

Raphaël ou la quête de la grâce

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

En 1983, lors d'une mémorable exposition que les galeries du Petit Palais de Paris avaient consacrée à Raphaël à l'occasion du cinquième centenaire de sa naissance, André Chastel, à l'époque le plus grand spécialiste français de la peinture italienne de la Renaissance, s'interrogeait dans la préface du catalogue, Raphaël dans les collections françaises, sur la fortune critique et artistique du maître d'Urbino. Le titre de son texte, Raphaël perdu et retrouvé, ne doit pas être interprété comme une allusion à une redécouverte définitive du génie raphaélesque après des siècles de relative disgrâce. André Chastel se réfère plutôt à cette parabole discontinue de la gloire de l'artiste : tantôt vénéré et considéré comme le parangon de la peinture, tantôt rejeté comme le modèle d'un académisme froid, se complaisant dans sa perfection technique et formelle.

Raphaël perdu...

Les hauts et les bas de sa célébrité se poursuivent sans cesse depuis le Cinquecento : dans ses courbes irrégulières, la fortune de Raphaël a marqué l'évolution de l'art occidental, à chaque étape presque, et toujours en profondeur. Non sans provocation, André Chastel place un propos d'André Malraux en exergue à sa préface : « L'œuvre m'assomme, mais derrière, il y a cette vision singulière de l'homme réconcilié... » Et l'auteur de remarquer à propos de Raphaël et de l'actualité de son art : « Cette gloire n'est pas seulement au plus bas ; elle est, par une inversion caractéristique, devenue négative, avec le voile irrémédiable de l'ennui et le soupçon qu'une célébrité si contenue, si assourdissante, ne pouvait aller sans une sorte d'imposture, sans une perte énorme, irrémédiable, d'authenticité. [...] Rares sont ceux, déclarait enfin André Chastel, qui prennent la peine d'associer aux grandes compositions romaines cette métaphysique humaniste du bonheur qui intriguait Malraux. Tout au plus regrette-t-on parfois que la fluidité et la douceur indéniables des premières œuvres aient cédé la place à une grande manière qui devait nourrir trois bons siècles d'académisme. »

En songeant à la France de son époque, à sa culture esthétique et à ses capacités d'estimer l'art de Raphaël à sa juste valeur, André Chastel se montrait pessimiste : « Deux forces puissantes s'opposent, selon nous, au retour en grâce du raphaélisme dans le public et génèrent indéfiniment sa revalorisation, au moins dans un pays comme le nôtre ; c'est d'abord la faveur dont jouit le primitivisme, tel qu'il s'est déclaré au début du XIXe siècle, avec la vague du pré-raphaélisme, ou l'attitude négative développée à la fin du même siècle à l'égard des modèles trop accessibles qu'offraient à l'école officielle ces madones trop admirées, et les compositions très célèbres, trop commentées, du Vatican ou de la Farnésine. » À partir de ces constatations, l'historien de l'art finit par admettre : « L'image de l'artiste souverain a été durablement atteinte et voilée par ces deux condamnations. »

...et retrouvé

Vingt ans environ se sont écoulés depuis qu'André Chastel a prononcé ce verdict : entre-temps, les conditions en France ont changé au point de favoriser un véritable retour en grâce de Raphaël, du moins auprès du grand public. Désormais, on ne fait aucune distinction entre le « primitivisme » initial et la grande manière raphaélesque. C'est tout Raphaël qui intéresse, indistinctement, et des foules de passionnés attendent avec impatience la moindre exposition de ses œuvres. Sans doute, ce succès ne dépend-il pas entièrement d'une nouvelle vague raphaélesque : c'est tout l'art de la Renaissance italienne qui fascine, qui interpelle, et ce d'autant plus qu'on ressent très fortement la distance qui nous sépare de ces expressions artistiques. Raphaël et l'art italien du Cinquecento continuent peut-être d'exercer leurs charmes à cause de leur inactualité. En fait qui, de nos jours, pourrait reprendre et développer en peinture l'exemple du maître d'Urbino ? Et surtout, en quoi consiste-t-il, ce modèle de perfection ? Raphaël est-il vraiment l'expression tout court d'un bonheur métaphysique de la création ? D'un art qui crée inconsciemment et intuitivement des harmonies, sans subir les tourments du doute et de l'expérimentation ? On pourrait le croire, si l'on considère exclusivement la facilité avec laquelle Raphaël sut trouver et proposer des solutions aux questions – souvent très complexes – que ses confrères se posaient à l'époque, surtout Léonard de Vinci et Michel-Ange. En réalité, la frénésie avec laquelle le maître d'Urbino met au point et modifie ses formules artistiques témoigne d'une insatisfaction profonde, d'une méditation inlassable sur l'image et les finalités de la peinture. Les limites de son art sont déjà contenues dans son succès : Raphaël a construit un lexique et une syntaxe figuratifs sur lesquels se sont formées au gré des siècles des générations d'artistes. C'est la persistance de sa leçon qui, avant tout, nous empêche de mesurer correctement l'ampleur de son génie.

