



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

FA 3880. 22

TRANSFERRED TO  
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE  
LIBRARY



FROM THE BEQUEST OF  
CHARLES SUMNER

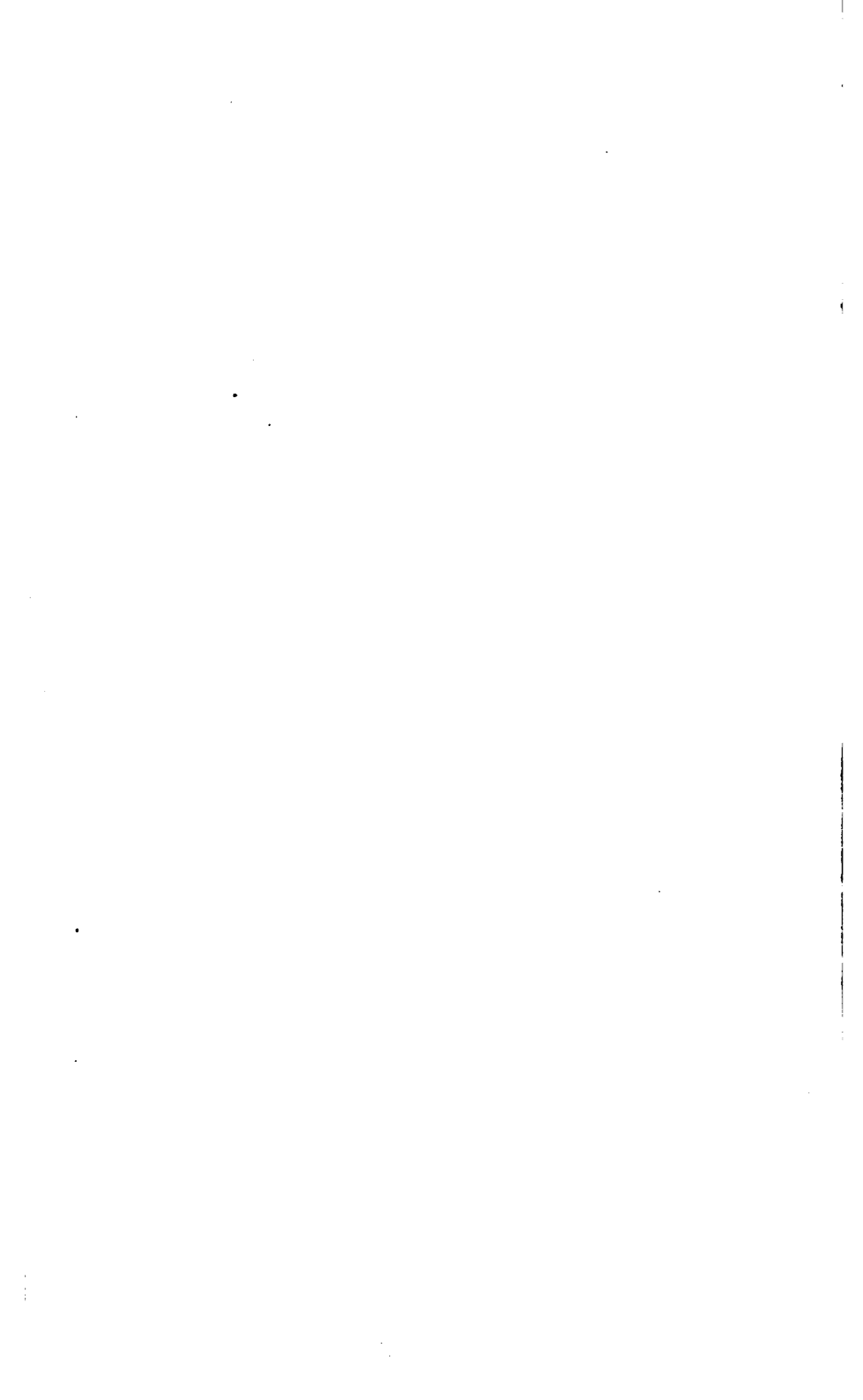
CLASS OF 1830

*Senator from Massachusetts*

FOR BOOKS RELATING TO  
POLITICS AND FINE ARTS







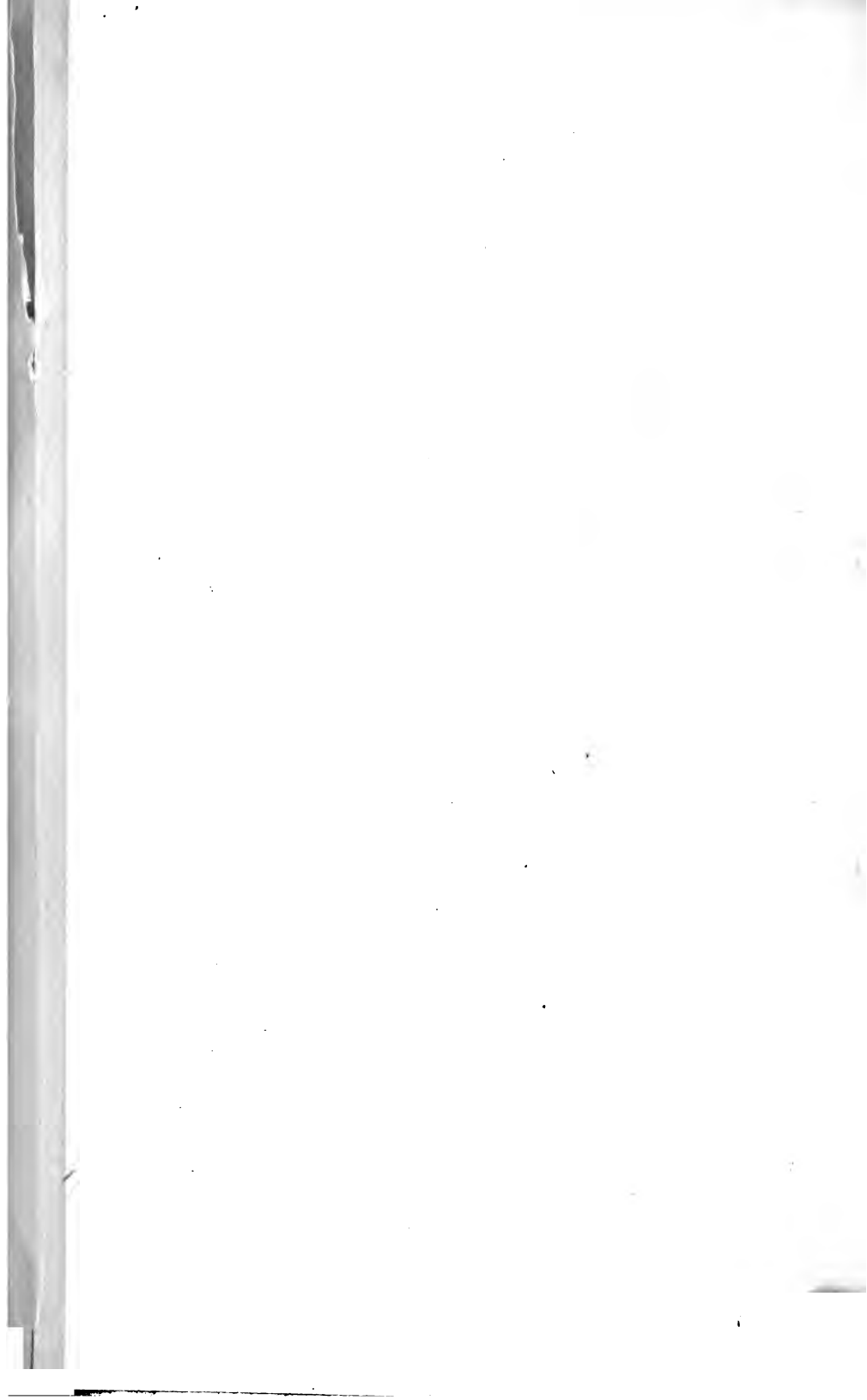
FRESQUES DE RAPHAËL

AU VATICAN

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT, 7

3297  
E5  
24





ESSAI

SUR LES

FRESQUES DE RAPHAËL

AU VATICAN

PAR

(François) Anatole  
A. GRUYER

---

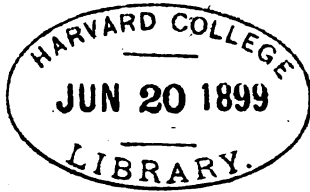
PARIS

GIDE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE BONAPARTE, 5

MDCCLVIII

FA 3880.2,2



*Summer fund*

## PRÉFACE

Voilà trois siècles et demi que l'admiration du monde a consacré le nom du Sanzio comme celui du plus grand des peintres, et l'hypothèse d'une déception universelle étant inadmissible, chacun peut admirer sur parole. Mais celui qui sent son âme véritablement émue à la vue des chefs-d'œuvre, ne se contente pas du consentement unanime des hommes ; s'il accepte l'opinion de tous, c'est que sa raison le lui commande, et quand il approuve il tient à justifier son approbation. Eh bien, c'est à Rome, et surtout au Vatican, qu'il faut aller chercher l'intelligence complète du divin génie de Raphaël : il est là tout entier et toujours vivant, c'est là



qu'il a laissé son œuvre magistrale ; là seulement on peut concevoir de lui une idée grande et juste.

Il vient un moment dans l'histoire des peuples, où la Providence fait surgir une personnalité puissante, qui représente et résume pour l'avenir le travail de tout un siècle. Pour la renaissance, Raphaël fut cet homme ; ses fresques au Vatican sont le témoignage le plus éclatant de cette grande époque, elles en sont le commentaire le plus évident et le plus magnifique. — Décrire et apprécier, au double point de vue de l'art et de l'histoire, les peintures des *stanze*, tel est le but que je me suis proposé. — Parmi les nombreux et estimables auteurs qui ont étudié les ouvrages du Sanzio, Bellori et depuis M. Montagnani, sont les seuls qui aient décrit les fresques du Vatican, et leurs livres, bien dignes cependant d'être connus du public, n'ont été lus que par les hommes spéciaux <sup>1</sup>. J'ai voulu tenter de nouveau cette épreuve difficile, en introduisant dans mon travail les éléments nouveaux dont la science dispose aujourd'hui.

1. Ces ouvrages n'ont pas été traduits en français.

J'ai pensé que pour apporter quelque variété dans ces descriptions, ce n'était pas trop des ressources de l'histoire, de l'iconographie, de l'esthétique et de la pratique même de l'art. Chaque siècle a d'ailleurs sa manière de voir, et le privilège des chefs-d'œuvre est d'avoir des enseignements pour tous les esprits comme pour tous les temps.

Dans les fresques du Vatican, Raphaël a résumé les conquêtes de la renaissance, en même temps qu'il a exalté le triomphe de l'Église et l'indépendance de l'Italie; il a touché d'une main également sûre les sommets opposés de la religion et de la science, de l'histoire et de la poésie; après s'être élevé jusqu'aux abstractions les plus sublimes, il a montré les choses humaines sous un jour qui les grandit sans les défigurer; et il a mis au service des idées les plus généreuses le génie le plus fécond et le talent le plus complet que le monde ait connus. On conçoit dès lors l'intérêt varié que comporte l'étude de pareilles œuvres, et que pour traiter dignement un sujet aussi complexe, il faudrait joindre l'érudition d'un savant au goût et aux connaissances positives d'un artiste. Je suis

loin d'avoir de semblables prétentions. C'est un simple *essai* que j'ai voulu tenter, heureux si j'ouvre la voie à de plus habiles, et si mon travail peut en provoquer un autre véritablement digne de Raphaël.

Pour comprendre toute la valeur des fresques vaticanes, il faut d'abord se bien pénétrer de l'esprit qui dut animer l'Urbinat lui-même, et se sentir ému par les passions qui s'agitaient autour de lui; car il est aussi impossible de juger un homme en dehors de son pays et de son époque, que d'apprécier, dans un vaste tableau, la valeur pittoresque d'un personnage, en l'isolant de l'action dramatique à laquelle il prend part. Considérés en eux-mêmes et en dehors de l'espace et du temps, les arts ont sans doute leur beauté propre et abstraite, qui se mesure au degré d'idéal qu'ils portent en eux; mais ils ont en outre une beauté relative et une signification morale plus élevée : ils sont l'expression la plus poétique de l'humanité aux divers âges de son existence, et il faut les considérer comme les traces lumineuses que les civilisations successives laissent après elles; ils deviennent ainsi les matériaux les plus précieux

de l'histoire, et leur étude a cela de fécond qu'elle embrasse pour ainsi dire toutes les autres. Pour bien apprécier l'œuvre d'un artiste, il faut donc nécessairement se placer dans le milieu même où il a vécu. Aussi ai-je cru nécessaire de commencer par indiquer en quelques traits rapides l'origine et les développements du talent de Raphaël jusqu'au moment où il vint à Rome en 1508, et par rappeler en même temps ce qu'étaient l'Italie et la Ville Éternelle pendant les diverses périodes de cette existence providentielle. Ces digressions préliminaires, que je me suis efforcé d'abrégéer autant que possible, pouvaient seules encadrer convenablement l'œuvre du Sanzio.

L'étude des *stanze* se divise naturellement en quatre parties, correspondant aux quatre chambres qui portent le nom de Raphaël. Quand, après avoir traversé *les loges*, on arrive dans les chambres (*stanze di Raffaello*), on entre d'abord dans *la salle de Constantin*, on passe ensuite dans *la chambre d'Héliodore*, puis dans *la chambre de la Signature*, et enfin dans *la chambre de Charlemagne*. Pour nous, qui nous plaçons au point de vue du développe-

ment de l'art et de l'histoire, nous devons sacrifier la succession topographique des chambres à l'ordre chronologique des travaux qu'elles renferment. Nous étudierons donc d'abord *la chambre de la Signature*<sup>1</sup>; puis *la chambre d'Héliodore*; *la chambre de Charlemagne* viendra ensuite, et nous terminerons par *la salle de Constantin*. Nous mesurerons du reste les détails de nos descriptions à la valeur et à l'importance des œuvres; c'est ainsi que nous décrirons, figure par figure, les fresques des deux premières chambres, tandis que nous nous contenterons d'analyser à grands traits les peintures des deux dernières.

Dans *la chambre de la Signature* nous verrons dans toute sa splendeur le triomphe de la renaissance. *La Dispute du Saint-Sacrement*

1. En italien, cette chambre s'appelle *Camera della Segnatura* ou *Signatura*, que l'on traduit en français par *Chambre de la Signature*. — On appelle *Signature*, en cour de Rome, la minute originale d'un acte par lequel le pape accorde un bénéfice ou quelque autre grâce. On appelle aussi à Rome *Signature de Justice*, *Signature de Grâce*, deux tribunaux où l'on décide différentes sortes d'affaires (*Segnatura di Grazia*, *Segnatura di Giustizia*). Ces tribunaux tenaient leurs séances au Vatican, dans la chambre que Raphaël peignit d'abord. On dit également en style de cour pontificale, référendaire de l'une et de l'autre signature, *referendario dell'una e dell'altra segnatura*. (V. le Dict. d'Alberti.)

résumera la légende catholique des âges fervents, telle que Dante l'avait immortalisée deux siècles avant l'Urbinat. *L'école d'Athènes* et *le Parnasse* montreront toutes les sagesse et toutes les gloires poétiques de l'humanité adoptées par le christianisme et réconciliées en son nom. Ces fresques nous indiqueront les tendances littéraires de cette époque. Elles nous offriront en outre des rapports constants avec les marbres antiques que nous comparerons aux figures évoquées par Raphaël, en cherchant quel enseignement il a puisé dans la tradition, et dans quelle mesure son génie a suppléé aux documents qui lui manquaient. Tout ce qu'il y eut de grand au monde a laissé à Rome des traces profondes, et l'on peut suivre le travail de l'humanité à travers les monuments et les ruines de cette sainte cité. La renaissance s'y montre avec plus d'éclat que partout ailleurs, parce qu'on voit à côté l'antiquité qui l'a inspirée. C'est ainsi qu'au Vatican, l'œil plonge des *chambres de Raphaël* dans la cour du Belvédère, et peut embrasser à la fois ce que les temps anciens et l'aurore des temps modernes ont produit de plus parfait.

En pénétrant dans la deuxième chambre, nous quitterons les spéculations religieuses et scientifiques pour entrer dans le domaine de l'histoire : nous assisterons aux luttes suprêmes qui faisaient palpiter l'Italie au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle; nous verrons le triomphe de l'Église à travers des compositions symboliques dont chaque ligne est un trait de génie; et ces peintures admirables, en montrant Raphaël dans toute sa puissance, permettront de saisir les nuances délicates de son talent.

Les fresques de la troisième chambre nous feront descendre des hauteurs où nous nous serons élevés dans les deux premières. Nous assisterons encore au drame qui se poursuivait d'un bout à l'autre de la péninsule; mais de même que dans l'ordre politique l'héroïsme s'est effacé devant l'habileté, de même dans l'art l'inspiration a fait place au talent; au génie du maître ont succédé les efforts laborieux de son école, et nous entreverrons déjà les abîmes au fond desquels l'art simple et grand ira bientôt s'anéantir.

Dans la salle de Constantin, ce sera encore le génie de Raphaël qui, triomphant de

la mort, nous montrera l'apparition du premier prince chrétien et l'introduction de l'Église dans la vie politique des peuples. Les fresques de cette dernière chambre furent peintes, en effet plusieurs années après la mort de Raphaël; mais ce fut son souvenir qui inspira ses élèves, ce furent ses dessins qui les guidèrent, et son esprit imprimera encore aux tableaux de cette dernière salle le caractère de la grandeur et de la majesté.

De tous les genres de peinture, la fresque est d'ailleurs celui qui permet le mieux de juger le talent d'un maître, car elle ne souffre ni hésitation ni retouches, elle exige une grande sûreté de main au service d'une grande netteté dans les idées, et si les effets sont moins vifs que ceux qu'on obtient à l'aide des couleurs à l'huile, l'ensemble a une harmonie que nul autre procédé ne peut donner. Cependant les personnes qui arrivent en Italie doivent se méfier de leur première impression en présence des fresques anciennes : habituées aux tons éclatants des tableaux qu'elles ont vus dans nos musées, l'aspect terne et usé des fresques leur paraîtra d'abord aride et monotone; mais



qu'elles persistent dans leur attention, qu'elles fixent leurs regards et surtout leurs méditations sur ces murs vénérables, et bientôt les nuages que le temps a amoncelés sur ces chefs-d'œuvre se dissiperont, la lumière se fera comme par enchantement, et les personnages évoqués par le génie de la renaissance leur apparaîtront sous un jour mystérieux et plein de charme.

Enfin la décoration tout entière des *stanze* et jusqu'aux moindres accessoires appartient au Sanzio, de sorte que tout concourt à réaliser l'effet qu'il a voulu produire. Nul autre ouvrage, conçu dans un style ou exécuté par des procédés différents, ne vient détruire l'harmonie générale, fatiguer l'œil et distraire l'attention du spectateur. Raphaël est là chez lui. Il me semble le voir, ainsi que Marc-Antoine l'a représenté, assis et comme perdu au milieu de la solitude des chambres vaticanes, le corps enveloppé dans un large manteau, le front chargé du poids de ses pensées, le regard fixe et comme abîmé dans les profondeurs où plonge son génie, tel enfin qu'il devait être quand son cœur s'ouvrait avec avidité *pour recueillir la lumière divine qui lui*

*faisait concevoir, selon la mesure de notre esprit, les choses que l'œil ne voit pas et que l'oreille n'entend pas* '... Mon plus vif désir est, de faire partager les sensations délicieuses dont j'ai été pénétré en étudiant ces compositions sublimes; et mon but aura été atteint si j'ai réussi à rappeler ces pages immortelles, dans leur beauté, dans leur noblesse et dans leur simplicité.

1. Saint Augustin, *Confessions*, liv. ix, ch. x.

Marc-Antoine a compris et fait comprendre la poésie de cet instant solennel, et nulle image n'est plus grande que ce petit dessin. (V. Bartsch, t. XIV, n° 496). — Je dois à l'obligeance de M. Waldeck d'avoir pu faire photographier un des rares exemplaires de la précieuse gravure que l'on voit en tête de ce livre. Ce portrait de Raphaël ne répond pas à l'idéal de jeunesse que le tableau de la galerie de Florence a popularisé; il représente le Sanzio dans les dernières années de son existence, alors qu'épuisé par le travail et la vie, la mort semble déjà s'être emparée de son corps. Toute la chaleur de cette figure est au cerveau; les membres tremblent de froid et de fièvre.

---



# RAPHAËL

JUSQU'A SON ARRIVÉE A ROME

1483-1508

---

« Raphaël naquit à Urbin, le vendredi saint 28 mars  
« de l'année 1483, à trois heures après minuit. Son  
« père, Giovanni de' Santi ou Sanzio, peintre mé-  
« diocre, mais homme de sens et de jugement, voulut  
« le diriger dans une voie meilleure que celle qu'il  
« avait lui-même suivie.

« Giovanni donna à son fils le nom de l'ange Ra-  
« phaël, qui lui semblait d'un heureux présage. Il  
« savait combien il importe de ne pas confier à des  
« soins étrangers un enfant qui pourrait contracter  
« des habitudes basses et grossières parmi des gens  
« sans éducation. Aussi voulut-il que ce fils unique et  
« désiré fût nourri du lait de sa mère, et pût dès les  
« premiers instants de sa vie s'accoutumer aux mœurs  
« paternelles. Plus tard, remarquant en lui d'éton-  
« nantes dispositions pour la peinture, il se plut si  
« bien à les seconder, que Raphaël, quoique bien  
« jeune encore, ne tarda pas à lui être d'un grand

« secours pour les nombreux travaux dont il était  
« chargé dans l'État d'Urbin.

« Ce bon et tendre père reconnut bientôt que son  
« élève ne pouvait plus rien acquérir près de lui, et  
« résolut de le placer chez Pietro Perugino, qui,  
« parmi les maîtres d'alors, était le plus renommé.  
« Il entreprit donc exprès le voyage de Pérouse, où,  
« ne rencontrant pas cet artiste, il s'occupa en atten-  
« dant de quelques travaux à San Francesco. Il gagna  
« ensuite facilement l'amitié du Pérugin lorsque celui-  
« ci fut revenu de Rome, et, quand le moment lui parut  
« convenable, il lui fit part de ce qu'il désirait. Pietro,  
« homme obligeant, qui aimait les hommes de génie  
« et d'avenir, consentit à mettre Raphaël au nombre  
« de ses élèves. Giovanni retourna tout joyeux à  
« Urbin, prit l'enfant, et l'amena de suite à Pérouse,  
« non sans qu'il en coûtât bien des larmes à sa pauvre  
« mère qui l'aimait tendrement. Lorsque Pietro vit  
« les dessins de Raphaël, sa jolie figure, ses gentilles  
« manières et son air naïf et gracieux, il en porta  
« d'avance le jugement que depuis la postérité a  
« ratifié. »

Pour les hommes de génie la légende commence à l'heure de la mort, et le récit de Vasari, bien que publié trente ans à peine après la mort de Raphaël <sup>1</sup>, contient déjà plus d'une erreur. D'abord Giovanni Santi n'était pas un *peintre médiocre*, mais un

1. La Vie des Peintres fut imprimée à Florence en 1550.

homme de mérite, dont la réputation égalait celle des artistes ombriens les plus habiles ; en outre, il mourut le premier août de l'année 1494<sup>1</sup>. Or à cette époque, Raphaël, âgé seulement de onze ans, n'avait pas encore quitté la maison paternelle, et ce ne fut que deux ans plus tard, en 1496, qu'il entra dans l'école du Pérugin.

Malgré ces erreurs, le récit de Vasari porte l'empreinte d'une naïveté charmante. C'est dans l'enfance qu'il faut chercher le secret de la vie. L'homme reflète toujours les premiers rayons qui ont éclairé son intelligence ; jamais il n'oublie les tendres soins de sa mère, les caresses qu'il en a reçues restent gravées au fond de son cœur, et plus tard, dans les luttes de la vie, ces chers souvenirs sont là, toujours présents, pour soutenir et élever son courage. Il en est de même de la nature qui nous a vus naître ; elle imprime en nous ses beautés ou ses terreurs, son charme ou son aridité. Ainsi le simple récit de Vasari montre les causes premières qui ont inspiré le génie de Raphaël. Sa famille et la nature conspirèrent ensemble à sa gloire future, et l'entourèrent de leurs combinaisons les plus favorables. Son père, en le plaçant sous le patronage de l'ange de la Grâce, semble avoir eu le pressentiment de ses hautes destinées. A peine né, il

1. La mère de Raphaël, Magia Ciarla, était morte trois ans avant, le 7 octobre 1494. — (Ces faits ont été solidement établis, d'après des documents authentiques découverts à Urbino par le P. Pangileoni.)

trouve dans l'éducation maternelle tous les trésors d'amour qu'il révélera bientôt au monde dans l'idéal de la Vierge. Il amasse au foyer paternel une richesse religieuse et morale que la science fécondera plus tard, mais qui est la source véritable des plus nobles inspirations. D'un autre côté, cette terre ombrienne, berceau d'une foi enthousiaste, où la nature aussi grande que belle témoigne en même temps de la puissance et de la bonté du Créateur, devait laisser des traces profondes dans une âme impressionnable.

« Entre les rivages des deux mers, s'élèvent des rochers si hauts, que souvent la foudre gronde au-dessous. »

Tra due liti d'Italia surgan sassi,  
E non molto distanti alla tua patria  
Tanto, che i tuoni assai suonan più bassi <sup>1</sup>.

Qu'on se représente cette contrée retirée, pittoresque, fervente, salubre, avec ses cimes neigeuses, ses torrents, ses forêts, ses ravins, ses vallées fertiles et les courbes harmonieuses de ses horizons noyés de lumière, unissant les beautés pittoresques des Alpes au charme enivrant du climat italien, toute la richesse d'une végétation méridionale couronnée d'une auréole de neiges éternelles; qu'on se rappelle ces campagnes fécondées par le christianisme, toutes palpitantes encore de la légende de saint François, silencieuses et vierges au milieu des luttes terribles qui agitaient la

1. C'est ainsi que le cardinal-ermite saint Pierre Damien désigne à Dante le duché d'Urbin. (V. Dante, *Paradiso*, canto XXI.)

péninsule, et l'on comprendra mieux l'élévation du caractère et du génie de Raphaël. Ce sont ces impressions ineffaçables de la famille et de la nature qui ont fécondé les germes précieux que cet enfant prédestiné portait en lui ; c'est là qu'il faut chercher la cause de cette divine innocence, de cette inaltérable bonté, qui devaient attirer tous les cœurs en éloignant toute rivalité, et de toutes les qualités charmantes qui parent cette noble figure.

Raphaël devint donc, jeune encore, l'élève du Pérugin. Qu'allait-il trouver chez ce maître?—Pietro Vannuchi était alors dans toute la force de son talent. Élève de Pietro della Francesca, il avait agrandi son style à Florence dans le commerce de Verocchio, et surtout par l'étude des fresques de Masaccio. Sa manière avait conservé la sécheresse des écoles primitives, mais il avait doué ses têtes d'une expression dont la grâce mystique n'a jamais été dépassée ; les plans de ses paysages étaient ordonnés avec une science jusqu'alors inconnue, même à Florence, et ses fonds d'azur pleins de lumière et de profondeur faisaient admirablement valoir ses créations séraphiques. Malgré ces hautes qualités, Pérugin avait introduit peu de variété dans ses compositions, et il s'en tenait religieusement aux traditions primitives : ses Descentes de croix, ses Crucifix, ses Vierges, ses Ascensions et ses Assomptions qu'on voit à Pérouse, à Bologne, à San-Sepolcro, à Florence et ailleurs ; sont presque des répétitions les unes des autres, et accusent géné-



ralement une invention assez pauvre. Pourtant ce maître avait conquis une juste célébrité dans toute l'Italie : Sixte IV l'avait appelé à Rome pour prendre part aux travaux de la chapelle Sixtine, où il peignit plusieurs fresques, parmi lesquelles il faut citer surtout celle qui représente Jésus-Christ donnant les clefs de l'Église à saint Pierre. Mais c'est à Pérouse qu'il fixa ses plus hautes inspirations, et les travaux qu'il exécuta dans la Bourse de cette ville ont fait de ce monument l'un des plus remarquables de cette époque.

Pérouse avait été dès l'origine de la renaissance le centre d'une réunion d'artistes qui conservèrent pieusement à travers le xv<sup>e</sup> siècle les traditions liturgiques dont s'éloignait déjà l'école naturaliste de Florence. L'antiquité, qui dominait déjà le reste de l'Italie, n'avait pas encore pénétré dans cette vallée du Tibre supérieur, où le voisinage du sanctuaire d'Assise exerçait sur les arts une influence mystique. Après les vieilles images byzantines, que la tradition populaire attribue à saint Luc, et qui sont l'œuvre de plusieurs moines de ce nom, les artistes de Pérouse s'étaient inspirés des maîtres spiritualistes de Sienne et des miniaturistes du xiv<sup>e</sup> siècle; ils en avaient conservé la grâce et l'onction. Après Taddeo Bartolo, Martinello, P. Antonio da Fuligno, Benedetto Buonfiglio et Niccolo Alunno, parut Pietro Perugino qui compléta, résuma avec l'autorité d'une science inspirée l'archaïsme des maîtres précédents, et fixa définitivement les tendances de cette école d'où allait bientôt sortir l'ange de la

renaissance<sup>1</sup>. — Ainsi Raphaël, après avoir reçu de son père les premières notions de son art, après avoir étudié sans doute aussi les ouvrages remarquables que Fra Carnavale avait laissés à Urbin, arriva encore enfant chez le Pérugin, où il eut le bonheur de trouver l'art dans sa véritable innocence. C'est à la vue des créatures idéales évoquées par le dernier et le plus grand des maîtres de l'ancien style, qu'il prononça aussi son *anch' io son*, et qu'il sentit descendre en lui cette Grâce divine qui devait bientôt produire tant de chefs-d'œuvre.

