

RAPHAËL 1483-1520

Raphaël a longtemps été considéré comme le plus grand peintre qui ait jamais existé, et on le tient toujours pour l'artiste en qui la peinture aurait trouvé son expression achevée. Ce mythe de Raphaël apparaît du vivant de l'artiste, et sa mort précoce, mettant fin brutalement à une activité marquée par la précocité, lui donne une singulière ampleur. Après trois siècles, la gloire de Raphaël s'estompe avec l'entrée en scène de tendances critiques et artistiques nouvelles, représentées notamment par les impressionnistes et les fauves. En effet, tous les peintres qui s'expriment par la couleur plutôt que par la forme (c'est-à-dire par le dessin abstrait qui délimite nettement les contours) sont opposés à Raphaël. Sa couleur n'est pas constructive ; la lumière n'a pas la fonction essentielle qu'elle occupe pour Léonard de Vinci, qui aime tout réduire en ombre et lumière ; dans la peinture de Raphaël, la lumière, comme la couleur, ne lie pas la composition et il n'y a pas une véritable atmosphère, ni un paysage qui soit inséparable des figures.

On pourrait reprocher à Raphaël de faire de trop nombreux emprunts à ses contemporains, mais son art ne résulte pas seulement de l'étude des grands maîtres de son temps et le renouveau des études raphaëlesques atteste la vitalité inépuisable de son art.

Les premières œuvres

Il n'y a rien dans la vie de Raphaël qui puisse alimenter les rubriques du romanisme ou de la fantaisie. Né à Urbino, il est le fils du peintre Giovanni di Sante di Piero (d'où le patronyme Sanzio). Après une brève période d'activité en Ombrie, il se rend à Florence, où il entre en contact avec les plus grands artistes de l'époque. Puis il va à Rome, qui devait jouer au XVI^e siècle le rôle de capitale de l'art italien ; il y séjourne jusqu'à sa mort. Preuve d'une renommée déjà considérable, il inaugure sa période romaine par la décoration des *stanze* du Vatican. Les commandes affluent, et le peintre, surchargé de travail, se voit contraint de faire appel de façon croissante à des collaborateurs, ce qui ne manque pas d'influer fâcheusement sur la qualité de son style. Quand il mourut, ce fut comme si, avec Raphaël, l'art tout entier disparaissait.

C'est en Ombrie et dans les Marches que Raphaël fait son apprentissage, et l'influence ombrienne est restée chez lui prédominante. L'œuvre la plus importante de cette première période est le *Couronnement de la Vierge* (pinacothèque du Vatican) réalisé en 1502-1503. Selon une structure que l'on retrouve fréquemment par la suite, le tableau est divisé en une scène céleste et une scène terrestre. Dans la partie inférieure, autour de la tombe vide figurée de biais comme pour donner plus de profondeur au tableau, les Apôtres sont représentés dans des attitudes mystiques ; dans le haut, conformément aux canons ombriens, la Vierge et le Christ, disposés symétriquement, sont entourés des figures symétriques d'anges musiciens placés au-dessus de nuages légers et moelleux. L'espace, sommairement indiqué par la position oblique du sarcophage, est rendu en revanche avec plénitude dans les lointains aériens de l'*Annonciation* de la prédelle, ainsi que dans la *Présentation au Temple*, autre scène de la même prédelle.

La période florentine

Le Mariage de la Vierge, première œuvre datée de Raphaël (1504), appartient déjà à la période florentine (pinacothèque de Brera, Milan). La scène n'est plus ici inscrite dans une architecture ; la cérémonie sacrée se déroule à l'extérieur du temple, dans un espace largement ouvert, au fond duquel se dessinent les collines ombriennes ; quelques personnages de petites dimensions suggèrent la distance et animent la scène. Le tambour de la coupole, à l'arrière-plan, est percé de fenêtres sur toute sa surface et les deux portes opposées sont ouvertes pour accroître l'effet d'air et de lumière ; les arcs amples et légers reposant sur de hautes et fines colonnes font penser à Brunelleschi. Les personnages qui participent à la cérémonie sont tous au premier plan, disposés de façon symétrique sans obéir pour autant à une organisation spécifique dans l'espace ; leur disposition forme un contraste saisissant avec la perfection spatiale manifestée dans la représentation du temple. De ce point de vue, le précédent le plus convaincant est fourni par la *Remise des clefs* de Péruugin (chapelle Sixtine) où la composition évite de mettre en scène les personnages dans une architecture.

