour à tour poète, philosophe, historien, diplomate, et Beazzano, employé par Léon X à des missions de la plus haute importance. Ces deux écrivains comptaient parmi les amis les plus intimes de notre maître, qui peignit leurs portraits sur le même panneau.

Une lettre de Bembo nous montre cette bande joyeuse faisant, en compagnie de Raphaël, une excursion à Tivoli. « Demain, écrit le secrétaire apostolique, après vingt-sept ans, je reverrai Tivoli, avec Navagero, Beazzano, le seigneur Balthazar Castiglione et Raphaël. Nous voulons voir tout, l'antique et le moderne. Nous y allons pour l'agrément du seigneur André (Navagero), qui doit retourner à Venise après avoir fait ses Pâques. » L'archéologie, je le croirais volontiers, ne défraya pas seule la conversation pendant cette excursion, dont le récit nous aurait vivement intéressés.

Mentionnons encore, parmi les amis de Raphaël, les deux poètes Antoine Tebaldeo, dont l'artiste fit également le portrait, et Jacques Sannazaro, l'auteur du célèbre poème *De partu Virginis*.

Léon X savait discerner le mérite, même sous les apparences les plus humbles. Ce fut lui qui fit venir à Rome un vieux savant, appelé à exercer une grande influence sur Raphaël, Marco Fabio Calvo. Né à Ravenne, dans la première moitié du quinzième siècle, Calvo, de la famille noble des Guiccioli, s'adonna de bonne heure à l'étude du latin et du grec, et profita de ses connaissances dans ces deux langues pour entreprendre, d'un côté une traduction d'Hippocrate, de l'autre des recherches sur les antiquités romaines. Léon X, après l'avoir décidé à se fixer à Rome, le nomma prieur de Saint-Albert, puis archiprêtre de Saint-Pierre in Trento; il lui donna, en outre, le titre de

« familier » et celui de « commensal », et lui accorda une pension qui lui permit de se livrer sans réserve à l'étude. Son contemporain Calcagnini, dans une lettre souvent citée, appelle Calvo un vieillard d'une probité stoïque, dont l'obligeance égalait l'érudition. Il ajoute qu'il méprisait l'argent au plus haut point, et qu'il n'acceptait que la somme rigoureusement nécessaire à sa subsistance; il partageait entre ses amis ou entre ses parents la pension que lui faisait le Pape. Sa frugalité était extrême : comme les pythagoriciens, il ne se nourrissait que de légumes. Il demeurait dans un réduit que Calcagnini compare au tonneau de Diogène. Malgré son âge et ses infirmités, il se livrait à l'étude avec une ardeur juvénile. Raphaël, qui s'occupait alors de la restitution de Rome antique, pensa que le concours du docte vieillard pourrait lui être utile, il le prit avec lui dans sa maison et le soigna comme un père. Calvo traduisit pour lui Vitruve. Nous aurons l'occasion de reparler des travaux qu'ils entreprirent en commun. Calvo survécut à son jeune ami; il put même encore assister, en 1525, à la publication de sa traduction d'Hippocrate. Mais le sac de Rome, en 1527, lui réservait les plus cruelles épreuves. Fait prisonnier par les bandes sauvages qui s'étaient jetées sur la Ville éternelle, il fut dépouillé de tout ce qu'il possédait. Comme il ne pouvait payer la rançon énorme qu'ils exigeaient de lui, ses bourreaux le traînèrent avec eux jusqu'à ce qu'il mourût de fatigue et de faim dans un hôpital situé près de Rome. Son travail sur les régions de Rome (*Antiquæ Urbis Romæ simulachrum cum regionibus*, Rome, 1532) ne parut, selon toute vraisemblance, qu'après sa mort; la dédicace à Clément VII, qui figure en tête du volume, peut fort bien, en effet, avoir été composée quelques années auparavant. D'autres mémoires de Calvo, son traité *De nummis* et son *Unciæ divisio*, sont encore inédits; ils se trouvent parmi les manuscrits de la Vaticane [1].

Une réunion d'artistes, telle que l'histoire n'en a jamais connue, rehaussait encore l'éclat que la cour de Léon X tirait de la présence de tant de savants célèbres. C'était toujours Bramante qui inspirait et dirigeait cette phalange souvent peu disciplinable; mais il était vieux

1. Nous avons rédigé cette notice à l'aide des renseignements fournis par Mazzuchelli dans sa biographie (inédite) de Calvo (Cod. vaticanus, n° 9263, fol. 275 v° et suiv.), et par Tiraboschi dans sa *Storia della letteratura italiana*, édit. de Milan, t. VII, p. 984.

et infirme, et ne tarda pas à disparaître. Ses émules, Fra Giocondo et Giuliano de San-Gallo, touchaient également à l'extrême vieillesse; ils ne jouèrent plus qu'un rôle effacé, malgré la faveur que Léon X leur témoigna. Heureusement, une génération nouvelle, composée en grande partie de disciples de Bramante, avait surgi : on remarquait dans ses rangs Antonio da San-Gallo, Giovanni Francesco da San-Gallo, Aristotele da San-Gallo, Balthazar Peruzzi, et les nombreux architectes attachés aux travaux de Saint-Pierre.

La peinture comptait alors à Rome ses représentants les plus illustres : outre Raphaël, nous trouvons dans la Ville éternelle Léonard de Vinci, qui y exécuta, à la fin de l'année 1513 ou au commencement de l'année 1514, deux tableaux destinés à Balthazar Turini; — Fra Bartolommeo, qui signala son passage, au printemps de l'année 1514, par l'exécution du *Saint Pierre* et du *Saint Paul*, aujourd'hui conservés au Quirinal; — le Sodoma, qui offrit au Pape un tableau représentant la *Mort de Lucrèce*, et qui reçut de lui, en retour, le titre de chevalier. Vers la même époque, Lucas Signorelli tenta de nouveau la fortune à Rome. Il y vint peu de temps après l'avènement de Léon X, espérant gagner sa faveur par le récit des persécutions qu'il avait subies par suite de son attachement pour les Médicis; mais il échoua complètement. Michel-Ange raconte que le peintre ombrien le supplia de lui prêter quelque argent et qu'il lui remit 80 jules, dont il n'entendit plus jamais parler[1]. Timoteo Viti, le compatriote et l'ami de Raphaël, vint également à Rome dans les premières années du règne de Léon X; il collabora, comme nous le verrons, aux *Sibylles* de l'église Santa-Maria della Pace. Viti fut suivi d'un autre Urbinate, Girolamo Genga, que nous trouvons aussi en relations avec Raphaël[2].

Parmi ces maîtres, Sébastien de Venise occupait le premier rang. Il donnait dès lors des marques de cet esprit d'envie qui empoisonna son existence, et, sans oser encore entrer en lutte ouverte avec Raphaël, il s'essayait dans les mêmes sujets que lui.

Quant aux élèves de Raphaël, ils commençaient à former un groupe compact, en attendant qu'ils devinssent légion. On fondait les plus

1. *Lettres*, édit. Milanesi, p. 391.
2. Vasari, t. XI, p. 87.

brillantes espérances sur Marc-Antoine, sur Jules Romain et sur Jean d'Udine.

La sculpture était représentée, et c'est tout dire, par Michel-Ange. L'illustre rival de Raphaël, à moitié tombé en disgrâce, travaillait alors aux statues du mausolée de Jules II. Mais Léon X, qui ne se montra guère prodigue d'encouragements vis-à-vis de la sculpture, art trop austère à ses yeux, ne tarda pas à éloigner Michel-Ange et à lui confier, à Florence, des travaux peu propres à le séduire, l'achèvement de la façade de Saint-Laurent, la paroisse des Médicis.

Les arts décoratifs reçurent, sous Léon X, de nombreuses et de brillantes recrues. Le Siennois Jean Barile avait remplacé Jean de Vérone; il était occupé, sous la direction de Raphaël, à sculpter les portes des Chambres et à les orner de marqueteries. Plus tard, nous le verrons exécuter le cadre destiné à la *Transfiguration*, le dernier des tableaux de l'Urbinate. Comme la biographie de cet artiste éminent, si souvent associé aux entreprises de Raphaël, est fort obscure encore, on nous saura gré de réunir ici quelques notices empruntées aux archives romaines. Le 1er décembre 1514, Jean Barile fut attaché aux travaux de Saint-Pierre, avec un traitement mensuel de 5 ducats; le bref qui contient sa nomination vise surtout le modèle en bois qu'il avait fait pour la basilique vaticane, évidemment d'après les plans de Raphaël[1]. En 1519, l'artiste siennois reçut 80 ducats pour les bancs dont il avait orné la chapelle Sixtine, tout en continuant à toucher (jusqu'en 1521 au moins) son traitement de sculpteur attaché à la construction de Saint-Pierre. Jean Barile était à Rome en 1527 encore (6 janvier); à ce moment, il réparait les boiseries du chœur et la chapelle de Nicolas V. Il fut probablement une des nombreuses victimes du sac de Rome : à partir de cette époque on perd en effet ses traces.

Un membre de l'illustre famille des della Robbia, Lucas le jeune, fut aussi appelé à Rome, grâce à l'intervention de Raphaël. Il exécuta les pavements des Loges, et ceux de plusieurs autres salles du Vatican.

Parmi les orfèvres, Antonio da San-Marino occupait, au dire de Benvenuto Cellini, le premier rang; Caradosso seul était de taille à se mesu-

1. *Archivio storico italiano*, 1866, t. III, p. 218.

rer avec lui. Ce maître nous intéresse tout particulièrement à cause de ses relations avec Raphaël, relations dont les biographes semblent ne pas s'être doutés jusqu'ici. Fixé à Rome dès les dernières années du quinzième siècle (on l'y trouve en 1492 au plus tard), Antonio cumulait la pratique de l'orfèvrerie avec les négociations, parfois assez épineuses, dont le chargeait sa patrie, Saint-Marin. En 1509, il figure au nombre des fondateurs de la confrérie de Saint-Éloi. Un peu plus tard, en 1513, lors de la procession de Léon X au Latran, il se signale par le luxe avec lequel il orne sa maison. On remarquait sur sa boutique une Vénus antique de marbre, dont le socle portait écrit en lettres d'or ce vers paraissant faire allusion à la fameuse inscription adoptée par Chigi (*Olim habuit Cypris sua tempora*) :

Mars fuit, est Pallas; Cypria semper ero[1].

Voisin et ami d'Augustin Chigi, Antonio ne tarda pas à se lier avec Raphaël. Il reçut du peintre un tableau dont le sujet n'est malheureusement pas indiqué, et que B. Castiglione chercha dans la suite à se procurer[2]. Dans son testament, Chigi chargea les deux amis de présider à l'achèvement de sa chapelle de Santa-Maria del Popolo[3]. Telle était l'affection du Sanzio pour maître Antonio, qu'il lui légua une grande partie des terrains qu'il venait d'acheter près de l'église Saint-Blaise[4]. L'orfèvre ne survécut guère au peintre : il mourut en 1522.

A côté d'Antonio da San-Marino se distinguaient, outre Caradosso, qui exécuta vers cette époque plusieurs de ses chefs-d'œuvre, entre autres la médaille de Léon X[5], Santi Cole Sabba de Rome et Gaio de Marliano. Le premier était l'orfèvre attitré de la cour romaine; il cumulait ces fonctions avec celles de massier ou sergent d'armes pontifical. Ce fut lui qui cisela les roses d'or et les épées d'honneur distribuées par Léon X. Le second s'occupait plutôt de joaillerie; il était le principal représentant de la vaillante colonie milanaise alors fixée à Rome. Ben-

1. Cancellieri, *Storia*, p. 74.
2. *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. V, p. 239, 240, 242.
3. Fea, *Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino*, p. 7.
4. *Il Buonarroti*, nouvelle série, t. I, p. 101.
5. Voyez le beau travail de M. Armand : *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. Paris, 1879, p. 69.

venuto Cellini, qui visita Rome en 1519, parle dans ses *Mémoires* de Gaio, dont il reconnaît le mérite, tout en lui reprochant sa présomption.

A ces savants si vénérables, à ces artistes si brillants, à ces prélats tour à tour distingués par la gravité de leur caractère, leurs capacités diplomatiques ou leur magnificence, se mêlaient quelques personnages grotesques, qui avaient le privilège de faire rire le Pape et son entourage. Quelques-uns d'entre eux occupaient des charges considérables. Lorsque Bramante mourut, la place si enviée de « piombatore » (membre de la confrérie chargée de sceller les bulles) fut donnée à un certain Mariano Fetti, que les contemporains s'accordent à représenter comme une sorte de bouffon[1], et dont le Pape fit peindre le portrait ou plutôt la caricature sur le rideau du théâtre sur lequel on joua les *Suppositi*. Mariano valait mieux cependant que sa réputation. Ce fut lui qui hébergea Fra Bartolommeo lors de son passage à Rome; il reçut de lui, en échange, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul*, que l'on voit aujourd'hui au Quirinal. Mariano commanda aussi à Balthazar Peruzzi, pour son jardin de Monte-Cavallo, un *Saint Bernard* en camaïeu[2].

Il ne manquait à cette société brillante que l'élément féminin, auquel les cours de Ferrare, de Mantoue, d'Urbin devaient tout leur prestige. A un certain moment, on put espérer que le mariage de Julien de Médicis comblerait cette lacune. Bibbiena se réjouissait d'avance de voir enfin une dame présider aux fêtes de la cour. « Il me semble, écrit-il à Julien, que mille années encore nous séparent de l'arrivée de votre noble épouse et de Votre Excellence; la cour l'attend avec une impatience difficile à dépeindre... Toute la ville dit : Grâce à Dieu, nous allons enfin posséder ce qui nous manquait, une cour de dames : cette dame si noble, si bien douée, si belle et si bonne, imprimera ainsi à la cour romaine le sceau de la perfection[3]. »

Mais Julien, comme on sait, ne survécut guère à son mariage, et ces espérances ne se réalisèrent pas.

1. « In ecclesia Sancti Sylvestri, ubi frater Marianus, familiaris ridicularius ejus (Papæ) habitat... (Pâris de Grassis, *Diarium*, Bibl. nation., fonds latin, n° 5165, t. III, p. 617.)

2. Vasari, t. VIII, p. 225.

3. *Lettere di Principi*, liv. I, fol. 13 v°.

CHAPITRE XIII

La décoration du Vatican sous Léon X : Achèvement de la Chambre d'Héliodore; — la Chambre de l'*Incendie du Bourg* ; — les Loges; — la salle des Palefreniers; — la chambre de bain de Bibbiena. — Les fresques de la Magliana. — La salle de Constantin.

Raphaël avait craint un instant que la mort de Jules II ne troublât le cours de ses succès, et n'amenât sur le trône pontifical un pape moins favorable aux arts. Nous trouvons la trace de ses préoccupations dans la réponse qu'il fit au précepteur du jeune Frédéric de Mantoue, le 19 février 1513, c'est-à-dire la veille de la mort de Jules II: « Messire Raphaël d'Urbin, écrivait le précepteur à son maître, m'a rendu le sayon et les autres vêtements de M^gr^ Frédéric qu'il avait empruntés pour faire son portrait; il prie Votre Seigneurie de lui pardonner; pour le moment il lui est impossible d'avoir l'esprit à cet ouvrage[1]. »

L'avènement de Léon X ne tarda pas à le rassurer. Alors même que le nouveau pape n'eût pas professé la plus vive admiration pour le talent du jeune artiste (Raphaël, on s'en souvient, avait fait son portrait dans une des fresques de la Chambre de la Signature), il aurait été forcé, par les sollicitations de son entourage, de s'intéresser à lui ; son exaltation eut en effet pour résultat de porter aux plus hautes dignités la plupart des amis de Raphaël. Julien de Médicis fut nommé patricien romain, et plus tard capitaine général de l'Église, Bibbiena cardinal, Bembo secrétaire apostolique. Quant aux autres amis ou protecteurs du jeune maître, ils conservèrent, du moins dans les premières années, toute la faveur dont

1. « M. Rafaello da Urbino me ha restituito il saion e altre robe del S^r^ Federico per ritrarlo c'havea : dice che la S. V. li perdona per adesso : non saria possibile chel gie avesse il cervello a retrarlo. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1872, t. II, p. 357, et *Notizie e Documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino*, par G. Campori, p. 7.)

ils jouissaient auprès de Jules II : nous voulons parler du duc d'Urbin, de Castiglione, d'Inghirami, de Chigi, etc.

N'eût-il pas compté des amis aussi dévoués, aussi puissants, Raphaël n'en aurait sans doute pas moins vite réussi à conquérir la faveur du nouveau pape. Il était devenu non seulement le plus célèbre des peintres, mais encore un courtisan accompli. Livré de bonne heure à lui-même, l'Urbinate avait senti la nécessité de développer les qualités dont la nature l'avait si libéralement doté : la douceur, la courtoisie, un charme irrésistible ; il ne tarda pas à y joindre la souplesse. Quand Jules II mourut, le jeune maître possédait une parfaite connaissance des hommes et des choses. Lié à Pérouse avec des bourgeois et des ecclésiastiques, il s'était formé aux belles manières, lors de son retour à Urbin. A Florence, il avait appris à connaître les intrigues du monde artiste ; à Rome, sous la discipline de Bramante, celles de la cour pontificale. Les quatre années passées au service de ce despote qui s'appelait Jules II l'avaient habitué à plier quand il le fallait, à tourner les obstacles, à rechercher pour toute chose la solution la plus spirituelle. Il lui en coûtait si peu de se montrer aimable, conciliant, de faire plaisir à tout le monde ! L'obligeance était innée en lui. Cependant ce jeune homme si doux, si affable, ayant toujours le sourire sur les lèvres, savait à l'occasion se faire craindre. Hâtons-nous d'ajouter que l'arme dont il se servait n'était autre que la plaisanterie. Ses reparties étaient aussi vives que spirituelles ; elles fermèrent la bouche à plus d'un grand seigneur. Les contemporains n'ont pas dédaigné de recueillir quelques-uns de ses bons mots. Un jour, deux cardinaux visitant son atelier s'amusaient, pour le taquiner, à relever les défauts d'un de ses tableaux représentant saint Pierre et saint Paul ; ils reprochaient surtout aux deux princes des apôtres d'avoir la figure trop rouge. « Ne vous en étonnez pas, messeigneurs, répliqua Raphaël ; c'est à dessein que je les ai peints ainsi. N'avons-nous pas le droit de croire qu'ils rougissent dans le ciel en voyant leur Église gouvernée par des hommes tels que vous[1] ? » On connaît sa réponse à Michel-Ange, qui lui disait d'un ton sarcastique : « Vous marchez entouré d'une suite comme un général. — Et vous, seul, comme le bourreau. » Une dame romaine,

1. Castiglione, *Cortegiano*, liv. II. — Au sujet de ce tableau et de ses rapports avec le *Saint Paul* et le *Saint Pierre* de Fra Bartolommeo, voyez l'*Histoire de la peinture italienne* de MM. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 469.

« una bella gentil donna, » dit Mgr Jove, ayant critiqué certain détail de costume dans une des peintures de la Farnesine, reçut de lui une réponse non moins vive, qui fit rire tout le monde, excepté l'interlocutrice[1].

Vis-à-vis d'un souverain tel que Léon X, les qualités dont il fallait avant tout faire preuve étaient la complaisance et la célérité. Le successeur de Jules II accablait Raphaël de travaux. Un jour l'artiste devait improviser la décoration d'un théâtre; le lendemain, faire le portrait d'un éléphant. Puis on lui demandait d'esquisser le plan de quelque construction, de fournir des croquis pour une médaille, etc., etc. Se figure-t-on le pape adressant une demande pareille à Michel-Ange? Avec quelle indignation le fier sculpteur florentin n'aurait-il pas refusé! Raphaël, et il n'eut pas à le regretter au point de vue de ses intérêts matériels, prenait plaisir à satisfaire ces fantaisies, à peine exprimées. Mais la postérité est en droit de se montrer plus sévère; elle reproche à Léon X d'avoir trop souvent abusé de cette noble intelligence.

A cet égard, la mort de Bramante, arrivée peu de temps après l'avènement du nouveau pape (mars 1514), fut pour Raphaël le plus grand des malheurs. Elle ne le priva pas seulement d'un ami sûr, dévoué, d'un conseiller plein de finesse et d'expérience, d'un second père; elle l'obligea encore à accepter le fardeau presque surhumain de la direction de Saint-Pierre. Mais ce ne fut pas tout. Raphaël devint, comme son maître, surintendant général des beaux-arts. Il eut à la fois à manier le crayon, le pinceau et le compas, à ordonner les fêtes, à surveiller les fouilles. Seul, parmi les artistes modernes, le peintre favori de Louis XIV, Lebrun, a été investi de fonctions aussi multiples. Plein de confiance dans sa jeunesse, dans sa prodigieuse facilité, Raphaël accepta d'un cœur léger la tâche immense qui s'imposait à lui. Jamais on ne vit athlète mieux disposé à la lutte, plus joyeux, plus ardent. L'avenir devait montrer s'il n'avait pas trop présumé de ses forces.

Ces sentiments se reflètent dans la belle lettre que l'artiste écrivit, vers cette époque, à son oncle Simon. Il a conscience de sa valeur; il est heureux de faire honneur à sa famille et à sa patrie; l'avenir lui apparaît sous les couleurs les plus riantes :

1. *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como.* Venise, 1560, fol. 15 v°, 15.

« A mon très cher oncle Simon, fils de Battista di Ciarla d'Urbin, à Urbin.

» Cher à l'égal d'un père,

» J'ai reçu votre lettre qui m'a été bien chère parce qu'elle m'a prouvé que vous n'étiez point fâché contre moi. Vous auriez eu tort de l'être, car il ne faut pas oublier combien il est fastidieux d'écrire quand on n'a rien d'important à se dire. Aujourd'hui que j'ai à vous entretenir de choses importantes, je vous réponds pour vous donner des explications aussi complètes que possible.

» Tout d'abord, pour ce qui est de prendre femme, je vous réponds que je suis très content de n'avoir pas pris celle que vous me destiniez, ni elle ni une autre, et que j'en remercie sans cesse le bon Dieu. En cela, je me suis montré plus sage que vous, qui vouliez me la donner. Je suis sûr qu'actuellement vous reconnaissez vous-même qu'autrement je ne serais pas parvenu où je suis. J'ai maintenant à Rome pour 3000 ducats d'or de biens et 50 ducats de revenus. La Sainteté de Notre Seigneur m'a donné 300 ducats d'or de traitement pour que je surveille la construction de Saint-Pierre; ce traitement ne me fera jamais défaut aussi longtemps que je vivrai, et je suis sûr d'en gagner encore davantage. En outre, on me donne de mes travaux ce que bon me semble. J'ai commencé à peindre une vaste salle pour Sa Sainteté, moyennant la somme de 1200 écus d'or.

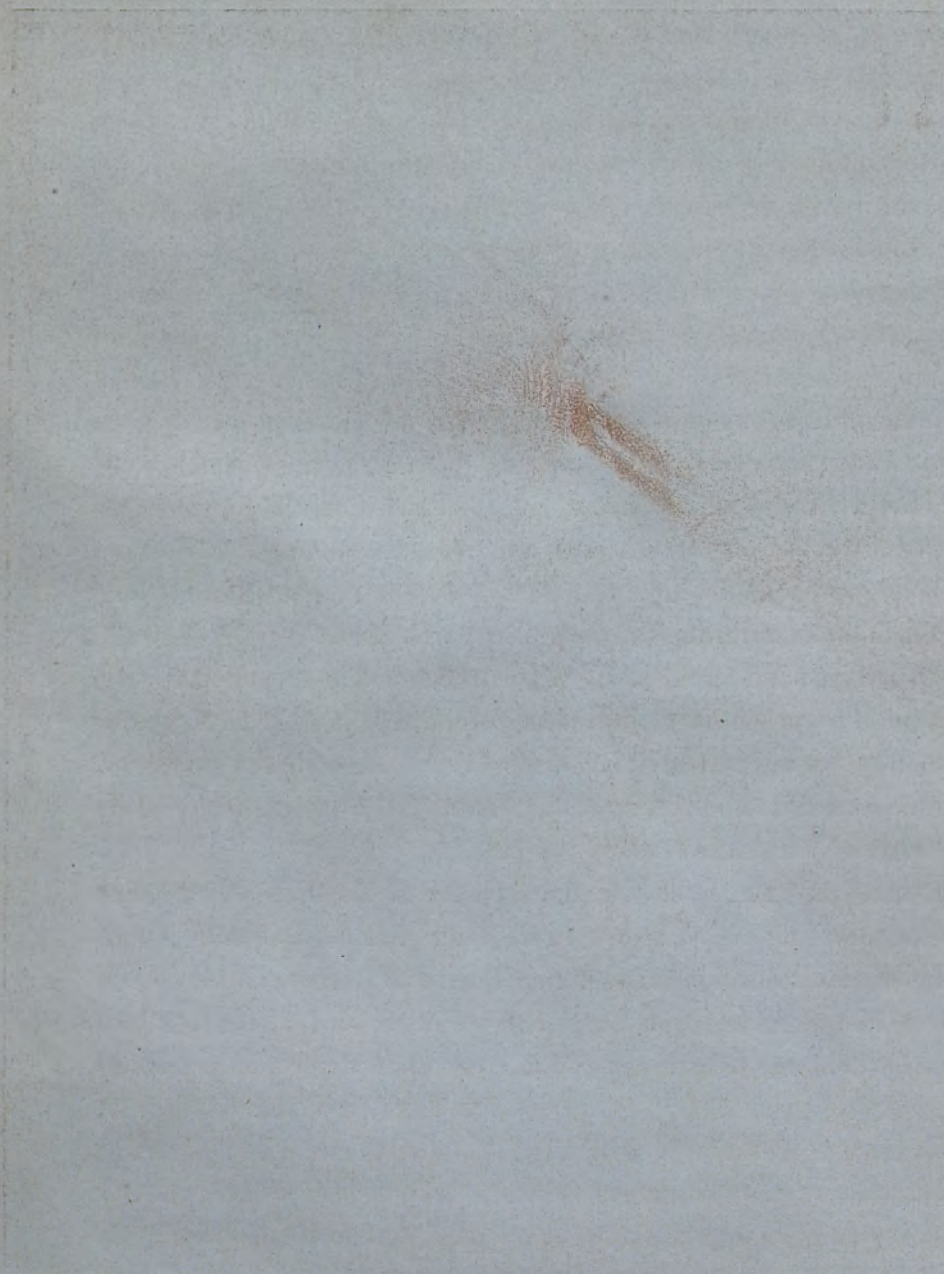
» Vous voyez donc, très cher oncle, que je vous fais honneur, à vous et à tous les parents, ainsi qu'à la patrie. Mais je ne vous en porte pas moins au fond du cœur, et quand j'entends prononcer votre nom, il me semble entendre parler et voir mon père. Ne nous plaignez donc pas si je ne vous écris pas; ce serait plutôt à moi à me plaindre de vous qui, toute la journée, avez la plume à la main et qui mettez six mois d'intervalle entre vos lettres. Néanmoins vous ne parviendrez pas à me mettre en colère contre vous, comme vous vous êtes mis injustement en colère contre moi.

» Je suis sorti du chapitre du mariage, mais j'y reviens et vous réponds que (le cardinal de) Santa-Maria in Portico me veut donner pour femme une de ses parentes. Je lui ai promis de faire, avec l'agrément de mon oncle le prêtre et le vôtre, ce que Sa Seigneurie Révérendissime désirait,



ÉTUDE POUR UN DES GROUPES DE L'INCENDIE DU BOURG

(Collection Albertine.)



et je ne puis lui manquer de parole. Nous sommes plus près de la solution que jamais, et je ne tarderai pas à vous informer de tout. Pardonnez-moi, si cette affaire réussit; si, au contraire, elle ne s'arrangeait pas, j'agirai selon votre volonté. Sachez que si Francesca Buffa trouve des partis, il s'en offre aussi pour moi : je connais, à Rome, une belle demoiselle jouissant, d'après ce que j'ai entendu, d'une excellente réputation, elle et les siens, avec 3000 écus d'or de dot, et 100 ducats ici valent mieux que 200 là-bas, soyez-en bien convaincu.

» En ce qui concerne mon séjour à Rome, je ne pourrai plus jamais résider ailleurs, à cause de la construction de Saint-Pierre, car j'ai remplacé Bramante. Mais y a-t-il lieu au monde plus noble que Rome? entreprise plus noble que Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde? Cette construction sera la plus vaste qu'on aura jamais vue; elle coûtera plus d'un million en or. Le Pape a résolu d'y consacrer 60000 ducats par an; il ne pense plus à autre chose. Il m'a donné pour collègue un moine très savant, âgé de plus de quatre-vingts ans. C'est un homme de grande réputation et très docte. Voyant qu'il n'a plus longtemps à vivre, Sa Sainteté me l'a donné pour collègue, afin que je puisse apprendre de lui les secrets qu'il peut posséder en architecture et que je me perfectionne dans cet art. Il s'appelle Fra Giocondo. Le Pape nous fait chercher tous les jours et s'entretient un bout de temps avec nous de cette construction.

» Je vous prie d'aller chez le duc et chez la duchesse, et de leur rapporter tout cela. Je sais qu'ils auront du plaisir à apprendre qu'un de leurs sujets se distingue. Recommandez-moi à Leurs Seigneuries, de même que je me recommande sans cesse à vous. Saluez de ma part tous les amis et parents, et surtout Ridolfo, qui a tant d'affection pour moi.

» Le 1er juillet 1514.

» Votre RAPHAEL, peintre, à Rome. »

Telle est la multiplicité des travaux entrepris par Raphaël pendant le règne de Léon X, c'est-à-dire de 1513 à 1520, qu'il est impossible de le suivre pas à pas dans tant de directions diverses. Aussi nous a-t-il paru préférable de substituer à l'ordre chronologique, auquel nous nous sommes astreint jusqu'ici, l'ordre des matières. Nous étudierons donc successivement les fresques exécutées dans les Chambres, — celles

des Loges, — les tapisseries, — les peintures commandées par Augustin Chigi, — les tableaux, — et enfin les ouvrages d'architecture et de sculpture.

L'achèvement des peintures des « Stances », telle fut, sans aucun doute, la première tâche assignée à Raphaël par son nouveau protecteur. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier les deux fresques exécutées sous les auspices du successeur de Jules II : la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* et la *Délivrance de saint Pierre*. Qu'il nous suffise de les mentionner ici, en rappelant en même temps l'étroitesse d'esprit dont Jules II et Léon X firent preuve dans le choix des sujets imposés au peintre.

La seconde des Stances, la Chambre d'Héliodore, fut terminée dans le courant de l'année 1514 : dès le milieu de la même année, Raphaël avait reçu la commande des fresques destinées à la troisième Chambre, celle qui est connue sous le nom de salle de l'*Incendie du Bourg*, ou salle de la Tour Borgia. Dans sa lettre à son oncle Simon Ciarla (1er juillet 1514), l'artiste lui annonce en effet que le Pape lui a confié l'exécution des peintures d'une nouvelle salle et qu'il recevra 1200 écus d'or pour ce travail. Un peu plus tard, en 1515, il envoie à Durer l'esquisse d'un des groupes de la *Bataille d'Ostie*, une des quatre fresques de la salle en question. Cependant ce ne fut qu'en 1517 que le maître, distrait par d'innombrables occupations, put terminer ce vaste ensemble, et encore, nous le verrons tout à l'heure, n'en peignit-il de sa main qu'une petite partie. Cette date de 1517 nous est fournie par l'inscription tracée dans la salle même, ainsi que par une lettre du chargé d'affaires de Ferrare, en date du 6 juin de la même année, par laquelle ce dernier annonce qu'il ne faudra plus que deux jours à Raphaël pour terminer les peintures de la Chambre du Pape[1].

Une lettre de Bembo à Bibbiena, écrite à la même époque (19 juillet 1517), montre avec quelle faveur ces nouvelles compositions furent accueillies de la cour pontificale : « Les « Stanze » de Notre Seigneur, que Raphaël a peintes, sont de toute beauté, non seulement à cause de ses excellentes et superbes peintures, mais encore en raison du grand nombre de prélats qu'il y fait presque toujours figurer[2]. » Cette admira-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 351.
2. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 158.



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DE L'INCENDIE DU BOURG

(Musée des Offices.)

tion, il est vrai, ne fut point partagée par tout le monde. Parlant des fresques récemment terminées dans la villa Chigi, le sellier Leonardo écrit à Michel-Ange qu'elles sont encore au-dessous de la dernière Chambre du palais, c'est-à-dire de la salle de l'*Incendie du Bourg* : « Peggio che l'ultima stanza di palazzo assai » (lettre du 1er janvier 1518).

Les amis comme les ennemis de Raphaël ont montré un égal parti pris dans l'appréciation des fresques de la troisième Chambre. En leur prodiguant, les uns l'éloge, les autres le blâme, ils ont oublié que le maître était resté étranger à l'exécution de la plupart de ces compositions. En effet, l'*Incendie du Bourg* est la seule d'entre elles qui puisse être considérée comme son œuvre personnelle. Dans la *Bataille d'Ostie*, et surtout dans le *Couronnement de Charlemagne* et le *Serment de Léon III*, l'intervention des élèves n'est, hélas! que trop manifeste. Accablé de travaux, Raphaël a dû se borner le plus souvent à composer les cartons, en s'en remettant à ses disciples du soin de les traduire en peinture. De là l'absence de vie dans les têtes, la froideur du coloris, la lourdeur des détails. Quelquefois même il se voyait forcé de confier à d'autres l'exécution d'une partie des cartons. Le temps n'était plus où il pouvait caresser longuement une idée, attendre pour l'exprimer qu'elle fût parvenue à son entière maturité. Comme s'ils avaient eu tous deux le pressentiment de leur fin prématurée, le Pape et l'artiste ne songeaient qu'à multiplier, l'un les témoignages de sa magnificence, l'autre les manifestations de son génie. Rarement, dans l'histoire des arts, on a vu pareille fièvre de production. Hâtons-nous d'ajouter que, malgré cet effort prodigieux, les idées du Sanzio conservèrent jusqu'à la dernière heure leur fraîcheur première. Est-ce sa faute si ses collaborateurs les ont interprétées d'une manière si imparfaite?

Dans la première en date des fresques de la Torre Borgia, l'*Incendie du Bourg*, Raphaël a élevé un épisode du *Liber pontificalis* à la hauteur de l'épopée. Le récit du miracle acompli six ou sept cents ans auparavant par le pape Léon IV — on sait qu'en faisant le signe de la croix il arrêta les flammes qui menaçaient de dévorer le Borgo — n'avait certes pas de quoi inspirer un artiste de la Renaissance. Mais dans l'imagination de Raphaël cet évènement secondaire, d'un intérêt tout local, revêt des proportions colossales. Ce n'est point le Borgo qui brûle, a dit éloquemment Jacques Burckhardt, c'est Troie : l'admirable groupe de gauche,

composé d'Énée, d'Anchise, de Créuse, d'Ascagne, ne laisse aucune place au doute. Le sujet imposé par Léon X est relégué au second plan ; les réminiscences de l'*Énéide* éclipsent celles de la chronique papale, et l'artiste crée cette étonnante image de l'incendie par excellence, avec des traits qui sont de tous les siècles, mais que nul autre n'avait encore réussi à exprimer avec autant de force : la stupeur, la résignation, le désespoir, le dévouement, l'héroïsme.

Des qualités du premier ordre se mêlent dans cette page célèbre à des erreurs non moins grandes. Pour la première fois, Raphaël renonce à la pondération, à l'unité, au rythme dont il semblait avoir fait la règle de ses compositions. Là où l'on s'attendait à trouver une foule diversement agitée, on n'aperçoit que des groupes, parfois même des figures isolées, sans lien commun. Chaque personnage agit pour son propre compte, sans s'occuper de son voisin; de là cet éparpillement qui nous choque, et qui diminue dans une certaine mesure l'effet de la composition. Mais que de détails admirables, depuis ces mères éplorées, depuis ce jeune homme éperdu qui se laisse glisser le long de la muraille, jusqu'à ces porteuses d'eau aux vêtements agités par l'ouragan! La sollicitude maternelle, l'épouvante, l'héroïsme, sont rendus en traits ineffables : l'énergie de l'expression n'est égalée que par la hardiesse du dessin. Le modelé est en effet prodigieux. Si Raphaël a voulu prouver que l'anatomie n'avait point de secrets pour lui, il y a pleinement réussi dans l'*Incendie du Bourg :* il n'est personne qui n'évoque devant ces tours de force le souvenir de Michel-Ange. — Il est regrettable qu'un motif, tenant du mélodrame plutôt que de l'épopée, vienne se mêler à ces conceptions grandioses et en atténuer l'effet. Nous voulons parler du sauvetage de l'enfant que sa mère tend par-dessus la muraille au père qui s'est enfui en chemise, et qui se dresse sur la pointe des pieds pour recevoir le précieux fardeau. Un pareil épisode s'expliquerait dans les compositions naïves des quattrocentistes; dans les Stances, chez Raphaël, on ne peut s'empêcher de le trouver déplacé.

L'unité, l'harmonie qui manquent dans la composition du premier plan, nous les retrouvons dans celle du fond. La peinture n'a pas créé de groupe plus beau, plus passionné et en même temps plus pur de lignes que celui des femmes agenouillées au pied de la loge pontificale. L'artiste y a épuisé toutes les formes de la supplication : les unes attendent l'inter-

L'INCENDIE DU BOURG

L'INCENDIE DU BOURG


RAPHAEL
SANCTIVS
PINX
IN AEDIBVS
VATICA
NIS

vention du pape avec une confiance inébranlable ; d'autres, comme affolées, lèvent les bras vers leur sauveur ; d'autres encore l'implorent en tendant vers lui leurs enfants. Comme expression et comme ordonnance, cette scène est admirable et peut se comparer aux plus belles parties de la Chambre de la Signature.

Nous pouvons passer rapidement sur les autres peintures de la troisième Chambre : le rôle de Raphaël s'est en effet borné à en composer les cartons, et encore n'est-il pas sûr que ces cartons aient été entièrement peints de sa main. On revendique à la vérité pour lui l'exécution de telle ou telle figure ; mais les critiques ne sont nullement d'accord sur les parties qui peuvent lui être attribuées. D'innombrables restaurations, dont les premières en date remontent au règne de Clément VII déjà, viennent encore diminuer l'intérêt de la *Bataille d'Ostie*, du *Couronnement de Charlemagne* et du *Serment de Léon III*.

La première de ces compositions avait cependant été préparée avec beaucoup de soin : plusieurs esquisses témoignent de la sollicitude (on pourrait presque dire de l'amour) avec laquelle le maître étudia jusqu'aux moindres figures de la *Bataille d'Ostie*. La superbe sanguine de l'Albertine, que Raphaël envoya en 1515 à Durer, suffirait à le prouver, à défaut d'autre témoignage. Cette académie magistrale a, comme on sait, servi d'esquisse pour le groupe placé à la gauche du Pape. Le peintre allemand la conserva précieusement et y traça cette inscription mémorable : « 1515. Raphaël d'Urbin, qui a été tenu en si haute estime par le Pape, a dessiné ces figures nues et les a envoyées à Albert Durer, à Nuremberg, pour lui faire connaître sa main. »

Dans la *Bataille d'Ostie*, comme dans les autres fresques de la même salle, le héros véritable, c'est non point Léon IV, mais Léon X. C'est ce dernier qui, assis sur le rivage, en compagnie des cardinaux Jules de Médicis et Bibbiena, appelle sur ses soldats les bénédictions du ciel et reçoit la soumission des prisonniers prosternés devant lui. Ici d'ailleurs, de même que dans l'*Héliodore* et l'*Attila*, des évènements contemporains se reflètent dans ces prétendus récits du passé. En effet, au moment même où Léon X donnait à Raphaël l'ordre de procéder à la décoration de la troisième Chambre, les Turcs tentaient un débarquement en Italie, tandis que le Pape, de son côté, formait avec l'empereur, les rois de France,

d'Espagne et d'Angleterre, une alliance contre ces ennemis implacables du nom chrétien[1]. On n'a pas assez tenu compte de la coïncidence de ces faits : elle nous prouve que l'on était loin, sous Léon X, du désintéressement intellectuel, auquel les fresques de la Chambre de la Signature doivent en partie leur grandeur.

Le *Couronnement de Charlemagne* forme comme l'écho d'un autre événement contemporain, l'entrevue de Léon X et de François Ier à Bologne, en 1515. On sait en effet que le pape qui pose la couronne sur la tête du grand empereur franc est non pas Léon III, mais Léon X, et que François Ier occupe la place de Charlemagne. Le plus brillant des Valois ambitionnait alors la couronne impériale : il dut donc être fort sensible à cette ingénieuse allusion. Tout d'ailleurs, dans cette peinture, nous rappelle le seizième et non le huitième siècle : les costumes comme les types. Le page placé près du monarque français n'est autre qu'Hippolyte de Médicis, le neveu de Léon X; parmi les évêques, on reconnaît Giannozzo Pandolfini, pour qui Raphaël esquissa le plan du beau palais de la via San-Gallo, à Florence.

L'intrusion de la politique dans le domaine de la peinture d'histoire est encore plus sensible dans la dernière des fresques de la Tour Borgia, le *Serment de Léon III*. Le concile de Latran, dans sa séance du 19 décembre 1516, avait repris et consacré les dispositions de la fameuse bulle *Unam sanctam* lancée par Boniface VIII contre Philippe le Bel. Un des paragraphes de cette bulle portait que le souverain pontife ne pouvait être jugé que par Dieu : « Si vero (deviat), suprema (potestas), a solo Deo, non ab homine poterit judicari. » Comme paraphrase de cette résolution, Léon X a fait représenter Léon III se justifiant par serment, devant Charlemagne, des accusations portées contre lui. L'épigraphe de la fresque ne laisse aucune place au doute; elle est la reproduction presque textuelle du passage ci-dessus rapporté : DEI, NON HOMINIS EST EPISCOPOS JUDICARE[2]. — On s'accorde à considérer le *Serment de Léon III* comme l'œuvre d'un élève travaillant sous la direction du maître.

Lorsque Raphaël commença la décoration de la Tour Borgia, il trouva

1. Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon X*, t. III, p. 392.
2. Hettner, *Italienische Studien*, p. 230.



ÉTUDE POUR UN GROUPE DE LA BATAILLE D'OSTIE

(Collection Albertine.)

la voûte couverte de peintures religieuses exécutées par le Pérugin. Il les respecta, plutôt par égard pour son maître qu'en raison de leur importance. Ces compositions comptent en effet parmi les plus tristes produits de la vieillesse du Pérugin. Dans la chapelle de San-Severo de Pérouse, la différence entre l'œuvre du disciple et celle du maître paraît déjà bien grande; mais ici, où le vieux chef de l'École ombrienne se trouve en présence de Raphaël parvenu à l'apogée de sa gloire, la comparaison est vraiment écrasante pour lui.

Les portraits de souverains ayant bien mérité de l'Église — Constantin, Charlemagne, Lothaire, Astolphe, roi d'Angleterre, Godefroy de Bouillon et Ferdinand le Catholique — complètent, avec les petits tableaux placés dans les embrasures des fenêtres, la décoration de la Tour Borgia. Nous n'étudierons pas ces peintures, à l'exécution desquelles Raphaël semble être resté complètement étranger, et qui ont été en partie refaites au siècle dernier par Maratta.

Léon X, dans son ardeur à compléter la décoration du palais pontifical, voulut que Raphaël, avant d'avoir achevé les peintures des Stances, commençât celles des Loges et menât de front ces deux entreprises également gigantesques.

On appelle « Loges » les galeries qui bordent la cour de Saint-Damase et qui forment, de ce côté, la façade de l'ancien palais du Vatican. Commencées par Bramante sous le règne de Jules II, les Loges furent terminées, après la mort de l'architecte urbinate, par Raphaël. Elles furent complétées dans la suite par deux autres corps de bâtiment, construits sur le même plan, et qui servent aujourd'hui d'appartement au Pape. Le premier étage des Loges proprement dites communique avec les salles Borgia; le second, avec les Stances. Jusqu'au commencement de ce siècle, ces splendides galeries étaient ouvertes; l'air et la lumière y pénétraient à flots, tandis que le regard planait librement sur la ville aux sept collines. Aujourd'hui, un vitrage protège les peintures, qui n'ont malheureusement que trop souffert des intempéries du climat romain.

Rien de plus obscur que l'histoire de la décoration des Loges. Non seulement on ignore quand le travail a été commencé, mais on n'est même pas d'accord sur la part qu'y a prise Raphaël. Écoutons d'abord

Vasari, qui a encore pu recueillir les témoignages de quelques-uns des collaborateurs du maître. Raphaël, nous dit le biographe, composa les dessins pour les ornements en stuc et pour les tableaux qui furent peints dans les Loges. Il confia la direction des ouvrages en stuc et celle des grotesques à Jean d'Udine, celle des figures à Jules Romain, qui d'ailleurs y travailla peu. Les artistes chargés de peindre les tableaux furent Giovan Francesco Penni, le Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino de Modène, Vincenzio da San-Gimignano, Polidoro da Caravaggio et beaucoup d'autres. — Dans d'autres parties de son travail, Vasari revient sur les fresques exécutées par Jules Romain, et cite parmi elles la *Création d'Adam et d'Ève*, la *Création des animaux*, l'*Arche de Noé*, le *Sacrifice de Noé*, *Moïse sauvé des eaux*. Ailleurs encore il cherche à déterminer la part qu'ont eue à ce grand travail les condisciples de Jules Romain. Mais ses assertions sont loin d'être concluantes.

D'après Passavant, Raphaël se serait borné à fournir des esquisses, abandonnant l'exécution même des fresques à ses élèves, notamment à Jules Romain, qui dessina tous les cartons et qui dirigea le travail. Plusieurs de ces esquisses existent aujourd'hui encore dans les collections de l'Angleterre et du continent ; elles sont reconnaissables à leurs rehauts blancs, à leurs ombres lavées de bistre.

Le dernier en date des historiens de Raphaël, M. Springer, montre plus de scepticisme encore. Il considère les esquisses en question comme des travaux d'élèves, la plupart postérieurs aux fresques. Les esquisses originales, aujourd'hui fort rares, étaient, dit-il, dessinées à la plume, quelquefois aussi à la pierre d'Italie ou à la sanguine. M. Springer affirme en outre que Raphaël est complètement étranger à la composition de plusieurs des scènes, notamment de celles qui sont représentées dans les trois dernières arcades : l'histoire de David, celle de Salomon, enfin celle du Christ. Cette assertion n'a rien d'invraisemblable. Autant, en effet, les premiers tableaux ont de fraîcheur, de grâce, autant les derniers montrent de lassitude et d'indifférence. Admettre que Raphaël, alors dans toute la force de son génie, ait créé des compositions aussi médiocres, ce serait outrager sa mémoire. N'est-il pas plus simple de supposer que le maître, distrait par les travaux de Saint-Pierre, a laissé à ses élèves une initiative hors de proportion avec leurs forces?

On ne nous taxera pas de témérité, si nous admettons que Raphaël s'est



VUE DES LOGES

occupé de la décoration des Loges à partir de 1515 ou de 1516 seulement, c'est-à-dire à partir du moment où, accablé de commandes, il se vit réduit à diriger, à inspirer les travaux de ses élèves, sans pouvoir traduire lui-même toutes ses pensées par le pinceau. Mais si la date précise des premiers travaux est encore incertaine, nous sommes du moins en état d'affirmer que la décoration des Loges a été achevée beaucoup plus tard qu'on ne le croyait jusqu'ici. Un document qui n'est pas inédit, mais qui a échappé à l'attention de tous nos prédécesseurs, nous en fournit la preuve. Voici, en effet, comment un contemporain de Raphaël, le Vénitien Marc-Antoine Michiel di Ser Vettor, s'exprime, au sujet du premier et du second étage des Loges, dans une lettre écrite de Rome, le 27 décembre 1519 : « Ces jours-ci, on a terminé la loge inférieure du palais; j'entends une des trois loges superposées qui regardent Rome : elle est ornée de feuillage, de grotesques et d'autres motifs analogues. C'est un travail sans grande finesse, et dans lequel on a surtout visé à l'économie; mais il se distingue néanmoins par son élégance. On n'a pas fait grande dépense parce que cette loge est publique et que tout le monde peut y entrer, même à cheval, bien qu'elle soit au niveau du premier étage. On ne saurait en dire autant de la loge placée immédiatement au-dessus, loge qui est fermée et qu'on n'ouvre que sur l'ordre du Pape. Dans celle-ci, achevée peu de temps auparavant, se trouvent des peintures d'un grand prix et d'une grâce parfaite, exécutées d'après le dessin de Raphaël d'Urbin. Le Pape y a en outre placé beaucoup de statues qu'il tenait en réserve dans la garde-robe et qui ont été acquises, partie par lui, partie par Jules II, peut-être dans ce but. Ces statues sont placées dans des niches alternativement pratiquées dans les fenêtres qui font face aux colonnes ou pilastres et qui donnent sur les salles et les conclaves consistoriaux [1]. »

1. (1519, 27 décembre)... « In questi giorni istessi fu fornita la loggia di sotto del Palazzo de le tre poste una sopra l'altra, rivolte verso Roma a greco, et era dipinta a fogliami, grottesche et altre simili fantasie assai vulgarmente, et con poca spesa, benchè vistosamente. Il che si fece perchè l'era comune, et ove tutti andavano, etiam cavalli, benchè la sii nel primo solaro. Ma in la sopra posta immediate, per essere tenuta chiusa et al piacere solum del Papa, che fu fornita poco avanti, vi erano pitture di gran precio, et di gran gratia, el disegno delle quali viene da Raffaello d'Urbino, et oltra di questo il Papa vi pose molte statue, chel teniva secrete nella salva roba, sua parte et parte già avanti comprate per Papa Julio, forsi a questo effetto, et erano poste in nicchii incavati tra le finestre alter-

L'étage que Raphaël fut chargé de décorer, le second, comprend treize arcades ou travées, dont les voûtes forment autant de petits dômes. Chacune de ces voûtes contient quatre fresques, soit cinquante-deux en tout, représentant des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament Quant aux pilastres, aux portes, aux embrasures de fenêtres, ils sont ornés de fleurs ou de fruits, d'animaux, de grotesques, etc., etc., les uns peints à fresque, les autres exécutés en stuc. Les motifs s'y comptent par centaines. Un pavement en carrelages émaillés, exécuté par Luca della Robbia le jeune (né en 1475, mort en 1550) [1], complétait cet ensemble merveilleux, le plus riche et le plus varié que la Renaissance ait créé.

La *Bible de Raphaël*, c'est ainsi qu'on appelle d'ordinaire, et avec raison, les fresques des Loges. L'idée de traduire en peinture les principaux évènements de l'Ancien Testament n'était point nouvelle. Dès le cinquième siècle, le pape Sixte III avait fait orner la nef de Sainte-Marie Majeure de mosaïques représentant l'histoire du peuple d'Israël. Plus tard, au neuvième siècle, le pape Formose avait doté la basilique de Saint-Pierre d'un cycle de fresques retraçant les mêmes sujets. A partir de ce moment, la faveur de ce genre de compositions grandit rapidement. Sous le beau titre de *Biblia pauperum*, le moyen âge nous a laissé d'innombrables peintures ou miniatures dans lesquelles il s'est plu à placer les scènes tirées de l'Ancien Testament en regard de celles de l'Évangile, et à établir entre elles une sorte de lien mystique. La Renaissance reprit ce thème, mais avec des préoccupations différentes, comme le prouvent les bas-reliefs de la seconde des portes de Ghiberti,

namente del parete opposito alle colonne over pilastri, et contiguo alle camere, et conclavi concistoriali del Papa. » Dans une lettre du 4 mai 1519, Michiel annonce que Raphaël a peint dans le palais quatre chambres de l'appartement pontifical et une loge très longue, et qu'il doit peindre deux autres loges « che saranno cose bellissime. » (Voy. Cicogna, dans les *Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1860, t. IX, p. 401, 406, 407.)

Un document publié par M. Zahn (*Notizie artistiche tratte dall' Archivio segreto Vaticano*, p. 24) prouve également qu'une au moins des Loges venait d'être terminée en 1519: (1519, 11 juin : « Ali garzoni hanno dipinto la loggia, ducati 25) ».

1. Le témoignage des comptables de la cour pontificale confirme sur ce point l'assertion de Vasari. Voici ce qu'on lit dans un registre, encore inédit, des Archives d'État de Rome : 1518, 5 août : « E più a m° Luca de la Robia che fa el pavimento de la gran logia per parte di pagamento ducati 200. » — 1518, 10 septembre : « E più al frate de la Robia per el pavimento ducati venti cinque. »

les camaïeux de Paolo Uccello dans le cloître de Santa-Maria Novella, et enfin la plus grandiose des créations inspirées par la Bible, le plafond de la Sixtine.

Lorsque Léon X chargea Raphaël de représenter, sur les voûtes des Loges, l'histoire du peuple juif, la matière était donc déjà suffisamment préparée. Introduire une vie, une éloquence nouvelles dans un cadre tracé d'avance, telle devait être la principale préoccupation de l'artiste.



DIEU SÉPARANT LA LUMIÈRE DES TÉNÈBRES

Ici se présente un double problème. Comment Raphaël a-t-il interprété les textes sacrés? Dans quelle mesure a-t-il tenu compte des modèles laissés par ses prédécesseurs?

En rapprochant le texte de la Bible des compositions de Raphaël, nous sommes tout d'abord forcés d'admirer la prodigieuse souplesse de son génie : ses fresques paraissent moulées sur les récits sacrés. Telle est la fidélité de l'interprétation, que l'artiste semble n'avoir fait aucune concession aux exigences de la peinture. S'attache-t-on, par contre, au mérite intrinsèque des compositions, on est tenté de croire que la vérité historique a été le dernier des soucis de l'auteur, et qu'il s'est préoccupé avant tout de créer une œuvre pure, harmonieuse, décorative. A ce double point de vue, les Loges comptent parmi les miracles de l'art.

Comparée à l'œuvre de Michel-Ange, l'œuvre de Raphaël se distingue par la sincérité du récit. On n'y trouve point ces rapprochements symboliques, ces sombres méditations qui donnent aux peintures de la Sixtine leur portée si haute, mais qui, souvent aussi, font perdre de vue à l'artiste le caractère véritable des scènes qu'il s'est chargé d'illustrer. Raphaël représente le style narratif dans toute sa pureté ; il fait revivre



JOSEPH EXPLIQUANT LES SONGES DE PHARAON

l'esprit de chaque époque, nous initie aux pensées, aux sentiments de chaque acteur, nous charme par l'intérêt qu'il accorde à chaque épisode considéré en lui-même et non dans ses rapports avec les décrets de la Providence.

Il est à peine nécessaire de faire ressortir les autres différences entre la Sixtine et les Loges; elles tiennent au tempérament même des deux artistes. Autant l'un montre de prédilection pour les évènements les plus sombres, le *Déluge*, le *Serpent d'airain*, *Judith et Holopherne*, le *Supplice d'Aman*, autant l'autre a mis de soin à rechercher des

scènes riantes. Le spectacle de la félicité de nos premiers parents, le tableau des mœurs patriarcales, tels sont ses sujets favoris.

Au point de vue du style enfin, Raphaël a surtout recherché les effets propres à la peinture, tandis que son rival n'a pas oublié les aspirations du sculpteur, alors même qu'il maniait le pinceau. Le dessin et le coloris devaient former, dans les figures des Loges, une équation parfaite, et si



ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS

l'équilibre a été parfois rompu, ce n'est point la faute de Raphaël, mais bien celle des élèves chargés d'interpréter ses cartons. L'Urbinate s'y montre surtout préoccupé des convenances décoratives. Avec son goût exquis, il a compris qu'étant donnée l'exiguïté des compartiments, étant donnée la richesse de l'ornementation servant de cadre aux tableaux proprement dits, la sobriété et la netteté devenaient préférables à l'exubérance. Abandonnant les traditions des primitifs, de Ghiberti, de Benozzo Gozzoli, de Pinturicchio, il s'est attaché à résumer chaque épisode dans le plus petit nombre possible de figures. Mais ce que la composition a

perdu en étendue, elle l'a gagné en profondeur. Jamais effet plus saisissant n'avait été obtenu avec des moyens en apparence plus simples ; jamais l'action n'avait été resserrée au même point. Prenons, par exemple, *Joseph expliquant les songes de Pharaon*. Il n'existe pas de scène plus harmonieuse, plus grandiose, et cependant elle comprend à peine six



ADAM ET ÈVE

ou sept acteurs. Même triomphe dans la *Construction de l'arche*, dans l'*Apparition des anges à Abraham*, dans le *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*.

Une simple énumération des sujets représentés dans les Loges achèvera de caractériser l'attitude prise par Raphaël, d'un côté vis-à-vis de la Bible, de l'autre vis-à-vis de ses devanciers. Dans l'*Histoire de la création*, l'artiste s'est inspiré de Michel-Ange; dans l'*Adam et Ève chassés du Paradis*, de Masaccio. Mais c'est là tout. Dans les autres scènes, il dédaigne la tradition artistique pour ne s'attacher qu'aux récits de la

Genèse ou de l'*Exode*. (C'est ainsi qu'il a renoncé à représenter le *Sacrifice d'Abel*, l'*Ivresse de Noé*, la *Tour de Babel*, le *Sacrifice d'Isaac*, et plusieurs autres sujets tous également en vogue au quinzième siècle.) L'étude approfondie du texte biblique lui permet de renouveler de cer-



LE DÉLUGE

taines compositions, ou même de créer des sujets inconnus à ses prédécesseurs. De ce nombre est le tableau gracieux de l'*Entretien d'Isaac et de Rébecca en présence d'Abimélech* (*Genèse*, chap. XXIV, v. 8, 9).

Les limites assignées à ce travail ne nous permettent pas d'étudier séparément chacune des cinquante-deux compositions formant la *Bible de Raphaël;* mais il importe de placer du moins sous les yeux de nos lecteurs la liste de ces sujets, qui ont mérité à juste titre de devenir classiques. Nous suivrons dans cette énumération l'ordre même adopté par Raphaël.