Les premiers tableaux de Raphaël participent des qualités et des faiblesses de l'école de Pérouse; ils en ont l'ascétisme et la dévote naïveté, la tendresse mystique et la douce mélancolie; on y remarque de la sécheresse unie à une grande pureté de traits, une exactitude scrupuleuse dans les portraits, un fini précieux qui rappelle *le faire* des peintres miniaturistes, des airs de tête d'une simplicité charmante, peu ou point de mouvement dans les figures, une certaine timidité de pinceau, peu d'harmonie dans la couleur, point de vigueur dans les ombres, mais des tons clairs, transparents et d'une grande fraîcheur; tels sont les traits principaux de ses premiers ouvrages, dans lesquels, à travers la docilité de l'élève, on aperçoit déjà les premières lueurs d'un génie souverainement origi-

1. On a souvent désigné sous le nom d'*Ombrienne* l'école en tête de laquelle figure Pérugin; on la sépare ainsi de l'école romaine dont elle est cependant la véritable source.

nal. — Le couronnement de saint Nicolas de Tolentino, que Raphaël peignit en 1500, à l'âge de dix-sept ans, aux *Eremitani* à Citta di Castello, annonce déjà un goût plus large et plus indépendant. — Dans le Christ en croix entouré de deux anges, de la sainte Vierge, de saint Jérôme et de saint Jean, qu'il fit à la même époque et dans la même ville pour l'église de Saint-Dominique, la Vierge est d'une beauté que Pérugin ne réalisa jamais<sup>1</sup>. — C'est à cette même date de 1500 qu'il faut rapporter une Madone que l'abbé Morelli a décrite à Fermo, et dans laquelle on trouve la première idée du tableau charmant qu'il peindra plus tard pour le trésor de Lorette, où l'Enfant Jésus à son réveil tend les bras vers sa mère. — Il s'éleva plus haut encore dans l'Assomption des Conventuels de Pérouse; il doua les têtes des apôtres d'une expression inconnue dans l'école de Pietro Vannuchi<sup>2</sup>. — Enfin le mariage de la Vierge de Citta di Castello, marqua définitivement la portée du génie de Raphaël; cette composition montre toute la hauteur de sentiment et d'idéal à laquelle s'élevait déjà sans effort cet esprit naïvement inspiré<sup>3</sup>.

Dès lors la supériorité du Sanzio fut reconnue dans l'école de Pérouse. Pinturicchio, qui y occupait la première place après Pérugin, et qui avait trente ans

1. Ce tableau est maintenant à Ajaccio.

2. Ce tableau est à la galerie Vaticane.

3. Ce tableau, que nous rappelons ici d'une manière anticipée, appartient à l'année 1504. Il se trouve à Milan au Musée Brera.

au moins de plus que Raphaël, se l'était associé dès l'année 1502 dans les travaux qu'il avait à exécuter à la bibliothèque de Sienne<sup>1</sup>, où il devait représenter les principaux traits de la vie d'Énéas-Silvius Piccolomini (Pie II). La peinture historique était encore dans l'enfance, l'art ne s'étant guère essayé en dehors du cercle religieux. Il s'agissait donc de créer un genre nouveau où allait s'étaler la majesté des pompes diplomatiques et religieuses, et cette entreprise était d'autant plus difficile pour Raphaël, qu'il était tout à fait étranger au luxe des grandes cours. Il n'avait alors que vingt ans, et jamais le génie d'un homme ne s'éleva si vite à d'aussi nobles conceptions. Il travailla pendant les années 1503 et 1504 à ces cartons, que Pinturicchio peignait ensuite sous sa direction. Dans ces belles compositions, l'ancien style fait place à un génie nouveau; les détails minutieux s'effacent devant les grands traits qui accusent les grandes idées; le dessin a plus d'ampleur, moins de roideur, plus de franchise; les contours sont majestueux sans pesanteur; il n'y a plus d'hésitation; l'artiste, déjà sûr de lui, marche à grands pas vers le progrès, avance avec sécurité vers la perfection. Désormais la peinture sera habile à tout aborder, elle pourra triompher de toutes les difficultés.

Mais la grande renommée des artistes florentins sollicitait vivement l'attention de Raphaël, et il avait

1. Cette bibliothèque est la sacristie de la cathédrale. On y conserve de précieux manuscrits. On y remarque aussi un groupe exquis des trois Grâces. Ce bel *antique* a inspiré Raphaël.

hâte de quitter Pinturicchio pour se rendre à Florence. — N'ayant pas la prétention d'écrire ici une histoire de Raphaël, mais une simple introduction à son œuvre capitale, je n'aborderai pas les difficultés de dates relatives aux voyages qu'il fit avant de se fixer à Rome. Peu importe d'ailleurs qu'il accomplit ce premier voyage en 1503 ou en 1504; peu importe qu'il soit retourné à Florence trois fois ou plus; ce qu'il faut rechercher, ce sont les influences qui fortifièrent alors son talent. — Les fresques de Masaccio aux Carmes semblent avoir d'abord fixé les méditations de l'Urbinate. Il les étudia avec un soin religieux; il y apprit, je ne dirai pas *plus*, mais *autre chose* que ce que lui avait enseigné Pérugin; il y trouva surtout la vérité dans l'imitation de la nature, trop négligée dans l'école de Pérouse; et plus tard il se rappellera avec bonheur cet enseignement, témoin les figures d'Adam et d'Ève au Vatican.

Parmi les artistes contemporains, c'était Léonard qui, par la nature et l'autorité de son génie, devait surtout attirer les sympathies de Raphaël; c'est de Léonard qu'il pouvait le plus apprendre, et il semble impossible que ces deux hommes, si puissamment doués, si passionnés pour l'idéal, ne se soient pas rapprochés et connus, c'est-à-dire compris et admirés. Mais l'histoire de l'art ne dit rien de ces relations *probables*; elle s'est contentée de mentionner à Florence les relations que Raphaël établit avec Ridolfo Ghirlandajo, Lorenzo Nasi, Aristotile di San Gallo, Taddeo

Gaddi, de qui il reçut l'hospitalité, et surtout Fra Bartolomeo, avec lequel il se lia d'une étroite amitié. Baccio della Porta venait d'être éprouvé par les plus vives douleurs. Après le supplice de Savonarole, son ami et son espérance, il s'était réfugié sous l'habit de Saint-Dominique, et de désespoir il avait abandonné ses pinceaux ; son cœur semblait désormais fermé à toute affection terrestre, et ses yeux n'étaient plus fixés que vers le ciel. Cependant il se sentit ému à la vue de Raphaël ; il comprit de suite tout ce qu'il y avait d'avenir, de grâce et de génie dans cette tête si pure et si rayonnante de poésie ; il conçut une vive affection pour ce *divin* jeune homme, et il l'initia aux secrets de sa belle couleur. Dès lors les fresques du Sanzio acquirent une plus grande perfection, son pinceau devint plus vigoureux et ses couleurs plus animées.

Quant à Michel-Ange, à cette époque il n'avait point encore peint, et surtout à l'huile, genre qu'il ne pratiqua pour ainsi dire pas. Vasari raconte, il est vrai, que ce qui attira Raphaël à Florence, ce fut le désir d'étudier les cartons célèbres que Michel-Ange avait composés en concurrence avec Léonard de Vinci. Mais ce récit est inexact, car ces cartons ne furent achevés qu'en 1506, lorsque Michel-Ange s'enfuit de Rome pour se soustraire au ressentiment de Jules II. Ce ne put donc pas être ce motif qui, en 1503, attirait Raphaël à Florence. Plus tard, de 1506 à 1508, il eut du reste tout le loisir de voir ces dessins fameux ; mais il ne paraît pas qu'ils aient eu sur lui la moindre

influence. Peut-être cependant donna-t-il dès lors plus d'ampleur à son dessin, plus de liberté à ses inspirations; mais il est impossible de citer un trait de sa main qui prouve qu'il ait jamais songé à marcher sur les traces du Buonarrotti. Il avait trop à perdre en s'engageant dans la voie ouverte par ce maître. Rien n'était d'ailleurs plus inconciliable que la nature de ces deux artistes; leurs facultés les plus éminentes étaient opposées; il n'y avait entre eux aucune affinité de caractère, aucune conformité de génie, et il n'est pas étonnant qu'ils n'aient pas eu d'entraînement l'un vers l'autre.

Mais ce qui dut être une révélation pour Raphaël, descendant de ses montagnes ombriennes dans la ville des Médicis, ce furent les marbres antiques qu'il y trouva rassemblés. Cet enseignement de l'antiquité, qui lui avait manqué à l'école de Pérouse, où la tradition chrétienne excluait encore toute étude profane, vint alors éclairer cet esprit fait pour tout comprendre, et lui montrer à faire un choix dans la nature. Il vit que les anciens ne s'étaient point faits esclaves de la réalité, qu'ils ne l'avaient pas suivie dans les petits détails, qu'ils lui avaient emprunté seulement ce qu'elle offre de plus nécessaire et de plus beau, que l'*harmonie* avait été pour eux le but suprême de l'art et qu'ils lui avaient tout sacrifié.

Les divers séjours que Raphaël fit à Florence furent donc pour lui d'un grand intérêt. Il trouva réunis dans cette ville tous les éléments de la renaissance; il comprit

la valeur de tout ce qu'il vit, et avec une merveilleuse puissance d'assimilation, semblable à l'abeille qui absorbe le suc des fleurs et le transforme en miel, il profita du travail des siècles antérieurs; mais sans dévier un instant de la voie qu'il s'était déjà tracée, toujours visité par l'inspiration évangélique, conservant ses convictions et toute la pureté de sa foi première, s'appropriant toutes les beautés en les rendant plus belles encore, et conquérant cette universalité qui est le caractère le plus élevé de son génie.

Jusqu'en 1508, Raphaël se partagea entre Florence, Urbin et Pérouse, travaillant sans cesse, agrandissant toujours son talent, et ne pouvant suffire aux travaux que sa renommée lui valait déjà. C'est dans cette période de 1504 à 1508, que l'on place ce qu'on est convenu d'appeler les tableaux de sa deuxième manière, mettant à part tout ce qu'il exécuta dans sa première jeunesse, à Urbin, à Pérouse, à Sienne et dans les premiers temps de son séjour à Florence, et réservant pour une troisième classe les œuvres de sa virilité. Parmi les hommes qui ont marqué dans les arts, il y en a beaucoup sans doute dont l'existence accuse ainsi des périodes diverses, par l'adoption ou l'abandon de telle ou telle doctrine, et par le passage d'un genre à un autre : pour ceux-là on peut avec avantage faire plusieurs parts dans leurs œuvres, et assigner à chacune d'elles un mérite spécial. Mais il n'en est pas ainsi de Raphaël, et pour lui ces distinc-



tions sont fâcheuses. Elles admettent en effet chez l'Urbinate différents systèmes pour ou contre lesquels on s'est trop souvent déclaré : après avoir rejeté ses premières inspirations comme gothiques et surannées, on a exagéré leur valeur aux dépens de ses dernières œuvres, et un zèle égaré, prétendant que l'art catholique doit rester concentré dans le domaine du fanatisme et de la superstition, a été jusqu'à déclarer que Raphaël était déchu de sa hauteur morale le jour où, parvenu à sa plus grande puissance, il avait complété l'art chrétien par la beauté extérieure et la correction suprême. Ce sont là de fausses idées contre lesquelles la *Madone de Saint-Sixte* proteste avec une incomparable éloquence. Les pensées naïvement inspirées de Pérouse et de Sienne sont de ravissants préludes à tous les enchantements de Florence et de Rome, et l'œuvre tout entière de Raphaël se tient par des liens tellement forts, qu'il est impossible de la séparer<sup>1</sup>. Sans doute cet homme extraordinaire eut son enfance, sa jeunesse et sa virilité; sans doute la distance est immense qui sépare les fresques de Sienne de celles du Vatican, et le *Sposalizio de la Transfiguration*; et cependant Raphaël est partout identique à lui-même, rien ne dément la permanence de ses convictions. Dès l'origine, son but est si bien marqué, sa marche est tellement sûre, elle suit une progression si constante, qu'il est

1. Cette thèse a été développée avec un remarquable talent par MM. Jeanron et Léopold Leclanché dans les savants commentaires qu'ils ont ajoutés à leur traduction de Vasari.

téméraire d'oser préciser le point où commence et où s'achève chacune des époques qu'on a voulu assigner à son talent. Son génie suit les courbes d'une parabole, il s'élançe vers l'infini avec une constance pleine d'harmonie, de calme, de grandeur et de majesté.

Il est facile de suivre cette marche toujours graduée, constamment progressive, sans accélération rapide, mais sans aucune déviation, sans aucun temps d'arrêt qui puisse marquer des étapes. Quelques exemples suffiront. — Un des premiers ouvrages de Raphaël à Florence fut sans doute la *Cène* découverte il y a quelques années seulement dans le couvent de Saint-Onufre : cette fresque a la fraîcheur d'une fleur à peine éclose, elle a le charme et toute la ferveur d'une jeunesse naïvement inspirée. — Le tableau de *Sainte-Catherine d'Alexandrie* marque déjà un pas vers le progrès<sup>1</sup>. — Son *Saint-Georges* à cheval, et son *Saint-Michel* combattant les monstres, sont d'un pinceau plus libre encore et d'une couleur plus brillante : ces compositions, toujours gracieuses et nobles, sont en même temps pleines de hardiesse et de mouvement ; la seconde est le germe du grand archange Michel, qui, quinze ans plus tard, sortira tout armé du cerveau de Raphaël<sup>2</sup>. — En 1505, on retrouve Raphaël à Pérouse, où il exécute les fresques de *Saint-Sévère*<sup>3</sup>. Ces peintures accusent un coloris plus vigou-

1. Ce tableau est à la Galerie nationale de Londres.

2. Ces trois tableaux sont au Musée du Louvre.

3. Je reviendrai sur cet ouvrage en parlant de la Dispute du Saint-Sacrement. (V. l'*Anthologie romaine*, t. III, p. 230.)

reux encore, plus de science dans les raccourcis, plus d'harmonie dans l'ensemble. — Dans le Christ crucifié qu'il peignit également à Pérouse, on voit qu'il n'a rien perdu de l'ardeur de ses convictions premières. Les maîtres naturalistes de Florence ont sans doute agrandi son talent, mais ils n'ont point altéré sa foi. Loin de chercher dans le Sauveur expirant sur la croix l'occasion de faire parade d'une science nouvelle, il s'applique surtout à développer l'idée religieuse, et, sans altérer les formes, il les enveloppe d'une expression divine qui absorbe la matière au bénéfice de l'esprit. — La Vierge de Taddeo Taddei, et la Sainte-Famille de Lorenzo Nasi appartiennent à cette même époque ; elles attestent l'indépendance et la révélation d'une nature supérieure <sup>1</sup>. — En 1506, Raphaël dessine à Florence le carton de la Déposition de Jésus au tombeau, qu'il va peindre l'année suivante à Pérouse dans la chapelle des Baglioni à San Francesco de Conventuali. Ce tableau, que Vasari appelle *un tableau divin*, est aujourd'hui la perle de la galerie Borghèse à Rome. Après trois siècles et demi, il conserve encore toute sa fraîcheur originelle, et il doit être considéré comme le chef-d'œuvre de la jeunesse de Raphaël. Bientôt, à Rome, il s'élèvera à des compositions plus grandioses ; jamais son style n'aura plus d'élévation. Le corps du

1. La Vierge que Raphaël peignit pour Taddeo Taddei, son hôte, est connue sous le nom de la *Vierge au Jardin* ; elle se trouve à Vienne, au Musée impérial du Belvédère. — Quant à la Vierge de Lorenzo Nasi, c'est la *Vierge au Chardonneret* de la Tribune de Florence.

Christ, rayonnant d'immortalité, montre l'idéal divin dans la mort. Rien de plus vrai, de plus noble, de plus expressif que les attitudes des personnages qui portent le Sauveur au tombeau. Quant à la Vierge et aux saintes femmes éplorées, elles sont sublimes de douleur, belles au milieu des larmes, et pour la première fois peut-être depuis la renaissance de la peinture on vit des têtes pleurant sans grimaces<sup>1</sup>. — Enfin, le tableau de la Vierge, dite *la Belle jardinière*, que Raphaël fit pour Sienne, et *la Vierge au baldaquin*, qu'il peignit pour la famille des Dei à Florence, donnent la mesure de son talent au moment où ses hautes destinées allaient l'appeler à Rome.

Pendant ses divers séjours à Florence, le Sanzió, grâce au charme de sa personne et de son talent, avait conquis de nombreux amis et de puissants protecteurs. Se sentant assez sûr de lui pour se mesurer avec les plus forts, il voulut lutter contre Léonard de Vinci et contre Michel-Ange, et opposer sa manière de voir à leurs œuvres les plus éclatantes. En 1508, il sollicita du gonfalonier Soderini la faveur de peindre une salle dans ce *palazzo vecchio* où se voyaient les cartons rivaux des maîtres florentins. Mais la renommée de sa gloire naissante était allée jusqu'à Rome. Bramante, son oncle, avait fondé sur lui les plus hautes espérances, il voulait l'opposer au génie tyrannique et absolu de Michel-Ange, qui menaçait

1. Le Musée du Louvre possède un joli dessin de ce tableau, par M. Mascolier.

de tout envahir, et il le proposa à Jules II pour peindre une des salles du Vatican.

Il importe ici, pour placer Raphaël et son œuvre dans leur véritable cadre, de rappeler ce qu'avait été l'Italie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et ce qu'était Rome au moment où Jules II y appela Raphaël.

Le xv<sup>e</sup> siècle fut un temps de transition entre la foi ardente et aveugle du moyen âge, toute puissante encore au xiv<sup>e</sup> siècle, et le règne du libre examen, qui inaugura le xvi<sup>e</sup> siècle et assura le triomphe de la renaissance. Au moment où naquit l'Urbinat, c'en était fait de la liberté italienne. Les gouvernements collectifs, après avoir reconquis pas à pas le sol de l'Italie sur les descendants des conquérants germains, semblaient avoir rempli leur vocation; ils s'étaient anéantis au milieu des luttes stériles, et la Péninsule asservie allait être bientôt envahie. Il aurait fallu organiser une nation italienne, et les luttes intestines qui se poursuivirent pendant deux siècles furent une tendance vers ce but. Un moment les papes conçurent l'espoir de dominer toutes les factions, et de prendre l'ascendant d'une autorité qui aurait remplacé celle des empereurs; mais ils ne réussirent qu'à noyer leur dignité morale dans le flot des ambitions vulgaires. A l'exemple des grandes familles italiennes qui venaient de fonder leur puissance, les Médicis à Florence, les Sforza à Milan, les Vénitiens dans la Lombardie, la famille d'Aragon à Naples, les successeurs de saint Pierre, perdant le sentiment de leur grandeur spiri-

tuelle, ne songèrent plus qu'à assurer leur domination personnelle dans les pays qui, bien que considérés comme le patrimoine de l'Église, étaient cependant encore gouvernés par une foule de princes indépendants.

En 1483, au moment où naquit Raphaël, Sixte IV (della Rovere) marchait dans cette direction fatale, songeant surtout à fonder dans la Romagne une principauté pour son neveu Girolamo Riario. Ses ressources de guerre étant insuffisantes, il sacrifia la religion à ses vues égoïstes et compromit son pouvoir spirituel au milieu des intrigues de la politique. Forcé, pour triompher des Médicis, de se mêler aux partis qui agitaient Florence, il ne fut pas étranger à la conspiration des Pazzi, non plus qu'à l'assassinat qui abattit son ennemi au pied de l'autel, dans la cathédrale de *Santa Maria delle Fiore*. Il trahit aussi les Vénitiens, et poussa ses violences jusque dans Rome, où il poursuivit avec une cruauté inouïe les Colonna qui s'étaient déclarés contre Riario. On connaît cette harangue véhémement adressée au peuple romain par la mère du protonotaire Colonna : « Voyez, » se'crie-t-elle en prélevant par les cheveux la tête de son fils séparée du tronc, « voyez : c'est la tête de « mon fils ! voilà la fidélité du pape !...<sup>4</sup> » Telles furent les cruelles nécessités auxquelles Sixte IV fut obligé de recourir pour assurer le succès de son ambition. Il réussit ; mais il perdit la sainteté de son

4. Ranke, *Histoire de la papauté*.

caractère. Cependant ce pape doit être considéré comme un des restaurateurs des lettres et des arts à Rome; et comme un des promoteurs de la Renaissance. Il fit pour la ville éternelle ce que Laurent le Magnifique faisait alors pour Florence, et il commença l'œuvre que, vingt ans plus tard, son neveu, le grand Jules, devait couronner avec tant de gloire.

Innocent VIII, qui régna de 1484 à 1492, non moins avide pour les siens, n'eut pas la même énergie pour réprimer les crimes des autres. Rome rappelle alors la ville païenne des douze Césars. On se croirait au temps de Suétone; on comptait en moyenne quinze assassinats par jour. Innocent VIII mourut le 24 juillet 1492, la même année que Laurent de Médicis. — Raphaël était dans sa neuvième année; il grandissait paisiblement à l'ombre de la tendresse paternelle, au milieu du recueillement de ses chastes vallées.

Alexandre VI vint ensuite : il régna de 1492 à 1503, et si ses crimes eurent plus d'éclat que ceux des papes précédents, il eut au moins le mérite de remettre un peu d'ordre dans son gouvernement<sup>4</sup>.

4. C'est à regret que je parle ici de ces tristes époques, qui ont servi de prétexte aux déclamations les plus odieuses contre l'Église catholique. Sans doute il vaudrait mieux détourner les yeux et jeter le voile sur ces turpitudes. Mais l'histoire a ses rigueurs, et pour qui veut connaître Rome et l'Italie au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, il est impossible de passer sous silence des personnages tels que Sixte IV et Alexandre VI. Gardons-nous cependant de juger avec nos idées modernes les hommes des temps passés, car l'homme moral se modifie d'âge en âge. Les Anglais, qui brû-

C'était un homme énergique, financier habile, administrateur distingué et profond politique. Il se nommait Lenzuoli et était né, en 1430, d'une Espagnole, sœur de Calixte III (Borgia). Comblé de richesses et d'honneurs ecclésiastiques, il fut fait, en 1456, cardinal-archevêque de Valence, et prit dès lors le nom de Borgia son oncle. Déjà vieux en 1492, à la mort d'Innocent VIII, il vivait avec une dame romaine nommée Vanozza, célèbre par sa beauté, dont il avait quatre fils et une fille. Il fut nommé pape le 11 août, après un conclave de cinq jours<sup>1</sup>. Son ambition fut dès lors d'acquérir des principautés pour ses fils, et de les élever au-dessus des autres princes italiens. César Borgia joua le rôle que Riario avait joué sous Sixte IV,] seulement le personnage fut autrement terrible. C'était un des plus beaux hommes de son temps, d'une force d'athlète et d'une férocité sans égale. Doué de sentiments de grandeur, impla-

laient Jeanne d'Arc en 1431, se sont contentés en 1815 d'envoyer Napoléon mourir à Sainte-Hélène. Ne jugeons donc pas le xv<sup>e</sup> siècle avec nos idées libérales d'aujourd'hui. Considéré d'une manière abstraite et en dehors de son temps Alexandre VI est un monstre; replacée dans son véritable cadre, cette figure reste fort sombre sans doute, mais elle ne jure pas trop avec les personnages qui l'entourent. D'ailleurs il ne faut pas confondre la cause de Dieu avec la cause des hommes : l'Église ne saurait être responsable de l'indignité de ses ministres; et il importe de distinguer ce qu'il y a d'infailliable, d'impérissable et de divin dans le souverain pontificat, de la personne même des papes qui, tout en étant sacrée, reste faillible et mortelle.

1. Il avait eu pour concurrents le cardinal Julien della Rovere, plus tard Jules II, et le cardinal Sforza, frère de Ludovic le Maure.



cable envers ses ennemis et très-libéral envers les siens, tout tremblait devant lui. A cette époque, l'état de l'Église était encore divisé entre les deux partis guelfe et gibelin, entre les Colonna et les Orsini, qui se partageaient la campagne de Rome. Les Colonna occupaient les terres situées à l'orient et au midi du Tibre, tandis que les Orsini possédaient celles qui sont au couchant du fleuve. Ces *condottieri* fameux, de même que les Savelli, les Santa Croce, les Conti et tant d'autres encore, ayant chacun leurs partisans et leur armée, étaient de force à traiter de puissance à puissance avec les rois et avec le pape. Toute notion du droit antique semblait alors perdue, et le droit moderne n'était pas encore né. La force était la seule raison et l'argument suprême. Les luttes fréquentes et acharnées qui se poursuivaient souvent jusque dans les rues de Rome, furent la cause décisive de cette solitude qui fait encore aujourd'hui le charme et la sublime tristesse de la campagne romaine.

Alexandre VI s'unit d'abord aux Orsini. A l'aide de cette alliance, il chassa les Manfredi de Faenza, les Sforza de Pesaro, les Malatesta de Rimini, et il s'établit dans ces places fortes. Puis il se tourna contre ses alliés. Ce fut là toute la politique des Borgia, politique pleine d'habileté, de crimes et de perfidies; ne se laissant jamais entraîner par les partis auxquels ils s'alliaient, et les dominant toujours par la trahison. Ainsi César se retourna contre le duc

d'Urbin son allié; le fer et le poison, tout lui fut bon pour se débarrasser des Orsini, des Vitelli, des Baglioni, dès qu'ils ne purent pas lui être utiles. Après avoir dompté les partis l'un par l'autre, il prit leur place, et imposa partout son autorité par la terreur et par une bravoure personnelle incontestable. En 1501 il se fit déclarer duc de Romagne et gonfalonier de l'Église. Bientôt il domina même le pape, son père : il tua son favori Peroto, pendant que celui-ci, réfugié sous le manteau pontifical, s'y cramponnait dans les convulsions de l'agonie; le sang jaillit jusqu'au visage du pape. Enfin, ne voulant pas partager le pouvoir, il fit assassiner son frère le duc de Gandie, et étrangler Alphonse d'Aragon son beau-frère, le troisième mari de la belle Lucrece<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'il

1. En prononçant le nom de Lucrece Borgia, il faut protester contre les passions modernes qui se sont emparées de cette figure pour en faire un type hideux servant leur haine contre l'autorité de l'Église, et pour égarer le jugement de la foule. Lucrece possédait cependant, outre les dons les plus brillants de l'esprit et de la beauté, les qualités solides du cœur. A cet égard, les témoignages contemporains les plus authentiques et les plus respectables témoignent en sa faveur. Le Bembo, le Bibbiena et le Castiglione, sont des autorités qui ne sauraient être récusées par personne, surtout quand on considère que la correspondance de Bembo avec Lucrece, va de l'année 1503 à l'année 1517, c'est-à-dire qu'elle commence après la chute des Borgia, et se continue pendant les pontificats de Jules II et de Léon X. (V. les œuvres du Bembo, édition des classiques de Milan, 1810. — In-8°, t. IV, p. 5 à 37. — V. aussi l'épître des Asolani, dans laquelle Bembo dédie son œuvre à Lucrece.) — Hercule Strozzi et Tebaldeo, ont également donné des éloges à cette femme. — Giraldi la représente comme accomplie. — Sardi l'orne de toutes les vertus. — Il en est de même de Libanori. —

devint maître absolu de Rome et des États de l'Église. Le monde vit alors un homme, fils d'un pape, possédant un pouvoir temporel sans mesure, et dominant en même temps l'autorité qui avait reçu de Dieu la puissance de lier et de délier sur la terre. Ce fut la perfection de la démoralisation<sup>1</sup>. — Quoi qu'il en soit, César Borgia fut cher aux Romagnols, comme ayant été le dernier représentant de leur nationalité. Il visait à devenir roi d'Italie, lorsqu'Alexandre VI mourut empoisonné par une erreur de son échanson, qui lui versa le vin préparé pour le cardinal Adrien Corneto<sup>2</sup>. Ce coup inattendu anéantit tous ces projets ambitieux. Il arrivait ainsi presque toujours dans cette cour de Rome fourvoyée par les passions humaines : avec la vie du pape, disparaissait aussi la puissance du fils ou du neveu ; les ruines succédaient aux ruines, et ces fortunes immenses s'anéantissaient soudainement, semblables à un feu de paille dispersé par le vent de la mort.

Caviceo, en 1508, lui dédie son *Peregrino*. — L'Arioste, au quarante-deuxième chant de son poème, élève un temple aux perfections de la femme, et il y donne la place d'honneur à Lucrèce Borgia. — Enfin Alde Manuce, dont le caractère et la véracité sont irréprochables, a exalté le caractère et les vertus de Lucrèce dans la dédicace qu'il lui a faite de son édition des œuvres de Tite et d'Hercule Strozzi. — En faisant la part de la flatterie, et sans vouloir faire une vertu de Lucrèce Borgia, on peut donc affirmer qu'elle est bien au-dessus de la réputation que le drame moderne lui a donnée.

1. Ranke, *Histoire de la Papauté*.

2. Paolo Giovio.

Au milieu de ces désordres et de ces ambitions mesquines, l'Italie marchait à grands pas vers sa décadence politique : la France, l'Allemagne et l'Espagne venaient de s'abattre sur ce malheureux pays, et se le disputaient comme une proie. Les républiques, les princes et les papes, tous commirent alors une grande faute, ce fut d'appeler sans cesse l'étranger contre un ennemi détesté, et de lui livrer l'Italie. Et qu'était-ce alors que l'Italie ? Un pays trop morcelé pour être fort, un pays désolé, désarmé, rempli de rivalités sanglantes, de haines et de vengeances, en proie au double fléau de l'anarchie et du despotisme, sans lien, sans force contre l'invasion, attendant avec anxiété l'heure de la délivrance ou de la mort. La liberté, après avoir consumé avec prodigalité sa vitalité et sa force, avait partout succombé, et aux démocraties turbulentes avaient succédé une foule de petites cours vaniteuses et impuissantes. La Péninsule, qui comptait au XIII<sup>e</sup> siècle dix-huit cent mille citoyens intéressés à la défendre, n'en comptait déjà plus que cent quatre-vingt mille au siècle suivant, et dix-huit mille seulement au XV<sup>e</sup> siècle ; et encore ces libres citoyens vivaient-ils à Venise sous la tyrannie du conseil des Dix, sous celle de Petrucci à Sienne, et sous celle des Médicis à Florence<sup>4</sup>. Dix-huit mille hommes seulement avaient donc intérêt à défendre l'Italie au moment de l'invasion : le reste n'avait plus de patrie,

4. Sismondi. — Michelet.

c'est-à-dire plus d'existence, car l'esclavage est une forme de la mort.