La *Mise au tombeau* (1507 : galerie Borghèse, Rome) est un ouvrage de dimensions importantes offrant une représentation complexe ; dans cette œuvre l'attention est tout entière concentrée sur les personnages, disposés comme dans un tableau vivant ; l'influence de Michel-Ange s'y fait sentir. La *Sainte Famille à l'Agneau* (1504 ; coll. privée, Vaduz) révèle plutôt celle de Léonard de Vinci, notamment dans le paysage. Datant de 1507 ou de 1508, la *Sainte Famille Canigiani* (Alte Pinakothek, Munich) appartient aussi à la période florentine, avec sa construction pyramidale très marquée issue de Léonard. Le panorama dans le fond semble devoir aussi quelque chose à Léonard ; à droite, dressées contre le ciel, se profilent des montagnes dépouillées de toute végétation ; à gauche, dans une lumière voilée, on aperçoit un petit village, situé en partie au sommet, en partie au pied d'une colline, avec ses édifices encore gothiques, dont l'un, à plan central et à coupole, rappelle les conceptions de Léonard.

Raphaël peintre de Madones

Plus que la décoration des *stanze* et que ses fresques, ce sont les *Vierge* qui constituent l'élément le plus vivant de la popularité de Raphaël et la source la plus sûre de l'admiration qu'il suscite. Au cours de sa période florentine, Raphaël assimile dans la peinture de ses Madones tout ce qu'il peut apprendre de Léonard, de Michel-Ange et de Fra Bartolomeo. La première de cette époque est la *Madone Ansidei*, de 1505 (National Gallery, Londres). La très célèbre *Madone du grand-duc* (Pitti, Florence), qui ne porte aucune mention de date, se découpe, de façon inhabituelle, sur un fond uni (uniformité exceptionnelle qui est peut-être le fait de travaux de restauration). En 1506, Raphaël peint la *Madone du belvédère* (Kunsthistorisches Museum, Vienne), en 1507 *La Belle Jardinière* (musée du Louvre, Paris) et en 1508 la *Grande Madone* Cowper du musée de Washington. La *Madone du belvédère* (ou *del prato*) comporte un fond inspiré de Léonard, paysage étiré sur la rive d'un lac brumeux, identifié au lac de Trasimène, souvenir ombrien glissé dans l'activité florentine de Raphaël. La manière de Léonard réapparaît dans la composition pyramidale. *La Belle Jardinière* reprend le même thème, en introduisant quelques variantes dans la disposition des personnages. Vers 1506, Raphaël peint la *Madone au chardonneret*, de la galerie des Offices, caractérisée par la même structure pyramidale ; on retrouve un fond avec un lac baignant dans une lumière voilée ; les fins arbustes stylisés et délicatement calligraphiés qui se profilent contre le ciel sont traités à la manière de Péruugin. Avec ces trois Madones, Raphaël atteint à une expression parfaite de la

beauté féminine ; les visages d'un pur ovale encadrés de chevelures blondes rappellent le modèle incomparable de la *Madone du grand-duc*. C'est l'aboutissement suprême de l'évolution des visages peints par Pérugin et, plus immédiatement, des personnages féminins du *Mariage de la Vierge*.

Avant sa période romaine, Raphaël n'exécute que la fresque de l'église du monastère de San Severo à Pérouse, représentant la Trinité et les saints. Si l'on retient l'inscription portant la date de 1505, c'est dès cette année que l'artiste adopte pour la figuration de la scène céleste la structure en demi-cercle que l'on retrouve dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et que Fra Bartolomeo avait déjà employée dans le *Jugement dernier* commencé en 1499 et terminé par Albertinelli en 1501 (musée de Saint-Marc, Florence). Il est possible que Raphaël ait vu cette peinture au début de son séjour florentin (1504).