Le « beau Raphaël »

Raffaello Santi, fils de Giovanni, « peintre non excellent, et même moins que médiocre », naquit en 1483 à Urbino. Dès son vivant, il fut considéré comme un prodige. En 1550, trente ans après sa mort prématurée, Giorgio Vasari introduit sa biographie dans ses célèbres *Vite*, en attribuant à la volonté divine de la Providence la naissance de l'artiste : « On vit clairement dans la personne, non moins excellente que gracieuse, de Raphaël à quel point le Ciel peut parfois se montrer généreux et bienveillant, en mettant – ou pour mieux dire – en déposant et accumulant en un seul individu les richesses infinies ou les trésors de ses innombrables grâces, qui sont de rares dons qu'Il ne distribue cependant que de temps à autre, et encore à des personnes différentes. » Dans son palmarès de la peinture, Vasari place Raphaël au premier rang, ex-æquo avec Michel-Ange : « La Nature nous fit don de ce maître, après avoir ressenti la satisfaction d'être vaincue par l'art grâce à Michel-Ange, et pour cela elle voulut se faire vaincre de nouveau par l'art, mais aussi par les mœurs de Raphaël. » Dans ce passage des *Vite*, on note déjà la canonisation du maître d'Urbino : pendant des siècles, il n'a pas seulement incarné un idéal de perfection artistique, mais aussi un exemple de droiture morale et d'humanité élégante et urbaine. Dès lors, Raphaël était devenu le peintre aimable, le « gracieux » par excellence. De surcroît, la beauté de ses mœurs se reflétait dans la vénusté de sa personne physique. Le mythe du « beau Raphaël » a nourri incessamment l'imaginaire artistique. Le maître ne s'est pas représenté souvent : en 1510, il apparaît en comparse dans *L'École d'Athènes*, au palais du Vatican. L'année précédente, en 1509, il s'était montré à l'apogée de sa jeunesse dans *l'Autoportrait* des Offices : son visage, de trois quarts, est sobrement couronné par un béret noir : ses traits, fins et réguliers, sont encore ceux d'un éphèbe. La ligne longue et élégante de son cou est avantageusement soulignée, exprimant aussi la calme détermination de l'artiste. Le regard, droit et sincère, se tourne paisiblement vers le spectateur avec un sérieux délicat qui contraste imperceptiblement avec sa physionomie d'adolescent. Peu avant sa mort, en 1520, il reproduisit pour la dernière fois son effigie dans le *Double portrait* du Louvre, où il figure derrière son maître d'armes, presque frontalement, les cheveux effleurant ses épaules, son visage circonscrit en bas par une barbe délicatement crépue. On y retrouve, malgré la différence d'âge, le même aspect paisible, et le même regard franc et direct. En regardant dans leur ensemble ces portraits, on s'aperçoit que Raphaël avait déjà construit cet idéal d'urbanité et de douceur d'esprit que Vasari et beaucoup d'autres allaient célébrer par la suite. Il ne fait pas de doute que, dans sa personne et par ses gestes, il personnifiait la quintessence de l'homme de cour, tel que le préconisait Baldassar Castiglione dans son *Cortegiano*. À ce propos, on n'oubliera pas de rappeler que Raphaël connaissait personnellement

cet homme de lettres, qu'il devait immortaliser dans un magnifique portrait (Paris, Louvre).