Tant que Laurent le Magnifique gouverna Florence, il domina toutes les rivalités, il fut l'arbitre de l'Italie, et sut y maintenir un équilibre chancelant. Tout changea à sa mort. Pierre II, ayant lâchement livré sa patrie, se fit chasser; Florence se passionna de nouveau pour la liberté, et la voix de Savonarole réveilla chez ce peuple engourdi l'amour de son ancienne indépendance. Mais bientôt ce grand citoyen sent ses forces l'abandonner; lui aussi il appelle l'invasion, il tourne ses regards vers la France, et croit à une restauration par l'étranger. Écoutons ses accents de sublime désespoir qui retentirent sous les voûtes du dôme de Florence : « O Seigneur ! ne t'endors pas sur ta croix. Ne  
« vois-tu pas que nous devenons l'opprobre du monde ?  
« Que de fois nous t'avons appelé ! que de larmes !  
« que de prières ! Où est ta Providence ? où est ta  
« bonté ? où est ta fidélité ? Étends donc ta main, ta  
« puissance sur nous ! Pour moi, je n'en puis plus, je  
« ne sais plus que dire. Il ne me reste qu'à pleurer et  
« à me fondre en larmes dans cette chaire. Pitié, pitié,  
« Seigneur ! » Et Savonarole, croyant reconnaître dans Charles VIII l'envoyé de Dieu, le libérateur de l'Italie, provoque un grand mouvement populaire en faveur de la France. « Dieu prendra par la bride un de ceux  
« d'au delà des monts, pour en faire le ministre de ses

1. *Les Révolutions d'Italie*, par M. Edgar Quinet.

« vengeances. » Toutes ces espérances s'évanouirent bientôt. L'armée française, après s'être enivrée de la suprême beauté de l'Italie, fut bientôt forcée de battre en retraite devant la ligue formée contre elle entre Alexandre VI, Ferdinand V et Maximilien, et, l'épée à la main, de se faire jour à Fornoue pour regagner les Alpes. Savonarole monta sur le bûcher l'année même de la mort de Charles VIII, 1498; et la France qu'il avait appelée, subissant sous Louis XII l'indigne alliance de César Borgia, contribua à rétablir à Florence l'autorité des Médicis; elle livra en outre à l'Allemagne les portes de l'Italie, en donnant à la maison d'Autriche Trente, Vérone et toute la ligne de l'Adige.

Telle était l'Italie au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, cette Italie que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les vieux palais de Venise, de Pise, de Sienne, de Florence et de Rome. Elle venait de traverser des temps pleins de rudesse, de grandeur et de brutale énergie, et elle se souvient encore des noms de ses condottieri célèbres, des Alviani, des Colonna, des Pitigliani, des Orsini, des Borgia, lutteurs terribles, scélérats héroïques, dont le courage et la férocité passionnaient les peuples et les épouvantaient à la fois. « Les contestations qui signalèrent cette époque, dit Machiavel, peuvent être comparées à des combats de bêtes féroces, dans lesquels l'animal le plus furieux et le plus fort anéantit tous les autres <sup>1</sup>. » Il y avait par-

1. Machiavel. *Lib. del Principe*, cap. VIII, p. 21-22.

tout alors une personnalité puissante : de la naissance à la mort, la vie n'était qu'une lutte perpétuelle, et la présence d'un danger toujours menaçant donnait à la plupart des hommes une force de caractère inconnue aux peuples modernes. Si ces dramatiques époques ne produisirent aucun gouvernement durable, c'est que tous les hommes extraordinaires qui parurent alors eurent à lutter contre l'indomptable énergie d'hommes aussi forts qu'eux. En dépit des horreurs de ces temps, on ne peut se défendre d'admiration pour des hommes tels que les Sforza de Milan, les Bentivoglio de Bologne, les Polentini de Ravenne, les Manfredi de Faenza, les Riario d'Imola : avec leurs vices privés et leurs vertus publiques, ces personnages représentent des passions ardentes dans toute leur sauvage fierté, et montrent ce qu'était la société au sommet de laquelle ils étaient placés. Plus l'homme peut agir en liberté, plus il peut manifester sa personnalité, plus il y a d'indépendance dans son caractère et dans ses actes, et plus facilement il arrive à la réalisation de l'idéal. Nos sociétés modernes, soumises à l'égalité d'une civilisation avancée, avec leurs constitutions et leur police, avec leurs intérêts réglés et mesquins, ont pour les arts une prose implacable. Aussi celui qui considère les événements et les hommes afin de voir sous leur véritable jour les arts qu'ils produisirent, regarde avec complaisance ces époques où l'individualité humaine se produisit avec tant d'énergie, et où les œuvres de génie surgirent avec une fécondité si merveilleuse. Ces temps furent ceux

de la violence et de l'oppression, et l'histoire les doit juger avec sévérité. Mais l'histoire et l'esthétique se rencontrent rarement dans leur admiration : la première considère l'avenir et le progrès de l'humanité; la seconde détourne les yeux de ce qui est vulgaire, elle ne cherche que le beau et elle sympathise avec tout ce qui peut le réaliser. Eh bien, ce fut dans ces temps passionnés, où l'âme humaine était montée au plus haut degré de l'exaltation, que la renaissance prépara sa période la plus brillante. La nature fut alors d'une incomparable fécondité, et c'est de 1452 à 1494 que surgirent les plus grands artistes des temps modernes : Léonard de Vinci, Fra Bartholomeo, Michel-Ange, Titien, Raphaël, André del Sarto et Corrège.

Il importe également de rappeler ici que le xv<sup>e</sup> siècle, période d'affaissement pour la littérature nationale de l'Italie, fut une époque de colossale érudition et de retour excessif vers les lettres anciennes. Ce sont ces tendances classiques que l'art traduisit partout avec une puissance merveilleuse. Tout entière absorbée par le souvenir de son glorieux passé, l'Italie était ivre d'admiration pour l'antiquité récemment retrouvée. Pour la littérature, comme pour les arts, Rome marcha, jusqu'à Jules II, à la remorque des autres cités italiennes. On sait les efforts généreux que tenta, sous Paul II, l'académie romaine, avec quel zèle elle marchait à la recherche de l'antiquité, et les persécutions inouïes qu'eurent à subir les membres les plus distingués de cette savante société. Julius



Pomponius Lætus et Callimachus Experiens (Filippo Buonaccorsi) n'échappèrent que par la fuite à la haine du pape. — A Florence et à Naples, au contraire, les lettres étaient fort en honneur, et les littérateurs de ces deux villes en grande rivalité. Les Napolitains Jean Pontanus, Sannazar et Cariteo, luttèrent d'ardeur jalouse contre les Florentins Politien, les deux Acquaviva (André-Mathieu duc d'Atri, et Bélisaire duc de Nardi), Julianus Maïus, etc. — Puis, dans la hiérarchie littéraire de cette époque venait Ferrare, où le mouvement de l'esprit était hautement patronné par la maison d'Este. Les deux Strozzi, Titus Vespasianus et Hercule son fils, Boïardo, Antonio Tebaldeo et l'Arioste, sont des noms qui suffisent pour immortaliser une ville. — La cour d'Urbin, alliée à la maison d'Este<sup>1</sup>, était également savante et lettrée. Pierre Bembo a célébré les talents du duc Guidobald, et Baltasar Castiglione, dans son livre *del Corteggiano*, a honoré la mémoire de ce prince par un éloge qui demeurera autant que la langue italienne. — On citait ensuite, parmi les plus spirituelles, les cours de Mantoue, de Bologne et de Milan, où brillaient Jean-Pierre Arrivabene, Baptiste Spagnoli, Codrus Urceus, Gaspard Visconti, Antonio Fregose, etc. — Enfin, au-dessus ces noms illustres entre tant d'autres, il faut

1. François Gonzague marquis de Mantoue, avait épousé Isabelle d'Este, fille d'Hercule I<sup>er</sup> duc de Ferrare; et Elisabeth, sœur de François Gonzague, se maria à Guidobald de Montefeltro duc d'Urbin.

placer encore ceux d'Alde Manuce et de Jean-François Pic de la Mirandole; car ils résument en eux l'érudition de cette époque, et montrent l'ardeur scientifique qui entraînait l'Italie au milieu des désastres où elle allait bientôt s'anéantir.

Ce fut sous le pontificat d'Alexandre VI que Raphaël quitta pour la première fois le silence des campagnes ombriennes, le cœur rempli de calme et d'inspirations si douces, qu'elles devaient le préserver de toute violence et de toute contagion mauvaise. Il était nécessaire de rappeler les passions désordonnées qui agitaient alors l'Italie, pour comprendre tout ce qu'il y a de divin dans l'Urbinat. C'est un des plus grands spectacles de cette époque tourmentée, que de regarder la figure de ce jeune homme, avec son inaltérable douceur, traversant tranquillement tous les orages et les dominant par sa bonté, s'isolant dans son génie, et marchant avec sécurité dans la voie que la Providence lui avait tracée.

A la mort d'Alexandre VI, le ministre ambitieux de Louis XII, le cardinal d'Amboise, accourut à Rome pour se faire nommer pape. Mais les cardinaux, après lui avoir fait les plus belles promesses, élurent un vieillard vertueux et mourant, qui, sous le nom de Pie III, ne régna que vingt-six jours. — En ce moment, le jeune Sanzio arrivait à Sienne pour s'y associer aux travaux du Pinturicchio.

Enfin un grand homme monta dans la chaire de Saint-Pierre. Le 31 octobre 1503, le cardinal Julien della

Rovere, longtemps exilé à la cour de France, fut proclamé pape sous le nom de Jules II. C'était un homme ardent, quoique déjà vieux et infirme, d'un courage indomptable, guerrier, violent, passionné, mais qui appliqua toute son énergie à agrandir l'autorité de l'Église et non la sienne. Les travaux politiques de Jules II, dont nous allons retrouver les traces dans les fresques de la seconde chambre du Vatican, eurent pour résultat de rendre à l'Italie un moment d'indépendance et de sécurité<sup>1</sup>. — Ce fut pendant les cinq premières années de ce glorieux pontificat que Raphaël fit à Florence ses divers séjours. Il y arriva sous la dictature du gonfalonier Pierre Saderini, et lorsqu'il quitta définitivement cette ville les Médicis en étaient encore bannis.

Malgré les préoccupations politiques de son règne, Jules II, qui aimait les sciences et les arts, voulut vivre en commerce intime avec les plus grands esprits de son temps, et il donna de sa main puissante un élan suprême à la renaissance. A son avènement, Rome était encore une ruine immense, quelque chose de sauvage, avec des guerres de rue, des assauts de palais et des assassinats. Tout cela changea bientôt. « La ville « éternelle, de fangeuse, sale et humble qu'elle était, « devint brillante, magnifique, superbe et digne entièrement du nom romain<sup>2</sup>. » On vit s'ouvrir la longue

1. V. sur Jules pape, Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaël Sanzio*.

2. V. le Panégyrique de Jules II, prononcé par Thomas Inghirami devant le sacré collège. — V. aussi l'intéressant ouvrage de

et belle *rue Julia*, aboutissant à l'ancien pont triomphal; la *rue de' Banchi*, avec la monnaie où furent frappés *les Jules*, pièces admirables portant la vivante effigie du pontife. Jules II s'était d'abord attaché Bramante, qui joignit le Vatican au Belvédère, et construisit cette cour admirable (*il cortile di Bramante*), qui a conservé le nom de l'artiste, et qui fut l'origine et la première idée de toutes les merveilles qui existent aujourd'hui dans le palais des papes. Pour compléter ce beau travail, Bramante avait creusé à une profondeur de plus de cinquante palmes romaines (onze mètres environ) le souterrain qui, de Saint-Antoine, parcourt une longueur de deux milles pour amener l'eau dans les jardins du Vatican, au Belvédère et dans la cour de Saint-Damas. Le grand architecte avait en outre élevé le palais de la grande chancellerie et l'église qui en dépend (San Lorenzo)<sup>1</sup>. Après Bramante, Jules II avait appelé à lui Michel-Ange, alors dans toute la fougue de son âpre génie, et ces deux hommes d'une volonté terrible, également forts, violents et emportés vers les passions extrêmes, s'aimèrent et se brouillèrent souvent.

Raphaël vint à Rome en 1508 : il avait vingt-cinq ans, et il arrivait dans les circonstances les plus favorables au développement de ses hautes facultés. Son

M. Dumesnil, intitulé : *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*.

1. Jules II avait fait également restaurer l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, où devait être son tombeau, l'église des Saints-Apôtres, l'église de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, etc.

talent, après s'être successivement agrandi à Pérouse, à Sienne et à Florence, allait trouver dans la ville éternelle des exemples plus grands encore. L'énergie de Jules II avait établi l'ordre là où naguère le désordre était au comble. Grâce à cette sécurité, Rome venait de se placer à la tête de la renaissance, et ce grand mouvement de l'humanité, qui avait eu jusquelà son centre à Florence, allait avoir son foyer dans la métropole du monde chrétien. Les plus rares chefs-d'œuvre de la sculpture antique parlaient à l'âme des artistes un langage d'une incomparable hauteur. Raphaël possédait déjà des connaissances très-vastes en architecture <sup>1</sup>, et elles allaient être développées encore par l'étude des monuments antiques et par les leçons de Bramante, qui voulait le mettre à même de lui succéder dans la surintendance des travaux de Saint-Pierre au Vatican. Avec cette bienveillance charmante et cette extrême bonté que ne dément aucun trait de sa vie, il gagna de suite l'amitié des savants et des poètes les plus distingués, tels que le Castiglione, le Giovio, le Bembo, le Calcagnani, Tebaldeo, l'Ârioste, etc. Tous complétèrent à l'envi les connaissances qui lui manquaient encore; et bientôt, non content de tous les trésors que Rome étalait devant lui, il envoya des dessinateurs dans l'Italie méridionale et en Grèce, qui lui rapportèrent les copies des grands modèles qu'il ne pouvait étudier par lui-même.

1. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder dans le *Sposalizio*, le petit temple qui orne le fond du tableau.

La rivalité qui s'éleva entre Raphaël et Michel-Ange fut également heureuse pour tous deux. Michel-Ange dessinait avec une verve incomparable des figures auxquelles un Vénitien, Fra Sebastiano, élève de Giorgion, donnait ensuite le prestige d'une admirable couleur. Raphaël était seul pour lutter contre ce génie fougueux doublé d'un grand talent; mais il savait ce qui manquait à son rival, et il se maintint sur un terrain où nulle puissance humaine ne pouvait l'atteindre. Il avait pour lui la révélation de la Grâce, le christianisme lui prodiguait ses inspirations, l'antiquité le nourrissait de sa généreuse substance, il disposait de toutes les ressources de l'idéal, et l'harmonie de ses conceptions ne put être égalée. Les sujets mêmes qui lui furent proposés élevèrent encore son génie : il lui fallut atteindre à la hauteur des mystères de la foi, pénétrer jusque dans les profondeurs de la science et de la poésie, comprendre les enseignements de l'histoire. Enfin, il eut la bonne fortune d'avoir pour juges et pour patrons Jules II et Léon X.

Raphaël conquist spontanément la faveur de Jules II. Le pape aima de suite ce jeune homme que Dieu avait marqué du sceau de sa grandeur; il le combla des marques de sa bienveillance, et l'attacha aux travaux du Vatican. Qu'on se rappelle maintenant ces temps de la splendeur des arts et ce qu'était devenue Rome sous Jules II; cette foule d'hommes éminents par leurs travaux et leur expérience, entourant un pontife dont l'autorité égalait le génie; et au milieu de cette cour,

ce jeune homme de vingt-cinq ans, imposant à tous l'ascendant de son esprit, ou plutôt attirant à lui tous les cœurs par le charme de sa supériorité. Le moment où Raphaël entra pour la première fois au Vatican fut l'heure la plus solennelle de sa vie. Fort de lui-même et des austères travaux de sa jeunesse, portant en lui une foi ardente et enthousiaste, il se recueillit dans le souvenir de son enfance, et peignit d'une main inspirée les fresques *de la Signature*.

---

**CHAMBRES DE RAPHAEL**

**AU VATICAN**





# CHAMBRES DE RAPHAEL

## AU VATICAN

---

Parmi les onze mille salles que contient le palais du Vatican, il en est quatre que l'histoire de l'art a consacrées du nom de *Raphaël (stanze di Raffaello)*, parce qu'elles contiennent les fresques de ce maître. Ces *stanze* appartiennent à la partie du palais bâtie par Nicolas V (1447-1455)<sup>1</sup>; elles prennent leur jour sur la cour du Belvédère, par des fenêtres basses relativement à la hauteur des salles. Ces constructions sont du reste épaisses, massives, plus fortes qu'élégantes. A Rome, au xv<sup>e</sup> siècle, les palais étaient des-

1. Le palais Vatican, que le pape Symmaque avait élevé au commencement du vi<sup>e</sup> siècle, avait été agrandi d'abord par Nicolas III au xiii<sup>e</sup> siècle. Vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, Nicolas V, qui fut le premier restaurateur des lettres et des arts à Rome, voulut faire du Vatican le palais le plus vaste de la chrétienté; il confia à l'architecte Bernard Rosellini l'exécution de ses projets gigantesques, et au peintre Pietro della Francesca la décoration des salles de ce monument. Après Nicolas V, les travaux du Vatican furent poursuivis, mais sur des plans moins vastes.

tinés souvent à devenir des forteresses, et ces exigences barbares imposaient à l'architecture un caractère qui rappelle parfaitement la rudesse des temps. Alexandre VI avait enrichi de fresques les chambres du deuxième étage de ce bâtiment; elles ont conservé le nom d'*appartements Borgia*, et sont maintenant réunies à la Bibliothèque Vaticane. C'est là que se trouvent les œuvres du Pinturicchio, curieuses surtout en ce que, montrant un des monuments les plus parfaits de la peinture au moment où Raphaël encore enfant débutait à Pérouse, elles permettent de juger par comparaison avec son œuvre capitale réunie dans le même palais quelle route immense ce grand homme parcourut dans l'espace de quelques années. Jules II voulant faire peindre aussi les chambres du troisième étage, appela à Rome les artistes les plus célèbres de l'Italie; l'abbé de Saint-Clément d'Arezzo, D. Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli, Pietro della Francesca, Antonio Razzi, Bramantino de Milan, Luca de Cortone et Pérugin. En 1508, lorsque Bramante présenta l'*Urbinata* à Jules II, trois de ces chambres étaient déjà complètement décorées; une seule, sauf le plafond, restait encore à peindre, celle de la *Segnatura*<sup>1</sup>: elle fut confiée à Raphaël.

1. Ainsi nommée du nom d'un tribunal qui s'y tenait devant le pape.

## CHAMBRE DE LA SIGNATURE

—  
1508-1511  
—

De même que la théologie du moyen âge s'était plu à prendre les plus charmantes figures comme emblèmes des idées les plus abstraites<sup>4</sup>, de même Raphaël, par une pensée pleine de grâce, plaça quatre vierges à la voûte de cette chambre pour représenter les quatre grandes lumières du monde moral, la Théologie, la Science, la Poésie, la Justice, et il forma de

4. C'est ainsi que l'Église avait donné pour patronne aux scolastiques l'épouse mystique de J.-C., sainte Catherine d'Alexandrie, qui, après avoir confondu l'orgueil des sophistes païens, signa de son sang la vérité de l'Évangile, et mérita, selon saint Jérôme, la triple couronne de la virginité, de la science et du martyre.

ces figures idéales une magnifique auréole dont il entourait la couronne de saint Pierre. Ces figures sont là comme le résumé symbolique des quatre grandes fresques qui leur correspondent sur les parois verticales, et que la gravure a popularisées sous le nom de *Dispute du Saint-Sacrement*, d'*École d'Athènes*, de *Parnasse* et de *Jurisprudence*. Aux angles de la voûte Raphaël plaça des compositions légendaires qui sont le commentaire des sujets principaux : il rappela la chute originelle au-dessus de la *Dispute du Saint-Sacrement*, montrant ainsi la clef de voûte de tout l'édifice religieux, et la nécessité de la Rédemption par l'Eucharistie ; une femme penchée sur une sphère céleste servit d'emblème aux sciences ; l'exemple mémorable d'Apollon écorchant Marsyas fut une allusion sanglante aux rivalités qui agitent la vie des poètes ; et le jugement de Salomon servit de type à la justice humaine inspirée de Dieu. Enfin, pour décorer les lambris inférieurs de cette salle, Raphaël disposa des cariatides qui soutiennent la corniche des soubassements et encadrent de petites compositions peintes en grisaille, simulant des bas-reliefs en bronze doré et s'harmonisant, comme pensée et comme style, avec les grandes compositions qui viennent d'être indiquées <sup>1</sup>.

On le voit par ce programme, Raphaël allait toucher aux destinées les plus abstraites de l'homme ; il

1. Ces sujets en clair-obscur furent peints par Polydore de Caravage, sur des dessins de Raphaël.

allait exalter toutes les formes de la vérité. En regard de la science divine, le souverain bonheur de l'âme, il allait placer la science humaine, le besoin de connaître, l'entraînement de l'esprit vers le vrai, le souverain bonheur de l'intelligence; en regard de la justice et du droit qui sont les formes les plus parfaites du bien, il allait placer la poésie qui est le besoin d'aimer, l'entraînement de l'esprit vers le beau.

Dans la description des peintures de cette chambre je réunirai dans un même groupe toutes les fresques qui, concourant à la même idée, se complètent mutuellement. Sous le nom de *Religion*, je parlerai de la Dispute du Saint-Sacrement, de la figure de la Théologie, et du tableau d'Adam et d'Ève; je décrirai, sous le nom de *Sciences*, l'École d'Athènes et les allégories de la Philosophie et de l'Astronomie; je comprendrai dans la *Poésie* le Parnasse, la figure correspondante de la voûte, et le supplice de Marsyas; enfin le *Droit* réunira l'allégorie de la Jurisprudence et les compositions historiques qui y sont jointes, la figure de la Justice et le Jugement de Salomon. Quant aux grisailles des soubassements, je les rattacherai aux sujets principaux dont ils sont le développement.

---

# RELIGION

---

## LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

Au milieu d'un temple idéal ouvert au sein d'une nature enchantée, entre le ciel où s'épanouissent toutes les splendeurs de la gloire de Dieu, et la terre couverte des principaux personnages qui ont illustré les temps héroïques de l'Église, s'élève, sur trois larges degrés, l'autel<sup>1</sup> où est exposée la sainte Eucharistie. De chaque côté sont assis les quatre docteurs de l'Église latine, saint Grégoire, saint Jérôme, saint Ambroise et saint Augustin.

Saint Grégoire le Grand est à la droite de l'autel<sup>2</sup>,

1. Au centre des arabesques qui ornent la frise de cet autel, on lit le nom de Jules II.

2. Dans la description de ces fresques, lorsque nous dirons d'une manière générale que tel ou tel personnage est à droite ou à gauche, sans indiquer l'objet par rapport auquel il se trouve placé, nous entendrons par là désigner la droite ou la gauche du spectateur. Mais en disant que *saint Grégoire est à la droite de l'autel*, il est clair que cet autel faisant face au spectateur, celui-ci devra chercher saint Grégoire à sa gauche; si au contraire nous disions simplement *saint Grégoire est à gauche*, ce serait à sa gauche que le spectateur devrait chercher ce personnage.

Il est assis sur un de ces sièges antiques, dont les montants représentent des têtes de lion, tels qu'on en voit encore dans quelques vieilles basiliques, et qui rappellent que le christianisme a bâti sur les ruines du paganisme. Revêtu des habits sacerdotaux, le saint pontife tient un livre qu'il appuie sur ses genoux. Sa tête, coiffée de la tiare, est levée vers le ciel, où ses yeux semblent lire le mot de notre destinée. Saint Grégoire est une des plus grandes figures de l'époque la plus sombre du moyen âge. Il eut la gloire de porter dans l'obscurité de ces âges barbares la double lumière de la science et de la foi, et son génie domina les ruines de Rome pendant l'invasion lombarde. Ce grand esprit, qui avait fait des lettres de l'antiquité le complément des études cléricales, éleva la papauté à sa plus haute puissance morale. — A la gauche de saint Grégoire est assis saint Jérôme, l'ardent apôtre qui, après avoir répandu dans tout l'Orient l'enthousiasme de sa parole entraînant, s'enfuit au milieu des sables brûlants de Chalcis *embellis des fleurs de Jésus-Christ*, pour y purifier son âme par le travail et la pénitence. Raphaël a couché le lion du désert aux pieds du saint docteur, à côté des livres qui rappellent ses travaux immenses. Saint Jérôme est là sous les traits d'un vieillard austère, absorbé dans la méditation des écritures que ses deux mains soutiennent sur ses genoux. C'est dans ce divin livre, médité par lui au berceau même du christianisme, qu'il trouva la source de poésie sublime et enthousiaste dont son âme



était altérée. Onze siècles après la mort de ce grand homme, le concile de Trente adopta solennellement sous le nom de *Vulgate* sa version latine de la Bible, et l'Église redit encore avec orgueil ces commentaires admirables qui de Bethléem instruisaient Rome<sup>1</sup>.

De l'autre côté de l'autel, saint Augustin et saint Ambroise, en habits d'évêque, sont assis en face de saint Grégoire et de saint Jérôme. — Saint Augustin avait élevé à la hauteur du christianisme les nobles inspirations de la sagesse antique. Esprit ardent, insatiable de sciences, la philosophie l'inclina vers la foi et en fit le génie le plus universel de l'Église. Un jeune disciple à genoux près de lui recueille et enregistre ses paroles. — Quant à saint Ambroise, son âme forte et pure s'élevait au milieu des orages de la vie; son éloquence héroïque commandait aux peuples, elle fit trembler Théodose, et elle domina aussi les plus mauvais princes; elle arrêta Maxime, elle gagna Justine. Le courageux évêque de Milan, dont la parole eut assez de puissance pour émouvoir et convaincre Augustin, fut l'idéal des magistrats chrétiens. Ici, sa tête coiffée de la mitre est levée vers le ciel, ses yeux semblent éclairés d'une lumière surnaturelle, et ses mains sont levées dans l'attitude de l'extase et de l'admiration.

Tels sont les quatre personnages principaux que Raphaël a groupés autour du Saint-Sacrement. Ils sont

1. V. sur saint Jérôme la belle étude de M. Villemain, dans le *Tableau de l'éloquence chrétienne au IV<sup>e</sup> siècle*.

là, d'abord parce qu'ils sont les Pères de l'Église, mais aussi parce qu'ils sont les liens qui rattachent au christianisme la tradition des grands modèles de l'antiquité. Ce sont eux surtout qui ont cimenté l'alliance de la science avec la foi. En même temps qu'ils luttèrent contre les erreurs du paganisme, ils sauvèrent du naufrage général ce qui devait rester de l'antique civilisation, et ils eurent pour mission divine de recueillir les lettres anciennes et de les faire entrer par la théologie dans le sein de l'Église universelle. Ces grandes intelligences représentent la religion avec ses vertus héroïques et ses grands sacrifices, à l'époque la plus malheureuse du monde; nées au milieu d'une société asservie et dégradée, bercées par les muses païennes, puis embrasées du feu sacré de la foi, elles élevèrent l'éloquence humaine à la hauteur du ciel, trouvèrent dans les spéculations sublimes du christianisme la liberté de leur conscience et de leur génie, et exercèrent une influence décisive sur les destinées du monde moderne.

Toutes les autres figures groupées de chaque côté de l'autel sont debout; je ne parlerai que des principales. — Près de saint Ambroise, un docteur à longue barbe lève le bras vers le ciel et prêche la parole de Dieu. Cette figure est d'un mouvement sublime de zèle et d'enthousiasme; elle rappelle l'évêque de Paris Pierre Lombard, le maître des sentences (*magister sententiarum*), dont la science théologique résuma les travaux des Pères de l'Église. Cet illustre représentant de la première renaissance des fortes études en Occi-

dent personnifiée dans cette fresque la vie savante du moyen âge. — A côté est l'Écossais Jean Duns, surnommé *le Docteur subtil*. — Derrière saint Augustin, sur le premier degré de l'autel, on voit au premier plan le pape Innocent III. Coiffé de la tiare et revêtu du manteau pontifical, il tient un livre de la main gauche, tandis que sa main droite se lève en signe de vénération. Ce pontife, qui trouva les accents sublimes du *Veni creator* et du *Stabat mater dolorosa*<sup>4</sup>, semble voir l'Esprit descendre en lui et répondre à son invocation. — Saint Bonaventure est à côté, portant le manteau et la barrette de cardinal. Le *séraphique* Docteur a la tête penchée sur un livre qu'il tient de ses deux mains, et son esprit paraît absorbé dans ses méditations. — Vient ensuite le pape saint Anaclet, second successeur de saint Pierre, et l'un des confesseurs les plus ardents de la sainte Eucharistie; il porte la palme de son martyre. — Enfin, sur le même rang se trouve encore saint Thomas d'Aquin, l'*Angélique* Docteur, l'immortel auteur du *Summa totius theologiæ*, la plus grande érudition du moyen âge; il est en habit de Dominicain, et porte la main à sa poitrine. Les deux *anges de l'École*, dont la parole inspirée avait rempli le monde de respect et d'amour, se trouvent donc rapprochés dans cette fresque. Sans doute Raphaël, en donnant ici plus d'importance à la figure de saint Bonaventure, a voulu marquer sa préférence pour le maître vénéré du mys-

4. Les Franciscains ont revendiqué cette hymne.

ticisme. Cette doctrine n'est en effet que la forme la plus élevée de l'idéalisme, et les mêmes instincts qui entraînaient l'Urbinate vers l'idéal devaient aussi l'incliner vers le grand franciscain ; son admiration pour le dogmatisme de saint Thomas d'Aquin était sans doute moins sympathique.

Derrière ce groupe, on aperçoit un profil étrusque d'une originalité puissante ; cette figure ne porte ni la tiare ni la mitre, mais une couronne de lauriers, ... on reconnaît Dante Alighieri, qui inaugura la langue italienne en glorifiant la foi et en proclamant la révélation comme source suprême de vérité. C'était justice de rapprocher ici l'illustre Florentin des deux docteurs (saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure), dont il reflète d'une si admirable manière la grandeur calme et majestueuse, et dont, par un effort de génie sublime, il a tenté de concilier les doctrines. En introduisant parmi les témoins les plus illustres de la foi celui que l'Italie a proclamé *le docteur des vérités éternelles*, Raphaël, travaillant sous l'œil des papes et dans le sanctuaire même du catholicisme, a donné à l'avance un solennel démenti à tous ceux qui ont tenté de faire de Dante un révolté, presque un hérétique. Dante fut véritablement orthodoxe et chrétien sincère, et il est aisé de suivre à chaque pas de son œuvre le sentiment de la foi qui transforme les réminiscences païennes dont son esprit est assailli<sup>1</sup>. Ce-

1. M. Fauriel a fort bien observé que c'est à ce sentiment religieux que la *Divine Comédie* doit sa véritable unité.

pendant, après les épreuves de sa vie errante, le poète florentin n'a pas même pu jouir du repos de la tombe. Bien qu'il montre partout le schisme expiant son crime dans les plus affreux supplices de l'enfer<sup>1</sup>, la plupart des hérésies modernes, fortes de quelques paroles amères échappées au cœur ulcéré de l'illustre proscrit, ont mis leurs erreurs à l'ombre de ce grand nom. S'il était besoin d'une preuve matérielle de l'orthodoxie de Dante, on la trouverait dans la fresque vaticane<sup>2</sup>.