La période romaine (1509-1520)

À Rome, l'activité de Raphaël se déroule sous les pontificats de Jules II (1503-1513) et de Léon X (1513-1521). Comme il n'avait exécuté qu'une seule fresque, celle de San Severo, le projet de lui confier les *stanze* était sans conteste audacieux. Raphaël commence son travail par la chambre du milieu, dite chambre de la Signature, à laquelle il se consacre certainement dès janvier 1509 ; il n'assure qu'en partie la décoration de la voûte ; en revanche, les huit compartiments principaux sont de lui ou, à tout le moins, il en a conçu et dirigé la décoration. Les figures se détachent sur des fonds de fausse mosaïque d'or.

La *Dispute du Saint-Sacrement* reprend la division en deux scènes superposées, l'une céleste, l'autre terrestre, et la composition en demi-cercle déjà expérimentée dans la fresque du monastère de San Severo. Cette disposition concentrique des deux zones satisfait pleinement le besoin d'harmonie de l'artiste. Tout dans cette œuvre est rythme et équilibre, non seulement dans les lignes d'ensemble, mais encore dans les attitudes des nombreux personnages, qui laissent libre au centre l'autel sur lequel se détache l'ostensoir inscrit directement dans l'axe formé par le Christ et l'Éternel, axe médian autour duquel s'organise toute la composition.

Face à la *Dispute* se trouve *L'École d'Athènes*, comme un haut lieu de culture philosophique s'opposant à un foyer de culture théologique. La scène, d'une indiscutable saveur humaniste, se déroule dans un cadre architectural classique et majestueux, avec des arcades puissantes sous une voûte à caissons, des murs troués de niches qui abritent des statues antiques, et une coupole centrale percée de fenêtres. D'après Vasari, ce fut Bramante qui dessina cette architecture, s'inspirant pour cela de ses projets pour le nouveau Saint-Pierre. Le souvenir des thermes romains y est nettement reconnaissable.

De l'univers classique de *L'École d'Athènes*, on passe à un univers mythologique avec la fresque du *Parnasse*, où la recherche de l'équilibre dans la composition est poussée jusqu'aux limites de l'académisme ; excès dû peut-être aussi à l'inscription forcée du sujet dans une lunette semi-circulaire. La chambre de la Signature est l'expression la plus originale du style de Raphaël, parvenu à la synthèse de toutes ses acquisitions antérieures.

La chambre d'Héliodore marque un tournant dans la recherche formelle et le traitement chromatique. Si le plafond n'est pas de Sanzio, c'est lui indubitablement qui a décoré les murs. *Héliodore chassé du Temple* présente deux grands groupes symétriques, composés de façon à laisser libre l'espace central du temple. L'architecture est traversée et animée, de diverses manières, par des traits de lumière qui évoquent la

Découverte du corps de saint Marc de Tintoret. La *Messe de Bolsena* montre l'accomplissement de Raphaël coloriste ; on décèle dans cette œuvre l'influence irrésistible de l'art vénitien de Sebastiano del Piombo, dont Michel-Ange voulait soutenir les coloris de son propre dessin et dépasser ainsi Raphaël sur tous les plans ; étrange candeur du très grand Buonarroti.

La *Délivrance de saint Pierre* témoigne d'une impressionnante virtuosité dans la façon de faire coexister trois lumières distinctes : lumière céleste de l'ange, lumière du flambeau et lumière de la lune. Le traitement illusionniste de la grille offre une stupéfiante imitation de la réalité ; véritable trompe-l'œil qui anticipe une certaine peinture baroque. Ce sont là, sans aucun doute, des effets de luminisme extrêmement habiles, mais la lumière n'en demeure pas moins rationnellement élaborée et intégrée ; elle ne provoque jamais les effets inattendus qui se produiront chez les Vénitiens et plus tard chez Rembrandt.