Les œuvres de jeunesse

L'enfance et la puberté de Raphaël furent constellées de deuils. À l'âge de huit ans, il perdit sa mère, Magia Ciarla. En août 1494, ce fut le tour de son père. Resté orphelin, le garçon dut rapidement quitter la prospère Urbino pour se rendre à Pérouse. D'après Vasari, avant sa mort, Giovanni Santi avait déjà confié l'éducation de son fils à Pietro Vannucci, mieux connu comme le Pérugin. Celui-ci était alors incontestablement l'un des peintres les plus renommés de l'Italie centrale. Son atelier était particulièrement florissant et son succès était tel qu'il était recherché et sollicité même à Florence. Raphaël fut profondément influencé par le Pérugin. En peu de temps, il fut capable d'imiter son style à la perfection. Il n'est donc pas surprenant si, encore récemment, on attribuait *L'Apollon et Marsyas* du Louvre, l'un des chefs-d'œuvre du Pérugin, à la jeunesse de Raphaël. Très tôt, Raphaël s'affranchit de l'atelier de Vannucci. Dès 1500 – il avait alors dix-sept ans – il avait repris l'atelier de son père, à Urbino, en s'associant avec Evangelista di Pian Meleto. Cette année-là, il fut chargé de la réalisation d'un retable d'autel pour une chapelle de l'église Sant'Agostino, à Città di Castello : il devait représenter Saint Nicolas de Tolentino écrasant le démon. Malheureusement, il ne reste que quelques fragments de cette composition, déjà fortement endommagée à la suite d'un tremblement de terre en 1789 : une *Tête de Vierge* et un *Dieu le Père tenant une couronne* (Naples, Capodimonte), et deux Anges, l'un conservé à Brescia (Pinacoteca Tosi Martinengo), l'autre à Paris (Louvre). Par le raccourci très hardi de son visage, l'Ange du Louvre évoque encore l'art du Pérugin. En plus de ce fragment, le Louvre possède quelques-unes des compositions les plus significatives de la jeunesse de Raphaël : un *Saint Georges luttant avec le dragon* et un *Saint Michel*, panneaux aux dimensions réduites, exécutés avec une précision calligraphique, mais aussi avec beaucoup de verbe, dans lesquels survit encore la leçon des « primitives » du Quattrocento italien, non seulement du Pérugin, mais aussi du Pinturicchio et de Piero della Francesca. Le tableau le plus ambitieux de cette première période est sans conteste *Le Mariage de la Vierge* (Milan, Brera). Raphaël y a apposé sa signature et la date d'exécution, en caractères romains : « MDIII ». À l'origine, ce retable était destiné à la chapelle Albizzini, dans l'église San Francesco de Città di Castello. Raphaël y dispose en frise, au premier plan, les figures principales : au centre, le prêtre célébrant les épousailles de Marie et de Joseph ; de part et d'autre, respectivement, les compagnes de l'épouse et ses prétendants dont l'un, selon une légende apocryphe, brise par dépit une verge fleurie, ayant été évincé par l'époux. Au loin, sur l'axe de symétrie de la composition, se voit un temple majestueux, au plan centré, proche par sa typologie du *tempietto* projeté par l'architecte Bramante pour l'église San Pietro in Montorio à Rome. Entre cette architecture et le devant de la scène, Raphaël imagine un ample parvis, pavé, marqueté de rouge. Cette échappée en perspective relie symboliquement les époux du premier plan et le sanctuaire au fond, en permettant également à la lumière, en provenance du point de fuite axial, et véhiculée par une ouverture du temple, de se déverser sur le parvis jusqu'à l'avant-scène, là où elle fusionne avec un jour rasant orienté vers la gauche. Dans *Le Mariage de la Vierge*, Raphaël semble condenser et filtrer toutes les expériences de la culture figurative du Quattrocento italien. La synthèse qu'il en propose préfigure déjà la complexité monumentale de ses célèbres fresques du palais du Vatican.