A l'extrémité de ce côté de la fresque est un parapet très-habilement disposé pour accompagner la porte qui se trouve au-dessous et qui coupe l'angle du tableau. Sur ce parapet sont appuyées deux figures qui sont d'admirables portraits. Le premier de ces personnages est debout, enveloppé dans un manteau drapé à l'antique ; il étend son bras droit vers l'autel et tourne la tête vers son compagnon qui se penche pour apercevoir le saint sacrement. — Sur un plan secondaire, au milieu d'un groupe de trois moines, on reconnaît Jérôme Savonarole : il est vêtu de noir, sa tête est rasée et vue de profil. En introduisant parmi les docteurs de l'Église l'ardent apôtre de la liberté italienne, l'Urbinat voulut protester, dans le palais des papes,

1. Dante place les hérétiques dans la 9<sup>e</sup> vallée du 8<sup>e</sup> cercle de son enfer.

2. V. la belle étude d'Ozanam sur *Dante et la philosophie catholique*.

La collection impériale de Vienne possède un très-beau portrait de Dante dessiné par Raphaël pour cette fresque.

contre le jugement du pape qui l'avait condamné. Cette protestation était sans doute du goût de Jules II, puisqu'il la toléra, si toutefois même il ne la provoqua pas. Du reste, ce retour de l'opinion contre une sentence injuste, le chevalier Marmi avait eu le premier le courage et l'honneur de l'encourager à Florence, en répandant publiquement des fleurs sur le lieu de supplice du grand dominicain. A Rome même, dès l'année 1500, on vendait sous les yeux d'Alexandre VI des médailles où Savonarole était nommé *le glorieux martyr*. Jules II, si passionné pour l'indépendance de la Péninsule, honora particulièrement la mémoire du prédicateur florentin, et déclara hérétique quiconque attaquerait Savonarole; et après Jules II, Léon X, oubliant sa cause personnelle, devait donner une réparation solennelle à ce grand homme, en allant célébrer à Saint-Marc la messe de l'Épiphanie. Plus tard, alors que la cause de l'Italie sembla perdue sans retour, Savonarole put être un moment abandonné par la cour de Rome; mais au XVIII<sup>e</sup> siècle, Benoît XIV béatifia officieusement le martyr florentin (1751), qui fut même *canonisé* dans la personne de ses sectateurs les plus ardents, Catherine de Ricci et Philippe de Néri. Les partisans de la réforme, il est vrai, ont réclamé Savonarole comme un des leurs, ils l'ont animé de leurs passions et ils ont voulu le regarder comme le précurseur de Luther; mais l'Église a adopté et défendu ce glorieux apôtre, elle a consacré son orthodoxie, et Raphaël a fait justice en associant ici dans

une même gloire, Dante et Savonarole, deux génies également fiers et libres. Placé sur la limite extrême de deux civilisations, le prieur de Saint-Marc tient encore au passé par le cœur, tandis que déjà son esprit appartient à l'avenir. S'il tenta une réforme, ce fut celle des mœurs, et jamais il ne songea à attaquer le dogme ni l'autorité spirituelle; il voulut arriver à la liberté par la vertu, et s'il agita le monde ce fut dans l'espoir de le rendre meilleur<sup>1</sup>. En rendant hommage à cette mémoire vénérée, Raphaël acquittait d'ailleurs une dette de cœur envers Fra Bartholomeo son ami, qui avait conservé comme un culte le souvenir de Savonarole. Le Sanzio avait dû voir à Florence, dans ce couvent de Saint-Marc tout palpitant encore du drame de 1498, des portraits authentiques du fougueux dominicain, et son cœur avait dû être ému d'admiration et de pitié au souvenir de la vie de ce grand citoyen et au récit de sa mort : aussi s'empressa-t-il de réparer l'injustice des hommes, en rappelant le nom de Savonarole dans une œuvre consacrée à la gloire de Dieu.

En retournant à la droite de l'autel, on voit près de saint Jérôme un vieillard vêtu d'une chape d'évêque; penché sur le livre du saint docteur, il semble participer à ses méditations et lui montre de ses deux mains

1. V. sur Savonarole, le beau travail de M. P. T. Perrens. V. aussi à Florence, au palais Corsini, le curieux tableau dans lequel Pollajuolo a retracé les détails du supplice de Savonarole. C'est là un document historique très-intéressant.

la sainte Eucharistie. — Derrière saint Grégoire, un théologien montre du doigt le livre du pontife. — Vient ensuite un groupe de jeunes hommes en adoration devant le saint sacrement; il représente la foule des fidèles assistant par la foi à la discussion de ce grand concile. Au point de vue pittoresque, ces figures rompent la monotonie des lignes droites qu'aurait donnée la réunion d'un grand nombre de personnages posés debout, et Raphaël a su varier leurs attitudes et leurs expressions avec un art admirable. Les docteurs, placés devant eux, les empêchent de voir l'autel, et cependant leurs yeux cherchent à pénétrer jusqu'à l'hostie sainte qui est le centre et l'intérêt suprême de cette composition. L'un, un genou en terre, s'incline avec ferveur et exprime par son geste le ravissement de son âme; un autre, également incliné, se porte en avant et reste comme suspendu dans la contemplation du saint mystère : avides de croyance et prosternés dans l'adoration, leurs regards, guidés par la foi, semblent vouloir pénétrer au fond des abîmes qui donnent le vertige à la raison. — Derrière ce groupe, et sur un plan secondaire, on aperçoit deux personnages mitrés. On a voulu reconnaître en eux les portraits de Pérugin et de Raphaël lui-même<sup>1</sup>. Outre que ces ressemblances paraissent ici fort douteuses, il est difficile d'admettre que Raphaël, débutant à Rome dans un sujet aussi solennel, se soit représenté sous l'habit d'un

1. Quatremère de Quincy.



évêque. S'il a rappelé dans sa fresque quelques personnages contemporains, il les a placés dans les angles, loin du foyer de la discussion, et il leur a enlevé tout caractère sacré. — C'est ainsi qu'en rappelant à gauche Bramante, son oncle et son protecteur, il a acquitté, par une distraction de son cœur, une dette de reconnaissance. Le célèbre architecte est appuyé sur une balustrade correspondant au parapet de marbre qui termine la fresque de l'autre côté; il tient un livre qui fixe l'attention de deux personnages placés derrière lui, et il tourne la tête vers un jeune homme d'une grande beauté qui lui montre l'autel.

Tels sont les principaux traits de la partie inférieure de cette fresque qui contient quarante-deux figures, vingt-trois à droite de l'autel et dix-neuf à gauche. Tous ces personnages si variés d'attitudes, de mouvements et d'expressions, sont groupés avec une science infinie autour des pères de l'Église latine, qui seuls sont assis de chaque côté du saint sacrement. Parmi ces figures, quelques-unes sont d'admirables portraits dont l'authenticité est irrévocable, telles sont celles de Bramante, de Dante et de Savonarole; d'autres rappellent de grandes personnalités, sur la renommée desquelles Raphaël a créé des types que la raison peut admettre comme vraisemblables : c'est ainsi qu'il a donné à saint Grégoire les traits accentués du plus grand caractère; à saint Thomas d'Aquin la gravité pesante qui convient à la solidité de son génie, à l'autorité absolue qu'il exerça sur la foule des esprits

studieux; à saint Bonaventure la maigre ascétique d'un rêveur sublime, etc. Groupés sur les degrés de l'autel, partagés entre la méditation, la discussion et l'adoration, les acteurs de cette scène mystique ne prennent part à aucune action déterminée, mais, dominés par la foi, ils sont réunis par un lien d'autant plus puissant qu'il est plus immatériel, et leur esprit s'éclaire au foyer brûlant de la justice et de l'amour.

Dans la partie supérieure de sa fresque, Raphaël semble s'être inspiré des derniers chants de la Divine Comédie, et avoir voulu réaliser cet empyrée, que le poète montre au delà des neuf ciels où se poursuivent les révolutions des astres, comme un temple admirable et angélique, dans lequel se dissipent tous les nuages de la mortalité, et qui n'a pour confins que la lumière et l'amour. Dante compare l'empyrée à un immense foyer de lumière, autour duquel sont rangés circulairement les rangs pressés des bienheureux, qui réfléchissent toutes les splendeurs de la gloire divine. *La sainte milice, dont par son sang le Christ a fait son épouse*, lui apparaît sous la forme d'une rose aux feuilles innombrables, éblouissante de blancheur, qui s'épanouit sous le feu de l'intelligence universelle; l'allégresse et la louange sont les parfums qui s'exhalent de son calice; *des anges aux ailes d'or, semblables à un essaim d'abeilles, descendent incessamment dans cette grande fleur; ils y répandent la paix et l'ardeur, puis remontent vers le soleil*

*éternel, sans que leur foule en intercepte les rayons*<sup>1</sup>.

Au-dessus de l'autel et des docteurs, qu'on peut appeler ici *les écrivains de l'Esprit Saint*<sup>2</sup>, on voit la sainte Trinité entourée de sa gloire. Au sommet de la voûte, au point central du ciel, est Dieu le père, c'est-à-dire la *Puissance* qui enveloppe tout et que rien ne circonscrit<sup>3</sup>. C'est un vieillard magnifique, éternellement jeune, plein de puissance et de sérénité,

1. Dante, *Paradiso*, canto xxxi, v. 1. V. aussi le beau commentaire d'Ozanam.

In forma dunque di candida rosa  
 Mi si mostrava la milizia santa :  
 Che nel mo sangue Cristo fece sposa.  
 Mal' altra, che volando vede e canta  
 La gloria di colui che l'innamora,  
 E la bontà che la fece cotanta ;  
 Sì come schiera d'api che s'infiora  
 Una fiata, ed altra si ritorna  
 Là dove il suo lavoro s'insapora,  
 Nel gran fior discendeva, che s'adorna  
 Di tante foglie, e quindi risaliva  
 Là, dove il suo amor sempre soggiorna.  
 Le facce tutte avean di fiamma viva,  
 E l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,  
 Che nulla neve a quel termine arriva :  
 Quando scendean nel fior di banco in banco  
 Porgevan della pace e dell' ardore,  
 Ch'elli acquistavan ventilando il fianco :  
 Nè l'interposi tra'l disopra e'l fiore  
 Di tanta plenitudine volante  
 Impediya la vista e la splendore :  
 Che la luce divina è penetrante  
 Per l'universo, secondo ch'è degno,  
 Sì che nulla le puote essere estante.

2. Dante, *Paradiso*, canto. xxix.

Na questo vero è scritto in molti lati  
 Dagli scrittor dello spirito santo.

3. Dante, *Purgatorio*, canto xi, v. 4.

O Padre nostro, che ne' cieli stai,  
 Non circonscritto. . . . .

digne enfin de représenter *l'ancien des jours*, le *παλαιός τῶν ἡμερῶν* des Grecs. Il tient d'une main le monde et de l'autre le bénit, témoignant ainsi qu'il en est la providence et le souverain maître. Autour de cette pure lumière intellectuelle, tournent les neuf chœurs des anges, chantant un *hosanna* perpétuel : pénétrés de l'essence divine, ils sont comme autant de miroirs où se multiplie la puissance infinie tout en conservant son unité <sup>1</sup>. Des séraphins groupés de chaque côté, représentent cette pléiade d'êtres excellents, qui furent créés une longue série de siècles avant que l'autre monde fût fait <sup>2</sup>.

Au-dessous et dans une autre atmosphère, Jésus-Christ est assis sur les nuées, au milieu d'une sphère lumineuse circonscrite par six têtes d'anges. Une draperie blanche laisse découverte la poitrine du Sauveur ; il montre les traces de sa passion, ouvre les bras et s'offre en sacrifice éternel. Cette figure respire une infinie bonté, elle représente bien le *Verbe*, cet amour immense, par lequel Dieu faisant ensemble miséricorde et justice, unit à lui notre nature dégradée par le

1. Dante, *Paradiso*, canto XXIX, v. 136 et 142.

136. — La prima luce, che tutta la raia,  
Per tanti modi in essa si ricepe,  
Quanti son gli splendori, a ch'è s'appaia.

142. — Vedi l'eccelso omai e la larghezza  
Dell'eterno valor, poscia che tanti  
Speculi fatti s'ha, in che si spezza.

2. Dante, *Paradiso*, canto XXIX, v. 37.

37. — Jeronimo vi serisse lungo tratto  
De' secoli degli angeli creati,  
Anzi che l'altro mondo fosse fatto.

péché, et s'attacha à la croix pour nous racheter de la mort.

À ses côtés sont la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste. — La sainte Vierge est assise dans l'attitude de l'adoration à la droite de son divin Fils qui la couvre de sa gloire; ses mains sont appuyées sur ce sein dans lequel *s'est rallumé l'amour dont la chaleur a fait germer la fleur de la paix éternelle*<sup>1</sup>; un large manteau est ramené en forme de draperie sur sa tête dont la beauté est *la joie des yeux de tous les saints*<sup>2</sup>; et les rayons de la *lumière des lumières*, en se réfléchissant sur son front, lui font une auréole étincelante. Ainsi placée devant le Rédempteur, la sainte Vierge, reine dans le ciel et source vive d'espérance parmi les mortels, est là comme l'intermédiaire entre la prière et la grâce; car celui qui recourt à son intermédiaire donne des ailes à sa prière<sup>3</sup>. — Saint Jean-Baptiste est assis à la gauche du Sauveur, où il occupe un siège aussi glorieux que celui de *la Dame du ciel*. Le grand pré-

1. Dante, *Paradiso*, canto xxxiii, v. 7.

7. — Nel ventre tuo si raccese l'amore  
Per lo cui caldo nell'eterna pace  
Così è germinato questo fiore.

2. Dante, *Paradiso*; canto xxxi, v. 133.

133. — Vidì quivi a lor giochi ed à lor canti  
Ridere una bellezza, che letizia  
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

3. Dante, *Paradiso*, canto xxxiii, v. 13.

13. — Donna, se' tanto grande, e tanto vali  
Che qual vuol grazia, e a te non ricorre  
Sua disianza vuol volar senz' ali.

curseur, qui confessa le premier l'éternelle vérité, et attendit pendant deux ans dans les limbes la venue de son maître, tient d'une main la croix, et de l'autre rend témoignage de la lumière. *Hic venit in testimonium, ut testimonium perhiberet de lumine.* C'est de lui qu'il est écrit : *J'envoie devant vous mon ange, qui vous préparera la voie* <sup>1</sup>.

Au-dessous du Christ, on voit le Saint-Esprit, c'est-à-dire la *Sagesse* infinie (*qui ex patre flioque procedit*), qui prépara ce que réalisèrent la *Puissance* du Père et l'*Amour* du Fils. Sous la forme d'une blanche colombe, il descend les ailes déployées sur l'autel où est exposée l'Eucharistie. Quatre anges d'une beauté divine lui font cortège, montrant au monde les quatre évangiles, selon saint Matthieu, selon saint Marc, selon saint Luc et selon saint Jean. Le premier atteste Dieu fait homme et sorti de la maison de David, *liber generationis Jesu Christi filii David*; le second proclame la divinité de Jésus-Christ, *initium evangelii Jesu Christi filii Dei*; le troisième impose le mystère de l'incarnation, *in diebus illis Herodis regis*; et le quatrième expose les premières paroles de l'éternelle vérité, *in principio erat verbum et verbum erat apud Deum*, il témoigne de l'éternité du Verbe. — Telle est la sainte Trinité, tel est le Dieu des chrétiens vers lequel convergent tous les temps et tous les lieux : unique dans sa substance, la *Puissance*, l'*Amour* et la *Sagesse*

1. Évangile selon saint Matthieu, ch. xi.

prennent en lui une triple personnalité<sup>1</sup>... *Deus trinus unus*, a dit Lactance.

A une certaine distance au-dessous de la reine du ciel et de saint Jean-Baptiste, dans cette rose mystique du paradis dont les feuilles innombrables représentent les âmes épurées par les épreuves de la vie, on voit les saints, qui sont comme *les racines de cette fleur*<sup>2</sup>, plus heureux que les autres, parce qu'ils sont plus près de Jésus-Christ et de son auguste mère. Ils sont assis sur des trônes de lumière, rangés circulairement de chaque côté de la sainte Trinité. — C'est d'abord, en commençant par la gauche du côté de la sainte Vierge, saint Pierre, *le père de la sainte Église, à qui le Christ confia les clefs de cette fleur de beauté*<sup>3</sup>; à lui la première place pour contempler la divinité de son maître. D'une main il porte les clefs du paradis, tandis que de l'autre il soutient le livre qui renferme les dogmes sacrés de l'Église. Cette figure forte et calme rappelle bien le type magistral sous lequel la tradition a consacré le prince des apôtres. — A côté est Adam, notre premier père, dont la

1. V. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique*, ch. du Bien.

2. Dante, *Paradiso*, canto xxxii, v. 118.

118. — Que' due, che seggon lasci più felici,  
Per esser propinquissimi ad Augusta,  
Son d'esta rosa quasi due radici.

3. *Paradiso*, canto xxxii, v. 124.

124. — . . . Vedi quel padre vetusto  
Di secnta Chiesa, a cui Cristo le chiavi  
Raccomandò di questo flor venusto.

faute a abreuvé l'espèce humaine de tant d'amertume<sup>1</sup>. Au milieu des rudes travaux de sa vie mortelle, il a conservé les traces de l'immortelle virilité dont Dieu l'avait doué à l'origine des choses. Il est nu, harassé de fatigue, ses mains soutiennent ses jambes qui plient sous le poids des maux qu'il a engendrés; sa tête est tournée vers saint Pierre, qu'il semble interroger sur la rédemption par l'Eucharistie. — Vient ensuite l'apôtre auquel le Christ expirant recommanda sa mère, *celui qui vit avant de mourir tous les temps difficiles que traverserait la belle épouse (l'Église), conquise par la lance et les clous*<sup>2</sup>, saint Jean l'Évangéliste, le disciple bien-aimé qui accompagna Jésus au jardin des Oliviers et jusqu'au pied de la croix. Il écrit les révélations que Dieu lui fit pendant son exil à Patmos. Sa tête, coiffée d'une longue chevelure, est belle d'une jeunesse éternelle et d'une ineffable douceur; elle est légèrement penchée, telle enfin qu'elle dut être le jour où il la reposa sur le sein du Seigneur. — Près de lui; David, le roi prophète, *le chante souverain du souverain Maître*, tient dans ses mains la

1. Dante, *Paradiso*, canto xxxii, v. 122.

122. — È'l padre, per lo cui arditò gusto  
L'umana specie tanto amaro gusta.

2. Dante, *Paradiso*, canto xxxii, v. 127.

127. — E quei che vide tutt' i tempi gravi,  
Pria che morisse, della bella sposa,  
Ch'a s'acquistò con la lancia e co' chiasi.

Ces vers commentent la parole de saint Paul : *Ecclesiam Dei, quam acquisivit sanguine suo.* (Act. 20.)



harpe d'or dont les accords charmaient les fureurs de Saül; sa tête, couronnée d'un diadème, est tournée vers le livre de saint Jean. — Puis saint Étienne, qui le premier signa de son sang la foi du Christ. Vêtu de ses habits de diacre, son regard et son geste inclinent vers la terre, où sont réunis les docteurs, tandis que sa main droite montre la sainte Trinité. — Enfin derrière les nuées qui servent de trône à la Vierge, se cache une figure coiffée d'une sorte de turban : c'est la sibylle qui annonça au monde la venue du Messie.

Du côté de saint Jean-Baptiste, on voit d'abord, en commençant par la droite, saint Paul. Assis en face de saint Pierre, sa main droite est appuyée sur la garde d'une longue épée, et sa main gauche tient le livre de ses épîtres. Ce profil si noble rappelle la puissance de l'apôtre qui eut la révélation des mystères de la Grâce, et que la théologie du moyen âge appelait le vase d'élection du Saint-Esprit, *il gran vassello dello Spirito Santo*<sup>1</sup>. — Près de lui est Abraham, le plus illustre des patriarches. Son front est ceint du bandeau sacré, et ses mains appuyées sur ses genoux tiennent le couteau que, sur l'ordre de Dieu, il allait plonger dans le cœur de son fils, lorsque l'ange arrêta son bras. — A côté siège saint Jacques mineur, que les Écritures appellent *le frère du Seigneur*<sup>2</sup>, à cause

1. Dante, *Paradiso*, canto xxi.

2. Bellori parle ici de l'apôtre saint Jacques (saint Jacques majeur); c'est une erreur. Le cousin germain de J.-C. est saint Jacques mineur, surnommé *le Juste*, frère de saint Simon et de saint Jude, et premier évêque de Jérusalem.

de sa parenté et de sa ressemblance avec Jésus-Christ. Les mains appuyées sur un livre, il a le regard fixe et la tête penchée dans l'attitude de la méditation. — Puis Moïse, l'auteur du *Pentateuque*, montre les tables de l'ancienne loi que Dieu lui remit sur le Sinaï. Deux rayons de lumière sortent du front inspiré du grand législateur. — Vient ensuite saint Laurent. Le courageux diacre a la tête levée vers la droite; ses yeux sont rayonnants d'une divine ardeur, et sa main gauche, appuyée sur un livre, porte la palme du martyre. Cette figure est admirable de ferveur et d'enthousiasme. — Enfin derrière les nuages qui portent le précurseur, on aperçoit le guerrier céleste, saint Georges; il est armé, et sa tête est couronnée d'un casque surmonté du dragon légendaire qu'il pourfendit avec l'aide de Dieu.

Tel est le glorieux cortège qui entoure la sainte Trinité. Placés à ces hauteurs où l'humanité se transfigure, ces héros de l'Ancien et du Nouveau Testament représentent des idées, des gloires; ce sont des âmes enveloppées d'une clarté merveilleuse, et revêtues de formes idéales mesurées à la grandeur des vertus qu'elles couronnent. Toutes ces splendeurs du ciel sont environnées de la foule des anges qui sortent de tous côtés du milieu des nuées, sur lesquelles reposent les grands esprits que Dante appelle les *flambeaux du Paradis*. En adoptant la sainte enfance pour représenter ces intelligences qui maintiennent l'ordre et la vie dans l'univers et répandent les rayons de l'amour in-

fini sur toutes les choses du monde physique et moral, le symbolisme chrétien, par une pensée pleine de sagesse et de grâce, a voulu consacrer l'innocence au nom de la foi. C'est ainsi que dans cette fresque, on voit des légions d'anges couronner les têtes austères des docteurs, et répandre sur eux la lumière et la vérité.

Cette œuvre est parmi les conceptions humaines une de celles où l'esprit se suspend avec le plus d'amour; sans doute à cause de l'élévation du sujet, et puis aussi parce que, par une grâce spéciale, cette fresque a conservé plus que toute autre le charme de sa fraîcheur native; le temps, malgré ses ravages, a même ajouté quelque chose à l'harmonie de l'ensemble. Il était d'ailleurs impossible de traiter d'une façon plus idéale une abstraction plus sublime, et de rien produire qui satisfît plus complètement l'esprit et les convenances. Au point de vue du calme et du sentiment religieux, rien ne saurait être opposé à cette révélation du Saint-Sacrement, et pour s'élever à de semblables hauteurs il fallait les efforts réunis de la science et de la foi. Aussi cette œuvre montre-t-elle la candeur charmante et la grâce naïve de l'adolescence, aussi bien que la force de la virilité. Malgré l'émotion qui dut s'emparer de Raphaël au moment où pour la première fois il entra au Vatican, on sent déjà qu'il était maître de lui et en pleine possession de son génie. Cette fresque fut commencée par la droite, et les premières figures

peintes de ce côté offrent encore des traces de timidité ; mais elles disparaissent bientôt. A mesure que l'artiste avance, son pinceau acquiert plus de hardiesse, plus de solidité, son style devient plus large, plus indépendant, son inspiration grandit et s'élève sans effort à la hauteur de son sujet. Sans doute cette fresque rappelle encore les errements de l'ancienne école : tous les saints sont couronnés d'or, il y a dans les accessoires une recherche minutieuse et primitive, et les moindres détails sont traités avec un soin, une perfection merveilleuse ; les figures sont un peu petites relativement à l'espace total, les têtes sont encore peintes suivant la pratique du xv<sup>e</sup> siècle, avec une grande vérité, et chacune d'elles est un admirable portrait ; en cela Raphaël rappelle ici Masaccio ; il y a également dans la composition une symétrie un peu dogmatique, mais l'harmonie s'y montre déjà, et répand sur l'ensemble le charme d'une beauté jusqu'alors inconnue. C'est surtout dans la partie inférieure que Raphaël s'est rattaché aux traditions de l'ancienne école, et il faut lui savoir gré de ce respect, car il a produit dans le domaine de l'art le terme le plus élevé du dogmatisme des âges fervents.

J'ai essayé de rattacher au paradis de Dante la partie supérieure de la fresque de Raphaël, d'abord parce que ces deux pages, placées aux limites extrêmes de la renaissance, en sont restées les plus brillantes et les plus parfaites ; et puis aussi parce que le sublime de la poésie dantesque peut servir ici de me-

sure à la beauté de l'œuvre de Raphaël. De même qu'Homère a été dans l'antiquité le poète de cette théogonie sur laquelle l'art grec s'est exercé avec tant d'éclat, de même Dante fut le grand inspirateur de l'art chrétien de la renaissance. La Divine Comédie inaugure le xiv<sup>e</sup> siècle. Bientôt Orcagna, cherchant à réaliser dans le Jugement dernier du *Campo Santa* les conceptions du poète florentin, montre dans le ciel une double rangée de bienheureux groupés de chaque côté du Rédempteur : malheureusement dans l'enceinte de ce champ sublime consacré à la mort, l'art, au milieu d'une grande ferveur, trahit à chaque instant son impuissance<sup>1</sup>. Au xv<sup>e</sup> siècle les artistes s'efforcent également de marcher sur les traces de Dante ; Masaccio représente la sainte Trinité entourée de la sainte Vierge et de saint Jean-Baptiste, et Fra Bartolomeo peint son Jugement dernier dans l'église de Santa-Maria-Nuova<sup>2</sup>; mais les plus grands artistes de cette époque, tout en disposant d'une science déjà très-avancée vers la perfection, ne purent atteindre à de semblables hauteurs. Raphaël enfin dans sa fresque de Saint-Sévère à Pérouse<sup>3</sup>, préluda

1. Le Jugement dernier, avec l'Enfer et le Paradis, qu'Andrea Orcagna peignit dans la chapelle des Strozzi, à Santa-Maria-Novella, sont d'une exécution plus barbare encore.

2. Cette fresque fut achevée par Mariotto Albertinelli. — Je ne parle ici que des tentatives les plus célèbres.

3. Dans cette fresque, on voit le Père éternel bénissant le monde d'une main, et tenant de l'autre un livre ouvert sur lequel sont écrites ces deux lettres A et Ω, témoignant ainsi qu'il est le commencement et la fin. Deux anges, d'une grâce un peu primitive,

aux merveilles qu'il allait bientôt réaliser au Vatican. Si après avoir rappelé ces tentatives illustres, on considère la fresque de *la Dispute du Saint-Sacrement*, on voit de combien l'Urbinate s'y est élevé, non-seulement au-dessus des artistes qui l'avaient précédé, mais au-dessus de lui-même. S'il a conservé la symétrie des anciens maîtres, si son Christ se détache encore sur un fond d'or, s'il s'est inspiré d'Oreagna, de Masaccio et surtout du Frate, il a porté dans toutes les parties de son œuvre un degré d'idéal qui était sans exemple et qui est resté sans égal. Quelle solennité il a su imprimer à ses patriarches ! quelle simplicité à ses apôtres ! quel enthousiasme à ses martyrs !

Quant aux docteurs et aux théologiens, dont l'esprit a porté la lumière et la foi jusqu'aux extrémités de la terre, semblables aux ailes puissantes de l'Église, leurs glorieuses phalanges se déploient de chaque côté du Saint-Sacrement. Enveloppés par l'atmosphère mystérieuse, pure, douce et transparente, qui rayonne de l'Eucharistie, ils reçoivent en outre les sources de lumière que répandent sur eux toutes les gloires du ciel. La plupart de ces figures semblent déjà libres

dansent de chaque côté du Tout-Puissant. Au-dessous, J.-C. est assis comme dans la *Dispute du Saint-Sacrement* : deux archanges, dans le style péruiguesque, sont en prière à ses côtés ; saint Jérôme, saint Maur et saint Placide sont assis à sa droite, saint Benoit, saint Romuald et saint Laurent à sa gauche. Enfin le Saint-Esprit se trouve entre le Père et le Fils. Cette peinture est de l'année 1505. Elle a été récemment gravée d'une manière correcte mais un peu sèche par M. Keller.

du fardeau le plus lourd de l'humanité; ce sont des esprits qui s'élèvent avec calme jusqu'aux hauteurs originelles d'où ils étaient tombés, et cependant ils tiennent encore à la terre, ils savent où est la vérité, mais la vie terrestre les empêche de la voir face à face. Il y a certainement dans cette partie inférieure de la fresque plus de verve, plus de vivacité dans l'expression, plus de variété dans les effets, plus de relief dans le dessin; les draperies sont traitées avec une ampleur de style, dont Fra Bartolomeo avait seul encore possédé le secret. Mais si le côté terrestre et humain de cette scène mystique accuse plus de force et de liberté que la partie purement idéale, c'est que l'inspiration est restée contenue par la foi, qui seule la peut régler quand elle s'élève jusqu'au dogme, tandis qu'elle a été indépendante et libre alors qu'elle s'est mesurée avec les éléments que la raison peut atteindre.

*La Dispute du Saint-Sacrement* n'est pas sans doute ce que Raphaël a produit de plus parfait, mais il n'a rien conçu de plus élevé. Cette œuvre témoigne à la fois d'une grande pureté de cœur et d'une science déjà profonde, d'une grande hardiesse et d'une extrême simplicité; on y trouve à chaque trait la naïveté et la force, les deux plus hautes qualités du génie; elle porte avec elle le parfum des montagnes ombriennes, elle est comme un sourire de l'univers<sup>1</sup>, elle répand

1. Dante, *Paradiso*, canto XXVII, v. 4.

4. — Ciò, ch' io vedeva, sembrava un riso  
Dell' universo : . . . . .

dans l'âme une joie douce et calme, la transporte dans les plus hautes régions, et fait naître l'idée d'un printemps éternel. Enfin cette fresque est l'expression la plus élevée de la légende chrétienne, elle la rappelle avec ferveur et en même temps avec le prestige d'une incomparable harmonie. Je me représente Raphaël arrivant à Rome au milieu de l'agitation corruptrice, et trouvant en lui-même le calme et la paix ; je le vois se recueillant dans le génie de son enfance, méditant sur tous les trésors de Grâce, de lumière et d'amour que le sacrifice éternel répand incessamment sur la création, et concevant, malgré le courant de son siècle, cette œuvre sublime, comme un acte de foi, comme un appel suprême fait au monde au nom de la Religion<sup>1</sup>.