Pour la chambre de l'Incendie du Bourg (ou de la « tour Borgia »), dont le plafond était déjà orné de fresques de Pérugin que Sanzio conserva, Raphaël et son école se limitèrent à la décoration des murs. La peinture la plus célèbre du groupe représente l'incendie du quartier romain du Bourg, dont Léon IV eut miraculeusement raison à l'aide de sa seule bénédiction. Les architectures deviennent plus lourdes et plus classiques, et c'est aussi une réminiscence de l'Antiquité que la représentation à gauche d'Énée sauvant Anchise de l'incendie de Troie. Certains personnages (par exemple la porteuse d'eau à droite) sont de véritables morceaux de bravoure académiques.

Le Vatican abrite les loges de Raphaël, au second étage de la cour Saint-Damase ; le travail a été effectué dans sa totalité par des élèves, de même que la décoration d'une petite loge du troisième étage et la *stufetta* (chambre de bains du cardinal Bibbiena). Il convient d'exclure des œuvres du maître la salle de Constantin. La décoration des loges se distingue particulièrement par le recours au motif des grotesques, qui remonte au XV^e siècle, et que Raphaël réintroduit ici en hommage à l'art romain classique.

Tout en poursuivant ses travaux au Vatican, Raphaël exécuta d'autres peintures à fresque : le *Triomphe de Galatée*, à la Farnésine, villa d'Agostino Chigi ; l'*Isaïe* de l'église Sant'Agostino, qui se ressent nettement de l'influence des Prophètes de la chapelle Sixtine ; *Les Sibylles et les Anges*, de Santa Maria della Pace ; le thème de *Psyché*, à la Farnésine aussi, est presque entièrement un travail d'atelier.

Outre ces œuvres monumentales, Raphaël exécuta des retables d'autel et des portraits. On connaît la célèbre *Madone de Foligno*, de la pinacothèque du Vatican, peinte pour l'église de l'Aracaeli à Rome, probablement en 1511-1512, et où l'on voyait des « manières » ferraraises, notamment celles des deux Dossi. Mais les restaurations de 1957-1958 ont exclu l'hypothèse de l'intervention d'autres artistes dans le tableau. L'arc lumineux serait le croissant lunaire aux pieds de la Vierge.

La *Sainte Cécile* (pinacothèque de Bologne) est de 1514 ; on y voit la sainte abandonner la musique profane et écouter la musique céleste ; à terre gisent les instruments abandonnés, exquise nature morte de Giovanni da Udine ; la composition délimitée par les deux grandes figures latérales rappelle Fra Bartolomeo. La même année, Raphaël peint le très populaire *tondo* de la *Madone à la chaise* (palais Pitti, Florence), exemple parfait de composition circulaire, et la *Madone de saint Sixte* (Gemäldegalerie, Dresde) qui suscita l'admiration d'A. W. von Schlegel et de Dostoïevski, qui y fait souvent allusion dans ses romans. Point d'aboutissement de son luminisme, la dernière peinture de Raphaël, la *Transfiguration* (pinacothèque du Vatican) traite un thème sacré ; commencée en 1518, elle est restée inachevée. Nietzsche dans *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* parle longuement de cette œuvre. À la peinture religieuse appartiennent aussi les cartons pour les tapisseries des *Actes des Apôtres* commandées par Léon X et

destinées à orner les parties inférieures de la chapelle Sixtine ; Raphaël y travaillait dès 1515 (Victoria and Albert Museum, Londres).