PREMIÈRE ARCADE.

Dieu séparant la lumière des ténèbres. — Dieu séparant la terre de l'eau. — La Création du soleil et de la lune. — La Création des animaux.

DEUXIÈME ARCADE.

La Création d'Ève. — Le Premier Péché. — Adam et Ève chassés du Paradis. — Les Travaux d'Adam et d'Ève.



ABRAHAM ET LES TROIS ANGES

TROISIÈME ARCADE.

La Construction de l'Arche. — Le Déluge. — La Sortie de l'arche. — Le Sacrifice de Noé.

QUATRIÈME ARCADE.

Abraham et Melchisédech. — La Promesse de Dieu à Abraham. — L'Apparition des trois anges à Abraham. — La Fuite de Loth[1].

1. L'étude pour la *Fuite de Loth* appartient aujourd'hui à M. A. Armand, qui a bien voulu nous autoriser à la faire reproduire dans notre ouvrage. Ce dessin capital a passé par toutes les collections célèbres, depuis celles de la reine Christine de Suède et de Crozat jusqu'à celles de Rutgers, Dimsdale, Lawrence, Woodburn, roi de Hollande, et Galichon. (Voy. *les Dessins des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en* 1879, par M. de Chennevières, p. 22.)



Raphael del

Héliog. Dujardin

LA FUITE DE LOTH

(Dessin de la Collection de M. Armand)

Imp. Ch. Chardon aine

CINQUIÈME ARCADE.

Apparition de Dieu à Isaac. — Isaac et Rébecca épiés par Abimélech. — Isaac bénissant Jacob. — Isaac et Esaü.

SIXIÈME ARCADE.

L'Échelle de Jacob. — Jacob et Rébecca. — Jacob demandant la main de Rachel. — Fuite de Jacob.



JACOB ET RACHEL

SEPTIÈME ARCADE.

Le Songe de Joseph. — Joseph vendu par ses frères. — Joseph et la femme de Putiphar. — Le Songe de Pharaon.

HUITIÈME ARCADE.

Moïse sauvé des eaux. — Le Buisson ardent. — Le Passage de la mer Rouge. — Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.

NEUVIÈME ARCADE.

Moïse recevant les tables de la loi. — Le Veau d'or. — La Colonne de fumée. — Moïse montrant au peuple d'Israël les tables de la loi.

DIXIÈME ARCADE

Le Passage du Jourdain. — La Chute de Jéricho. — Josué arrêtant le soleil. — Le Partage des terres.



LE SONGE DE JOSEPH

ONZIÈME ARCADE.

David oint par Samuel. — David et Goliath. — Triomphe de David. — David et Bethsabée.

DOUZIÈME ARCADE.

Le Sacre de Salomon. — Le Jugement de Salomon. — La Reine de Saba. — L'Édification du Temple.

TREIZIÈME ARCADE.

L'Adoration des bergers. — L'Adoration des mages. — Le Baptême du Christ. — La Sainte Cène.

Douze petites fresques en camaïeu doré, placées sous les socles des fenêtres, complétaient le vaste cycle de la *Bible de Raphaël*. Ces compositions, aujourd'hui presque entièrement détruites, ont pour auteur Perino



LE BUISSON ARDENT

del Vaga : onze d'entre elles représentent des sujets tirés de l'Ancien Testament (*Dieu sanctifiant le Dimanche*, — le *Sacrifice d'Abel*, — l'*Arc-en-ciel*, etc.); la douzième a pour sujet la *Résurrection du Christ*[1].

L'ornementation des Loges passe à juste titre pour le plus éclatant triomphe de la peinture décorative. L'harmonie de l'ensemble n'est égalée que par l'infinie variété des détails. Tantôt on admire une netteté

1. Voy. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 185 et suiv.

absolument classique, tantôt la fantaisie domine; d'un coup de baguette, l'ordonnateur de ces merveilles sait nous transporter dans un monde enchanté. Les arts, l'industrie, la nature, ont été également mis à contribution; les grotesques alternent avec les paysages, les fleurs avec les oiseaux [1] et les poissons, les armes avec les instruments de musique, les tableaux de genre avec les scènes mythologiques. On chercherait en vain,



MOISE SAUVÉ DES EAUX

dans le vaste domaine des impressions plastiques, une note qui ne résonne pas dans cette symphonie sans rivale. Pour en renforcer encore l'effet, le maître a appelé la sculpture au secours de la peinture : d'innombrables bas-reliefs se développent sur les pilastres, dans les embrasures, sur les voûtes, mariant le ton mat du stuc aux couleurs éclatantes prodiguées de tous côtés.

Les ornements des Loges consacrent le principe que Raphaël inau-

1. D'après Vasari, Jean d'Udine introduisait dans ses décorations une foule d'animaux rares faisant partie de la ménagerie de Léon X.

gura, vers la même époque, dans ses cartons de tapisseries : à ses yeux, la bordure est indépendante du tableau principal et ne relève que de la fantaisie de l'artiste. Le temps n'est plus où il se croyait obligé de mettre les sujets de la prédelle en rapport avec ceux du retable; il a hâte de s'assurer un cadre dans lequel il puisse déverser le trop-plein de son imagination. Dans les bordures des *Actes des apôtres*, il a donné place aux motifs les plus dissemblables, l'*Histoire de Léon X*, les *Saisons*, les *Heures*, les *Parques*. Dans les Loges, les tableaux tirés de la Bible se détacheront à leur tour sur un fond composé de grotesques, de vues d'architecture, de scènes mythologiques, etc., etc.



LES ÉLÈVES DE RAPHAEL
(D'après un stuc des Loges.)

La description des ornements contenus dans les Loges a de quoi effrayer le travailleur le plus acharné. Volpato et Ottaviani, qui ont entrepris, au siècle dernier, de les faire connaître par la gravure, se sont arrêtés avant d'avoir touché au but; leur recueil ne nous offre que les deux tiers environ des compositions. Devant l'immensité d'une pareille tâche, il nous suffira de signaler quelques-uns des ornements principaux. L'antiquité a fourni, outre d'innombrables motifs d'ordre purement décoratif, — Victoires, Centaures, Heures, Harpies, Tritons, Dianes d'Éphèse, Hippocampes, etc., etc., — une Vénus Victrix, une Fortune, les Trois Grâces, Apollon et Marsyas, Oreste et Égisthe, Bacchus appuyé sur un Satyre, une scène de sacrifice, etc., etc. Comme l'a fait remarquer Vasari, Raphaël et ses élèves ont mis à contribution, pour ces figures, les peintures nouvellement découvertes dans les thermes de Titus. Mais ils

n'ont pas borné leurs investigations à ce cycle si intéressant; les collections romaines ont été mises par eux en coupe réglée.

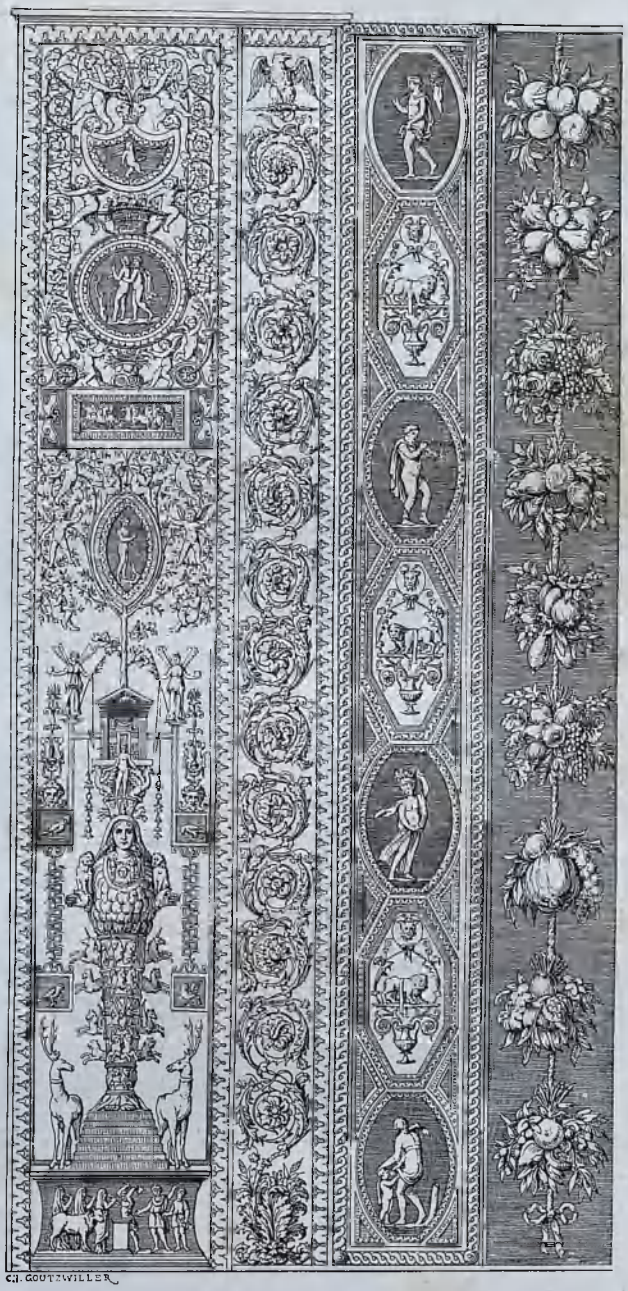


LES PILASTRES DES LOGES

La prédilection pour le monde antique n'a pas fait négliger aux peintres des Loges la représentation du monde contemporain. Ici, on découvre un paysan guettant les oiseaux; ailleurs, une collection d'instruments de musique. Il est une composition surtout qui est faite pour nous intéresser, puisqu'elle nous montre les élèves de Raphaël occupés à la décoration des Loges (voy. la gravure de la page 463). A gauche, on voit un maçon armé d'une truelle et se préparant à recouvrir le mur de mortier; puis viennent deux artistes occupés, l'un à peindre, l'autre probablement à décalquer, tandis que leurs camarades leur apportent, qui des godets rem-

plis de couleurs, qui un carton prêt à être appliqué sur la paroi. A l'extrémité droite de la composition, nous assistons à l'opération de la piqûre du carton.

Vasari nous apprend que Jean d'Udine fut chargé de surveiller l'exécution des grotesques et celle des stucs. Cette surveillance n'excluait très certainement pas l'intervention de Raphaël, dont le goût supérieur éclate dans plus d'un ornement.



LES PILASTRES DES LOGES

A la décoration du Vatican se rattachent deux autres cycles de fresques, dont Raphaël a fourni le dessin, si toutefois il n'a pas traduit lui-même ses compositions en peinture. La salle des Palefreniers du pape contient aujourd'hui encore les figures du Christ et des apôtres dont elle a été ornée sous la direction de l'Urbi-

nate[1]. Mais ces fresques, en camaïeu vert, ont été tellement retouchées par Taddeo Zucchero, à la fin du seizième siècle, qu'il est impossible d'y reconnaître, non-seulement la main, mais encore la pensée du maître. Heureusement, le burin de Marc-Antoine nous a conservé les compositions primitives : ses gravures nous montrent que, par la vigueur et la netteté de la caractéristique, les apôtres de Raphaël formaient le digne pendant de ceux de Dürer; comme ces derniers, ils étaient faits pour parler à la foule, et pour rétablir entre l'artiste et la nation ce courant de sympathie si brusquement interrompu par la Renaissance.

Les autres fresques furent commandées non par le Pape, mais par son tout-puissant ministre, le cardinal Bibbiena. Elles étaient destinées à orner une chambre de bain située au troisième étage du palais, près des Loges. Nous possédons sur cet ouvrage une lettre intéressante adressée par Bembo à Bibbiena, le 19 avril 1516 : « J'en étais là de ma lettre, écrit-il, quand voici Raphaël qui entre. Il semble avoir deviné que je vous parlais de lui. Il me prie d'ajouter ceci : Faites-lui connaître les autres sujets que vous désirez faire peindre dans votre chambre de bain; envoyez-lui-en la description, car les sujets déjà désignés doivent être mis en œuvre cette semaine[2]. »

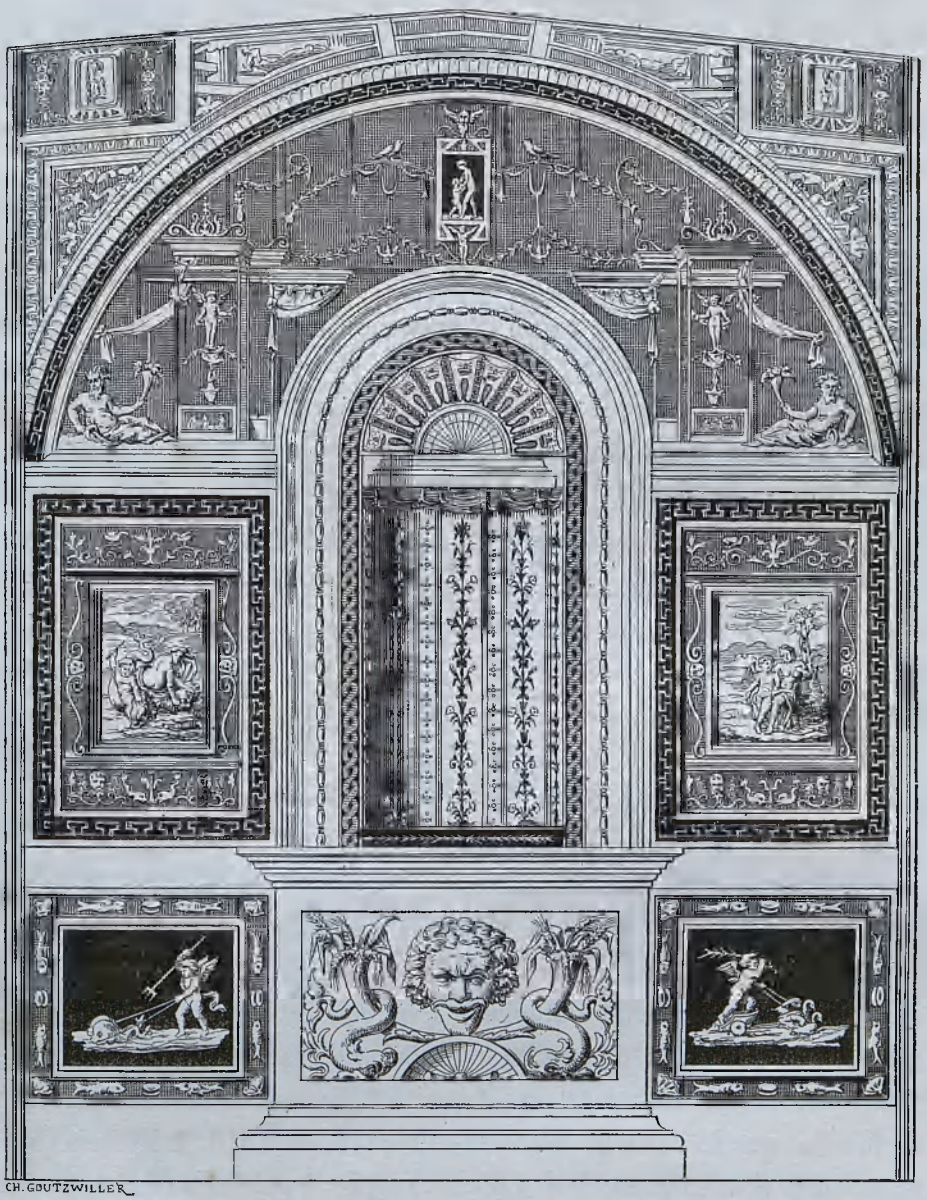
Dans le choix de ces sujets, Bibbiena s'est beaucoup plus souvenu de son rôle d'humaniste que de son rôle de prince de l'Église. L'*Histoire de Vénus et de Cupidon*, tel est le thème qu'il chargea Raphaël de développer. L'artiste représenta, en sept grands tableaux, la *Naissance de Vénus*, — *Vénus et l'Amour assis sur des dauphins*, — *Vénus blessée se plaignant à l'Amour*, — *Jupiter et Antiope*, — *Vénus retirant une épine de son pied*, — *Vénus et Adonis*, — *Vulcain et Pallas*[3]. A ces tableaux correspondaient, en autant de petits compartiments, les *Triomphes de l'Amour*. Nous y voyons Cupidon debout sur un char qui est traîné tantôt par des dauphins, tantôt par des cygnes, ou des tortues, ou des escargots. La plus originale, sinon la plus gracieuse de ces compositions, est celle où l'Amour, debout dans une petite cuve à roues,

1. Peut-être est-ce à cet ouvrage que se rapporte la mention de payement suivante : 1517, 1er juillet : « E più a di primo di Luglio, ali gioveni di Raphaello da Urbino, che hanno dipinta la stanza avanti la guardaroba, duc. 20. » (Archives d'État de Rome.)

2. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 236.

3. Cette dernière composition est si imparfaite, que, d'après Passavant (t. II, p. 231), elle ne peut provenir que d'un des plus faibles élèves de Raphaël.

dirige au moyen d'une branche de palmier les deux serpents attelés au véhicule.



LA CHAMBRE DE BAIN DU CARDINAL BIBBIENA

Les peintures de la chambre de bain de Bibbiena sont peut-être, de toutes les œuvres de Raphaël, celles qui se rapprochent le plus des modèles antiques. On se croirait transporté dans quelque intérieur pom-

péien : la grâce et la légèreté ne sont pas moindres. Ce n'est plus l'ornementation si touffue, mais aussi si vivante des Loges; un goût plus sévère a présidé au choix des motifs; la symétrie surtout y est absolue; des vues d'architecture, des grecques, des camées, alternent avec les oiseaux ou les fleurs, et se détachent comme ces derniers sur un fond tantôt rouge, tantôt noir.

La chambre de bain de Bibbiena existe encore. Mais, ouvert aux visiteurs jusque vers le milieu de ce siècle, ce sanctuaire de l'art est, depuis une trentaine d'années, absolument soustrait à la légitime curiosité des artistes et des amateurs. La rigueur de cette consigne se comprend : d'après un renseignement auquel nous avons lieu d'ajouter foi, la voûte est aujourd'hui couverte d'un badigeon, les fresques des parois cachées derrière une cloison. Comment flétrir un pareil acte de vandalisme, commis en plein dix-neuvième siècle?

La décoration du Vatican et la direction des travaux de Saint-Pierre suffisaient pour absorber le plus infatigable des artistes. Mais Léon X, dont les exigences croissaient en raison même des efforts de Raphaël, lui demanda de diriger également la décoration de sa villa favorite, la Magliana, située à peu de distance de Rome. Cet édifice, qui joue un si grand rôle dans la vie de Léon X, remontait à Innocent VIII (1484-1492); mais Jules II lui donna un si grand développement, qu'on peut presque le considérer comme sa création [1]. Aujourd'hui encore, ses armoiries, mêlées à celles de son favori, le cardinal Alidosio, ornent plusieurs salles. C'est de son règne également que datent une partie des peintures de la Magliana, et notamment les *Muses*, depuis peu transportées au Capitole : on s'accorde à les attribuer à un condisciple de Raphaël, resté plus fidèle que lui à la tradition ombrienne, le Spagna. Telle était l'importance que le Pape et son favori attachaient à l'embellissement de la villa, que le cardinal Alidosio demanda, en 1510, à Michel-Ange de peindre, pour la chapelle de la Magliana, le *Baptême du Christ*. Ce fait intéressant nous est révélé par la publication récemment entreprise par M. Daelli [2]. La mort d'Alidosio n'arrêta pas les constructions, comme nous

1. Voy. Gruner et Platner, *I Freschi nella cappella della villa Magliana inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino*. Londres, 1847, in-fol. obl.

2. *Carte michelangiolesche inedite*, p. 14.

le prouve un document en date du 22 octobre 1511, conservé dans les Archives secrètes du Vatican [1].

Léon X imprima une impulsion nouvelle aux travaux de la Magliana. Le 19 avril 1513, m^e^ Riniero, de Pise, mesurait, d'après les instructions de Bramante, les travaux exécutés dans la villa par m^e^ Antonio, surnommé Morgante, et m^e^ Giovanni Lombardo [2]. Le 1^er^ septembre intervenait un contrat pour la construction d'une vaste écurie. Six ans plus tard, en 1519, les travaux duraient encore; ils avaient pour directeur un membre de la famille des San-Gallo, Giovanni Francesco [3]. La Magliana était alors le centre des brillantes chasses organisées par Léon X, un lieu de plaisir, un Vatican en miniature.

Les successeurs du plus magnifique des papes ne négligèrent pas ce palais témoin de tant de fêtes, de tant de splendeurs. En 1535 et en 1536, Paul III Farnèse y fit entreprendre quelques travaux; mais, d'après les registres des Archives vaticanes, on se préoccupa beaucoup plus de restaurer, de conserver, que d'agrandir. Plus tard, Pie IV y fit quelques additions, et Sixte V fit peindre quelques chambres restées sans décoration. « Jusqu'aux extrêmes limites de sa décadence, dit M. A. Gruyer dans l'article qu'il a consacré aux fresques de la Magliana, la Renaissance a laissé des traces profondes dans ce lieu tout à la fois profane et recueilli, cher, pendant plus de cent ans, à une succession de vingt papes... Le dix-septième siècle, en ouvrant à la papauté une ère d'abaissement et de dépendance politiques, la contraignit à une plus grande apparence d'austérité. Les papes, mis désormais dans l'impossibilité de faire la guerre, renoncèrent du même coup au plaisir de la chasse, et la Magliana n'eut plus de raison d'être. Aussi, à partir de Clément VIII, commença-t-elle à être délaissée. Moins d'un siècle après, l'abandon fut complet, si complet, que la Chambre pontificale se déchargea de la propriété entre les mains des religieuses de Sainte-Cécile. Dès lors la ruine se mit de la partie [4]. »

C'est entre 1513 et 1520 que se place l'exécution des fresques qui

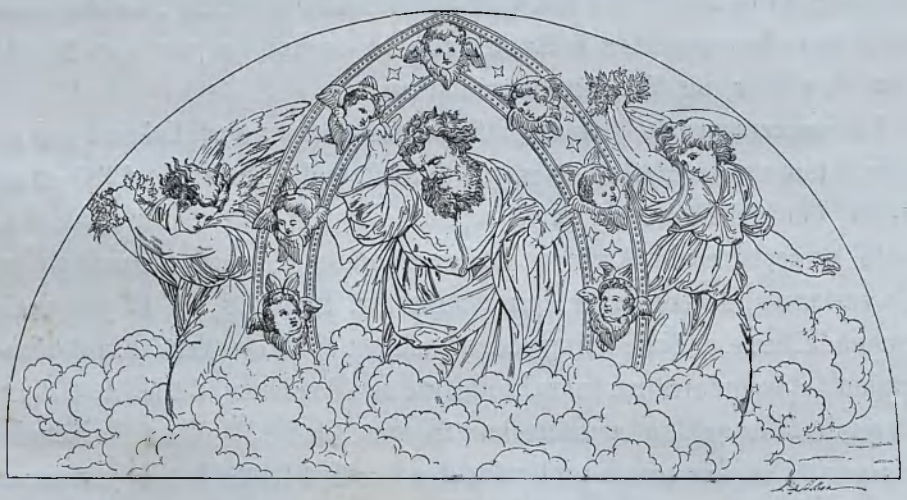
1. Zahn, *Notizie artistiche*, p. 18.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 366.

3. Documents inédits conservés dans les Archives d'État de Rome. Le 18 novembre 1521, Giovanni Francesco reçut encore un payement de 100 ducats « per la fabbrica della Manliana ».

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. I, p. 338.

ornaient la chapelle de la Magliana, fresques dont on a souvent fait honneur à Raphaël : le *Martyre de sainte Cécile* (aussi appelé *Martyre de sainte Félicité*) et le *Père éternel bénissant le monde*. La première d'entre elles fut détruite, en 1830, par le fermier Vitelli, un vandale qui aurait mérité d'être cloué au pilori. Ne voulant pas être mêlé à ses domestiques pendant la célébration de la messe, ce barbare se fit construire une tribune spéciale dont la porte fut percée au milieu du *Martyre de sainte Cécile*. Heureusement, la gravure de Marc-Antoine nous permet d'étudier,



LE PÈRE ÉTERNEL BÉNISSANT LE MONDE

(Musée du Louvre.)

dans ses parties les plus essentielles, la composition de Raphaël : nous y voyons la sainte plongée dans une chaudière remplie d'huile bouillante ; le juge l'exhorte à abjurer ; les bourreaux lui tendent les têtes de ses frères exécutés avant elle, ou bien attisent le feu. Mais la courageuse jeune fille, insensible à ce spectacle, comme à la souffrance physique, n'a d'yeux que pour l'ange qui descend des cieux en lui apportant la palme et la couronne du martyre.

La seconde fresque a été mieux partagée. Après bien des vicissitudes, le *Père éternel* a trouvé, en 1873, un asile définitif au Louvre. Nous ne rappellerons pas ici les incidents auxquels a donné lieu cette acquisition[1].

1. Voy. Haro, *De l'authenticité des fresques de Raphaël provenant de la Magliana, et de leur acquisition* (Paris, 1873), et Oudry, *De l'histoire et de l'authenticité de la fresque de Raphaël* (le Père éternel bénissant le monde) *provenant de la Magliana et acquise par l'État en vente publique, le 25 avril* 1873 (Paris, s. d.).

Que la peinture ait été exécutée d'après les dessins de Raphaël, c'est ce que personne n'a jamais songé à contester. Mais qu'elle provienne de la main même du maître, c'est ce que l'on admettra plus difficilement. Le catalogue du Louvre la classe parmi les ouvrages de l'École de Raphaël, et cette opinion est aujourd'hui celle de tous les juges impartiaux.

Pour terminer la décoration de l'appartement papal, il restait à peindre une quatrième « Stance », l'immense salle qui est située du côté de la cour de Saint-Damase et qui est connue sous le nom de salle de Constantin. Si nous nous sommes vu dans la nécessité de condamner le choix de plusieurs des sujets représentés dans les autres parties des Stances, nous devons reconnaître qu'ici le programme adopté par Léon X répondait aux exigences de la critique la plus sévère. L'histoire de l'empereur qui assura le triomphe de l'Église, et d'autre part la glorification de huit des papes les plus illustres (saint Pierre, saint Clément I^er^, saint Sylvestre, saint Urbain I^er^, saint Damase, saint Léon I^er^, saint Félix III, et Grégoire VII), c'étaient là, au point de vue de la décoration du palais pontifical, des sujets dont on ne pouvait que louer la parfaite convenance. Mais la supériorité du programme n'a guère profité à la salle de Constantin, puisque parmi les vastes peintures dont elle est ornée, il n'en est pas une qui provienne de la main de Raphaël.

On prête au maître l'intention de se servir de la peinture à l'huile pour décorer la salle de Constantin. Quelques essais furent faits dans ce sens, et ils obtinrent l'approbation de Bibbiena, qui les loua hautement devant Sébastien de Venise, l'assurant que désormais on ne regarderait même plus celles des Chambres qui étaient peintes à fresque. Mais les successeurs de Raphaël ne tardèrent pas à changer d'opinion, et firent détruire les peintures exécutées par ce procédé.

En réalité, on peut dire qu'à la mort du maître (avril 1520), les travaux n'étaient pas commencés dans la dernière des Stances. Le Pape n'avait même pas encore fixé les sujets de toutes les peintures. Une lettre adressée quelques mois plus tard par Sébastien de Venise à Michel-Ange (27 octobre 1520) nous apprend qu'à ce moment on s'était arrêté aux scènes suivantes : l'*Apparition de la croix*, une *Victoire de*

Constantin, une *Bataille*, enfin la *Lèpre de Constantin*[1]. Mais ce programme n'était nullement définitif; deux des sujets, la *Victoire* et la *Lèpre*, furent écartés et remplacés par le *Baptême de Constantin* et par la *Donation de Constantin*. Il est donc certain, ainsi que M. Springer l'a fait observer, que Raphaël est resté absolument étranger à la composition de ces deux dernières fresques, commandées longtemps après sa mort.

Nous ne décrirons pas ce cycle immense, dont la majeure partie ne se rattache au maître que par la composition générale. Si les élèves de Raphaël ont respecté sa pensée dans la *Bataille de Constantin*, — on peut s'en convaincre en rapprochant de la fresque le beau dessin conservé au Louvre[2], — en revanche, dans les autres scènes préparées par lui, ils ne se sont pas fait faute de la modifier et de l'altérer. L'*Apparition de la croix* (aussi appelée la *Harangue de Constantin*) nous en fournit la preuve. Dans la fresque nous apercevons aux pieds de Constantin deux jeunes gens portant ses armes, et un peu plus loin un nain hideux. Dans l'esquisse de Raphaël[3], ces figures manquent, elles y sont remplacées par des soldats; ceux-ci reparaissent dans la fresque, mais y occupent le fond de la composition, et non plus le premier plan.

Quelque imparfaite qu'ait été l'interprétation, la *Bataille de Constantin*, telle qu'elle s'offre à nous, dans la dernière des Stances, produit une impression profonde. Nous apercevons, non plus des épisodes d'un combat, comme chez Paolo Uccello, chez Léonard et chez Michel-Ange, mais une bataille véritable, avec des masses nombreuses, savamment disposées, avec toutes les péripéties de la lutte la plus acharnée. La victoire cependant n'est plus douteuse. Le jeune empereur chrétien s'est élancé hors des rangs, comme poussé par une force surnaturelle : la tête haute, le regard assuré, il retient d'une main son cheval qui se cabre, tandis que de l'autre il brandit son javelot pour le diriger

1. Gotti, *Vita di Michel-Angelo Buonarotti*, t. I, p. 138.

2. Ce dessin semble avoir été exécuté, d'après un croquis et sous la direction de Raphaël, par Polydore de Caravage. Voy. la *Notice des dessins... du Louvre*, par M. Reiset, p. 256.

3. Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth-house; Braun, n° 98. En comparant ce dessin à celui de l'*Attila* qui est au musée du Louvre, et qui nous montre comme lui des soldats effrayés par une apparition céleste, on ne peut s'empêcher de concevoir quelques doutes sur son authenticité, tant la facture en est hâtive et inégale.

contre l'infortuné Maxence, qui, à quelques pas de lui, s'enfonce dans les eaux bourbeuses du Tibre, entraînant avec lui la brillante civilisation païenne.

La *Bataille de Constantin*, on ne saurait trop le répéter, n'est qu'un pâle reflet de la fresque rêvée par Raphaël. Quelle n'aurait pas été la beauté de la composition. s'il avait été donné au maître de la peindre de sa main?

LA BATAILLE DE CONSTANTIN

LA BATAILLE DE CONSTANTIN



CHAPITRE XIV

Les tapisseries de Raphaël. — Modèles pour les arts décoratifs.

Les détracteurs de Léon X, et il en compte de nos jours encore, lui reprochent d'avoir, en commandant à Raphaël des cartons de tapisserie, ravalé la peinture au niveau d'une industrie, et placé la richesse de la matière première au-dessus de la beauté du style. En confiant une pareille mission à son artiste favori, le Pape ne faisait cependant que suivre les errements des plus éclairés d'entre les Mécènes du quinzième siècle. Raphaël, de son côté, en acceptant ce rôle, en apparence si subalterne, pouvait s'autoriser de l'exemple de prédécesseurs illustres : Cosimo Tura, le chef de la primitive École de Ferrare, Andrea Mantegna, et le grand Léonard lui-même n'avaient pas dédaigné de composer des cartons destinés à être traduits sur le métier. Les merveilleux tissus des Flandres, ces tentures d'Arras auxquelles nos voisins, en souvenir de leur origine, ont donné le nom d'*arazzi*, avaient de bonne heure frappé d'admiration tout ce que la Péninsule comptait de juges délicats. Pendant longtemps les ateliers flamands eurent peine à suffire aux commandes de leurs clients italiens. Puis ceux-ci s'occupèrent d'introduire dans leur pays cette industrie de la haute lice qui faisait la richesse des Flandres, et firent venir des ouvriers d'Arras, de Bruges, de Bruxelles. A Rome même, un des prédécesseurs de Léon X, Nicolas V, de glorieuse mémoire, avait fondé un atelier dont sortit une tenture célèbre, l'*Histoire de la création*. Lorsque Léon X monta sur le trône, le garde-meuble pontifical regorgeait de ces précieux tissus. Mais quelque riches que fussent ces séries, elles ne pouvaient suffire à un monarque qui tenait à imprimer sa marque jusque dans les moindres spécimens de l'art décoratif. Une



LES PARQUES
(Bordures des tapisseries.)

fois l'exécution des tapisseries décidée en principe, Léon X n'hésita guère sur le choix des moyens; avec un instinct fort juste, il découvrit que c'était en Italie qu'il fallait faire peindre les cartons, et que c'était dans les Flandres qu'il fallait les faire tisser. Il espérait ainsi éviter les mille lenteurs et difficultés inhérentes à la création, dans la Ville éternelle, d'une fabrique nouvelle.

La première série de tapisseries fut destinée à la chapelle Sixtine; elle devait représenter les *Actes des apôtres*.

Au moment où Léon X conçut le projet de compléter la décoration de la chapelle Sixtine, voici quelles étaient les peintures de ce sanctuaire, véritable oratoire privé des papes, par opposition à la basilique de Saint-Pierre, qui pouvait être considérée comme l'oratoire commun de la chrétienté tout entière. Sur la voûte, Michel-Ange avait représenté les différentes scènes de la *Création*, la *Chute d'Adam et d'Ève*, le *Sacrifice d'Abel*, le *Déluge*, l'*Ivresse de Noé*, le *Supplice d'Aman*, le *Serpent d'airain*, *David et Goliath*, *Judith et Holopherne;* les figures des Prophètes et des Sibylles servaient à rattacher ces compositions à la foi nouvelle, et à montrer le lien qui existait entre l'Ancien Testament et les Évangiles. Les parois latérales avaient été ornées, sous Sixte IV, par des maîtres ombriens et florentins, Lucas Signorelli, Botticelli, Cosimo Roselli, le Pérugin, Dominique Ghirlandajo, et autres, de scènes de la *Vie de Moïse*, placées en regard de scènes de la *Vie du Christ*. Au fond, enfin, on apercevait *Moïse exposé sur le Nil*, la *Nativité*, l'*Assomp-*

tion de la Vierge. Ces trois dernières compositions disparurent dans la suite, pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Les *Actes des Apôtres*, qui devaient garnir la place restée vide au-dessous des fresques latérales, symbolisent en quelque sorte l'institution de la papauté. En ornant les murs de la Sixtine de cette splendide série de tentures qui commençait par la *Pêche miraculeuse* et par la *Vocation de saint Pierre*, Léon X voulait montrer que les origines de son pouvoir remontaient au fondateur même du christianisme, et que dès le début le sort de la religion était uni à celui de l'Église romaine.

Ces sujets, si bien appropriés au caractère de la chapelle Sixtine, se prêtaient-ils également aux exigences de l'art textile? C'est là une question à laquelle nous n'hésitons pas à répondre d'une manière négative. Il est difficile d'imaginer des scènes d'un caractère moins décoratif que la *Vocation de saint Pierre*, le *Martyre de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*. La tapisserie, — et à cet égard les prédécesseurs de Léon X avaient fait preuve d'un instinct fort juste, — la tapisserie, disons-nous, demande, pour développer toutes ses ressources, une composition nombreuse, de riches costumes, d'élégants encadrements architectoniques; en un mot, une mise en scène brillante, beaucoup d'éclat et beaucoup de mouvement. L'histoire du peuple d'Israël ainsi que l'histoire profane fournissent en abondance des motifs propres à enflammer l'imagination des décorateurs : combats, triomphes, fêtes, etc., etc. Mais le Nouveau Testament, on peut l'affirmer hardiment, ne contient que peu d'épisodes se



LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ
(Bordures des tapisseries.)



LES SAISONS

(Bordures des tapisseries.)

prêtant au déploiement de cette magnificence, sans laquelle l'art dont nous nous occupons n'a aucune raison d'être.

Si Léon X a commis, à ce point de vue, une faute contre le goût, Raphaël, de son côté, n'est pas exempt de blâme. Il a traité les cartons de tapisserie absolument comme s'il s'agissait de cartons destinés à des fresques, sans tenir compte de la différence de matière, de la différence de destination. Ici, nous éprouvons le besoin de nous retrancher derrière un juge dont personne ne récusera ni la compétence, ni la profonde admiration pour Raphaël. « Voilà donc, dit M. Charles Blanc, les tapissiers, en présence de cartons sublimes, tenus d'abdiquer leur indépendance pour imiter respectueusement ces modèles incomparables, pour suivre pas à pas le grand peintre, et rendre aussi fidèlement que cela était possible, avec un tissu rugueux et strié, qui réfléchit partout uniformément la lumière, les admirables caractères de ses figures, les accents donnés à coups de pinceau, les visages si émus, si expressifs d'Élymas aveuglé, d'Ananias frappé de mort, du paralytique guéri à la porte du temple, de S. Paul prêchant et des Athéniens qui l'écoutent, déjà convertis. Sans doute Raphaël, pour laisser aux ouvriers de Bruxelles une certaine latitude, avait indiqué plutôt que déterminé ses couleurs, et il n'eût pas été choqué, certainement, d'une draperie jaune substituée à une draperie rouge, ou d'un vert mis à la place d'un bleu. Mais, encore une fois, l'autorité d'un si grand nom dut avoir et eut pour effet de changer les conditions de la tapisserie, en inspirant aux tapissiers le désir de rivaliser avec la pein-

ture par une imitation qui n'était pas possible, eu égard aux moyens dont ils disposaient, et qui n'était pas même aussi durable que les chefs-d'œuvre dont elle devait nous conserver l'image. »

Il était nécessaire de signaler ces erreurs. Mais gardons-nous bien d'y insister. Ne leur devons-nous pas les chefs-d'œuvre qui s'appellent les *Actes des apôtres?*

Quand Raphaël commença-t-il l'exécution des cartons? On l'ignore. Nous savons seulement par deux acomptes payés, l'un le 15 juin 1515, l'autre le 20 décembre 1516, qu'à ce moment le travail était déjà fort avancé, sinon complètement achevé[1]. Nous ne serons pas loin de la vérité si nous en plaçons le début dans la seconde année du pontificat de Léon X, c'est-à-dire en 1514. Le nouveau Pape semble avoir pris pour base de la rémunération le prix de revient des Stances : il avait accordé 1200 ducats d'or pour la salle de l'*Incendie du Bourg*, il en donna 1000 pour les cartons, travail relativement plus facile[2]. Le nombre des cartons étant de dix, l'artiste reçut donc 100 ducats pour chacun d'eux.

Vasari affirme, dans la Vie de Raphaël, que



LES HEURES
(Bordures des tapisseries.)

1. Les documents qui servent de base à cette étude sur les tapisseries de Raphaël ont été publiés d'abord dans la *Chronique des Arts*, 1876, nos 28-32, 1877, nos 25-26, 1879, no 36, et ensuite, d'une manière plus complète, dans notre *Histoire de la tapisserie italienne*, éditée par la librairie Dalloz, p. 19-30 et 87-88.

2. Ce renseignement, qui a jusqu'ici échappé à tous les biographes de Raphaël, nous est fourni par les précieux *Diarii* de M. A. Michiel, publiés par Cicogna, dans les *Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, t. IX (1860), p. 405.

le maître peignit de sa main cette œuvre colossale. Mais dans la Vie de François Penni il rapporte que celui-ci collabora aux *Actes des apôtres*, ainsi qu'aux *Scènes de la vie du Christ;* il ajoute que Penni fut spécialement chargé de la partie ornementale, c'est-à-dire des bordures. On peut en outre admettre la collaboration de Jean d'Udine, l'ingénieux et délicat représentant de l'élément décoratif.

On a cru pendant longtemps que les *Actes des apôtres* avaient été traduits en tapisserie à Arras. Mais c'est là une erreur dont il faut faire justice. La fabrication des tentures de haute lice cessa presque entièrement dans la capitale de l'Artois après la prise de la ville par Louis XI, en 1477; M. A. Pinchart l'a prouvé par les arguments les plus irréfragables[1]. Bruxelles recueillit l'héritage de sa rivale, et ses productions prirent désormais la place de celles d'Arras, quoique le nom de cette dernière ville soit resté attaché, non seulement en Italie, mais encore en Angleterre, à toutes les tentures faites au moyen de lices.

On rapporte que deux peintres flamands, élèves de Raphaël, Bernard Van Orley et Michel Coxie, furent chargés de surveiller l'exécution des tapisseries. Mais cette assertion paraît erronée, du moins en ce qui concerne Coxie : en effet, aucun document n'établit que ce maître ait visité Rome avant 1531[2]. Ce qui est certain, c'est que jamais les haute-liciers des Pays-Bas n'avaient apporté un soin aussi scrupuleux à l'interprétation de cartons exécutés dans une manière si différente de la leur.

Quel a été le maître, éminent entre tous, auquel Léon X confia la glorieuse mission de tisser les *Actes des apôtres ?* Le savant archiviste de Bruxelles, M. Wauters, se fondant sur un document qui porte que le Pape fit payer, le 18 janvier 1518, au Flamand Pierre Leroy, un acompte de 1000 ducats sur le prix de certaines tapisseries, croit que le travail a été exécuté dans les ateliers de cet artiste, dont le nom flamand était Pierre de Coninck[3]. Mais rien n'indique que la suite visée dans cet ocompte soit identique aux *Actes des apôtres*. Léon X acheta vers cette époque un grand nombre de tapisseries : le payement fait à Leroy peut s'appliquer à l'une ou à l'autre d'entre elles. Nous sommes au contraire

1. *Histoire générale de la tapisserie, Pays-Bas*, p. 34 et suiv.
2. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 342.
3. *Les Tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878, p. 102, 431.

LA PÊCHE MIRACULEUSE

(Musée de South Kensington.)

LA PÊCHE MIRACULEUSE

(Musée de South Kensington.)



en droit de faire honneur de ce grand travail à un artiste bien autrement célèbre que de Coninck-Leroy, maître ou plutôt messire Pierre Van Aelst, qui, pendant tout le premier tiers du seizième siècle, fut incontestablement le prince des tapissiers bruxellois. Qu'on en juge! Dès 1504 Pierre Van Aelst est qualifié de valet de chambre et de tapissier de l'archiduc Philippe le Beau, fonctions qu'il conserva sous son fils, le futur Charles-Quint. Léon X, à son tour, lui accorde le titre de tapissier pontifical, que nous lui voyons porter en 1532 encore, sous Clément VII. Ce n'était là que la récompense de services rendus ; nous pourrions l'affirmer, à défaut de tout témoignage direct. Mais ce témoignage, nous le possédons : un acte notarié, du 14 juin 1532, nous apprend que Pierre Van Aelst tissa les *Actes des apôtres* ainsi que les *Scènes de la vie du Christ*[1].

Le tissage des *Actes des apôtres* ne semble pas avoir exigé plus de trois à quatre ans. Dès le mois de décembre 1519, sept pièces ornaient les murs de la chapelle Sixtine : c'étaient la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre*, la *Lapidation de saint Etienne*, la *Conversion de saint Paul*, la *Guérison du paralytique*, *Elymas frappé de cécité* et le *Sacrifice de Lystra*. La huitième pièce n'était pas encore terminée. Quant aux deux autres, elles n'avaient, selon toute vraisemblance, pas encore quitté les Flandres. Ce qui est certain, c'est qu'en 1520 la suite était au grand complet. Ce délai, relativement si court, a de quoi nous étonner; aux Gobelins, sous Louis XIV, il fallut plus de dix ans pour exécuter une tenture d'une importance à peu près égale, l'*Histoire du Roi*, que l'on admire au Garde-meuble national. Les ateliers de Bruxelles étaient donc supérieurement organisés à cette époque.

La dépense occasionnée par le tissage des *Actes des apôtres* s'éleva à 15000 ducats d'or, soit 1500 ducats pour chaque pièce, y compris l'achat de l'or filé, qui entrait à coup sûr dans cette somme pour la plus grosse

1. « Noi, m° Angelo da Cremona et m° Joanne Lengles de Calais recamatori in Roma dicemo che la tapezeria quale Pietro Van Aelst ha consignato ultimamente a papa Clemente de la *Natività de Christo* sono bene et lialmente facte et meglior laborate del tapezaria che quelle de *Sancto Pietro et Sancto Paulo*, li quali dicto Pietro Van Aelst ha fatte lui et consignate a papa Leone. »

Ce précieux document, dont l'original, encore inédit, se trouve dans les Archives du Capitole, nous a été obligeamment signalé par le savant archiviste des Archives d'État de Rome, M. le chevalier A. Bertolotti. Nous lui en exprimons ici toute notre gratitude.

part. Ce renseignement nous est fourni par un témoin bien informé, le Vénitien Marc-Antoine Michiel, qui le tenait de la bouche même de Léon X. On faisait néanmoins courir le bruit que chaque pièce revenait à 2000 ducats, avec les frais du carton [1], et ce bruit a été accueilli par le maître des cérémonies de la cour pontificale, Pâris de Grassis, qui nous parle d'une dépense totale de 20 000 ducats. On n'hésitera pas, en présence de témoignages aussi décisifs, à écarter les versions de Panvinio et de Vasari : les chiffres qu'ils mettent en avant (l'un dit 50 000 écus, l'autre même 70 000) sont de pure fantaisie.

Lorsque les tapisseries furent exposées la première fois dans la chapelle Sixtine, le 26 décembre 1519, le jour de la fête de saint Étienne, à la glorification duquel une des pièces était consacrée, elles provoquèrent un enthousiasme indescriptible. Seul Sébastien de Venise eut l'audace de formuler des critiques et de prétendre, dans une lettre adressée à Michel-Ange, que sa *Résurrection de Lazare* était mieux dessinée que les tentures venues des Flandres. Mais la voix de cet envieux se perdit au milieu des applaudissements prodigués par Rome tout entière au chef-d'œuvre de Raphaël. « Toute la chapelle, écrivait Pâris de Grassis dans son journal, a été stupéfaite à la vue de ces tentures; de l'aveu unanime, il n'existe rien de plus beau dans l'univers; elles valent 2000 ducats chacune. » Vasari, à trente années de distance, exprimait, en termes non moins chaleureux, l'admiration qu'il éprouvait en présence des *Actes des apôtres*. « On est stupéfait, dit-il, en regardant cette tenture, dont l'exécution tient du prodige. On conçoit à peine comment il est possible, avec de simples fils, de donner une finesse pareille aux cheveux et à la barbe, et de rendre la morbidesse des chairs. C'est un travail plutôt divin qu'humain : les eaux, les animaux, les habitations, y sont représentés avec une perfection telle, qu'ils paraissent faits avec le pinceau et non pas tissus. »

Les *Actes des apôtres* ont eu d'étranges destinées. A la mort de Léon X, ils furent mis en gage pour la somme de 5000 ducats. L'exécrable sac de Rome, en 1527, leur réservait un sort bien pire : les soudards de Georges de Frondsberg et du connétable de Bourbon portèrent sur eux une main sacrilège : la pièce qui représente le *Châtiment d'Elymas* est encore là

1. Voy. notre *Histoire de la Tapisserie italienne*, p. 87.

LA VOCATION DE SAINT PIERRE

(Musée de South Kensington.)

LA VOCATION DE SAINT PIERRE

(Musée de South Kensington.)



pour témoigner de leur brutale rapacité : ils la coupèrent en morceaux pour la vendre plus facilement. Deux des tentures allèrent échouer à Constantinople, et ne revinrent au Vatican qu'en 1554, grâce à la libéralité du connétable de Montmorency[1].

Pendant plus de deux siècles et demi, les *Actes des apôtres* firent l'ornement de la chapelle Sixtine. Aucune marque d'admiration ne leur manqua. Louis XIV les fit copier à l'huile, et ces copies, aujourd'hui conservées dans la cathédrale de Meaux, servirent de cartons quand on exécuta, aux Gobelins, la série qui existe encore au Garde-meuble national. Chaque année, jusqu'en 1797 inclusivement, les « Arazzi » furent exposés sur la place de Saint-Pierre, à l'occasion de la Fête-Dieu. Un illustre peintre français, Prudhon, qui les vit au Vatican, en 1785, fut tellement émerveillé de leur beauté, qu'il résolut de copier l'un d'entre eux pour les États de Bourgogne. Il exprima son enthousiasme dans une lettre curieuse, dont on trouvera le texte dans la biographie récemment publiée par M. C. Clément[2].

La Révolution française réservait aux tapisseries de Raphaël de nouvelles épreuves. Cependant, ici encore, les historiens ont commis de singulières erreurs. Il résulte de documents authentiques, retrouvés par nous il y a quelques années, que, contrairement à l'opinion reçue, cet ensemble magnifique n'a été ni volé ni vendu aux Juifs du Ghetto[3]. Mis aux enchères, avec le mobilier du Pape, après l'entrée de l'armée française à Rome, dans les premiers mois de l'année 1798, les *Actes des apôtres* et les *Scènes de la vie du Christ* furent acquis, au prix de 1250 piastres pièce, par une société de brocanteurs français. Ceux-ci les emportèrent à Gênes, d'où ils furent envoyés à Paris par ordre du commissaire Faypoult, à l'exception de la *Descente aux limbes*, qui aura manqué à ce moment déjà, ou qui, pour tout autre motif, n'aura pas été comprise dans la vente. La série tout entière fut déposée au Louvre, et le gouvernement paraît avoir eu l'intention de l'incorporer aux collec-

1. A cette occasion le connétable fit refaire la partie inférieure de la bordure gauche dans la tenture représentant la *Prédication de saint Paul à Athènes* : l'inscription tracée dans cette bordure, l'écusson des Montmorency et le génie supportant l'écusson, ont été ajoutés par ses soins, sans doute d'après le dessin de quelque artiste français.

2. *Prudhon*. Paris, 1872, p. 122-124. Lettre du 20 septembre 1785.

3. Voy. notre *Histoire de la Tapisserie italienne*, p. 21.

tions nationales ; mais l'état des finances ne permettant pas de donner suite à ce projet, ainsi que nous l'apprend une lettre de Chaptal, les tapisseries furent rendues à leurs propriétaires, représentés par les sieurs Coen et Nouvel. Dans l'intervalle, les plus belles d'entre elles avaient été exposées, avec d'autres tentures, dans la cour du Louvre ; on leur avait même fait l'honneur de leur consacrer un catalogue spécial, intitulé : *Notice des tapisseries d'après les grands maîtres des Écoles italienne et française, exécutées à l'ancienne manufacture de Bruxelles et à celle des Gobelins de Paris*. A partir de la restitution faite aux sieurs Coen et Nouvel, jusqu'en 1808, nous perdons leurs traces. Furent-elles rachetées par Pie VII à des marchands de Gênes, comme le prétend Platner, ou bien restèrent-elles, jusqu'à ce moment, entre les mains de la compagnie française? C'est là un problème que nous ne saurions résoudre, du moins quant à présent. Ce qui est certain, c'est que, en 1808, elles avaient repris, au Vatican, leur ancienne place. Espérons qu'elles ne la quitteront plus.

Les cartons originaux n'ont pas été mieux partagés. En présence des tentures resplendissantes d'or et d'argent, Léon X ne songea pas à redemander les esquisses qui les avaient préparées, et ces chefs-d'œuvre peints de la main de Raphaël restèrent presque tous dans l'atelier bruxellois, où ils servirent de modèles pour l'exécution d'autres suites[1]. On employa les cartons des bordures à des compositions qui n'avaient rien de commun avec les *Actes des apôtres*. Celles qui représentent les *Trois Parques* et les *Heures* furent intégralement copiées dans l'*Histoire de Henri II*, aujourd'hui exposée dans la galerie des Offices. Un seul des cartons, à notre connaissance, revint en Italie : c'est celui de la *Conversion de saint Paul*. L'anonyme de Morelli le vit en effet, en 1521, dans la collection du cardinal Grimani à Venise, où il se trouvait en 1528 encore. Deux autres cartons, la *Lapidation de saint Étienne* et *Saint Paul en prison*, disparurent sans que l'on sache ce qu'ils sont devenus. Un siècle plus tard, Rubens découvrit à Bruxelles les sept cartons restants. Frappé de leur beauté, il engagea (en 1630) Charles I^er^ d'Angleterre à en faire

1. Sur les fragments du carton de la *Vocation de saint Pierre*, conservés au château de Chantilly, voyez l'article publié par M. G. Lafenestre dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^er^ novembre 1880, p. 380.

l'acquisition, et ce prince se rendit à ses désirs. Il acheta, moyennant une somme fort considérable, les gigantesques esquisses de Raphaël et les fit traduire de nouveau en tapisserie dans la manufacture royale de Mortlake. Lorsque les collections de l'infortuné monarque furent vendues, Cromwell réussit à conserver à l'Angleterre ces précieuses épaves. L'État s'en rendit propriétaire pour la modique somme de 300 livres sterling. Sous Guillaume III, les cartons, qui jusqu'alors étaient restés à l'état de fragments, coupés par bandes étroites et criblés de piqûres d'aiguilles, furent réunis et collés sur toile; on bâtit en outre, à Hampton-Court, une salle destinée à les recevoir. Aujourd'hui, cette série splendide qui, malgré tant de mutilations et de déplacements, conserve encore de nombreuses traces de sa beauté première, est exposée dans la capitale même de l'Angleterre, au musée de South-Kensington, qui en est justement fier [1].

Au moment de commencer son travail, Raphaël passa tout naturellement en revue ceux qui avaient traité le sujet avant lui, ceux auxquels il pouvait demander des conseils. Dix années s'étaient écoulées depuis qu'il avait étudié les fresques de l'église du Carmine, mais les puissantes créations de Masaccio vivaient toujours dans son souvenir. Est-il surprenant que, chargé de représenter, comme son illustre prédécesseur, l'histoire de saint Pierre et de saint Paul, il se soit inspiré de lui et lui ait emprunté quelques figures, notamment le *Saint Paul prêchant à Athènes?* Plus près de son atelier, en plein Vatican, d'autres fresques, retraçant les actes de saint Étienne et de saint Laurent, sollicitaient son attention. Les compositions dont Fra Angelico avait orné la chapelle de Nicolas V, à deux pas des Stances et des Loges, étaient des modèles achevés de tendresse, de recueillement. Elles réunissaient au suprême degré toutes les qualités autrefois si chères à Raphaël. Certes, quelques années plus tôt, le maître urbinate aurait eu de la peine à se soustraire à leur influence. Mais depuis son arrivée à Rome ses idées avaient rapidement changé. Désormais la peinture dramatique

1. En comparant les mesures des cartons à celles des tapisseries, on s'aperçoit que ces dernières se sont rétrécies d'une manière assez sensible. — Il est à peine nécessaire d'ajouter que dans les tapisseries les figures sont disposées dans le sens inverse.

seule avait le don de le toucher, et, à cet égard, qui pouvait hésiter entre Masaccio et le suave moine dominicain?

Dans les *Actes des apôtres*, Raphaël a en effet recherché, plus que dans ses autres compositions, les contrastes saisissants, les effets dramatiques. Tout est vie et action dans ces pages puissantes; pour frapper plus fortement le spectateur, l'artiste n'a même pas hésité à sacrifier cette beauté de l'ordonnance, cette distinction des types qui lui étaient si chères. Il a voulu, avant tout, se montrer l'interprète rigoureux des textes sacrés, et il y a réussi. On peut dire que nul n'est entré aussi profondément que lui dans l'esprit de l'Évangile. Ses apôtres sont bien ces hommes grands par le cœur, mais au type plébéien, aux manières rudes, dont nous parle le Nouveau Testament, des pêcheurs, des artisans. Il ne faut point chercher en eux la noblesse qui distingue les philosophes de l'*École d'Athènes*, les poètes du *Parnasse*, les Pères et les docteurs de la *Dispute*. La puissance de la conviction tient ici lieu de tout autre mérite, et cette conviction Raphaël l'a exprimée avec une éloquence dont on l'aurait à peine cru capable. Le peintre courtisan a oublié ses attaches aristocratiques; il a renoncé aux pompes et aux raffinements de la Renaissance, pour nous faire entendre des accents propres à toucher les plus pauvres et les plus ignorants. Le public auquel il s'adresse, ce n'est point la société d'élite admise aux cérémonies de la Sixtine, ce sont ces déshérités auxquels le christianisme naissant avait accordé une si large hospitalité. Ainsi ces compositions, destinées à être traduites dans la soie et dans l'or, et à briller dans la plus somptueuse des chapelles, sont en réalité une œuvre populaire, la plus parfaite, mais aussi la dernière que l'art ait créée de l'autre côté des monts.

Les *Actes des apôtres* comprennent les sujets suivants : la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre* (Pasce oves), la *Guérison du paralytique*, la *Mort d'Ananie*, la *Lapidation de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*, *Elymas frappé de cécité*, le *Sacrifice de Lystra*, *Saint Paul en prison* (aussi appelé le *Tremblement de terre*), *Saint Paul à l'Aréopage*.

Étudions séparément chacune de ces compositions.