1. Cette fresque excita chez Jules II une telle admiration, qu'il voulut que dans ces chambres, rien ne fût plus que de la main de Raphaël. En conséquence, il fit effacer sur-le-champ tout ce qu'y avaient peint déjà Pietro della Francesca, Luca Signorelli, Bramantino da Milano, le Sodoma et l'abbé d'Arezzo. Tout ce que put sauver le Sanzio, ce fut un plafond du Pérugin et quelques décorations en grisaille.

Dans les fresques que la volonté de Jules II sacrifia au génie de Raphaël, celui-ci fit copier d'après Bramantino plusieurs portraits originaux très-précieux à cause de leur exactitude, tels que ceux du roi de France Charles VIII, de Niccolò Fortebraccio, d'Antonio Colonna prince de Salerne, de Francesco Carmignuola, de Giovanni Vilellesco, de Battista da Canneto, de Bessarione, etc. Après la mort de Raphaël, Jules Romain donna ces dessins à Giovio. (V. Longhena, traduction de Quatremère de Quincy, p. 48, n. \*.)

On connaît un assez grand nombre de dessins faits par Raphaël pour cette fresque. On trouvera par exemple de belles études en France, à Paris et à Montpellier, en Angleterre, à Vienne dans les



## FIGURE DE LA THÉOLOGIE.

Dans un cadre circulaire, dominant dans la voûte *la Dispute du Saint-Sacrement*, Raphaël a placé la figure de la Théologie <sup>1</sup>.

Dante avait confondu dans son poème la Théologie avec la femme qui fut en possession de son âme. « Sous un voile blanc, et ceinte d'oliviers, une femme m'apparut; elle portait un manteau vert et sa robe était couleur d'une flamme vive... Je ne la reconnus pas à l'aide des yeux, mais je sentis par la vertu cachée qui venait d'elle, la grande puissance de l'ancien amour... Regarde-moi bien (dit-elle), je suis bien, je suis bien Béatrix <sup>2</sup>. » En faisant de *sa Dame* la patronne et l'emblème de la Théologie, Dante traduisait dans le domaine de la haute poésie la doctrine catholique, qui avait su concilier, avec une si admi-

collections de l'archiduc, etc. Il faut remarquer surtout le beau dessin du prince Albert, et celui de M. Ad. Leroy.

1. Toutes les fresques du plafond de cette chambre sont peintes sur un fond d'or simulant la mosaïque.

2. Dante, *Purgatorio*, canto xxx.

31. — *Sovrà candido vel, cinta d'oliva,*  
Donna m'apparve sotto verde manto,  
Vestita di color di fiamma viva.

37. — *Senza degli occhi aver più conoscenza,*  
Per occulta virtù, che da lei mosse,  
D'antico amor sentì la gran potenza.

73. — *Guardami ben; ben son, ben son Beatrice.*

rable mesure, l'idéal et la réalité. Pour le symbolisme chrétien, la matière reflète les pensées invisibles de son auteur, et tout ce qu'il a créé a en même temps une substance réelle et une essence divine; l'unité première, le Verbe éternel, en qui se trouve confondu l'infini du réel et de l'idéal, se réfléchit dans tous les degrés de la création, et la nature est le livre universel où l'on peut lire la parole de Dieu<sup>1</sup>. S'inspirant de cette doctrine féconde, les artistes de la renaissance, sans s'égarer à la recherche de théories creuses, sans s'avilir dans l'imitation servile et grossière de la nature, ne virent dans la matière qu'un voile transparent au travers duquel rayonne la pensée : ils cherchèrent des types où ils concentrèrent les éléments de l'éternelle beauté répandue par fragments épars sur tous les êtres, et ils exécutèrent par toute l'Italie des merveilles qui sont restées comme une fête sans fin. Cet idéal religieux, auquel l'antiquité retrouvée vint bientôt prêter le secours de ses lumières, devait recevoir de Raphaël sa forme la plus parfaite.

A l'exemple de Dante, Raphaël a représenté la Théologie par une jeune vierge dont les traits expriment la simplicité, la noblesse, la douceur et la beauté. Assise au milieu des nuées, elle tient d'une main un livre, et de l'autre montre le Saint-Sacrement exposé au milieu de la fresque qu'elle domine.

1. Ces idées sont développées d'une admirable manière dans l'ouvrage d'Ozanam : *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*.

Sa tête, légèrement inclinée vers la droite, est couverte du voile blanc de la Foi qui s'enroule avec une grâce charmante autour de son sein ; elle est couronnée de l'olivier sacré qui mêle son feuillage aux fleurs rouges du grenadier, double emblème de sagesse et de fécondité. Son corps est revêtu de la tunique ardente de la Charité et du manteau vert de l'Espérance. Son regard donne la paix et attire la prière, et *celui qui s'entretient une fois avec elle, celui-là ne saurait faire une mauvaise fin*. Deux anges aux ailes de feu l'accompagnent ; ils portent des tablettes sur lesquelles on lit ces mots : DIVINARVM RERVVM NOTITIA.

Telle est cette allégorie de *la Science des choses divines*. « Seigneur ! » s'écriait le poète florentin toujours exalté par cette passion qui lui révéla la vérité, « Seigneur ! c'est la seule beauté qui manque au ciel ; il vous la demande et tous les saints la réclament à grands cris. » Raphaël a réalisé les vœux de Dante ; il a placé au plus haut du ciel cette figure idéale, rayonnante d'immortalité, en la parant des grâces infinies de la Foi, de l'Espérance et de la Charité<sup>1</sup>.

1. On voit au Musée des Offices, à Florence, un beau dessin de cette figure de la Théologie. Ce n'est pas précisément le dessin même de la fresque du Vatican, mais c'est une étude préparatoire d'un grand intérêt.

## ADAM ET ÈVE.

A côté de la figure de la Théologie, Raphaël a rappelé, dans un des angles de la voûte, l'histoire de la chute originelle. Après avoir consacré, dans la Dispute du Saint-Sacrement, la réparation par la Grâce, il devait invoquer comme cause suprême de son œuvre la première page de notre humanité. Car au commencement des choses, la première âme fut créée parfaite et capable de contenir la science universelle dont son créateur l'avait douée ; et la plénitude de la science, perdue depuis la faute d'Adam, se retrouva dans la poitrine du Christ.

De chaque côté de l'arbre de la science du bien et du mal sont Adam et Ève parés de leur seule innocence ; cette nudité, dont ils rougiront bientôt, ils la portent encore avec gloire et comme une preuve des magnificences de Dieu. Au milieu d'eux, le tentateur se montre sous la forme chimérique d'un être moitié femme et moitié serpent <sup>1</sup> ; le serpent entoure de sa queue le tronc de l'arbre défendu, tandis que la poitrine et la tête de la femme paraissent, pleines de séduction, au milieu du feuillage. Ève est déjà vaincue : elle est debout, abaissant d'une main la branche qu'elle vient de dépouiller, tandis que de l'autre elle présente à Adam le fruit mystérieux ; ses cheveux blonds tombent sur ses épaules ; sa tête porte l'empreinte du désir, mais

1. Bède le Vénéral. — Saint Bonaventure.

elle est chaste encore, d'une admirable candeur et avec toute sa grâce originelle. Quant au démon qui a rempli déjà le cœur de la femme d'une passion criminelle, il emprunte lui-même les traits d'une femme pour achever la séduction d'Adam, et il le pénètre du feu de son regard impur. Un moment encore et le crime sera consommé; car notre premier père, assis sur un tertre où il s'appuie de la main gauche, avance la main droite vers sa compagne qui lui offre le fruit défendu. — Cette composition est d'une suavité délicieuse, le dessin en est d'une incomparable pureté et tout à fait à la hauteur du sujet.

#### DÉCORATION DU SOUBASSEMENT.

Pour compléter cet ensemble, Raphaël disposa dans le soubassement trois grandes cariatides qui semblent soutenir la fresque du *Saint-Sacrement*, et, dans les compartiments réservés entre ces cariatides, il fit peindre en clair-obscur quatre sujets qu'il dessina et dont il confia l'exécution à Polydore de Caravage.

*Sacrifice chez les Anciens.* — Il voulut d'abord placer en regard du Sacrifice éternel le sacrifice des peuples de l'antiquité, et, après avoir exalté l'agneau sans tache immolé avant tous les siècles, après avoir montré le Fils de Dieu s'offrant chaque jour en holocauste dans le sacrement de l'Eucharistie, il rappela l'insuffisance des victimes immolées par le paganisme. — Le feu sacré brûle sur l'autel, la victime s'approche,

le prêtre et l'augure sont à leur poste, et la foule se presse, avide de connaître l'arrêt des dieux. Dans le dessin de cette composition, de style si différent de celles qui précèdent, Raphaël montre déjà les trésors de science que l'antiquité lui a révélés.

*Rencontre de saint Augustin avec l'ange.* — A côté, on voit saint Augustin, le jour où, après avoir vainement épuisé ses forces à expliquer les mystères que la foi impose à la raison, il rencontra sur le bord de la mer un enfant qui cherchait à la tarir. Cet enfant était un ange, un des rayons de la sagesse infinie, qui venait dissiper les doutes du saint docteur : Dieu lui faisait ainsi comprendre qu'il est aussi impossible à un esprit mortel de pénétrer les profondeurs du mystère de l'Eucharistie qu'à un enfant d'épuiser l'immensité des mers. — Saint Augustin est à cheval, suivi de deux hommes armés ; il est arrêté sur la plage, près de l'enfant qui confond l'orgueil de son esprit.

*La Sibylle montre la Vierge à Octave.* — Le troisième sujet rappelle la légende d'après laquelle la sibylle de Cumès avait prédit à Auguste que le Fils de Dieu allait naître d'une vierge :

Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

Le premier empereur romain est à genoux au milieu d'un temple ; il regarde avec ferveur la sainte Vierge qui lui apparaît tenant dans ses bras le divin Enfant. Un archange, d'un beau mouvement, écarte les nuages qui cachaient la vérité à Octave, près duquel se

## RAPHAEL.

La sibylle, lui montrant du doigt l'apparition céleste qu'elle a évoquée. Ce dessin est d'une admirable simplicité.

Enfin, une figure de femme fièrement campée, la main gauche sur la hanche et la droite levée vers le ciel où elle porte aussi son regard, est un emblème de la contemplation des choses célestes.

Tel est l'ensemble des compositions par lesquelles Raphaël a montré les liens mystérieux qui unissent l'homme à Dieu.

---

## SCIENCE

---

### L'ÉCOLE D'ATHÈNES

Dans la fresque que l'usage a consacrée sous le nom d'École d'Athènes, Raphaël a voulu rappeler les grands systèmes de philosophie qui ont illustré, non pas seulement la métropole de la Grèce, mais l'antiquité tout entière. Il a placé ses personnages au milieu d'un *gymnase* dont l'architecture rappelle en plusieurs points les lignes harmonieuses et gigantesques de la basilique vaticane, telle que Bramante l'avait primitivement conçue. Au fond, un portique ouvert laisse un large passage à la lumière qui se répand dans l'intérieur d'une grande nef, au milieu de laquelle on aperçoit le vide d'une vaste coupole. Deux figures allégoriques, dont l'une tient un livre et l'autre un globe terrestre, ornent les pendentifs du soubassement de cette coupole. Le cintre de la nef, orné de caissons taillés dans le marbre, est soutenu par un appareil d'ordre dorique; et deux rangées de statues, vues de profil, remplissent



les niches réservées entre les pilastres. Quatre larges degrés conduisent de l'intérieur de ce temple à un vaste péristyle, dont le sol revêtu d'un pavé de marbre forme le premier plan du tableau. Il était impossible de concevoir une architecture plus magnifique et plus grandiose.

Les sciences exactes servant dans l'antiquité de préparation aux études spéculatives, Raphaël a placé sur le premier plan les mathématiciens, les géomètres et les astronomes, tandis que les représentants de la haute philosophie occupent le plan supérieur. Sur ce plan supérieur, Platon et Aristote sont debout au milieu de la grande arcade qui commande l'entrée du gymnase; de là ils dominent cette vaste composition; ils en sont le centre et le lien. Aristote à côté de Platon, c'est l'abondance de la science à côté de l'abondance de l'imagination, c'est l'expérience de la vie aux prises avec l'idéal. Dans le domaine des sciences, Aristote avait été la souveraine autorité du moyen âge; il régna avec les scolastiques, et sa renommée fut alors si universelle, que dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle un conquérant barbare, l'empereur Frédéric II, envoyait à l'université de Bologne un exemplaire de la *Morale* qu'il avait fait traduire d'arabe en latin. Pendant la renaissance, où les lettres antiques furent l'objet d'un culte passionné et presque exclusif, l'érudition colossale du stagyrite resta l'objet d'une admiration respectueuse, mais l'enthousiasme disparut, et le génie de cette époque inclina vers l'Académie.

Dante, sans trahir son culte pour Aristote, qu'il proclame son maître et *le maître de ceux qui savent*<sup>1</sup>, est entraîné déjà vers Platon, il a les mêmes idées sur la nature, sur l'homme, sur l'amour et sur Dieu. Après Dante, Pétrarque se prononce hautement pour l'idéalisme, et dans la hiérarchie philosophique il ne donne à Aristote que le second rang. Enfin au xv<sup>e</sup> siècle, les travaux de Bessarione, de l'infatigable Marsile Ficin et des membres les plus distingués de l'académie fondée à Florence sous le patronage de Laurent le Magnifique, assurèrent le triomphe des idées platoniciennes. Cependant Raphaël a partagé la place d'honneur entre les deux princes de la philosophie grecque.

Platon, qu'on peut regarder comme un précurseur du christianisme, montre d'une main le ciel où semble monter son esprit, et de l'autre porte son traité de la nature (Timé), dans lequel il a dit, pressentant la vérité du dogme chrétien, *l'unité est divisée en trois, et la trinité est réunie en un*. Le souvenir de cette grande figure a tout le charme de la haute poésie : une fable charmante attachée à sa mémoire prétendait que les abeilles l'avaient visité au berceau, et qu'elles avaient déposé leur miel sur ses lèvres. C'est que les arts avaient occupé les loisirs de sa jeunesse, et que celui dont Socrate devait faire un philosophe, avait commencé par être un poète : aussi Cicéron le nomme-

1. Dante, *Inferno*, canto iv, 131.

Vidi il maestro di color che sanno  
Seder tra filosofica famiglia.

t-il l'*Homère et le dieu de la philosophie*<sup>1</sup>. Les anciens le représentaient avec une large poitrine, un front très-développé, des sourcils arqués, un aspect vénérable. Raphaël connaissait certainement les traits saillants du caractère de Platon. Peut-être même avait-il vu à Florence le buste qui avait été trouvé en Grèce au xv<sup>e</sup> siècle, et vendu par Jérôme de Pistoja à Laurent de Médicis. Ce portrait admirable, qui fait aujourd'hui partie de la galerie des Offices, est le plus authentique qui soit resté du fondateur de l'Académie; il est en marbre, d'une grandeur de demi-nature, avec le nom de ΠΛΑΤΩΝ<sup>2</sup> gravé au bas : la tête est ceinte d'un cordon ou *strophium*, emblème de la divinité; elle est barbue, chauve, avec une mèche sur le front semblable à une flamme, plus belle de face que de profil à cause de l'extrême développement du front et de la poitrine; elle offre quelques rapports avec celle d'Homère, avec plus de calme, plus de jeunesse, moins de souffrance. Ce buste était sans doute une répétition de la statue célèbre que Silanion avait coulée en bronze, et qui, après avoir orné l'Académie, avait émigré d'Athènes à Constantinople dans le gymnase de Zeuxippe. Il ne reste rien de cette statue, non plus que de celle qui ornait la villa de Cicéron à Tusculum. Dans le *Platon de l'École d'Athènes*, Raphaël en rappelant les traits du buste de Florence, a cherché surtout à montrer la puis-

1. Tuscul., 1, 32.

2. Son nom véritable était Aristoclès; il dut le nom de Platon à la largeur de sa poitrine et de ses épaules. (Olympiodore.)

sance de l'idée que ce philosophe représente, et dans ce front rayonnant de majesté, de poésie et d'enthousiasme, on comprend de suite le génie qui relégua la science dans les espaces imaginaires.

Aristote est à la gauche de Platon, opposant l'autorité d'une raison calme et positive aux élans sublimes de son maître. La tête tournée vers lui, il étend en avant la main droite ouverte, et de l'autre il tient un livre fermé. Ainsi posé, le fondateur du lycée a le bras gauche enveloppé dans son manteau, le bras droit seul est libre. Sidoine Apollinaire remarque en effet que les statues d'Aristote ne montrent qu'un seul bras sorti du manteau. En ce point, Raphaël semble donc s'être conformé à la tradition; quant au reste, le stagyrite de l'*École d'Athènes* est purement idéal. Ses images, très-répandues dans l'antiquité, le représentent les cheveux courts et le menton soigneusement rasé, suivant l'usage des Macédoniens; elles le montrent avec un air pensif, absorbé, les joues ridées, avec une contraction générale des muscles qui indique le travail difficile de l'esprit. Malheureusement les plus célèbres portraits d'Aristote n'ont pas été retrouvés, ni la statue que Philippe lui avait consacrée à Delphes, ni le bronze du gymnase de Zeuxippe à Constantinople, ni le buste mentionné par Cicéron dans la maison d'Atticus. Mais on voit à Rome, au palais Spada, une statue assise d'Aristote d'un fort beau travail,<sup>1</sup> dans laquelle on

1. Cette statue, décrite par Visconti, a été gravée dans les statues de Rome, par le Ch. Maffei, pl. 128.

peut vérifier les traits saillants de cette physionomie, telle que les auteurs anciens l'ont décrite <sup>1</sup>. Au xvi<sup>e</sup> siècle, l'authenticité du portrait d'Aristote n'était pas encore assurée; et cependant Raphaël a trouvé dans son imagination une figure pleine de noblesse et de grandeur, qui convient admirablement au précepteur d'Alexandre; il lui a donné des cheveux courts, une barbe coupée, mais non rasée; il l'a représenté dans la force de l'âge, indiquant ainsi, par rapport à Platon qu'il montre dans la majesté de la vieillesse, que l'un est le maître, l'autre l'élève, bien que tous deux aient la même autorité et des droits égaux devant la postérité.

Des disciples de tous âges, variés d'attitude et d'expression, écoutent avec ferveur la parole des deux philosophes; il y en a cinq du côté de Platon, et sept du côté d'Aristote; ces derniers portent, comme leur maître, les cheveux courts. Le Lycée a donc sur l'Académie l'avantage du nombre : c'est que le sensualisme s'adresse aux esprits studieux qui abondent dans tous les temps, tandis que l'idéalisme n'est accessible qu'aux âmes d'élite qui sont toujours rares. Du reste, dans cette fresque où toutes les figures apparaissent dégagées de passions et seulement pour témoigner de la vérité, les deux écoles sont en présence, non pour rappeler les anciennes rivalités, mais pour les concilier, pour montrer que les doctrines de l'Académie et du Lycée,

1. Pausanias. — Sidoine Apollinaire. — Diogène de Laerte.

loin de se combattre, se soutiennent au contraire malgré leurs oppositions, se complètent et représentent l'harmonie générale de la science.

Derrière les disciples de Platon et sur un plan secondaire, un vieillard chauve et à longue barbe est enveloppé dans son manteau et adossé à un pilastre. Il est comme isolé dans ses méditations. On lui a donné, un peu arbitrairement sans doute, le nom de Nicomaque. — A côté, on reconnaît le fils du sculpteur Sophronisque et de la sage-femme Phénarète, Socrate, qui, après avoir confondu la vanité des sophistes ioniens, posa sur les ruines de leurs faux systèmes les bases solides de la science, et prépara l'enseignement qui devait bientôt immortaliser les jardins d'Académus. Raphaël n'avait sans doute jamais vu de bustes authentiques de Socrate, mais il lui était facile de restituer cette figure célèbre, d'après ce qu'en disent les anciens écrivains. La tête de ce philosophe était assez semblable à celle d'un Silène : il avait le nez camus, de grands yeux à fleur de tête, de grosses lèvres, le haut du front presque chauve, enfin la conformation de son corps et la prééminence de son ventre ajoutaient encore à sa ressemblance avec le précepteur de Bacchus. Après avoir condamné celui que l'oracle de Delphes avait proclamé le plus sage des hommes, les Athéniens repentants honorèrent sa mémoire d'une statue de bronze modelée par Lysippe, et ils la placèrent dans le *πρυτανείον*, d'où partaient les Panathénées; ce chef-d'œuvre a été détruit. Mais on trouve de beaux bustes

de Socrate aux musées du Vatican, du Capitole et du Louvre. Dans la fresque du Sanzio, le philosophe est debout, vêtu d'une simple tunique, et sa tête vue de profil est en tout conforme au type traditionnel que ses portraits ont confirmé. Il s'entretient avec ses disciples, et son geste accompagne ses paroles ; il compte sur ses doigts les différentes sortes de vertus qu'il enseignait et que le christianisme a adoptées : la prudence, la tempérance, la force et la justice.

Parmi les élèves de Socrate, on reconnaît Alcibiade. Raphaël a représenté le neveu de Périclès sous les traits d'un jeune guerrier d'une admirable beauté, la tête coiffée d'un casque et les cheveux tombant sur les épaules ; la main droite appuyée sur la hanche, il tient de la gauche le pommeau de son épée. Cet Alcibiade est une figure purement idéale, conçue d'après la renommée d'une beauté si populaire dans l'antiquité, que de son vivant les Ioniens lui avaient consacré une statue de bronze dans le temple de Junon à Samos <sup>1</sup>. Et ce n'était pas seulement en Grèce, mais aussi en Italie qu'on entourait d'une espèce de culte la mémoire de ce héros : à Rome, dans le portique d'Octavie, une statue de Cupidon rappelait les traits d'Alcibiade dans son adolescence <sup>2</sup>, tandis qu'une autre statue placée près des Comices, dans le Forum, le représentait comme le plus vaillant des Grecs, en face de Pythagore, qui en était regardé comme le plus sage.

1. Pausanias.

2. Pline.

Tous ces monuments ont péri, et le portrait le plus authentique qui reste du célèbre Athénien se trouve aujourd'hui à Rome au musée *Pio Clementino*; c'est un buste d'une exécution médiocre, trouvé sur le mont Célius; il représente Alcibiade vers la fin de sa vie, et ne répond nullement à l'idéal que Raphaël s'est fait sur la foi de la tradition. — Derrière Alcibiade, un des disciples de Socrate se retourne, étend le bras vers la gauche et donne un ordre à un esclave qui semble lui répondre, tandis qu'un autre esclave, le torse nu, se hâte d'apporter des livres. Ces figurés d'un mouvement vif et spontané fournissent une heureuse variété dans les attitudes, elles rompent la monotonie des personnages qui écoutent les leçons des philosophes, elles animent la composition et ajoutent à son harmonie générale.

Avant de descendre aux premiers plans de cette fresque, j'achève la description de la partie supérieure, et je reviens vers l'école péripatéticienne. On a voulu reconnaître dans le vieillard, qui figure à la tête des disciples d'Aristote, le cardinal Bembo ou le cardinal Bessarione. Ce dernier serait là parfaitement à sa place; car il fut l'un des savants les plus remarquables du xv<sup>e</sup> siècle; grand admirateur d'Aristote et surtout de Platon, il donna une traduction estimée de la métaphysique du Stagyrite. Quant au Bembo, il fut historien, poète et non pas philosophe; de plus, sous Jules II, en 1509, non-seulement il n'était pas encore cardinal, mais il n'était pas même à Rome, car il n'y fut appelé



que par Léon X ; enfin, le Bembo étant né en 1470 n'avait que trente-neuf ans à l'époque où Raphaël peignait l'*École d'Athènes* ; ce n'est donc pas lui qu'il faut voir dans la personne de ce vieillard à longue barbe blanche et au front chauve. Du reste, on n'a pas manqué de donner des noms à chacune de ces têtes admirables ; ce sera, si l'on veut, parmi les péripatéticiens, Théophraste, Lycon, Critolaüs, Diodore de Tyr ou Andronicus de Rhodes, voir même Boèce ou Cassiodore ; de même que du côté de l'Académie on peut placer Polémon, Crantor, Speusippe et Xénocrate. Le mieux peut-être est de ne pas s'égarer au milieu d'hypothèses stériles, et de ne pas prêter à Raphaël des intentions que rien ne justifie<sup>1</sup>. — De ce côté encore, pour varier

1. M. Passavant, dans son savant ouvrage sur Raphaël, a passé en revue, à propos de l'*École d'Athènes*, toute la philosophie grecque, d'après l'ouvrage de Diogène de Laerte, qui, dit-il, aurait guidé l'Urbinatè. Dans cette hypothèse ingénieuse, M. Passavant a moins suivi le Sanzio que l'écrivain grec ; et pour se donner le plaisir d'avoir des *spécimens* de toutes les écoles philosophiques, il a appliqué aux moindres personnages de cette fresque des noms arbitraires, qui servent les besoins de sa thèse. Du reste, à part quelques personnages sur lesquels il ne peut y avoir aucun doute, tels que Platon et Aristote, Socrate et Alcibiade, Pythagore et Archimède, à part quelques portraits contemporains très-authentiques, chacun est libre de son opinion, et peut prononcer à peu près à son gré. Pour moi, j'ai cru devoir respecter avant tout la légende appliquée par les contemporains du Sanzio aux divers personnages de son œuvre ; et, placé entre des données contradictoires, je me suis rattaché de préférence à la version de Bellori, parce que cet homme de goût et de science, vivant à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle, dans l'intimité d'artistes tels que Poussin, se trouvait encore à même de recueillir les traditions de l'école que Raphaël a immortalisée.

l'action , Raphaël a introduit l'épisode d'un jeune homme qui hésite et paraît chercher sa voie, et auquel un philosophe dans la force de l'âge montre les figures vénérables de Platon et d'Aristote , comme le but vers lequel il doit tendre. Ce jeune homme monte les degrés du gymnase, tandis que son guide s'apprête à les descendre, et ce groupe peut être interprété de deux manières différentes. Sur le premier plan de ce côté est Archimède entouré de son école ; on peut donc penser que les anciens, regardant les sciences exactes comme un prélude aux abstractions philosophiques, l'écolier montre à son interlocuteur le mathématicien dont il quitte les leçons pour suivre celles des philosophes. D'une autre part, Diogène est étendu au milieu des marches du gymnase , et le geste rétrospectif de l'écolier le désigne plus directement encore qu'il ne désigne Archimède ; on peut donc admettre également que , voulant s'attacher au philosophe cynique, il en est détourné par l'expérience du personnage auquel il parle, et qui le dirige vers le Lycée. Quelle que soit l'interprétation qu'on veuille donner à ces deux figures, elles sont admirables de mouvement et d'expression. — Derrière ce groupe, un autre jeune homme est vu de face ; appuyé sur le soubassement des piliers, le corps plié en deux, la jambe droite ramenée sur le genou gauche, il transcrit avec ardeur l'enseignement qu'il reçoit : cette figure, devenue classique, est d'une grande hardiesse et d'une extrême beauté. A côté, un personnage drapé , les bras posés sur la corniche du soubassement

et la tête appuyée sur ses bras, regarde ce qu'écrit l'écolier. — Plus loin, un vieillard, vu de face, est enveloppé dans un large manteau ; les bras ramenés l'un sur l'autre, il porte ses yeux vers la gauche. — Enfin un groupe, composé de trois figures qui représentent les trois âges de l'homme, termine de ce côté le plan supérieur de la fresque, et montre que la philosophie a des enseignements appropriés à toutes les conditions de la vie<sup>1</sup>.

Tous les personnages qui viennent d'être indiqués sont placés debout au sommet de l'escalier qui conduit à l'intérieur du gymnase ; Platon et Aristote sont le centre vers lequel ils convergent, de sorte que les disciples de ces deux maîtres se partagent la partie supérieure de la fresque. Une statue d'Apollon préside aux enseignements de l'Académie, tandis qu'une statue de Minerve domine le Lycée. Ces deux divinités sont fort bien choisies pour représenter l'esprit de l'une et de l'autre école : le dieu de l'Harmonie devait inspirer Platon, comme la déesse de la Sagesse devait guider Aristote. Ces statues, vues de face, sont placées de chaque côté dans des niches réservées dans les entre-pilastres. Apollon est nu, la tête légèrement inclinée sur l'épaule droite ; il tient une lyre de la main gauche, et s'appuie de l'autre main sur le tronc de l'olivier de Délos, autour duquel rampe un serpent qui rappelle la victoire du fils de Latone, et fait allu-

1. On a quelquefois donné le nom de Zenon au personnage le plus âgé de ce groupe.

sion à la santé que donne le dieu qu'on nomme à la fois *Kallinicos* et *Alexicacos* : c'est bien là le plus beau des dieux<sup>1</sup>. Au-dessous de cette statue, deux bas-reliefs de marbre montrent la force brutale représentée par un homme qui en terrasse un autre, et la concupiscence grossière sous la figure d'un vieux triton qui veut embrasser une nymphe. Du côté des péripatéticiens, Minerve tient d'une main une lance, et de l'autre s'appuie sur un bouclier qui porte la tête de Gorgone. Dans le bas-relief qui se trouve au-dessous, une femme assise au milieu des nuages personnifie la vertu ; elle porte une main à son cœur, et de l'autre étend son sceptre sur la terre qu'elle veut soumettre.

Sur le premier plan, Pythagore et Archimède, les deux grandes lumières des sciences exactes, sont les centres autour desquels vont se grouper de chaque côté les personnages qui les accompagnent. Remarquons ici que le milieu de ce premier plan est complètement libre ; de sorte que les deux figures principales de Platon et d'Aristote, bien que reléguées sur le plan supérieur, conservent au point de vue pittoresque toute leur valeur morale. Au moyen de cette ingénieuse disposition, les deux principaux groupes de figures disposées à droite et à gauche du premier plan sont,

1. Pour concevoir une idée de la beauté de cette figure, il faut étudier, à défaut de la fresque originale, les deux planches que Marc-Antoine en a gravées d'après des dessins de Raphaël, n<sup>os</sup> 334 et 335 de Bartsh.

malgré leur importance, comme des *lignes de rappel* qui conduisent forcément l'œil du spectateur vers les chefs illustres de l'Académie et du Lycée.