Les portraits

Les portraits d'Agnolo Doni et de Maddalena Doni (Pitti, Florence), ce dernier apparenté à *La Joconde*, ont été peints par Raphaël au cours de son séjour florentin. Dans celui d'Agnolo, le personnage, à l'instar de la Joconde, a le bras posé sur un appui ; le fond est constitué par un paysage (il pourrait s'agir aussi de fonds conventionnels comme on en trouvera tant dans les photographies du XIX^e siècle). C'est le portrait d'une inconnue que propose l'œuvre intitulée *Femme enceinte* (Pitti, Florence), qui date de 1505-1506, c'est-à-dire toujours de la période florentine. La *Muette* de la galerie d'Urbin (env. 1505) est aussi un personnage anonyme. Citons encore le portrait de Fedra Inghirami (Pitti, Florence), beaucoup plus tardif ; celui de Castiglione (Louvre), mentionné déjà en 1516, mais peint probablement en 1514-1515 ; la *Femme voilée* (Pitti, Florence), en qui on a voulu reconnaître la légendaire Fornarina (vers 1516) représentée dans la célèbre *Fornarina* de la galerie nationale d'Art antique de Rome, qu'une inscription sur le bracelet dit être de Raphaël ; on a supposé que cette dernière œuvre était due en totalité ou en partie à Giulio Romano, mais elle est certainement pour l'essentiel du maître. Raphaël a fait le *Portrait de Jules II*, mais l'identification reste incertaine. Léon X aussi a été portraituré par Sanzio, accompagné par deux cardinaux placés derrière lui (Offices, Florence) ; l'artiste s'est peut-être inspiré d'un portrait analogue d'Eugène IV, œuvre de Fouquet que l'on pouvait alors voir à l'église de la Minerva à Rome. L'œuvre de Raphaël comporte encore d'autres portraits d'ecclésiastiques, tels celui du cardinal Bibbiena (Pitti, Florence) et celui d'un cardinal inconnu (Prado), riche d'expression et de sensibilité avec son visage aigu et décharné. Dans le registre profane, on remarque une œuvre singulière, le *Double Portrait de Navagero et de Beazzano* (galerie Doria, Rome), dont l'attribution est contestée par certains critiques.

Raphaël architecte, sculpteur, archéologue et poète

La seule réalisation architecturale que l'on puisse attribuer avec certitude à Raphaël est la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo à Rome, pour laquelle il dessina les cartons des mosaïques de la coupole. Il s'agit d'un petit édifice de style nettement Renaissance, avec son plan central coiffé d'une coupole. D'après le témoignage de Salvestro Peruzzi, Sant'Eligio degli Orefici serait une œuvre de Raphaël ; l'église a subi des remaniements ultérieurs, mais il est permis de penser que l'idée primitive (une croix grecque avec coupole), est de l'artiste.

En 1514, Raphaël fut nommé architecte de Saint-Pierre ; cependant, il eut à ses côtés, après la mort de Bramante, deux architectes célèbres : Fra Giocondo et Giuliano da Sangallo, sous la direction desquels Raphaël affirmait vouloir se perfectionner. Sanzio déclarait aussi avoir exécuté un modèle de la nouvelle basilique qui plaisait beaucoup au pape. Le plan de Saint-Pierre de Raphaël était en forme de croix latine, et différait profondément du projet de Bramante.

D'après Vasari, Raphaël termina au Vatican les loges qui étaient restées inachevées à la mort de Bramante ; en raison de défauts techniques, la construction menaçait de s'écrouler lorsque Sanzio mourut ; Antonio da Sangallo le Jeune fut chargé de consolider l'ouvrage.

On a aussi attribué à Raphaël la construction de divers palais à Rome, aujourd'hui disparus ou transformés, et à Florence le palais Pandolfini. Quant à la construction de la villa Madama à Rome, il est difficile de dire

si Raphaël y participa.

Encore plus obscure est l'activité de Raphaël sculpteur. Peut-être est-ce d'après ses dessins que furent sculptés l'*Élie* et le *Jonas* de la chapelle Chigi. On fait aussi état d'un petit amour de marbre qui lui serait dû.

En 1519, Raphaël adressait à Léon X une très longue lettre sur les antiquités de Rome. Le pape lui avait demandé d'exécuter des dessins de la Rome antique, en utilisant les mesures et les plans que l'on pouvait effectuer ou reconstituer sur les édifices antiques. Mais la mort empêcha l'artiste de s'acquitter de cette tâche.

Sa disparition, survenue un vendredi saint, alors qu'il n'avait que trente-sept ans, provoqua l'affliction générale ; et la menace qui pesait sur les palais pontificaux, due à des erreurs dont Raphaël était responsable, fut mise en parallèle avec les signes prodigieux qui accompagnèrent la mort du Christ.

Il faut évoquer, enfin, l'activité de poète de Raphaël ; mais la valeur littéraire de ses sonnets, dont cinq seulement nous sont parvenus, est assez mince.