Les deux premières scènes, la *Pêche miraculeuse* et la *Vocation de saint Pierre* (Pasce oves), se distinguent par une simplicité tout évangélique. Ni costumes brillants, ni édifices somptueux. Toutes deux ont

pour théâtre un de ces paysages purs et calmes si chers à Raphaël. L'action aussi est réduite à sa plus simple expression : ici, saint Pierre et un



ÉTUDE POUR LA FIGURE DU CHRIST (VOCATION DE SAINT PIERRE)
(Musée du Louvre.)

autre disciple adorant le Christ, tandis que leurs compagnons sont occupés à retirer de l'eau le filet chargé de poissons ; là, le Christ remettant les clefs au prince des apôtres, en présence des autres disciples diversement émus. Ces scènes comptent parmi les plus solennelles dont les

Évangiles nous aient transmis le souvenir; et cependant si l'artiste avait supprimé tous les accessoires, poissons, filets, cordages, brebis, etc., s'il nous avait transporté dans un monde idéal, la nature du sujet aurait autorisé cette licence. Mais, comme toujours, Raphaël a voulu être un peintre véridique; l'abstraction lui fait horreur. A ses yeux le salut de l'art est dans le fécond rapprochement de l'idéal et de la réalité. C'est pourquoi il a peint avec tant d'amour les oiseaux et les coquillages du premier plan, les poissons qui remplissent la barque, les brebis qui paissent derrière le Christ; c'est pourquoi il a si fortement individualisé les figures des apôtres, se réservant d'opposer, par un de ces brusques efforts qui lui sont familiers, la beauté sereine du Christ, les élans de foi de saint Jean, à la rudesse ou à l'humilité de saint Pierre et de ses compagnons. Cette figure du Christ, nous savons aujourd'hui comment elle a pris naissance, avec quelle rapidité le maître a transformé, transfiguré le modèle qui, un instant auparavant, posait devant lui en bras de chemise, en chausses collantes, dans une attitude qui n'avait rien d'imposant (voy. la gravure de la page 487)[1]. Que nous voilà loin des procédés expéditifs, des froides déclamations de ses successeurs! Devant cette intensité de vie, on a peine à croire que les scènes illustrées par Raphaël se soient passées autrement que le maître les a retracées dans les *Actes des apôtres*.

Dans la *Guérison du boiteux*, l'élément décoratif, banni des deux compositions précédentes, recouvre tous ses droits: belle et riche architecture, avec ces colonnes vitéennes de la basilique de saint Pierre, provenant, d'après la tradition, du temple de Jérusalem, costumes variés, personnages nombreux. Cette pièce est, de toute la série, celle qui se prêtait le mieux aux exigences de l'art textile. Que l'on se garde bien toutefois de croire que l'effet décoratif ait été obtenu aux dépens de l'intérêt dramatique; l'action est aussi vive que dans n'importe laquelle des autres tapisseries : la mise en scène est plus variée, voilà tout. Autant il y a de pathétique dans les deux infirmes attendant leur guérison avec une confiance inaltérable, autant il y a de grâce dans les deux jeunes mères placées aux extrémités de la composition. L'enfant qui court à côté de l'une

1. La collection de Windsor possède le dessin du sujet entier, dans lequel on retrouve notre figure. Mais Raphaël, en peignant le carton, en a complètement changé les lignes, l'expression et le mouvement. (Voyez la *Notice des dessins... du Louvre*, de M. Reiset, p. 101, 102.)

LA GUÉRISON DU BOITEUX

(Musée de South Kensington.)

LA GUÉRISON DU BOITEUX

(Musée de South Kensington.)



d'elles, portant (cet âge est sans pitié) deux tourterelles attachées à un bâton, est surtout digne d'admiration : l'antiquité n'a pas créé de figure plus vivante ni plus suave.

Au point de vue de l'effet dramatique, le *Châtiment d'Ananie* forme le digne pendant de l'*Héliodore*. Comme dans la fresque, Raphaël a sacrifié la recherche de la beauté à celle de l'expression : il n'y a de place ici que pour la sévérité, l'indignation, l'épouvante ou la douleur. Les apôtres, debout sur une estrade, ont examiné la conduite d'Ananie. Saint Pierre, ministre de la vengeance divine, étend la main vers le coupable, qui tombe, comme frappé de la foudre, et se tord dans les convulsions de l'agonie. Un autre apôtre, la main levée vers le ciel, semble proclamer la justice de cet arrêt, tandis que ses compagnons laissent éclater leur indignation ou leur surprise. Parmi les spectateurs placés au premier plan, l'un pousse un cri de stupéfaction, le second reste comme pétrifié ; le troisième, qui s'est approché d'Ananie pour lui porter secours, s'arrête tout interdit en voyant qu'il est trop tard ; le quatrième, enfin, montrant du doigt les apôtres, semble dire au moribond que la cause a été bien jugée et qu'il a mérité son châtiment. Il n'est pas un de ces traits qui ne paraisse pris sur le vif.

Nous pouvons passer rapidement sur le *Martyre de saint Étienne* et sur la *Conversion de saint Paul* : ces deux compositions ne sont pas à la hauteur des précédentes, et l'on est autorisé à croire que les élèves de Raphaël ont eu une grande part à leur exécution.

Dans le *Châtiment d'Elymas*, Raphaël a de nouveau créé une page du pathétique le plus saisissant. Nous ne saurions mieux louer cette composition célèbre qu'en plaçant en regard de la gravure le texte de saint Luc : « Ayant traversé l'île jusqu'à Paphos, ils trouvèrent un Juif magicien et faux prophète, nommé Barjésu, qui était avec le proconsul Serge Paul, homme très prudent. Celui-ci envoya chercher Barnabé et Paul, désirant entendre la parole de Dieu. Mais Elymas le magicien (tel est le sens de ce nom) leur résistait, cherchant à empêcher le proconsul d'embrasser la foi. Alors Saul, qui fut depuis appelé Paul, étant rempli du Saint-Esprit, et regardant fixement cet homme, lui dit : « O homme plein de tromperie et de malice, enfant du diable, ennemi de toute justice, ne cesseras-tu jamais de pervertir les voies droites du Seigneur? Voici la main du Seigneur qui est sur toi ; tu vas devenir aveugle, et tu ne verras pas le

soleil pendant un certain temps.» Et aussitôt les ténèbres tombèrent sur lui ; ses yeux s'obscurcirent, et tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui lui donnât la main. Le proconsul, voyant ce miracle, embrassa la foi, et il admirait la doctrine du Seigneur[1]. » — On le voit, il n'y a pas un trait du récit de saint Luc qui n'ait été rendu avec la fidélité la plus rigoureuse : là où Raphaël a créé une scène admirable, il semble n'avoir été qu'un interprète scrupuleux.

Le *Sacrifice de Lystra* nous montre, comme le *Châtiment d'Elymas*, le christianisme naissant aux prises avec la civilisation païenne. « Il y avait à Lystra, nous dit saint Luc, un homme perclus des jambes, qui était boiteux de naissance et qui n'avait jamais marché. Cet homme entendit la prédication de Paul, et celui-ci, arrêtant les yeux sur lui et voyant qu'il croyait à sa guérison, lui dit à haute voix : « Lève-toi, tiens-toi droit sur tes pieds. » Aussitôt le boiteux se leva et commença à marcher. Le peuple ayant vu ce que Paul venait de faire, se mit à crier en lycaonien : « Des dieux sont descendus vers nous sous la forme d'hommes.» Et ils appelaient Barnabé Jupiter, et Paul Mercure, parce que c'était lui qui portait la parole. Et le sacrificateur de Jupiter, qui était près de la ville, amena des taureaux et apporta des couronnes devant la porte, voulant, avec le peuple, leur sacrifier. Mais les apôtres Barnabé et Paul, ayant entendu cela, déchirèrent leurs vêtements, et, s'avançant au milieu de la foule, ils s'écrièrent : « Que voulez-vous faire[2]? »

Tel est le thème développé par Raphaël. Saint Paul et saint Barnabé ont guéri le paralytique qui, tout joyeux, a jeté loin de lui ses béquilles et annoncé la bonne nouvelle à ses parents, amis ou concitoyens. La foule s'assemble autour des thaumaturges; elle croit reconnaître en eux des divinités descendues de l'Olympe, Jupiter et Mercure, et se dispose à leur rendre les honneurs dus aux immortels. Les prêtres ont prononcé les formules sacramentelles, le sacrificateur lève la hache sur la victime, lorsque saint Paul proteste avec indignation contre ces pratiques idolâtres et déchire ses vêtements en signe de deuil.

On le voit, la scène est complexe : elle comprend plusieurs épisodes essentiellement distincts; pour les fondre ensemble, pour leur donner

1. *Actes*, chap. XIII, v. 6-12.
2. *Actes*, chap. XIV, v. 7-14.

LA MORT D'ANANIE

(Musée de South Kensington.)

LA MORT D'ANANIE

(Musée de South Kensington.)



l'unité en même temps que le mouvement, il a fallu toute la puissance de conception de Raphaël, tout son génie dramatique. Le succès a été complet. Aucune de ses compositions n'offre plus de vie, d'éclat, d'éloquence. La foule s'est réunie sur le forum entouré d'édifices superbes : d'un côté, les simples spectateurs — femmes et vieillards — fixant leurs regards rayonnants de foi sur les deux apôtres ; de l'autre les sacrificateurs couronnés de laurier, et les prêtres amenant un taureau gigantesque. Le paralytique, qui est, lui aussi, un des héros de la fête, ne peut consentir à rester perdu dans la foule ; jetant ses béquilles, désormais inutiles, il s'élance vers les apôtres, les mains jointes, la face inondée de bonheur, et leur envoie ses joyeuses acclamations : c'est la personnification la plus naïve et la plus éloquente de la gratitude. Autour de lui, trois de ses concitoyens cherchent à s'assurer de la réalité du miracle : l'un d'eux (et ce trait est digne d'un de ces grands narrateurs florentins qui s'appelaient Piero della Francesca et Benozzo Gozzoli) soulève son vêtement et regarde avec stupeur sa jambe redevenue droite et saine. Le centre de la composition est occupé par la scène même du sacrifice. Le feu pétille sur l'autel ; un enfant fait retentir l'air des sons de la double flûte ; un autre apporte la cassolette sacrée ; graves et solennels, les prêtres, debout, la tête voilée, tiennent les regards fixés sur le sol, comme s'ils sentaient l'approche de la divinité ; un des sacrificateurs, un genou à terre, maintient le taureau couronné de guirlandes ; son compagnon, une figure herculéenne, brandit la hache : le sacrifice ou plutôt le sacrilège va être consommé [1]. A ce spectacle, saint Barnabé joint les mains avec ferveur, comme pour supplier l'Éternel de faire descendre sa lumière dans ces âmes égarées ; saint Paul se détourne avec horreur et déchire sa toge. Mais la profanation qu'ils redoutent ne s'accomplira pas : un jeune homme placé au milieu de la foule s'est aperçu de l'affliction des deux étrangers, il en devine le motif, et, se précipitant vers l'un des sacrificateurs, il lui crie de s'arrêter.

1. Ce groupe est copié sur un bas-relief qui, après avoir fait l'ornement de la Villa Médicis, à Rome, se trouve aujourd'hui à Florence, au musée des Offices (photographie Brogi, n° 4085. Voy. aussi Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. III, n° 29). Raphaël n'est resté au-dessous du modèle que dans la représentation du taureau : dans le bas-relief celui-ci a une noblesse de lignes, une puissance que l'on ne retrouve pas dans le carton.

Il faut renoncer à décrire la beauté de l'ordonnance, la force de l'expression, la variété des attitudes.

Le *Sacrifice de Lystra* est, avec le *Triomphe de César*, de Mantegna, et avec l'*École d'Athènes*, le tableau le plus éblouissant et le plus poétique que la Renaissance nous ait laissé de l'antiquité. Raphaël y a fait revivre non seulement la splendeur de ces villes grecques peuplées des édifices les plus magnifiques, des statues les plus exquises, mais encore la pompe des sacrifices, les ardeurs généreuses de la foule, l'éclat de cette civilisation fondée sur le culte du beau. On dirait qu'il a vécu au temps de l'empire romain, qu'il s'est familiarisé avec les sentiments et les croyances des sujets d'Auguste, qu'il les partage, tant les acteurs du *Sacrifice de Lystra* ont de conviction, tant l'ensemble de la scène a de vie et de vraisemblance. Par une inspiration de génie, il oppose à cette religion qui a besoin, avant tout, de manifestations extérieures, à ces prêtres couronnés de lauriers, couverts de vêtements splendides, l'austérité, la rudesse des représentants de la nouvelle foi, essentiellement spiritualiste. Se pénétrant du texte des *Actes*, il place, en face de saint Paul et de saint Barnabé, la statue de Mercure, ainsi que plusieurs autres statues de divinités. C'est, en effet, entre l'Olympe et le christianisme que la lutte est engagée; l'artiste s'en est nettement rendu compte, et c'est cette idée qui donne au *Sacrifice de Lystra* une portée si haute.

Le *Tremblement de terre* (aussi connu sous le titre de *Saint Paul en prison*) est, comme le *Martyre de saint Étienne* et la *Conversion de saint Paul*, une de ces compositions en quelque sorte sacrifiées d'avance. Tout nous autorise à croire que le maître en aura confié l'exécution à un de ses élèves.

La rigueur de l'interprétation n'a pas empêché Raphaël de nous tracer, dans la *Prédication de saint Paul à Athènes*, un tableau tout aussi vivant que le *Sacrifice de Lystra*, quoique plus recueilli. Cette page célèbre ne contient pas un trait qui ne forme le commentaire le plus éloquent du récit de saint Luc. Écoutons l'auteur des *Actes* : « Enfin, les Athéniens le prirent et le menèrent à l'Aréopage en lui disant : Pourrions-nous savoir de toi quelle est cette doctrine nouvelle que tu nous annonces?... Paul étant au milieu de l'Aréopage leur dit : Athéniens, il me semble, qu'en toutes choses, vous êtes religieux jusqu'à l'excès, car ayant regardé, en passant, les statues de vos dieux, j'ai trouvé un autel sur

ÉLYMAS FRAPPÉ DE CÉCITÉ

(Musée de South Kensington.)

ÉLYMAS FRAPPÉ DE CÉCITÉ

(Musée de South Kensington.)



lequel est écrit : *Au Dieu inconnu*. C'est donc ce dieu que vous adorez sans le connaître, et que je vous annonce... Lorsqu'ils entendirent parler de la résurrection des morts, les uns se moquèrent de lui, les autres dirent : Nous t'entendrons une autre fois sur ce point. Ainsi Paul sortit de leur assemblée. Quelques-uns néanmoins se joignirent à lui ; ils embrassèrent la foi; entre lesquels fut Denys, sénateur de l'Aréopage,et une femme nommée Damaris, et d'autres avec eux [1]. »

Raphaël nous montre tour à tour la surprise, le scepticisme, l'incrédulité des auditeurs : les uns, rhéteurs rompus à toutes les subtilités de la



ARMOIRIES DE LÉON X

(Bordures des tapisseries)

dialectique; les autres, paisibles bourgeois, pleins de mépris pour toutes ces nouveautés. Mais l'artiste, chargé de célébrer l'éloquence de saint Paul, ne pouvait s'en tenir à ces résultats tout négatifs. Pour donner à la scène sa signification véritable, il était nécessaire d'opposer à l'indifférence de la majorité la ferveur des quelques âmes d'élite converties par la parole de l'apôtre. Saint Luc est venu au secours de l'artiste : « Quelques-uns, dit-il, se joignirent à lui... entre lesquels fut Denys et une femme nommée Damaris... » Ce sont ces deux personnages que Raphaël a représentés au pied des marches, l'un transporté d'enthousiasme et prêt à applaudir, l'autre comme suspendue aux lèvres de l'orateur.

Qui ne se rappelle, devant cette scène touchante, les belles paroles de

1. *Actes*, chap. XVII, v. 19-34.

Bossuet, si heureusement rapprochées, par M. Ch. Clément[1], de la *Prédication de saint Paul* : « Il ira, cet ignorant dans l'art de bien dire, avec cette locution rude, avec cette phrase qui sent l'étranger, il ira en cette Grèce polie, la mère des philosophes et des orateurs, et, malgré la résistance du monde, il y établira plus d'églises que Platon n'y a gagné de disciples avec cette éloquence qu'on a crue divine[1]. »

Les bordures des *Actes des apôtres* forment à elles seules tout un long poème. Pour la richesse des idées, elles ne le cèdent pas aux Loges; pour la pureté du goût, elles l'emportent peut-être sur elles. Telle est la beauté



LE GONFALONIER RIDOLFI HARANGUANT LES FLORENTINS

(Bordures des tapisseries.)

de plusieurs d'entre ces compositions accessoires, par exemple, les *Trois Parques*, que nous n'hésitons pas à en attribuer le dessin au Sanzio lui-même. Dans les autres, ses élèves et collaborateurs, Jean d'Udine et François Penni, excités par l'exemple du maître, se sont surpassés. Un des premiers parmi les dessinateurs de cartons, Raphaël s'est occupé d'assurer à la composition principale un cadre digne d'elle : à l'inévitable guirlande de fleurs et de fruits, si chère aux Flamands, il substitue une bordure historiée, et dans cette bordure il déploie toute la richesse de son imagination, toutes les ressources de sa palette.

Les allégories les plus variées alternent dans l'encadrement des *Actes des apôtres* avec des épisodes tirés de l'histoire de Léon X. Tandis que

1. Voy. *Michel-Ange, Léonard de Vinci. Raphaël*, p. 306.

LE SACRIFICE DE LYSTRA

(Musée de South Kensington.)

LE SACRIFICE DE LYSTRA

(Musée de South Kensington.)



ces derniers, peints en camaïeu doré, se déroulent sur le bas de chaque tapisserie avec la simplicité d'un bas-relief antique, les *Parques*, les *Saisons*, les *Heures*, la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, se détachent dans les bandes verticales sur un fond d'une richesse éblouissante.

Les *Actes des apôtres* ont été à l'envi copiés en haute ou en basse lice. Plusieurs de ces répétitions remontent à l'époque même de Léon X. Les cartons étant presque tous restés à Bruxelles, il était loisible à tout amateur de les faire traduire sur le métier. On considère comme datant du seizième siècle les belles suites conservées dans les



LE CARDINAL JEAN DE MÉDICIS A LA BATAILLE DE RAVENNE

(Bordures des tapisseries.)

musées de Dresde et de Berlin, celles du palais de Vienne (autrefois conservée à Mantoue), et du musée de Madrid; celle de Lorette remonte peut-être aussi à cette époque. Un exemplaire ayant appartenu à François Ier a disparu. Au dix-septième siècle, Charles Ier fit copier les compositions de Raphaël dans la fabrique de tapisseries de Mortlake. Cette suite, d'une beauté merveilleuse, fut exécutée d'après les cartons originaux; elle se trouve aujourd'hui en France, au Garde-meuble national. Plus tard, Louis XIV, qui avait fait copier à l'huile les *Actes des Apôtres*, les fit tisser aux Gobelins. Cet exemplaire existe également au Garde-meuble. Nous n'en finirions pas, si nous voulions énumérer les copies répandues dans notre pays, en Angleterre, en Italie, en Espagne ou en Allemagne. Il nous suffira de ren-

voyer le lecteur à notre *Histoire de la Tapisserie italienne*, où il trouvera de plus amples détails.

On range d'ordinaire à la suite des *Actes des apôtres* le *Couronnement de la Vierge*, que l'on croyait perdu depuis longtemps et que M. le commandant Paliard a eu la bonne fortune de retrouver au Vatican[1]. D'après Passavant, cette pièce servait à compléter la décoration de la chapelle Sixtine. Elle était « comme le dernier chant d'un poème mystique, qui se termine par la glorification de la Sainte Trinité[2] ».



ENTRÉE DU CARDINAL JEAN DE MÉDICIS A FLORENCE

(Bordures des tapisseries.)

Malgré notre déférence pour l'historien de Raphaël, nous ne saurions sur ce point accepter sa théorie. Raphaël, et ce fait est hors de doute, a exécuté une esquisse représentant le *Couronnement de la Vierge*, esquisse qui est aujourd'hui conservée dans les galeries de l'Université d'Oxford, et dont nous donnons ci-contre le fac-simile. En outre la présence, sur la tapisserie, de saint Jean et de saint Jérôme avec son lion, est une allusion au nom de baptême de Léon X (Jean de Médicis) et au nom qu'il prit en montant sur le trône pontifical. Mais ces arguments sont les seuls qui plaident en faveur de l'opinion soutenue pas Passavant. Si Léon X a commandé le carton, il est certain que la tapisserie elle-même n'est entrée au Vatican que longtemps après sa

1. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. II, p. 82 et suiv.
2. *Raphaël*, t. II, p. 211.

SAINT PAUL A L'ARÉOPAGE

(Musée de South Kensington.)

SAINT PAUL A L'AREOPAGE

(Musée de South Kensington.)



mort, sous le règne de Paul III, dont les armoiries sont tissues dans la pièce. Elle fut offerte à ce pape par le cardinal de Liège, Evrard de la Marck, promu au cardinalat le 9 août 1520 et mort en 1537. Il est possible que ce prélat, ayant trouvé à Bruxelles le carton, resté sans



ÉTUDE POUR LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

(Université d'Oxford.)

destination par suite de la mort de Léon X, l'ait fait tisser pour l'offrir à son successeur, Paul III. Un inventaire, en date du 23 avril 1555, nous dit en effet formellement que ce dernier pape reçut en don, du cardinal de Liège, une tapisserie représentant Notre-Dame, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme. Cette pièce est évidemment identique

à celle dont nous nous occupons. Ajoutons que, dans les inventaires de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle, le *Couronnement de la Vierge* ne figure jamais en compagnie des *Actes des apôtres*, dont, au dire de Passavant, il aurait formé le complément. On le trouve toujours dans une catégorie à part, renfermant trois autres pièces, la *Nativité* (avec saint Jean, saint Jérôme et le pape Léon), la *Vierge* (avec sainte Catherine), la *Visitation* (avec la Nativité). Ce ne fut qu'au siècle dernier qu'il fut placé, à titre provisoire, dans la chapelle Sixtine, où il alternait sur l'autel avec d'autres tentures[1].

En résumé, il est probable que Raphaël a composé, sur l'ordre de Léon X, l'esquisse du *Couronnement*, comme il a composé les esquisses de quelques-unes des *Scènes de la vie du Christ*. Mais la mort l'aura empêché de mettre la main au carton proprement dit, qui est sans doute l'œuvre d'un de ses élèves. La mort du Pape, arrivée dix-huit mois plus tard, a très certainement occasionné une nouvelle suspension du travail. Le carton, envoyé à Bruxelles, sera resté en souffrance jusqu'au moment où le cardinal de Liège, pour faire sa cour à Paul III, donna l'ordre d'achever la tapisserie.

Le *Couronnement de la Vierge* comprend treize figures. Au sommet de la composition, on voit Dieu le Père, entouré de quatre chérubins; au centre, une colombe, symbolisant le Saint-Esprit; puis la Vierge et le Christ, placés entre deux anges; en bas, enfin, deux autres anges, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme avec son lion. Les bordures, à fond d'or, sont ornées de fleurs, de fruits, d'oiseaux, de sirènes et de génies de petite dimension. Elles ont évidemment été exécutées sur des dessins d'origine flamande.

Le succès des *Actes des apôtres* décida Léon X à commander à son artiste favori les cartons d'une autre suite de tapisseries représentant la *Vie du Christ*, ou plus exactement les *Scènes de l'enfance et de la mort du Christ*. C'est bien à tort que Passavant et d'autres auteurs ont voulu faire honneur de cette commande à François I^er^. Le monarque français offrit bien au Saint-Siège une tapisserie d'une haute valeur, mais cette tapisserie représentait la *Sainte Cène*, d'après Léonard de

1. Voy. Taja, *Descripzione del palazzo apostolico Vaticano*. Rome, 1750, p. 65.

Vinci, et non la *Vie du Christ;* en outre, elle ne fut pas offerte à Léon X, mais bien à Clément VII. Des documents authentiques nous prouvent que le Pape destina cette seconde suite, connue sous le nom de *Arazzi della Scuola nuova*, et composée de douze pièces, à la salle servant aux consistoires, et qu'il en supporta seul les frais. Un splendide trône pontifical et un immense lit de parade, également en tapisserie, complétaient la décoration de la salle.

Voici, avant d'aller plus loin, l'indication des sujets de la tapisserie principale :

1° *La Nativité.* — 2° *L'Adoration des Mages.* — 3° *La Présentation au Temple.* — 4-6° *Le Massacre des Innocents* (trois pièces). — 7° *La Descente aux limbes.* — 8° *La Résurrection.* — 9° *L'Apparition du Christ à Madeleine.* — 10° La *Cène d'Emmaüs.* — 11° L'*Ascension.* — 12° *La Descente du Saint-Esprit.*

Toutes ces pièces, à l'exception de la *Descente aux limbes*, existent encore au Vatican. Elles sont accompagnées d'une tenture qui représente les *Trois Vertus théologales*, et qui formait à l'origine le dossier du trône pontifical.

Dès l'abord on est frappé de la différence qui existe entre cette série et les *Actes des apôtres*. On a de la peine à croire que l'une et l'autre proviennent de la même main, qu'une inspiration commune ait présidé à l'exécution de toutes les deux. La grossièreté du dessin, la laideur souvent repoussante des types, la vulgarité ou la lourdeur des parties accessoires, semblent trahir une origine flamande plutôt qu'italienne. Et cependant un examen approfondi fait découvrir çà et là un motif, un air de tête, un bout de draperie qui rappellent le peintre des Stances et des Loges. Involontairement l'esprit se livre à un travail d'élimination et de restitution, et l'on arrive peu à peu à dégager la pensée première du divin maître de la masse de défauts qui la voilent ou la défigurent.

Raphaël, et sur ce point le doute ne paraît guère possible, a commencé dans les dernières années de sa vie les travaux préparatoires pour les *Scènes de la vie du Christ*. De nombreux dessins, dispersés en tous lieux, témoignent de la part qu'il a prise à l'exécution de cette série. Mais il mourut avant d'avoir pu mener à fin une entreprise si considérable, peut-être même avant d'avoir eu le temps d'exécuter un seul carton.

Surpris par la mort du maître, Léon X chargea ses élèves de continuer et de compléter l'œuvre si brusquement interrompue. Il fit rechercher ses esquisses, et les tapisseries sont là pour nous montrer avec quel soin elles furent utilisées. Mais il y avait des compositions entières pour lesquelles Raphaël n'avait pas laissé la moindre étude. Ses successeurs se virent donc obligés d'ajouter beaucoup de leur chef. Passe encore lorsque cette tâche incombait à un artiste de la valeur de Jules Romain. Mais Raphaël continué par quelque peintre italien du dernier ordre, tel que Thomas Vincidor de Bologne, ou quelque Flamand étranger aux principes de la Renaissance, voilà qui passe toute mesure. Est-il surprenant, après l'explication qui vient d'être tentée, que les *Scènes de la vie du Christ* offrent des inégalités, des imperfections si grandes!

Léon X n'assista pas à l'achèvement des *Scènes de la vie du Christ*. D'après le document récemment découvert dans les Archives du Capitole par M. A. Bertolotti, l'une des pièces, la *Nativité* (peut-être même toute la suite), ne fut livrée qu'en 1530 ou 1531. Les experts chargés de l'examiner louent la perfection de la main-d'œuvre, et déclarent les *Scènes de la vie du Christ* supérieures à l'*Histoire de saint Pierre et de saint Paul* (les *Actes des apôtres*). Clément VII, auquel la nouvelle série avait coûté une vingtaine de mille ducats, fut sans doute du même avis : la décadence avait marché si vite depuis une dizaine d'années! Mais Léon X, ce juge délicat, se serait certainement récrié en voyant les idées de son Raphaël complétées et interprétées de cette façon.

On attribue d'ordinaire à Raphaël l'invention d'une autre suite de tapisseries, également commandée par Léon X, les *Amours jouant*, ou, comme on les appelle quelquefois, les *Giuochi di putti*, les *Jeux d'enfants*. Ajoutons toutefois que Vasari fait honneur de la série à Jean d'Udine.

Les *Amours jouant* offrent tous une disposition uniforme, trois guirlandes de fruits et de fleurs, l'une suspendue horizontalement, les deux autres dans le sens vertical; ils représentent les jeux d'enfants ailés qui se livrent à tous les divertissements imaginables, luttant les uns avec les autres, se parant de sceptres et de couronnes, pourchassant des oiseaux, etc., etc. La fantaisie la plus exubérante s'y allie à un sentiment

fort vif de la grâce et au respect absolu des convenances décoratives. On y remarque même quelques traits assez libres. Mais Léon X et son entourage, on le sait, n'y regardaient pas de si près. Au siècle suivant, Urbain VIII fut tellement charmé de l'élégance et de la naïveté des compositions, qu'il donna à un peintre célèbre, J. F. Romanelli, l'ordre de les copier, et en fit faire une réplique, également en tapisserie, dans l'atelier qu'il avait fondé à Rome vers 1630.



AMOURS JOUANT DANS UN BOIS

(Fac-similé d'une gravure du maître au dé.)

Les *Amours jouant* se composaient à l'origine de vingt pièces. La série tout entière paraît avoir été dispersée à l'époque de la Révolution. D'après un renseignement dont nous sommes redevable à M. Charles Ephrussi, le savant historien de Durer, huit pièces des *Enfants jouant* se trouvent aujourd'hui à Paris, chez M^me^ la princesse Mathilde. Nous avons essayé dans notre *Histoire de la Tapisserie italienne*, en nous aidant de dessins et d'inventaires anciens, de reconstituer cet ensemble si intéressant.

Une tapisserie distincte des précédentes, les *Amours jouant dans un bois*, offre une telle beauté, que Passavant en a, sans hésitation, attri-

bué le dessin à Raphaël. Nous la reproduisons d'après une gravure du maître au dé, seul souvenir de cette précieuse composition, depuis longtemps perdue.

Les auteurs anciens ou modernes ont fait honneur à Raphaël d'une foule d'autres tentures, tissues ou brodées. Ce serait un travail bien fastidieux que de passer en revue toutes ces attributions dont aucune ne repose sur une base sérieuse. Il nous suffira de constater la prodigieuse influence exercée par l'auteur des *Actes* sur cette branche de l'art décoratif. Pendant tout un siècle, la tapisserie se meut dans la voie qu'il lui a tracée; elle renonce à son autonomie pour se faire l'esclave de la peinture, tant le joug du divin maître paraissait à tous facile à porter. Le prestige de Raphaël fit même accepter à l'Europe tout entière — je parle des pays qui possédaient des fabriques de haute lice, Italie, France, Flandres — la tyrannie de son élève favori, le rude et puissant Jules Romain. Quelque défectueuses que ses compositions fussent au point de vue décoratif, Jules Romain eut le privilège de fournir les cartons des suites qui, après celles de Raphaël, provoquèrent la plus vive admiration, le *Triomphe de Scipion*, l'*Histoire de Romulus*, les *Mois*, etc. Sa fécondité fut prodigieuse; le chiffre des tentures qui lui sont attribuées dépasse certainement la centaine. Un autre disciple de Raphaël, Perino del Vaga, voulut à son tour s'essayer dans ce genre qui jouissait alors d'une vogue si grande. On lui doit les cartons de l'*Histoire de Didon*.

On le voit, loin de reprocher à Léon X d'avoir rabaissé Raphaël en lui commandant les cartons des *Actes des apôtres*, le seizième siècle tout entier applaudissait à l'initiative prise par le Pape, et s'empressait de poursuivre, à son exemple, l'union de l'art et de l'industrie, l'union du beau et de l'utile.

Ces modèles, que Raphaël préparait avec tant d'amour en vue de la tapisserie, il ne les refusait pas aux autres arts industriels. L'orfèvrerie, la sculpture en bois, la marqueterie, la mosaïque, ont successivement été ses tributaires. Il a peint de sa main des décors de théâtre. Peut-être même a-t-il fourni à Lucas della Robbia le dessin des carrelages émaillés dont celui-ci devait orner les Loges et plusieurs salles de l'appartement papal. Sa double qualité de peintre et d'architecte le rendait particu-

lièrement apte à ces travaux, dans lesquels il apporta le goût exquis qui distingue toutes ses productions. Si nous ajoutons aux modèles composés en vue de ces différentes industries les innombrables motifs d'ornementation contenus dans ses fresques et ses tableaux, on recon-



ESQUISSE POUR UN PLAT DE BRONZE

(Musée de Dresde.)

naîtra que Raphaël occupe, dans les annales de l'art décoratif, une place tout aussi considérable que dans celles de la peinture proprement dite.

Ses premiers ouvrages en ce genre furent probablement les esquisses de plats qu'il composa, en 1510, pour Augustin Chigi, et qui furent exécutées en bronze par l'orfèvre Cesarino Rossetti, de Pérouse. L'un

des dessins du maître est conservé à l'Université d'Oxford; l'autre, reproduit par notre gravure, au musée de Dresde.



MODÈLE DE VASE A PARFUMS

(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

Vers la même époque, Raphaël fournissait au frère Jean de Vérone le dessin des portes et des boiseries de la salle de la Signature. Sous Léon X, il rendit un service analogue à Jean Barile, de Sienne.

Puis vint l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi. Dans cet ouvrage, Raphaël, on ne saurait se le dissimuler, s'inspira des mêmes principes que dans ses tapisseries. Il traita ses cartons comme s'ils devaient être traduits en fresques. De là une exubérance de vie qui ne répond peut-être pas entièrement aux exigences de la mosaïque.

Une gravure de Marc-Antoine, reproduite ci-contre, nous montre Raphaël composant de nouveau le modèle d'une pièce d'orfèvrerie, une cassolette qui, si nous en jugeons par les fleurs de lis et les salamandres dont elle est ornée, était destinée à François Ier. Cette cassolette devait probablement avoir des dimensions fort réduites. Néanmoins le dessin a été préparé avec tant d'amour, qu'il pourrait servir à l'exécution d'une œuvre monumentale. On admirera surtout la netteté toute plastique des cariatides, le rythme de leurs mouvements, l'habilité avec laquelle l'artiste les a rattachées au vase auquel elles servent de support.

On a cru pendant longtemps que Raphaël avait également défrayé de modèles la céramique, et que les fabricants d'Urbin et de Gubbio lui devaient le dessin de ces superbes majoliques, aujourd'hui recherchées à l'égal des tableaux de maîtres. Un auteur du dix-septième siècle, Malvasia, lui en a même fait un crime. Il s'est oublié jusqu'à traiter le plus grand des peintres de misérable potier (quel boccalojo di Urbino). Plus récemment, Louis Achim d'Arnim a édifié sur cette donnée un roman ingénieux. Passavant encore s'est vu contraint de discuter sérieusement une tradition qui avait pour elle une antiquité assez haute[1]. Grâce aux recherches de M. G. Campori, nous possédons aujourd'hui la clef de l'énigme. Ce savant a réussi à prouver qu'un compatriote, bien plus, un parent de Raphaël Santi, Raffaello di Ciarla[2] d'Urbin, a effectivement fabriqué de nombreuses majoliques vers le milieu du seizième siècle. Ses ouvrages, comme ceux de ses confrères, reproduisaient souvent les compositions de Raphaël gravées par Marc-Antoine[3]. On s'explique donc sans peine la confusion provoquée par la similitude des noms et la similitude des sujets[4].

1. *Raphaël*, t. I, p. 292.
2. La mère de Raphaël, comme on sait, appartenait à la famille Ciarla.
3. Vasari, t. VIII, p. 368; t. XI, p. 326.
4. *Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli* XVo *e* XVIo, 3e édit. Pesaro, 1879, p. 132, 133.

CHAPITRE XV

Raphaël et Augustin Chigi : La *Galatée*. — Les *Sibylles*. — Les *Planètes*.
L'*Histoire de Psyché*.

Après le Pape, l'amateur qui eut le plus souvent recours au pinceau de Raphaël fut Agostino Chigi. Les œuvres qu'il commanda au Sanzio sont si nombreuses et si importantes, qu'elles méritent une étude spéciale. On a appris, dans les pages qui précèdent, à connaître l'homme riche et magnifique; il est temps de présenter à nos lecteurs l'homme de goût, l'amateur.

La principale des entreprises de Chigi, la construction de sa villa du Transtévère, suivit de près l'arrivée de Raphaël à Rome. Dès 1509, Albertini, dans un passage qui ne semble pas avoir été relevé jusqu'ici, nous parle de cet édifice, qu'il range à côté des palais les plus importants de la Ville éternelle[1]. Mais l'achèvement des travaux exigea plusieurs années, et ce ne fut qu'en 1511-1512 que la villa put être livrée à l'admiration des Romains[2]. Vasari fait honneur à Balthazar Peruzzi de cette œuvre charmante, qui, dit-il, semble née d'un seul jet plutôt que bâtie, « non murato, ma veramente nato ». Mais, dans les dernières années, un juge compétent, M. le baron de Geymüller, a mis en avant le nom de Raphaël.

La décoration de la villa était une merveille. Le descendant d'Augustin, Fabius Chigi (Alexandre VII), mentionne, entre autres, un lit garni

1. « Domus cum vinea apud portam Septi : Augustini de Chigis Senensis. » (*Opusculum*, fol. 88 v°.)

2. M. Cugnoni, bibliothécaire de la Chigienne, a publié sur ces travaux des documents intéressants dans l'*Archivio della Società romana di Storia patria*, 1879-1880. Voy. aussi l'étude de M. R. Förster, *Farnesina-Studien*, Rostock, 1880, p. 14, 15.

d'ivoire, d'or, d'argent et de pierres précieuses, et M. Cugnoni a publié, à l'appui de ses éloges, une pièce comptable parlant d'une dépense de 1592 ducats pour la garniture seule de ce meuble somptueux. Des tapisseries du plus grand prix alternaient avec des vases, des fontaines d'argent massif. Les harnachements des chevaux étaient d'or et d'argent, leurs housses de soie, et ces chevaux, on n'en comptait pas moins de cent dans ces splendides « stalle Chigiane », dont Raphaël avait fourni le dessin. Tout, d'ailleurs, était réglé chez le banquier amateur, et l'ordre le plus sévère présidait même à ses prodigalités. Il avait confié à son chapelain le soin d'acheter les médailles ou les antiques, de placer les tableaux ou les statues, bref, de diriger, dans cette vaste administration, le département de l'art et de la science.

Chigi, fils de ses œuvres, manquait d'instruction, mais il y suppléait par la vivacité de son intelligence, la sûreté de son coup d'œil. Homme de plaisir autant qu'homme d'affaires, il avait l'érudition en horreur; l'histoire seule, lorsqu'il lui arrivait par hasard de lire, l'intéressait. Par contre, il se passionnait pour tout ce qui pouvait contribuer à embellir son existence, à augmenter sa réputation : poètes, musiciens, architectes, peintres, sculpteurs, trouvèrent en lui un protecteur ardent. Pour se conformer au goût du siècle, il alla jusqu'à fonder une imprimerie grecque et à réunir un médaillier. Il est permis de croire qu'il n'acquit pas, en matière de numismatique, une compétence fort grande. Mais il apprit du moins fort vite, en ce qui concernait l'art vivant, à distinguer les maîtres réellement éminents de la foule des médiocrités qui assiégeaient son palais, si tant est que, dans ce siècle d'or, on comptât des artistes médiocres. Bien plus, comme il avait ses opinions en matière de politique (il était Gibelin, par conséquent favorable aux Espagnols), il voulut aussi en avoir en matière de beaux-arts. Il prit donc fait et cause pour Raphaël contre Michel-Ange, qui, pas plus que son protégé, Sébastien de Venise, n'obtint de lui la moindre commande, une fois la guerre déclarée entre les deux coryphées du monde artiste romain.

Tel que l'avaient fait la nature et le milieu dans lequel il avait grandi, Agostino Chigi a exercé sur les arts une influence énorme. Son nom est indissolublement lié à celui de Raphaël. Les disciples du maître, Jules Romain, le Fattore, Jean d'Udine, Lorenzetto, comptent parmi ses amis. Sébastien de Venise peint pour lui le *Polyphème* et diverses autres fres-

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

LE TRIOMPHE DE GALATÉE



ques. Il commande un tableau à Girolamo Genga. Les Siennois Balthazar Peruzzi, Jean Barile et un autre maître qui fut Siennois par adoption, Sodoma, ont eu en lui un protecteur généreux et dévoué. Le Pérugin aussi a été en relations avec Chigi, qui le proclamait, en 1500, le meilleur maître de toute l'Italie : « il meglio maestro d'Italia ». Le cortège au milieu duquel le banquier siennois se présente à la postérité est donc presque aussi imposant que celui des papes ses contemporains. Chigi a sa place marquée parmi les Mécènes de tous les temps et de tous les pays. Sachons gré à celui qui, pouvant dominer par l'argent, a demandé aux arts et aux lettres de légitimer son prestige. Que de chefs-d'œuvre ne lui devons-nous pas!

Raphaël entra en relations avec Chigi peu de temps après son arrivée à Rome. En 1510, il exécuta pour lui le dessin de deux plats que l'orfèvre Cesarino di Francesco, de Pérouse, devait ciseler en bronze[1]. Mais la première grande œuvre que l'Urbinate composa pour lui fut la *Galatée*, peinte à fresque dans une des salles de la nouvelle villa. Cette page célèbre mérite une étude particulière.

Des écrivains plus subtils que sagaces ont essayé de démontrer que Raphaël avait pris part aux premiers travaux de décoration de la villa de Chigi et qu'il y avait peint, dès 1511, sa *Galatée*. Ils se sont principalement fondés sur le poème de Palladio qui, décrivant la villa en 1511 ou 1512, mentionne parmi les fresques une Vénus sortie de la mer et portée sur une conque :

Heic Venus orta mari et concha sub sydera fertur[2].

Cette *Vénus*, d'après eux, ne serait autre que la *Galatée* de Raphaël. Mais M. R. Förster a prouvé, par des arguments irréfutables, que la Vénus mentionnée par Palladio est identique à une autre fresque de la villa : elle fait partie du plafond peint par B. Peruzzi. Il a en outre établi qu'au seizième siècle la composition de Raphaël a toujours été désignée sous le nom de *Galatée*, jamais sous celui de *Vénus*[3]. Dès lors l'hypothèse à laquelle nous venons de faire allusion ne supporte plus

1. Fea, *Notizie intorno Raffaele Sanzio*, page 81. Voy. ci-dessus, page 503.
2. *Suburbanum Augustini Chisii.* Rome, 1512, 27 janvier.
3. *Farnesina-Studien*, p. 21, 42.

l'examen, et il faut l'écarter définitivement du domaine de la discussion scientifique.

La date approximative de la *Galatée* nous est fournie par la célèbre lettre que Raphaël adressa au comte Balthazar Castiglione peu de temps après sa nomination au poste d'architecte en chef de Saint-Pierre (vers le milieu de l'année 1514). L'artiste y remercie son ami des éloges qu'il a prodigués à son ouvrage. « Quant à la *Galatée*, lui écrit-il, je me tiendrais pour un grand maître, si elle renfermait seulement la moitié des qualités que Votre Seigneurie y découvre. Mais je reconnais dans vos paroles l'affection que vous me portez. J'ajouterai que, pour peindre une belle femme, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à condition que Votre Seigneurie fût présente, pour choisir la plus parfaite. Mais, vu la rareté des bons juges et des belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque valeur au point de vue de l'art, c'est ce que j'ignore, bien que je m'efforce de lui en donner. » — Cette lettre prouve que la fresque ne remontait pas à une époque bien éloignée. Autrement comment expliquer cet assaut de politesses au sujet d'un ouvrage déjà ancien? En la considérant comme exécutée dans les derniers mois de l'année 1513, ou dans les premiers mois de l'année suivante, nous ne serons très certainement pas loin de la vérité.

Si la date du *Triomphe de Galatée* a donné lieu à bien des controverses, on n'a pas moins discuté sur son origine même. D'après les uns, l'artiste se serait inspiré des *Tableaux* de Philostrate; d'après les autres, de l'*Ane d'or* d'Apulée. Mais les différences entre la fresque et les descriptions de ces deux auteurs sont si grandes, qu'il nous faut rejeter l'une et l'autre hypothèse. Qu'est-il nécessaire d'ailleurs de chercher si loin? Dès 1557, Dolce, dans son *Aretino*, a rapproché la *Galatée* de Raphaël des strophes dans lesquelles Politien a célébré la même nymphe. Le poème de Politien, dont ces strophes font partie, la *Giostra*, parut pour la première fois en 1494; en 1515 il comptait une dizaine d'éditions. Quoi de plus naturel que de supposer que le chef-d'œuvre du poète favori de Laurent le Magnifique, de l'ancien précepteur du pape régnant, Léon X, fût populaire à la cour pontificale, et que Raphaël le connût? L'analogie entre la description du poète florentin et la composition de Raphaël est d'ailleurs trop grande pour laisser place au doute. Le lecteur en jugera par cette

simple analyse : Après nous avoir décrit Polyphème qui cherche par ses chants à fléchir la nymphe cruelle, Politien nous montre Galatée placée sur un char attelé de deux gracieux dauphins, dont elle tient les rênes. Autour d'elle une troupe folâtre se livre à mille ébats. La nymphe et ses sœurs se moquent des chants grossiers du cyclope[1].

Champion passionné de la Renaissance, Chigi voulut que les souvenirs de l'antiquité classique fussent associés même aux œuvres destinées à témoigner de sa dévotion. A Santa-Maria della Pace il fit représenter les *Sibylles* en compagnie des *Prophètes*, et, fait digne de remarque, les premières seules furent peintes de la main de Raphaël, tandis que Timoteo Viti reçut mission d'exécuter les *Prophètes*. A Santa-Maria del Popolo, la représentation des *Planètes* fournit l'occasion de célébrer, dans un temple chrétien, les principales divinités de l'Olympe.

L'exécution des *Sibylles* eut lieu, selon toute vraisemblance, en 1514. Raphaël, qui venait de terminer la chambre d'Héliodore, profita de ses loisirs, ainsi que de la présence de son ami Timoteo Viti, pour s'acquitter de la tâche que Chigi lui avait confiée. Ainsi que nous l'avons dit, le maître ne peignit lui-même que les *Sibylles*, et s'en remit à Viti du soin de peindre, d'après ses cartons, les *Prophètes*.

Un auteur du dix-septième siècle, Cinelli, raconte au sujet des *Sibylles* et des *Prophètes* une anecdote qui est trop à l'honneur de Raphaël et de Chigi pour que nous ne la rapportions pas ici. Raphaël avait reçu un acompte de 500 ducats sur le prix de son ouvrage. Comme il réclamait au caissier de Chigi le complément de la somme à laquelle il pensait avoir droit, celui-ci s'étonna de sa demande, et, sur la proposition que lui fit Raphaël de nommer un expert, désigna le propre rival du maître, Michel-Ange. Le sculpteur se rendit à Santa-Maria

1. Due formosi delfini un carro tirano;
Sovr' esso è Galatea, che il fren corregge :
E quei notando parimente spirano;
Ruotasi attorno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano :
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di sì rozzo cantar vezzosa ride.

(*Stanze di messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, liv. I, strophe CXVIII, p. 40 de l'édition des *Rime*, de Politien. Florence, 1822.)

della Pace en compagnie du caissier, et déclara que chaque tête seule valait 100 ducats. Chigi, informé du fait, ordonna d'ajouter 400 ducats aux 500 ducats déjà payés et dit à son caissier de les remettre sans



ÉTUDE POUR LA SIBYLLE PHRYGIENNE
(Université d'Oxford.)

retard à Raphaël. « Comporte-toi galamment avec lui, ajouta-t-il, afin qu'il soit satisfait, car s'il voulait encore me faire payer les draperies, nous serions probablement ruinés[1]. »

1. Voy. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 157, 158.

Vasari considère les *Sibylles* comme le chef-d'œuvre de Raphaël. Ce sont, dit-il, les plus belles figures que le maître ait créées. Sans vouloir établir, en faveur des peintures de Santa Maria della Pace, une comparaison trop avantageuse, nous n'hésitons pas à nous associer à l'admiration que le biographe professe pour elles. Au point de vue de l'expression, comme à celui de l'ordonnance, les *Sibylles* comptent certainement parmi les œuvres les plus parfaites de Raphaël. On admirera la noblesse ou l'élégance des trois plus jeunes, la Cunéenne, la Persique et la Phrygienne; elles sont dignes de s'asseoir sur le Parnasse



LES SIBYLLES

à côté des Muses. La Tiburtine se distingue au contraire par une sorte de majesté terrible. Vieille, ridée, la tête couverte d'un voile, les mains convulsivement appuyées sur son siège, l'urne renversée sous ses pieds, elle regarde droit devant elle comme pour sonder les mystères de l'avenir. C'est la personnification la plus dramatique de la prophétesse antique, telle que Virgile l'a dépeinte en si beaux vers. C'est en même temps celle qui se rapproche le plus des *Sibylles* de Michel-Ange. Hâtons-nous d'ajouter que, cette fois-ci, Raphaël s'est inspiré des créations de son émule, mais sans les copier : types et attitudes, tout lui appartient en propre. Puisque nous venons de prononcer le nom du glorieux peintre de la chapelle Sixtine, rappelons encore que c'est à lui que Raphaël a emprunté l'idée de représenter, à côté de chaque

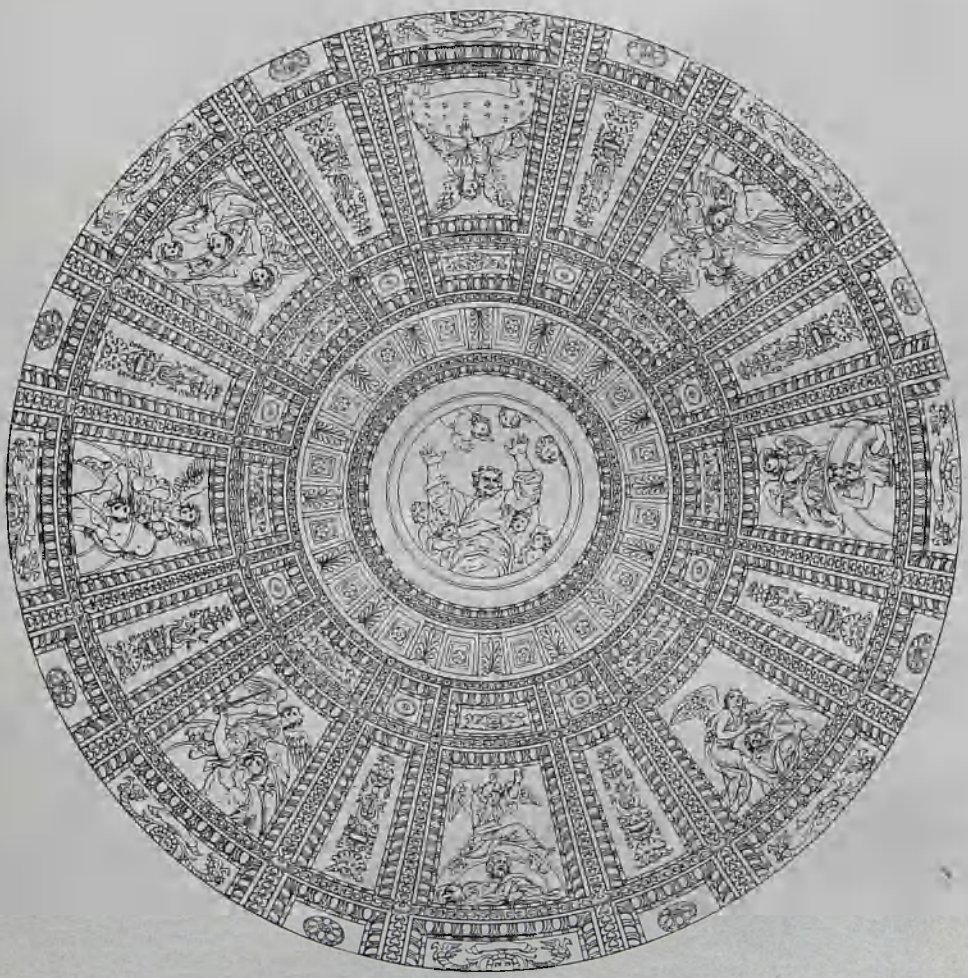
Sibylle, un génie ou un ange portant le texte de ses prophéties. Cette innovation donne à la composition une vie et un intérêt tout particuliers ; elle permet de substituer le groupe à la figure isolée et rompt l'uniformité de ces monologues auxquels les *Sibylles* étaient condamnées auparavant. Dans la fresque de l'église della Pace, Raphaël en a tiré le parti le plus brillant. Ces figures ailées, pleines de grâce et de mouvement, lui ont servi à relier entre eux les acteurs principaux et à introduire dans la scène le rythme en même temps que l'unité.

Chigi fut le seul des amis de Raphaël qui pût se vanter d'avoir obtenu de l'artiste qu'il déployât pour lui son triple talent d'architecte, de peintre et de sculpteur. Ce fut à l'occasion de la construction et de la décoration de la chapelle de Sainte-Marie du Peuple, destinée à lui servir de tombeau, que le banquier reçut ce témoignage d'affection. Raphaël traça les plans de l'édifice et dirigea les travaux, qui remontent peut-être au règne de Jules II encore ; puis il composa les cartons des mosaïques de la coupole ; en dernier lieu, nous le voyons modeler la statue de *Jonas*, que son élève Lorenzetto exécuta ensuite en marbre.

Raphaël, qui était alors sous le charme de l'épopée si grandiose créée par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, semble avoir ambitionné pour la chapelle de Sainte-Marie du Peuple une décoration capable d'éveiller, elle aussi, les idées les plus graves, les plus sublimes. Si nous en jugeons par les sujets exécutés après sa mort, probablement sur le programme élaboré par lui avec Chigi, il avait choisi, pour le sommet de la coupole, la figure de Dieu le Père, pour les segments la *Création des planètes*, puis les autres grands épisodes de la *Genèse* jusqu'au pêché originel, et enfin, pour les parois inférieures, la *Naissance*, la *Mort* et la *Résurrection du Christ*, c'est-à-dire l'accomplissement des prophéties contenues dans l'Ancien Testament. Mais le *Père éternel* et les *Planètes* furent seuls exécutés.

Les sujets tirés de l'astronomie n'avaient cessé d'être en honneur depuis les derniers temps de l'empire romain. Au moyen âge il n'y avait guère de cathédrale qui ne fût ornée d'un zodiaque. A ces figures conven-

tionnelles, peu susceptibles de développements artistiques, commencèrent à se substituer, à l'époque de la Renaissance, les personnifications du soleil, de la lune, des planètes. On ouvrait ainsi un champ plus vaste



LA COUPOLE DE LA CHAPELLE CHIGI

à l'imagination des peintres, en même temps que l'on trouvait l'occasion de représenter quelques-unes de ces divinités de l'Olympe, de jour en jour plus populaires. En 1414, Taddeo Bartoli peignit, dans une des salles du palais public de Sienne, les représentants de deux planètes, Mars et Jupiter. Un peu plus tard, vers 1420, le Palazzo della Ragione

de Padoue fut orné d'un vaste cycle astrologique composé de plus de trois cents figures[1]. A Ferrare, Cosimo Tura et ses compatriotes repré-



LA PLANÈTE JUPITER

sentèrent, dans leurs fresques du palais de Schifanoja, des scènes se rattachant aux mêmes idées. Puis vinrent les *Planètes* du Pérugin au Cambio de Pérouse. Ces sujets étaient devenus si populaires au com-

1. Voy. les *Italienische Studien* de M. Hettner, p. 158.



ÉTUDE POUR UN DES ANGES DE LA CHAPELLE CHIGI

(Université d'Oxford.)

mencement du seizième siècle, que Léon X chargea Perino del Vaga et Jean d'Udine d'orner de compositions astronomiques le plafond de la



LA CRÉATION DES ÉTOILES

salle des Pontifes. On trouvera dans Vasari[1] la description de cet ensemble si intéressant, qui existe encore.

Raphaël a abordé avec une entière indépendance ce thème si souvent

1. Tome. X, p. 144.

traité avant lui. Se rappelant que ses compositions étaient destinées à une église, il a cherché, avant tout, à concilier les éléments païens contenus dans le programme avec les exigences du christianisme. La lecture de Dante lui a inspiré l'idée d'une combinaison aussi simple que belle. Dans son *Convito*, le poète nous montre les Anges faisant mouvoir la lune; les Archanges, Mercure; les Trônes, Vénus, et ainsi de suite[1]. Raphaël a donc placé au-dessus de chaque constellation un de ces messagers célestes, et, au sommet, dominant l'ensemble, la majestueuse figure de Jehovah étendant ses bras pour féconder le monde. Cette solution, si parfaite au point de vue des idées religieuses, a, en outre, permis au maître urbinate d'introduire dans la composition un intérêt dramatique que ses prédécesseurs n'avaient même pas soupçonné. Les anges de Raphaël jouent un rôle aussi considérable que les divinités confiées à leur garde : celui qui accompagne Mars arrête le glaive que brandit le féroce dieu de la guerre; celui qui est assis au-dessus de Jupiter lève les bras vers le ciel, comme pour montrer que c'est plus haut qu'il faut chercher le maître des maîtres, le dieu des dieux. Par une disposition ingénieuse, ces deux dernières figures sont juste placées au-dessous de celle de Jehovah, dont le voisinage accentue la signification du geste si éloquent de l'ange. Fidèle à ce besoin de rythme dont il était possédé, Raphaël a placé, du côté opposé, l'ange qui, les regards fixés sur son créateur, avec une expression de soumission touchante, appuie les mains sur le firmament, et y fait éclore les étoiles, conformément à l'ordre qu'il vient recevoir :

FIANT LVMINARIA IN FIRMAMENTO CŒLI.

Que d'idées admirables exprimées dans ces quelques figures!

Les compositions de Raphaël furent traduites en mosaïque par un habile artiste que Chigi avait fait venir de Venise, le grand centre de cette industrie. Luigi ou Aloisio, ou, comme on l'appelait encore,

1. . . . . Li movitori
Del cielo della Luna siano dell' ordine degli
Angeli, e quelli di Mercurio siano gli
Arcangioli e quelli di Venere siano li Troni.

Luisaccio di Pace de Venise, a marqué par l'inscription suivante la part qu'il a eue à ce travail :

L. V.
D. P.
V.
F. 1516 [1].

On ignore les clauses du contrat primitif conclu avec maître Luigi. Mais on sait, grâce à la récente publication de M. Cugnoni, que le 30 mai 1520, ainsi peu de semaines après la mort d'Augustin Chigi, la veuve de celui-ci signa une nouvelle convention avec l'artiste. Nous avons rapporté plus haut (page 61) quelques-unes des dispositions de ce second contrat. Nous ajouterons ici que le maître vénitien s'engageait à finir en quatre ans les huit compartiments placés entre les fenêtres de la chapelle, ainsi que les quatre médaillons des arcs.