A gauche, Pythagore est assis au milieu de ses disciples. L'école italique se trouve ainsi reliée à l'Académie au sein de laquelle elle vint se fondre; elle est également dominée par la statue d'Apollon au culte duquel se rattachaient les doctrines du philosophe samien. Pythagore est une des figures les plus puissantes de l'antiquité. Peu de temps après sa mort, ses élèves en firent presque un dieu; une sorte de culte fut attaché à sa mémoire, des statues s'élevèrent en son honneur, sa maison devint un temple, le lieu de son enseignement fut consacré aux Muses, et sa doctrine resta en honneur même après la chute du paganisme<sup>1</sup>. Cependant, sauf quelque pierres gravées, aucune statue, aucun buste authentique de ce philosophe ne nous est parvenu. Raphaël avait donc à créer une figure qui rappelât ce grand esprit. Le fondateur de l'école italique est vu de profil, assis, absorbé dans la composition des théories harmoniques qui passionnèrent si vivement l'imagination de l'antiquité; il tient de la main droite une plume avec laquelle il écrit dans un livre qu'il appuie sur son genou, tandis que de la main gauche il porte un encrier. Cette belle et forte tête presque chauve, ardente, rayonnante d'intelligence, pleine d'idées fécondes, rappelle les

1. Il y eut une secte chrétienne, celle des Carpocratéens, qui plaça l'image de Pythagore à côté de celle de Jésus-Christ.

traits que la tradition chrétienne a donnés à saint Paul.

Les six figures qui entourent Pythagore sont comme autant de satellites sur lesquels rayonne l'esprit du maître. — A ses côtés, un jeune homme, qui sera si l'on veut son propre fils, Théologus, s'incline par un mouvement plein de grâce, le regarde avec tendresse et admiration, et lui présente une tablette sur laquelle sont écrites en lettres grecques les trois mots des consonnances harmoniques : Διαπασων, Διαπεντε, Διατεσσαρων. — Derrière Pythagore sont Empédocle, Épicharme et Architas, trois des disciples les plus célèbres de l'école italique. — Empédocle est assis, il porte en avant sa tête chauve et barbue, regarde avec attention ce qu'écrit le philosophe de Samos, et s'apprête à transcrire sa doctrine; d'une main il tient une plume suspendue au-dessus d'un livre posé sur ses genoux, et de l'autre un encrier. Cette figure est si naturelle, qu'on la croirait vivante. En admettant qu'elle représente Empédocle, elle a été peinte toute d'imagination; elle le serait encore aujourd'hui, car le portrait donné par Gronovius est sans aucune probabilité. Dès l'antiquité, la fable s'est emparée de ce philosophe, qui joignait à l'imagination d'un poète la sagacité d'un observateur; elle a transfiguré jusqu'à sa mort, et une obscurité profonde continue d'entourer la mémoire de cet homme dont l'esprit rendait des oracles. — Épicharme est debout à côté d'Empédocle; sa tête est coiffée d'une espèce de turban; il porte la main à sa poitrine, et se penche pour lire ce qu'écrit son

maître. L'iconographie est également restée muette sur ce philosophe, qui fut aussi un poète comique, et qui, au dire d'Horace, fraya les voies à Plaute. Le costume oriental que porte cette figure a fait qu'on l'a souvent désignée du nom d'Averrhoës<sup>1</sup>; mais la place de ce commentateur célèbre d'Aristote serait dans le Lycée, et non parmi les Pythagoriciens. — Quant à Archytas, il eut une réputation égale comme astronome, mathématicien, général et législateur; on n'a de lui que des médailles douteuses<sup>2</sup>. Ce serait ce philosophe que Raphaël aurait voulu rappeler dans la tête drapée, vue de profil, pleine de jeunesse et de beauté, qu'on aperçoit entre Empédocle et Épicharme. D'autres ont voulu voir dans cette gracieuse figure le portrait d'Aspasie; mais cette hypothèse est inadmissible, car la place d'Aspasie eût été, le Sanzio qui fait preuve ici de connaissances si complètes ne l'ignorait pas, non parmi les Pythagoriciens, mais parmi les disciples de Socrate et à côté d'Alcibiade.

Derrière ce groupe qui représente ici l'école italique, un homme jeune encore, le menton rasé, la tête couronnée de feuilles de chêne, écrit dans un livre qu'il appuie sur le piédestal d'une colonne. Quelques critiques ont pensé que dans cette figure un peu efféminée, insouciant, Raphaël avait voulu représenter

1. M. Longhena (traduc. italienne de la vie de Raphaël par Quatremer de Quincy).

2. Cassius possédait à sa campagne de Tivoli un Hermès d'Archytas; on n'en a retrouvé que la gaine sous la tête. (V. *Museo Pio Clementino*, t. I, p. 14.)

Épicure<sup>1</sup>. Mais cela n'est pas probable : car bien que la découverte du portrait de ce philosophe soit toute récente, ses images avaient été tellement répandues dans l'antiquité, qu'à défaut de monuments authentiques, la tradition serait venue éclairer le Sanzio et l'aurait empêché de substituer cette tête imberbe, saine et réjouie, à la tête barbue, longue, maigre et triste de cet athée morose qui niait la Providence, qui lui substituait des atomes crochus se heurtant au hasard, et que Dante a placé dans le sixième cercle de son enfer, où les hérétiques expient leur crime dans des tombes de feu. Il est plus probable, comme le pense Bellori, que cette figure est un portrait dessiné d'après nature, et que les feuilles de chêne dont la tête est couronnée font allusion à la devise de Jules II (*della Rovere*), auquel Raphaël voulut ainsi dédier son œuvre. — La fresque est terminée de ce côté par un vieillard portant dans ses bras un enfant. Ce trait rappelle la coutume qu'avaient les anciens de conduire les petits enfants dans les écoles de philosophie, afin de les accoutumer de bonne heure au silence et de diriger leurs instincts vers l'étude.

A la gauche de Pythagore et sur un plan intermédiaire, un jeune homme d'une grande noblesse et d'une admirable beauté se tient debout, enveloppé dans un manteau blanc frangé d'or; de longs cheveux tombent sur ses épaules, et dans un mouvement plein de grâce il porte la main à sa poitrine. Cette figure

1. M. Passavant en fait Démocrite.



est celle du neveu de Jules II, Francesco Maria della Rovere, qui avait été adopté par le duc d'Urbin Guidobaldo; fiancé dès l'année 1505 à Léonore Gonzague, fille du marquis de Mantoue, il venait en 1509 de contracter définitivement cette alliance, qui consolidait la puissance du Pape dans l'Italie centrale. Ce prince, que Raphaël a immortalisé en l'associant à toutes les gloires de l'antiquité, était doué des qualités les plus brillantes et les plus aimables; il aimait les sciences et les arts, et la gloire plus encore. Sous une apparence de douceur et de calme, il cachait l'ardeur, la bravoure et toutes les passions désordonnées d'un Italien du xv<sup>e</sup> siècle. Ainsi, après la prise de Bologne en 1511, le cardinal Alidosio l'ayant accusé près du Pape d'avoir causé la perte de cette ville, il le tua de sa propre main dans une rue de Ravenne. Telle était encore la violence de cette époque.

Devant Pythagore et sur le même plan, un philosophe est debout; le pied gauche posé sur une pierre, il tient un livre ouvert qu'il désigne à l'attention du chef de l'école italique; mais celui-ci est trop absorbé dans ses méditations pour rien entendre de ce qui se passe autour de lui. On a donné à ce personnage, d'une prestance un peu sentencieuse, le nom d'Hippias, ce sophiste athénien qui se vantait de tout savoir, de tout expliquer, et que Platon, dans ses Dialogues, a voué au ridicule<sup>1</sup>. — Devant lui, un autre philosophe

1. M. Passavant donne à ce personnage le nom d'Anaxagore. D'autres l'ont désigné sous le nom de Terpandre. (R. Mengs.)

vêtu d'une simple tunique, est assis sur la première marche de l'escalier; le coude appuyé sur un bloc de marbre, il tient une plume de la main droite. Ce savant, qui semble absorbé dans de profondes méditations, serait Arcésilas, fondateur de la seconde Académie, et l'un des sceptiques les plus illustres de l'antiquité. Son costume, qui n'a rien de grec, rappellerait ses voyages en Perse<sup>1</sup>.

A la droite du spectateur, Archimède est le centre vers lequel convergent les personnages qui occupent le premier plan de la fresque. L'antiquité ne nous a pas encore rendu le portrait d'Archimède, et ceux que l'on cite sont tirés de médailles apocryphes ou de marbres peu authentiques. N'ayant aucune donnée qui lui permît de restituer la tête du grand géomètre, Raphaël l'a représenté sous les traits de Bramante<sup>2</sup>. Un compas à la main, il est penché vers le sol, et trace sur une tablette posée à terre une figure géométrique qu'il explique à ses élèves. Le beau développement de ce front agrandi par l'étude répond du reste parfaitement à l'idéal qu'on peut se faire d'Archimède. — Quatre disciples, dont la jeunesse contraste d'une manière charmante avec la maturité de leur maître, semblent comme suspendus à sa parole, et se préparent à la

1. Dans sa description du carton de Milan, le savant M. Longhena donne à ce philosophe le nom du stoïcien Epictète; tandis que dans son *Histoire de Raphaël*, M. Passavant l'appelle Héraclite d'Hérophèse. Je me rattache ici à l'opinion de M. Montagnani.

2. Le Musée du Louvre possède un dessin de cette tête de Bramante telle que Raphaël l'a conçue pour le personnage d'Archimède.

philosophie par les sciences. L'un, un genou en terre et la main appuyée sur sa cuisse, se penche sur la figure géométrique qu'il cherche à comprendre ; derrière lui un autre est debout, l'épaule nue, s'appuyant sur le dos de son camarade, et s'inclinant pour suivre le raisonnement de son maître ; le troisième, à genoux à la droite d'Archimède, regarde derrière lui vers le quatrième qui se penche pour voir le dessin du géomètre ; ce quatrième personnage serait, selon Vasari, le jeune duc de Mantoue, Frédéric II, qui se trouvait alors à Rome et dont Raphaël aurait fait ici le portrait <sup>1</sup>.

Derrière Archimède deux philosophes sont debout, une sphère à la main. — Le premier, vu de dos, a la tête ceinte d'une couronne ; c'est Zoroastre, le héros mythologique de l'Orient, qui inventa le magisme et qui donna des lois à la Perse. — Le second, qui porte une longue barbe et qui a la tête coiffée d'un bonnet, serait Euclide d'Alexandrie, le maître d'Archimède et l'un des mathématiciens les plus illustres de l'antiquité. La science iconographique ne connaît, pour ainsi dire, rien sur ce savant ; elle n'a de lui que quelques médailles. On a prétendu que Raphaël avait rappelé dans le personnage d'Euclide les traits de Jean della Casa ; mais cela n'est pas admissible : car ce littérateur célèbre qui ne fut élevé à l'archevêché de Bénévent que sous

1. Le jeune duc de Mantoue, Frédéric II Gonzague, était frère de Léonore Gonzague, qui venait d'épouser le neveu de Jules II, Francesco Maria della Rovere.

Paul IV, en 1544, ne pouvait en 1509 représenter le vieillard à longue barbe que l'on voit ici dans l'école d'Athènes. — Euclide et Zoroastre tournent la tête vers les deux figures qui terminent la fresque de ce côté. Dans ces deux derniers personnages, Raphaël s'est représenté en compagnie de Pietro Vannucci; il a placé Pérugin sur le premier plan, tandis qu'à côté *il s'est peint lui-même à l'aide d'un miroir*<sup>1</sup>. Il rendit ainsi un témoignage solennel de ce qu'il devait à son maître, et il montra, au moment où la fortune et la gloire l'entouraient de toutes leurs faveurs, que le souvenir de son enfance ne le quittait pas.

Une figure reste encore à mentionner, celle de Diogène le cynique. Ce philosophe, que Platon comparait à Socrate en délire, est assis ou plutôt couché au milieu des marches du gymnase. C'est bien là *le cynique tout nu* dont parle Juvénal,

. . . . . Dalia nudi  
Non ardent cynici<sup>2</sup>.

ce vieillard au crâne dénudé, aux traits fins et caustiques, avec une barbe inculte semblable à une chevelure, *barba comans*<sup>3</sup>. Il est seul au milieu de la fresque, son manteau et son écuelle sont à ses côtés, cette écuelle qu'il devait jeter un jour comme un meuble superflu; il s'appuie sur son bras droit, et tient de la main gauche des tablettes qui posent sur sa cuisse

1. Vasari.

2. *Sat. XIV*, v. 308.

3. Sidoine Apollinaire.

et qu'il lit avec attention. Diogène, qui avait renchéri sur l'originalité d'Antisthène son maître, opposait la raison aux passions, le courage à la fortune et la nature aux lois. L'iconographie ne sait rien ou peu de chose sur les traits de ce philosophe qui, après avoir rempli la Grèce du bruit de son orgueilleuse sagesse, fut trouvé mort près de Corinthe, dans le gymnase de Cranée, où ses restes furent déposés <sup>1</sup>. Ses amis placèrent sur sa tombe un chien en marbre de Paros, et cet animal est resté l'emblème particulier de ce philosophe et de sa secte.

Tels sont les personnages qui remplissent cette fresque <sup>2</sup>. Ainsi, en face de la science divine se développant au sein même de l'univers, en face de la *Dispute du Saint-Sacrement* qui célèbre le triomphe de la religion par la foi, Raphaël a consacré dans l'*École d'Athènes* le triomphe de l'intelligence appliquée à la recherche de la vérité philosophique. Ici, les plus hautes doctrines de l'antiquité s'agitent sans se heurter; là, sous l'action conciliante de Jésus-Christ, tous les systèmes trouvent leur solution définitive. D'un côté, les philosophes, disposés en groupes distincts, sont réunis par le seul lien de l'harmonie linéaire, mais non par une idée commune et supérieure à leurs discussions; dans

1. La même année (323 av. J.-C.), Alexandre le Grand mourut à Babylone.

2. La fresque de l'École d'Athènes ne compte pas moins de 52 figures principales.

la variété de leurs attitudes, dans leurs figures d'expressions si diverses, on comprend le doute qui divise et qui obscurcit les conceptions les plus sublimes : les vérités primordiales, Dieu, l'immortalité, le devoir, n'arrivent à ces esprits qu'à travers des ténèbres qu'aucune foi révélée n'a encore dispersées ; on assiste à des recherches laborieuses, pénibles, ne conduisant qu'à des résultats incertains, et le point d'appui qu'Archimède demandait pour soulever le monde n'est pas encore trouvé. De l'autre côté, au contraire, le christianisme apparaît avec son unité merveilleuse : les Pères et les Docteurs de l'Église sont réunis par les liens d'une croyance commune et par la puissance d'une religion universelle ; tous les problèmes si ardemment poursuivis par la sagesse antique trouvent ici leur solution définitive, rigoureuse, immuable, et le Saint-Sacrement a révélé au monde le mystère de sa destinée ; la vérité, qui descend du ciel, éclaire toutes ces grandes intelligences, et guidées par la Foi, elles avancent d'un pas assuré dans la discussion qui les réunit ; ce ne sont plus des philosophes se fatiguant en de pénibles investigations et dont les recherches demeurent toujours incomplètes, ce sont des chrétiens qui dégagent de toute erreur les idées premières de l'âme et de Dieu <sup>1</sup>.

1. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici la fresque de Taddeo Gaddi, dans la chapelle *degli Spagnuoli* à Santa Maria Novella de Florence. Il s'agissait aussi d'exalter à la fois la science et la religion, et voici comment Taddeo Gaddi a conçu son sujet : saint Thomas d'Aquin est entouré d'anges qui lui font cortège ; les prophètes et les évangélistes l'assistent de leurs lumières, tandis qu'à ses pieds

La fresque de l'École d'Athènes prouve combien le talent de Raphaël avait grandi dans l'espace d'une année. Il se montre ici complètement dégagé des errements de l'ancienne École; il aborde sans timidité un sujet purement imaginaire et sans précédents dans l'histoire de l'art, et privé des éléments qui semblent indispensables, privé des monuments authentiques, il fait revivre les savants et les philosophes de la Grèce au temps de sa splendeur. Nul artiste n'avait encore essayé sérieusement de représenter avec leurs véritables caractères les personnages de l'antiquité, et si quelque tentative de ce genre avait été osée, on avait affublé les héros ou les philosophes des costumes en usage dans les cours italiennes du xv<sup>e</sup> siècle. Comment l'Urbinata put-il s'élever tout à coup à des hauteurs qui sont restées depuis inaccessibles, même avec les ressources de la science moderne? C'est ce qu'il faut demander à la nature de son génie d'abord, et ensuite aux circonstances au milieu desquelles il se développa.

Pendant les divers séjours qu'il fit à Florence, Raphaël avait eu comme un pressentiment de l'antiquité;

sont prosternés, dans l'attitude de l'humiliation, Arius, Sabellius et Averrhoës, qui figurent l'hérésie vaincue. Enfin, en dehors du sujet principal, quatorze figures rangées symétriquement dans des niches, représentent les sciences divines et humaines, ce sont : Justinien, Clément V, Pierre Lombard, Boëce, Denys l'Aréopagite, Jean Damascène, saint Augustin, Pythagore, Euclide, Ptolémée, Tubalcaïn, Aristote, Priscien et Cicéron. Voilà ce que l'art pouvait concevoir au xiv<sup>e</sup> siècle.

à Rome, il en eut la révélation complète. Les débris gigantesques de la ville éternelle s'éclairèrent pour lui d'une lumière surnaturelle, qui les lui montra dans toute leur splendeur passée. Il comprit ce qu'il vit, il devina ce qu'il ne vit pas ; la vérité lui apparut plus grande au milieu des ruines ; et avec une incomparable puissance d'assimilation, il s'appropriâ les qualités les plus précieuses de l'art des anciens. Il puisa dans ces modèles inimitables le calme, le respect de la beauté, et surtout cette harmonie à laquelle il a donné son nom dans l'art moderne et qu'il substitua à la symétrie architecturale des écoles primitives. C'est cette harmonie, qui fait le charme principal des grandes œuvres, qu'il faut surtout signaler dans l'*École d'Athènes* ; c'est elle qui balance les masses, les relie, les cadence, établit entre elles de justes mesures, préserve de la monotonie, concourt à l'unité d'impression, et produit cette puissance d'enchantement qui émeut et captive l'esprit. Pour les anciens, cette qualité dominait toutes les autres, et ils lui sacrifiaient tout, même la vérité : ainsi l'Apollon du Belvédère a la jambe gauche plus longue que la droite et accuse encore d'autres fautes anatomiques, sans lesquelles l'auteur de ce merveilleux ouvrage n'eût pas atteint le même degré de majesté et de noblesse ; dans la statue équestre de Marc-Aurèle qui décore la place du Capitole, l'artiste a retranché sur l'épaisseur que devraient avoir les cuisses du cavalier, sans quoi le groupe eût été massif et peu harmonieux. Raphaël est, parmi les



modernes, celui qui a le mieux compris ce système, et qui s'est le plus rapproché de la perfection des ouvrages antiques. Lui aussi il a tout sacrifié à l'harmonie, et l'*École d'Athènes* en offre ici un témoignage remarquable : si relativement aux figures l'architecture était vraie, les voûtes n'auraient pas ce majestueux développement qui ajoute tant à l'harmonie générale; et si relativement à l'architecture, la perspective humaine eût été observée, les dernières figures du plan supérieur, en s'amointrissant considérablement, auraient rendu la composition impossible; grâce à de savantes erreurs, l'harmonie générale de cette fresque est incomparable<sup>1</sup>.

Après s'être ainsi pénétré de l'esprit général de l'art antique, Raphaël, pour réaliser les merveilles de sa fresque, n'eut qu'à recueillir l'étonnante érudition qui depuis longtemps déjà passionnait l'Italie. Pendant le xv<sup>e</sup> siècle, les lettres grecques, chassées de Constantinople par les Turcs, s'étaient réfugiées dans la Péninsule et avaient ouvert à la renaissance des sources nouvelles. Pour se faire une idée juste de l'esprit des philosophes qu'il voulait peindre, le Sanzio n'eut qu'à s'adresser à l'Arioste, à Balthasar Castiglione, à Bibbiena et à tous les savants qui briguaient l'honneur de son amitié<sup>2</sup>. C'est ainsi qu'il put, avec une pénétration

1. Cette observation a été développée par M. Constantin. V. *Idées italiennes*, etc., Florence, 1840.

2. Le chevalier del Pozzo possédait une lettre de Raphaël à l'Arioste, dans laquelle il lui demandait des instructions sur les diffé-

merveilleuse, arriver à l'intelligence supérieure des personnages qu'il avait à représenter, et les faire revivre avec une justesse d'expression si parfaite, que lorsque l'iconographie est venue produire leurs portraits authentiques, elle les a montrés tels que le peintre les avait rêvés<sup>1</sup>. Seulement il leur a donné un degré d'idéal tel, que chacune de ces figures est plus qu'un portrait, elle est comme le résumé d'une doctrine. Enfin, là où la tradition manquait absolument, Raphaël prit parmi les illustrations contemporaines des types qui s'harmonisaient avec les personnages qu'il avait à représenter, plaçant ainsi ses affections sous d'illustres patronages, et décernant, par une sensibilité exquise et pleine de foi, une apothéose anticipée à ceux que la reconnaissance ou l'amitié lui rendait chers. C'est ainsi que dans la figure d'Archimède il a immortalisé les traits de Bramante<sup>2</sup>.

rents personnages de la *Dispute du Saint-Sacrement*, voulant donner à chacun d'eux son véritable caractère, et à l'ensemble de sa fresque toute la noblesse possible. (V. Bottari dans ses notes sur Vasari, et Richardson dans son *Traité de la Peinture*, t. III, 2<sup>e</sup> part. p. 333.)

1. C'est à ce point de vue surtout que j'ai cru devoir rapprocher des principaux personnages de cette fresque, les traits saillants que l'iconographie a mis en lumière sur chacun d'eux. Je suivrai la même méthode dans la description de la fresque du *Par-nasse*.

2. Ceux qui ne vont pas à Rome peuvent prendre une idée juste de la fresque Vaticane, en étudiant le carton donné à la bibliothèque Ambrosienne par le cardinal Boromé. Les campagnes d'Italie avaient amené à Paris ce dessin fameux, et il figurait au Musée impérial sous le n<sup>o</sup> 242; Waterloo l'a rendu à la ville de Milan. Ce carton est dessiné au crayon noir, et présente quelques différences

## FIGURE DE LA PHILOSOPHIE.

Dante raconte qu'après la mort de Béatrix, la vue continuelle de sa douleur toucha une jeune et noble dame qu'il aimait. Sans doute ces paroles ont un sens réel, mais elles cachent aussi une allégorie, et dans la bienveillante créature qui, sans les tarir, sécha les larmes du poète, il faut voir l'image de la Philosophie, que le moyen âge se plaisait à représenter sous les traits d'une vierge. Ainsi, après avoir confondu la science divine avec *la Dame* qui fut en possession de

avec la fresque. Il y manque la perspective architecturale qui forme le fond du tableau; on n'y voit pas non plus les deux statues d'Apollon et de Minerve qui dominent, d'un côté les philosophes de l'Académie, et de l'autre les philosophes du Lycée. Au milieu du premier plan, la figure assise que nous avons nommée Arcésilas, et que M. Longhena nomme Épictète, manque également : Raphaël aura ajouté cette figure après coup, pour remplir le vide laissé trop grand au milieu de la fresque, et pour servir de trait d'union aux deux groupes qui occupent chacun des côtés du premier plan. La tête vue de profil, qui représente Archytas-suivant les uns, ou Aspasia suivant les autres, est nue dans le carton, tandis qu'elle est drapée dans la fresque. A droite, les portraits de Raphaël et de Pérugin manquent également dans le carton, et la figure d'Euclide ne tient pas de globe terrestre. Quelques autres différences seraient aussi à signaler sur le plan supérieur. (V. la note \* de M. Longhena, p. 49 de la traduction italienne de Quatremère de Quincy.)

Le Musée de Vienne et le Musée du Louvre possèdent des dessins faits par Raphaël pour l'*École d'Athènes*. — V. également les dessins gravés dans l'ouvrage de Landon, pl. 354 et 355; dans Basan, dans Ottley, etc. On peut suivre ainsi l'idée du maître depuis le moment où elle germe; puis on la voit successivement se développer, grandir, se transformer et s'épurer, pour arriver enfin au degré d'idéal où elle se trouve dans l'œuvre définitive.

son âme, le poète florentin vit aussi la science humaine sous les traits d'une femme *dont les yeux éclairerent ceux qu'ils regardent, et dont le sourire enchante et persuade à la fois.*

Raphaël aussi a représenté la Philosophie comme il avait déjà représenté la Théologie, sous les traits d'une femme qui domine, dans la voûte, les savants rassemblés dans l'*École d'Athènes*. C'est une figure d'une beauté robuste et puissante : elle est assise au milieu des nuées, sur un siège en marbre blanc dont les montants représentent des *Diane d'Éphèse*<sup>1</sup>. Vue de face, elle tourne légèrement la tête vers la droite et la poitrine vers la gauche, et dans ce double mouvement ses yeux et sa pensée semblent plonger jusque dans les profondeurs de la nature. Ses cheveux tombent sur ses épaules, et sont ornés d'un diadème qui fait briller sur son front les feux d'une escarboucle, emblème de la lumière pénétrante dont la science nous éclaire. Elle est vêtue d'une simple tunique attachée à la taille et laissant le col, les bras et les pieds nus. Ce vêtement, analogue à celui dont Phidias avait couvert son Jupiter olympien, est divisé en quatre zones rappelant les quatre éléments qui régnaient encore au xvi<sup>e</sup> siècle, l'Air, le Feu, l'Eau et la Terre : la partie supérieure, qui enveloppe la poitrine, est constellée d'or sur fond d'azur ; puis la draperie devient rouge et comme enflammée ; elle rappelle ensuite la couleur de la mer,

1. Sortes de termes formés par l'assemblage symbolique des trois règnes de la nature. (Quatremère de Quincy.)

avec des poissons emblématiques ; enfin la partie inférieure est couverte de fleurs se détachant sur un fond couleur de terre. Ainsi représentée, la Philosophie est universelle ; elle porte deux livres avec ces titres : *Naturalis, Moralis* ; elle embrasse à la fois les sciences exactes et spéculatives. Deux magnifiques enfants l'accompagnent, supportant des cartels sur lesquels on lit ces mots : *CAVSARVM COGNITIO*. Dans cette belle allégorie, si fière et si simple, la pensée du peintre est aussi clairement exprimée qu'elle est profonde et complète.

#### ALLÉGORIE DE L'ASTRONOMIE.

La composition qui occupe l'angle de la voûte à côté de la Science est une allégorie de l'Astronomie. C'est une femme entraînée par le mouvement d'une sphère céleste sur laquelle elle se penche ; son regard est fixé sur le centre où se trouve la Terre <sup>1</sup>, et son geste exprime l'admiration ; elle s'appuie de la main droite sur la sphère transparente et lumineuse, tandis qu'elle élève la main gauche en signe de ravissement ; elle est vêtue d'une longue tunique, et le voile qui couvre son sein flotte derrière elle, violemment agité par le mouvement qui tout entraîne. De chaque côté, deux petits génies ailés sont posés sur de légers nuages ; ils portent chacun un livre, et, tournant leurs regards vers la

1. A cette époque, le système de Copernic n'avait pas cours en Italie.

figure principale, ils vont prendre leur vol en sens contraire, pour répandre partout la lumière de la science.

DÉCORATION DU SOUBASSEMENT.

Comme celui de la *Dispute du Saint-Sacrement*, le soubassement de l'*École d'Athènes* est orné de trois cariatides qui semblent soutenir la fresque, et de quatre sujets peints en clair-obscur par Polydore de Caravage sur les dessins de Raphaël.

*Figure de la Méditation.* — On remarque d'abord, en commençant par la gauche, une figure complètement enveloppée dans les plis d'un large manteau. C'est une femme assise, le pied posé sur une sphère, et dans l'attitude d'une profonde méditation. Cette figure, d'un fort beau dessin, est encore une allégorie complémentaire de la Science.

*Discussion sur le globe terrestre.* — On voit ensuite les patriarches de la philosophie discutant sur le globe terrestre autour duquel il sont rassemblés. Ce dessin est d'une ampleur et d'une fierté remarquables. Sur le devant, deux figures jeunes encore montrent du doigt la sphère, et forment un heureux contraste avec la vieillesse et la gravité des autres personnages de cette composition.

Les deux autres sujets sont consacrés à Archimède.

*Siège de Syracuse.* — On assiste d'abord au siège de Syracuse. On sait que le génie du grand géomètre prolongea pendant trois ans la résistance que cette

ville opposait aux Romains commandés par Marcellus. Les terribles machines des assiégés déroutaient le courage des assiégeants : tantôt Archimède exposait la flotte ennemie au foyer de ses miroirs gigantesques et l'incendiait comme par magie ; d'autres fois, à l'aide d'inventions mécaniques, il soulevait dans les airs les vaisseaux des Romains, et les laissait tout à coup retomber dans les flots où ils se brisaient. Il est inutile de dire que la fable tient une large place dans le récit des inventions d'Archimède. Toujours est-il que les aigles de Rome auraient été forcées de tourner leur vol vers la Péninsule, si la trahison ne leur avait livré Syracuse<sup>4</sup>. — C'est la défense fameuse de cette ville que Raphaël a voulu rappeler dans cette esquisse. Dans le fond, on voit les remparts de la ville assiégée, et sur le premier plan, la flotte romaine en désordre, impuissante contre le génie qui la combat.

*Sac de Syracuse. — Mort d'Archimède.* — Enfin, l'an 212 avant J.-C., les armées romaines entrèrent dans Syracuse. La ville fut livrée au pillage, et tous les trésors que l'art grec y avait amassés devinrent la proie de soldats ignorants. Quant à Archimède, Marcellus avait ordonné qu'on épargnât sa vie ; mais le savant, absorbé dans la recherche d'un problème important, n'entendit pas, au milieu du tumulte qui l'entourait, le soldat qui venait l'arrêter, et il périt victime de son dévouement à la science. — C'est le double

<sup>4</sup> V. le récit de Plutarque, dans sa vie de Marcellus.

épisode du sac de Syracuse et de la mort d'Archimède, qui se trouve indiqué dans le quatrième sujet que Polydore peignit dans ce soubassement. Le dessin est divisé en deux parties par un pilier orné d'un terme <sup>1</sup>. A gauche, on voit les soldats romains foulant aux pieds les vaincus et emportant les vases précieux qu'ils ont pillés ; à droite, Archimède est à genoux, un compas à la main, traçant une figure sur le sol, au moment où il va être frappé à mort.