Le séjour florentin

Pendant les premières années de sa carrière artistique, Raphaël s'intégra dans la vie raffinée de la cour d'Urbino, où régnait alors la famille des Montefeltro. En 1504, Giovanna della Rovere, sœur de Guidobaldo, duc d'Urbino, recommandait déjà les talents de Raphaël à Pier Antonio Soderini, gonfalonier de la ville de Florence. La précocité prodigieuse du peintre exigeait désormais qu'il parachève sa formation dans le centre artistique le plus avancé de l'époque. Raphaël se rendit donc à Florence : il y arriva sans doute en 1505. Son style fut radicalement bouleversé par ce séjour. Il y rencontra très vraisemblablement Domenico Ghirlandaio, Fra'Bartolomeo, et surtout Léonard de Vinci et Michel-Ange. Justement cette année-là, ces deux grands artistes de la Renaissance italienne travaillaient en concurrence au décor de la Sala del Maggior Consiglio, au Palais Vecchio : Michel-Ange devait y représenter *La Bataille de Cascina*, et Léonard *La Bataille d'Anghiari*. Ces deux compositions ne furent jamais réalisées, même si leurs cartons préparatoires

avaient été achevés et présentés aux commanditaires. Au départ, Raphaël fut chargé de l'exécution de quelques portraits pour le patriciat florentin : en plus d'Agnolo Doni, de sa femme Maddalena (Florence, palais Pitti), et d'une dame inconnue, enceinte, posant la main sur son ventre (Florence, palais Pitti), le maître peignit le *Portrait d'une dame à la licorne* (Rome, Galerie Borghèse). En s'inspirant d'un dessin à la plume exécuté par Léonard – et conservé de nos jours au Louvre –, Raphaël représente son modèle à demi-figure, les bras enlaçant le buste, ses mains jointes en retenant sur le giron une petite licorne, symbole de sa pureté. Presque sur l'alignement de ses épaules, derrière la figure, le maître place un haut rebord, sur lequel se dressent deux colonnes, qui encadrent au loin un paysage à l'horizon bas, surmonté d'un ciel azur et dégradé de lumière, sur lequel se détache avec force le visage de cette dame blonde. Il est intéressant de remarquer que, tout en suivant l'exemple des portraits de Léonard, Raphaël hésite à insérer la figure directement dans le paysage, sans recourir à une architecture pour servir d'élément de transition.

Les Madones

Dans ces mêmes années, l'artiste réalise un nombre très important de Madones à l'Enfant : *La Vierge du grand duc* (Florence, palais Pitti), *La Vierge de la prairie* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), *La Belle Jardinière* (Paris, Louvre). En revenant à plusieurs reprises sur ce même thème iconographique, Raphaël essaie de rivaliser avec Léonard et Michel-Ange. À ce propos, on peut citer la célèbre *Vierge du chardonneret* (Florence, Offices). Ce panneau, dont l'état de conservation n'est pas impeccable, fut réalisé à l'occasion des noces entre Lorenzo Nasi, marchand de Florence, et Sandra Canigiani, en 1505 ou 1506. Raphaël s'inspire avant tout de la *Madone de Bruges* de Michel-Ange (Bruges, cathédrale) : il la vit indubitablement avant qu'elle ne quitte Florence pour être envoyée aux Pays-Bas. Dans cette sculpture de marbre, la Vierge apparaît presque frontalement, en majesté, la tête légèrement penchée vers l'Enfant qui se tient en équilibre en s'appuyant entre ses cuisses. Raphaël reprend cette idée, en la modifiant de manière très astucieuse : les jambes de la Vierge sont disposées vers la droite, soutenant – sur le modèle de Michel-Ange – le corps du petit Jésus ; celui-ci est tourné vers la gauche, en direction de saint Jean-Baptiste enfant, qui lui offre un chardonneret. En faisant pivoter son torse, la Vierge retient également – mais de la main – le petit prophète, détournant son regard sur lui, avec douceur, comme si le geste de l'offrande l'avait à peine distraite de la lecture d'un texte sacré, qu'elle tient de l'autre main. Par ce biais, Raphaël relie en un seul groupe sculptural les figures de Marie, de l'Enfant et de saint Jean. Il les inscrit dans un module géométrique, de forme pyramidale, parfaitement calé au centre de la composition, l'intégrant avec aisance dans la lumière nuancée d'un paysage, dont on aperçoit au loin les plaines brumeuses, les cimes disparaissant dans l'atmosphère crépusculaire. Ce dispositif incluant trois figures, magistralement reliées entre elles dans une action à la fois cohérente et naturelle, renvoie aux expérimentations de Léonard, ainsi que l'évocation du paysage immergé dans l'air vaporeux de l'arrière-plan. La cohérence de la scène est d'autant plus remarquable que Raphaël donne une expression imperceptiblement ambivalente à la Vierge : en plus d'observer le don du chardonneret, elle semble aussi y méditer : cet oiseau, en effet, préfigure le sacrifice du Christ, dans la mesure où il était censé se nourrir d'épines, allusion à la couronne de la Passion.