En publiant (en 1500) une traduction des *Métamorphoses* d'Apulée, Philippe Béroalde le jeune avait appelé l'attention du monde savant sur le gracieux mythe exposé dans le roman du rhéteur latin. Peut-être fut-ce lui aussi qui signala à Chigi, avec lequel il était lié, le parti qu'un peintre habile pourrait tirer de ces scènes si souvent représentées par les artistes de l'antiquité. Quoi qu'il en soit, c'est dans sa traduction que Raphaël puisa les éléments du vaste poème qu'il peignit dans la loge de la villa de Chigi. Pour les pendentifs, il fit choix des dix sujets suivants : *Vénus désignant Psyché aux traits de l'Amour;* — *l'Amour montrant Psyché aux trois Grâces;* — *Vénus reprochant à Junon et à Cérès de protéger Psyché;* — *Vénus traversant les airs sur un char attelé de colombes;* — *Vénus implorant Jupiter;* — *Mercure envoyé à la poursuite de Psyché;* — *Psyché rapportant l'eau du Styx;* — *Psyché présentant à Vénus l'eau du Styx;* — *Jupiter embrassant l'Amour;* — *Psyché montant au ciel avec Mercure.* Le plafond reçut deux grandes compositions : *Psyché dans l'Olympe* et le *Mariage de Psyché.* Quant aux lunettes, elles furent consacrées aux *Triomphes de l'Amour.* Des guirlandes de fruits et de fleurs, dans le dessin desquelles Jean d'Udine fit éclater ses connaissances en matière de

1. Voy. Gruner et Grifi, *I Mosaici della cupola nella cappella Chigiana di Santa-Maria del Popolo in Roma.* Rome, 1839, p. 4.

botanique, encadrèrent ces scènes et mêlèrent leur végétation luxuriante aux radieuses figures enfantées par le génie de Raphaël, à cette poétique restitution de la mythologie romaine.

On sait aujourd'hui à quel point Apulée a altéré le mythe primitif. Chez lui, la mythologie, pour nous servir de l'expression de Saint-Marc Girardin, touche au burlesque. « C'est la dernière phase de l'indifférentisme religieux. Scarron ne faisait pas parler Vénus autrement qu'Apulée; elle devient une matrone criarde et querelleuse. » Tel est aussi le jugement porté sur l'œuvre d'Apulée par M. Collignon, l'auteur



L'AMOUR VAINQUEUR DES OISEAUX

de la savante et délicate étude sur l'histoire du mythe de Psyché dans l'art figuré des anciens. « La fable de Psyché, dit-il, dans l'auteur latin, n'a pas de caractère mythologique. Elle n'offre aucun des traits d'une légende naturelle éclose dans l'imagination religieuse d'un peuple. Le tour qu'Apulée donne à son récit est tout personnel; c'est se méprendre étrangement que d'y voir autre chose qu'un badinage ingénieux fait pour plaire aux délicats[1]. »

En demandant à Raphaël d'illustrer par le pinceau la donnée ingénieuse et poétique, si étrangement dénaturée par Apulée, Chigi n'imposait pas à son ami une tâche nouvelle pour lui. Dans les peintures tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, Raphaël avait montré avec quelle aisance il savait entrer dans l'esprit d'un texte, avec quelle rigueur il

1. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché.* Paris, 1877, p. 67.



VUE DE LA SALLE DE PSYCHÉ

savait l'interpréter jusque dans ses moindres détails. Nul doute qu'il n'eût apporté les mêmes scrupules dans l'illustration de quelque œuvre classique sérieuse, telle que l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Enéide*, ou même les *Métamorphoses* d'Ovide. Mais, devant les productions sacrilèges d'un Apulée, il semble que tous les instincts de l'artiste se révoltent. Faire de Vénus une mégère, livrer Jupiter à la risée du public! c'étaient là des profanations que les anciens pouvaient se permettre, mais qui devaient froisser les hommes de la Renaissance. Leur culte pour les dieux de l'Olympe était aussi respectueux que désintéressé (qu'avaient-ils à attendre d'eux, si ce n'est des inspirations poétiques?) : il eût surtout paru criminel à Raphaël de railler tout à coup l'Olympe, reconstitué au prix de tant d'efforts, et de brûler ce qu'il avait adoré la veille.

C'est ainsi du moins que je m'explique l'attitude prise par Raphaël vis-à-vis d'Apulée. Froissé dans ses convictions les plus respectables, désespérant de tirer de ce récit diffus et contradictoire la matière d'une suite de peintures vraiment intéressante, le peintre ne songe plus qu'à créer les figures les plus belles possibles, sans se demander si ses créations sont d'accord avec le texte des *Métamorphoses*, si son récit est clair et complet. Il lui arrive ainsi de s'écarter sciemment des données fournies par le romancier antique, d'inventer des scènes dont celui-ci n'a pas fait mention, d'en dédoubler d'autres. Exemples : Dans la scène où Apulée nous montre Vénus furieuse et gémissante (*gemens ac fremens indignatione*), Raphaël a représenté Vénus calme et sereine. Le second tableau, Cupidon montrant Psyché aux Grâces, a été ajouté par l'artiste; Apulée n'y fait pas la moindre allusion. Il en est de même de Psyché traversant les airs, soutenue par trois génies ailés, pour porter à Vénus l'eau du Styx, et de Psyché tendant à Vénus le flacon contenant l'eau magique. Apulée se borne à dire que Psyché, prenant avec joie le flacon, se hâte de le reporter à Vénus, mais que, même cette fois, elle ne peut désarmer la colère de l'implacable déesse[1]. De cette scène unique Raphaël a fait deux tableaux distincts.

Mais, ce qui est plus grave, la donnée fondamentale du mythe disparaît au milieu de ces velléités de révolte. Où est la peinture des amours de

1. « Sic acceptam cum gaudio plenam urnulam Psyche Veneri citata retulit. Nec tamen nutum deæ sævientis vel tunc expiare potuit. »

Psyché et d'Éros, si souvent célébrées dans l'art antique? Où voyons-nous, soit la curieuse Psyché laissant tomber sur son époux la goutte d'huile brûlante, soit les souffrances endurées par la coupable? Bien plus, Psyché elle-même est en quelque sorte sacrifiée : sur les dix comparti-



VÉNUS, JUNON ET CÉRÈS

ments des pendentifs, il n'y en a que trois où elle se montre à nous. Il y avait cependant dans ce mythe payen des idées si belles, si profondes, que le christianisme naissant ne dédaigna pas de les faire siennes. « Si l'on écarte les interprétations trop ambitieuses qui en faussaient le sens, dit M. Collignon, la fable de Psyché apparaît comme une allégorie gracieuse, née sans effort dans l'esprit hellénique. On retrouve à l'origine du mythe

un véritable jeu de mots. Le double sens du mot ψυχή, qui signifie à la fois l'âme et une sorte de papillon de nuit, amène naturellement les Grecs à figurer l'âme sous cette dernière forme. Ainsi se développe une allégorie qui exerce le talent des artistes et le goût ingénieux des poètes de



VÉNUS ET JUPITER

l'Anthologie. C'est la première phase du mythe. La philosophie s'empare bientôt d'un symbole où les idées de rénovation et de vie future trouvent une expression toute préparée, et le symbolisme funèbre, qui se fait jour à l'époque romaine, vers le deuxième ou le troisième siècle après J.-C., popularise, avec les idées du mythe, les représentations figurées qui le traduisent. Ce qui n'était d'abord qu'un simple jeu d'imagination devient

un véritable dogme de philosophie populaire, embrassé avec ardeur par les âmes troublées, à une époque de transition[1]. » Le grand poète du moyen âge n'a pas manqué de s'emparer de cette image si délicate. Pour



LE CHAR DE VÉNUS

lui, comme pour les Grecs, l'âme est le papillon divin enfermé dans une enveloppe terrestre jusqu'à l'heure de la délivrance :

> Non v'accorgete voi che noi siam vermi
> Nati a formar l'angelica farfalla[2].

1. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, p. 6, 7
2. *Purgatoire*, liv. X.



ÉTUDE POUR VÉNUS ET PSYCHÉ

(Musée du Louvre.)

Raphaël, qui en a usé si librement avec Apulée, semble s'être souvenu des vers de Dante dans la dernière scène : Psyché montant au ciel. La ferveur avec laquelle elle presse ses bras contre sa poitrine, la joie qui



MERCURE ET PSYCHÉ MONTANT AU CIEL

illumine son visage, l'éloquence de ses regards fixés sur les cieux, rappellent les dogmes du christianisme bien plus que les gracieuses fictions de la mythologie. On pense à une martyre chrétienne plutôt qu'à la curieuse amante d'Éros.

Mais cette comparaison entre le texte d'Apulée et les peintures de Raphaël nous a entraîné trop loin : il est temps de considérer les

fresques en elles-mêmes, abstraction faite du roman qui leur a servi de prétexte. A ce point de vue, nous ne craignons pas de le proclamer, Raphaël n'a jamais créé d'ensemble plus vivant, plus harmonieux. Les compositions des pendentifs comptent parmi les plus éclatants triomphes de l'art. On ne sait ce que l'on y doit le plus admirer, la grâce juvénile de ces dieux qui semblent nés aux plus beaux jours de l'hellénisme, ou l'exquise appropriation des figures aux indications tracées par l'architecte. Un goût sévère tempère l'imagination de l'artiste dans ce qu'elle pourrait avoir de trop prime-sautier. Sans rien enlever à ses héros de leur dignité ou de leur élégance, Raphaël les a pliés aux besoins de la décoration avec une aisance et une sûreté propres à décourager à jamais les imitateurs[1].

Si dans les pendentifs et dans les lunettes, la grâce, la fantaisie l'emportent sur la pompe et la majesté, celles-ci reprennent tous leurs droits dans les deux grandes fresques qui ornent la voûte et qui complètent ce vaste cycle, l'*Assemblée des dieux* et le *Mariage de l'Amour avec Psyché*. Après une si longue éclipse, l'Olympe reparaît à nos yeux, aussi radieux qu'au temps de Zeuxis et d'Apelle.

Une seule des fresques de l'*Histoire de Psyché* trahit la main de Raphaël : on s'accorde à considérer comme son ouvrage la figure de l'une des Grâces, celle qui tourne le dos au spectateur, dans le tableau qui représente Éros montrant Psyché aux trois déesses : le modelé et le coloris y ont en effet une sûreté et une délicatesse qui manquent trop dans les autres parties de la composition. A cette époque, nous le savons d'ailleurs, Raphaël ne peignait plus à fresque, même pour le

1. On a souvent attribué à Raphaël l'invention de l'*Histoire de Psyché*, gravée, en trente-deux pièces, par Augustin de Venise et par le maître au dé. Mais cette opinion nous paraît difficile à soutenir. En effet, Vasari déjà fait honneur de la suite tout entière au Flamand Michel Coxie, qu'il connut personnellement à Rome, en 1532. On objecte en outre la licence de certains sujets, la différence des types, notamment dans le personnage de Cupidon, dont Raphaël a fait un adolescent et l'auteur des estampes un enfant, la présence, dans l'une des gravures, d'un poêle, meuble septentrional alors inconnu en Italie, etc., etc. Le système adopté à cet égard par Passavant est fort plausible : le savant biographe francfortois suppose que Coxie aura possédé quelques esquisses de Raphaël pour l'*Histoire de Psyché*, peinte dans la Farnésine, et les aura utilisées en y ajoutant beaucoup du sien. Les graveurs italiens, dans leur interprétation, auront enlevé aux compositions de Coxie leur cachet flamand et les auront traduites dans le style de l'École romaine. De là l'erreur commise par bon nombre de critiques. (Voy. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 582; Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, t. II, p. 442 et suiv.; Förster, *Farnesina-Studien*, p. 85, ainsi que la notice de M. de Chennevières dans l'*Abecedario* de Mariette, t. IV, p. 319).



JUPITER ET L'AMOUR

(Musée du Louvre.)

Pape. Il se contentait de préparer les esquisses, quelquefois les cartons, s'en remettant à ses élèves du soin de les traduire sur le mortier. Ceux de ses disciples dont il fit choix pour la décoration de la villa de Chigi, furent Jules Romain, François Penni et Jean d'Udine. L'adjonction de ces collaborateurs, si éloignés, malgré tout leur mérite, du génie du maître, ne pouvait qu'enlever aux compositions une partie de leur valeur; aussi l'*Histoire de Psyché* fut-elle jugée sévèrement, à peine exposée aux regards du public. La lettre de Léonard le Sellier en fait foi. Les restaurations de Carlo Maratta ont encore aggravé les défauts impntables à Jules Romain et à Penni; elles ont surtout eu pour effet d'augmenter l'intensité des bleus qui servent de fond, et de détruire ainsi l'harmonie de l'ensemble. Mais la postérité a su faire abstraction de toutes ces causes de défaveur, pour ne considérer que la beauté de l'invention, comme aussi la libéralité éclairée qui a rendu inséparables les noms de Chigi et de Raphaël.

CHAPITRE XVI

Peintures à l'huile exécutées sous Léon X : La *Vierge à la chaise*, la *Perle*, la *Sainte Famille de François Ier*, la *Vierge de Saint-Sixte*. — La *Vision d'Ézéchiel*. — Le *Portement de croix*. — *Sainte Cécile, Sainte Marguerite, Saint Jean dans le désert. Saint Michel*. — La *Transfiguration*. — Portraits.

A partir de l'avènement de Léon X, la masse des tableaux religieux exécutés dans l'atelier de Raphaël est si grande qu'il nous serait difficile, dans le cadre restreint dont nous disposons, d'en dresser le catalogue complet. Ici encore nous sommes forcé de renvoyer le lecteur à l'ouvrage de Passavant et à celui de M. Gruyer. Il nous suffira de constater que si, dans la beauté de la composition, on devine l'intervention du maître, l'exécution ne trahit que trop souvent la main des élèves. Citons parmi ces ouvrages la *Madonna dell' Impannata*, commandée par Bindo Altoviti et conservée au palais Pitti, la *Sainte Famille de Naples*, peinte pour Leonello da Carpi, seigneur de Meldola; la *Vierge della Tenda*, à la Pinacothèque de Munich, la *Sainte Famille sous le chêne*, au musée de Madrid; la *Vierge à la rose*, au même musée; la *Vierge aux candélabres*, autrefois dans la collection Munro, à Londres; la *Petite Sainte Famille* du Louvre. D'autres compositions, comme le *Repos en Égypte* (musée du Belvédère, à Vienne), la *Madone del Passeggio* (Bridgewater Gallery, musée de Naples, etc.), ne sont plus connues que par des copies anciennes. D'autres enfin, comme la *Madone de saint Luc*, à l'Académie de Saint-Luc, de Rome, ont été retranchées par la critique moderne du catalogue des œuvres du maître. Les connaisseurs les plus éminents s'accordent à attribuer cette peinture froide et molle à Timoteo Viti.

A ne s'attacher qu'aux sujets représentés par Raphaël pendant cette nouvelle période, on découvre un changement profond. L'artiste, soit de

son propre mouvement, soit sur les instances de ses protecteurs, renonce presque entièrement à cette simplicité de composition qu'il affectionnait au début. Les deux acteurs traditionnels, la mère et le fils, ne lui suffisent plus ; s'il s'en est encore contenté dans la *Vierge de la galerie Bridgewater* et la *Vierge aux candélabres*, il a cru nécessaire de leur adjoindre, dans bon nombre d'autres tableaux, le petit saint Jean. Mais cette adjonction elle-même est loin de le satisfaire. La *Sainte Famille* et la *Vierge glorieuse*, telles sont les deux formes sous lesquelles il se plaît dorénavant à célébrer Marie. C'est dire qu'il cherche à subsituer le tableau complet aux compositions fragmentaires, aux figures représentées à mi-corps. Des chiffres tiendront ici lieu de tout commentaire : Raphaël, pendant son séjour à Rome, n'a pas peint moins d'une douzaine de Saintes Familles, presque toutes de dimensions monumentales.

Le surnaturel, presque entièrement exclu des compositions de la période florentine (c'est à peine si, de loin en loin, on y découvre un ange), reprend tous ses droits dans les tableaux religieux appartenant aux années 1513-1520. La *Vierge de Foligno* avait marqué un premier retour à ces tendances, auxquelles le maître avait si souvent sacrifié dans l'Ombrie, et qui s'étaient librement donné carrière dans le *Couronnement de la Vierge*, de 1503. A partir de 1513, les plus importantes de ses compositions ont pour théâtre les régions célestes, pour acteurs des bienheureux. L'*Ézéchiel*, la *Madone de Saint-Sixte*, le *Saint Michel*, la *Sainte Cécile*, la *Sainte Marguerite*, les *Cinq Saints*, la *Transfiguration*, sont-ils autre chose que des visions ? Dans la *Sainte Famille de François I^er^* elle-même, la présence d'un ange nous avertit du caractère mystique de la scène. La même préoccupation se trahit dans les peintures des Loges : nous y voyons l'*Apparition de Dieu à Abraham*, l'*Apparition des anges à Abraham*, l'*Apparition de Dieu à Isaac*, le *Songe de Jacob*, le *Buisson ardent*, l'*Apparition de Dieu à Moïse* (dans trois compartiments différents), etc.

Est-il nécessaire d'ajouter que, dans cette évolution, Raphaël, tout en affirmant des préférences nouvelles, s'est gardé de rompre complètement avec le passé ? Opposé, par tempérament comme par conviction, à tout ce qui s'appelait système, il s'abandonnait librement aux inspirations de son génie, persuadé qu'il ne ferait jamais fausse route. Nous en avons la preuve dans la *Vierge à la chaise*. Si l'on ne savait pas qu'elle a pris



LA VIERGE A LA CHAISE

(Palais Pitti.)

naissance à Rome, ne la croirait-on pas peinte sur les bords de l'Arno, tant elle a de naturel et de spontanéité? Nous ne décrirons pas ici ce chef-d'œuvre, qui est dans toutes les mémoires, et qui passe avec raison pour la forme à la fois la plus haute et la plus populaire de l'amour maternel.

Celle des Saintes Familles du musée de Madrid à laquelle sa beauté a valu le surnom de *Perle*, nous reporte aussi, par de certains côtés, à l'époque où Raphaël, l'esprit rempli des idées les plus riantes, célébrait, sur les bords de l'Arno, les jeux de l'enfant Jésus et de son jeune compagnon. A la fois soutenu par son aïeule, sainte Anne, et par sa mère, le « bambino », naïf et souriant comme jadis, étend les mains pour saisir les fruits que lui apporte le petit saint Jean. La joie qu'il laisse éclater rappelle les plus gracieuses d'entre les idylles composées à Florence. Mais l'influence romaine reprend tous ses droits dans les figures de sainte Anne et de la Vierge. Malgré la tendresse qu'elles montrent l'une pour l'autre (Marie a passé le bras autour du cou de sa mère), ainsi que pour l'enfant, elles ont une gravité, une élévation que l'on chercherait en vain dans les compositions de la période antérieure.

Un riche paysage, orné de ruines au milieu desquelles on aperçoit saint Joseph, encadre la scène si vivante et si recueillie du premier plan. A l'époque à laquelle Raphaël y travaillait, les lauriers des peintres flamands semblent l'avoir empêché de dormir. Nous l'avons déjà vu, dans la *Délivrance de saint Pierre*, rechercher les effets de lumière les plus compliqués. Même préoccupation dans la *Madonna dell' Impannata* du palais Pitti. Dans la *Perle*, enfin, ces tendances nous ont valu un superbe effet d'aurore devant lequel Vasari déjà s'est extasié, et qui nous montre que Raphaël, avant tout attaché à sa réputation de peintre, n'entendait rester étranger à aucun des secrets, à aucun des raffinements du coloris [1].

Dans le tableau du Louvre qui est célèbre depuis plus de trois siècles sous le nom de *Sainte Famille de François Ier*, Marie se présente également à nous sous les traits d'une mère, non sous ceux de la reine des cieux. On admire tour à tour, dans cette œuvre magistrale, d'une facture si puis-

1. On sait aujourd'hui que la *Perle* du musée de Madrid est identique à la *Nativité* décrite par Vasari et peinte par Raphaël pour l'évêque Louis de Canossa. Voy. notamment la *Petite Madone d'Orléans et diverses erreurs de Passavant*, de M. Paliard, page 4.

sante et d'une émotion si communicative, la tendresse de la jeune mère tendant les bras à son fils, qui s'élance vers elle, le visage inondé de bonheur, la majesté de saint Joseph, ainsi que la grâce de l'ange répandant des fleurs sur le couple divin. L'amour maternel n'a point fait oublier à Marie cette modestie touchante dont Raphaël se plaisait à la parer autrefois; après un long intervalle, nous voyons reparaître la jeune fille de Florence, à la fois si belle et si chaste, qu'elle semble être la sœur, non la mère de l'enfant qu'elle caresse. L'enfant aussi est tel que nous l'avons rencontré dans les tableaux composés sur les bords de l'Arno : il oublie sa mission divine pour n'être que le plus aimant des fils. Ainsi, le sentiment qui avait dominé Raphaël pendant les belles années de sa jeunesse, pendant cette période féconde qui s'étend de 1504 à 1508, se fait jour de nouveau, mais avec une élévation plus grande, dans cette Sainte Famille, la dernière, selon toute vraisemblance, qu'il ait peinte (elle date de 1518). Demeurer fidèle aux souvenirs, découvrir, après tant d'évolutions, que l'on n'a jamais erré, retrouver dans l'âge mûr la fraîcheur d'impressions de l'adolescence, c'est là un bonheur qui n'a été accordé qu'à des natures privilégiées comme Raphaël.

Raphaël était alors au comble de la gloire; il avait fondé une puissante école; d'innombrables élèves venus de tous pays recueillaient ses conseils comme des oracles; les souverains se disputaient les moindres productions de son pinceau. Et cependant, même à ce moment où le maître aurait été si excusable d'improviser, nous le voyons rester fidèle aux principes d'exactitude, aux scrupules de sa jeunesse. Les études qui ont préparé la *Sainte Famille de François I*[er] en sont la preuve. Comme jadis, il fait poser devant lui le modèle vivant, le reproduit avec cette rigueur scientifique, ce réalisme que l'on n'a peut-être jamais rencontré au même point chez un champion de l'idéal; puis seulement nous le voyons s'occuper d'embellir, d'ennoblir, de composer, en un mot. Les procédés, il est vrai, ont changé : au début c'était la mine d'argent dont l'artiste se servait pour ses croquis encore timides; puis s'est ouverte la période des dessins à la plume, ces dessins si précis et si vigoureux dont l'étude pour la *Belle Jardinière*, celles pour la *Mise au tombeau*, et tant d'autres, sont restées d'inimitables modèles. Une fois arrivé à Rome, ces procédés ne lui paraissent plus assez expéditifs : la sanguine fait son apparition; elle lui permet de sacrifier davantage le détail pour ne s'attacher qu'aux grandes



LA MADONE DE SAINT-SIXTE

(Musée de Dresde.)

lignes. C'est elle que Raphaël emploie dorénavant de préférence pour les figures isolées, réservant pour les ensembles les dessins lavés au pinceau. Quelquefois aussi, comme dans le splendide portrait de Timoteo



LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS
(Musée du Louvre.)

Viti, il a recours à la pierre d'Italie. Mais, nous le répétons, si l'instrument a varié, la méthode est restée la même.

Cette méthode, un des maîtres dela critique, un de ceux qui ont le plus aimé et le mieux compris Raphaël, M. Charles Blanc, l'a caractérisée dans une page admirable que le lecteur nous saura certainement gré de placer sous ses yeux. Jamais peut-être la genèse des idées de Raphaël

n'a été exposée avec plus de clarté et plus de charme : « Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille*, devenue si fameuse, que nous possédons



ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier
(Musée des Offices.)

au Louvre, la *Vierge de François Ier*. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin.

La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art ! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à



ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier
(Musée des Offices.)

l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant un sourire, et laissant deviner, dès les premiers contours, leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît

d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas été encore visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi, quand ce modèle transfiguré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce que, avant d'être le tableau d'une famille divine, elle aura été l'image d'une famille humaine[1]. »

Le naturalisme florentin se fait encore jour, mais avec moins de succès, dans la *Visitation* peinte pour Giovanni Battista dell' Aquila, et aujourd'hui conservée au musée de Madrid. Quelque magistral que soit le dessin des figures, on ne saurait donner entièrement tort à Rio, quand il dit que « au risque de produire une dissonance dans le concert d'éloges dont cette œuvre savante a été l'objet, il y a quelque chose, dans son ensemble, qui ne permet pas au spectateur d'éprouver, en la contemplant, une impression analogue à celle que cause la lecture du récit évangélique[2] ».

La *Vierge de Saint-Sixte*, la perle du musée de Dresde, passe pour la dernière en date des Madones de Raphaël. Est-il en effet un chef-d'œuvre plus digne de couronner cette longue série de compositions dont Marie est l'héroïne, et où l'inspiration est sans cesse allée en grandissant? Malheureusement, les hypothèses qui séduisent le plus notre imagination sont d'ordinaire celles pour lesquelles la critique témoigne le plus de rigueur. Un savant, que nous avons plus d'une fois déjà eu l'occasion de citer, M. A. Springer, s'appuyant sur des arguments d'un grand poids, notamment sur les ressemblances d'ordre technique entre la *Vierge de Saint-Sixte* et d'autres tableaux que nous savons pertinemment avoir été peints dans les premières années du règne de Léon X, est disposé à lui assigner la date de 1515[3]. Fait digne de remarque, on ne connaît aucune esquisse pour le tableau de Dresde. La *Vierge de Saint Sixte* semble donc être venue d'un seul jet, et avoir été peinte en quelque sorte de verve.

1. *Grammaire des arts du dessin*, p. 575 et suiv.
2. *Michel-Ange et Raphaël*, p. 182.
3. *Raffael und Michelangelo*, p. 291.

LES CINQ SAINTS

(Musée du Louvre.)

LES CINQ SAINTS

(Musée du Louvre.)



Rien de plus simple que la composition, mais que d'art dans cette simplicité ! La scène se passe dans les régions où tout est lumière et poésie. La notion du temps et de l'espace se perd à des hauteurs pareilles ; on n'aperçoit même plus la terre : la balustrade qui est placée dans la partie inférieure du tableau et sur laquelle s'appuient les deux anges, les yeux levés vers la reine des cieux, nous rappelle seule au sentiment de la réalité. Deux rideaux, tendus aux deux extremités, servent de cadre à la composition et en accentuent en quelque sorte le caractère surnaturel. Ils laissent apercevoir Marie sur les nuages, qui plane tenant dans ses bras l'enfant divin. La douceur de ses traits n'est égalée que par leur noblesse : l'art n'a pas créé de figure plus divinement idéale. Son fils, au contraire, n'a plus rien de la candeur, de la sérénité que nous admirions naguère dans les « bambini » de Raphaël. La bouche grave, le regard ardent, les cheveux en désordre, il annonce celui qui doit venir pour juger les vivants et les morts. An-dessous du couple divin, lui offrant leur hommage, et participant de sa gloire, planent, le bas du corps caché dans les nues, deux figures, l'une pleine de majesté l'autre pleine de grâce, le pape saint Sixte, sa tiare posée près de lui, et sainte Barbe. Des milliers de chérubins servent de fond à cette scène si simple et si grandiose, et répandent sur elle une lumière mystérieuse.

La *Vierge de Saint-Sixte* a été peinte pour le couvent de Saint-Sixte, à Plaisance ; elle a été acquise en 1753 par le roi Auguste III, de Saxe, moyennant la somme de 60 000 thalers (environ 225 000 francs), et fait partie, depuis cette époque, du musée de Dresde.

Ces idées de triomphe, d'apothéose, qui constituent le caractère dominant des Madones de la période romaine, nous les retrouvons dans les représentations du Père éternel, du Christ, des saints. Le spectacle de la lutte et de la souffrance ne s'offre que rarement à nos yeux. En dehors du *Portement de croix*, et de la *Pietà*, conservée au musée du Louvre, Raphaël ne s'est plus attaché, dans ses dernières années, qu'à exprimer la grandeur de Jehovah (Loges, mosaïques de la chapelle Chigi, *Vision d'Ezéchiel*, fresque de la Magliana), la gloire du Christ, que nous voyons tantôt trôner sur les nuages, comme dans les *Cinq Saints*, tantôt, comme dans la *Transfiguration*, rayonner d'une lumière surnaturelle. La glorification des martyrs complète cet ensemble si brillant qui répondait

également aux aspirations de l'artiste et aux besoins de son entourage, aux besoins de cette cour si avide de pompe et d'éclat.

Par ses dimensions, la *Vision d'Ézéchiel* ressemble à une miniature ; par son style, elle rivalise avec les fresques les plus grandioses de Raphaël. Assis sur un aigle, comme un Jupiter Olympien, Jéhovah, le regard inspiré, la poitrine nue, les cheveux et la barbe flottant au vent, étend les bras pour bénir le monde. Deux anges l'accompagnent et le soutiennent, comme dans les peintures du plafond de la Sixtine. Le lion et le taureau, couchés sur les nuages, lèvent leurs regards vers leur créateur et le contemplent avec une sorte d'admiration respectueuse. L'ange de saint Mathieu, les bras croisés sur la poitrine, s'incline devant lui. Plus bas, à une profondeur incommensurable, on aperçoit la terre.

Rien ne saurait rendre la majesté et l'allure de ce groupe; il aurait mérité d'être traduit en mosaïque dans l'abside de quelque basilique de la primitive Église. Un des plus éminents parmi nos historiens d'art, M. Vitet, a rapproché avec raison les animaux ailés de la *Vision d'Ézéchiel* de ceux de la mosaïque de Sainte-Pudentienne[1]. L'inspiration n'a pas moins de gravité dans l'œuvre du peintre moderne que dans celle de son prédécesseur du quatrième siècle. Malheureusement, au point de vue de la technique, la *Vision d'Ézéchiel* laisse beaucoup à désirer. Ou bien le tableau n'a pas été achevé, ou bien il l'a été par Jules Romain, dont on croit reconnaître ici le coloris dur et lourd. Mais ces défauts n'atténuent en rien le mérite de la composition originale, qui compte certainement parmi les plus belles de Raphaël.

La *Vision d'Ézéchiel* a été peinte pour le comte Ercolani de Bologne, peu de temps après la *Sainte Cécile*. Elle fait partie, depuis le seizième siècle, des galeries de Florence.

Le beau dessin du Louvre, les *Cinq Saints*[2], nous montre le Christ assis sur les nuages, entre sa mère et le Précurseur, et resplendissant de gloire. Le type est le même que dans la fresque de San Severo et la

1. Voy. ci-dessus, page 266.

2. Ce dessin a servi d'esquisse pour le tableau qui se trouve au musée de Parme, et qui passe pour être l'œuvre de Jules Romain.

PIETA

(Musée du Louvre.)

PIETA

(Musée du Louvre.)



Dispute du Saint Sacrement. Comme dans ces deux grandes pages,



LA VISION D'ÉZÉCHIEL

(Palais Pitti.)

Jésus, le corps découvert jusqu'à la ceinture, étend ses mains sanglantes.

Sa mère, s'inclinant devant lui, proteste de son amour; saint Jean désigne à l'admiration de l'univers celui dont il a annoncé la venue. Dans le bas, sainte Catherine d'Alexandrie, à genoux, une main appuyée sur son cœur, tenant de l'autre la palme du martyre, regarde avec ravissement celui pour qui elle est morte. Son geste correspond à celui de la Vierge et le complète. Debout, en face d'elle, saint Paul, la main droite armée de l'épée, regarde gravement devant lui, prêt à combattre pour la défense de la bonne cause.

La *Transfiguration* et la *Résurrection du Christ* devaient compléter ce cycle triomphal. Mais, avant d'aborder l'étude de ces deux compositions, nous devons décrire un dessin et un tableau qui se rapportent également à l'histoire du Christ, mais qui sont conçus dans un esprit bien différent. Nous voulons parler de la *Pietà* et du *Portement de croix*. Ces deux pages célèbres ne montrent pas seulement la souplesse prodigieuse du génie de Raphaël; elles témoignent aussi de son attachement aux croyances traditionnelles. N'est-ce pas un spectacle étrange que de voir tout à coup, dans ce milieu frivole, le brillant Raphaël s'éprendre de sujets aussi sombres et les traiter avec une chaleur, une éloquence que n'auraient pas désavouées les peintres les plus religieux de son temps, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, Durer. Il importe de constater qu'il y avait en lui, à côté du peintre hors ligne, un homme aux convictions profondes, et qu'au milieu de cette existence mondaine, à travers ce tourbillon de fêtes, le Sanzio savait trouver des heures de recueillement et de componction.

Depuis la *Mise au tombeau*, Raphaël s'était à peine essayé dans les scènes tirées de l'histoire du Christ. Son *Portement de croix*, ou *Spasimo di Sicilia*, forme le digne pendant du tableau composé pour Atalante Baglioni : l'esprit dans lequel il est conçu est le même; l'artiste y vise, avant tout, à l'effet dramatique. Mais combien le *Spasimo* n'est-il pas plus pathétique? Raphaël, dans la *Mise au tombeau*, luttait encore avec les difficultés matérielles. Ici, il se joue d'elles avec une habileté consommée.

S'inspirant de l'exemple de ses prédécesseurs du quinzième siècle, Raphaël a cherché à multiplier les personnages, au lieu de restreindre l'action, comme il le faisait vers cette époque dans ses cartons de tapis-



ÉTUDE POUR LES CAVALIERS DU PORTEMENT DE CROIX

(Collection Albertine.)

series, dans ses peintures des Loges. Les figures que nous apercevons au premier plan ne sont que la suite du cortège qui se déroule au fond, à travers les sinuosités de paysage. Le moment choisi par l'artiste est celui où le Christ succombe sous son fardeau, et où la Vierge, vaincue par la douleur, tend à son fils ses bras impuissants. L'expression de ces deux figures est admirable : le visage du Christ nous montre, à côté de la souffrance physique, une résignation touchante; dans celui de sa mère, au contraire, il n'y a place que pour la douleur. La tristesse des saintes femmes n'est pas rendue avec moins d'éloquence; elle forme le contraste le plus frappant avec la rudesse des bourreaux, dont l'artiste s'est plu à accentuer les formes athlétiques, comme pour faire ressortir encore davantage ce triomphe de la force brutale.

Quelque grandes que soient les qualités déployées par Raphaël dans le *Spasimo*, toutes les parties de ce tableau ne portent pas cependant, au même degré, l'empreinte de l'originalité. On a fait remarquer, depuis longtemps déjà, que la face du Christ rappelait singulièrement celle qu'un des plus illustres peintres-graveurs du quinzième siècle, Martin Schœn, avait placée dans son *Portement de croix*. Le bourreau, vu de dos, est imité de celui qui, dans le *Jugement de Salomon* (salle de la Signature), se prépare à frapper l'enfant. (Celui-ci, à son tour, comme nous le verrons, se rattache au gladiateur du musée de Naples.) Quant à la femme agenouillée à droite et vue de profil, elle procède de la figure qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau*, de même qu'elle annonce celle qui fera partie de la *Transfiguration*.

Le *Spasimo* doit autant de célébrité aux vicissitudes par lesquelles il a passé qu'à sa haute valeur artistique. Vasari a raconté, avec le tour pittoresque qu'il sait donner à ses récits, l'odyssée de ce tableau ; elle touche presque au roman : « Raphaël, dit-il, a exécuté pour le monastère des frères de Monte Oliveto, Santa-Maria dello Spasimo à Palerme, un *Portement de croix* qui passe pour un chef-d'œuvre. Ce tableau, lorsqu'il fut achevé, courut les plus grands dangers avant d'arriver à destination. On raconte que le vaisseau qui devait le transporter à Palerme essuya une tempête épouvantable et s'entr'ouvrit en donnant contre un écueil; tout périt, hommes et marchandises : seul, le tableau échappa. Portée par les flots dans le golfe de Gênes, la caisse qui le renfermait fut repêchée et amenée à terre; on découvrit alors cette œuvre divine, et comme elle

s'était conservée intacte, sans tache ni défaut aucun, on résolut de la garder avec soin. Il semblait que les vents et les vagues eussent voulu en respecter la beauté. Le bruit de cet évènement se répandit partout; les moines en furent informés et s'efforcèrent de rentrer en possession de leur tableau, qui leur fut rendu, grâce à l'intervention du pape; ils récompensèrent largement ceux qui l'avaient sauvé. De nouveau embarqué et conduit en Sicile, le tableau fut placé à Palerme, où il est plus célèbre que le mont de Vulcain. »

Au dix-septième siècle, Philippe IV fit secrètement enlever le *Spasimo* pour le transporter en Espagne. Il ferma la bouche aux moines en leur accordant une rente de 1000 scudi. Depuis cette époque, le tableau fait partie des collections royales d'Espagne : il n'en est sorti que sous le premier empire, pour figurer pendant une année au Louvre, en compagnie de tant d'autres chefs-d'œuvre.

La simplicité de la *Pietà* du musée du Louvre contraste avec la mise en scène du *Spasimo*. Avec deux figures — la Vierge debout, éplorée, le Christ étendu sans mouvement à l'entrée de la caverne — Raphaël a composé le plus éloquent des drames.

A côté de la glorification de la Vierge, se place celle des saints. Dans l'interprétation du *Martyrologe* ou de la *Légende dorée*, Raphaël s'inspire de principes analogues à ceux qui ont fait le succès de ses Madones et de ses Saintes Familles. Il s'attache à créer des figures idéales, personnifiant les vertus qui lui sont les plus chères, et unissant la beauté à la vérité. Comme dans le passé, le spectacle de la lutte l'attire moins que celui du triomphe : dans sa *Sainte Cécile*, dans sa *Sainte Maryuerite*, il n'y a plus de place que pour la félicité. L'élément dramatique n'est cependant pas exclu de ces compositions : même dans celles où l'action est réduite à sa plus simple expression, l'artiste a su introduire, par d'ingénieux contrastes, non seulement la vie et l'intérêt, mais encore l'émotion.

La *Sainte Cécile* est le plus célèbre de ces tableaux, et sa réputation n'est pas surfaite. Ce n'est pas seulement par la puissance du coloris, par l'intensité de l'expression, que le chef-d'œuvre du musée de Bologne mérite d'occuper une place à part, c'est encore par l'élévation des idées.



PORTEMENT DE CROIX.

(Musée de Madrid.)

Rien de plus original, de plus brillant que la conception de ce sujet, si souvent traité avant Raphaël, depuis Donatello jusqu'à Signorelli. Rompant avec toute tradition, l'artiste nous transporte dans le vaste domaine de l'harmonie et entr'ouvre des horizons sans fin. On oublie la légende si touchante de la jeune noble romaine, pour ne plus voir que la splendide glorification de l'art placé sous sa protection.

De même que le *Couronnement de la Vierge*, la *Dispute du Saint-Sacrement*, la *Vierge de Foligno* et la *Transfiguration*, le tableau de Bologne comprend deux parties, l'une céleste, l'autre terrestre. Dans les airs, six anges, émergeant des nuages (un des plus beaux groupes que la peinture ait créés), font entendre des chants divins. Sur la terre, quatre saints ou saintes, debout autour de sainte Cécile, les écoutent avec délices. Au centre, l'héroïne, les yeux fixés sur le ciel, est comme ravie en extase; elle a jeté ces instruments qui lui étaient autrefois si chers, — violon, triangle, cymbales, — l'orgue même, l'instrument sacré par excellence, s'échappe de ses mains. Son voisin, saint Paul, oublie tout pour savourer, comme elle, ces divines mélodies; les yeux baissés, le menton appuyé sur sa droite, la gauche négligemment posée sur son épée, le fougueux lutteur, l'ardent apôtre des Gentils est perdu dans une rêverie sans fin. En face de lui, sainte Marie-Madeleine se retourne vers le spectateur, comme pour lui faire partager ses impressions. Au fond enfin, saint Jean et saint Augustin se livrent sans réserve à leur enthousiasme et s'expriment l'un à l'autre, par leurs regards et leurs gestes, la vivacité de leurs sentiments.

L'origine et la destination de la *Sainte Cécile* expliquent ce débordement de mysticisme. Au mois d'octobre de l'année 1513, une dame noble de Bologne, Elena Duglioli dall'Olio, crut entendre des voix surnaturelles qui lui ordonnaient de consacrer une chapelle à sainte Cécile, dans l'église Saint-Jean du Mont. Elle fit part de ses révélations à un de ses parents, Antonio Pucci, de Florence, qui offrit de faire décorer la chapelle à ses frais, et pria son oncle Lorenzo Pucci, le nouveau cardinal, de commander à Raphaël le tableau destiné à orner l'autel. En accordant dans cette œuvre une si large place à l'élément mystique, l'artiste ne faisait donc que se conformer aux sentiments de donna Elena.

Quoique commandée vers la fin de l'année 1513, la *Sainte Cécile* ne



SAINTE CÉCILE

(Pinacotheque de Bologne.)



SAINTE CECILE

(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

fut achevée qu'en 1516. Raphaël s'adjoignit, pour la mener à fin, son élève Jean d'Udine : c'est ce dernier qui peignit les instruments de musique disséminés sur le sol. Le maître, qui n'avait cessé d'entretenir les relations les plus cordiales avec Francia, songea tout naturellement à lui, lorsque le moment fut venu d'envoyer le tableau à Bologne et de l'installer dans la chapelle destinée à le recevoir, à Saint-Jean du Mont. Il lui écrivit pour le prier de retoucher la peinture, s'il y remarquait quelque défaut, ou si elle avait souffert du transport, et de surveiller l'exécution du cadre. Vasari raconte que Francia ressentit une si vive douleur, un découragement si profond, à la vue du chef-d'œuvre du Sanzio, qu'il en mourut. On comprend que la *Sainte Cécile* ait vivement frappé l'imagination du vieux peintre-orfèvre bolonais, et lui ait révélé toute l'infériorité de son talent. Peut-être, cependant, est-ce aller bien loin que d'établir une corrélation entre sa mort et l'arrivée du tableau de Raphaël. Francia était en effet déjà fort âgé (il comptait soixante-sept ans), quand il mourut, le 5 janvier 1517, et la rigueur de la saison contribua sans doute, bien plus que les émotions artistiques, à hâter sa fin.

Le burin de Marc-Antoine nous a conservé une des esquisses et comme la première pensée de la *Sainte Cécile*. Il nous a paru intéressant de placer sa gravure en regard de celle du tableau. Le progrès que Raphaël a réalisé dans l'intervalle est immense. Dans l'esquisse, les anges se servent, comme sainte Cécile l'a fait elle-même, d'instruments profanes, violon, triangle, harpe; dans le tableau, le chant seul produit, sur les saints rangés dans le bas, cette impression profonde qui touche à l'extase. Dans l'esquisse, saint Paul regarde tranquillement devant lui, ainsi que saint Jean, tandis que, dans le tableau, l'un est transporté d'admiration, et l'autre absorbé par une rêverie profonde. Même changement dans l'attitude de saint Augustin. On pourrait pousser plus loin cet examen et montrer comme l'artiste a su vivifier jusqu'aux moindres détails de la composition primitive.

Dans sa *Sainte Cécile*, Raphaël a personnifié l'extase. Dans sa *Sainte Marguerite*, peinte un peu plus tard, probablement pour la sœur de François I^er^, Marguerite de Valois, il nous montre l'héroïne resplendissante de gloire, tout entière à la joie de son triomphe, et goûtant déjà

la félicité éternelle. Une palme à la main, le pied posé sur le hideux dragon qui couvre le sol de ses monstrueux replis, la sainte s'avance vers le spectateur, pure, radieuse, transfigurée. Si près du mal et de la laideur, elle n'a de pensées que pour les joies célestes. C'est une des plus éthérées d'entre les créations de Raphaël.

Telle que nous la voyons, la *Sainte Marguerite* n'est cependant que le reflet de la pensée de Raphaël. D'après Vasari, le tableau a été presque entièrement peint par Jules Romain, d'après les dessins de son maître.

On connaît deux répliques de la *Sainte Marguerite*, l'une au Louvre [1], l'autre au Belvédère de Vienne.

Le *Saint Jean dans le désert*, peint pour le cardinal Colonna, qui en fit plus tard don à son médecin, Jacopo da Carpi, unit la ferveur juvénile à une beauté qui n'a rien à envier à celle des anciens dieux. Le saint, vêtu d'une peau de panthère, est assis sur un rocher, au milieu d'un morne paysage; de la main gauche il tient une banderole avec l'inscription DEI; de la droite il montre les rayons qui jaillissent de sa petite croix de roseau.

L'original du *Saint Jean* se trouve au musée des Offices; il a beaucoup souffert. De certaines imperfections dans le dessin et le coloris autorisent à croire que Jules Romain a eu une grande part à l'exécution de cet ouvrage. Le Louvre possède une répétition ancienne avec des variantes assez considérables.

Saint Michel terrassant le démon, au Louvre (signé : RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M.D.XVIII), est la dernière en date de ces compositions qui ont si complètement renouvelé l'idéal religieux. Commandé à Raphaël par Léon X, qui le destinait à François Ier, grand maître de l'ordre de chevalerie placé sous le patronage de l'archange, le tableau fut envoyé,

1. Dès le commencement du dix-septième siècle, un amateur italien éminent, le chevalier Cassiano del Pozzo, constatait l'état de détérioration de ce tableau, alors conservé à Fontainebleau. Comme la notice qu'il consacre à la *Sainte Marguerite* est antérieure d'une quinzaine d'années à celle du père Dan et qu'elle est encore inédite, on nous saura gré de la reproduire. Nous l'empruntons au *Diarium* du voyage fait par le cardinal Barberini en France en 1625 : « Il terzo (quadro) che si vedde (à Fontainebleau) fu uno d'una Sta Margarita... E questo quadro guasto assaisissimo havendo in non so che occasione patito il fuoco.» (Bibliothèque nationale de Naples.)

en 1518, à Laurent de Médicis, duc d'Urbin, qui se trouvait alors de passage à Paris, et qui semble l'avoir présenté lui-même au monarque français[1].

Le sujet ne diffère guère de celui du *Saint Michel* peint, en 1504, pour Guidobaldo d'Urbin (voy. p. 119). L'archange, la tête et les bras nus, la poitrine couverte d'une riche cuirasse, descend des cieux, et, posant un pied sur Satan, s'apprête à le frapper de sa lance (dans le tableau de 1504, il est armé d'une épée seulement). Il rayonne d'une beauté divine, et montre plus de dédain encore que de colère pour son adversaire, qui, étendu sur le sol, frémit de rage et de douleur. Dans la représentation de ce dernier, Raphaël, tout en renonçant à faire de l'ange déchu un hideux dragon, comme dans le tableau de 1504, lui a conservé sa face de faune, ses ongles crochus, ses formes athlétiques. Peut-être l'artiste, n'ayant à peindre que Satan seul, aurait-il fait de lui, comme Milton, le plus beau des anges. Une pareille conception était bien conforme à ses tendances; il l'a montré dans les Stances et dans les Loges en donnant au tentateur ces traits d'une beauté parfaite. Mais dans le *Saint Michel terrassant le démon* le sujet même exigeait ce contraste violent entre la laideur de Satan d'un côté, et de l'autre la grâce, la fierté de son vainqueur.

Les contemporains de Raphaël, déjà, ont critiqué le coloris du *Saint Michel*. Sébastien de Venise, dans sa lettre à Michel-Ange (2 juillet 1518), lui écrit que les figures de ce tableau, comme celles de la *Sainte Famille de François I^er^*, semblent avoir été exposées à la fumée, ou plutôt qu'elles paraissent être de fer, claires d'un côté, noires de l'autre. Ces imperfections, que l'on rencontre dans tous les tableaux appartenant aux dernières années de Raphaël, doivent incontestablement être mises au compte du dur et violent collaborateur qui a nom Jules Romain. Autant le coloris du maître est transparent et harmonieux, autant celui de l'élève est lourd et opaque. Pour obtenir des effets plus vigou-

1. « Raphaël d'Urbin vient de terminer l'ouvrage du Roi très chrétien, qui représente un *Saint Michel avec le dragon sous ses pieds*. Il en a également achevé un autre pour S. M. la Reine, dont le sujet est Notre-Dame avec l'Enfant, et quatre autres figures de grande beauté. Comme ce sont des peintures sur bois, Sa Sainteté les complète par de magnifiques ornements. » (Lettre de monseigneur Costabili au duc de Ferrare, Rome, 27 mai 1518, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 354.) L'exécution du *Saint Michel* a exigé plus d'une année, car l'artiste y travaillait déjà le 21 mars 1517.

reux, il a abusé du noir d'imprimerie; aussi les ombres ont-elles fortement poussé dans tous les ouvrages auxquels il a mis la main. Ces défauts ont de bonne heure rendu nécessaires des restaurations qui ont fini par altérer de la manière la plus grave le tableau conservé au Louvre [1].

Pour épuiser la liste des ouvrages nés pendant cette période d'incomparable fécondité, il nous reste à passer en revue les portraits. Quitter les régions sereines de la peinture religieuse pour représenter les hommes de son temps, avec leurs passions, leurs travers, leurs imperfections physiques et morales, aurait paru une déchéance à plus d'un artiste : l'École ombrienne, nous l'avons vu, ne s'est que rarement essayée dans le portrait; il en est de même de Fra Angelico, de Fra Bartolommeo della Porta, de Michel-Ange, tous génies portés à l'abstraction.

Certes, Raphaël n'était pas moins passionné que ces maîtres pour la recherche de l'idéal, mais il savait aussi faire la part de la réalité; l'observateur en lui ne le cédait pas au poète : nous avons plus d'une fois déjà eu l'occasion de le constater. Précision, naturel de la pose, intensité de la vie, grande tournure, finesse de l'analyse psychologique, il n'est aucune de ces qualités qui ne se trouve au suprême degré dans ses portraits. Aussi ne pouvons nous lui opposer que les plus grands d'entre les portraitistes, Jan Van Eyck, Holbein, le Titien, Velasquez, Van Dyck, Rembrandt. Une longue étude, jointe à la vivacité de son coup d'œil, a permis à l'artiste de dégager dans chaque modèle, à travers les apparentes contradictions, le trait dominant, celui qui élève l'individu à la hauteur d'un type. Raphaël, écrivait Bembo à Bibbiena, a fait de notre Tebaldeo un portrait si naturel, que celui-ci ne se ressemble pas tant à lui-même qu'il ne ressemble à cette peinture : « Rafaello... ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale, ch'egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura... » Rien de plus juste que cette remarque : les personnages représentés par Raphaël sont tels qu'ils devaient être dans les moments de parfait équilibre, lorsque leur physionomie réfléchissait le plus exactement leurs qualités et leurs

1. Sur la restauration à laquelle le tableau a été soumis au siècle dernier, voyez les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1879, p. 408.

défauts. Hâtons-nous d'ajouter que ces défauts n'étaient le plus souvent que des défauts physiques, car l'artiste s'est attaché, autant que possible, à ne transmettre à la postérité que les traits d'hommes dignes de sympathie ou d'admiration. L'éloquent portrait d'Inghirami nous prouve qu'il ne reculait pas devant la laideur, pourvu qu'elle fût rachetée par la puissance ou la noblesse de l'expression.



LE VIOLONISTE

(Galerie Sciarra à Rome.)

Les portraits peints par Raphaël pendant le règne de Léon X sont au nombre de douze à quinze. Le Pape, son frère Julien et son neveu Laurent[1], posèrent successivement devant l'artiste. Puis vint le tour d'Inghirami, de Bibbiena, de Castiglione, de Tebaldeo, de Beazzano, de Navagero, de Timoteo Viti, du jeune homme du Louvre, du violoniste, et enfin de Jeanne d'Aragon. Plusieurs de ces portraits sont depuis longtemps perdus : tels sont ceux de Laurent de Médicis et de Tebaldeo. D'autres, les portraits de Beazzano et de Navagero, représentés en

1. Raphaël paraît même avoir peint la maîtresse de ce dernier personnage. On sait, en effet, aujourd'hui, que Beatrice de Ferrare, dont il fit le portrait, au témoignage de Vasari, était fort liée, en 1517, avec Laurent de Médicis. (Vasari, édit. Milanesi, t. IV, p. 357.)

buste l'un à côté de l'autre, ne sont plus connus que par de vieilles copies (galerie Doria à Rome et musée de Madrid).



PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON

(Musée du Louvre.)

Nos lecteurs ont déjà pu étudier les portraits de Léon X, d'Inghirami, de Bibbiena[1] : celui de Balthazar Castiglione l'emporte encore sur ces derniers, s'il est possible.

1. Voy. pag. 283, 285, 287 et 417.



SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON

(Musée du Louvre.)

Balthazar Castiglione posa deux fois devant Raphaël. Le premier de ces portraits, exécuté vers 1516, se trouve aujourd'hui au Louvre : ce



PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE

(Musée du Louvre.)

chef-d'œuvre est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le décrire. Rappelons seulement le tribut d'admiration que lui ont payé, au

dix-septième siècle, les deux coryphées de l'École flamande et de l'École hollandaise, Rubens et Rembrandt : ils ont tenu tous deux à le copier.

En 1519, Raphaël peignit de nouveau son ami : ce second exemplaire paraît identique à celui qui fait partie de la galerie Torlonia, à Rome.

Le portrait de Timoteo Viti (Passavant, t. II, p. 543), qui, de la collection de l'un de ses descendants, le marquis Antaldi, est entré, après bien des vicissitudes, au British Museum, n'est qu'une esquisse. Mais cette esquisse n'a rien à envier aux tableaux les plus achevés.

Le portrait de Jeanne d'Aragon fut commandé à Raphaël par Bibbiena, qui le destinait à François Ier, auprès duquel il avait rempli d'importantes missions. Il résulte d'une lettre publiée par le marquis G. Campori que le maître ne pouvant se rendre à Naples, où se trouvait alors la princesse, y envoya un de ses « garzoni », sans doute Jules Romain, avec l'ordre de faire un croquis pouvant servir de base au portrait définitif. Ce renseignement est bien d'accord avec le témoignage de Vasari. Le biographe affirme en effet que la tête seule est l'œuvre de Raphaël, et que le reste a été peint par Jules Romain. Le croquis ou le carton, exécuté à Naples, fut offert par Raphaël au duc de Ferrare. Quant au tableau, il était arrivé à Paris dès les derniers mois de l'année 1518.

Le *Joueur de violon*, au palais Sciarra-Colonna, est daté de 1518 ; il semble donc être, avec la Jeanne d'Aragon, le dernier portrait peint par Raphaël. Nous n'essayerons pas de faire l'éloge de cette œuvre célèbre. Qu'il nous suffise de dire que par la beauté du coloris elle rivalise avec les plus éclatantes productions de l'École vénitienne. On a même prononcé devant elle, dans les derniers temps, le nom de Sebastiano del Piombo[1], auquel la critique a déjà restitué le portrait de la prétendue Fornarine, du musée des Offices. Mais si l'élève de Giorgione a pu se mesurer avec Raphaël comme coloriste, combien ne lui est-il pas inférieur au point de vue de la distinction, de la poésie, de l'éloquence, qualités qui éclatent toutes au suprême degré dans le *Joueur de violon?*

A ces ouvrages d'une incontestable authenticité, il faudrait ajouter, d'après Passavant, Mündler, M. Springer et d'autres savants, un portrait du palais Pitti, célèbre sous le nom de *Donna velata*, la *Femme au voile*. Les traits de la jeune femme, dans laquelle on croit reconnaître la

1. Voyez notamment Springer, *Raffaël und Michel-Angelo*, p. 211.



PORTRAIT DE TIMOTEO VITI

(British Museum.)

maîtresse de Raphaël, offrent en effet une certaine ressemblance, d'un côté, avec la *Madone de Saint-Sixte*, de l'autre avec le portrait de la Fornarine, conservé au palais Barberini. Mais la facture offre des imperfections qu'il est bien difficile de mettre sur le compte de Raphaël. Aussi MM. Burckhardt et Bode considèrent-ils la *Donna velata* comme une production de l'École de Bologne, inspirée, il est vrai, d'un original de Raphaël[1].

Des doutes non moins graves se sont élevés sur l'authenticité du prétendu portrait de Raphaël et de son maître d'armes, au musée du Louvre. On a successivement mis en avant les noms de Sébastien del Piombo et de Pontormo. Mais le problème attend encore sa solution.

Dans les derniers temps, un amateur distingué, M. de Liphart, a cru retrouver, dans un tableau acquis par la grande-duchesse Marie de Russie, l'original du portrait de Julien de Médicis, portrait qui n'était plus connu que par une copie d'Alessandro Bronzino[2], conservée aux Offices. Mais, ici encore, il faut attendre, avant de se prononcer, une démonstration vraiment scientifique de cette conjecture.

Dans le dernier de ses tableaux, dans celui que l'on peut considérer comme son testament artistique, Raphaël nous ramène à l'histoire du Christ. On sait comment la *Transfiguration* a pris naissance. Voulant donner à la ville de Narbonne, dont François Ier l'avait fait nommer évêque, des marques de sa piété et de sa magnificence, le cardinal Jules de Médicis commanda, en 1517, deux retables destinés à la cathédrale de la vieille cité gauloise; il confia l'un à Raphaël, l'autre à Sébastien de Venise. Voulut-il ouvrir par là une sorte de concours entre ces deux maîtres, ou bien les choisit-il uniquement parce que leurs noms s'imposaient à lui? C'est là un problème qu'il est difficile de résoudre. Ce qui est certain, c'est que les contemporains ont vu, dans le choix du cardinal, le désir de mettre aux prises les deux représentants les plus éminents que la peinture comptât alors à Rome. L'ambitieux Sébastien ne pouvait que favoriser cette croyance, car il avait tout intérêt à se

1. *Cicerone*, édit. de 1879, p. 660.

2. *Notice historique sur un tableau de Raphaël représentant Julien de Médicis, duc de Nemours*. Paris, 1867.

poser en rival de Raphaël. Sa correspondance montre combien les préoccupations qu'il apporta dans cette lutte étaient étrangères à l'art : elle révèle la bassesse de ses sentiments, l'audace de ses intrigues.