Ces compositions secondaires complètent et commentent le triomphe des sciences et de la philosophie, si admirablement développé dans l'*École d'Athènes*.

1. Une semblable division se trouve dans le dessin de *la Peste* gravé par Marc-Antoine.

---



## POÉSIE

### LE PARNASSE

La fresque du *Parnasse* décore la paroi qui donne sur la cour du Belvédère, et le mur en cet endroit est percé par une fenêtre : or cet obstacle qui semblait devoir rompre l'unité de la composition a été pour Raphaël l'objet d'une de ses plus hautes inspirations. Voulant glorifier la Poésie, il imagina de réunir ses personnages sur une des montagnes célèbres habitées par les Muses, l'Olympe ou l'Hélicon, le Pinde ou le Parnasse; de sorte que le terrain s'élevant par degrés, le sommet se trouve au-dessus de la fenêtre, tandis que les divers plans s'inclinent par une pente douce de chaque côté de cette ouverture qui semble percée dans la montagne.

C'est donc au sommet du Parnasse, en Phocide, que Raphaël a rassemblé autour d'Apollon et des Muses les grands esprits qu'ils ont inspirés. Les anciens regardaient cette montagne comme sacrée; non-seulement ils en faisaient le séjour de leurs dieux, mais ils la considéraient comme le point central de la Grèce,

et même ils allaient jusqu'à en faire l'axe du monde. C'est que ces cimes enchantées, qui semblaient toucher au ciel, réunissaient tout ce qui pouvait charmer l'imagination poétique de la Grèce. De là, on dominait la somptueuse Corinthe, les plaines fertiles de la Béotie, et tout ce beau golfe de Crète avec ses cent villes : au nord-ouest, coulaient les eaux harmonieuses du fleuve Céphise qui, après avoir arrosé les riches vallées de la Phocide et de la Béotie, allaient se jeter dans le lac Copais que d'immenses travaux d'art avaient mis en communication avec la mer. De quelque côté qu'on portât ses regards, l'esprit était comme enivré par tous les enchantements de la nature et de la civilisation.

Apollon *Citharède* ou plutôt *Musagète* (c'est-à-dire conducteur des Muses) est assis au centre de la fresque sur un tertre recouvert de gazon, à l'ombre d'un bosquet de lauriers qui protègent de leurs frais ombrages le sommet du Parnasse. La tête levée vers le ciel, le Dieu s'abandonne à ses divins transports. Une simple draperie ramenée de l'épaule droite sur le milieu du corps laisse le torse et les jambes nus. Ses cheveux, dénoués tombent sur ses épaules, et cet arrangement ne rappelle en rien celui des statues antiques qui ont toutes les cheveux relevés autour de la tête et attachés sur le sommet<sup>1</sup>. Aux pieds d'Apollon coule la fontaine Castalie ; tandis que la fenêtre qui s'ouvre au-dessous

1. Cette sorte de coiffure était commune chez les Grecs aux adolescents des deux sexes, et elle a donné lieu souvent à des méprises.

sera, si l'on veut, l'entrée de l'antré Corycien. — L'art de l'antiquité avait doué d'une beauté sublime le fils de Jupiter et de Latone; il lui avait donné, dans ses attributions diverses, l'empreinte d'une jeunesse éternelle, délicate et forte, grande et simple à la fois. L'Apollon de Raphaël a quelque chose de moins que le Dieu des Grecs; mais il a aussi quelque chose de plus. Il ne réalise pas avec la même perfection cette haute conception de la jeunesse virile, cette santé robuste, cette élégance et cette force qui s'annoncent *comme l'aurore d'un beau jour*<sup>1</sup>; mais il est doué d'une grâce supérieure dont l'antiquité n'eut pas la révélation, et que l'art chrétien a imprimée à tous ses chefs-d'œuvre; ses formes sont moins parfaites, mais son expression est plus puissante. On pourrait le comparer à la belle statue de la villa Ludovisi, qui représente un Apollon pasteur (νόμιος) également assis sur un rocher, ayant sous lui sa chlamyde, à ses côtés son *pedum*, et dans sa main droite une lyre. Raphaël aussi avait placé une lyre dans les mains de son Apollon, comme on peut s'en convaincre par la gravure que fit Marc-Antoine d'après le dessin primitif. En remplaçant ensuite dans sa fresque cet instrument classique par un violon, il céda sans doute aux instances de Jules II qui voulut honorer un virtuose célèbre, et peut-être aussi à sa propre inclination. Il y avait en effet à la cour du Pape un jeune homme d'une grande beauté et d'un

1. Winckelmann.

rare mérite comme joueur de violon ; Raphaël, attiré par l'élégance et par le talent de ce musicien, se prit pour lui d'une vive amitié et l'immortalisa, non-seulement dans la fresque du *Parnasse*, mais dans un admirable portrait qu'on voit aujourd'hui au palais Sciarra <sup>1</sup>. Il triompha du reste avec un rare bonheur de la difficulté que présente la pose de cet instrument, et il sut concilier les exigences de Jules II, et sans doute aussi les exigences de son propre cœur, avec les lois plus impérieuses encore de l'art. Ainsi, dans cette fresque Apollon personnifie la musique, qui résumait pour les anciens tous les arts des Muses ; car c'était par la musique que le *nombre* et l'*harmonie* s'emparaient de l'âme, et y faisaient entrer la grâce et le beau <sup>2</sup>.

De chaque côté d'Apollon sont les Muses. Ces divinités sorties du sein des ondes étaient le produit du naturalisme poétique de la Grèce, qui attribuait aux eaux des vertus inspiratrices ; elles avaient leurs racines dans les écoles orphiques, où s'était opérée la fusion des cultes d'Apollon et de Bacchus. Bientôt ces nymphes inspirées, douées de la puissance du chant, se répandirent, avec des généalogies et des noms diffé-

1. Ce portrait, l'un des plus beaux qu'ait produits le pinceau du Sanzio, est de l'année 1518. Il est par conséquent postérieur à la fresque vaticane. Comme couleur, il peut paraître avec avantage à côté des plus beaux Vénitiens.

2. Platon. — Cette figure d'Apollon est terminée avec des hachures colorées placées sur les masses. On en voit à Florence un beau dessin à la sanguine.

rents, dans toutes les provinces de la Grèce, et leur culte, compliqué souvent de notions astronomiques fort incomplètes, se fonde dans le culte supérieur d'Apollon. Les *Muses Parnassides* adoptées définitivement par le paganisme étaient au nombre de neuf : *Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Erato, Polymnie, Uranie et Calliope*, toutes filles de Jupiter et de Mnémosyne<sup>1</sup>, d'où le nom qu'on leur donne souvent de *Mnémonides* ou *Filles de Mémoire*. On sait de quelle prédilection spéciale l'art des anciens les a entourées ; il en reste des traces étincelantes dans les musées de Naples et de Rome : l'admirable peinture tirée d'Herculanum, et les Muses du Vatican trouvées dans la maison de Cassius à Tivoli<sup>2</sup>, doivent être rangées parmi les plus précieux monuments que l'antiquité nous ait transmis.

Dans la fresque du Parnasse, *Calliope* est assise à la droite d'Apollon. Calliope, la mère d'Orphée, qu'Hésiode regarde comme supérieure à toutes les autres Muses, présidait à l'Éloquence et à l'Épopée ; elle devait son nom à la beauté de sa voix. Raphaël l'a représentée avec un profil idéal, regardant les grands poètes épiques, Homère, Virgile et Dante, qui occupent de ce côté les sommets du Parnasse, et tenant en main la trompette de la renommée ; ses cheveux sont entourés d'un voile, et elle est vêtue d'une draperie blanche qui découvre le bras droit et une partie de la poitrine.

1. Hésiode, *Théogonie*, v. 53.

2. Cette découverte eut lieu en 1774.

L'art antique était plus chaste pour les Muses, car dans toutes les statues qui nous sont parvenues, elles ont la poitrine complètement voilée<sup>1</sup>. — Derrière Calliope est *Melpomène*, la Muse de la tragédie. Elle est debout, les cheveux dénoués sur les épaules, et le regard abaissé sur sa sœur; la robe dont elle est vêtue laisse également à découvert le sein et le bras droit; elle porte le masque tragique, mais il lui manque la couronne bachique que les anciens donnaient généralement à cette Muse, pour rappeler que les représentations dramatiques avaient pris naissance dans les fêtes de Bacchus. — Les deux Muses, appuyées l'une sur l'autre, qui sont à côté de Melpomène, ne portent aucun attribut spécial qui les puisse faire reconnaître; on en a fait les Muses de la poésie lyrique et de la poésie érotique, *Euterpe* à laquelle les anciens donnaient une double flûte, et *Erato* qui tenait le *plectrum* et la lyre. — *Uranie*, la Muse de l'astronomie, est assise à la gauche d'Apollon. Vêtue d'une robe d'azur, elle tient une cithare et lève les yeux vers le ciel; Polymnie, Thalie, Clio et Terpsichore sont debout derrière elle. — *Polymnie*, la Muse des hymnes et des mythes, est la plus rapprochée du dieu Musagète; un diadème entoure ses cheveux qui sont retroussés et rattachés sur le sommet de la tête; les bras et les mains enveloppés dans son *péplus*, comme la plupart des statues antiques, elle est dans l'attitude du silence et de la méditation. —

1. Cette figure est menacée par une fissure qui arrive déjà jusqu'au genou.

La Muse de la comédie, *Thalie*, est à côté, tenant en main le masqué comique ; ses cheveux sont couverts d'une draperie, et sa tunique laisse à nu son épaule droite. — Puis vient *Clio*, la Muse de l'histoire, — et enfin *Terpsichore*, la Muse de la danse et l'inspiratrice des chants héroïques et sacrés<sup>1</sup>. Elle est vue de dos, la tête tournée vers la droite, ses cheveux sont retenus par des bandelettes, et son corps, d'un port magnifique, est enveloppé dans les plis d'une robe admirablement drapée. — Telles sont les Muses, telles qu'a pu les créer Raphaël, privé des monuments authentiques que l'antiquité nous a maintenant révélés. Elles forment de chaque côté d'Apollon deux chœurs d'une grande harmonie ; et cependant, si on les compare aux Muses du Vatican, ou même aux peintures d'Herculanum qui sont déjà d'une époque de décadence, on voit combien la renaissance, dans ce qu'elle a produit de plus parfait, fut loin encore d'atteindre à l'idéal plastique de la Grèce. Dans les contes enchantés qui ont bercé notre enfance, il est une jeune fille qui, après un sommeil de cent ans, se réveille jeune encore au bras de son époux ; eh bien ! l'art aussi, après une léthargie séculaire à travers les âges barbares, retrouve comme une seconde jeunesse au souffle de la renaissance : mais les œuvres de cette époque, malgré l'éclat et la profondeur

1. Les anciens ne séparaient pas la danse de la poésie ; le nom même de *Terpsichore* signifie à la fois *danse* et *chœur*, et dans les cérémonies religieuses de l'antiquité, on chantait les hymnes adressées aux dieux en dansant autour de leurs autels.

des idées qui les engendrèrent, n'eurent jamais la sévérité et l'incomparable fraîcheur des œuvres de l'antiquité, fleurs écloses au printemps de l'humanité, belles comme la jeunesse, éphémères comme la beauté.

A la droite d'Apollon et à côté des Muses, Raphaël a placé Homère, Virgile et Dante.

Homère, dont le génie inspira tous les arts de l'antiquité, avait été pour la Grèce l'objet d'un culte national ; cependant sa figure comme son histoire appartiennent à la fable. On sait peu de choses de ce barde sublime, *de ce poète souverain qui vole comme un aigle au-dessus de tous les autres*<sup>1</sup>, sinon qu'il naquit à Smyrne, d'une famille athénienne, dix siècles au moins avant J.-C., qu'il mena une vie errante et pauvre, qu'il perdit la vue dans un âge avancé, et qu'il mourut dans l'île d'Ios où se conservait son tombeau. Puis l'enthousiasme s'empara des peuples, et l'on éleva des temples à l'homme qui n'avait su où reposer sa tête ; les plus grands génies attachèrent leur gloire à la sienne : Lycurgue et Pisistrate recueillirent avec un soin religieux les fragments épars de ses chants, et l'on sait qu'Alexandre le Grand, au milieu de ses conquêtes en Asie, préparait avec Anaxandre et Callisthène une édition de l'Iliade. Quant aux arts, de même qu'ils avaient créé les figures de leurs dieux, de même ils se formèrent du poète un type idéal, et il en résulta que le portrait d'Homère, comme les portraits des dieux,

1. Dante.



varia suivant le génie des artistes et suivant les tendances des peuples<sup>1</sup>. La plus ancienne des statues d'Homère était celle que Smicythus lui avait dédiée à Olympie, elle était l'œuvre du sculpteur Dionysius; Argos possédait aussi un bronze célèbre du chantre de l'Iliade, et l'on pense que ce bronze fut le modèle de l'admirable buste du musée Capitolin<sup>2</sup>; enfin, Plutarque raconte que, de son temps, la seule image qui restât d'Homère était sur le chemin qui conduisait d'Athènes à Éleusis, où l'on avait élevé des statues aux plus grands poètes de la Grèce<sup>3</sup>. — Dans la fresque du Parnasse, Raphaël a réalisé, sans l'avoir connu, le type idéal que l'antiquité s'était fait d'Homère. Le divin poète est debout, vêtu d'une tunique blanche et d'un long manteau bleu qu'il relève de la main gauche; il est dans l'attitude de l'inspiration et paraît posséder d'un esprit supérieur; sa tête, ceinte d'une couronne de laurier, est rejetée en arrière sur les épaules, la peau froncée autour des yeux indique la cécité, et cette physionomie ardente, pleine de chaleur et de vivacité, porte l'empreinte d'une majesté sublime<sup>4</sup>. Rien ne

1. Pline.

2. Visconti.

3. Plutarque, *Vie d'Isocrate*.

4. Il paraît probable que Raphaël s'est inspiré, pour réaliser l'Homère du Parnasse, de la tête du Laocoon. Outre la fresque, l'examen attentif de plusieurs études préparatoires, dessinées par Raphaël lui-même, m'a confirmé dans cette opinion. — Le groupe du Laocoon fut découvert dans le mois de janvier 1506 dans la vigne de Felice de Fredis qui se trouvait au-dessus des thermes de Titus. (Carlo Fea). Dans un magnifique dessin qui est la propriété du

manque ici à la grandeur morale du poète ; on voit les déchirements de la souffrance au milieu des rides qui sillonnent ce front glorieux, et ce je ne sais quoi d'incomparable et d'achevé que le malheur ajoute au génie. — Près d'Homère, un jeune homme est assis à l'ombre d'un bouquet d'arbres ; attentif à la voix du poète, il s'apprête à transcrire les harmonies sublimes qui coulent des sources de l'Iliade, et qui charmeront l'âme humaine jusqu'à la fin des siècles<sup>1</sup>.

Derrière Homère, la douce figure de Virgile se dessine sur l'azur du ciel hellénique. Dix siècles séparent ces deux génies, et le poète latin, avec moins de grandeur que le poète grec, a déjà plus d'humanité ; son âme est moins fière, mais elle est plus sensible et plus tendre, et le type que l'art a créé de l'auteur de l'Énéide répond parfaitement à cette idée. L'homme qui éleva un monument impérissable à la gloire de Rome était simple, modeste et même timide ; après avoir gagné toutes les faveurs et vaincu l'envie à force de douceur et de bonté, il mena une vie heureuse et retirée au milieu des enchantements du golfe de Naples. Parfois il allait à Rome où l'appelaient d'illustres

prince Albert, on voit d'une manière évidente l'analogie qu'il y a entre le marbre antique et l'Homère du Parnasse. Ce dessin, fait à la plume, renferme les têtes d'Homère, de Virgile et de Dante.

1. Selon M. Constantin, cette figure serait de la main de Jules Romain, tandis que Jean d'Udine aurait peint à sec les lauriers et les couronnes posées sur la tête des poètes. Ce sont là des suppositions hasardeuses, surtout lorsqu'on considère qu'en 1514 Jules Romain n'avait encore que dix-neuf ans.

patronages. On le voit alors chez Mécène ou chez l'empereur, commencer d'une voix tremblante la lecture d'un chant de son poème, puis s'échauffer par degrés, répandre autour de lui l'émotion qui le domine, et, semblable à Orphée qui faisait pleurer les pierres, arracher des larmes à Auguste. Un entraînement invincible le poussait vers la Grèce ; ce voyage épuisa ses forces déjà chancelantes, et il n'eut que le temps de revenir à Naples pour mourir, jeune encore, sous ce beau ciel qu'il avait tant aimé. Cette existence toute intérieure, et tout à fait en dehors de la vie publique, n'a laissé d'autres traces que des œuvres immortelles, et aucun monument authentique ne peut nous montrer les traits de Virgile. Cependant ses portraits étaient répandus à Rome, et l'enthousiasme populaire les entourait d'un culte qui a traversé sans s'altérer les âges les plus barbares. Suétone nous apprend, il est vrai, que Caligula fit mutiler les images de Virgile, et ce fut un honneur pour la mémoire du poète d'être proscrit par un tel monstre ; bientôt, du reste, d'autres Césars, voulant réparer cette profanation, firent placer dans leur *lararium* les bustes du *cygne de Mantoue*. Mais si d'indignes caprices pouvaient anéantir des marbres précieux, les œuvres échappaient aux folies impériales ; transcrites par mille mains et portant en tête le portrait du poète, elles circulaient partout comme un sang généreux. La bibliothèque Vaticane possède un de ces précieux manuscrits, avec une miniature d'un dessin très-faible appartenant au iv<sup>e</sup> siècle.

cle de notre ère; Virgile y est représenté assis sur un large siège à dossier; il porte le costume grec, une tunique et un pallium blancs, il a un air de momie avec de petits yeux à fleur de tête, et l'esprit se refuse à reconnaître dans cette enluminure celui que les latins appelaient *le Poëte* par excellence. Quant aux bustes connus maintenant sous le nom de Virgile, ce sont des têtes idéales généralement conçues d'après quelqu'une des Muses, et leur longue chevelure est d'ailleurs contraire à l'usage des Romains: on peut voir un de ces marbres au musée de Mantoue<sup>1</sup>. — Raphaël aussi a créé son *Poëte*, et le portrait qu'il en donne dans sa fresque est conforme à l'idée morale que présente à l'esprit le souvenir de ce génie plein de grâce et de sympathie. C'est une figure qui participe d'un double mouvement: la poitrine est tournée vers Apollon et les Muses qu'il montre du doigt, tandis que la tête se porte en arrière et regarde Dante. C'est Virgile en effet qui, au xvi<sup>e</sup> siècle, dirige le poëte florentin sur les sommets du Parnasse, comme il l'avait guidé le jour du vendredi saint de l'année 1300 à travers les neuf cercles de l'enfer.

Dante est la plus grande figure que la civilisation chrétienne ait produite; il est à la fois le poëte et l'historien naïf des siècles barbares et héroïques du moyen

1. M. His de la Salle possède dans sa riche collection un magnifique dessin que le Mantegna avait fait pour un monument destiné à Virgile. On y voit le poëte sous les traits d'un empereur romain.

âge ; il rappelle une humanité pleine de jeunesse, de vigueur et de sauvage énergie ; et de la même hauteur qu'Homère avait dominé l'antiquité, il domine le monde moderne. Son génie poétique, né des flammes de l'amour, se développa dans la souffrance. Il avait onze ans, lorsque le 1<sup>er</sup> mai de l'année 1274 il rencontra une noble et belle enfant, Béatrice. Aussitôt il l'aima comme un rayon de la divine beauté ; elle lui apparaissait au milieu de la foule, comme un ange égaré sur la terre ; à l'église, il la voyait rayonnante d'immortalité, et alors sa prière s'élevait d'elle-même vers Dieu. « Aussitôt  
 « qu'elle se montrait, une flamme soudaine de charité  
 « s'allumait en moi, qui me faisait pardonner à tous  
 « et n'avoir plus d'ennemis... Et qui eût voulu savoir  
 « ce que c'est qu'aimer, l'aurait appris en voyant  
 « trembler tous mes membres. Puis, au moment où  
 « cette noble dame inclinait vers moi sa tête, rien ne  
 « pouvait voiler l'éblouissante clarté qui m'inondait  
 « les yeux ; je demeurais terrassé d'une intolérable  
 « béatitude..... Elle, s'enveloppant de son humilité  
 « comme d'un voile, s'en allait sans paraître touchée  
 « de ce qui se faisait ou se disait autour d'elle. Et  
 « quand elle avait passé, plusieurs s'écriaient en se  
 « retirant : Celle-ci n'est point une femme, c'est un  
 « des plus beaux anges du ciel ! — C'est une merveille,  
 « répondaient les autres ; béni soit Dieu qui sait faire  
 « de si admirables ouvrages<sup>1</sup>. » La fille de Folco

1. (V. les belles pages d'Ozanam sur le développement de la pas-

de' Portinari mourut à la fleur de l'âge en 1292, et son âme, en montant au ciel, y éleva celle du poète. C'est alors que l'inspiration vint le visiter : vivante, il avait entouré Béatrice de l'auréole des saintes ; morte, il la plaça dans la patrie des anges, au plus haut du ciel, dans les régions d'éternelle splendeur ; il en fit sa madone, il l'entoura de rayons immortels, et répandit en vers harmonieux les *chants intérieurs de l'amour* qui remplissaient son cœur.

Après avoir rendu dans la *Dispute du Saint-Sacrement* un solennel hommage à la science théologique de Dante, Raphaël, dans son *Parnasse*, a donné au poète la palme glorieuse qu'il avait vainement poursuivie à travers les douleurs de l'exil. Dante avait rêvé toute sa vie de recevoir le laurier poétique sur les fonts sacrés de son baptême, dans cette ingrate Florence qu'il avait tant aimée :

Ritornereò poetà : e in sul fonte  
Del mio battesimo, prenderò 'l capello.

Ce rêve ne se réalisa pas, et le 14 septembre 1321 ce grand homme mourut à Ravenne, où Guido Novello lui fit des funérailles triomphales. Alors la république de Florence se souvint de ce glorieux citoyen, qui avait été comme l'âme errante de l'Italie succombant sous la double étreinte du sacerdoce et de l'empire, et elle ordonna au peintre Michelino de lui élever un monu-

sion de Dante). — M. É. J. Delécluze a donné une excellente et complète traduction de la Vie nouvelle.

ment dans la cathédrale de *Santa Maria del Fiore* : l'artiste représenta Dante en habit de docteur, montrant les trois royaumes invisibles, ayant sa ville natale à ses pieds et en dominant les clochers et les tours, de sorte que l'ignorance de la perspective a vengé le poète des rigueurs de sa patrie<sup>4</sup>. Giotto, qui avait été l'ami de Dante, en a laissé aussi un admirable portrait dans la chapelle du *Bargello* à Florence. Enfin, Boccace a décrit, pour ainsi dire d'après nature, l'extérieur et les manières du poète florentin : « Dante était de taille  
 « moyenne et légèrement voûté; sa démarche était  
 « noble et grave, son air bienveillant et doux. Il avait  
 « le nez aquilin, les yeux grands, la figure longue et  
 « la lèvre inférieure un peu saillante sur la lèvre supé-  
 « rieure. Il avait le teint très-brun, la barbe et les che-  
 « veux noirs, épais et crépus. Sa physionomie était  
 « celle d'un homme mélancolique et pensif. Naturelle-  
 « ment rêveur et taciturne, il ne parlait guère à moins  
 « d'être interrogé, et, souvent absorbé dans ses ré-  
 « flexions, il n'entendait pas les questions qui lui  
 « étaient faites. Il aimait passionnément tous les beaux-  
 « arts, ceux même qui n'avaient pas un rapport im-  
 « médiate avec la poésie, comme la peinture. Il avait  
 « pris dans sa jeunesse des leçons de Cimabue, et il fut  
 « ensuite très-lié avec Giotto. Il eut de même des liai-  
 « sons intimes avec les musiciens et les chanteurs re-  
 « nommés de son temps. Doué lui-même d'une belle

4. Ce trait se trouve ingénieusement rappelé dans l'ouvrage d'Ozanam.

« voix, il chantait agréablement, et chantait volontiers : c'était sa manière favorite d'épancher les émotions de son âme, surtout quand elles étaient douces et heureuses. »

Dans la fresque vaticane, la figure de Dante est fidèlement reproduite d'après les documents authentiques que je viens de rappeler. C'est ce profil étrusque, portant l'empreinte d'une noble souffrance, et montrant avec une éloquence incomparable la loi divine qui domine l'humanité depuis sa chute et depuis le calvaire ; c'est qu'il n'y a pas de vraie grandeur sans la croix, et que le sacrifice seul peut faire remonter l'homme jusqu'aux hauteurs originelles d'où le péché l'a fait descendre. Le poète florentin, vêtu d'une longue robe rouge, le front couronné de lauriers et la tête coiffée du bonnet de docteur, s'avance sur les pas de Virgile qui le conduit dans les Champs-Élysées de la poésie. C'est un beau spectacle que celui des Muses et des poètes de l'antiquité entourant ici ce grand esprit, semblables à ces ombres illustres avec lesquelles il échange de mystérieuses paroles dès les premiers pas de sa visite aux enfers. On croit entendre parler Dante lui-même, lorsqu'il dit : « Nous nous acheminâmes, mon guide<sup>4</sup> et moi, devant la clarté... et nous arrivâmes sur un pré de fraîche verdure. Il y avait là des ombres aux regards lents et recueillis ; leur extérieur était tout plein d'auto-

4. Virgile.



« rité; elles parlaient rarement et d'une voix suave.  
 « Nous nous retirâmes vers un des coins de cette  
 « prairie, dans un endroit élevé et lumineux, d'où  
 « l'on pouvait apercevoir tout ce qu'il y avait à l'en-  
 « tour. Là, debout sur la verdure émaillée, me furent  
 « montrées les grandes âmes, et du bonheur de les  
 « avoir vues je tressaille encore en moi-même<sup>1</sup>. »

Enfin sur le sommet du Parnasse, Raphaël s'est placé lui-même en compagnie d'Homère, de Virgile et de Dante, mettant ainsi son génie sous le patronage des trois plus grands poètes du monde.

Sur le versant de la montagne, Sappho est assise, le bras gauche appuyé sur l'encadrement de la fenêtre; d'une main elle tient un cahier sur lequel on lit son nom, et de l'autre une lyre faite d'une écaille de tortue surmontée d'une corné de chèvre<sup>2</sup>. La tête, vue

1. Dante, *Inferno*, canto IV, v. 403, 414, etc.

403. — Così n'andammo infino alla lumiera.

411. — Giugnemmo in prato di fresca verdura.

412. — Genti v' eran con occhi tardi e gravi,  
 Di grande autorità ne' lor sembianti,  
 Parlavan rado con voci soavi.

415. — Traemmoci così dall' un de 'canti  
 In luogo aperto, luminoso, ed alto,  
 Sì che veder si potean tutti quanti.

418. — Colà diritto sopra 'l verde smalto  
 Mi fur mostrati gli spiriti magni,  
 Che di vederli in me stesso n' esalto.

2. Une semblable lyre se retrouve dans plusieurs statues antiques, entre autres dans la Terpsichore du musée Vatican, qui est sans doute une répétition de la statue de Filiscus, placée, suivant Plin, dans les portiques d'Octavie; le cardinal Pallota, à Rome,

de profil, est tournée vers les poètes qui s'entretiennent à côté; le regard est passionné, vif comme la pensée, et l'arrangement idéal des cheveux, qui semblent agités du souffle de l'inspiration, donne à l'ensemble de cette figure une ardeur pleine de poésie. — Raphaël avait-il entre les mains des documents authentiques qui lui permissent de restituer le portrait authentique de Sappho? C'est douteux, car des médailles de Mitylène, fort rares, auraient pu seules le renseigner à cet égard. Peut-être Démocharis lui avait-il appris que cette femme célèbre avait une peau d'une finesse remarquable et un embonpoint qui n'était pas excessif. Pour des statues authentiques, il n'en existe pas : celle que Silanion avait coulée en bronze a été détruite, de même que le portrait peint par Léon dont parle Plin. Quant au buste du Capitole, ce ne peut être que celui d'une courtisane ordinaire. Il y eut en effet plusieurs Sappho, comme il y eut plusieurs Aspasia, plusieurs Phryné, plusieurs Laïs et plusieurs Glycère. Sappho *la Grande* naquit l'an 612 avant J.-C. à Mytilène, dans l'île de Lesbos fertile en femmes voluptueuses et lettrées; elle fut la contemporaine et la rivale souvent heureuse d'Alcée, de Stésichore et de Simonide de Céos; quant à Anacréon qu'on lui a donné pour amant, il était de quarante-cinq ans plus jeune qu'elle. Enveloppée dans la conspiration d'Alcée contre Pittacus, elle s'exila en possédait aussi une petite copie antique de cette statue; une autre se trouvait dans la collection de la reine Christine.

Sicile où elle mourut. Ce n'est donc pas à elle, mais à une autre Sappho, de date plus récente et qui n'eut d'autre célébrité que celle de ses charmes, qu'il faut rapporter l'amour de Phaon et le saut de Leucade ; car bien que les poètes anciens et modernes<sup>1</sup> aient trouvé leur compte dans cette confusion, Hérodote, qui parle de Sappho le poète, ne dit mot de cet amour ni de cette catastrophe. Ce n'est pas à dire pour cela que Sappho, musicienne et poète, n'ait été en même temps une *hétaïre*, une courtisane ; elle le fut et ne pouvait être autrement<sup>2</sup> ; son génie seul et son âme inspirée l'élevèrent au-dessus des autres Lesbienues qu'elle dressait à la poésie et à la volupté. L'antiquité mit Sappho au rang des Muses ; Platon et Aristote allèrent jusqu'à la compter au nombre des sages, et Plutarque disait d'elle : « En vérité, ce que cette femme chante est mêlé de feu<sup>3</sup>. » — Telle que Raphaël l'a conçue, la Sappho du *Parnasse* répond bien à l'idéal que l'esprit peut se faire de cette femme extraordinaire. A voir son regard inspiré, ses lèvres frémissantes de passion, toute cette physionomie pleine

1. Ovide et M. de Lamartine entre autres.

2. Dans les sociétés antiques, la volupté fut une science et un art, comme la philosophie et la poésie ; la femme ne pouvait naître à la vie intellectuelle que par l'abandon de toute pudeur : quant à la femme vertueuse, elle était condamnée à l'impuissance pour le bien comme pour le mal.