Les fresques du Vatican

En 1508, le pape Jules II, peut-être sur l'instigation de Bramante, invita Raphaël à Rome, dans l'intention de lui confier la réalisation d'une des fresques de la Chambre de la Signature, au palais du Vatican. Il y réalisa *La Dispute du Saint-Sacrement*. Le pontife en fut tellement impressionné que, dès octobre 1509, il conféra au peintre le titre ecclésiastique de *scriptor brevium* : pratiquement, il figurait parmi les fonctionnaires de la Curie romaine. À la même occasion, il eut la permission de détruire toutes les fresques qui décoraient au préalable les nouveaux appartements de Jules II au Vatican. Il remplit alors la Chambre de la Signature de compositions, inédites et monumentales, aussi bien sur le plafond que sur toutes ses parois. En plus de *La Dispute du Saint-Sacrement*, il y peignit *L'École d'Athènes* et le *Parnasse*. Avant de s'attaquer à la décoration de la Chambre d'Héliodore au Vatican (de 1512 à 1514), Raphaël réalisa pour le banquier d'origine siennoise Agostino Chigi une fresque représentant *Le Triomphe de Galatée*,

pour décorer sa villa dans le Trastevere, à Rome, projetée par Baldassare Peruzzi, et connue de nos jours comme la Farnésine. De retour à ses travaux au Vatican, il peignit dans la Chambre d'Héliodore toute une série de fresques : *Héliodore chassé du Temple*, *La Messe de Bolsena*, *La Rencontre d'Attila et de Léon le Grand* et *La Libération de saint Pierre* : un des plus beaux nocturnes de la peinture italienne de la Renaissance. On y voit notamment, derrière les barreaux d'une prison et presque à contre-jour, l'ange venant libérer Pierre de sa prison. À l'époque, Raphaël dirigeait le plus grand atelier de peintres de Rome, constitué de nombreux collaborateurs, dont certains deviendront à leur tour célèbres : Jules Romain, Polidoro da Caravaggio, Perin del Vaga. En 1514, lorsqu'il s'agit de décorer une troisième chambre du Vatican, Raphaël dut déléguer une partie de ses tâches à ses assistants, se contentant de leur fournir les cartons pour l'exécution des fresques. Seul *L'Incendie du Borgo* semble encore lui revenir entièrement. La renommée de l'artiste s'était tellement répandue que, sans renoncer complètement à peindre, il se limita de plus en plus à contrôler et surveiller les travaux de ses collaborateurs. À partir de 1515, il conçut pour Léon X, qui avait succédé entre-temps à Jules II, un ensemble de compositions destinées pour une suite de tentures célébrant *Les Actes des Apôtres*. Les cartons de Raphaël, imposants par leurs dimensions, sont conservés de nos jours à Londres (Victoria and Albert Museum).

Il serait impossible de décrire et analyser les œuvres de Raphaël pour y déceler, à chaque fois, ces motifs qui – complètement originaux – ont inspiré des générations d'artistes, sans interruption, depuis le début du XVIe siècle jusqu'à l'orée du XIXe. De fait, sa production fut particulièrement abondante, et ce en dépit d'une existence qui ne fut pas très longue. En 1520, au sommet de sa gloire, Raphaël se mourait. Les artistes romains, désolés de cette perte, organisèrent une veillée funéraire, et mirent au chevet de sa bière le dernier tableau qu'il avait exécuté : une *Transfiguration* (Rome, Pinacoteca Vaticana). D'après Vasari, en regardant cette œuvre vivante et le corps de son auteur mort, les spectateurs sentaient leurs âmes éclater de douleur. À partir de ce jour-là, l'homme et son art devinrent un mythe, destiné sans aucun doute à durer encore très longtemps.

Lorenzo Pericolo

Août 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Raphaël, son atelier, ses copistes
Sous la direction de D.Cordelier
RMN, Paris, 1992



Raphaël
K. Oberhuber
éditions du Regard, Paris, 1999



Raphaël
Pierluigi de Vecchi
Citadelles & Mazenod, Paris, 2002



Raphaël. La chambre de la Signature
Sous la Direction de D. Emiliani(dir)
Gallimard, Paris, 2002