Le tableau commandé à Sébastien devait représenter la *Résurrection de Lazare*. Des recherches récentes ont mis hors de doute un fait que les contemporains de Raphaël ont passé sous silence, et qui éclaire d'une lumière nouvelle l'histoire de cette lutte mémorable. Raphaël avait d'abord choisi, comme sujet de son retable, la *Résurrection du Christ*, c'est-à-dire le pendant de la *Résurrection de Lazare;* ce n'est qu'après coup qu'il lui substitua la *Transfiguration*. En rapprochant les uns des autres huit dessins conservés dans les collections de Lille, d'Oxford (nos 134, 135 et 136), de Windsor, et dans celle de M. Mitchell, M. Robinson a prouvé que Raphaël travaillait, en 1519 et 1520, à la composition d'un grand tableau divisé, comme la *Transfiguration*, en deux parties : en haut, le Christ dans une gloire d'anges ; en bas, les gardiens du tombeau, réveillés en sursaut, éblouis par la clarté surnaturelle qui tombe sur eux. Un ange, assis sur le sarcophage, aux formes classiques, qui a servi de sépulture au Christ, montre le divin supplicié montant au ciel : comme dans une fresque célèbre de Fra Angelico, les *Saintes femmes au tombeau*, cette figure sert à relier les deux scènes et à donner à la composition l'unité à laquelle le maître attachait un si grand prix[1].

On ignore les motifs qui ont déterminé Raphaël à substituer la *Transfiguration* à la *Résurrection*. Quoi qu'il en soit, l'artiste, à qui ces tâtonnements avaient pris beaucoup de temps (une bonne partie de l'année 1518 s'écoula sans qu'il eût commencé le tableau), ne négligea rien pour imprimer à son ouvrage le sceau de la perfection. De nombreux dessins, conservés dans les collections de l'Angleterre et du continent, montrent avec quelle ardeur il étudia chaque groupe, chaque figure. Comme dans ses premières années, nous le voyons interroger la nature avec le soin le plus scrupuleux et renouveler son idéal à ce contact fécond.

La même fraîcheur d'impressions, la même originalité, se font jour dans la conception du tableau. La *Transfiguration* de Raphaël ne ressemble à aucune de celles qui l'ont précédée, et cependant, pour renouveler si

1. *A critical Account*, p. 277 et suiv.

complètement le sujet, l'artiste s'est servi du moyen le plus naturel, le plus légitime qui se puisse imaginer : il a tout simplement relu l'Évangile de saint Mathieu. Dans les versets 1 et suivants du chapitre XVII, l'évangéliste nous décrit le miracle du mont Thabor; dans les versets 14 et suivants du même chapitre, il nous montre un père amenant à Jésus son fils que les disciples, restés au pied de la montagne, n'avaient pu guérir. « Six jours après, Jésus prit avec lui Pierre et Jean, son frère, et les mena à l'écart sur une haute montagne. Et il fut transfiguré devant eux. Son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la neige. Et voici qu'ils virent paraître Moïse et Élie qui s'entretenaient avec lui... Lorsqu'il fut venu vers le peuple, un homme s'approcha de lui, se jeta à genoux et lui dit : Seigneur, aie pitié de mon fils, qui est lunatique, et qui souffre cruellement, car il tombe souvent dans le feu ou dans l'eau. Je l'ai présenté à tes disciples, et ils n'ont pu le guérir. Etc. »

On le voit, en supposant que l'accès s'était produit chez le jeune possédé pendant la scène même de la *Transfiguration*, Raphaël ne faisait qu'interpréter rigoureusement le texte de saint Mathieu. Mais, ayant pénétré plus profondément que ses devanciers dans l'intelligence des Livres sacrés, il est tout naturel qu'il les ait traduits avec une liberté et une puissance inconnues à ceux-ci. Nous le voyons ainsi, jusqu'à la dernière heure, contrôler la tradition par ses recherches personnelles.

Malgré l'autorité du texte de saint Mathieu, on a reproché à Raphaël d'avoir représenté dans le même tableau deux scènes différentes, et d'avoir ainsi violé la règle des unités. Rien de moins fondé que cette critique. Raphaël, qui a si souvent coupé en deux ses compositions, donnant pour théâtre à une partie des acteurs les régions célestes, à l'autre la terre, n'a jamais manqué de relier les uns aux autres. Il serait bien étrange que, fidèle à ce principe dès ses premières années, depuis son *Couronnement de la Vierge*, de 1503, jusqu'à sa *Sainte Cécile*, il s'en fût écarté subitement à la fin de sa carrière. L'examen de la *Transfiguration* prouve que les deux scènes ne sont nullement distinctes, comme on l'a prétendu. Le geste de l'apôtre debout dans la partie gauche du tableau suffirait à lui seul pour établir l'unité d'action : il montre du doigt la montagne, au-dessus de laquelle planent Jésus, Moïse et Élie, et annonce aux parents du jeune malade que c'est de là qu'il faut attendre le salut.

Les deux groupes ainsi rattachés l'un à l'autre, on ne peut que féliciter Raphaël d'avoir créé ce contraste saisissant, d'avoir opposé avec tant de puissance le calme et la splendeur des régions célestes aux sentiments qui agitent la foule réunie au pied de la montagne. Le Christ, Moïse, Élie, et jusqu'aux trois disciples prosternés sur le sol ou se couvrant la face de leurs mains, semblent se mouvoir dans une atmosphère différente de la nôtre, obéir à d'autres lois; les impressions individuelles disparaissent pour faire place au spectacle d'une harmonie telle que Dante la rêvait pour son *Paradis*. Cet effet n'est même pas atténué par la présence de deux personnages absolument étrangers à la scène, saint Julien et saint Laurent, les patrons du père et de l'oncle du donateur, le cardinal Jules de Médicis.

Dans le bas, au contraire, tout est trouble, confusion, souffrance : les parents, désespérés, implorent en vain le secours des apôtres forcés de confesser leur impuissance. Parmi ces derniers, les uns frémissent à la vue du jeune possédé; d'autres s'interrogent du regard et haussent les épaules. Celui qui est assis à gauche, au premier plan, a consulté, mais sans succès, un énorme manuscrit; en entendant les cris du malade, il laisse presque échapper le volume. Seul l'apôtre, debout à côté de lui, a deviné où était le salut. Il montre résolument du doigt la montagne sur laquelle se trouve le Christ. Par une de ces intentions rythmiques qui lui étaient familières, l'artiste a placé près de lui un autre apôtre, qui lève également la main, mais avec plus d'hésitation.

Le contraste que l'on remarque dans la composition des deux scènes, on le retrouve aussi dans la facture des deux parties correspondantes. Dans le haut, Raphaël a réalisé un effet de clair-obscur absolument digne du Corrège; jamais son pinceau n'avait eu plus de liberté, plus d'harmonie. Dans le bas, au contraire, le groupement et le coloris sont également heurtés et violents. Ces défauts, il n'est pas permis d'en douter, doivent être en grande partie mis sur le compte de Jules Romain. Mais Raphaël n'est pas entièrement exempt de blâme. Nous souscrivons entièrement à cet égard aux judicieuses réflexions de M. C. Clément : « On peut supposer, dit-il, que Raphaël conçut la partie inférieure de sa composition dans des données violentes, afin de lutter avec Sébastien qu'il savait protégé et aidé par Michel-Ange. De là viennent la disparate et le désaccord pénibles qui existent, et dans la peinture

LA TRANSFIGURATION

(Pinacothèque du Vatican.)

LA TRANSFIGURATION

(Pinacothèque du Vatican.)



elle-même, et dans le mode de composition, entre les deux moitiés de l'œuvre[1]. »

La *Transfiguration* n'avait pas encore quitté l'atelier de Raphaël lorsqu'il mourut. Vasari raconte qu'on plaça ce dernier chef-d'œuvre près du lit funéraire, et que tous les assistants éclatèrent en sanglots en apercevant à côté du cadavre cette œuvre si pleine de vie. D'après Passavant, Jules Romain aurait mis la dernière main au tableau. Cette collaboration posthume expliquerait les duretés de la partie inférieure. Le savant auteur allemand fonde son opinion sur une lettre de Castiglione, qui, en 1522, sollicita du cardinal de Médicis, en faveur de son ami, le payement d'une certaine somme encore due sur le prix du tableau de Raphaël. On sait que Jules Romain et Francesco Penni avaient été chargés par Raphaël de terminer les ouvrages qu'il avait laissés inachevés. Jules ayant touché seul la somme réclamée par Castiglione, il est probable que seul aussi il a terminé le tableau. Nous apprenons à cette occasion que la *Transfiguration* avait coûté 655 ducats[2].

Un artiste éminent, que nous avons vu en relations, à diverses reprises déjà, avec Raphaël, Giovanni Barile, fut chargé de sculpter le cadre de la *Transfiguration*[3].

La mort de Raphaël décida le cardinal de Médicis à n'envoyer à Narbonne que la *Résurrection de Lazare*, peinte par Sébastien de Venise, et à garder à Rome la *Transfiguration*, qu'il fit copier par Francesco Penni. Il fit don du chef-d'œuvre de Raphaël à l'église San-Pietro in Montorio, qui le garda jusqu'à la Révolution. Envoyé à Paris, à la suite de nos victoires, la *Transfiguration* fut rendue au Saint-Siège en 1815 : elle fait partie depuis cette époque de la Pinacothèque du Vatican.

1. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 313, 314.

2. Des documents jusqu'ici inconnus prouvent que le payement pour solde eut lieu en 1526 seulement, et qu'il fut effectué, non entre les mains de Jules Romain, mais bien entre celles d'un des exécuteurs testamentaires de Raphaël, Balthazar de Pescia. Nous laissons aux commentateurs à venir le soin de tirer de ces documents les conclusions auxquelles ils peuvent donner lieu : 1526, 1er février : « 50 d. a m. Baldassare da Pescia a conto delli d. 200 restò havere Raphaello da Urbino per la tavola di Sco-Piero Montorio. » — 1526, 4 avril : « E a dì v detto d(ucati) cinquanta d'oro paghati a m. Baldassare da Pescia et sono per resto di d. CC, che restò havere Raffaello da Urbino per conto della tavola e a San-Pietro a Montorio che sono forniti di paghare et si sono forniti di paghare detti d. CC a d. L per pagha in III mesi. » (Archives d'État de Florence.)

3. Vasari, t. X, p. 125.

CHAPITRE XVII

Raphaël architecte[1] et sculpteur.

Le peintre chez Raphaël éclipse l'architecte, mais il ne doit pas nous le faire oublier. Raphaël a le droit de prendre place parmi les maîtres en l'art de bâtir, non seulement à cause de l'importance des travaux auxquels il a été préposé, la continuation de Saint-Pierre, l'achèvement des Loges, la construction de la villa Madame et de tant d'autres monuments, mais encore à cause du goût supérieur qu'il a apporté dans ces entreprises. L'architecte, il est vrai, s'est développé plus tard en lui que le peintre. Mais vers la fin de sa vie, comme pour regagner le temps perdu, Raphaël n'a pas hésité à sacrifier la peinture à ses nouvelles études: le compas remplace le pinceau; Vitruve succède dans son admiration à Apelle. On a cru découvrir des traces de lassitude dans ses dernières fresques; on lui a reproché ses procédés trop expéditifs. En réalité cette apparente indifférence cache l'évolution naturelle, légitime, d'un esprit généreux qui, ayant épuisé jusqu'au dernier des secrets de son art, se tourne vers d'autres horizons. L'architecture, nous le verrons, n'eut bientôt plus, dans ses prédilections, d'autre rivale que l'archéologie.

La prédelle du *Couronnement de la Vierge* et le *Sposalizio*, peints en 1503 et 1504, tels sont les premiers ouvrages dans lesquels Raphaël

1. Nous devons les éléments de cette étude sur les ouvrages d'architecture de Raphaël au savant historien de Saint-Pierre de Rome, M. le baron H. de Geymüller, qui a bien voulu les réunir à notre intention. Nos lecteurs se joindront très certainement à nous pour remercier M. de Geymüller de ces communications, si propres à éclairer d'une lumière nouvelle le rôle joué par Raphaël comme architecte.

ait abordé l'étude de l'architecture. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler la beauté de l'édifice placé au fond du *Sposalizio*. Il représente le temple de Jérusalem, sous la forme d'un dôme régulier à seize pans, surmonté d'une coupole sphérique surbaissée, comme celle du Panthéon, et munie au sommet, comme cette dernière, d'une fenêtre circulaire. La partie inférieure du monument est entourée d'un portique dont les arcs, surmontés d'un entablement relié à chaque angle ou tambour par des contreforts en forme de volutes, reposent directement sur les chapiteaux de colonnes ioniques. Ces volutes aboutissent à la base des pilastres brisés qui forment les angles du tambour. Celui-ci contient à son tour, sur chacune de ses faces, une fenêtre à chambranle rectangulaire, surmontée d'une corniche. La porte, de même forme, est en outre couronnée par un fronton. L'édifice s'élève sur un soubassement à seize pans, composé de neuf marches.

Examinons maintenant le temple que le Pérugin a placé au fond de son *Sposalizio*. La forme est celle d'un octogone régulier, dont les quatre faces principales sont ornées de porches supportés par deux colonnes. Le dessin a quelque chose de plus robuste que celui du monument de Raphaël. Mais, par l'harmonie qui y règne, ce dernier l'emporte sur l'œuvre du Pérugin, autant que les anges de son *Couronnement de la Vierge* l'emportent, en grâce et en poésie, sur les anges de son maître. Il est certain que Raphaël s'y est inspiré de l'édifice inventé par le vieux chef de l'École ombrienne. Mais, fidèle à ses habitudes, il a transfiguré le modèle, en n'ayant que l'air de le copier.

Dans la *Présentation*, l'action se passe sous un portique, dont la disposition offre les plus grandes analogies avec les portiques du temple représenté par le Pérugin dans le *Sposalizio* de Caen. On y remarque notamment les mêmes arcs s'élevant sur les mêmes colonnes ioniques. Raphaël s'est borné à ajouter deux arcades et à doubler ainsi la profondeur de l'édifice.

Dans l'*Annonciation*, faisant partie de la même prédelle[1], l'artiste nous montre une cour entourée d'un portique qui est formé de colonnes d'ordre composite supportant des arcs. La perspective de cet intérieur est irréprochable, et l'on s'explique, en l'examinant, comment, après son

1. Voyez la gravure de la page 75.

arrivée à Florence, Raphaël a pu enseigner à Fra Bartolommeo ce « secret » alors si envié[1]. Les chapiteaux rappellent le type adopté dans les cours des palais d'Urbin et de Gubbio, ainsi que dans le palais Strozzi, de Florence.

L'examen auquel nous venons de soumettre ces trois compositions prouve que, dès 1504, Raphaël savait dessiner et composer des plans d'édifices, et les représenter, soit en coupe, soit en élévation, dans le style de l'École ombro-florentine. Mais il devait se passer bien des années avant qu'il trouvât l'occasion de tirer parti de ces connaissances et de faire réellement œuvre d'architecte.

Florence, qui exerça une si puissante influence sur Raphaël peintre, ne semble pas avoir agi au même point sur Raphaël architecte. Depuis la mort d'Alberti, ce n'était plus sur les bords de l'Arno qu'il fallait chercher des enseignements en matière d'architecture. Alberti, d'ailleurs, n'était guère représenté dans sa ville natale que par le palais Ruccellaï. Au commencement du seizième siècle on comptait bien à Florence deux maîtres célèbres en l'art de bâtir, Giuliano et Antonio da San-Gallo, mais il est permis de croire que Raphaël, familiarisé dès son enfance avec les œuvres de Luciano da Lauranna, l'auteur du palais ducal d'Urbin, n'ait plus eu que peu à apprendre des deux frères. Quant à ses jeunes amis, Baccio d'Agnolo et Aristote de San-Gallo, ils n'étaient guère capables encore de lui donner des leçons.

Préparé comme il l'était, appelé à Rome sur la recommandation du plus grand architecte de la Renaissance, Raphaël devait brûler de se familiariser avec le style inauguré par son protecteur sur les bords du Tibre. Grâce à Bramante, on voyait, pour la première fois depuis dix siècles, les formes de l'antiquité classique revivre dans toute leur pureté, en attendant que la reconstruction du Vatican et de Saint-Pierre imprimât à ces splendides conquêtes leur consécration suprême. Peut-être même Bramante, qui, comme Raphaël, avait débuté par la peinture, conçut-il dès lors le dessein de s'assurer un collaborateur, un héritier intellectuel dans ce jeune artiste aux aptitudes si diverses, à l'imagination si brillante. En 1508, l'architecte urbinate comptait soixante-quatre ans; si son cerveau conservait toute son activité, sa

1. Voy. Vasari, t. VII, p. 156.

main, par contre, s'était alourdie[1], en attendant que la goutte l'empêchât de manier le crayon. Persuadé qu'il ne pourrait lui-même mener à fin ses vastes projets, Saint-Pierre, le Vatican, le Palais de justice, dont on aperçoit aujourd'hui encore les fondations gigantesques dans la via Giulia, il dut plus d'une fois caresser l'espoir de trouver dans Raphaël le continuateur de son œuvre. De là les enseignements qu'il lui prodigua, au dire de Vasari; de là sa collaboration à l'*École d'Athènes*, pour laquelle il fournit à son jeune ami le dessin de l'admirable portique qui encadre la scène; de là, enfin, le legs fait en sa faveur de ses dessins et de ses modèles.

Sous ses auspices, Raphaël ne tarda pas à aborder la pratique de l'architecture. Un de ses premiers essais fut probablement la construction de la petite église de Saint-Éloi des Orfèvres, située près de la via Giulia. Dans un dessin conservé au musée des Offices, le fils de Balthazar Peruzzi mentionne expressément cet édifice comme l'œuvre du Sanzio. La corporation des orfèvres avait été reconstituée en 1509 par Jules II : c'est cette même année qu'ont commencé les travaux de l'église dédiée à leur patron.

L'église Saint-Éloi renferme une coupole hémisphérique supportée par quatre arcs qui forment un plan carré et s'ouvrent sur des bras de croix, dont l'un est terminé par une abside. Une frise élevée remplace le tambour; elle est percée de quatre œils-de-bœuf qui, concurremment avec la lanterne, éclairent la coupole. Dans chaque bras se trouve une fenêtre dite à la Palladio. A l'intérieur, des pilastres doriques, étroitement accouplés, forment le rez-de-chaussée, que surmonte un attique correspondant aux voûtes.

Le plan ainsi que les détails de l'édifice sont textuellement empruntés aux projets de Saint-Pierre, tels que Bramante les a composés. On croirait même que les moulures du piédestal, avec sa plinthe bordée dans le bas et dans le haut d'un filet, ont été dessinées par le maître lui-même. Raphaël ne semble donc, dans ce premier essai, avoir ambitionné d'autre gloire que celle d'un imitateur savant et docile.

A la construction de Saint-Éloi succède celle de la chapelle Chigi,

1. Ce fait résulte jusqu'à l'évidence d'un dessin publié dans les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, planche XXV, fig. 1.

à Santa-Maria del Popolo. On ne saurait plus douter que cet édifice si élégant, attribué par Letarouilly à son favori Balthazar Peruzzi, ne soit une création du Sanzio[1].

On fait en outre honneur à Raphaël de la restauration de l'église della Navicella (Santa-Maria in Dominica), titre cardinalice de Jean de Médicis, le futur pape Léon X.

Par contre, il faut retrancher de l'œuvre de notre maître le palais qu'il habita dans le Borgo et qui nous est connu par une gravure de Lafreri. Ce palais fut construit par Bramante pour son usage personnel, et acquis plus tard seulement par Raphaël[2].

Bramante mourut le 11 mars 1514; mais avant d'expirer il avait eu le temps de désigner au pape son successeur, et ce successeur ne fut autre que Raphaël. « Comme tu n'excelles pas seulement, de l'avis de tous, dans l'art de la peinture, mais que tu as encore été désigné par Bramante mourant comme assez habile dans l'art de l'architecture pour continuer la construction du temple du prince des apôtres commencée par lui... » Ce sont là les propres termes employés par Léon X dans le bref par lequel il nomme Raphaël architecte en chef de Saint-Pierre. Cette recommandation, toutefois, ne fut pas jugée suffisante. Raphaël, provisoirement mis en possession du poste de Bramante, le 1er avril 1514, avec 300 ducats d'or de traitement, ne fut confirmé dans cette situation que le 1er août suivant, après avoir remis un modèle dessiné par lui et exécuté en bois par Giovanni Barile.

Comme pour se rendre encore plus digne de cette haute mission, Raphaël se livra à une étude approfondie de Vitruve. Il nous l'apprend lui-même dans sa célèbre lettre à Castiglione : « Notre Seigneurie (le Pape), lui écrit-il, m'a, en voulant m'honorer, chargé d'un grand fardeau. Je veux parler de la direction des travaux de Saint-Pierre. J'espère bien ne pas succomber, d'autant plus que mon modèle plaît à Sa Sainteté et obtient l'approbation de beaucoup de juges distingués. Mais je vise plus haut. Je voudrais trouver les belles formes des édifices

1. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, t. I, p. 85. Sur l'attribution faite à Raphaël des plans de la villa de Chigi, la Farnésine, voy. ci-dessus, p. 507.

2. Voy. les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*.

antiques. Peut-être mon vol ressemblera-t-il à celui d'Icare. Vitruve me donne beaucoup de lumières, sans cependant me suffire. »

C'est vers cette époque sans doute que Raphaël fit traduire en italien, pour son usage personnel, par Fabio Calvo de Ravenne, le *Traité d'architecture* de l'auteur romain. Cette traduction, comme on sait, existe encore (Bibliothèque royale de Munich); elle contient cette note curieuse : « Fin du livre de Vitruve, architecte, traduit du latin en langue vulgaire par Marcus Fabius Calvus de Ravenne, à Rome, dans la maison et à la prière de Raphaël, fils de Giovanni di Sancte d'Urbin[1]. »

Quelques années plus tard, un des secrétaires de Léon X, Celio Calcagnini, rendait de Raphaël un témoignage qui prouve combien le peintre-architecte avait profité de la lecture de Vitruve. « Raphaël est peut-être le premier de tous les peintres, sous le rapport de la théorie comme sous celui de la pratique; de plus, architecte d'un si rare talent, qu'il invente et exécute des choses que les hommes les mieux doués croyaient impossibles. Je n'en excepte que Vitruve, dont il ne se borne pas à enseigner les principes, mais qu'il défend ou attaque avec les arguments les plus sûrs, et avec tant de grâce, qu'aucune aigreur ne se mêle à sa critique. »

L'impression produite par ces études fut si forte, que Raphaël, après avoir appliqué les préceptes de l'auteur romain à des constructions nouvelles, s'en servit pour tenter la restitution idéale de Rome antique. Nous aurons l'occasion d'étudier en détail ce projet gigantesque; dans l'histoire des dernières années de Raphaël, il tient, concurremment avec l'architecture, plus de place que la peinture elle-même.

Mais revenons aux travaux de Saint-Pierre. Léon X, qui se proposait de donner à la construction une impulsion nouvelle, adjoignit à Raphaël, avec le même traitement, deux des vétérans de l'architecture : Giuliano da San-Gallo et Fra Giocondo, le premier âgé de soixante-dix ans, le second plus qu'octogénaire. Dans sa lettre à son oncle Simon (1er juillet 1514), Raphaël nous parle en termes sympathiques du vieux philologue et architecte véronais : « Le Pape m'a adjoint un très savant frate d'au moins quatre-vingts ans; voyant qu'il n'a plus longtemps à vivre, il m'a donné pour compagnon cet homme de grande réputation et très

1. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 199.

docte, afin que, s'il a quelque beau secret en matière d'architecture, je puisse l'apprendre et arriver ainsi à la perfection dans cet art. Son nom est Fra Giocondo. »

Giuliano Leno continua, comme du temps de Bramante, à s'occuper de la partie administrative des travaux. Enfin, comme sous-architectes, inspecteurs, vérificateurs, etc., nous trouvons Antonio da San-Gallo, Giovanni Francesco da San-Gallo, Rainiero de Pise, Niccolo de Bibbiena, Giovanni Barile, Baldassare, de Carrare, Desiderio de Fantellis, de Rome, Andrea de Milan, etc.

Les deux collègues de Raphaël ne tardèrent pas à disparaître. Fra Giocondo mourut en juillet 1515; Giuliano da San-Gallo, le 20 octobre de l'année suivante. Raphaël demanda au Pape de leur donner un successeur, et Léon X se rendit à ses désirs. Il choisit pour son coadjuteur, vers la fin de l'année 1516, Antonio da San-Gallo le jeune, non pas avec le même traitement, comme le rapporte un auteur contemporain, mais avec 12 ducats et demi seulement par mois[1].

Raphaël avait accepté d'un cœur léger la succession de Bramante. Nulle interruption, en 1514-1515, dans ses travaux de peinture; nulle preuve de lassitude. Dans la lettre adressée à son oncle Simon, le 1er juillet 1514 (voy. ci-dessus, page 441), il donne un libre cours à son enthousiasme : « Quelle entreprise, lui écrit-il, est plus digne que celle de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde? C'est le plus grand édifice qu'on ait jamais vu; il coûtera plus d'un million en or... Le Pape nous fait appeler chaque jour et s'entretient quelque temps avec nous de cette construction. »

L'ardeur que Raphaël apporta dans ses nouvelles fonctions ne diminua pas avec les années. Une lettre de l'envoyé du duc de Ferrare (17 décembre 1519) nous le montre s'occupant, quelques semaines encore avant sa mort, des moindres détails de l'entreprise. « La commission relative à Raphaël d'Urbin est encore à faire; mais je la ferai, après avoir tenté encore s'il est possible de le vaincre par la mansuétude, car les hommes d'une telle supériorité sont toujours enclins à de certaines susceptibilités. Raphaël éprouve surtout les effets de cette sorte d'amertume (melancolia), depuis qu'il a embrassé l'architecture après

1. Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. II, p. 523.

Bramante; il dispute à Giuliano Leno jusqu'à la pratique de cet art. Je le trouvai ce matin, ayant préparé deux piliers de soutènement que le Pape fait faire pour consolider cette première voûte, dans la rue des Suisses, qui menaçait ruine, et, l'ayant appelé, il me pria d'attendre qu'il eût parlé à plusieurs maîtres, qu'il me recevrait la première fois que j'irais le trouver. J'aurai recours à tout moyen pour disposer de lui, lui faisant comprendre ce qui m'est arrivé chez lui l'autre jour, et s'il persiste toujours à dire de bonnes paroles sans effet, je lui dirai ce que Votre Seigneurie Excellentissime m'écrit, et vous informerai ensuite de tout[1]. »

Les résultats ne furent malheureusement pas proportionnés aux efforts du jeune architecte en chef. Il lui fallut tout d'abord, à ce qu'il semble, s'occuper de la consolidation de l'édifice, travail ingrat qui absorba plusieurs années. Puis vint le manque d'argent. En réalité, lorsque Raphaël mourut, c'est à peine si les travaux avaient fait un pas.

Il n'en est pas moins intéressant de suivre les péripéties de la construction et d'examiner les changements survenus dans les idées du Pape et dans celles de son maître favori.

Bramante, et ce fait paraît aujourd'hui hors de doute, avait adopté, pour Saint-Pierre, la forme de la croix grecque[2]. Sous Léon X, au contraire, on revint, probablement sur les instances du clergé, à la croix latine. Une monnaie, frappée sous ce pape, nous montre, d'un côté, le temple tel que Bramante l'avait conçu, de l'autre, le projet nouveau, c'est-à-dire la croix latine. Un plan, malheureusement fort incorrect, publié par Serlio, sous le nom de Raphaël, confirme, du moins dans leurs lignes générales, ces indications, que viennent corroborer le *Memoriale* d'Antonio da San-Gallo, publié par les derniers éditeurs de Vasari, ainsi que le plan de Giuliano da San-Gallo.

Il résulte de ces divers renseignements que Raphaël présenta au moins deux projets ou modèles. Dans le premier, vertement critiqué par le *Memoriale*, le peintre-architecte agrandissait considérablement, dans le sens de la longueur de la nef, le côté des piliers formant le pied de la croix, et y pratiquait des chapelles semblables à celles que l'on aperçoit dans les pans coupés des piliers de la coupole. Il modifiait, en

1. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, *loc. cit.*
2. Voy. les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, p. 220-223 et 291.

outre, le dessin des ronds-points et des pourtours en se réglant sur le chœur provisoire de Bramante, chœur qu'il paraît avoir eu l'intention de conserver définitivement.

Dans le deuxième projet, celui-là même qui semble avoir servi de base au plan publié par Serlio, Raphaël revint aux piliers de Bramante et se rapprocha également de nouveau des pourtours tracés par son prédécesseur. Il semble, à en juger par une des critiques contenues dans le *Memoriale*, que Raphaël conçut aussi le projet d'une coupole nouvelle, plus pesante encore que celle de Bramante.

Pour faire de Saint-Pierre une croix latine, Raphaël eut recours au moyen plus tard employé par Maderno : il ajouta plusieurs arcades. Seulement, tandis que l'architecte du dix-septième siècle se contenta de trois arcades nouvelles, Raphaël en proposa quatre; c'était dénaturer complètement le splendide édifice rêvé par Bramante. Aussi Antonio da San-Gallo s'éleva-t-il, non sans violence, contre ces modifications, qui heureusement ne furent pas adoptées.

En résumé, la part de Raphaël dans la réédification de Saint-Pierre se borne à quelques travaux secondaires : dans la nef, le nouvel architecte en chef éleva jusqu'à une hauteur de 12 mètres environ le pilier qui, de chaque côté, précède les piliers de la coupole. Dans le transsept sud il voûta, soit seul, soit avec Antonio da San Gallo, au moins une des deux arcades, celle du mur de derrière. Quant au transsept nord, il est difficile de décider si les piliers correspondants sont son œuvre ou celle de Bramante.

L'achèvement des Loges, tel fut, avec la continuation de Saint-Pierre, le principal des travaux confiés par le Pape à Raphaël. Cette partie du palais apostolique avait été commencée par Bramante sous Jules II. En effet, sur un plan du Vatican, dessiné en 1503 ou 1504 par le prédécesseur de Raphaël, nous trouvons déjà l'indication des Loges avec le même nombre d'arcades[1]. D'autre part, les deux premiers étages offrent entre eux des analogies si grandes, qu'il est impossible d'y voir l'œuvre de deux artistes différents. Nous sommes donc autorisés à faire honneur à Bramante de la partie inférieure de la galerie, d'autant plus

1. Voy. les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, p. 75-78.

que les profils y rappellent de la manière la plus frappante ceux de son corridor du Belvédère. Raphaël, selon toute vraisemblance, s'est borné à ajouter le troisième étage, uniquement supporté par des colonnes. Ainsi s'explique l'expression de Vasari qui, après avoir dit que Bramante commença la construction des Loges, nous apprend que Raphaël les continua, « con nuovo disegno..... e con maggior ordine ed ornamento ».

Le plan de Bramante ne comportant que deux étages, le maître n'avait pas cru nécessaire de fermer les arcades du rez-de-chaussée. L'adjonction d'un troisième étage devait avoir pour effet de surcharger les fondations et de compromettre la solidité de l'édifice. C'est ce qui arriva en effet : des crevasses se produisirent, la nuit même où mourut Raphaël, et l'on put craindre un instant que l'édifice tout entier ne s'écroulât. Antonio da San-Gallo conjura le danger en fermant les arcades du rez-de-chaussée, et en n'y laissant que les petites fenêtres aujourd'hui encore existantes.

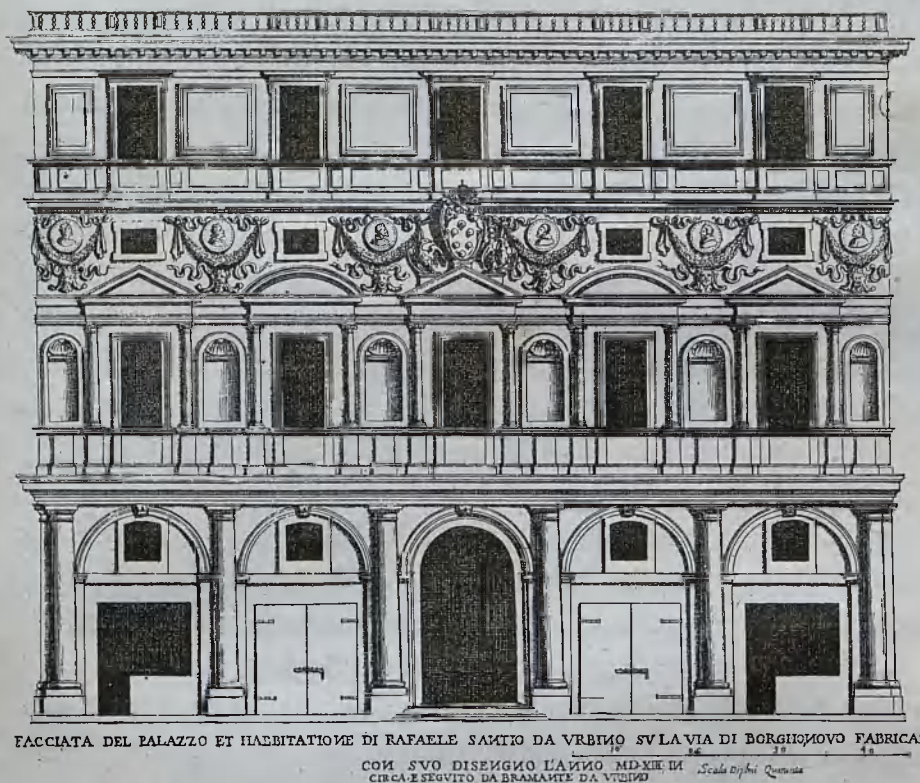
Grâce à cette explication, nous comprenons enfin le passage dans lequel Vasari nous dit que Raphaël, pour plaire à de certaines personnes, laissa des vides dans les fondations des Loges.

Léon X fut tellement satisfait de l'œuvre de Raphaël, qu'il lui donna la direction de tous les travaux d'architecture et de peinture du Vatican.

Le cousin du Pape, le cardinal Jules de Médicis, choisit à son tour Raphaël pour son architecte. Il lui demanda de composer les plans de la villa qu'il se proposait de faire élever aux portes de Rome, sur le Monte Mario. Raphaël semble avoir fait plusieurs projets, car la gravure publiée par Serlio diffère sensiblement du plan conservé aux Offices. Les travaux paraissent avoir été commencés de son vivant (dans la *Bataille de Constantin*, peinte par Jules Romain avant 1524, date de son départ pour Mantoue, on voit déjà la villa dans son état actuel); mais il ne fut pas donné au maître d'assister à l'achèvement de ce monument, qui passe à juste titre pour son chef-d'œuvre en architecture.

L'ordre des pilastres ioniques, la loge et les arcades qui plongent dans le bassin de la terrasse inférieure, sont dignes de toute notre admiration. Comme le temple élevé à Rimini par L. B. Alberti, ils éveillent l'idée de la grandeur, sans avoir des dimensions colossales. Les profils des

piédestaux, les fenêtres de marbre blanc, à meneaux cruciformes, la cour disposée en demi-cercle, augmentent encore l'effet de la construction. On y découvre une simplicité, une souplesse, une ampleur qui montrent quelles qualités Raphaël savait mettre dans ses ouvrages d'architecture.



PALAIS DELL' AQUILA

(Fac-similé d'une vieille gravure.)

L'ordonnance n'est pas aussi irréprochable dans l'aile composée de deux étages. Cette infériorité relative tient peut-être à des changements introduits dans le plan primitif par Jules Romain, qui, comme on sait, continua la construction de la villa. Il est, du reste, certain que des « graffiti », des fresques ou des stucs devaient compléter la décoration de ces parties et en atténuer les imperfections.

Parmi les monuments que Raphaël construisit pour des particuliers pendant le règne de Léon X, il faut tout d'abord citer les écuries

de Chigi, les « Stalle Chigiane[1] ». Cet édifice, qui par sa magnificence pouvait rivaliser avec plus d'un palais, fut commencé en 1514, et non sous le règne de Jules II, comme on le croyait jusqu'ici. Un document récemment publié par M. Cugnoni nous apprend en effet que le 23 mai 1514, l'architecte milanais Giovanni Antonio de Pallavicini reçut 40 ducats à valoir sur le prix des travaux à exécuter dans certaine écurie dépendant de la villa d'Augustin Chigi[2]. D'après la teneur de la quittance, les travaux étaient à peine commencés à ce moment.

Un autre ami de Raphaël, Giovanni Battista Branconio del l'Aquila, fit appel à son talent d'architecte pour l'édification d'un palais. Cet édifice était situé dans le Borgo Nuovo, à gauche en allant à Saint-Pierre : il fut détruit au dix-septième siècle, en même temps que le palais de Bramante, acheté par Raphaël; mais une vieille gravure[3], reproduite ici en fac-similé, nous permet d'en étudier les dispositions principales. Des ornements en stuc, exécutés par Jean d'Udine, venaient relever l'élégance de la façade dessinée par Raphaël. La date 1520, que l'on voyait dans une frise, marquait sans doute l'époque de l'achèvement du palais.

Le palais Coltrolini-Stoppani-Vidoni a été mieux partagé. Il s'élève aujourd'hui encore près de Sant'Andrea della Valle. On y retrouve, avec quelques légères variantes, le type adopté par Bramante pour son propre palais. De même que dans ce dernier, l'extérieur est orné de stucs.

Mentionnons encore le palais construit par Raphaël pour le médecin de Léon X, Jacopo de Brescia, dans la rue qui conduit du pont Saint-Ange au Vatican. Ce palais existe encore, mais il a été fortement remanié.

Florence possède également un palais de Raphaël, le plus beau qu'il ait inventé, et, ajoutons-le, un des plus beaux de la Renaissance. Nous voulons parler du palais que l'évêque de Troia, Giannozzo Pandolfini, ami intime de l'artiste, fit construire sur ses plans dans la Via San-Gallo (voyez la gravure ci-contre). Raphaël n'eut pas la satisfaction d'assister

1. Sur l'inauguration de ces écuries, voyez ci-dessus, page 424.

2. *Archivio della Società romana di Storia patria*, 1879, p. 215.

3. Letarouilly, en reproduisant cette gravure dans ses *Édifices de Rome moderne*, semble avoir voulu soumettre l'œuvre de Raphaël aux règlements de la voirie parisienne, qui fixent la plus grande saillie des corniches à $0^{m},50$, et qui contribuent si singulièrement à la monotonie du nouveau Paris. Un dessin du seizième siècle, conservé aux Offices, montre que l'importance de la corniche était plus grande et l'effet plus noble.



PALAIS PANDOLFINI A FLORENCE

à l'achèvement de cet édifice; bien plus, la construction du palais Pandolfini semble n'avoir commencé qu'après sa mort. Elle fut dirigée d'abord par Giovanni Francesco da San-Gallo, l'un des sous-architectes de Saint-Pierre († en 1530), et, après plusieurs interruptions, terminée par un autre collaborateur de Raphaël, Aristote de San-Gallo. Le palais paraît complet dans sa forme actuelle; et l'on ne comprend pas pourquoi Pontani a essayé de le compléter en lui donnant, sur toute sa largeur, une hauteur uniforme et un étage de plus [1].

On a cru retrouver dans un dessin du cabinet de Crozat, aujourd'hui conservé à l'Albertina de Vienne, le projet présenté par Raphaël, en 1515, lors du fameux concours pour l'achèvement de la façade de Saint-Laurent de Florence [2]. Mais ce dessin, qui paraît de la main de Perino del Vaga, se rapporte à Saint-Pierre de Rome, et non à Saint-Laurent.

On a longtemps aussi attribué à notre maître le dessin du palais Uguccioni, situé à Florence, sur la place de la Seigneurie. Mais c'est là un ouvrage bien postérieur, quoiqu'il rappelle le palais Stoppani.

Essayons de résumer les caractères de l'architecture de Raphaël, tels qu'ils se révèlent dans ces divers édifices.

Dans ses premières constructions, l'église Saint-Éloi, l'église de la Navicella, les écuries de Chigi, Raphaël emploie des pilastres de peu de saillie, en rangée simple, ou étroitement accouplés. Dans les palais Stoppani et d'Aquila, dans son projet pour la villa Madame (musée des Offices), il adopte au contraire un style plus vigoureux. Aux pilastres succèdent des demi-colonnes, tantôt isolées, tantôt accouplées. Ce changement correspond à la dernière évolution du style de Bramante. En effet, la façade de son Palais de justice, commencé dans la via Giulia, se distingue par un rez-de-chaussée en bossages gigantesques, surmonté de deux étages de demi-colonnes accouplées : cette même disposition se retrouve dans le petit palais qu'il construisit pour lui-même. Le palais Stoppani procède en droite ligne de ce dernier.

Dans la cour semi-circulaire de la villa Madame, Raphaël semble avoir

1. *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio*, p. 24.
2. Gravé dans les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, pl. LXII, fig. 1.

transporté sur un hémicycle concave la disposition adoptée par Bramante dans les hémicycles convexes des pourtours de Saint-Pierre. Il reproduit également, dans les fenêtres des palais d'Aquila et Pandolfini, les tabernacles dessinés par Bramante entre ses demi-colonnes. Ajoutons qu'Antonio da San Gallo imita son exemple au palais Farnèse, et Baccio d'Agnolo dans ses palais de Florence.

Dans le palais d'Aquila, nous voyons Raphaël imiter, en outre, le système de façades en béton coulé, inauguré par son maître dans le palais qu'il construisit pour lui-même. Il complète la décoration de la façade au moyen de ces ornements de stuc dont Jean d'Udine avait si singulièrement perfectionné la technique. Une autre innovation de Raphaël consiste dans l'emploi de niches, continuant, dans les trumeaux du premier étage, les lignes des demi-colonnes du rez-de-chaussée. Cette disposition nous montre l'artiste affectant une certaine liberté d'allures, dont d'autres auraient facilement pu abuser.

Ces monuments se distinguent par la pureté des formes, quoique, abstraction faite de la villa Madame et du palais Pandolfini, le dessin ne soit pas assez serré et que les proportions n'offrent pas ce caractère immuable, qui est comme l'expression d'une logique impérieuse. Dans le palais Pandolfini, par contre, Raphaël satisfait aux exigences de la critique laplus sévère. Il en est de même de la villa Madame et du projet conservé aux Offices : on peut dire que c'est là vraiment l'œuvre d'un grand architecte. L'artiste y a montré qu'il savait tirer tout le parti possible des accidents du terrain, combiner avec un entier succès les formes les plus variées, unir la fantaisie à la clarté. Cette merveille de la nature, ce chef-d'œuvre de l'art que l'on appelle la villa italienne, tel était en effet, selon toute vraisemblance, le genre d'architecture qui convenait le mieux au génie de Raphaël. Le « graziosissimo Raffaello da Urbino», comme l'a si bien appelé Vasari, serait parvenu à y faire revivre les traditions de l'antiquité, si conformes à la grâce, à la sérénité, qui étaient le fond même de son caractère. Cette grâce, cette poésie, notre artiste savait la mettre jusque dans les moindres profils, jusque dans des détails d'ordre purement architectonique. On peut s'en convaincre en examinant de certaines moulures de la villa Madame ou les fenêtres de la seconde loge du Vatican. Dans cette loge, ainsi que dans le palais Stoppani, Raphaël a su donner aux balustres une courbure si gracieuse, un renflement si

élégant et si naturel, que l'on subit le charme de ces lignes comme si elles faisaient partie de la plus belle des statues. A cet égard, on peut l'affirmer, aucun des élèves de Bramante, ni Peruzzi, ni les San-Gallo, ni Sansovino, ni Genga, ni Jules Romain, ni Michel-Ange, ne pouvait atteindre à la grâce de Raphaël.

Comme peintre, Raphaël a pu déployer toutes les faces de son génie. Comme architecte, il n'a pas eu le temps de nous donner sa mesure. Cependant il a tenu, dans les annales de l'art de bâtir, un rang considérable et qui n'est pas sans gloire. Brunellesco, L. B. Alberti, Bramante, Palladio, tels sont les quatre grands noms qui résument le développement de l'architecture moderne. Alberti avait eu le bonheur de connaître encore personnellement Brunellesco. Bramante, à son tour, fut l'élève d'Alberti. Mais entre lui et Palladio, la tradition est interrompue; l'architecte vicentin ne vint, en effet, au monde que quatre ans après la mort de l'architecte d'Urbin. Cet intervalle, cette lacune, c'est à Raphaël qu'il appartenait de les remplir; c'est lui qui était tout naturellement désigné pour représenter et développer la dernière manière de Bramante. Mais il est mort avant d'avoir pu s'acquitter de sa mission, et c'est dans les œuvres de toute une série de maîtres, dans la cour du palais Farnèse, dans le palais des Conservateurs, au Capitole, dans la coupole de Saint-Pierre, la Bibliothèque de Venise, la villa Imperiali, près de Pesaro, la villa Pia, la villa de Jules III, qu'il nous faut chercher les éléments épars de la succession artistique de Bramante. Qui pourrait calculer les merveilles que ces germes, arrivés à leur maturité dans l'esprit de Raphaël, auraient données au monde ?

Vers la fin de sa vie, Raphaël, entraîné par une véritable fièvre de production, peut-être aussi jaloux des lauriers de Michel-Ange, voulut s'essayer, à son tour, dans la sculpture. En s'aventurant sur ce terrain, si nouveau pour lui, il pouvait s'autoriser d'exemples illustres. Le premier, Giotto, avait cultivé les deux arts, nous pouvons même dire les trois, puisqu'il fut à la fois peintre, sculpteur et architecte : les bas-reliefs de son campanile sont encore là pour nous montrer avec quelle habileté le vénéré chef de l'École florentine savait manier l'ébauchoir. Au quinzième siècle, sans parler des innombrables peintres qui excellaient dans

l'orfèvrerie, dans l'art du médailleur, on peut citer parmi ceux qui se sont à la fois distingués dans la peinture et la sculpture, Francesco di Giorgio Martini, Verrocchio, les Pollajuolo, Léonard de Vinci. Puis vient Michel-Ange, le plus universel des artistes. Un des émules de Raphaël, Sodoma, s'essayait également, vers cette époque, dans la statuaire : en 1515, l'œuvre du dôme de Sienne le chargea d'exécuter le modèle de deux apôtres destinés à être coulés en bronze [1].

L'émoi fut grand dans le camp de Michel-Ange lorsqu'on apprit que Raphaël avait pris en main l'ébauchoir. Le sellier Leonardo di Compagnano prévint immédiatement le maître, alors occupé à Carrare. « Raphaël, lui écrit-il sous la date du 16 novembre 1516, a fait le modèle en terre d'un enfant pour Pierre d'Ancône, et celui-ci l'a déjà presque terminé en marbre. On dit que c'est une chose fort réussie. Tenez-vous pour averti [2]. »

Plusieurs années se passent sans que nous entendions de nouveau parler de cet enfant. Raphaël était mort depuis plus de trois ans, lorsque Castiglione, dans une lettre adressée, le 8 mai 1523, à l'un de ses compatriotes fixé à Rome, Andrea Piperario, le charge, après l'avoir entretenu d'antiques appartenant à Balthazar Turini, de demander à Jules Romain si l'enfant en marbre, de Raphaël, existait encore, et à quel prix on pourrait l'avoir [3]. Nous ignorons si le marché fut conclu. Il est certain que, l'année suivante, lorsque Jules Romain partit pour Mantoue, il laissa en dépôt à Rome, chez son frère, un enfant en terre, « un puttino di creta [4] », probablement la maquette de la statue modelée par Raphaël.

Tels sont les seuls renseignements que l'on possède sur cette œuvre intéressante. Nous en sommes même réduits à ignorer si elle se composait d'une figure isolée ou si elle formait un groupe. La critique moderne a essayé de combler cette lacune; elle a cru retrouver l'enfant, le « puttino », de Raphaël dans un marbre conservé à Saint-Pétersbourg et

1. Milanesi, *Sulla storia dell' arte toscana.* Sienne, 1873, p. 194.

2. Voy. Gotti, *Vita di Michel Angelo Buonarroti*, t. II, p. 59.

3. On admet d'ordinaire que la statuette appartenait à Jules Romain. Cependant le doute est possible : la phrase de Castiglione pourrait également s'appliquer à Turini. — Voy. les *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. V, p. 245.

4. Gennarelli et Mazio, *Il Saggiatore.* Rome, 1844, t. I, p. 67.

identique à un moulage du musée de Dresde, moulage qui, dès le siècle dernier, était placé sous le nom de l'Urbinate [1].

Vasari parle dans deux endroits différents de deux autres sculptures auxquelles il rattache également le nom de notre maître. « Raphaël, dit-il en décrivant la décoration de la chapelle Chigi, à Santa-Maria del Popolo, fit exécuter à Lorenzetto, sculpteur florentin, deux figures qui se trouvent encore dans sa maison, au Macello dei Corbi, à Rome. » Et ailleurs il s'exprime ainsi à ce sujet : « Chigi ayant confié à Lorenzetto le soin d'exécuter, sous la direction de Raphaël d'Urbin, son tombeau à Santa-Maria del Popolo, le sculpteur se mit à l'œuvre avec la plus grande ardeur..... Guidé par les conseils de Raphaël (aiutato dal giudizio di Raffaello), il termina deux figures, à savoir un Jonas nu sorti du ventre de la baleine, symbole de la résurrection des morts, et Élie nourri dans le désert avec un pain cuit sous la cendre et une cruche d'eau. Il mit tout son talent et tout son zèle à donner à ces deux statues la plus grande perfection possible. Mais la récompense due à ses efforts, le juste prix sur lequel il comptait pour subvenir aux besoins des siens, lui fit défaut.» Chigi et Raphaël étant morts presque simultanément, les deux figures, par suite de l'indifférence des héritiers de Chigi, restèrent pendant de longues années dans la boutique de l'artiste. Le 8 mars 1552, deux sculpteurs, Tomaso dal Boscho et Raffaello da Montelupo, furent chargés de régler le différend survenu entre les héritiers du banquier et ceux de Lorenzetto. Ils décidèrent que ceux-ci étaient tenus de remettre aux premiers les deux statues de Jonas et d'Élie, ainsi que divers fragments

1. Peut-être Raphaël, dans son *Enfant au dauphin*, s'est-il inspiré d'un motif antique. Nous sommes en effet en mesure d'affirmer que, sous Léon X, le palais Cesarini renfermait un groupe représentant un enfant assis (non couché) sur un dauphin : « In ædibus Cæsarinis : Ibi et vidi delphinum natantem super quo insidebat puer .» (Cl. Bellièvre, *Noctes romanæ*, Bibl. nationale, fonds latin, n° 13123, fol. 200.) Au siècle suivant, en 1633, on voyait dans une autre collection romaine, celle des Ludovisi, « un puttino morto sopra un delfino ferito de grandeza del naturale » (Springer, *Raffael und Michel Angelo*, p. 512). Dans les dernières années, on a voulu retrouver le « puttino » de Raphaël dans une statuette d'enfant debout, appartenant à M. P. Molini de — Florence. Voy. Rembadi, *Del putto di marmo di mano di Raffaello Sanzio*. Florence, 1872. — Gennarelli, *Sopra una scultura di Raffaello Sanzio*. Florence, 1873. — *Il Putto in marmo di Raffaello Sanzio da Urbino e i dieci membri dell'Accademia delle arti del disegno in Firenze. Ghiribizzo serio faceto*. Florence, 1873. — La *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, t. I, p. 79, 83; — L'édition de Vasari, publiée par M. Milanesi, t. IV, p. 406, 409 — Enfin, Foresi, *Capriole*. Florence, 1874, p. 33 et suiv.

de marbre destinés à la décoration de la pyramide élevée sur le tombeau de Chigi. Le prix total de l'ouvrage fut fixé à 1233 ducats un tiers, sur lesquels Lorenzetto avait reçu de son vivant 1141 ducats [1].

On le voit, pas plus ici que dans l'exécution du « puttino », Raphaël



STATUE DE JONAS

(Sainte-Marie du Peuple.)

ne prit le ciseau ni ne tailla le marbre. Les auteurs du seizième siècle sont d'accord pour affirmer que les deux statues ont été exécutées sous sa direction. Mais aucun d'eux n'est allé jusqu'à prétendre, comme l'a fait Passavant, que Raphaël ait mis la main au moins à la statue de Jonas. Le maître se sera borné à fournir à Lorenzetto une esquisse,

1. Renseignement communiqué par M. H. Narducci.

peut-être même une maquette (on considère comme telle une terre-cuite du musée de South-Kensington). En fallait-il davantage pour donner au *Jonas* le charme qui le caractérise?

Le modèle du *Jonas* était terminé en 1519, au plus tard, car dans les Loges nous en trouvons déjà une reproduction[1].

On a aussi attribué à Raphaël l'exécution de plusieurs médailles. Mais, ici encore, il s'est probablement borné à fournir des esquisses, s'en remettant à des artistes spéciaux du soin de confectionner les moules. L'une de ces esquisses à servi de base à une médaille fondue pour Castiglione. D'un côté, on voit le buste de l'auteur du *Courtisan;* de l'autre, Apollon sur son char avec la devise : *Tenebrarum et lucis* (sous-entendu *arbiter*)[2].

L'autre esquisse semble avoir été demandée à notre artiste par Laurent de Médicis, le neveu de Léon X, l'usurpateur du duché d'Urbin. Dans une lettre en date du 6 novembre 1517, Goro Gheri, gouverneur de Florence, écrit en effet à Laurent, qui se trouvait alors à Rome, pour le prier de faire exécuter par Raphaël, ou par un autre, un portrait de profil pouvant servir pour l'exécution d'une médaille (ou d'une monnaie)[3]. On connaît effectivement une médaille fondue à cette époque et représentant Laurent de Médicis, en buste et de profil, tourné à gauche, la tête nue, un manteau jeté par-dessus sa cuirasse, avec l'inscription :

LAVRENTIVS MEDICES VRBINI ETC. DVX.

Mais cette pièce n'a rien de commun avec Raphaël. Le savant auteur des *Médailleurs italiens*, M. A. Armand, qui en possède un exemplaire, l'attribue à Francesco da San-Gallo.

1. On a longtemps fait honneur à Raphaël de deux autres insignes, monuments de sculpture la fontaine des Tortues (fontana delle Tartarughe) et la tête de cire du musée Wicar. Mais ces deux attributions ne comptent plus guère de défenseurs. Les meilleurs juges s'accordent à voir dans la tête de cire un ouvrage du quinzième siècle. Quant à la fontaine, elle a été exécutée, en 1585 seulement, par le sculpteur florentin Taddeo Landini.

2. Gravée dans le *Trésor de numismatique et de glyptique. Médailles coulées et ciselées en Italie aux quinzième et seizième siècles*, pl. XXXVI, n° 2.

3. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 145.

CHAPITRE XVIII

Raphaël et l'antiquité.

On a vu, dans la première partie de ce travail, que Raphaël, avant son voyage à Rome, en 1508, n'avait pas étudié d'une manière suivie les chefs-d'œuvre de l'art antique. Tout en admirant à Urbin, à Sienne, à Florence les statues ou bas-reliefs grecs ou romains, il ne s'était pas cru astreint à l'imitation directe de ces monuments; il ne lui était arrivé qu'une fois, à Sienne, de copier un marbre antique, le groupe des *Trois Grâces*, et encore sa copie témoigne-t-elle d'une singulière inexpérience. A Rome, tout change comme par enchantement; le tendre et religieux peintre de madones se passionne pour les héros du paganisme. Il crée l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, ces éblouissantes visions du monde grec : désormais l'antiquité classique n'a pas de champion plus ardent. Après s'être inspiré d'elle en artiste, Raphaël l'étudie en archéologue; c'est à elle que sont consacrées ses dernières pensées; la restitution de Rome antique forme, avec la *Transfiguration* et la villa Madame, le couronnement de cette brillante carrière, si tôt interrompue.

Rechercher, à l'aide de documents peu connus, quelles étaient les ressources que Rome offrait à Raphaël, définir l'influence exercée sur lui par les chefs-d'œuvre de l'antiquité, signaler les services qu'il a rendus à la cause de l'archéologie et à celle de l'histoire de l'art, tel est l'objet de ce chapitre.

Si Raphaël avait eu l'occasion de voir des statues romaines à Urbin, à Sienne, à Florence, c'est à Rome, sans contredit, qu'il put pour la première fois étudier des peintures antiques. Beaucoup de monuments romains conservaient encore, au seizième siècle, leur décoration primi-

tive, sans compter les nombreux fragments de fresques que les fouilles mettaient incessamment au jour. On ne songeait pas encore à recueillir ces précieux spécimens, mais les artistes les étudiaient dès lors avec ardeur. Il est, dans l'œuvre de Raphaël, bien des réminiscences que l'imitation de la sculpture antique ne suffit pas à expliquer : le maître a très certainement puisé, plus libéralement qu'on ne l'admettait jusqu'ici, dans les productions de ses prédécesseurs, les peintres de l'ancienne Rome.

Sous Jules II, ou, plus exactement, en 1509, des vestiges de fresques plus ou moins considérables ornaient les thermes et les jardins de Salluste et de Titus. On apercevait aussi des traces de peintures dans les ruines situées sur le Quirinal, ainsi que dans celles qui avoisinaient l'église Saint-Pierre ès Liens. Sur le Palatin, la villa d'un ami de Raphaël, Inghirami (Phèdre de Volterra), renfermait plusieurs parois entièrement couvertes de fresques. Albertini cite encore un tombeau de la via Salaria orné de figures de Cérès et de Bacchus, ainsi que de pampres et d'amphores. Raphaël lui-même, dans son rapport à Léon X, parle des peintures des thermes de Dioclétien, qu'il oppose aux peintures contemporaines de Trajan et de Titus. On sait quel parti il tira des charmantes décorations découvertes de son temps dans les thermes construits par le dernier de ces empereurs. Mais on oublie trop qu'à cet égard il ne fit que suivre l'exemple de Morto da Feltro, le véritable inventeur des grotesques, du moins au témoignage de Vasari. Peut-être le maître urbinate étudia-t-il aussi les peintures, aujourd'hui encore existantes, de la pyramide de Cestius. Tivoli enfin lui fournit très certainement des modèles. Nous savons du moins que Morto da Feltro avait, peu d'années auparavant, mis à contribution les grotesques conservées dans cette ville. L'étude des mosaïques, dont Rome et ses environs, notamment Palestrine, possédaient des restes si considérables, acheva très certainement de familiariser Raphaël avec les traditions de la peinture antique.

Cependant, quoique Rome l'emportât, à cet égard, sur toutes les villes d'Italie, sa richesse en peintures antiques n'était pas assez grande pour dispenser un artiste aussi curieux que Raphaël de recourir à d'autres modèles. N'ayant pu étendre, comme Morto da Feltro, ses investigations jusqu'au royaume de Naples, jusqu'à Pouzzoles, Baïes, Mercato di

Sabbato[1], il dut demander à la sculpture un supplément d'informations. Ce furent les statues et les bas-reliefs qui développèrent son goût et qui lui fournirent les innombrables détails de costumes, d'ameublement, les armures et les ornements nécessaires à ses grandes compositions historiques. Il est indispensable, avant d'aller plus loin, de passer en revue les modèles que la Ville éternelle pouvait offrir à son nouvel hôte.

En thèse générale, on est trop porté à déprécier les collections romaines du commencement du seizième siècle. Le savant auteur des *Sculpteurs italiens*, M. Perkins, a suivi à cet égard les errements de ses prédécesseurs. Cherchant à dresser la liste des antiques existant à Rome du temps de Raphaël, M. Perkins se fonde encore sur ce passage bien connu, dans lequel le Pogge déclare que Rome, vers le milieu du quinzième siècle, ne contenait plus que cinq statues[2]. Mais le Pogge ne voulait évidemment parler que des statues exposées sur les places publiques, les colosses de Monte Cavallo, le Marc-Aurèle, etc. En réalité, cinquante ans plus tard, c'est par centaines que les antiques se chiffraient dans la Ville éternelle. Nous allons le démontrer.

Dès ce moment, Rome renfermait deux musées proprement dits, celui du Vatican, l'« antiquarium », comme on l'appelait, et celui du Capitole. Le premier ne comptait que peu de monuments encore, mais c'étaient presque tous des chefs-d'œuvre : l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, le Torse, l'Ariane (alors connue sous le nom de Cléopâtre), la statue de l'impératrice Sallustia Barba Orbana, représentée sous la figure de Vénus, le Commode, le Tibre. Sous Léon X, le Nil ainsi que deux statues d'Antinous vinrent s'ajouter à ces merveilles[3]. André Fulvio, qui les décrivit en 1513[4], nous apprend que toutes les sculptures étaient rangées dans le Belvédère autour d'une fontaine. Les unes, d'après un travail postérieur, semblent avoir été exposées en plein air ; les autres étaient placées dans des niches[5]. Plus tard Léon X fit également

1. Voy. Vasari, t. IX, p. 107.
2. *Raphael and Michelangelo*. Boston, 1878, p. 111.
3. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 162 et suiv.
4. *Antiquaria Urbis*, liv. I, fol. 32 v°.
5. Aldroandini, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi et case si veggono*, édit. de 1562, p. 115 et suiv. Voy. aussi Barbet de Jouy, *les Fontes du Primatice*, p. 41, 42.

orner les Loges de statues antiques acquises par lui ou par Jules II (voy. ci-dessus, page 451).

Le musée du Capitole, dont la fondation remontait à Sixte IV, était plus riche, quoique ses antiques n'offrissent pas la haute valeur artistique de celles de la collection pontificale. On y remarquait la Louve de bronze, l'Hercule de bronze, le Tireur d'épine, le Lion dévorant un cheval, des bustes d'empereurs, le sarcophage de Julia, les deux Sphinx de basalte aujourd'hui placés au bas de l'escalier, des fragments de statues colossales de bronze ou de marbre, etc., etc.[1].

Mais qui pourrait décrire la richesse des collections particulières? Elles formaient à elles seules le plus vaste musée qui existât alors. Il n'y avait guère de prélat, de diplomate, de grand seigneur, de banquier qui ne recherchât avec ardeur tout ce qui rappelait l'antique splendeur romaine : statues, bas-reliefs, gemmes, médailles, et jusqu'aux inscriptions. Au premier rang brillait le musée réuni au palais de Saint-Marc par le cardinal vénitien Dominique Grimani. Ses collections, qu'il transporta plus tard dans sa ville natale et qui, à sa mort, en 1523, devinrent le noyau du musée de Saint-Marc, comprenaient à la fois les spécimens de la statuaire et ceux de la glyptique. Nous savons qu'en 1505 il montra aux ambassadeurs italiens une masse prodigieuse de statues de marbre et une foule d'autres antiquités trouvées dans sa « vigne[2] ». Albertini mentionne notamment, comme exposée dans le verger du cardinal, une tête de bronze couronnée de tours, « caput æneum turritum[3] ».

D'innombrables autres marbres se trouvaient chez le cardinal Jean de Médicis, le futur pape Léon X (nous avons déjà signalé, d'après Albertini, sa belle statue de Satyre), chez les Colonna, les Orsini, les Savelli, les Cesarini, les Massimi, les Valle, les Porcari, les Mellini, les Maffei, les Pallavicini, les Caffarelli, etc., etc[4]. Dans la suite, la collection d'Augustin Chigi et celle de Bembo acquirent également une certaine célébrité. On trouvait des antiques jusque chez de simples artistes. Un des plus chers amis de Raphaël, l'orfèvre Antonio da San-Marino, possédait une Vénus de marbre qu'il exposa devant sa boutique, lors de la procession

1. Fulvio, *Antiquaria Urbis*, édit. de 1513, fol. 20 et 20 v°.
2. Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 216.
3. Albertini, *Opusculum*, fol. 62 v°.
4. *Ibid.*, fol. 61 v°.

par laquelle Léon X inaugura son règne. Ajoutons que personne ne trouva étrange cette façon de célébrer une des grandes fêtes de l'Église.

Des documents encore inédits, conservés à la Bibliothèque nationale, nous permettent de faire connaître la composition de plusieurs de ces cabinets d'antiques. L'un, installé « in domo Roscia », renfermait : un buste de la Sibylle de Tivoli, un buste de César et un autre de Pompée; une statue de Diane d'Éphèse, de marbre blanc, avec la tête, les mains et les pieds de marbre noir; le Sacrifice d'un taureau; un Neptune armé du trident, avec un pied posé sur une barque; un Bacchus couronné de pampres, l'épouse de Bacchus (*sic*), un bas-relief représentant la Volupté, la Chasteté et le Courage; de nombreuses têtes de Nymphes; une Vénus assise sur un trône, avec un myrte à côté d'elle; une tête colossale de Polyphème, une statue de Minerve. La plupart de ces marbres furent également exposés à l'occasion de la procession, ou « sacro possesso », de Léon X.

Nous sommes en mesure d'affirmer que Raphaël et ses disciples ont connu, étudié, copié deux au moins de ces antiques, la *Diane d'Éphèse* et le *Sacrifice du taureau*. Nous trouvons en effet ces deux compositions représentées dans les Loges, l'une au-dessous de l'autre, dans l'ordre même dans lequel les cite l'auteur du manuscrit de la Bibliothèque nationale. Si dans la figure de la *Diane d'Éphèse* l'artiste s'est permis quelques changements, il a, par contre, fidèlement copié le bas-relief avec les trois sacrificateurs, le taureau et les trois joueuses de flûte. Les Loges contiennent bien d'autres motifs encore qui peuvent se ramener à des modèles anciens.

Le savant auquel nous devons ces renseignements sur les collections romaines du règne de Léon X, Claude Bellièvre de Lyon, a en outre vu chez une dame de la famille des Orsini, près de l'église Saint-Eustache, le *Combat des Horaces et des Curiaces*[1]; dans le palais Cesarini, une statue de Caton le Censeur, et un enfant assis sur un dauphin; dans le palais Massimi, les statues ou bustes de Jules César, de Brutus et de Sénèque.

Si nous ajoutons à ces trésors, dont on commençait à sentir tout le

1. Cette suite paraît identique aux cinq statues découvertes, en septembre 1514, dans un terrain appartenant à la belle-sœur de Léon X, la veuve de Pierre de Médicis. Voy. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 139.

prix, ceux que les monuments publics offraient à l'admiration des visiteurs, on se persuadera aisément qu'aucune ville au monde ne pouvait se flatter de donner un enseignement aussi multiple et aussi complet. Il est à peine nécessaire de rappeler ici les colosses de Monte Cavallo ; la statue de Marforio, celle de Marc-Aurèle ; les bas-reliefs des arcs Titus, de Marc-Aurèle, de Septime-Sévère, de Constantin, ainsi que du petit arc des Orfèvres ; ceux des colonnes Antonine et Trajane [1] ; ceux des « Colonaccie » situées près du forum d'Auguste ; les sarcophages disséminés dans les trois cents églises de la ville ; les stucs des thermes de Titus, ceux des tombeaux de la voie Appienne et de la voie Latine ; etc., etc.

Vasari fait coïncider l'apogée de l'art moderne avec la découverte du Laocoon, du Torse, de l'Apollon, de la Vénus, de l'Hercule, de la Cléopâtre : l'exemple de Raphaël est là pour lui donner raison.

Tout poussait Raphaël à s'inspirer de ces modèles, et ses propres aspirations, et les conseils de son entourage. Le plus dévoué de ses protecteurs, celui qui fut pour lui comme un second père, Bramante, avait fait de l'antiquité l'étude de toute sa vie. La plupart des monuments de l'ancienne Rome avaient été mesurés et dessinés pas ses soins. Lomazzo, auquel nous devons ce renseignement, a encore vu ces dessins, alors dispersés dans toute l'Italie [2]. Un élève de Bramante, Antonio Labacco, confirme ce témoignage en nous montrant son maître imitant, à diverses reprises, un temple situé près du Forum, sur l'emplacement de l'église Saint-Adrien [3]. Raphaël était tout fraîchement débarqué à Rome que déjà l'architecte en chef de Saint-Pierre mettait à l'épreuve ses connaissances en archéologie : ayant fait exécuter des copies du *Laocoon* par plusieurs sculpteurs, il lui demanda de prononcer entre les concurrents. Le Sanzio déclara que le travail de Jacopo Sansovino se rapprochait le

1. Dès 1506, Raphaël Maffei de Volterra parle des dessins faits, d'après la colonne Trajane, par le peintre Jacopo de Bologne. Cet artiste avait imaginé une machine qui lui permettait d'étudier de près tous les bas-reliefs.

2. *Idea del tempio della pittura*, édit. de 1785, p. 14.

3. *Libro d'Antonio Labacco appartenente à l'architettura nel qual si figurano alcun notabili antiquità di Roma*. Rome, 1559, fol. XVII.

plus de l'original, et son arrêt fut ratifié par un connaisseur illustre, le cardinal Dominique Grimani [1].

Bramante étudiait l'antiquité en artiste. D'autres amis de Raphaël l'étudiaient en amateurs, en archéologues. Parmi eux, Pierre Bembo, le futur cardinal, mérite le premier rang. Nous avons vu, par l'*Anonyme* de Morelli, combien son cabinet était riche en bronzes, en marbres, en médailles, en gemmes. C'était, pour le jeune Urbinate, un guide aussi éclairé que bienveillant. Balthazar Castiglione ne tarda pas non plus à sacrifier à la « curiosité ». Tantôt nous le voyons célébrer la statue de Cléopâtre, tantôt faire la chasse à des bas-reliefs, à des camées, à des tableaux de maîtres [2]. Ce fut en compagnie de ces deux amis que Raphaël se rendit, en 1516, à Tivoli, pour y visiter « l'antique et le moderne ». Peut-être l'artiste entra-t-il aussi, dès lors, en relation avec l'archéologue Andrea Fulvio, avec lequel nous le verrons, dans la suite, préparer sa grande restitution de Rome antique. Ce qui est certain, c'est que Fulvio publia peu de temps après, en 1517, chez Mazzocchi, à Rome, un recueil numismatique dont les gravures, fort soigneusement exécutées, devaient être du plus grand secours aux artistes amenés à s'occuper de l'iconographie grecque ou romaine [3].

L'influence de l'antiquité se traduit de trois manières différentes dans l'œuvre de Raphaël : par les changements survenus dans son style, par l'imitation de modèles antiques déterminés, peintures, bas-reliefs ou statues, enfin par le choix de sujets empruntés à la mythologie et à l'histoire des Grecs ou des Romains.

Les modifications que l'étude de l'antiquité a fait subir au style de Raphaël sont si nombreuses, qu'il nous faudrait, pour en dresser le tableau, décrire une à une toutes les figures créées par le maître. L'artiste s'est servi des admirables modèles conservés dans les collections romaines, pour rectifier les costumes, pour donner à ses types une pureté plus grande, pour agrandir et ennoblir sa manière. Grâce

1. Vasari, t. XIII, p. 72.

2. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 161 et suiv.

3. *Illustrium imagines. — Imperatorum et illustrium virorum aut mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi : emendatum correptumque opus per Andream Fulvium diligentissimum antiquarium*, in-12, CXX pages.

à eux, il découvre enfin la formule scientifique de cette beauté dont il n'avait eu jusqu'alors que le pressentiment. A la place d'impressions plus ou moins vagues, plus ou moins personnelles, nous voyons surgir des règles. L'École romaine prend naissance. Si Raphaël, à Pérouse, à Urbin, à Florence, s'était conquis des admirateurs, c'est à Rome seulement qu'il put enfin former des élèves.

De cette imitation générale, Raphaël ne tarda pas à passer à des emprunts plus directs. Vasari déjà signale l'influence que les modèles antiques ont exercée sur la composition des fresques de la Chambre de la Signature. Décrivant le *Parnasse*, il nous montre Raphaël recourant, pour les portraits des poètes représentés sur le mont sacré, aux statues, aux médailles, ainsi qu'à de vieilles peintures. Il est certain que l'artiste n'a rien négligé pour s'entourer de documents authentiques. C'est ainsi qu'en peignant le Socrate de l'*École d'Athènes*, il s'est inspiré d'un portrait antique, peut-être de ce camée que Castiglione fut assez heureux pour acquérir une dizaine d'années plus tard. Ses connaissances en matière d'iconographie grecque ne paraissent d'ailleurs pas avoir été bien profondes encore, sinon il aurait représenté Platon avec des cheveux bouclés et Aristote sans barbe. Mais qu'importe ici la vérité historique ? Les deux coryphées de l'*École d'Athènes* sont tels que nous nous plaisons, après la lecture de leurs écrits, à nous les figurer, et c'est là l'essentiel. Qui ne préfèrera, en pareille matière, à l'exactitude archéologique, les vivantes et généreuses conceptions d'un Raphaël ?

Par contre, les imitations de modèles anciens, choisis uniquement en raison de leur beauté intrinsèque, sont bien plus nombreuses qu'on ne l'admettait jusqu'ici. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, le trône sur lequel siège saint Grégoire est la reproduction exacte d'un de ces fauteuils de marbre dont Rome renferme encore tant de superbes spécimens. La tête de l'Homère du *Parnasse* rappelle, M. Gruyer en a déjà fait l'observation, celle du *Laocoon*. Calliope, dans la même fresque, est imitée de la *Cléopâtre* (aujourd'hui appelée l'*Ariane*), alors déjà exposée au Belvédère. L'imitation est surtout sensible dans le dessin conservé à l'Albertine de Vienne ; dans la partie inférieure des deux figures, l'arrangement des draperies est identique[1]. L'Apollon de l'*École d'Athènes* a, très

1. Voyez ci-dessus, page 355.

certainement, été inspiré par la célèbre intaille de Laurent le Magnifique, *Apollon et Marsyas*. Peut-être Raphaël a-t-il vu l'original, qui semble être resté entre les mains de Pierre de Médicis (il est aujourd'hui au musée de Naples), et qui a probablement été compris dans les cent soixante-huit camées mis en gage en 1496 chez Augustin Chigi. Dans tous les cas, il connaissait cette composition fameuse par les nombreuses reproductions répandues dans toute l'Italie dès le dernier tiers du quinzième siècle[1]; il la fit, plus tard, reproduire intégralement dans les stucs des Loges. Dans les fresques de la voûte, les imitations abondent encore davantage. Le trône de la *Philosophie* est supporté, comme on sait, par deux de ces *Dianes d'Éphèse* dont les statues commençaient alors à se multiplier dans les collections romaines. Le bourreau du *Jugement de Salomon* rappelle le gladiateur combattant du musée de Naples (ancienne collection Farnèse)[2]. Enfin, dans l'*Apollon et Marsyas*, le corps du supplicié est la copie d'un marbre dont il existe plusieurs répliques.

Ainsi que nous l'avons constaté ci-dessus (page 386), la Chambre d'Héliodore, quoique postérieure à la Chambre de la Signature, est moins riche qu'elle en emprunts faits à l'antiquité.

Dans la salle de l'*Incendie du Bourg*, ces réminiscences reprennent le dessus. Signalons entre autres, dans la fresque qui a donné son nom à la salle, l'amphore, très pure de formes, qui est posée sur la tête de l'une des porteuses d'eau, et les superbes colonnes corinthiennes et ioniques des édifices envahis par les flammes. Des réminiscences analogues s'affirment, avec plus de force encore, dans la quatrième et dernière des Stances, celle de Constantin, achevée, on s'en souvient, après la mort de Raphaël seulement. La multiplicité des emprunts faits à la statuaire des anciens y nuit vraiment à la spontanéité de l'inspiration. C'est que, en thèse générale, le nombre des imitations est en raison inverse de la part prise par Raphaël aux ouvrages exécutés dans son atelier. Avant

1. Une autre pierre gravée du cabinet de Laurent de Médicis, aujourd'hui conservée au British Museum, nous montre également Apollon debout dans une attitude peu différente de celle que Raphaël lui a donnée dans l'*École d'Athènes*.

2. Voyez le *Musée de sculpture* de Clarac, pl. DCCCLXIX, n° 2202. — La figure du bourreau, placé à l'extrême gauche, dans le *Portement de croix*, reproduit le même motif, avec quelques légères variantes.

tout possédés du désir d'aller vite, ses élèves, Jules Romain, Penni, Perino del Vaga, considéraient l'antiquité comme un arsenal, dans lequel ils pouvaient puiser à pleines mains, et qui devait leur épargner la peine d'inventer.

Peut-être est-ce à cette ingérence d'élèves peu éclairés qu'il faut attribuer l'introduction, dans les cartons de tapisseries, de certains symboles fort en vogue dans l'antiquité classique, mais absolument étrangers aux idées modernes. Nous avons vu avec quel soin Raphaël avait évité, dans la Chambre de la Signature et dans la Chambre d'Héliodore, de mêler l'allégorie aux compositions historiques. Voilà que tout à coup, dans son *Saint Paul en prison*, le tremblement de terre est personnifié par un géant soulevant une montagne, tandis que dans les bordures de la *Pêche miraculeuse*, du *Martyre de saint Étienne*, de la *Guérison du boiteux*, de la *Mort d'Ananie*[1], nous rencontrons des naïades, des divinités fluviales, des villes figurées sous les traits de femmes ceintes de couronnes murales, etc., etc[1]. Ces souvenirs du polythéisme antique étonnent et choquent. Nous étions tout entiers au récit de l'*Expulsion des Médicis*, de la *Bataille de Ravenne*, etc. Que viennent faire, au milieu d'événements contemporains de l'artiste, ces fleuves couchés sur leur urne ou tenant la corne d'abondance traditionnelle? Ils ne peuvent que diminuer l'intérêt, paralyser l'action.

A côté de ces imitations indirectes, on constate dans les tapisseries de nombreux emprunts faits à des modèles déterminés. Dans le *Sacrifice de Lystra*, le sacrificateur levant la hache est, ainsi que la victime, la copie d'un bas-relief aujourd'hui conservé au musée des Offices.

Les Loges sont, avec la Farnésine, celui des ouvrages de Raphaël devant lequel on est le plus autorisé à évoquer le souvenir de l'antiquité. La découverte des peintures conservées dans les thermes de Titus avait mis à la disposition de Raphaël et de ses élèves une mine inépuisable de motifs pittoresques. On a vu avec quelle ardeur ils l'exploitèrent. Ils puisèrent également à pleines mains dans les collections romaines de statues et de bas-reliefs : la *Diane d'Éphèse*, le *Sacrifice du taureau*, l'*Apollon et Marsyas*, et bien d'autres sujets encore nous le prouvent. Les imitations abondent même dans les tableaux principaux, les scènes

1. Voyez ci-dessus, pages 493-496.

tirées de la Bible. Dans le *Déluge*, l'homme qui se cramponne au cou de son cheval est copié sur un bas-relief de la colonne Antonine[1]. D'autres peintures, le *Passage du Jourdain* et le *Sacre de Salomon*, nous montrent le Jourdain sous les traits d'un vieillard à longue barbe.

Il n'entre pas dans nos intentions de passer en revue tous les emprunts faits par Raphaël à l'antiquité, soit dans la chambre de bain de Bibbiena, soit dans la villa Chigi, soit dans les *Planètes* de Sainte-Marie du Peuple, ou bien encore dans les compositions gravées par Marc-Antoine. Une telle investigation dépasserait les limites assignées à ce travail; elle a d'ailleurs été faite, avec le soin le plus scrupuleux, par M. A. Gruyer. Le lecteur trouvera dans son livre sur *Raphaël et l'antiquité* la longue liste de ces imitations.

A force d'étudier les œuvres antiques, Raphaël se familiarisa, non seulement avec les procédés et le style de ses prédécesseurs grecs et romains, mais encore avec leurs idées et leurs croyances. Les ingénieuses fictions de la mythologie, les exploits des héros célébrés par Homère et par Virgile, s'animèrent à ses yeux d'une vie nouvelle. Avant son arrivée à Rome, Raphaël avait à peine entrevu ce monde si riche de poésie. Seuls les *Trois Grâces* et *Apolllon et Marsyas* avaient tenté son pinceau. A partir de 1508, au contraire, l'Olympe rivalise dans ses préoccupations avec les souvenirs du christianisme. L'antiquité lui fournit le sujet des plus brillantes d'entre ses compositions : l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, *Apollon et Marsyas*, *Alexandre faisant déposer les œuvres d'Homère dans le tombeau d'Achille*, *Auguste défendant de brûler l'Énéide*, le *Triomphe de Galatée*, les *Planètes*, les *Sibylles*, l'*Histoire de Psyché*, l'*Histoire de Vénus et de Cupidon*, peinte dans la chambre de bain de Bibbiena, les *Parques*, les *Saisons*, les *Heures*, tissées dans les bordures des tapisseries, le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, etc.

Si plusieurs de ces sujets furent imposés à Raphaël par ses protecteurs, il en est beaucoup d'autres, par contre, que l'artiste a choisis librement. De ce nombre sont les diverses compositions traduites par le burin de Marc-Antoine. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la

1. Bellori et Bartoli, *Columna cochlis M. Aurelio Antonino Augusto dicata*. Rome, 1704, pl. XIII, XVI.

superbe estampe de *Lucrèce*. Ce chef-d'œuvre fut suivi du *Jugement de Pâris*[1], du *Quos ego*, de la *Peste*, de *Vénus sortant du bain*, etc. Rappelons aussi le beau dessin du Louvre, la *Calomnie d'Apelle*, et l'*Enlèvement d'Hélène*, de la collection d'Oxford (Braun, n° 265).

Le poète auquel Raphaël demandait de préférence des inspirations était le doux Virgile. Outre l'épisode de la *Fuite d'Énée*, introduit dans l'*Incendie du Bourg*, il lui emprunta l'idée du *Quos ego* (Neptune calmant la tempête et autres scènes de l'*Énéide*), ainsi que celle de la *Peste* ou *Morbetto*, également inspirée de l'*Énéide* (livre III). Dans le *Parnasse*, dans l'*Auguste défendant de brûler l'Énéide*, Raphaël avait, par anticipation, payé au grand poète latin un tribut de reconnaissance.

Nous venons de voir à l'œuvre l'artiste s'inspirant des modèles qu'il juge les plus parfaits. Il est temps de faire connaissance avec l'archéologue recherchant les restes de l'art antique, les discutant, s'occupant de nous rendre le magnifique ensemble des monuments romains rongés par le temps ou mutilés par la main des hommes. Raphaël se présente à nous sous ce double aspect; mais, tandis qu'au début l'artiste l'emporte sur l'archéologue, nous assistons vers la fin de sa vie au phénomène inverse. Quelques critiques pourront être tentés de voir dans ce changement une preuve de lassitude; lorsque l'inspiration tarit, on se tourne vers la science. On naît poète; on devient érudit. Pour nous, nous croyons qu'il faut plutôt admirer le bonheur singulier de ce maître, éminent entre tous, qui, dans sa courte carrière, a pu embrasser tour à tour tant de disciplines diverses, vivre d'une vie si multiple, savourer l'une après l'autre toutes les jouissances intellectuelles de cette grande époque.

Peu de temps après son arrivée à Rome, Raphaël eut l'occasion de témoigner de son culte pour les souvenirs du passé, ce passé s'appelât-il antiquité, moyen âge ou Renaissance, et de montrer qu'à côté de l'artiste il y avait en lui l'étoffe d'un archéologue. Jules II, dans son ardeur à remplir le Vatican de créations nouvelles, avait donné l'ordre à son peintre favori de détruire les fresques de ses prédécesseurs. Raphaël dut

1. Ainsi que l'a prouvé M. Springer, cette composition procède d'un bas-relief conservé à la Villa Médicis (*Raffael und Michel Angelo*, p. 311).



LE JUGEMENT DE PARIS

(Fac-simile de la gravure de Marc-Antoine.)

obéir; mais il voulut du moins que toute trace de ces compositions, si importantes pour l'histoire des arts, ne fût pas perdue, et fit copier une



VÉNUS SORTANT DU BAIN

(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

partie des peintures de Piero della Francesca[1]. Quelle belle leçon donnée à cette bande de démolisseurs acharnés, à ces vandales qui s'attaquaient

1. Voyez ci-dessus, page 320.

alors aux plus vénérables monuments de Rome païenne ou de Rome chrétienne! Si l'exemple de Raphaël avait été suivi, si ses principes avaient triomphé, nous posséderions du moins une image, fût-elle sommaire, de tant de chefs-d'œuvre perdus sans retour.

Ce ne fut toutefois que longtemps après, en 1515, que Raphaël put intervenir d'une manière plus efficace dans la conservation des monuments historiques. Un bref en date du 27 août 1515 lui accorda, très certainement sur sa demande, le droit de s'opposer à la destruction de ceux des marbres antiques qui porteraient des inscriptions. « Considérant, lui écrit le Pape, que les tailleurs de pierre détruisent, en les employant comme matériaux de construction, beaucoup de marbres et d'autres pierres antiques contenant des inscriptions, témoignages précieux qu'il importe de conserver pour développer le culte des lettres et pour entretenir l'élégance de la langue latine, Nous défendons à tous ceux qui travaillent le marbre à Rome de couper ou de scier, sans ta permission, n'importe quelle pierre ornée d'inscriptions, sous peine d'amende pour ceux qui contreviennent à nos ordres. »

La première partie du même bref accorde à Raphaël le droit de réquisitionner partout les matériaux provenant des fouilles pratiquées à Rome ou dans les environs, et de les employer à la construction de la basilique de Saint-Pierre, dont il avait été nommé architecte en chef une année auparavant. L'artiste ne tarda pas cependant à découvrir le danger qu'il y avait à encourager ces fouilles. Nous le verrons en effet s'élever contre les papes qui, en permettant d'extraire la pouzzolane des fondations des édifices antiques, avaient causé la ruine de bon nombre de monuments.

En ce qui concerne les inscriptions, les efforts de Raphaël ne tardèrent pas à être couronnés de succès. Dès le 30 novembre 1517, un des principaux éditeurs de Rome, Jacques Mazzocchi obtenait de Léon X un privilège de sept ans pour le recueil qu'il se proposait de publier sous le titre de *Epigrammata antiquæ Urbis*, et, quatre années plus tard, au mois d'avril 1521[1], son travail, un superbe in-folio de quatre cents pages, était

1. Mazzocchi mentionne précisément une inscription tracée sur un bloc de travertin qui était destiné à la construction de Saint-Pierre et qui aura sans doute été préservé de la destruction par Raphaël : « In saxo oblongo tiburtino adducto ad fabricam Sancti-Petri qui demum fissus est in duas partes per lapicidas. » (Fol. CLXV v°.)

livré au public. Ce volume, le plus ancien recueil épigraphique imprimé que nous possédions, en préservant de l'oubli les inscriptions dont Rome regorgeait alors, concourait donc au but poursuivi par Raphaël ; il offrait, en outre, des gravures sur bois, assez bien faites, de plusieurs des monuments romains les plus remarquables, la porte Saint-Laurent, le pont Sainte-Marie, l'arc de Constantin (sans les sculptures), l'arc de Septime-Sévère, le Panthéon, la colonne Trajane, la pyramide de Cestius, l'obélisque du Vatican, etc., etc.

On a voulu assimiler les fonctions de Raphaël à une véritable direction des musées romains. Peut-être est-ce aller trop loin. Ce n'est que longtemps après que l'on semble avoir songé à créer un office spécial pour ce service, et encore l'emploi fut-il, au commencement, bien modeste. Francesco de' Botti, qui était, en 1540, « politor et scopator statuarum et figurarum palatii Capitolii », c'est-à-dire chargé de la garde et de l'entretien des statues du Capitole et du Vatican, ne recevait que 2 ducats de traitement par mois. Le gardien de la colonne Trajane (le scribe pontifical écrit *Coluna trojana*) était mieux rétribué quoique ses fonctions n'exigeassent pas des aptitudes bien spéciales : il recevait 4 ducats par mois[1]. Les Médicis n'avaient pas attendu si longtemps pour confier leurs collections à des hommes compétents. On a vu que Donatello et son élève Bertoldo étaient de véritables directeurs de musées, dans l'acception moderne du terme.

La mission confiée à Raphaël lui suscitait parfois des conflits avec la municipalité romaine, dès lors fort jalouse de l'accroissement du Musée capitolin. Le 15 juillet 1518, comme le peintre-archéologue revendiquait, sans doute pour le Pape, une statue provenant de la succession de Gabriel de' Rossi, les conservateurs de la ville déclarèrent vouloir user du droit que leur conférait le testament du défunt, et incorporer la statue aux collections du Capitole[2].

Par contre, nous voyons Raphaël profiter des facilités que lui offraient ses fonctions pour procurer des antiques à ses amis ou connaissances. Une lettre du chargé d'affaires de Ferrare, publiée[3] par le marquis Cam-

1. Archives d'État, de Rome.
2. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 204.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 351.

pori (30 mars 1517), nous montre l'artiste occupé à satisfaire les caprices du duc Alphonse d'Este. « Quant aux médailles, têtes et figures, écrit le chargé d'affaires, Raphaël m'a dit qu'il se conformerait aux instructions de Votre Excellence ; il m'a prié de m'en remettre à lui, m'assurant qu'il aura des émissaires capables de le bien servir. Il m'a donné aussi à entendre que Votre Excellence a manifesté naguère le désir d'acquérir le lit de Polycrate (Polyclète?). Il y en a bien un à Florence, mais il n'est pas à vendre. Il en connaît un ici qui lui paraît plus beau, quoique ce ne soit pas le lit de Polycrate. » Etc., etc.

Qui sait si Raphaël ne collectionna pas aussi pour son propre compte? Un de ses héritiers, Jules Romain, possédait des marbres qui provenaient peut-être de sa succession et que Castiglione lui fit espérer de vendre à Mantoue [1]. Nous trouvons en outre, parmi les objets laissés par Jules Romain à Rome, chez son frère, en 1524, trente médailles de divers types, onze médailles de plomb avec diverses figures, une figurine (una intagliatura) en cristal de roche, une tasse de marbre blanc, un vase de terre antique (una tazzetta di terracotta antica), un vase antique de bois (una tazzetta antica in legno), et aussi (que de promesses et de mystères dans cette simple désignation!) une caisse pleine de dessins, de cartons, de livres, de manuscrits, — selon toute vraisemblance, l'héritage artistique et littéraire de Raphaël [2].

Le peintre-archéologue ne tarda pas à organiser un véritable institut de correspondance archéologique. On sait qu'il envoya des dessinateurs dans toutes les parties de l'Italie et jusqu'en Grèce, pour y relever les monuments antiques. Une gravure du soubassement de la colonne de Théodose, à Constantinople, porte une mention constatant que le dessin original avait été envoyé à Raphaël d'Urbin [3]. L'examen du dessin de la *Bataille de Constantin* a permis à M. Reiset de faire une autre observation, tout aussi intéressante. « Plusieurs des têtes de chevaux de profil qui se voient à la gauche de la composition, dit ce savant, sont copiées de la frise de Phidias. La ressemblance est telle, qu'elle ne peut être fortuite. On ne la retrouve, ni dans la fresque peinte après la mort de

1. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 115.
2. Voy. *Il Saggiatore*, t. I, p. 67-68. Rome, 1844. Nous publions plus loin cet inventaire.
3. Passavant, *Raphaël*, t. I, p. 274.

Raphaël par Jules Romain, ni dans aucun autre ouvrage que nous connaissons du maître ou de ses élèves[1]. »

En 1518 ou en 1519, Raphaël entreprit de condenser les résultats de ses études dans un Rapport qu'il adressa au Pape et dont nous possédons deux rédactions différentes, l'une publiée en 1733 par les Volpi, dans leur édition des œuvres de Castiglione, l'autre dans l'ouvrage de Passavant. Il se proposait, comme on verra, de relever les mesures de tous les monuments romains encore existants, et de tenter une sorte de restitution idéale de Rome antique. Avant d'analyser ce document précieux, il est nécessaire de dire un mot de son histoire.

Le premier qui mentionne le Rapport sur les antiquités de Rome est A. Beffa Negrini, qui l'attribue à Castiglione et dit qu'il figure en tête du registre des lettres du comte[2]. Cette attribution prévalut jusqu'en 1799, époque à laquelle l'abbé Francesconi, dans une dissertation magistrale, démontra que l'auteur du Rapport ne pouvait être que Raphaël lui-même[3]. Les arguments produits par Francesconi étaient du plus grand poids, et sa thèse fut universellement admise. Le savant auteur florentin admettait d'ailleurs que Castiglione avait revu et retouché le travail de son ami et y avait introduit diverses modifications, surtout en ce qui concernait le style. La découverte faite à Munich d'un autre exemplaire de la lettre, d'une rédaction un peu différente, confirma dans ses points essentiels la thèse de Francesconi.

Constatons tout d'abord, comme faits irrévocablement acquis à notre cause, que la lettre est adressée à Léon X, que l'un des exemplaires a été trouvé dans les papiers de Castiglione, et l'autre en compagnie de la traduction de Vitruve, exécutée pour Raphaël par Marco Fabio de Ravenne; enfin, que tous les traits qu'elle contient peuvent, sans exception aucune, s'appliquer à Raphaël. C'est ainsi que l'illustre peintre-architecte était occupé, dans ses dernières années, à mesurer et à

1. *Notice des dessins*, p. 257. Ce dessin n'est, d'ailleurs, pas un original. M. Reiset le considère comme une copie exécutée, sous les yeux de Raphaël, par Polydore de Caravage.

2. *Elogi istorici d'alcuni personaggi della famiglia Castiglione*. Mantoue, 1606, p. 429.

3. *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*. Florence, 1799, in-8°. — Les arguments produits contre cette thèse par F. Gasparoni (*l'Architetto girovago*, t. I, Rome, 1841, p. 23 et suiv.) perdent toute valeur du moment qu'on admet, comme nous, que Castiglione a retouché la lettre écrite par son ami.

relever les édifices antiques de Rome, nous le savons par le témoignage de ses contemporains, tout comme l'auteur de la lettre; comme ce dernier, il se servait de la boussole pour ses déterminations; comme lui, il s'était vu confier cette tâche par le Pape. Que de présomptions en faveur de notre maître!

Tant de preuves, une unanimité si touchante, n'ont cependant pu convaincre un savant allemand bien connu, M. H. Grimm. Dans son travail intitulé : *De incerti auctoris litteris quæ Raphaelis Urbinatis ad Leonem decimum feruntur* [1], M. Grimm a entrepris de démontrer que le Rapport ne pouvait pas être de Raphaël. Cette impossibilité ressort, d'après lui, des termes mêmes du document. Dans la première rédaction, l'auteur s'exprime en effet comme suit : « Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, et il n'y a pas encore onze ans, tant de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, le malheureux arc, tant de colonnes et de temples ont été ruinés, principalement par messire Bartolommeo della Rovere. » La seconde rédaction, plus explicite, aggrave encore les soupçons de M. Grimm : « Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, — et il n'y a pas encore douze ans, — on a ruiné beaucoup de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, l'arc qui était à l'entrée des thermes de Dioclétien, le temple de Cérès sur la voie Sacrée, une partie du Forum transitorium, qui a été incendié et détruit il y a peu de jours, et dont les marbres ont été employés à faire de la chaux. » Or Raphaël n'est arrivé à Rome qu'en 1508; d'autre part, la destruction de la pyramide de la via Alessandrina a eu lieu en 1499, et celle de l'arc (que M. Grimm identifie à l'arc de Gordien) beaucoup plus tôt encore, peut-être sous Sixte IV déjà. Par conséquent, Raphaël n'a pu assister à ces actes de vandalisme, par conséquent il ne saurait être l'auteur du Rapport. Ce document, d'après M. Grimm, aurait été rédigé dans les premières années du règne de Jules II, et serait l'œuvre d'un antiquaire, que nous savons avoir été en relations avec le peintre : Andrea Fulvio.

L'argumentation de M. Grimm est assurément fort ingénieuse, et l'on comprend que des esprits d'ordinaire sagaces, comme M. Springer,

1. *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de A. de Zahn, 1871, p. 67 et suiv.

aient été séduits par la thèse nouvelle. Cependant nous croyons qu'un examen approfondi du problème doit conduire à des conclusions différentes. Occupons-nous d'abord de la pyramide. Il est certain qu'Alexandre VI a ordonné la démolition de ce monument, vulgairement appelé « Meta Romuli » ou « Sepulchrum Scipionum ». Nous savons même que les travaux ont commencé en décembre 1499. Mais il est tout aussi certain que des restes assez considérables de la « Meta » subsistaient encore du temps de Raphaël. François Albertini, nous le dit formellement dans son livre publié en 1510 : « Metha... vestigia cujus adhuc extant apud ecclesiam S. Mariæ Transpontinæ[1]. » Ces vestiges ont dû disparaître peu de temps après, car un bref, jusqu'ici inédit, de Jules II, nous apprend qu'en 1512 plusieurs personnes se disputaient la possession du terrain sur lequel s'élevait la pyramide, terrain dont une partie seulement avait été occupée par la nouvelle rue établie sous Alexandre VI. En thèse générale, il était rare à cette époque que l'on détruisît un édifice au ras du sol (la « Meta » notamment avait déjà subi bien des mutilations avant Alexandre VI) ; Raphaël a donc parfaitement pu rappeler la démolition d'un monument dont les ruines n'avaient définitivement disparu que vers 1510. Ayant assisté au dernier acte, il était en droit de se compter parmi les spectateurs de cette tragédie. Il ne fut d'ailleurs pas le seul à se souvenir de la pyramide : en 1515, lors de l'entrée de Léon X à Florence, Giuliano del Tasso construisit, sur la place du Mercato Nuovo, une colonne imitée de la colonne Trajane, et, sur la place de la Trinité, un simulacre de la « Meta di Romolo[2] ».

En ce qui concerne l'arc placé à l'entrée des thermes de Dioclétien, il n'est point absolument prouvé que l'auteur du Rapport parle de l'arc de Gordien. Beaucoup de monuments analogues furent détruits à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle ; nous le savons par Albertini. Fulvio lui-même, dont le livre paraissait une quinzaine d'années plus tard, se vit forcé, en 1527, d'enregistrer plusieurs de ces démolitions sacrilèges. Mais rangeons-nous à l'avis de M. Grimm, et admettons qu'il s'agisse de l'arc de Gordien. Ici encore

1. *Opusculum*, p. 68.
2. Vasari, t. VIII, p. 267.

Albertini viendra à notre secours : « Arcus marmoreus Gordiani... vestigia cujus dispoliata visuntur. » Ainsi, en 1509 en ou 1510, on voyait encore les restes du monument, restes qui n'auront pas tardé à disparaître à leur tour, mais qui autorisaient Raphaël à se compter parmi les témoins de ces scènes de destruction.

On manque de renseignements sur l'époque de la démolition du temple de Cérès, situé près du grand Cirque, ainsi que du Forum transitorium ou Forum de Nerva. Il nous est, par conséquent, impossible de tenir compte, dans le débat, de ces deux édifices. Mais la mention du nom de Bartolommeo della Rovere tend à prouver que le Rapport, alors même qu'il ne porterait pas en tête les mots *A Papa Leone X*, ne saurait être adressé à son prédécesseur. Ce personnage, omis dans le vaste recueil généalogique de Pompeo Litta, était neveu de Jules II; ce fut lui qui fut chargé de conduire César Borgia à Ostie, le 18-19 novembre 1503. En 1512, il écrit, au nom du Pape, au cardinal Jean de Médicis[1]; en 1513, il assiste au conclave[2]. La famille des Rovere étant en disgrâce pendant le pontificat d'Alexandre VI, il est à peu près certain que les exploits de messire Bartolommeo en matière de vandalisme ne peuvent dater que de l'avènement de son oncle, et qu'ils sont par conséquent postérieurs à 1503. Or comment admettre que, dans un rapport adressé au Pape par un artiste attaché à la cour pontificale, celui-ci ait eu le courage d'attaquer si ouvertement, et sans nécessité aucune, un de ses plus proches parents, son propre neveu? Ne sommes-nous pas forcés, ici encore, d'admettre que le destinataire était Léon X, non Jules II? N'est-ce pas à ce dernier seul aussi, et non à son belliqueux prédécesseur, que peut s'appliquer la phrase dans laquelle l'auteur le loue de chercher à pacifier l'Europe, « spargendo el santissimo seme della pace tra li principi christiani »?

Pour réfuter de point en point la théorie de M. Grimm, il nous reste à démontrer que le Rapport ne peut pas être l'œuvre d'Andrea Fulvio. (Que le lecteur nous pardonne cette longue discussion; elle est indispensable pour dissiper des doutes qui ne se sont que trop accrédités déjà, et pour restituer à Raphaël la paternité d'un document du plus haut

1. Archives d'État de Florence, fonds Strozzi, filza V, fol. 60-67.
2. Voyez le *Diarium* de Pâris de Grassis.

intérêt.) Fulvio, né dans les environs de Rome, à Palestrine, vint de fort bonne heure dans la Ville éternelle, où il publia, dès 1487, son *Ars metrica*[1]. Par conséquent, à supposer qu'il ait adressé son Rapport à Jules II l'année même de son avènement, en 1503, il y aurait eu seize années, et non pas douze, qu'il habitait Rome. En outre, cet auteur, qui était un antiquaire, non un artiste, aurait écrit son rapport en latin, non en italien. Enfin, et ce point me paraît décisif, on ne rencontre dans les ouvrages de Fulvius, les *Antiquaria urbis Romæ*, dédiés en 1513 à Léon X, les *Antiquitates urbis Romæ*, dédiées à Clément VII[1] aucune des idées exprimées dans le Rapport. L'esprit qui règne dans ces travaux, d'ailleurs fort médiocres, est celui des auteurs du quinzième siècle, s'occupant des recherches historiques ou topographiques, et nullement d'esthétique. Fulvius, dans sa préface, dit même, en rappelant les travaux de Raphaël, que son but est de décrire Rome en historien, non en architecte, « quæ non ut architectus, sed historico more describere curavi ». Est-il besoin d'autres preuves pour faire définitivement écarter son nom?

Les mêmes raisons s'opposent à la prise en considération de l'hypothèse de M. Springer, qui a mis en avant le nom de Fra Giocondo. Lui aussi aurait écrit en latin, lui aussi aurait fait passer dans la préface de son édition de Vitruve, dédiée à Jules II en 1511, quelques-unes des idées du Rapport. Pour lui, d'ailleurs, il serait bien difficile de concilier ce que nous savons de ses voyages avec le fameux passage où l'auteur du Rapport dit qu'il est à Rome depuis douze ans. J'avoue que le nom de Giuliano da San-Gallo, si tout ne plaidait pas en faveur de Raphaël, m'aurait paru devoir rallier plus de suffrages que celui du vieux moine véronais, dont la vie se partagea entre la France, Rome, Venise, etc. Mais ici encore nous nous heurtons à une impossibilité matérielle : Giuliano, en effet, se trouvait à Rome dès 1465.

Le Rapport débute par un éloge enthousiaste de l'antiquité. Raphaël flétrit ensuite, en termes indignés, les ravages commis par les Goths, les Vandales et autres ennemis du nom latin. Mais ce ne sont pas là les seuls coupables. Avec une indépendance digne d'admiration, il

1. Voy. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1246, 1259 et Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 381.

rappelle au Pape les excès commis par ses propres prédécesseurs. « Ceux-là mêmes, dit-il, qui devaient défendre, comme des pères et comme des tuteurs, ces tristes débris de Rome, ont mis tous leurs soins à les détruire ou à les piller. Que de pontifes, ô Saint-Père, revêtus de la même dignité que Votre Sainteté, mais ne possédant pas la même science, le même mérite, la même grandeur d'âme, ont permis la démolition des temples antiques, la destruction des statues, des arcs de triomphe, et d'autres édifices, gloire de leurs fondateurs! Combien d'entre eux ont permis de mettre à nu les fondations pour en retirer de la pouzzolane, et ont ainsi amené l'écroulement de ces édifices! Que de chaux n'a-t-on pas fabriquée avec les statues et les autres ornements antiques! J'ose dire que cette nouvelle Rome, que l'on voit aujourd'hui, avec toute sa grandeur, toute sa beauté, avec ses églises, ses palais, ses autres monuments, est construite avec la chaux provenant des marbres antiques! »

Parmi tant de savants, d'artistes qui s'étaient occupés des antiquités de Rome, Raphaël est le premier qui ait essayé de distinguer et de caractériser les styles, de marquer le développement des idées, d'écrire en un mot l'histoire de l'art. On a beau chercher, dans les ouvrages de ses prédécesseurs, des considérations sur les progrès de l'architecture, sur ses caractères aux différentes périodes de la civilisation romaine : ils sont perdus dans l'étude du détail, ou bien, s'ils s'élèvent à la généralisation, c'est pour répéter les assertions de Pline. De loin en loin, on rencontre une idée lumineuse chez ce grand précurseur qui s'appelle Poggio Bracciolini; mais de synthèse il n'en est pas question. Chez Flavio Biondo, les appréciations sont fort vagues; chez Bernardo Ruccellaï lui-même, elles ne sortent jamais du cadre strictement topographique ou archéologique. On peut en dire autant de L. B. Alberti. Lorsqu'il lui arrive de quitter un instant le domaine de la théorie et celui de la pratique pour nous parler de l'origine et des vicissitudes de l'architecture, il le fait en termes si abstraits, que l'histoire ne saurait en tirer le moindre enseignement. Il nous apprend, par exemple, que l'architecture prend naissance en Asie, qu'elle fleurit en Grèce, et arrive à sa plus grande perfection en Italie [1]; etc.

1. *De architectura*, liv. VI, chap. III.

Le seul peut-être qui ait essayé de se rendre compte de la succession des styles, mais seulement en ce qui concerne la peinture du moyen âge, fut Ghiberti : ses *Commentaires* renferment bien des notes précieuses sur les œuvres et la manière des trécentistes. Aussi, Vasari, lorsqu'il reprit, dans l'esprit de la Renaissance, la tradition inaugurée par Ghiberti, n'eut-il garde d'oublier le nom de l'illustre sculpteur florentin à côté de celui du fondateur de l'École romaine. « Dans ce travail, dit-il en parlant de son recueil de biographies, j'ai grandement tiré parti des écrits de Laurent Ghiberti, de Dominique Ghirlandajo et de Raphaël d'Urbin. »

Raphaël distingue d'abord trois périodes dans l'histoire de l'architecture romaine : les beaux monuments antiques, qui s'étendent de la domination impériale à l'invasion des Goths et autres Barbares ; ceux de la domination des Goths et du siècle suivant; enfin, ceux qui prirent naissance depuis cette époque jusqu'au seizième siècle.

En ce qui concerne la première période, il n'est point d'éloges que l'auteur ne lui décerne. Il insiste surtout sur ce fait, que l'architecture s'est maintenue au même niveau depuis le commencement jusqu'à la fin de l'empire, tandis que la sculpture et la peinture ont si rapidement décliné. La démonstration de cette loi curieuse, découverte par lui, est trop intéressante pour que nous ne nous empressions pas de transcrire les termes dont il s'est servi. « Il ne faut pas croire, dit-il, que, parmi les édifices antiques, les plus récents soient les moins beaux, qu'ils soient moins bien compris ou d'un autre style. Tous avaient les mêmes qualités. Et quoique les anciens eux-mêmes aient restauré un grand nombre d'édifices (c'est ainsi que l'on édifia les thermes et le palais de Titus et l'amphithéâtre sur l'emplacement même de la Maison d'or de Néron), néanmoins ces constructions offraient le même style et les mêmes caractères que les monuments antérieurs à Néron ou contemporains de la Maison d'or. Et quoique les lettres, la sculpture, la peinture et presque tous les autres arts ne fissent plus depuis longtemps que décliner et qu'ils allassent se corrompant de plus en plus jusqu'à l'époque des derniers empereurs, cependant l'architecture persistait dans les bons principes et se soutenait; on ne cessait de construire dans le même style qu'auparavant. De tous les arts ce fut elle qui périt en dernier lieu. On peut en juger par beaucoup de monuments, et surtout par l'arc de Constantin. L'ordonnance en est belle et toute la partie architecturale est

parfaite ; mais les sculptures qui l'ornent sont d'une extrême grossièreté et absolument dénuées d'art et de goût. Il en est tout autrement de celles qui proviennent des arcs de Trajan et d'Antonin le Pieux ; elles sont excellentes et d'un style irréprochable. On observe le même phénomène dans les thermes de Dioclétien : les sculptures contemporaines de cet empereur sont du plus mauvais style et d'une exécution grossière ; les peintures que l'on y voit n'ont rien à faire avec celles du temps de Trajan et de Titus. Et cependant l'architecture en est noble et bien comprise. »

Que d'auteurs ne s'étaient pas occupés de l'arc de Constantin avant Raphaël : le Pogge, Flavio Biondo, l'auteur anonyme des *Antiquarie prospettiche romane*, Raphaël Maffei de Volterra, Bernard Ruccellaï, Albertini, Fulvio et tant d'autres ! Ils avaient raconté l'origine du monument ; en avaient loué, en termes fort vagues, la beauté ; avaient rapporté la fameuse inscription rappelant que, lors de sa lutte avec Maxence, le Dieu des chrétiens avait pris parti pour Constantin, « quod instinctu Divinitatis... ». Mais aucun d'eux n'avait songé à regarder les bas-reliefs qui l'ornaient, à les rapprocher les uns des autres, à leur assigner une date. Nulle différence, à leurs yeux, d'un côté entre les statues des prisonniers barbares, les superbes scènes de combat ou de chasse, les exploits ou les fondations d'un des plus grands parmi les empereurs romains, de l'autre entre les informes sculptures du soubassement. L'inscription ne parlait pas de ces plagiats ; le moyen de les découvrir ! Il y avait, entre les batailles livrées par Trajan et les Victoires taillées par les ignares sculpteurs de Constantin, toute la différence qui sépare les productions de l'art à son apogée de celles de l'art arrivé au dernier période de la décadence. Mais, pour s'en apercevoir, il aurait été nécessaire d'ouvrir les yeux, de faire un effort, de penser, en un mot.

O paresse de l'esprit humain ! Que de siècles n'a-t-il pas fallu aux milliers de visiteurs attirés chaque année à Rome pour classer les monuments qui s'imposaient à leur admiration, pour distinguer les différents genres d'appareils, pour découvrir que certains édifices étaient construits en briques, d'autres en travertin, d'autres en marbre ; que les uns étaient voûtés, les autres supportés par des colonnes ! Le premier qui s'aperçut que la colonne Trajane et la colonne Antonine étaient ornées de bas-reliefs fut un homme de génie. Il s'écoula un intervalle bien long avant

qu'un second homme de génie devinât que ces bas-reliefs représentaient les exploits de Trajan et de Marc-Aurèle. L'analyse et l'explication des bas-reliefs pris isolément marquent une troisième étape dans la laborieuse genèse de l'archéologie.

Raphaël, son Rapport nous le prouve, fut un de ces initiateurs, distançant non seulement ceux qui l'avaient précédé, mais encore ceux qui venaient après lui. Si Fulvius avait rédigé le Rapport adressé à Léon X, il aurait eu une belle occasion d'exposer, dans ses *Antiquitates urbis*, publiées en 1527, ainsi longtemps après la mort de Raphaël, la découverte relative à l'arc de Constantin. Mais il ne dit pas un mot de la différence de style entre les bas-reliefs du temps de Trajan et ceux du temps de Constantin. Il paraît même ignorer (ff. XLVIII v°, XLIX) que tous ces bas-reliefs datent de plusieurs époques. Il nous faudra aller jusqu'à l'*Urbis Romæ Topographia* de Marliano, dont la première édition parut en 1534, pour trouver ce fait nettement énoncé. « L'arc de Constantin, dit cet auteur, renferme quelques sculptures merveilleuses ; d'autres sont moins bonnes ; aussi, beaucoup de savants pensent-ils que les unes ont été enlevées à l'arc de Trajan et que les autres ont été ajoutées après coup. »

La définition que Raphaël nous donne de l'architecture du moyen âge montre un esprit peu familiarisé avec l'histoire générale. Ce style, d'après lui, commença avec la domination des Goths et lui survécut pendant tout un siècle. Or, l'empire fondé par Théodoric s'étant écroulé dès le sixième siècle, il faudrait supposer que le style inauguré par ce monarque n'a duré que deux cents ans en tout. Mais telle n'était évidemment pas la pensée de l'artiste-archéologue. Il aura voulu désigner par période gothique l'espace compris entre la chute de l'empire romain et la renaissance des arts. Ce qu'il dit plus loin de l'architecture allemande (tedesca) et de l'architecture byzantine tend à confirmer notre hypothèse.

On a rarement déploré en termes plus éloquents les malheurs de l'invasion : « Après que Rome, livrée aux Barbares, eut été ruinée, incendiée et détruite, il sembla que cet incendie et cette lamentable ruine eussent consumé et détruit avec les édifices l'art même d'édifier. La fortune des Romains change : la calamité et les misères de la servitude succèdent aux innombrables victoires et triomphes ; aussi, comme

s'il ne convenait plus à ces hommes vaincus, réduits à l'esclavage, d'habiter les demeures magnifiques dans lesquelles ils résidaient à l'époque où ils subjuguaient les Barbares, on voit subitement changer avec la fortune la manière de bâtir. Le contraste fut aussi grand que celui qui existe entre la servitude et la liberté. L'architecture devint misérable comme tout le reste : art, proportions, grâce, tout disparut. Il sembla qu'avec l'empire on eût perdu le talent et l'art. L'ignorance devint telle qu'on ne sut plus fabriquer de briques, ni aucune sorte d'ornements. On démolissait les murs antiques pour en retirer le ciment ; on réduisait le marbre en fragments de petite dimension, et l'on se servait de ce mélange pour bâtir, ainsi qu'on peut le voir aujourd'hui encore dans la tour appelée « delle Militie ».

Étant donné ce préambule, il ne faut pas nous étonner de voir Raphaël tonner contre l'art gothique. La haine de ce style était innée chez la plupart des architectes italiens de la Renaissance. Filarete, dans son *Traité d'architecture*, écrit vers 1460, s'élevait déjà contre lui avec violence. « Maudit soit celui qui l'inventa, dit-il : il n'y a que des barbares qui aient pu l'introduire en Italie. » Mais c'est chez Raphaël, selon toute vraisemblance, que l'on trouve, pour la première fois, la condamnation en règle de ces constructions que les Italiens englobaient sous le terme général de « architettura tedesca ». Son réquisitoire mérite d'être rapporté ; il marque une date dans l'histoire de la Renaissance. Jamais encore on n'avait formulé avec une netteté si grande les défauts d'un style qui, comme l'a si bien dit un illustre savant moderne, « réalise cette idée singulière d'un édifice soutenu par ses échafaudages, et, s'il est permis de le dire, d'un animal ayant sa charpente osseuse autour de lui[1] ». Mais écoutons Raphaël : « C'est alors que surgit presque partout l'architecture allemande, si éloignée, comme on le voit de nos jours encore dans ses monuments, de la belle manière des Romains et des anciens. Ceux-ci, abstraction faite du corps même de l'édifice, exécutaient des corniches, des frises, des architraves, des colonnes, des chapiteaux, des bases de la plus grande beauté ; tous les ornements étaient d'un style parfait. Les Allemands, au contraire, dont la manière est encore en

1. Renan, *Discours sur l'état des Beaux-Arts* (dans l'*Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, 2e édit., t. II, p. 230.)

faveur dans beaucoup d'endroits, emploient souvent, pour ornements ou pour consoles, des petites figures rabougries et mal exécutées, des animaux étranges, des figures et du feuillage traités sans goût aucun; on ne saurait rien imaginer de plus opposé au bon sens. Cependant cette architecture a eu quelque raison d'être; elle constitue une imitation des arbres non taillés, dont les branches, lorsqu'on les baisse et les attache ensemble, forment des arcs en tiers-point (terzi acuti). Et, quoique cette origine ne soit pas absolument condamnable, cependant elle prête beaucoup à la critique. En effet, les huttes décrites par Vitruve, dans sa dissertation sur les origines de l'ordre dorique, avec leurs poutres liées les unes aux autres, leurs poteaux en guise de colonnes, leurs frontons et leurs couvertures, offrent bien plus de résistance que les arcs en tiers-point, qui ont deux centres. Les mathématiques ne nous enseignent-elles pas qu'un demi-cercle, dont chaque point se rapporte à un centre commun, peut supporter un poids bien plus grand ? Outre sa faiblesse, l'arc en tiers-point n'a pas cette grâce que l'œil trouve dans le cercle parfait et qui lui plaît tant; aussi la nature ne cherche-t-elle pas, pour ainsi dire, d'autre forme. »

Raphaël parle avec estime, mais sans enthousiasme exagéré, de l'architecture de son temps. Que pouvaient, en effet, les plus belles créations de la Renaissance sur un esprit tout imbu de l'antiquité classique ? « Les édifices modernes sont très faciles à reconnaître, d'un côté parce qu'ils sont neufs, de l'autre parce qu'ils ne sont pas encore arrivés de tous points à la perfection et au luxe que l'on remarque dans ceux des anciens. Cependant, de nos jours, l'architecture a fait de grands progrès et s'est singulièrement rapprochée de la manière des anciens, comme on peut le voir dans les beaux et nombreux ouvrages de Bramante. Mais les ornements n'y sont pas d'une matière aussi précieuse que ceux des anciens. Ces derniers réalisaient, au prix de sacrifices immenses, les projets qu'ils avaient formés; il semblait que leur volonté dût triompher de tout obstacle. » On le voit, ici, comme dans tous les autres écrits du temps, perce la grande préoccupation de la Renaissance : égaler les anciens.

Raphaël s'adjoignit plusieurs collaborateurs pour son projet de restitution de Rome antique. Nous avons déjà parlé d'Andrea Fulvio. A côté de lui se trouvait le vieux Fabio Calvo de Ravenne, auquel il confia le soin

de traduire pour lui Vitruve. Calvo fut certainement associé aux recherches sur la topographie de l'ancienne Rome. Ce qui le prouve, c'est que, quelques années après la mort de Raphaël, en 1532, il publia une sorte de carte des régions de Rome. En retrouvant, à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, la première édition de cet ouvrage, édition inconnue à Passavant et aux autres biographes de Raphaël [1], nous avions d'abord espéré y rencontrer la gravure de quelques-uns des dessins exécutés sous la direction du maître ; mais notre espoir n'a pas été de longue durée. Les planches du *Simulachrum*, qui pourrait bien avoir paru après la mort de Calvo, sont d'une barbarie incroyable et ne procèdent en aucune façon de dessins tracés par un artiste familiarisé avec l'architecture. La concision du texte correspond à l'insuffisance des gravures. Comme il est cependant certain que la publication se rattache au projet de Raphaël, il importe d'en indiquer le contenu, ne fût-ce qu'en deux mots : Les premières planches représentent les différents aspects de Rome sous Romulus, Servius Tullius, Auguste, etc. ; puis vient le plan (si l'on peut donner ce nom à des gravures d'un caractère vraiment enfantin) de chacune des quatorze régions, avec l'indication de ses principaux monuments. (Raphaël aussi, on le verra, prit pour base de son travail la division de Rome en régions). La vue d'un bain antique et celle d'un cirque complètent le volume.

La lettre, déjà citée, de M. A. Michiel (11 avril 1520), contient quelques détails du plus haut intérêt sur le projet de Raphaël : « La mort de Raphaël a causé une douleur universelle, surtout chez les savants, pour lesquels il préparait spécialement un livre qui devait, du reste, aussi servir aux peintres et aux architectes. De même que Ptolémée a dessiné le monde, de même Raphaël a dessiné les édifices antiques de Rome, avec leurs proportions, formes, ornements, le tout représenté avec une telle clarté, qu'on aurait cru voir Rome antique elle-même. Déjà il avait terminé la première région. Son but n'était pas seulement de donner le plan des édifices et de déterminer la place qu'ils occupaient, — il s'était procuré ces renseignements en étudiant les ruines avec le plus grand soin et la plus grande perspicacité, — il restituait aussi les façades avec leurs ornements, en s'aidant de Vitruve, des règles générales de l'archi-

1. *Antiquæ urbis Romæ cum regionibus Simulachrum.* Rome, 1532, in-folio oblong.

tecture, et des descriptions anciennes, lorsque les ruines n'offraient plus d'indications suffisantes. »

Le projet de Raphaël suscita dans toute l'Europe le plus vif enthousiasme. Poètes et prosateurs le célébrèrent à l'envi. L'archéologue éclipsa complètement le peintre. La consternation fut générale quand on apprit la catastrophe qui mettait à néant cette entreprise, la plus généreuse que la Renaissance eût formée en matière d'archéologie.

Plus d'un successeur de Raphaël a caressé ce beau rêve, la restitution de Rome antique. La liste est longue des architectes ou des archéologues qui ont publié au seizième et au dix-septième siècle des vues ou des essais de restauration des principaux édifices de la Ville éternelle. Mais il n'a été donné à aucun d'eux de mener à fin une entreprise si glorieuse. Le plus souvent leurs travaux n'ont porté que sur des monuments isolés; ont-ils embrassé, par exception, Rome tout entière, les relevés sont si inexacts, les restaurations si arbitraires, qu'on ne saurait en tirer aucun secours. Il était réservé à l'ancienne Académie d'architecture de reprendre, à son insu, le projet de Raphaël. En chargeant les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de relever et de restituer les principaux monuments antiques de l'Italie, elle a doté notre pays d'une collection de documents vraiment inappréciable. L'École des Beaux-Arts possède aujourd'hui les plans, coupes et élévations (c'étaient les trois procédés de reproduction employés par Raphaël) d'environ soixante-dix monuments grecs ou romains, mesurés et restitués par nos architectes les plus illustres, depuis Percier jusqu'à M. Garnier. Le lecteur estimera sans doute, comme nous, que rapprocher de cette entreprise gigantesque, dont les premiers volumes viennent de paraître, grâce à l'initiative du Ministère des Beaux-Arts, le nom de Raphaël, c'est payer au grand Urbinate une dette de reconnaissance.

CHAPITRE XIX

Dernières années de Raphaël. — Ses élèves. — La Fornarine. — Son palais et son intérieur. Son testament et sa mort. — Conclusion.

Les dernières années de Raphaël, si fécondes au point de vue de l'art, ont été, en ce qui concerne l'histoire de sa vie, fort pauvres en évènements saillants, en péripéties propres à nous émouvoir. En 1515, Raphaël fait un voyage à Florence, où il assiste aux fêtes de l'entrée de Léon X, et prend part au concours pour la façade de Saint-Laurent. Puis il retourne à Rome, qu'il ne quitta plus à partir de ce moment. La situation qu'il occupait à la cour pontificale, la faveur du Pape, étaient bien propres d'ailleurs à le fixer dans la Ville éternelle. On peut dire que pendant le règne de Léon X sa vie n'a plus été qu'une série ininterrompue de succès; les clameurs mêmes de ses ennemis se perdaient bien vite au milieu des applaudissements et ne servaient qu'à faire ressortir la grandeur de son triomphe. L'artiste ne tarda pas être doublé d'un grand seigneur : à une fortune considérable, à une situation morale que les plus grands maîtres, anciens ou modernes, auraient pu lui envier, Raphaël joignit le titre de camérier pontifical, ainsi que celui de chevalier de l'Éperon d'or.

Malheureusement pour lui, et heureusement pour nous, les exigences du Pape et de son entourage, jointes à celles des amateurs illustres de l'Europe tout entière, ne lui permirent pas de jouir de ces richesses si bien gagnées. A partir de 1515, l'artiste fut vraiment débordé : il lui fallut à la fois composer des cartons de fresques, de tapisseries, de mosaïques, de décors de théâtre; peindre des tableaux de chevalet ou des retables gigantesques; diriger les travaux de Saint-Pierre, des Loges et de plusieurs palais particuliers; surveiller les antiquités de Rome;

défrayer de modèles les orfèvres, les sculpteurs en bois, les graveurs, sans néanmoins négliger ses devoirs d'homme du monde et de courtisan. Tout autre que lui aurait fléchi sous un pareil fardeau. Le jeune maître eut le bonheur de pouvoir, plusieurs années durant, faire face à tant d'obligations diverses; puis il s'affaissa subitement, ayant lutté jusqu'à la dernière heure, et emporté, en quelque sorte, au milieu de son triomphe.

Depuis l'avènement de Léon X, la réputation de Raphaël avait tellement grandi, que les princes les plus puissants se disputaient jusqu'à la moindre ébauche de son pinceau. Léon X donna l'exemple de l'indiscrétion en accablant l'artiste de commandes : il fallut que Raphaël satisfît tous ses caprices, s'abaissant, par exemple, jusqu'à peindre, grandeur nature, l'éléphant envoyé au Pape par le roi de Portugal. Bien plus, il se vit forcé de servir d'instrument à des intrigues politiques, tantôt en représentant François Ier sous les traits de Charlemagne, tantôt en composant le *Saint Michel* et la *Sainte Famille* que Laurent de Médicis offrit, en 1518, au monarque français. Bibbiena également, qui avait fait faire deux fois son portrait par son jeune ami, qui lui avait demandé, en outre, de décorer sa salle de bain, lui commanda un tableau destiné à flatter la passion du roi pour les belles peintures et pour les belles femmes : le portrait de Jeanne d'Aragon. Peut-être François Ier, qui venait de recevoir coup sur coup ces trois chefs-d'œuvre, recourut-il aussi au peintre et le chargea-t-il d'exécuter la *Sainte Marguerite* que l'on voit aujourd'hui au Louvre. Ce n'est là toutefois qu'une simple hypothèse.

Les souverains italiens ne montraient pas moins d'empressement à conquérir un ouvrage de la main de Raphaël. Parmi ceux qui apportèrent le plus d'obstination dans ces démarches, Alphonse d'Este, l'époux de Lucrèce Borgia, occupe le premier rang. Il organisa autour de Raphaël un véritable siège. Il faut lire, dans la correspondance publiée par le marquis Campori[1], le récit de ses sollicitations, qui finirent par dégénérer en persécution.

Selon toute vraisemblance, Raphaël fut présenté au duc, en 1513, par leur ami commun, l'Arioste. Cependant ce n'est qu'à partir de 1517 que nous avons des preuves certaines des rapports de l'artiste avec le sou-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I.

verain de Ferrare. A ce moment, Raphaël achetait pour lui des antiquités[1], en même temps qu'il préparait, à son intention, un tableau représentant le *Triomphe de Bacchus dans les Indes*. Il lui avait déjà envoyé l'esquisse de cette composition, lorsqu'il apprit qu'un peintre attaché au duc, Pellegrino d'Udine, devait traiter le même sujet. Il proposa donc un autre sujet, pour lequel il reçut un acompte de 50 ducats. La même année, il fit don au duc du carton de l'*Histoire de Léon III*. A partir de 1518, Alphonse commence à insister. L'artiste, au contraire, cherche à gagner du temps. « Raphaël d'Urbin, écrit l'envoyé de Ferrare (1er mars 1518), s'excuse encore. Il n'aura pas terminé à Pâques l'ouvrage de Votre Excellence, attendu que le Pape et son seigneur le duc (Laurent de Médicis) l'occupent tellement par des portraits, des dessins, qu'il ne peut continuer à y travailler. Ce qui l'absorbe surtout, c'est un *Saint Michel*, grandeur nature, que Sa Sainteté lui a commandé pour être offert à Sa Majesté Très Chrétienne. Il faut que ce tableau soit fini au plus tôt. Malgré cela, je le presse de mon mieux par mes instances. »

Pour faire prendre patience à ce royal solliciteur, Raphaël lui offre le carton de son *Saint Michel*. A cette occasion, l'artiste donne de nouveau une belle preuve de sa délicatesse et de son désintéressement. Écoutons l'envoyé de Ferrare (lettre du 20 novembre 1518) : « Je l'ai remercié pour son carton et l'ai assuré que Votre Excellence avait été très heureuse de le recevoir. Je lui ai ensuite remis les 25 écus que Votre Excellence m'a chargé de lui donner. Il a délicatement fait quelque résistance pour les recevoir, déclarant qu'il avait offert le carton par dévouement et par affection pour votre personne. A cet égard, il abonde en expressions courtoises, et m'a déclaré, à plusieurs reprises, qu'il était plus disposé à satisfaire Votre Excellence que toute cette cour. A la fin, il a pris l'argent en rendant grâce à Votre Excellence. »

Le duc, mis en goût par ces envois, demanda et obtint également le carton de la *Jeanne d'Aragon*. Mais il n'oubliait pas, pour cela, le tableau, et ne cessa de harceler l'artiste, qui prodiguait les excuses et les promesses. Trois ans durant, il se paya de ces promesses, très certainement sincères. Mais à la fin il éclata : « Allez trouver Raphaël, écri-

1. Voyez ci-dessus, page 692.

vit-il, le 10 septembre 1519, à son ambassadeur, et dites-lui qu'il y a maintenant trois ans qu'il vous a engagé sa parole, et que ce ne sont pas là procédés à employer avec nos pareils : s'il ne tient pas sa promesse, nous lui apprendrons qu'il ne fait pas bon nous tromper. Vous ajouterez, comme venant de vous, qu'il ferait bien de ne pas changer en haine l'affection que nous lui portons : s'il tient sa promesse, il peut compter sur nous ; si non il peut s'attendre à en éprouver un jour du regret. »

Il faut remonter aux démêlés de Jules II avec Michel-Ange pour voir un prince souverain faire à un simple artiste l'honneur de se courroucer à tel point.

Raphaël parvint cependant à apaiser la colère du duc. Celui-ci, en attendant qu'il reçût son tableau, ne cessait de mettre l'artiste à contribution. Le 20 mars 1520, son envoyé lui annonce qu'il a eu une longue conversation avec Raphaël sur les moyens d'empêcher les cheminées de Son Altesse de fumer, et qu'il lui enverra prochainement les dessins et modèles à l'appui. Seize jours plus tard, Raphaël expirait.

L'histoire des relations de Raphaël avec Alphonse d'Este a un épilogue qui n'est guère à l'honneur du duc. N'ayant pas reçu le tableau qu'il avait commandé, il redemanda les 50 écus donnés comme acompte, et n'eut de cesse qu'il ne les eût obtenus des héritiers de l'artiste, qui ne lui ménagèrent pas les expressions de leur mépris pour une conduite si indigne d'un souverain.

La marquise Isabelle de Mantoue apporta plus de courtoisie que son frère, le duc Alphonse d'Este, dans ces négociations; mais elle n'y mit guère moins d'insistance. Une correspondance découverte par le marquis G. Campori nous fournit sur les relations de cette princesse avec l'artiste les détails les plus curieux[1]. Dans une lettre adressée à la marquise, au mois de juin 1515, Augustin de Gonzague lui écrit de Rome qu'il a parlé à Raphaël, et que celui-ci lui a promis de faire pour elle un petit tableau. Une seconde lettre, expédiée d'Urbin, le 8 novembre 1515, ajoute quelques renseignements nouveaux qu'il est important de recueillir. « Quand

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, t. II, p. 359 et suiv., et *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino*, p. 9 et suiv.

je partis de Mantoue, écrit le correspondant de la marquise, Votre Excellence m'ordonna de faire en sorte que Raphaël peignît pour elle un tableau. A peine arrivé à Urbin, je lui ai écrit dans ce sens, et il m'a répondu qu'il était disposé à accepter. Ayant eu plus tard l'occasion d'aller à Rome, je le sollicitai, avec une insistance beaucoup plus grande, si bien qu'il me promit de laisser là tous les autres ouvrages, commencés ou à commencer, pour satisfaire Votre Seigneurie Illustrissime. Maintenant, à l'appui de cette promesse, il m'écrit de lui envoyer la mesure du tableau et de lui indiquer le jour sous lequel il doit être exposé[1], car il a l'intention de s'y mettre sans retard. Si donc Votre Excellence daigne me faire connaître ces détails, je veillerai au reste. Si je vois quelque autre occasion de la servir, je n'attendrai pas ses ordres pour le faire. »

Malgré ces promesses, le tableau n'était pas encore achevé en 1519, ainsi que nous le prouve un billet adressé au duc de Ferrare par son agent Paolucci, de « chez messire Balthazar Castiglione, avec qui il a parlé de Raphaël, et qui lui a dit que l'artiste travaillait depuis longtemps à un ouvrage destiné à la marquise, mais qu'il n'y travaillait jamais qu'en sa présence, tant ses occupations étaient grandes ». Castiglione ajoutait qu'il tenait pour certain que, lui parti, Raphaël n'y travaillerait même plus du tout.

Ce tableau, que M. Campori identifie à la *Petite Vierge*, mentionnée par des documents anciens comme figurant dans la galerie des ducs de Mantoue, est aujourd'hui perdu.

Raphaël exécuta pour la marquise Isabelle un autre ouvrage encore, dont Castiglione nous entretient dans une lettre adressée de Rome, le 3 juin 1519, à sa protectrice : « Quant à ce que Votre Excellence m'écrit au sujet des dessins du tombeau, je pense qu'à cette heure elle doit être satisfaite, grâce à celui que Raphaël a exécuté pour elle et que Monseigneur Tricarico[2] s'est chargé de lui porter. Ce dessin me paraît convenable de tout point. Michel-Ange n'est pas à Rome; je ne sais à qui m'adresser, si ce n'est à Raphaël; je suis certain que son dessin obtiendra votre suffrage. » M. Campori, auquel nous devons la connais-

1. « La misura del quadro et il lume. »
2. Louis de Canossa.

sance de ce fait, est disposé à croire qu'il s'agissait d'un projet de tombeau pour l'époux d'Isabelle, mort quelques mois auparavant. Par suite de diverses circonstances, la marquise ne put pas donner suite à cette entreprise[1].

Si Raphaël se trouvait hors d'état de satisfaire de si puissants seigneurs, que pouvaient attendre de lui de simples prélats? Au cardinal Grégoire Cortese, qui lui demandait de peindre une des parois du réfectoire des moines de San-Polidoro, à Modène, l'artiste répondit qu'il lui était à peu près impossible de quitter Rome, ou que, s'il le faisait, il serait forcé de demander des honoraires exceptionnels. Le cardinal estima que l'entreprise lui coûterait au moins un millier de ducats. Aussi s'adressa-t-il à un autre peintre, qui se contenta de 300 ducats. Si ce n'est point Apelle, disait-il pour se consoler, ce sera du moins peut-être Parrhasius[2].

Les nonnes de Monteluce, pour lesquelles Raphaël avait, en 1505, commencé un *Couronnement de la Vierge*, revinrent aussi à la charge vers la même époque. Elles purent se flatter un instant d'entrer enfin en possession de cet ouvrage si impatiemment attendu. Par un contrat du 21 juin 1516, contrat dont l'original est exposé au Louvre dans la salle des boîtes, Raphaël s'engagea en effet à livrer le tableau dans l'espace d'une année. Il devait recevoir 120 ducats pour prix du tableau, non compris le cadre, la prédelle, etc., dont l'exécution fut confiée au peintre Berto di Giovanni de Pérouse. Les nonnes lui offrirent de lui verser une partie de ses honoraires dès que le travail serait commencé, une autre partie lorsque le travail serait à moitié terminé, le reste enfin après entier achèvement. Mais l'artiste déclara qu'il renonçait au système d'acomptes stipulé en sa faveur, et qu'il consentait à recevoir les 100 ducats (il avait touché antérieurement 20 ducats à titre d'arrhes) d'un coup, « finita tutta la opera, » l'ouvrage entièrement achevé[3]. Nul doute que ces promesses ne fussent sincères. Mais des entreprises plus urgentes réclamaient ses soins, et le *Couronnement de*

1. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit.

2. Pungileoni, p. 198, et Passavant, t. I, p. 233.

3. C'est ainsi, en effet, qu'il faut interpréter cette clause, que Passavant (t. I, p. 291) me semble n'avoir pas comprise.

la Vierge ne fut terminé qu'en 1525, d'après ses dessins, par ses élèves et héritiers, Jules Romain et Penni. Ce tableau orne aujourd'hui, comme le *Couronnement de la Vierge* de 1503, la Pinacothèque du Vatican.

Raphaël dut être sensible aux marques d'admiration que lui prodiguaient les souverains les plus puissants, les amateurs les plus illustres. Mais il était un autre témoignage de sympathie qui dut le toucher bien davantage, parce qu'il lui prouvait combien sa méthode était féconde : de tous les points de l'Italie, et même de l'étranger, il vit accourir d'innombrables élèves, avides de recevoir ses conseils, de s'inspirer de ses principes. Depuis le Squarcione, qu'on appelait le père des peintres parce qu'il avait formé cent trente-sept élèves, aucun maître n'avait plus fondé une école aussi considérable, aussi brillante. Lorsque Raphaël sortait, il était accompagné de cinquante jeunes peintres qui formaient autour de lui une véritable escorte[1]. Le témoignage de Vasari est corroboré par celui de Lomazzo, qui place dans la bouche de Michel-Ange la fameuse apostrophe : « Vous marchez entouré comme un général..... » Des statistiques officielles viennent ici au secours de la légende. Nous avons eu de la peine, pour les débuts du règne de Jules II, à découvrir les noms de huit ou dix peintres fixés à Rome. Eh bien, quinze ans après la mort de Raphaël, en 1535, on ne comptait pas dans la Ville éternelle moins de cent quatre-vingts peintres faisant partie de la corporation de Saint-Luc[2]. Ce brillant résultat n'est-il pas dû à l'influence de Raphaël?

L'histoire nous a transmis les noms d'un assez grand nombre d'élèves du Sanzio. Mais qui pourrait se flatter d'en dresser la liste complète? Rome n'avait fourni qu'un seul représentant, le fougueux et violent Jules Romain. Il devint le disciple favori de Raphaël, collabora non seulement à ses fresques, mais encore à ses tableaux à l'huile, et réussit

1. L'atelier était organisé sur une si grande échelle, que Raphaël, lorsqu'il avait besoin de couleurs, envoyait un de ses élèves à Venise pour en acheter. (Document de 1518, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 356.) D'autres élèves étaient chargés de relever, dans l'Italie méridionale et même en Grèce, les monuments antiques. D'autres enfin, notamment le Bologna, accompagnèrent à Bruxelles les cartons de tapisseries pour en surveiller le tissage.

2. Voy. Missirini, *Memorie per servir alla storia della romana Accademia di San-Luca*. Rome, 1823, p. 14-16.

à imiter la manière du maître avec une perfection telle qu'il est parfois impossible de distinguer les deux mains.

A côté de Jules Romain travaillaient deux Florentins, Giovanni Francesco Penni, surnommé le Fattore, et Perino del Vaga. Si l'un d'eux consentit à abdiquer devant le maître et à confondre en quelque sorte sa personnalité dans la sienne, le second, après la mort de Raphaël, affirma plus nettement son originalité, et créa les fresques du palais Doria, qui font aujourd'hui encore l'ornement de la ville de Gênes. Vincenzo Tamagni de San-Gimignano, comme eux Toscan, semble avoir quitté Sienne, où il avait été en relations avec le Sodoma [1], pour se ranger sous la bannière de Raphaël.

Le Bolonais avait également fourni un contingent respectable. Outre le graveur Marc-Antoine, on remarquait, dans l'atelier de Raphaël, Bartolommeo Ramenghi de Bagnocavallo, comme lui élève de Francia, et Tommaso Vincidore, surnommé le Bologna, qui fut envoyé, en 1520, dans les Flandres, pour surveiller l'exécution des *Actes des apôtres*.

Modène était représentée par Carlo Pellegrino Munari, Carpi par le graveur Ugo, Parme par Baviera, Urbin par Girolamo Genga, Salerne par Andrea Sabattini; l'Italie septentrionale, enfin, par Jean d'Udine, un des plus brillants élèves de Giorgione, par le graveur Augustin, de Venise, et par Polydore de Caravage.

On range également parmi les élèves de Raphaël le Flamand Bernard Van Orley, qui, de retour dans sa patrie, y répandit les enseignements si féconds puisés dans l'atelier du maître romain. Par contre, il faut rayer de notre liste un autre peintre flamand célèbre, Michel Coxie: cet artiste, en effet, ne visita Rome qu'en 1531.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'erreur de ceux qui considèrent Gaudenzio Ferrari comme le condisciple de Raphaël. Des publications récentes permettent de faire définitivement justice de cette légende; elles montrent que les paragraphes consacrés par Passavant aux relations des deux maîtres manquent de toute espèce de fondement.

Telle était la souplesse du génie de Raphaël que son influence ne se borna pas à la peinture. Il réunit autour de lui les plus habiles graveurs que l'Italie comptât alors, et sut imprimer à leurs travaux une élévation

1. Voy. Milanesi, *Sulla storia dell'arte toscana*, p. 193.

à laquelle ils n'auraient jamais atteint sans lui. Marc-Antoine Raimondi surtout lui doit beaucoup. Lorsqu'il vint à Rome, son bagage artistique ne se composait guère que de nielles exécutés dans l'atelier de Francia, de contrefaçons des gravures de Durer, et du groupe des *Grimpeurs* d'après Michel-Ange (1510). Nous avons dit quel essor son talent prit tout à coup dans la *Lucrèce* et le *Massacre des Innocents*. A partir de ce moment, son burin acquit cette pureté et cette puissance qui ont fait de lui le premier des graveurs de la Renaissance. Mais il fallait, pour diriger et inspirer son habileté, avant tout technique, l'influence incessante de Raphaël.

Rappelons, au sujet des gravures de Marc-Antoine, les judicieuses observations de M. G. Duplessis : « Ce sont uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit; jamais il ne copia une peinture du Sanzio : il est bon de ne pas oublier cela, attendu que les estampes de l'artiste bolonais, dépourvues d'effet pittoresque, pourraient, si l'on ne savait quels modèles il avait sous les yeux, faire encourir à leur auteur le reproche de n'avoir rappelé, en aucune façon, l'harmonie adoptée par le maître qu'il interprétait[1]. »

Vers 1515, Augustin de Venise vint se joindre à Marc-Antoine. Lui aussi ne tarda pas à transformer sa manière. Ses plus célèbres estampes datent des années qu'il passa dans la société de Raphaël.

Un autre graveur célèbre, Ugo da Carpi († en 1523), travailla également sous les auspices et d'après les modèles du Sanzio. En 1518, il publia à Rome son fameux clair-obscur de la *Mort d'Ananie* (Bartsch, n° 27), et la planche représentant *Enée et Anchise*, avec l'inscription : *Raphaël Urbinas... Rome, apud Ugium de Carpis impressum*, MDXVIII[2].

La statuaire et l'architecture devinrent elles-mêmes tributaires de Raphaël. Un sculpteur florentin bien connu, Lorenzetto, se forma sous la direction du maître, qui lui confia le soin d'exécuter, d'après son modèle, le *Jonas* de la chapelle Chigi. Aristote de San-Gallo dut aussi à Raphael les enseignements les plus précieux. Il en fut de même de son parent Jean François de San-Gallo, qui construisit à Florence, sur les plans du maître urbinate, le palais Pandolfini.

1. *Histoire de la gravure*. Paris, 1880, p. 101.
2. Passavant, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 210.

Les artistes que nous venons d'énumérer ont eu le bonheur de se former sous la direction immédiate du maître, et peuvent passer pour ses disciples dans toute l'acception du terme. Quant à ceux des contemporains de Raphaël, qui, sans se trouver en contact avec lui, ont subi son influence et imité sa manière, leur nombre est légion. Signaler cette influence, ce serait faire en grande partie l'histoire de la peinture au seizième siècle.

Il serait intéressant de savoir comment Raphaël avait organisé la petite armée qui le reconnaissait pour chef. Le témoignage de Vasari nous autorise à croire que le maître discernait, avec sa clairvoyance habituelle, les aptitudes d'un chacun, et distribuait le travail en conséquence. Dans les Loges, on l'a vu, il préposa Jules Romain aux grands tableaux, et Jean d'Udine aux stucs et aux grotesques. Parmi les nombreux artistes qui travaillaient sous les ordres de ces deux maîtres, il distingua surtout Pellegrino de Modène, auquel il confia dans la suite beaucoup de travaux. Penni débuta également dans les Loges[1]. Raphaël entretenait une émulation féconde parmi ces artistes, dont la plupart n'étaient guère plus jeunes que lui. « On comptait alors à Rome, nous dit Vasari, d'innombrables jeunes gens qui étudiaient la peinture et rivalisaient d'ardeur, cherchant à se perfectionner dans le dessin pour gagner les bonnes grâces de Raphaël et se faire un nom parmi les nations. »

Pour stimuler l'ardeur de cette vaillante phalange, comme aussi pour hâter l'exécution de ses grandes œuvres décoratives, les Stances, les Loges, les tapisseries, le maître ne tarda pas à choisir parmi ses élèves un certain nombre de collaborateurs. En agissant ainsi, il pouvait s'autoriser des exemples les plus illustres. Lorsque Donatello exécuta les fameux bronzes de l'église Saint-Antoine de Padoue, il était toujours assisté de dix-huit à vingt aides[2]. Ghiberti en comptait un plus grand nombre encore : le chiffre de ses collaborateurs s'éleva à vingt-six pour l'exécution de la première porte du Baptistère ; il fut probablement plus considérable encore pour la seconde[3]. Michel-Ange

1. Vasari, t. VIII, p. 242, 246 ; t. X, p. 142.
2. *Lettere pittoriche*, 1re édit., t. I, p. 50.
3. Voy. Vasari, édit. Milanesi, t. II, p. 256.

lui-même s'adjoignit, au moment de commencer les fresques de la Sixtine, cinq aides, parmi lesquels on comptait des artistes distingués[1]. Il est vrai qu'il ne tarda pas à les congédier pour exécuter seul cette tâche immense.

Le cœur tenait autant de place que l'esprit dans l'empire que le jeune maître exerçait sur son école. Raphaël était un véritable père pour ses élèves, et cette cordialité qu'il leur témoignait, il réussit aussi à la faire dominer dans les rapports des élèves entre eux. Rien de plus touchant que la concorde qui régnait dans cette société, d'origine et d'aspirations si diverses. Il semblait, pour nous servir de la belle expression de Castiglione décrivant la cour d'Urbin, qu'une chaîne les tînt tous réunis dans un commun amour[2].

Le souvenir du maître fut assez puissant pour maintenir cette concorde longtemps encore après sa mort. Lorenzetto épousa, d'après le désir de Raphaël, la sœur de Jules Romain ; Perino del Vaga, la sœur du Fattore. Ce dernier et Jules Romain s'associèrent à leur tour pour terminer les ouvrages laissés inachevés par leur maître. Même association entre Polydore de Caravage et Maturino de Florence, qui, d'après l'expression de Vasari, résolurent de vivre et de mourir ensemble en vrais frères. En 1527, nous voyons le plus obscur des élèves de Raphaël, Baviera, venir au secours de son condisciple Perino del Vaga, cruellement éprouvé par le sac de Rome.

La vénération des élèves pour la mémoire du maître dura autant qu'eux-mêmes; ils cherchèrent même à la transmettre à leurs enfants. Jules Romain et Jean d'Udine donnèrent chacun à un de leurs fils le glorieux prénom de Raphaël. Jean d'Udine voulut en outre être enterré à côté de son maître, dans le Panthéon. C'est là aussi que plusieurs artistes éminents, parmi lesquels on remarque Perino del Vaga et Antonio da San-Gallo, fondèrent en 1542, sans doute en souvenir

1. Voyez ses *Lettres*, édit. Milanesi, p. 563.

2. Vasari a une expression touchante pour caractériser l'exquise bonté de Raphaël, comme aussi la sympathie qu'il inspirait à tous ; il nous dit que les animaux eux-mêmes l'aimaient et le respectaient : « E questo avveniva, perchè (tutti) restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura; la quale era si piena di gentilezza e si colma di carità, che egli si vedeva che fino egli animali l'onoravano, non che gli uomini. »

de Raphaël, une corporation, la « Congregazione dei Virtuosi », qui existe encore aujourd'hui[1].

On voit combien, dans l'étude des relations de Raphaël avec ses élèves, il est difficile de dire où finit le rôle du maître et où commence celui de l'ami. L'école de Raphaël constituait en réalité sa famille; elle partageait ses affections, était initiée à ses secrets, et savait à l'occasion fermer les yeux sur les faiblesses du grand homme.

Ceci nous amène à aborder un sujet délicat, que nous avons évité jusqu'ici de traiter, mais qu'un historien impartial ne saurait entièrement passer sous silence. Nous voulons parler des rapports de Raphaël et de la Fornarine. En réalité, tout ce que l'on sait sur la maîtresse de Raphaël est contenu dans quelques lignes de Vasari[2]. « Marc-Antoine exécuta ensuite un certain nombre de gravures pour Raphaël, qui les remit à Baviera, un de ses compagnons (garzone). Celui-ci avait soin d'une femme que Raphaël aima jusqu'à la mort, et dont il fit un très beau portrait, qui paraissait vivant; ce portrait est aujourd'hui conservé à Florence, chez Matteo Botti. — Raphaël fit le portrait de Béatrix de Ferrare et d'autres femmes, parmi lesquelles sa maîtresse. — Raphaël, avant de faire son testament, renvoya de chez lui, en bon chrétien, sa maîtresse, à laquelle il laissa de quoi vivre convenablement. » Dans un dernier passage, Vasari nous montre Chigi suppliant la maîtresse de Raphaël de s'installer dans sa villa, afin de hâter par sa présence l'achèvement des peintures auxquelles l'artiste travaillait à ce moment.

Dans la seconde moitié du seizième siècle, le possesseur d'un exemplaire du recueil de Vasari a complété ces renseignements en ajoutant, en marge de l'un des passages où il est question de la maîtresse de Raphaël, qu'elle s'appelait Marguerite. Quant au surnom de Fornarina (la Boulangère), il n'a pris naissance qu'au siècle dernier, et ne repose sur aucun fondement sérieux.

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner (page 405) le portrait

1. Voy. C. L. Visconti, *Sulla istituzione della insigne artistica congregazione pontificia dei Virtuosi al Pantheon.* Rome, 1863, p. 11.

2 Tome VIII, p. 35, 44, 45, 58.

de la maîtresse de Raphaël conservé au palais Barberini, ainsi que la copie de ce portrait exécutée à fresque par Jules Romain sur un des plafonds de la villa Lante (page 288). On a également vu (page 556) que le portrait connu sous le nom de *Donna velata* (la Femme au voile) est considéré par des juges compétents comme un ouvrage bolonais, exécuté, il est vrai, d'après un original de Raphaël, aujourd'hui perdu. Il nous reste à rappeler que le portrait de femme exposé dans la tribune du musée des Offices est l'œuvre non de Raphaël, mais de Sebastiano del Piombo, et n'a rien de commun avec la prétendue Fornarine.

Si l'histoire des amours de Raphaël est entourée de ténèbres si profondes, en revanche les découvertes faites dans les dernières années ont jeté quelque lumière sur le confident du maître. Dans le passage ci-dessus rapporté, Vasari nous dit que « Raphaël fit don des gravures (c'est-à-dire des cuivres) de Marc-Antoine à Baviera, qui avait soin de sa maîtresse ». Ailleurs il revient sur ce personnage et nous le montre engageant le Rosso à faire graver ses compositions[1]. Dans un dernier passage, le biographe raconte que Baviera, ayant relativement peu souffert du sac de Rome, vint au secours de son ami Perino del Vaga, et lui commanda des dessins qu'il se proposait de faire graver par Caraglio[2].

Nous savons aujourd'hui que le confident de Raphaël était artiste. Dans un contrat conclu en novembre 1515 au nom de son maître, « Baverius Charocii de Parma » prend la qualification de « pictor[3] ». Le même titre reparaît au bas d'une lettre de Baviera, en date du 27 avril 1518[4]. Ajoutons que jusqu'à présent on n'a découvert aucun tableau de ce peintre si modeste et si complaisant.

Cette étude sur la vie intime de Raphaël ne serait pas complète si nous ne jetions pas un regard sur la demeure qui l'a si longtemps abrité, dans laquelle il a produit tant de chefs-d'œuvre, dans laquelle il est mort, sur ce palais du Borgo Nuovo, auquel les noms de Bramante et de Raphaël sont à jamais associés.

Vasari nous entretient à deux reprises différentes de la maison, ou plu-

1. Tome IX, p. 283, 284.
2. Tome X, p. 157.
3. *Il Buonarroti*, 2e série, t. I, p. 58.
4. Milanesi et Pini, *La Scrittura di artisti italiani*, n° 127.

tôt du palais que Bramante construisit dans le Borgo pour son jeune compatriote et protégé Raphaël. « Bramante, nous dit-il, fit bâtir dans le Borgo le palais qui appartint à Raphaël d'Urbin. Cet édifice est construit en briques et en mortier coulé ; les colonnes et les corniches sont d'ordre dorique et rustique. On remarquera ce moyen si nouveau et si beau d'employer le mortier. » Ailleurs le biographe s'exprime au sujet de cette construction dans les termes suivants : « Pour perpétuer sa mémoire, Raphaël fit élever dans le Borgo Nuovo un palais que Bramante décora au moyen du béton. » Une gravure publiée par notre brave compatriote Lafreri, en 1549, nous montre une disposition absolument conforme à la description de Vasari. Elle est accompagnée d'une légende qui ne laisse aucune place au doute : *Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romæ extructum*[1].

Dans sa précieuse lettre publiée par Morelli, le Vénitien Marc-Antoine Michiel di ser Vettor nous donne un renseignement quelque peu différent. D'après lui, Raphaël aurait acquis ce palais de Bramante, moyennant une somme de 3000 ducats d'or. Michiel ajoute que le jeune maître le laissa en mourant au cardinal Bibbiena[2]. La première de ces assertions est confirmée par les recherches de M. de Geymüller. Nous savons aujourd'hui que le palais du Borgo est l'œuvre non de Raphaël, comme l'a cru Passavant[3], mais de Bramante. Il aurait en effet été étrange que l'illustre architecte, pour faire plaisir à son jeune ami, eût consenti à remplir les fonctions de simple conducteur des travaux. C'est lui, il n'est pas permis d'en douter, qui a tracé les plans et réglé l'ordonnance de l'édifice[4].

Les mots *ex lapide coctili*[5], employés par Lafreri, nous prouvent qu'il s'agissait en réalité d'une construction assez modeste. Raphaël aurait évidemment préféré le travertin, cette pierre merveilleuse, dont Bramante

1. Le fac-similé que nous donnons de cette rarissime estampe a été exécuté d'après l'épreuve appartenant à M. de Geymüller.

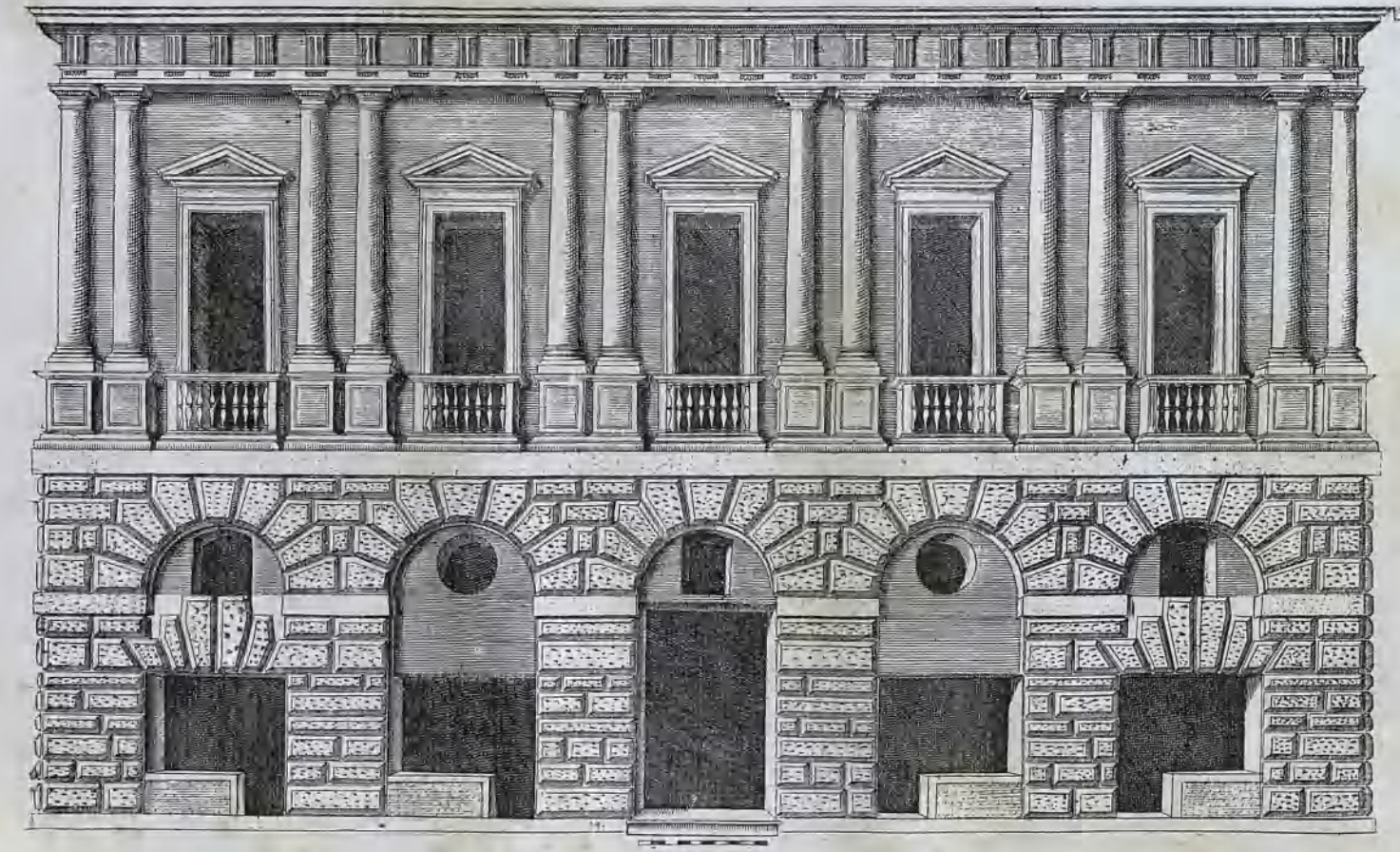
2. « La casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassata a cardinal de Santa-Maria in Portico. » (*Notizia d'opere di disegno*, p. 211.)

Au dix-septième siècle, Alexandre VII acquit du prieuré de Malte la maison de Raphaël, moyennant la somme de 7163 scudi 34, et la fit démolir pour agrandir la place de Saint-Pierre.

3. *Raphaël*, t. I, p. 175, 283; t. II, p. 390.

4. *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 89.

5. En briques. — Vasari se sert, comme on l'a vu, du mot *mattoni*, qui a le même sens.



LE PALAIS DE BRAMANTE ET DE RAPHAEL

(Fac-similé d'une vieille gravure.)

tira un parti si brillant dans la Chancellerie et dans le palais Giraud : mais, à ce moment, force lui était de compter.

En contemplant la gravure de Lafreri, seul souvenir de ce sanctuaire détruit par les vandales du dix-septième siècle, on ne peut se défendre d'un sentiment de vive curiosité. Comment Raphaël avait-il décoré cette demeure, dans laquelle il passa les années les plus fécondes de sa vie? L'artiste, vraiment débordé par les commandes, à partir de l'avènement de Léon X, a-t-il pu, au milieu de cette existence fiévreuse, se créer un intérieur digne de lui? Je serais assez disposé à croire que les meubles, les ouvrages d'art les plus précieux, s'entassaient dans le palais, sans queleur possesseur trouvât le temps de les installer convenablement. Ce magicien, qui avait embelli la demeure de tant d'autres, se voyait réduit à ne songer à la sienne qu'en dernier lieu. Tout portait la trace de la hâte, de l'improvisation. C'est à peine s'il avait eu le loisir de suspendre au mur le portrait dont lui avait fait présent Francia, et celui que lui avait envoyé Dürer[1]. Dans un coin gisaient de superbes tapisseries non encore dépliées. L'antichambre, les corridors étaient remplis d'antiques, dont quelques-unes n'étaient peut-être pas encore débarrassées de la gangue qui les recouvrait. Puis venaient les chevalets des élèves, et des montagnes d'esquisses ou de cartons[2]. Rien de plus pittoresque qu'un tel spectacle, quoique ce beau désordre ne fût nullement un effet de l'art[3].

1. Ce portrait devint la propriété de Jules Romain, qui l'emporta à Mantoue. (Vasari, t. VIII, p. 35.)

2. Le chargé d'affaires de Ferrare, dans sa lettre du 3 septembre 1519, écrit à son maître qu'il vient d'apprendre que le tableau commencé pour lui par Raphaël se trouvait caché sous une infinité d'autres ouvrages : « (La tavola di Vostra Signoria) è revoltata al muro con molte altre tavole sopra. » (Campori, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 450.)

3. Lorsque Jules Romain partit, en 1524, pour Mantoue, il laissa en dépôt, chez son frère, Jean-Baptiste, à Rome, un certain nombre d'objets, parmi lesquels il s'en trouvait probablement qui avaient appartenu à Raphaël. La caisse pleine de dessins et de manuscrits pourrait bien avoir contenu les précieux travaux du maître sur la restitution de Rome. Comme l'inventaire de ces objets a paru dans un journal romain peu connu, le lecteur nous saura gré de le reproduire ici. C'est la collection la plus bizarre qui se puisse imaginer; à côté de médailles, d'empreintes, de vases antiques, figurent une croix d'os, une dent de loup, des coquillages, des masques : « Quattro tazze d'argento; due grandi del peso di libbre due e mezzo; e due piccole del peso di una libbra e tre oncie e mezzo. Due cucchiaii d'argento del peso d'una oncia e mezzo. Un dente di lupo. Una crocetta d'osso nero. Una intagliatura in cristallo monte. Una scatola di metallo lavorata con fogliami e ghirigori a uso di drappo di damasco in cui sono trenta medaglie di vario tipo. Un altra scatola di legno in cui sono undici medaglie di piombo con figure diverse. Una tazza lavorata. Sei maschere da uomo. Un altra tazza di marmo bianco. Due calamaii. Una tazzetta di terra

On pénétrait assez facilement dans la maison, mais ne parvenait pas qui voulait jusqu'au maître. Le chargé d'affaires de Ferrare (lettre du 12 septembre 1519) nous fournit à cet égard quelques détails curieux : « Passant devant l'habitation de Raphaël, dit-il, et trouvant la porte ouverte, j'y entrai et le fis demander. Mais je reçus pour réponse qu'il ne pouvait venir en bas. Je descendis donc de cheval et m'apprêtai à monter chez lui, lorsqu'un second domestique me dit que son maître était dans sa chambre, occupé à faire le portrait de M. Balthazar Castiglione. Je fis semblant d'ajouter foi à ses paroles et lui annonçai que je retournerais une autre fois [1]. »

Si les renseignements contenus dans une lettre adressée, au major Kühlen, de Rome, par le personnage bien connu qui se sert du pseudonyme de Momo [2], méritent créance, Raphaël n'aurait pas tardé à se sentir à l'étroit dans sa nouvelle habitation. Sa situation même à la cour de Léon X, et, on peut l'ajouter, les intérêts de son art, lui imposaient des charges fort lourdes. Il comptait dès lors de nombreux aides ou élèves, et toute cette phalange de collaborateurs ou de disciples il était forcé, conformément aux habitudes patriarcales de l'époque, de la loger ou du moins de la nourrir. Nous savons par Vasari que le Fattore et Jules Romain demeuraient chez leur maître. Fabio Calvo, de Ravenne, comptait aussi parmi les hôtes du palais du Borgo Nuovo [4]. Le témoignage du collaborateur du *Buonarroti* n'est donc pas invraisemblable en lui-même quand cet écrivain rapporte que, dès 1515, Raphaël se vit obligé d'acquérir, au prix de 200 florins d'or, une maison située dans le Borgo, via Sistina, et appartenant à l'architecte Perino de' Gennari de Cara vaggio. Un peu plus tard le maître fut encore forcé, évidemment par

cotta antica. Una conchiglia grande. Una lumaca marina. Sei teste in gesso. Un quadretto pure in gesso. Una tavola grande con le immagini di Maria Vergine e di san Giovanni, opera di Giulio. Una tavola piccola non finita. Alcune figure di cera. Un puttino di creta. Una tazzetta antica di legno. Un sacchetto con certo oltremare. Una scatola con certa biacca. Un'altra scatola con certe figure di cera. Una cassa piena di disegni, di cartoni, di libri, di scritture. » (Gennarelli et Mazzio, *Il Saggiatore*, Rome, 1844, t. I, p. 67.)

1. G. Campori, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. XIV, p. 451.
2. *Il Buonarroti*, 1866, p. 57.
3. Tome VIII, p. 241.
4. Voyez ci-dessus, page 432.

suite du manque de place, de louer dans la via Alessandrina (conduisant du pont Saint-Ange à la place Saint-Pierre) plusieurs autres maisons ayant pour propriétaires les frères Porcari.

Un document encore inédit, que j'ai trouvé à Rome lors d'un récent voyage, prouve que, peu de temps avant sa mort, Raphaël songeait à bâtir pour son usage personnel une demeure plus vaste, cette fois-ci, selon toute vraisemblance, un véritable palais. L'emplacement qu'il choisit appartenait au chapitre de Saint-Pierre et avait été, en 1517, loué à un ami du maître, Léonard Bartolini; il était situé dans la via Giulia, près de Saint-Jean des Florentins, par conséquent dans le voisinage du Vatican, quoique sur la rive opposée. Mais, avant d'aller plus loin, laissons la parole au notaire chargé de dresser l'acte d'acquisition :

Le 24 mars 1520, les chanoines de Saint-Pierre confirment la cession faite par Léonard Bartolini au seigneur Raphaël d'Urbin, peintre, de ses droits à la location d'un terrain appartenant au susdit chapitre. Ce terrain est situé à côté de l'église Saint-Blaise della Pagnotta, dans la région du Pont[1]; il est bordé de tous côtés par des rues (juxta ab omnibus lateribus vias publicas) et mesure 217 cannes et demie, mesure romaine. La cession a lieu à titre d'emphytéose perpétuelle, avec cette condition expresse que le seigneur Raphaël construira sur le terrain en question une maison destinée à lui servir d'habitation (dictus dominus Raphael... promisit... in dicto terreno domos habitabiles ipsius domini Raphaelis suorumque heredum et successorum propriis sumptibus et expensis construere et fabricare, ac construi et fabricari facere). Dans le cas où ces constructions ne seraient pas élevées dans un délai de cinq ans, le terrain tout entier doit faire retour au chapitre (in eventum in quem dictus dominus Raphael suique heredes et successores in domibus dicto terreno fiendis per quinquennium negligentes fuerint et illas facere cessaverint). Le cens annuel est fixé à 80 ducats de 10 carlins chacun, payables le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul.

Ainsi qu'on vient de le voir par ce dernier chiffre, il s'agissait d'une

1. En 1516, l'architecte Antonio da San-Gallo et l'orfèvre Caradosso achetèrent également des terrains situés à côté de Saint-Blaise. Le superbe palais construit par San-Gallo existe encore; il appartient aujourd'hui au marquis Sacchetti. On remarque sur la façade l'inscription suivante : DOMVS ANTONII SANGALLI ARCHITECTI. MDXLIII.

propriété assez considérable, puisque la location seule du terrain s'élevait à la somme de 80 ducats d'or, représentant, au denier vingt, un capital de 1500 à 2000 ducats. Il est vrai que la via Giulia passait alors pour le plus beau quartier de Rome. Commencée par Jules II, cette rue, qui aujourd'hui encore offre un caractère de noblesse et d'élégance si saisissant, renfermait plusieurs édifices construits par Bramante. C'était la résidence des grands seigneurs, des prélats, des banquiers. Raphaël pouvait désormais marcher de pair avec ces favoris de la fortune.

La date du contrat offre un intérêt particulier. Ce document est du 24 mars 1520; le 6 avril suivant, Raphaël expirait. On voit dans quelles dispositions d'esprit l'artiste se trouvait presque à la veille de sa mort. L'avenir lui apparaissait sous les couleurs les plus riantes. Lui qui avait embelli, transfiguré le séjour de tant de grands personnages, songeait enfin à se créer une demeure digne de lui. Riche, au comble de la gloire, il aspirait, je ne dirai pas au repos, — il était trop jeune pour se condamner à l'oisiveté, — mais à ce recueillement que les exigences incessantes de Léon X ne lui avaient plus permis, depuis de longues années, de connaître. Il ne se savait pas si près du repos éternel.

M. le commandant Paliard a bien voulu nous faire observer que la date du contrat est intéressante à un autre point de vue encore : elle nous prouve combien fut courte la maladie du jeune maître. Le 24 mars, il assistait encore, plein de santé, à la rédaction de l'acte; treize jours après, il expirait.

L'histoire des derniers moments de Raphaël, de cette mort foudroyante, est encore pleine d'obscurité. Quelque créance que mérite le témoignage de Vasari, l'ami des amis et des élèves du maître, de Bindo Altoviti, de Jean d'Udine, et de tant d'autres, on s'accorde aujourd'hui à le rejeter et à traiter de calomnieuse la version donnée par l'auteur de cette biographie de Raphaël, si chaude, si émue, si éloquente.

Ce qui est certain, c'est que, si des excès ont hâté la fin du jeune maître, ce sont avant tout des excès de travail. L'organisation la plus vigoureuse n'aurait pas pu résister à un effort aussi prodigieux, effort qu'il fallait renouveler tous les jours. Dans le portrait improvisé par Marc-Antoine, on voit Raphaël enveloppé dans son manteau et grelottant

de froid, à côté de sa palette et de ses godets : sans doute il ressentait à ce moment déjà les atteintes du mal qui ne devait pas tarder à l'emporter.

La maladie fut courte. Le 20 mars, le maître promettait à l'envoyé du duc de Ferrare des modèles de cheminées. Le 24 mars suivant, il signa le contrat d'acquisition des terrains de Saint-Blaise. Le 6 avril, il n'était déjà plus. Tout nous autorise à croire qu'il fut enlevé par une de ces fièvres pernicieuses si fréquentes à Rome : « Raphael da Urbino, » écrit l'envoyé du duc de Ferrare, « è morto di una febre continua et acuta, che già octo giorni l'assaltò. »

Dès les premiers jours, l'inquiétude fut grande à la cour pontificale. Le Pape, nous dit Marc-Antoine Michiel, envoya au moins six fois pour demander des nouvelles du malade et lui prodiguer des consolations.

Quelque rapides que fussent les progrès du mal, Raphaël conserva cependant la force nécessaire pour mettre ordre à ses affaires. Son testament nous fournit un dernier témoignage de l'exquise délicatesse de ses sentiments, de l'esprit d'équité et de bienveillance qui inspirait jusqu'à ses moindres actes. Il n'y oublia aucun de ses amis, et à chacun il laissa le legs le plus en rapport avec ses goûts ou ses besoins.

Voici de quelle manière il disposa de sa fortune, qui s'élevait au chiffre de 16 000 ducats, soit environ 800 000 francs, au pouvoir actuel de l'argent. Ses esquisses, ses tableaux, en un mot tout ce qui constituait son héritage artistique, devint la propriété de ses deux élèves favoris, Jules Romain et Jean-François Penni, à charge par eux de terminer les travaux en voie d'exécution. Chacun de ses serviteurs reçut 300 ducats d'or. Le terrain acquis peu de jours auparavant dans la via Giulia, fut partagé entre son cousin Antonio Battiferro d'Urbin, qui reçut 100 cannes, et son ami l'orfèvre Antonio da San-Marino, qui, d'après des renseignements, d'ailleurs sujets à caution[1], fit construire deux maisons sur son lot, composé de 117 cannes et demie. Une somme de 1000 écus fut consacrée à l'achat d'une maison, dont les revenus devaient servir à l'entretien de la chapelle qu'il avait fondée au Panthéon, et dans laquelle il voulait être enterré. Au

1. Voy. le *Buonarroti*, 2e série, t. I, p. 100-101.

milieu de ces préoccupations, dans lesquelles perce comme un dernier reflet de vanité, Raphaël n'oublia ni sa famille, ni la jeune fille qu'il avait si passionnément aimée. Il assura, par une dotation convenable, l'avenir de Margherita, et légua le reste de sa fortune à ses parents d'Urbin. Il choisit enfin pour ses exécuteurs testamentaires ses amis Balthazar Turini et J. B. dell'Aquila.

S'il fallait en croire Marc-Antoine Michiel, Raphaël aurait en outre légué son palais au cardinal Bibbiena. Mais cette assertion nous paraît sujette à caution. Michiel ne parlait que par ouï-dire, à un moment où les dispositions testamentaires du défunt n'étaient encore qu'imparfaitement connues; il a donc pu accueillir avec une entière bonne foi un bruit qui ne devait pas se confirmer. Ce qui nous autorise à mettre en doute la réalité de la nouvelle qu'il annonce à ses amis, cinq jours après la mort de Raphaël, c'est tout d'abord le témoignage du maître de cérémonies de Léon X, Pâris de Grassis. Enregistrant, sous la date du 9 novembre 1520, la mort de Bibbiena, il rapporte que, comme le défunt ne possédait pas de maison à lui, on avait été forcé de mendier, afin d'y exposer son corps, une maison du Borgo appartenant au cardinal d'Ara-Cœli [1]. Ce témoignage suffirait à lui seul pour détruire celui de Michiel. Mais nous avons mieux. Dès le 7 juillet 1520, ainsi avant la mort de Bibbiena, il est question de la vente du palais de Raphaël; le 26 octobre suivant, Léon X approuvait la cession faite au cardinal de Saint-Clément, Pierre Accolti, de la maison possédée par Raphaël dans le Borgo. Son bref mentionne les exécuteurs testamentaires, Baldassare da Pescia et G. B. dell'Aquila, les légataires et les héritiers *ab intestat*. De Bibbiena pas un mot [2].

Au siècle suivant, il est vrai, Fioravante Martinelli nous parle d'un

1. « Hic cum in palatio papæ mortuus sit, nec habeat propriam domum, ad quam posset deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Sixtino, ubi olim cardinalis de Aracœlis habitavit, et ibi, melius quam potuimus, fecimus paratum pompæ et vigiliarum. » (Voy. Visconti, dans l'*Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, publié par le prince P. Odescalchi. Rome, 1836, p. 105, 106.) Mieux partagé que son oncle, le neveu de Bibbiena, Antonio, le père de la fiancée de Raphaël, possédait à Rome, dans la région de Parione, vicolo de' Leutari, n° 11, une maison qui existe encore. (Voy. *Il Buonarroti*, 1re série, 1863, p. 20.)

2. Ce précieux document, qui a passé presque inaperçu, a été publié par C. Milanesi, dans le *Giornale storico degli archivi toscani*, t. IV, p. 248 et suiv. Voy. aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 455.

palais du Borgo ayant jadis porté le nom de palais Bibbiena; il ajoute que dans ce palais qui, de son temps, appartenait aux Spinola de Gênes, moururent, sous Sixte IV, la reine Charlotte de Chypre, et sous Léon X Raphaël d'Urbin[1]. Mais que de contradictions dans ces deux lignes! La reine de Chypre n'a pas pu mourir, sous Sixte IV, dans le palais appartenant plus tard à Raphaël, puisque ce palais ne fut construit au plus tôt que sous Jules II; les Spinola n'ont pu en être propriétaires au dix-septième siècle, puisqu'il appartenait, on l'a vu, au prieuré de Malte.

Nous croyons donc pouvoir affirmer que Raphaël n'a pas légué son palais à son ami Bibbiena, ou que, s'il le lui a légué, le legs a été annulé.

Raphaël expira le vendredi saint, jour anniversaire de sa naissance, entre neuf et dix heures du soir. Il ne comptait que trente-sept ans.

Le deuil fut immense à Rome et dans toute l'Italie. Léon X, au témoignage de Vasari, pleura amèrement. Les contemporains, frappés de la coïncidence de cette mort subite avec les crevasses qui se produisirent dans les Loges, crurent y voir un présage céleste : « Ces jours-ci, écrit Marc-Antoine Michiel, le palais du Pape a menacé ruine, et Sa Sainteté a dû s'installer dans l'appartement du cardinal Cibo. On dit que ce n'est point le poids des portiques superposés qui a causé cet accident, mais qu'il faut y voir un présage de la mort de celui qui les a décorés. » La même idée reparaît dans la lettre de l'envoyé de Mantoue, dans le sonnet de Tebaldeo, et dans une poésie composée par Pierre Valeriano sur la mort de Bibbiena[2].

La lettre de l'envoyé de Mantoue à la noble Isabelle de Gonzague nous offre un témoignage touchant des regrets suscités par cette nouvelle funèbre. Le lecteur nous saura gré de placer sous ses yeux ce document encore peu connu, dont on doit la découverte au marquis Campori :

1. *Roma ricercata nel suo sito et nella scuola di tutti gli antiquarii.* Rome, 1658, in-18, p. 17.

2. Voyez, sur cette dernière pièce, Roscoe, *Vie et Pontificat de Léon* X, t. IV, p. 491. L'auteur, jouant sur le double sens du mot *porticus*, exprime la crainte :

« ..... ne Raphaelitis inaniter
Pictura vanescat..... »

« A la très illustre et excellente dame, Madame la Duchesse de Mantoue, etc.

« Quoique, en ces jours saints, on ne songe pas à autre chose qu'à la confession et aux exercices de piété, je n'ai pas voulu laisser de présenter mon respect à Votre Excellence. Pour le moment, vous n'aurez de moi qu'une seule nouvelle, celle de la mort de Raphaël d'Urbin, qui a cessé de vivre la nuit dernière, c'est-à-dire la nuit du vendredi saint, laissant à cette cour d'immenses et unanimes regrets, causés par la ruine des grandes espérances qu'on avait fondées sur lui, et qui, si elles s'étaient réalisées, auraient fait la gloire de ce siècle. Tout le monde dit, en effet, que l'on était en droit d'attendre de lui les plus grandes choses, à en juger par celles qu'il avait déjà menées à fin, ainsi que par les entreprises encore plus grandes qu'il avait commencées. Les cieux ont voulu annoncer cette mort par un des signes qui ont marqué la mort du Christ, lorsque les rochers s'entr'ouvrirent : « lapides scissi sunt[1] ». C'est pourquoi le palais du Pape s'est crevassé de telle sorte qu'il menace ruine. Sa Sainteté, effrayée, s'est enfuie de ses appartements et s'est réfugiée dans le palais construit sous Innocent VIII. Ici, on ne parle d'autre chose que de la mort de cet homme de bien, qui a terminé, à trente-trois ans accomplis, sa première existence. Sa seconde vie, celle de la gloire, n'est sujette ni au temps ni à la mort; elle durera éternellement, grâce à ses œuvres, grâce aussi à la plume des savants qui écriront ses louanges : la matière ne leur fera pas défaut... Ledit Raphaël a été très honorablement enterré dans la Rotonde, où il a ordonné qu'on lui élève un monument du prix de 1000 ducats; il a laissé une somme égale pour la dotation de la chapelle dans laquelle se trouve sa sépulture. Il a donné en outre 300 ducats à chacun de ses serviteurs. Hier, on a reçu de Florence la nouvelle que Michel-Ange était malade.

» Rome, 7 avril 1520.

» De Votre illustrissime et excellentissime Seigneurie, le très fidèle serviteur,

» PANDOLFO DE PICI DE LA MIRANDOLA.[2] »

1. Evangile de saint Mathieu.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, t. I, p. 364.

L'art et l'amitié payèrent également leur tribut au peintre incomparable, à l'homme affectueux et dévoué. Par une belle inspiration, on dressa le lit funéraire dans l'atelier du maître, à côté de la *Transfiguration*. Le contraste entre ce cadavre et cette œuvre si pleine de vie arracha des sanglots à tous les assistants : « la quale opera nel vedere il corpo morto et quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno, che quivi guardava. » Tous les artistes de Rome tinrent à honneur d'accompagner à sa demeure dernière celui avec lequel le génie même de la peinture semblait s'être éteint.

Les plus grands poètes de l'Italie se firent les interprètes de la douleur publique. Bembo, l'Arioste, Tebaldeo et Castiglione ont tour à tour célébré l'artiste, l'archéologue, l'ami. Castiglione surtout se montra fidèle à son culte [1].

Raphaël voulut être enterré dans ce Panthéon qu'il avait si souvent admiré, dans ce Panthéon que le génie du créateur de la nouvelle basilique vaticane, de Bramante, avait, d'après l'heureuse expression de M. Geymüller, soulevé dans les airs, en le faisant trôner sur les voûtes du temple de la Paix [2]. L'artiste dont la vie n'avait été que tolérance et conciliation pouvait-il choisir un asile plus en rapport avec ses aspirations que ce temple de tous les dieux, consacré par Grégoire le Grand au culte chrétien ? Son choix n'avait, du reste, pas été dicté par la piété seule. Un dessin retrouvé par M. de Geymüller, et publié dans ses *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, nous montre combien Raphaël se pénétra de ces formes si nobles et si simples, si grandes et si harmonieuses, et avec quelle précision il sut rendre les beautés du plus auguste monument de Rome.

Une simple plaque de marbre [3], scellée dans le mur, marque la place

1. Voyez ci-dessus, p. 293. — Une lettre adressée par Castiglione à sa mère, le 20 juillet 1520, montre combien fut profonde la douleur de cet ami si dévoué. « Je suis en bonne santé, lui écrit-il, mais il me semble que je ne suis pas à Rome, puisque mon pauvre cher Raphaël (il mio poveretto Rafaello) n'est plus. Que Dieu accueille cette âme bénie! » (*Lettere*, édit. Serassi, t. I, p. 74.)

2. *Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël*. Paris, 1870, p. 6 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*).

3. Le buste de marbre que Maratta avait fait placer en 1674 sur le tombeau de Raphaël a été transporté en 1820 au musée du Capitole. Ce buste est l'œuvre du sculpteur Paul Naldini.

où repose le plus grand des peintres. Elle est ornée de l'éloquente épitaphe composée par Bembo :

D . O . M .
RAPHAELI . SANCTIO . IOANN . F . VRBINATI
PICTORI . EMINENTISS . VETERVMQ . ÆMVLO
CVIVS . SPIRANTES . PROPE . IMAGINES . SI
CONTEMPLERE . NATVRÆ . ATQVE . ARTIS . FŒDVS
FACILE . INSPEXERIS
IVLII II . ET LEONIS X . PONT . MAXX . PICTVRÆ
ET . ARCHITECT . OPERIBVS . GLORIAM . AVXIT
VIX . ANNOS XXXVII . INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST . EO . ESSE . DESIIT
VIII . ID . APRILIS . MDXX .
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI .

Les héritiers de Raphaël ont suivi ses instructions. Grâce à leurs soins, l'autel du Panthéon a été orné des marbres les plus riches; ils commandèrent, en outre, à un des disciples favoris du maître, Lorenzetto, la statue de la Vierge, qui existe aujourd'hui encore, et qui passe pour faire des miracles, la *Madonna del Sasso*.

La piété a trouvé son expression dans l'autel du Panthéon; mais le génie attend encore un monument digne de lui. L'Italie a élevé de splendides mausolées à Michel-Ange, au Titien, à Canova; mais rien, jusqu'ici, ne distingue la tombe de Raphaël de celle des inconnus ensevelis autour de lui : le visiteur a de la peine à découvrir l'endroit où repose le fondateur de l'École romaine. Urbin se prépare à fêter, par l'érection d'une statue, l'anniversaire quatre fois séculaire de la naissance de Raphaël. Rome, qui doit au Sanzio tant de merveilles, ne fera-t-elle donc rien pour honorer sa mémoire ? Mais qu'importe après tout? Raphaël n'est pas tout entier sous les dalles de la Rotonde; ne cherchons pas le vivant parmi les morts, « viventem cum mortuis », et répétons avec Vasari : « O heureuse, ô bienheureuse âme, comme chacun se plaît à parler de toi, à célébrer tout ce que tu fis, à admirer tout ce que tu as laissé ! La peinture, elle aussi, pouvait bien mourir quand mourut ce noble ouvrier, car, en lui fermant les yeux, elle demeura comme aveuglée. Maintenant c'est à nous, à nous qui restons après lui, d'imiter

la bonne, que dis-je? l'excellente manière dont il nous a laissé l'exemple; c'est à nous, comme sa vertu le mérite et comme l'exige notre gratitude, de conserver dans l'âme son aimable souvenir et de tenir toujours sur nos lèvres sa mémoire hautement honorée! Car, en vérité, c'est par lui que nous avons la science, la couleur, l'invention poussées ensemble à cette perfection féconde qu'on pouvait à peine espérer. Quant à le dépasser jamais, qu'aucun génie n'y pense! »

Ce que le biographe ne dit pas, et ce que nous tenons à proclamer, au moment de clore ce volume, c'est que les plus hautes qualités morales s'unissent, dans l'œuvre de Raphaël, aux prodiges de l'exécution technique. Il y a plus, dans ses peintures, que la beauté de ces contours qu'on a qualifiés de divins, plus que la magie de la couleur: partout éclatent une bonté exquise, une foi sereine et profonde dans l'humanité, l'amour de ce qui est pur, grand et noble. Dans chaque trait on sent battre un cœur généreux.

La période qui s'étend de l'invasion de Charles VIII (1494) à la mort de Léon X (1521), celle qui vit éclore les chefs-d'œuvre de Raphaël, est peut-être la plus troublée et la plus sombre de l'histoire d'Italie. Ce ne sont que folies, trahisons, meurtres, crimes de toute sorte. Ici on s'épouvante des excès d'un vainqueur sans pitié, ailleurs on s'indigne des odieuses machinations d'une diplomatie froidement cruelle. La conscience publique s'obscurcit, la notion du droit se perd. Savonarole, ce juste, monte sur le bûcher, tandis qu'un roi français, Louis XII, le « Père du peuple » comble d'honneurs l'infâme César Borgia. L'Italie se déchire elle-même, comme s'il ne lui suffisait pas d'être dépecée par les envahisseurs français, allemands, espagnols. La foi jurée ne compte plus : les Suisses vendent leur chef, Ludovic le More; les souverains pontifes font jeter dans les fers les ambassadeurs auxquels ils ont accordé des saufs-conduits. La vénalité, la corruption, ont atteint partout leurs dernières limites. Et, pour comble d'horreur, il se trouve en Italie un écrivain de génie pour ériger en système de gouvernement l'absence de tous principes et pour légitimer les triomphes de la force brutale jointe à la dissimulation.

Eh bien! au milieu de la corruption générale, Raphaël conserve une sérénité qui ne s'est jamais démentie; il croit au bien, il croit au beau,

et s'efforce de faire partager ses convictions par ses contemporains, pour lesquels ses ouvrages sont comme une incitation immanente à la vertu. Quel contraste! D'un côté tous les vices, de l'autre la glorification de toutes les noblesses qui relèvent l'homme : justice, liberté, science. Raphaël, qui s'est montré en cela le digne disciple des Grecs, plane au-dessus des intérêts et des passions du jour, domine la tempête, et bâtit, sur le rocher dont parle Lucrèce, cette demeure libre que les flots ne pourront atteindre et dans laquelle l'humanité trouve un refuge éternel.

Quelques-uns, je le sais, placent Raphaël au-dessous de Michel-Ange, dont le sombre et implacable génie reflète avec tant de puissance les passions et les douleurs du seizième siècle. Le peintre-sculpteur florentin a vécu en communion plus intime avec son temps et son peuple; il a puisé son éloquence dans son ardent amour de la liberté, dans sa haine farouche des vices, haine qui a dégénéré chez lui en véritable misanthropie. Le *Jugement dernier* forme la synthèse de cet œuvre prodigieux dans lequel il y a place pour tous les sentiments, sauf pour la grâce, la sérénité, l'espérance.

Avant Michel-Ange, un de ses compatriotes, le plus grand poète de l'Italie et du moyen âge, avait représenté avec une énergie poignante les tortures des damnés, l'inexorable châtiment, les douleurs sans fin. Mais en face de son *Enfer* Dante a placé les régions où tout est lumière et félicité, montrant ainsi que si la mission de l'artiste et du poète peut être celle de châtier, elle doit être plus encore celle de consoler, de fortifier et d'ennoblir.

Heureux ceux qui, comme Raphaël, ont connu le *Paradis* du poète florentin, sans avoir traversé son *Enfer*.

FIN

CATALOGUE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES

DE RAPHAËL

FRESQUES

PÉROUSE.

La Trinité. Couvent de San-Severo (1505). 142, 218, 220

ROME.

Vatican.

La Chambre de la Signature (1508-1511)..... 323-366, 371, 420
La Dispute du Saint-Sacrement.. 293 307, 330-341, 364, 366, 594
L'École d'Athènes. 298, 305, 307, 308 314, 341-352, 353, 364, 365, 594
Le Parnasse..... 352-357, 365, 594
La Force, la Prudence, la Modération..... 357
Justinien promulgant les Pandectes..... 358
Grégoire IX promulguant les décrétales..... 358, 359, 374
Adam et Ève..... 360, 362
Apollon et Marsyas... 361, 362, 595
Le Jugement de Salomon. 362, 595
L'Astronomie 362, 363, 595
La Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence. 180 et 362, 364
La Chambre d'Héliodore (1511-1514). 323 et 371-386
Héliodore chassé du Temple. 276 371, 375, 376, 481
La Messe de Bolsène.. 373, 376, 378
Rencontre de S. Léon et d'Attila. 378 et 380, 386
La Délivrance de S. Pierre. 142, 372 378, 383, 384
L'Apparition de Dieu à Noé. 384, 385
Le Sacrifice d'Abraham..... Ib.
Le Songe de Joseph..... Ib.
Le Buisson ardent..... Ib. et 386
Cariatides..... 385, 386
Tableaux en camaïeu (en partie refaits au dix-huitième siècle).. 387
Enfant supportant les armoiries de Jules II (aujourd. à l'Académie de Saint-Luc de Rome). 386, 387
Peintures du Belvédère (détruites).... 386
La Chambre de l'Incendie du Bourg (1514-1517).. 321, 323, 372, 373 442-447, 595
L'Incendie du Bourg. 365, 443, 445
La Bataille d'Ostie... 442, 443, 445
Le Couronnement de Charlemagne. 443 et 445, 446
Le Serment de Léon III. 443, 445 et 446, 619

Portraits de Constantin, de Charlemagne, de Lothaire, d'Astolphe, de Godefroy de Bouillon et de Ferdinand le Catholique..... 447

La salle des Palefreniers du Pape : le Christ et les Apôtres.... 465, 466

La chambre de bain de Bibbiena (1516) : Histoire de Vénus et de Cupidon..... 466, 468

Éléphant peint sur la tour du Vatican (1516)..... 421

Les Loges (terminées en 1519) : Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament... 141, 447, 465, 589, 591 et 596-597

La Salle de Constantin (terminée après la mort de Raphaël).. 322, 372, 373 et 471-473

La Bataille de Constantin. 472, 473, et 602-603

Le Baptême de Constantin..... 472

La Harangue de Constantin..... 472

La Donation de Constantin..... 472

Portraits des Papes..... 471

Portrait de Bramante..... 307

Église Saint-Augustin.

Le Prophète Isaïe..... 290, 387, 400, 401

Église Santa-Maria della Pace.

Les Sibylles..... 357, 511-514

Farnésine.

Le Triomphe de Galatée..... 365, 509-511

L'Histoire de Psyché..... 519-530

LA MAGLIANA.

Le Père éternel bénissant le monde (au musée du Louvre). École de Raphaël..... 470, 471

Le Martyre de sainte Cécile. Id..... 470

MOSAIQUES

Les Planètes (terminées en 1516). Chapelle Chigi; Santa-Maria del Popolo, à Rome..... 514-519

TABLEAUX

SUJETS DE LA BIBLE.

La Trinité. — Adam et Ève. Bannière d'église à Città di Castello (1503?)..... 80, 81

La Vision d'Ézéchiel. Palais Pitti.. 266, 541

SUJETS RELATIFS AU CHRIST.

La Résurrection du Christ (en collaboration avec le Pérugin). Musée du Vatican..... 53

Le Christ en croix. Collection de lord Dudley (Ward), à Londres..... 83

L'Adoration des mages. Prédelle du Couronnement de la Vierge. Pinacothèque du Vatican.. 77, 78

La Présentation au temple. Id... 78, 79

Le Christ au jardin des Oliviers (prédelle de la Sainte Famille de Saint-Antoine). Collection de lady Burdett Coutts, à Londres..... 179, 216

Le Portement de croix (id.). Collection de M. Miles à Leight Court, près de Bristol..... 179, 217

Pietà (id.). Collection de Mme Dawson, à Londres..... 139, 179, 217

Nativité ou Adoration des bergers, peinte pour les Bentivoglio. Perdue..... 230

La Mise au tombeau (1507). Galerie Borghèse..... 212-238, 253

Portement de croix. Musée de Madrid..... 377, 542-544, 595

La Transfiguration (1519-1520). Pinacothèque du Vatican..... 559-563

SUJETS RELATIFS A LA VIERGE : MADONES, SAINTES FAMILLES, ETC.

Période ombrienne.

Madone de la collection Solly. Musée de Berlin..... 62

Madone Alfani-Fabrizi, à Terni... 62, 63

La Vierge entre saint Jérôme et saint François. Musée de Berlin. 62, 64

La Madone Staffa-Conestabile. Musée de Saint-Pétersbourg..... 62, 63
Le Couronnement de la Vierge (tableau principal). Pinacothèque du Vatican..... 65-74
L'Annonciation (prédelle du Couronnement de la Vierge). Pinacothèque du Vatican..... 74-77
Le Mariage de la Vierge (1504). Musée de Brera..... 84-88

Période florentine.

La Vierge du grand-duc. Palais Pitti. 169 et 171, 176
La Petite Madone de lord Cowper, à Panshanger..... 176
La Vierge de la Casa Tempi. Pinacothèque de Munich... 152, 176, 178
La Petite Madone d'Orléans. Collection du duc d'Aumale... 178, 180
La Grande Madone de lord Cowper (1508), à Panshanger.... 170, 180
La Madone de la maison Colonna. Musée de Berlin..... 181, 182
La Vierge du duc de Terranuova. Musée de Berlin 148, 164, 182
La Vierge dans la prairie. Belvédère de Vienne..... 148, 157, 164, 170 et 183, 186
La Vierge au chardonneret. Musée des Offices..... 158, 186, 191
La Belle Jardinière. Musée du Louvre..... 156, 169, 170, 191, 194
La Sainte Famille à l'agneau. Musée de Madrid..... 148, 170, 194
La Sainte Famille au palmier. Galerie Bridgewater..... 194, 195
La Sainte Famille de la maison Canigiani. Pinacothèque de Munich..... 197, 199
La Vierge au baldaquin. Palais Pitti. 170, 200-205, 289
La Sainte Famille avec saint Joseph sans barbe (attribué à Raphaël). Musée de Saint-Pétersbourg...205 et 206
La Vierge Esterhazy, à Pesth..... Ib.
La Madone à l'œillet. Perdue..... 206
La Madone avec l'enfant Jésus. Id.... Ib.
Sainte Famille de Saint-Antoine de Pérouse. Collection du duc de Ripalda ; en dépôt à la National Gallery..... 212-218
La Madone Ansidei (1507). Collection du duc de Marlborough, à Blenheim..... 212, 220, 221

Période romaine.

La Vierge au diadème. Musée du Louvre..... 389, 390
Madone de Lorette. Perdue.... 279, 390 et 391
Madone de la galerie Bridgewater.... 390
Madone de la maison d'Albe. Musée de Saint-Pétersbourg.... 390, 393
Madone Aldobrandini. Galerie Nationale de Londres..... 392, 395
Vierge de Foligno. Pinacothèque du Vatican..... 288, 392-397
La Vierge au poisson. Musée de Madrid..... 396-400
Madonna dell' Impannata. Palais Pitti. 302 et 531, 533
Sainte Famille. Musée de Naples..... Ib.
La Vierge della Tenda. Pinacothèque de Munich..... Ib.
Sainte Famille sous le chêne. Musée de Madrid..... Ib.
La Vierge à la rose. Id..... Ib.
La Vierge aux candélabres. Ancienne collection Munroe, à Londres.. Ib.
Petite Sainte Famille. Musée du Louvre. Ib.
Le Repos en Égypte. Perdu..... Ib.
La Madone del Passeggio. Id..... Ib.
La Vierge à la chaise. Palais Pitti. 532, 533
La Perle. Musée de Madrid..... 533, 534
La Visitation. Musée de Madrid.... 538
La Vierge de Saint-Sixte. Galerie de Dresde..... 538, 539
Sainte Famille de François Ier (terminée en 1518). Musée du Louvre..... 533-538
Le Couronnement de la Vierge (terminé par Jules Romain et Penni). Pinacothèque du Vatican.. 212, 622 et 623

SAINTS ET SAINTES.

Les Archanges Michel et Raphaël. Attribué à Raphaël. National Gallery. 54
Couronnement de saint Nicolas de Tolentino. Perdu..... 81, 83

Saint Georges avec l'épée. Musée du Louvre 117, 119
Saint Michel avec l'épée. Id.... 119, 120
Saint Georges avec la lance. Musée de Saint-Pétersbourg.... 139, 140, 222 et 226, 227, 229
Saint François d'Assise. (Fragment de la prédelle de la Sainte Famille de Saint-Antoine de Pérouse). Musée de Dulwich.. 178 et 215
Saint Antoine de Padoue. Id..... Ib.
La Prédication de saint Jean-Baptiste (prédelle de la Madone Ansidei). En Angleterre..... 221
Sainte Catherine d'Alexandrie. National Gallery 236, 238
Sainte Cécile. Musée de Bologne... 544-549
Sainte Marguerite. Musée du Louvre. Un autre exemplaire au Belvédère de Vienne..... 549-550
Saint Jean-Baptiste. Musée des Offices. — Réplique ancienne au Louvre..... 299, 550
Saint Michel terrassant le démon (1518). Musée du Louvre..... 552, 619

SUJETS MYTHOLOGIQUES, HISTORIQUES ET ALLÉGORIQUES.

Le Songe du chevalier. National Gallery..... 102, 104
Les Trois Grâces. Collection de lord Dudley (Ward), à Londres. 228-230
Apollon et Marsyas. Collection de M. Moore, à Rome..... 231-236
La Foi, l'Espérance et la Charité. Prédelle de la Mise au tombeau. Pinacothèque du Vatican. 253, 256

PORTRAITS.

Angelo Doni. Palais Pitti..... 207
Madeleine Doni. Id.. 147, 148, 209, 210
La Gravida. Id..... 210, 211
La Duchesse Élisabeth d'Urbin. Perdu. 223
Portrait de Raphaël par lui-même. Musée des Offices..... 223, 225
Portrait d'inconnue. Même collection. 224 et 227
Jules II. Musée des Offices. 269, 401, 402
Bindo Altoviti. Pinacothèque de Munich..... 301, 402, 404
La Fornarine. Palais Barberini. 403, 406
Portrait de Frédéric de Gonzague. Perdu..... 406, 407
Bembo. Perdu..... 282
Bibbiena. Musée de Madrid. — Copie ancienne conservée au palais Pitti..... 283, 285
Inghirami. Deux exemplaires, l'un au palais Pitti, l'autre chez la famille Inghirami, à Volterra.... 286 et 287
Navagero et Beazzano. Perdu..... 282
Léon X. Palais Pitti..... 415, 417, 430
Julien de Médicis. Copie ancienne conservée, en 1867, dans la collection de la grande-duchesse Marie de Russie..... 559
Laurent de Médicis. Perdu..... 553
Balthazar Castiglione. Musée du Louvre. Un autre exemplaire, de 1519, au palais Torlonia, à Rome. 554, 555
Tebaldeo. Perdu..... 553
Portrait de jeune homme. Musée du Louvre..... 401, 553
Jeanne d'Aragon (1518). Id. 554, 556, 619
Le Violoniste (1518). Galerie Sciarra Colonna, à Rome..... 401, 556
Béatrix de Ferrare. Perdu.... 553, 628
La Donna velata. Palais Pitti (attribué à Raphaël)..... 558, 559, 629

TAPISSERIES

Les Actes des Apôtres. Cartons conservés au South-Kensington Museum; tapisseries conservées au Musée du Vatican.. 476, 496, 596 et 624
La Pêche miraculeuse..... 487
La Vocation de saint Pierre..... Ib.
La Guérison du boiteux..... 488
La Mort d'Ananie..... 489
Le Martyre de saint Étienne..... Ib.
La Conversion de saint Pierre..... Ib.
Elymas frappé de cécité..... Ib.
Le Sacrifice de Lystra..... 490, 492
Saint Paul en prison..... 492
Saint Paul à l'Aréopage. 485, 492, 494

Le Couronnement de la Vierge. Au Vatican 496, 498
Scènes de l'Histoire du Christ. Musée du Vatican..... 407, 498-500
Les Enfants jouant (attribués par Vasari à Jean d'Udine)..... 500
Amours jouant dans un bois. Perdu.... 501

OUVRAGES D'ARCHITECTURE

L'église Saint-Éloi des Orfèvres, à Rome..... 568
La chapelle Chigi. Sainte-Marie du Peuple. Id..... 569
La Navicella (attribuée). Id..... 569
Continuation de Saint-Pierre. Id. 569-573
Continuation des Loges. Id..... 573, 574
Les Écuries d'A. Chigi. Id..... 579
La Villa Madame. Id.... 574-575, 579, 580
Palais dell'Aquila. Id..... 575, 576
Palais Coltrolini-Stoppani-Vidoni. Id. 576 et 579, 580
Palais de Jacopo de Brescia (attribué). Id..... 576
Palais Pandolfini, à Florence. 576, 579, 580

OUVRAGES DE SCULPTURE

L'Enfant au dauphin. Musée de Saint-Pétersbourg (attribué)..... 582-583
Le Prophète Jonas. Sainte-Marie du Peuple..... 583, 585

DESSINS[1]

SUJETS RELATIFS AU CHRIST.

Le Massacre des Innocents. Académie des Beaux-Arts de Venise. 19
La Mise au tombeau, d'après la gravure de Mantegna. Id..... 124, 245
La Crèche (Adoration des bergers). Perdu..... 316
Le Massacre des Innocents. Collection Albertine..... 407
Scène de l'Apocalypse. Musée du Louvre..... 373, 374
Les Cinq Saints. Musée du Louvre.... 540
Pietà. Id..... 544
La Résurrection du Christ. Collections d'Oxford, de Windsor, de Lille, etc..... 559, 560

SUJETS RELATIFS A LA VIERGE.

Étude pour une Madone. Université d'Oxford..... 170, 171
Idem. Musée du Louvre..... 170, 172
Idem. Collection de M. Malcolm. 171, 174
Idem. Université d'Oxford..... 178
Idem. (Ancienne collection Madrazo). Musée de Berlin..... 180
Esquisse pour une Sainte Famille, envoyée à Domenico Alfani. Musée Wicar..... 180, 200, 201

SAINTS ET SAINTES.

Saint Martin de Tours. Musée Stædel, à Francfort-sur-le-Mein... 53
Étude pour une sainte (attribué à Raphaël). Université d'Oxford. 238 et 239

SUJETS MYTHOLOGIQUES, HISTORIQUES ET ALLÉGORIQUES.

Départ d'Æneas Sylvius pour le concile de Bâle. Musée des Offices.... 93
Fiançailles de l'empereur Frédéric III. Collection Baldeschi, à Pérouse, 93 et 94
Audience accordée à Æneas Sylvius par le pape Eugène IV. Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth..... 94
Æneas Sylvius proclamé poète lauréat par l'empereur Frédéric III. Esquisse pour le groupe des soldats. Université d'Oxford.... 94
Les Trois Grâces, d'après le groupe de Sienne. Académie de Venise..... 94, 98
Croquis d'après la Bataille d'Anghiari. Université d'Oxford 145

1. Nous ne comprenons dans cette liste que les dessins ne se rapportant pas à une fresque ou à un tableau déterminé. On trouvera la description des autres dans le paragraphe consacré à l'œuvre qu'ils ont servi à préparer.

Esquisse d'un combat. Académie de Venise..... 145, 146
Enfants jouant. Musée du Louvre.... 173
Le Mariage d'Alexandre avec Roxane (peint à fresque par un élève de Raphaël dans l'ancienne villa Raphaël, dépendance de la villa Borghèse). Dessin conservé dans la collection Albertine..... 597
L'Enlèvement d'Hélène. Université d'Oxford..... 598
La Calomnie d'Apelle. Musée du Louvre. Ib.
Le Triomphe de Bacchus dans les Indes. Perdu..... 619
Projet de tombeau. Perdu..... 621

PORTRAITS.

Portrait de Raphaël par lui-même. Université d'Oxford..... 24
Portraits de jeunes filles. Académie de Venise..... 122, 124
Portraits de poètes et de philosophes anciens, d'après les peintures du palais ducal d'Urbin. Académie de Venise.....125, 126
Étude pour un portrait de jeune fille. Musée Wicar..... 211
Idem. Même collection..... Ib.
Pierre Bembo. Perdu..... 223
Timoteo Viti. Musée Britannique. 556, 557

DIVERS.

Vue d'Urbin (?). Académie de Venise.. 126
Dessin pour un plat de bronze (1510). Musée de Dresde..... 44, 503 et 504, 509
Idem. Université d'Oxford..... Ib.

COMPOSITIONS GRAVÉES D'APRÈS DES DESSINS PERDUS.

Lucrèce..... 404, 407
Modèle de vase à parfums..... 504, 505
Le Jugement de Pâris..... 598
Quos ego..... Ib.
La Peste ou le Morbetto,..... Ib.
Vénus sortant du bain..... 598, 599

OUVRAGES DIVERS

Décors de la pièce des « Suppositi » (1518)..... 422
Esquisses de médailles pour B. Castiglione..... 585

OUVRAGES FAUSSEMENT ATTRIBUÉS A RAPHAEL

Saint Sébastien. Musée de Bergame. 44
Les « Marie » de l'Écriture. Église Saint-Pierre, à Pérouse..... 54
Portrait de César Borgia. Galerie Borghèse..... 106
Le Christ au jardin des Oliviers. Galerie nationale de Londres... 121, 122
La Sainte Cène. Couvent de Sant'Onofrio (Musée égyptien). Florence. 156
Portraits de Blasio et de Balthazar. Académie des Beaux-Arts de Florence..... 231
La Madone de la Préfétesse. Gênes.... 258
Portrait de femme, connu sous le nom de Fornarine. Musée des Offices. 629
La Madone de Saint-Luc. Académie de Saint-Luc, à Rome..... 531

Le Palais Uguccioni. Florence..... 579
Projet pour la façade de Saint-Laurent. Collection Albertine..... Ib.

La Fontaine des Tortues. Rome..... 585
La Tête de cire. Lille..... Ib.

TABLE DES GRAVURES

Vue d'Urbin 1
La Maison de Raphaël 7
Portrait de Raphaël et de sa mère (fresque de G. Santi, conservée dans la maison de Raphaël à Urbin) 11
Le *Massacre des Innocents*. Académie des Beaux-Arts de Venise 19
Portrait de Raphaël par lui-même. Université d'Oxford 24
Vue de Pérouse 29
Portrait du Pérugin par lui-même. Sala del Cambio, à Pérouse 52
Étude pour la *Résurrection du Christ* : les gardiens du tombeau. Université d'Oxford. Gravure tirée hors texte 53
Étude pour le *Couronnement de la Vierge*. Musée Wicar 65
Étude pour un des anges du *Couronnement de la Vierge*. Musée Wicar 67
Le *Couronnement de la Vierge*. Pinacothèque du Vatican 69
Carton de l'*Annonciation*. Musée du Louvre 75
Étude pour la *Présentation au temple*. Université d'Oxford 79
Le *Mariage de la Vierge*. Musée de Brera, à Milan 85
Vue de Sienne 91
Le groupe des Trois Grâces. Dôme de Sienne 96
Les *Trois Grâces*, dessin de Raphaël. Académie de Venise 97
Le *Songe du chevalier*. National Gallery de Londres 103
Étude pour le *Saint Georges* du Louvre. Musée des Offices 117
Portrait de jeune fille, dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise 122
Idem 123
Idem 124
Portrait de Virgile, d'après les peintures du palais ducal d'Urbin. Académie des Beaux-Arts de Venise 125
Vue de Florence à la fin du quinzième siècle, d'après un tableau du temps 129
Esquisse d'un combat. Académie des Beaux-Arts de Venise 146
Étude pour le portrait de Maddalena Doni. Musée du Louvre 147
Étude pour une Madone. Université d'Oxford 171
La Vierge avec l'enfant. Dessin du musée du Louvre 172
Enfants jouant, revers du dessin précédent 173
Étude pour une Vierge. Collection Malcolm 174
La *Vierge du grand-duc*. Palais Pitti 175

La *Vierge de la maison Tempi*. Pinacothèque de Munich..... 177
Étude pour une Madone. Université d'Oxford..... 178
La *Petite Madone d'Orléans*. Collection du duc d'Aumale..... 179
La *Vierge de la maison Colonna*. Musée de Berlin..... 181
Études pour la *Vierge dans la prairie*. Collection Albertine..... 183
La *Vierge dans la prairie*. Belvédère de Vienne..... 185
La *Vierge au chardonneret*. Galerie des Offices..... 187
Étude pour la *Vierge au chardonneret*. Collection Albertine, à Vienne..... 188
Université d'Oxford..... 189
Étude pour la *Belle Jardinière*. Collection de M. C. Timbal..... 193
La *Belle Jardinière*. Musée du Louvre. Gravure tirée hors texte..... 195
Etude pour la Madone de la galerie Bridgewater. Musée du Louvre..... 195
La *Sainte Famille de la maison Canigiani*. Pinacothèque de Munich..... 197
Étude pour la *Sainte Famille de la maison Canigiani*. Collection du duc d'Aumale... 199
Esquisse pour une Sainte Famille. Musée Wicar..... 201
La *Vierge au baldaquin*. Palais Pitti..... 203
Étude pour la *Vierge Esterhazy*. Musée des Offices..... 205
Portrait d'Angelo Doni. Palais Pitti..... 208
Portrait de Madeleine Doni. Palais Pitti..... 209
Étude pour un portrait de jeune fille. Musée Wicar. Gravure tirée hors texte..... 211
Étude pour un portrait de jeune fille. Musée Wicar..... 211
Sainte Famille du couvent de Saint-Antoine de Pérouse. National Gallery de Londres. 213
Portrait de Raphaël, par lui-même. Musée des Offices..... 225
Portrait de femme. Musée des Offices..... 227
Étude pour le Saint Georges de Saint-Pétersbourg. Musée des Offices..... 229
Apollon et Marsyas. Collection de M. Moore, à Rome..... 233
Étude d'homme nu. Académie des Beaux-Arts de Venise..... 235
Sainte Catherine d'Alexandrie. National Gallery de Londres..... 237
Étude pour une sainte (attribué à Raphaël). Université d'Oxford..... 239
Étude pour la *Mise au tombeau*. Université d'Oxford..... 241
Idem. Collection de M. V. Gay..... 243
Idem. Musée du Louvre..... 246
Idem. Collection de M. Malcolm..... 247
Idem. Musée des Offices..... 249
La *Mise au tombeau*. Galerie Borghèse..... 251
La *Foi*. Pinacothèque du Vatican..... 254
L'*Espérance*. Même collection..... 255
La *Charité*. Même collection..... 256
Vue du Vatican au commencement du seizième siècle, d'après une vieille gravure... 267
Portrait de Jules II. Musée des Offices..... 271
Portrait du cardinal Bibbiena, d'après la copie conservée au palais Pitti..... 285
Portrait d'Inghirami. Palais Pitti..... 287
Portrait de Bindo Altoviti. Pinacothèque de Munich..... 301
Étude pour le portrait de Bramante dans l'*École d'Athènes*. Musée du Louvre..... 305
Vue de la Chambre de la Signature..... 325

Première pensée de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Collection de Windsor..... 331
Étude pour la *Dispute du Saint-Sacrement*. Musée Stædel à Francfort..... 333
Idem. Collection du duc d'Aumale. Gravure hors texte..... 335
Idem. Musée du Louvre..... 337
La *Dispute du Saint Sacrement*. Gravure hors texte..... 339
Étude pour l'*École d'Athènes*. Collection Albertine à Vienne..... 340
L'*École d'Athènes*. Gravure hors texte..... 345
Portraits de Raphaël et du Pérugin (*École d'Athènes*)..... 353
Étude pour la Calliope du *Parnasse*. Collection Albertine..... 355
Étude pour le Dante du *Parnasse*. Collection Albertine..... 356
Le *Parnasse*. Gravure hors texte..... 357
La *Force*, la *Prudence* et la *Modération*..... 357
Grégoire IX promulguant les Décrétales..... 359
Adam et Ève..... 360
Apollon et Marsyas..... 361
Le *Jugement de Salomon*..... 362
L'*Astronomie*..... 363
Autographe de Raphaël. British Museum..... 367
Étude pour une scène de l'Apocalypse. Musée du Louvre..... 374
Héliodore chassé du temple. Gravure hors texte..... 377
La *Messe de Bolsène*. Idem..... 379
Étude pour le groupe de Jules II (fresque d'Héliodore). Musée du Louvre..... 381
Attila et saint Léon. Gravure hors texte..... 383
La *Délivrance de saint Pierre*. Idem..... 385
Étude pour la figure du *Commerce* (cariatide de la Salle d'Héliodore). Musée du Louvre. 385
Enfant portant les armoiries de Jules II. Académie de Saint-Luc à Rome..... 387
La *Vierge au diadème*. Musée du Louvre. Gravure hors texte..... 389
La *Vierge de Lorette*, d'après la copie conservée au Louvre..... 391
Étude pour la *Vierge de la maison d'Albe*. Musée Wicar..... 392
Idem. Même collection..... 393
La *Vierge de la maison Aldobrandini*. National Gallery de Londres..... 395
La *Vierge de Foligno*. Pinacothèque du Vatican..... 397
Étude pour la *Vierge au poisson*. Musée des Offices. Gravure tirée hors texte..... 399
La *Vierge au poisson*. Musée de Madrid. Idem..... 400
La Fornarine. Galerie Barberini, à Rome..... 403
Lucrèce. Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine..... 404
Le *Massacre des Innocents*. Idem. Gravure hors texte..... 407
Portrait de Léon X. Palais Pitti..... 417
Étude pour l'*Incendie du Bourg*. Collection Albertine. Gravure hors texte..... 441
Idem, idem..... 443
L'*Incendie du Bourg*. Idem..... 445
Étude pour un groupe de la Bataille d'Ostie. Collection Albertine. Idem, idem..... 447
Vue des Loges..... 449
Dieu séparant la lumière des ténèbres..... 453
Joseph expliquant les songes de Pharaon..... 454

Adam et Ève chassés du Paradis..... 455
Adam et Ève..... 456
Le *Déluge*..... 457
Abraham et les trois anges..... 458
La *Fuite de Loth*. Collection de M. A. Armand. Gravure hors texte..... 459
Jacob et Rachel..... 459
Le *Songe de Joseph*..... 460
Le *Buisson ardent*..... 461
Moïse sauvé des eaux..... 462
Les Élèves de Raphaël, d'après un stuc des Loges..... 463
Les Pilastres des Loges..... 464
Idem..... 465
La Chambre de bain de Bibbiena..... 467
Dieu bénissant le monde. Musée du Louvre..... 470
La *Bataille de Constantin*. Gravure tirée hors texte..... 473
Les *Parques*. Bordures des tapisseries. Musée du Vatican..... 476
La *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*. Idem, idem..... 477
Les *Saisons*. Bordures des tapisseries. Musée du Vatican..... 478
Les *Heures*. Idem, idem..... 479
La *Pêche miraculeuse*. Musée de South-Kensington. Gravure tirée hors texte..... 481
La *Vocation de saint Pierre*. Musée de South-Kensington. Gravure tirée hors texte..... 483
Étude pour la *Vocation de saint Pierre*. Musée du Louvre..... 487
La *Guérison du boiteux*. Idem, idem..... 489
Le *Châtiment d'Ananie*. Idem, idem..... 491
Le *Châtiment d'Elymas*. Idem, idem..... 493
Armoiries de Léon X. Bordures des tapisseries. Musée du Vatican..... 493
Le Gonfalonier Ridolfi haranguant les Florentins. Idem, idem..... 494
Le Cardinal Jean de Médicis à la bataille de Ravenne. Idem, idem..... 495
Le *Sacrifice de Lystra*. Idem, idem..... 495
Entrée du cardinal Jean de Médicis à Florence. Idem, idem..... 496
Étude pour le *Couronnement de la Vierge*. Université d'Oxford..... 497
Saint Paul à l'Aréopage. Idem, idem..... 497
Amours jouant dans un bois. Fac-similé d'une vieille gravure..... 501
Esquisse pour un plat en bronze. Musée de Dresde..... 503
Modèle de vase à parfums. Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine..... 504
Le *Triomphe de Galatée*. Gravure tirée hors texte..... 509
Étude pour la *Sibylle Phrygienne*. Université d'Oxford..... 512
Les *Sibylles*..... 513
La Coupole de la chapelle Chigi..... 515
La *Planète Jupiter*..... 516
Étude pour l'ange de la *Planète Jupiter*. Université d'Oxford. Gravure tirée hors texte. 517
La *Création des Étoiles*..... 517
Les *Triomphes de l'Amour* : l'Amour vainqueur des oiseaux..... 520
Vue de la salle de Psyché..... 521
Vénus, Junon et Cérès..... 524

Vénus et Jupiter..... 525
Le *Char de Vénus*..... 526
Étude pour *Psyché présentant à Vénus l'eau du Styx*. Musée du Louvre. Gravure tirée hors texte..... 527
Mercure et Psyché montant au ciel..... 527
Mercure à la recherche de Psyché. Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine..... 529
Étude pour *Jupiter et l'Amour* (attribué à Raphaël). Musée du Louvre. Gravure tirée hors texte..... 529
La *Vierge à la chaise*. Palais Pitti. Gravure tirée hors texte..... 533
La *Vierge de Saint-Sixte*. Musée de Dresde. Gravure tirée hors texte..... 535
La *Sainte Famille de François Ier*. Musée du Louvre..... 535
Étude pour la *Sainte Famille de François Ier*. Musée des Offices..... 536
Idem, idem..... 537
Les *Cinq Saints*. Fac-similé du dessin conservé au Louvre. Gravure tirée hors texte.. 539
La *Vision d'Ézéchiel*. Palais Pitti..... 541
La *Pietà*. Fac-similé du dessin conservé au Louvre. Gravure tirée hors texte..... 541
Étude pour deux cavaliers (*Portement de croix*). Collection Albertine. Gravure tirée hors texte..... 543
Le *Portement de croix* ou *Spasimo di Sicilia*. Musée de Madrid. Gravure tirée hors texte..... 545
Sainte Cécile. Musée de Bologne..... 546
Étude pour Sainte Cécile. Fac-simile de la gravure de Marc-Antoine..... 547
Saint Michel. Musée du Louvre. Gravure tirée hors texte..... 551
Le *Violoniste*. Galerie Sciarra à Rome..... 553
Portrait de Jeanne d'Aragon. Musée du Louvre..... 554
Portrait de Balthazar Castiglione. Musée du Louvre..... 555
Portrait de Timoteo Viti. British Museum..... 557
La *Transfiguration*. Pinacothèque du Vatican. Gravure tirée hors texte..... 563
Palais dell'Aquila. Fac-similé d'une vieille gravure..... 575
Palais Pandolfini à Florence..... 577
Statue de Jonas Sainte-Marie du Peuple..... 584
Le *Jugement de Pâris*. Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine. Gravure tirée hors texte..... 599
Vénus sortant du bain. Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine..... 599
Palais de Raphaël construit par Bramante. Fac-similé d'une vieille gravure..... 631

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — La ville d'Urbin et la dynastie des Montefeltro. — La famille Santi. — Giovanni Santi. — Naissance de Raphaël. — Premières impressions et premiers efforts. — Mort de Giovanni Santi. — Départ de Raphaël pour Pérouse. 1

CHAPITRE II. — Raphaël à Pérouse. — Le Pérugin et l'École ombrienne. — Les fresques du Cambio. — Collaboration du Pérugin et de Raphaël. — Retour du Pérugin à Florence 27

CHAPITRE III. — Premières productions originales de Raphaël. — Ses travaux à Pérouse et à Città di Castello : Madones et Saintes Familles. — Le *Couronnement de la Vierge*. — Le *Sposalizio* 57

CHAPITRE IV. — Voyage de Raphaël à Sienne. — Les fresques de Pinturicchio dans la bibliothèque du dôme. — Le groupe des *Trois Grâces*. — Premier contact avec l'antiquité. — La vieille École de Sienne et le Sodoma. — Le *Songe du chevalier*. 89

CHAPITRE V. — Retour de Raphaël à Urbin en 1504. — La cour de Guidobaldo. — Le *Saint Michel* et le *Saint Georges* du Louvre. — Le *Livre d'études* de l'Académie de Venise 105

CHAPITRE VI. — Raphaël à Florence. — La République florentine et les arts. — Modèles antiques et modèles nouveaux. — Masaccio, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Fra Bartolommeo. — Protecteurs, amis et rivaux de Raphaël 127

CHAPITRE VII. — Raphaël à Florence (suite). — Madones et Saintes Familles 160

CHAPITRE VIII. — Raphaël à Florence (suite) : Portraits. — Retour à Pérouse en 1505 : La fresque de San-Severo; le retable de Saint-Antoine; la *Madone Ansidei*. — Nouveau voyage à Urbin en 1506 : Portraits; les *Trois Grâces*. — Voyage à Bologne. — Retour à Florence : *Apollon et Marsyas*, *Sainte Catherine*, la *Mise au tombeau*. — Retour à Urbin en 1507. — Départ pour Rome 206

CHAPITRE IX. — Raphaël à Rome. — La Ville éternelle au commencement du seizième siècle. — Jules II et la cour pontificale : prélats, humanistes, grands seigneurs et banquiers. — Le monde des artistes 261

CHAPITRE X. — Raphaël au service de Jules II : la Chambre de la Signature. — Les poésies de Raphaël 315

CHAPITRE XI. — Raphaël au service de Jules II (suite) : la Chambre d'Héliodore. — Travaux pour les particuliers : Madones et Saintes Familles. — L'*Isaïe*. — Portraits. — Premières gravures de Marc-Antoine 371

CHAPITRE XII. — Léon X et la nouvelle cour pontificale..... 409

CHAPITRE XIII. — La décoration du Vatican sous Léon X : Achèvement de la Chambre d'Héliodore; — la Chambre de l'*Incendie du Bourg;* — les Loges; — la salle des Palefreniers; — la chambre de bain de Bibbiena. — Les fresques de la Magliana. — La salle de Constantin..... 437

CHAPITRE XIV. — Les tapisseries de Raphaël. — Modèles pour les arts décoratifs... 475

CHAPITRE XV. — Raphaël et Augustin Chigi : Le *Triomphe de Galatée.* — Les *Sibylles.* — Les *Planètes.* — L'*Histoire de Psyché*..... 507

CHAPITRE XVI. — Peintures à l'huile exécutées sous Léon X : La *Vierge à la chaise,* la *Perle,* la *Sainte Famille de François Ier,* la *Vierge de Saint-Sixte.* — La *Vision d'Ézéchiel.* — Le *Portement de croix.* — *Sainte Cécile, Sainte Marguerite, Saint Jean dans le désert, Saint Michel.* — La *Transfiguration.* — Portraits..... 531

CHAPITRE XVII. — Raphaël architecte et sculpteur..... 565

CHAPITRE XVIII. — Raphaël et l'antiquité..... 587

CHAPITRE XIX. — Dernières années de Raphaël. — Ses élèves. — La Fornarine. — Son palais et son intérieur. — Son testament et sa mort. — Conclusion..... 617

Catalogue des principaux ouvrages de Raphaël..... 645

Table des gravures..... 651

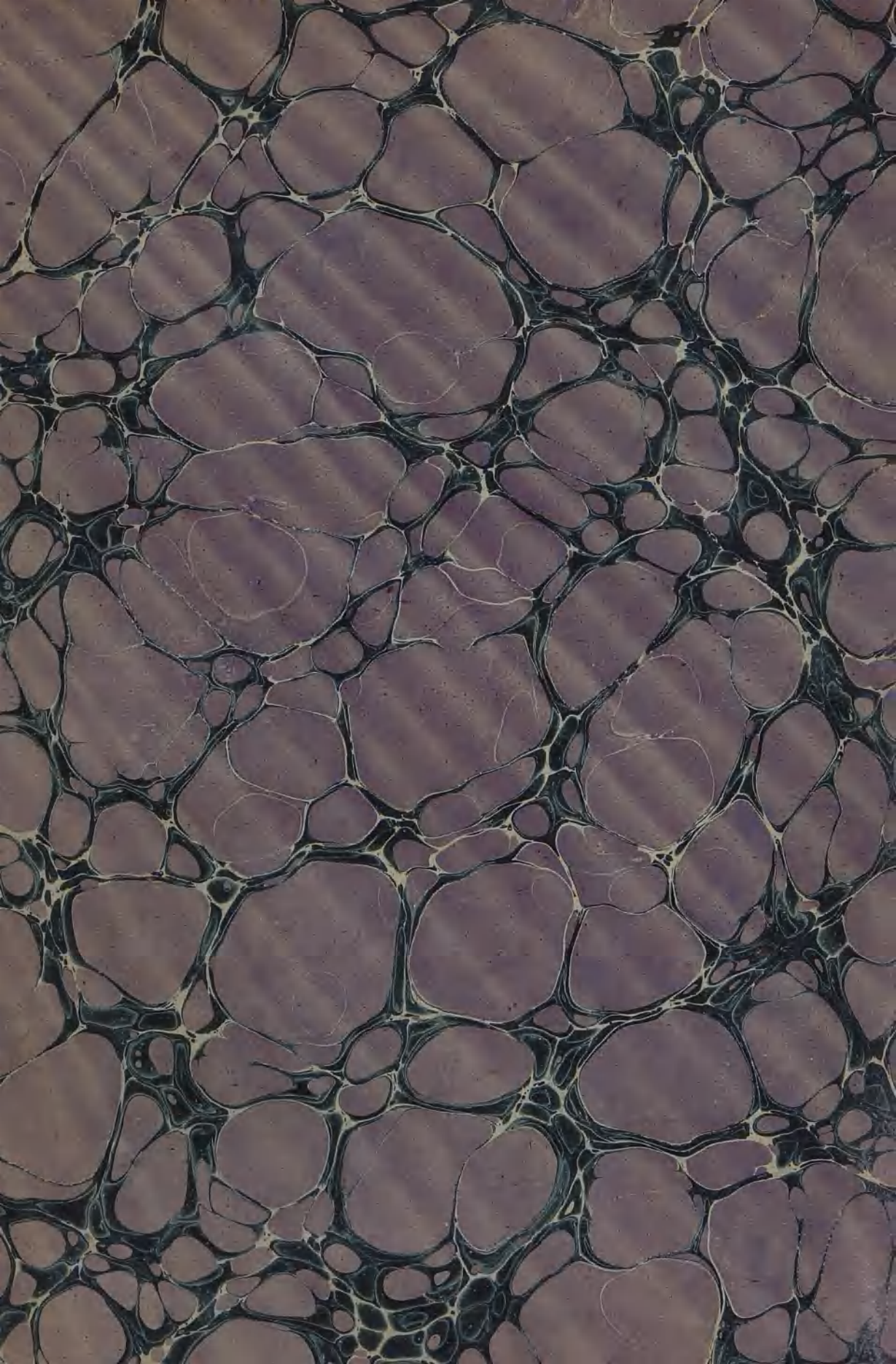
FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

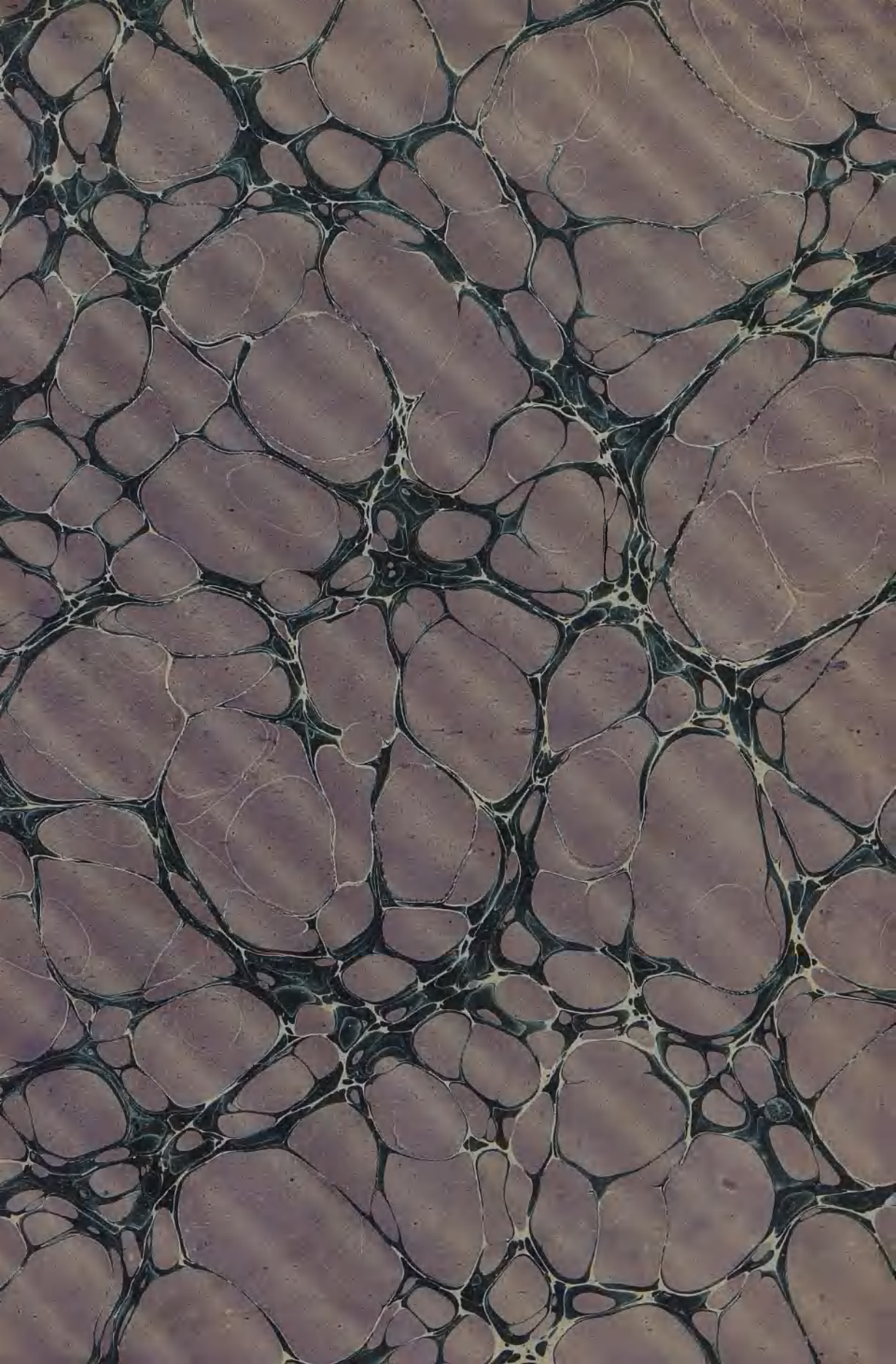
PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, HÔTEL MIGNON, RUE MIGNON, 2.



Biblioteka Śląska

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, HÔTEL MIGNON, RUE MIGNON, 2





Biblioteka Śląska w Katowicach
Id: 0030000471365
III 396664
K 91