3. Les œuvres de Sappho, dont il ne reste que de rares fragments, formaient neuf livres. Au moyen âge, des prêtres chrétiens poussant le zèle jusqu'à la barbarie, obtinrent des empereurs byzantins la destruction d'un grand nombre d'ouvrages des anciens poètes grecs

d'ardeur et d'enthousiasme, il semble qu'on va entendre les strophes harmonieuses qui charmaient il y a deux mille ans l'oreille délicate de la Grèce : « L'amour brise mon âme comme le vent renverse les chênes dans les montagnes..... Allons, ma lyre divine, parle et prends une voix<sup>1</sup>. »

Près de Sapho, le personnage qui se tient debout, adossé au tronc d'un laurier, est Alcée, qui enrichit d'un mètre nouveau la poésie grecque, et fut l'ancêtre poétique d'Horace. Le portrait d'Alcée est gravé sur un monument unique, sur une médaille de Mitylène; cette ville était, parmi les cités grecques, la plus jalouse de consacrer sur ses monnaies la mémoire de ses grands citoyens. La médaille d'Alcée est en bronze; au xv<sup>e</sup> siècle elle appartenait à Fulvius Ursinus, qui en tira le portrait du poète; puis elle passa à Rome dans la collection Gotofredi, et de là dans le cabinet de la reine Christine de Suède; Pie VI l'acheta ensuite des Odescalchi pour le musée Vatican., d'où elle vint à Paris au cabinet des médailles de la bibliothèque impériale, où elle se trouve encore aujourd'hui. La tête représentée sur cette monnaie a un air d'inspiration remarquable, et malgré l'imperfection du burin, on voit par la belle disposition des cheveux et de la

dénoncés comme licencieux. C'est ainsi que périrent ou furent mutilés au milieu des flammes les comiques Ménandre, Diphile, Apollodore, Philémon, et les lyriques Erinne, Anacréon, Mimnerme, Alcman, Alcée et Sapho.

1. V. la belle étude que M. Deschanel a donnée sur Sapho dans son livre des *Courtisanes grecques*.

barbe qu'elle est la répétition d'une statue appartenant au plus beau temps de l'art grec. — Quant à l'Alcée du *Parnasse*, c'est une noble et belle figure, mais qui paraît être idéale; il tient un livre, et tourne la tête vers les trois poètes qui s'entretiennent derrière lui.

Le plus éloigné est Pétrarque, dont les *triumphes* inspirèrent sans doute à Raphaël la première idée de ses fresques, Pétrarque dont l'érudition passionnée donna à la renaissance son impulsion définitive, Pétrarque qui fut, après Dante, le plus grand poète de l'Italie. Sa tête, couverte d'une cape, est couronnée du laurier qui lui fut décerné à Rome le jour de Pâques de l'année 1344. Lui aussi il puisa l'inspiration dans un amour sans espoir; et ici ses yeux s'illuminent d'une douce joie, car dans le séjour des muses la fille d'Audibert de Noves, *Madonna Laura*, vient de lui apparaître dans la personne de Corinne. — Par une pensée pleine de grâce, Raphaël a rapproché du poète d'Arezzo la muse lyrique de la Béotie, Corinne, la rivale heureuse de Pindare<sup>1</sup>; et dans ce personnage antique, il a rappelé le portrait que la renaissance donnait comme celui de Laure. C'est une tête d'une incomparable douceur, légèrement inclinée sur l'épaule droite, avec de longs cheveux tombant sur le cou<sup>2</sup>. — A la droite de Corinne, et tourné vers elle,

1. Corinne, que l'antiquité avait surnommée *la Mouche*, était élève de la poëtesse Myrtis de Béotie, et non de Sapho comme on l'a dit souvent. Elle fut célèbre par sa beauté autant que par son génie. Ses poésies formaient cinq livres, presque tous perdus.

2. Un portrait de Laure qui passe pour authentique se trouve

est un personnage drapé d'un manteau jaune; il tient un livre et semble vouloir franchir les degrés du Parnasse, mais elle l'arrête en lui montrant Homère. On a prétendu que cette figure représentait le Toscan Francesco Berni, le créateur du genre *Bernesque*, poésies badines dont le charme ne se sent bien qu'en Italie<sup>1</sup>. L'extrême licence des œuvres de ce poète blessait la chasteté des muses, et s'il est vrai que ce soit lui que Raphaël ait voulu représenter ici, Corinne, en lui montrant l'aveugle de Smyrne, lui indique les hauteurs où le génie doit tendre. Mais c'est fort arbitrairement qu'on a donné à cette figure le nom du Berni : ce poète toscan, né à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, était jeune encore en 1509, et il ne vint à Rome qu'en 1517; il est donc au moins douteux que, malgré les tendances licencieuses de la société italienne au xvi<sup>e</sup> siècle, la renommée burlesque du Berni fut encore assez populaire pour lui donner droit de cité sur l'antique Parnasse. Raphaël n'aurait-il pas voulu plutôt rappeler ici une des gloires de Ferrare, le chantre naïf et original de *l'Orlando innamorato*, Bojardo, dont la gloire poétique avait couronné le xv<sup>e</sup> siècle et ouvert les voies à l'Arioste<sup>2</sup>.

dans une fresque importante que Taddeo Gaddi a peinte dans la chapelle dite *degli Spagnuoli*, dans le cloître de Santa Maria Novella. Cette fresque représente l'Église militante et triomphante; Madonna Laura s'y trouve en compagnie de Boccace, de Pétrarque, de Cimabue et de Fiametta.

1. Le Berni, comme Rabelais, comme Cervantes et comme Sterne, ne sont parfaitement compris que des nations dont ils personnifient l'humeur.

2. On regrette de ne pas voir Arioste figurer dans cette fresque

Du côté droit de la fresque, Pindare est assis en face de Sapho; il se retourne vers les deux poètes placés debout à sa droite, et leur montre dans les espaces imaginaires les héros vainqueurs que ses chants ont immortalisés. Puisant dans sa seule imagination<sup>1</sup>, Raphaël a créé ici une figure pleine de mouvement, de hardiesse, de lyrisme et d'enthousiasme. — Horace est debout sur le premier plan à la droite de Pindare, écoutant avec admiration le poète grec. Horace qui le premier fit entendre aux sept collines les accents lyriques de Pindare et d'Alcée, s'est peint lui-même dans ses vers : il tire vanité de son petit front, de ses cheveux noirs, de son gracieux sourire, de son abord agréable et de la fraîcheur de son teint. En réalité il était moins que beau, ainsi que le prouve son profil gravé sur des médaillons *contorniates*; de plus, sa petite taille et son embonpoint prêtaient à la raillerie. Raphaël, sans s'occuper ici de la réalité, a donné au poète latin l'élégance et la beauté de son esprit.

A côté d'Horace, un autre poète, un doigt appuyé sur sa bouche, écoute avec recueillement les chants de Pindare. Cette figure, qu'on a désignée sans preuves suffisantes du nom d'Anacréon<sup>2</sup>, ne rappelle en rien le poète voluptueux dont les débauches sont

du *Parnasse*. Mais on comprend cette lacune, si on se rappelle que le *Roland furieux* ne parut qu'en 1516.

1. On n'a retrouvé de Pindare que des gaines sans têtes.

2. M. Montagnani.

demeurées célèbres, et qu'une médaille de Téos représente avec une longue barbe<sup>1</sup>. En admettant toutefois que Raphaël ait créé un Anacréon purement idéal, comment aurait-il choisi ces traits, graves et presque mélancoliques, pour représenter l'esprit aimable et délicat qui reflète avec tant de charme les grâces efféminées et énervantes de la douce nature ionienne; à moins qu'en donnant une figure austère à ce poète avide des jouissances matérielles et en le plaçant en présence de Pindare, le poète des grandes actions et des grands dévouements, il n'ait voulu peindre l'âme égarée d'un homme de génie que de mâles et héroïques accents rappellent à la vertu? En admettant cette hypothèse, la fresque du *Parnasse* acquiert, il est vrai, un sens moral plus élevé. — Il serait cependant plus vraisemblable de voir dans ce personnage le poète Ennius. Outre que Vasari le signale dans cette fresque, ces traits austères rappelleraient la rudesse de l'auteur des *Annales de la république*; de plus, en le plaçant à côté de Pindare, Raphaël aurait montré que la poésie latine est fille de la poésie grecque. — Enfin une opinion qui semble plus probable encore donne à cette figure le nom d'Ovide. Il est certain que Raphaël n'a pu oublier un génie si haut placé dans la hiérarchie poétique, et dans son *Parnasse* il a dû vouloir rappeler le poète de Sulmone. La pose de ce personnage con-

1. Anacréon naquit 560 ans av. J.-C., dans la ville maritime de Téos, une des douze cités de la Confédération ionienne.



viendrait du reste parfaitement à l'auteur des *Métamorphoses* : la tristesse qu'il porte sur son front, il l'a rapportée des rives de l'Euxin, et elle le poursuit jusque dans les Champs Élysées de la poésie; le doigt qu'il appuie sur ses lèvres rappelle le secret maudit qui lui valut les douleurs de l'exil; enfin il semble admirablement placé à côté d'Horace, son contemporain et son ami. Du reste le portrait d'Ovide est encore une énigme : sa disgrâce fut cause sans doute de la destruction de ses bustes, qui ne sont malheureusement remplacés par aucune médaille. Bellori, en voyant dans le tombeau des Nasons une figure couronnée conduite par une muse, avait cru retrouver les traits d'Ovide; mais il a été bientôt démontré que ce tombeau n'était pas celui de la famille du poète, et qu'il fallait voir dans la figure couronnée une de ces âmes bienheureuses qui, selon Pindare, après les épreuves de la vie, étaient fêtées à leur arrivée dans les Champs Élysées par une habitante de ce fortuné séjour.

Derrière Horace est le poète Anzio Sincero Samazaro, qui mérita d'être appelé le Virgile chrétien. Né à Naples en 1458, l'auteur de l'*Arcadia* était en 1511 à l'apogée de sa gloire. C'était un véritable esprit de la renaissance, dont la muse s'exhala en une généreuse indignation en contemplant l'affaissement de l'Italie pendant les invasions de Charles VIII et de Louis XII. Raphaël en a tracé ici un admirable portrait : c'est un personnage dont la barbe est soigneu-

sement rasée, portant de longs cheveux qui tombent sur les épaules, avec un certain embonpoint qui n'exclut pas la dignité, une gravité douce, de beaux traits, et un regard plein de finesse et de pénétration.

On voit ensuite, en remontant vers les muses, deux poètes qui s'entretiennent à l'ombre d'un bouquet de lauriers. On a voulu reconnaître dans l'un le portrait de l'Arioste, tandis que plus arbitrairement encore on a donné à l'autre le nom d'Aristophane. — Ce serait aussi bien, si l'on veut, Tibulle, Catulle ou Propertius, que Vasari désigne également comme représentés dans le Parnasse. Ces figures peuvent en effet convenir également au génie voluptueux du poète de Vérone, qui mourut à la fleur de l'âge; à l'âme sensible et mélancolique de l'élégiaque amant de Délie, de Némésis ou de Nééra; ou bien à l'esprit érotique dont les vers ont immortalisé les charmes de Cinthie. D'autres encore<sup>1</sup> ont vu dans ce personnage le poète guerrier Cornelius Gallus, qui fut l'ami de Virgile, et qui se donna la mort à l'âge de quarante ans.

Enfin près du chœur des muses, dans deux figures qui seraient, dit-on, celles de Térence et de Plaute<sup>2</sup>, Raphaël a rappelé les traits de Boccace et de Tebaldeo. — En admettant donc que Plaute soit le plus rapproché des muses, l'Urbiniate n'ayant aucun docu-

1. V. M. Montagnani.

2. Les deux comiques latins étaient tellement aimés par l'Italie du xvi<sup>e</sup> siècle, que leurs ouvrages furent représentés en langue latine devant le souverain pontife.

ment qui lui permit de restituer les traits du poète latin, les a remplacés par ceux du poète ferrarais Tebaldeo, son ami et souvent son conseil<sup>1</sup>. — Quant à Boccace, il devait figurer dans cette œuvre qui exalte au nom de la renaissance les gloires poétiques de l'antiquité. Boccace avait été l'un des promoteurs les plus ardents de cette renaissance, et son plus beau titre devant la postérité est le culte passionné qu'il a voué à Homère et à Dante. Il fut en effet le premier qui consacra au grand Florentin une admiration réfléchie, et ce fut lui qui, en 1373, inaugura ces cours fameux dans lesquels on commentait devant tout un peuple les chants religieux et patriotiques de la Divine Comédie.

Telle est cette fresque du *Parnasse* qui place la poésie moderne à l'ombre de la poésie antique. Le génie de la renaissance brille ici du plus vif éclat : la chaîne des temps, longtemps rompue, s'y trouve renouée avec une incomparable harmonie. Les étincelles du vrai et du beau dans les arts, cachées pendant de longs siècles

1. Tebaldeo était né en 1463 : sa muse n'eut pas toujours une retenue suffisante. — Raphaël avait déjà fait de ce poète un fort beau portrait dont Bembo parle avec admiration dans une lettre adressée au cardinal de Santa Maria in Portico. Ce portrait est à Naples. (V. *Lett. Pittor.*, t. V, p. 134.) — Un autre portrait de Tebaldeo, également de la main de Raphaël, serait, suivant M. Longhena, en la possession du professeur Antonio Scarpa de Pavie. (V. la traduction italienne de Quatremère de Quincy, par M. Longhena, p. 377.) — Cependant on ne saurait admettre avec trop de circonspection l'authenticité de ces portraits.

sous la cendre des ruines , enflammèrent d'abord l'esprit de Dante ; conduit par Virgile, le grand Florentin pénétra dans les cercles magiques où lui apparurent toutes les gloires et toutes les misères du monde , et la plus belle des langues modernes sortit de ce premier choc des idées nouvelles. Puis, grâce aux laborieuses investigations de Pétrarque et de Boccace, le vieil Homère éleva à travers le xiv<sup>e</sup> siècle son front radieux de lumière : de sorte que la poésie moderne se trouva placée tout d'abord sous le regard des plus grands génies de l'antiquité. Enfin les lettres grecques et latines, cultivées avec passion au milieu de l'affaissement national du xv<sup>e</sup> siècle, donnèrent à la renaissance une irrésistible impulsion et préparèrent l'aurore du xvi<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la période la plus brillante de la littérature nationale et vivante de l'Italie. Telle est la signification poétique de cette peinture. La poésie italienne, parée de toutes les grâces de l'antiquité, prenait alors un essor merveilleux. Ce n'était plus, il est vrai, la langue de Dante avec son indépendance, son originalité, sa grandeur et sa sublimité un peu sauvage, c'était quelque chose de moins puissant peut-être, mais de plus flexible, de plus doux et de plus parfait, des accents d'une incomparable mélodie, dont Pétrarque avait donné le ton dès le xiv<sup>e</sup> siècle, et dont Tasse allait être bientôt l'expression la plus complète.

Cependant on doit dire de l'Italie en général qu'elle était alors trop exclusivement subjuguée par le souvenir du passé, et surtout qu'elle n'apportait pas un goût

assez châtié dans le choix des modèles qu'elle se proposait. C'est ce que montre en certains points la fresque vaticane : si Homère et Virgile sont placés au sommet du Parnasse, Plauté et Térence y figurent aussi, et à côté d'eux l'opinion publique désignait Tibulle, Properce et Catulle<sup>1</sup>; elle nommait également Anacréon, sans penser à aucun des grands tragiques grecs. Pourquoi ? Parce que la littérature italienne était alors non-seulement profane, mais essentiellement licencieuse, et que des poètes tels que Bembo, Arétin, Bibbiena, Castiglione et Tebaldeo, n'avaient rien à faire avec Eschyle, Sophocle et Euripide. A l'origine de la langue italienne, la poésie avait puisé à deux sources opposées, l'une sacrée, l'autre profane. D'un côté, le *Cantique du soleil* de saint François d'Assise avait inauguré le XIII<sup>e</sup> siècle, et ces accents enflammés d'une foi ardente et patriotique, répétés d'échos en échos, à Rome, à Florence, à Sienne et jusqu'en Sicile, avaient trouvé dans la Divine Comédie leur expression la plus sublime; mais bientôt leur puissance alla s'affaiblissant de jour en jour, pour se perdre presque complètement avec la liberté de l'Italie. D'un autre côté, en regard de ces inspirations nationales et chrétiennes, les troubadours provençaux avaient répandu dans la Péninsule les germes d'une littérature profane, molle, déréglée, voluptueuse, énervante, fatale aux mœurs et à l'indépendance, et qui, fortifiée par l'éru-

1. Vasari.

dition profane du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles et patronnée par ceux-là mêmes qui avaient mission de la combattre, finit par dominer à peu près exclusivement. Cependant de nobles exceptions protestèrent alors contre cet entraînement général, et en même temps que Raphaël montrait à l'admiration du monde ses fresques immortelles, Arioste, et après lui Tasse, échappant à ce paganisme littéraire qui avait séduit tant d'esprits éminents, conservaient la liberté de leurs inspirations dans le développement de légendes populaires, héroïques et chrétiennes, et produisaient les chefs-d'œuvre de l'épopée romantique <sup>1</sup>.

Considérée au point de vue exclusif de l'art, la fresque du *Parnasse* marque encore sur l'*École d'Athènes* un progrès dans le génie de Raphaël; elle montre plus encore l'affinité de goût, la sympathie de facultés mystérieuses qui l'unissaient aux maîtres de l'antiquité. L'arrangement des draperies et des cheveux atteste ici une science de plus en plus élevée, et tous ces grands esprits qui vivent en compagnie des Muses, portent une empreinte de noblesse et de grâce, de grandeur et de simplicité, dont le secret n'a pas été retrouvé. Sans doute chaque figure prise isolément n'a pas le degré de beauté qu'Apelle lui aurait im-

1. *Roland furieux* parut pour la première fois en 1516; la *Jérusalem délivrée* ne parut qu'en 1575. — (V. dans les *Poètes français au XIII<sup>e</sup> siècle*, par Ozanam, le beau développement des deux tendances littéraires qui entraînaient l'Italie à l'origine de la renaissance.)

primé; mais le plus habile des peintres grecs n'aurait pu mieux réussir à disposer les personnages dans une même composition, il n'aurait su mieux les rattacher à l'idée principale, ni les grouper avec plus de convenance et de variété, en se préservant en même temps de la monotonie et de l'exagération. — Enfin si Raphaël, en réconciliant dans l'*École d'Athènes* les systèmes philosophiques de l'antiquité, retrouva la tradition du goût des anciens et rattacha définitivement l'art moderne aux grands modèles qui pouvaient seuls féconder ses inspirations, il poussa plus loin encore dans le *Parnasse* cette œuvre de renaissance, en associant dans une même gloire les poètes anciens et modernes et en apportant dans son œuvre une telle puissance d'harmonie, que l'esprit relie sans effort le fil longtemps perdu qui nous rattache au passé, et embrasse sans étonnement dans une même admiration et avec une égale sympathie tous ces grands esprits, qui resteront éternellement jeunes, parce qu'ils appartiennent à l'humanité tout entière <sup>1</sup>.

1. Le crépi de cette peinture a beaucoup moins souffert que celui de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Comme dans toutes les autres fresques, les anciennes fentes ont été comblées et retouchées à la détrempe, ce qui affadit l'ensemble du tableau. C. Maratte, qui avait soixante-dix-sept ans lorsqu'il s'occupa de la restauration des chambres de Raphaël, a particulièrement mal réussi pour le *Parnasse*. Dans le mois de juillet de l'année 1839, Grégoire XVI voulut qu'on nettoiyât ces fresques qui n'avaient pas été touchées depuis 1702. (V. Constantin, *Idees italiennes*, etc.)

## FIGURE DE LA POÉSIE.

La figure de la Poésie domine dans le plafond le sommet du Parnasse. C'est une vierge au regard pénétrant, d'une jeunesse éternelle, rayonnante de beauté, de gloire, d'enthousiasme et de génie : ses cheveux, tressés en couronne, retombent en flots ondoyants derrière son cou ; son sein est couvert d'un voile blanc, tandis qu'un manteau d'azur drapant le reste du corps laisse à découvert les pieds nus, d'un fort beau dessin, croisés l'un sur l'autre. Assise sur un trône de marbre au milieu des nuées, elle tient une lyre et un livre, et son bras gauche est appuyé sur le montant du siège formé par une chimère dont la tête est traitée dans le plus haut style <sup>1</sup>. De grandes ailes ouvertes ajoutent à la puissance de cette radieuse figure, et lui donnent en même temps une extrême légèreté. Enfin, deux génies, qui sont comme les rayons de cette brillante étoile, se tiennent agenouillés de chaque côté ; ils portent des tablettes sur lesquelles on lit ces mots : *NVMINE AFFLATORVM*, indiquant par cette devise que la poésie est d'essence divine, et que c'est dans le ciel qu'il faut aller pour trouver la source et l'explication des mystères du génie.

1. Si, comme l'a prétendu Quatremère de Quincy, cette tête rappelle les traits d'Homère, ce fut une révélation du génie de Raphaël, car au xvi<sup>e</sup> siècle on ne connaissait aucun marbre qui représentât l'aveugle de Smyrne. Cependant il est possible que le Sanzio ait connu quelques médailles de Smyrne ou d'Amastreh, dont la bibliothèque des Orsini offrait dès le xvi<sup>e</sup> siècle de beaux exemplaires.



• Ici le Sanzio a touché aux limites extrêmes du sublime et de l'idéal : il a saisi la Poésie, c'est-à-dire l'inspiration elle-même, dans son vol le plus élevé, il l'a assise sur un trône de lumière, il l'a parée des grâces supérieures du christianisme, il en a fait la muse universelle, capable d'embrasser sous la large envergure de ses ailes toutes les gloires de tous les temps et de tous les lieux. Non-seulement cette radieuse figure élève l'esprit jusqu'au sommet de l'Olympe poétique, mais elle élève l'âme plus haut encore, elle la transporte dans les régions idéales où le génie doit puiser ses nobles inspirations, et le *numine afflatur* est bien la devise de l'œuvre tout entière de Raphaël <sup>1</sup>.

#### SUPPLICE DE MARSYAS.

A l'angle de la voûte, à côté de la figure de la Poésie, Raphaël a rappelé la fable de Marsyas. — On sait que le Phrygien Marsyas avait inventé la flûte et l'avait substituée au chalumeau. Son amour pour Cybèle, fille du roi Méon, l'ayant conduit à Nyse, il y rencontra Apollon qu'il osa défier. Le dieu accepta, à la condition que le vainqueur ferait à son rival le traitement qu'il voudrait. Marsyas ayant été vaincu, Apollon le fit écorcher vif, disent les uns, et, selon d'autres, se chargea lui-même de l'opération. Le sang du malheureux

1. M. Lévy, élève de deuxième année à l'Académie de Rome, a envoyé cette année (1857) au palais des Beaux-Arts une intéressante copie de la figure de la Poésie.

Phrygien fut transformé en un fleuve dont les eaux rougeâtres traversaient la ville de Célènes. — Cherchant la vérité cachée sous la fable, on a pensé que la flûte ayant été discréditée par la lyre, Marsyas s'était trouvé ruiné et par métaphore écorché par Apollon.

Le Marsyas de Raphaël rappelle l'admirable statue du Vatican<sup>1</sup>. Il est attaché à un tronc d'arbre au moment où le Scythe, armé d'un couteau, reçoit d'Apollon l'ordre de commencer l'exécution. Le dieu vainqueur est assis en face de sa victime; il tient d'une main sa lyre, et de l'autre il ordonne le supplice. Enfin, une quatrième figure, placée entre Apollon et Marsyas, étend le bras pour poser une couronne de laurier sur la tête du dieu. Cette composition, très-savante et en même temps très-simple, est à la hauteur de la fresque à laquelle elle sert de commentaire.

#### DÉCORATION DU SOUBASSEMENT.

Raphaël a placé sous la fresque du *Parnasse* deux des plus charmantes compositions qu'il ait conçues dans le goût de l'antique.

1. Raphaël a donné à son Marsyas les longues oreilles d'un satyre. En cela il a suivi les errements des anciens qui, confondant souvent le rival d'Apollon avec Silène, lui ont attribué l'intimité de celui-ci avec Bacchus que les Romains nommaient *Liber*, et l'ont dès lors adopté comme symbole de liberté. C'est ainsi qu'à Rome, une statue de Marsyas était placée dans le Forum, à côté du tribunal; et les avocats ne manquaient pas de le couronner pour se le rendre favorable, car en sa qualité de musicien, il devait exercer une grande influence sur la déclamation des orateurs.

D'après les autorités les mieux accréditées<sup>1</sup>, ces grisailles contiendraient l'origine et la fin des livres sibyllins. — On raconte que la Sibylle de Cumes vint à Rome sous le règne de Tarquin l'Ancien, et qu'elle lui vendit les livres qui contenaient les destinées de la république. Une autre version plus poétique fait sortir les livres sibyllins du tombeau de Numa, et c'est cette découverte qui fait le sujet du premier tableau. — Puis ces livres furent placés au Capitole, où ils étaient confiés à la garde des décemvirs, et ils furent brûlés dans l'incendie qui dévora tout l'édifice un an avant la dictature de Sylla. C'est cette destruction des livres prophétiques que rappellerait la seconde composition peinte en clair-obscur par Polydore de Caravage. — Mais je ne saisis pas le rapport qui lie à la poésie l'histoire des prédictions de la Sibylle, et je crois fausses les interprétations données à ces peintures.

Le premier de ces dessins a fourni à Marc-Antoine le motif d'une admirable gravure connue sous le titre d'*Alexandre faisant serrer les œuvres d'Homère*<sup>2</sup>. Or, ainsi compris, ce sujet s'harmonise parfaitement avec la fresque qu'il accompagne. On sait quelle était la passion d'Alexandre pour Homère, et qu'après la conquête de la Perse il renferma l'Iliade dans un coffre précieux provenant des dépouilles de Darius. — Dans la grisaille du Vatican, Alexandre est debout à droite, accompagné de six soldats. Au milieu, un personnage à longue barbe va

1. Bellori. — Le Taja.

2. Bartsh, t. XIV, n° 207.

déposer le volume dans le coffre, dont un jeune homme soulève le couvercle. Enfin à gauche, des savants regardent avec vénération l'œuvre du divin poète.

*Auguste s'oppose à la destruction de l'Énéide.* — Quant au second dessin, M. Montagnani en a proposé une explication à laquelle je me rallie volontiers. Virgile, sur le point de mourir, ne trouvant pas son Énéide suffisamment achevée, avait ordonné dans son testament que son poème fût brûlé. Tucca et Varius étaient chargés d'exécuter cet ordre, mais Auguste ne le permit pas. *Divus Augustus carmina Virgilii cremari contra testamenti ejus verecundiam vetuit : majusque ita vati testimonium contigit quam si ipse sua probavisset*<sup>1</sup>.

— Au milieu de la composition brûle le feu qui va dévorer l'Énéide. D'un côté, Tucca s'apprête à livrer aux flammes le poème de Virgile; il détourne la tête avec douleur en présence du sacrifice qu'il va accomplir. De l'autre côté, Auguste intervient pour s'opposer à cette destruction. Le poète Varius est également rappelé près de Tucca; il est couronné de lauriers et semble implorer pour l'œuvre de son illustre ami. Les autres personnages admirent la sagesse de l'empereur, et rendent grâces aux dieux qui ont sauvé le chef-d'œuvre de la poésie latine.

Il était naturel qu'au-dessous du Parnasse, Raphaël s'inspirât de ces sujets qui consacraient encore la mémoire des deux plus grands poètes de l'antiquité.

1. Pline, lib. vii, cap. xxx, page 53.

## JUSTICE

---

Raphaël voulant enfin exalter la Justice aurait pu, comme dans les fresques précédentes, réunir dans une même composition symbolique les jurisconsultes les plus célèbres de l'antiquité et des premiers âges du christianisme ; mais il adopta un autre système au profit de la variété pittoresque de l'ensemble des peintures réunies dans cette chambre. La quatrième paroi ayant encore une fenêtre qui coupe le champ destiné à la fresque, il peignit dans le cintre supérieur l'allégorie de la Jurisprudence, et il plaça de chaque côté de cette ouverture des sujets historiques qui consacrent l'établissement du droit civil et canonique.

### ALLÉGORIE DE LA JURISPRUDENCE

La Jurisprudence est la science du juste et de l'injuste appliquée aux choses divines et humaines : *rerum divinarum et humanarum notitia, justi atque injusti scientia*<sup>1</sup>. Quelles sont les attributions de cette science ?

1. V. les Institutes de Justinien.

sur quoi doit-elle s'appuyer? comment la représenter d'une manière symbolique? Raphaël va répondre à toutes ces questions. Transportée dans les arts du dessin, l'allégorie est une abstraction personnifiée, et les formes qu'elle revêt sont plus ou moins heureuses selon qu'elles sont plus ou moins claires. Le génie de l'artiste consiste donc à trouver dans les ressources de l'idéal des figures qui parlent clairement à l'esprit, et lui disent de suite la pensée qu'il doit lire sous le voile de la réalité.

Dans la fresque du Vatican, la *Jurisprudence*, idée abstraite, est représentée par une figure à double visage : l'un éternellement jeune qui regarde l'avenir, l'autre âgé et vénérable qui représente le passé; c'est en effet sur la connaissance de ce qui a été que la justice peut baser ses arrêts, *ex facto oritur jus*. Ainsi comprise, la *Jurisprudence* est assise au milieu de la composition. Vêtue d'une longue tunique blanche et d'une large draperie verte qui découvre les bras et les pieds, elle porte sur la poitrine une tête de Gorgone. Le profil tourné vers la gauche est celui d'une jeune femme dont le regard se fixe sur le miroir de la vérité que lui présente un petit génie; tandis que la figure qui regarde vers la droite est celle d'un vieillard à longue barbe blanche, devant lequel un enfant porte un flambeau mystique dont les flammes, emblème de la prévoyance, éclairent d'une douce lumière les traits que l'expérience a rendus vénérables. La *Jurisprudence*, dominant ainsi l'ensemble de l'allégorie, se

montre entourée du double prestige de l'idéale beauté de la jeunesse et des grâces sévères de l'âge mûr.

La Jurisprudence est éternellement jeune, parce que toujours elle doit être forte ; c'est ce qu'indique la figure placée à ses pieds à la gauche de la fresque. C'est une femme armée, semblable à la Minerve antique : assise à l'ombre d'une branche de chêne qu'elle tient de la main droite, elle caresse de la main gauche la crinière d'un lion couché près d'elle ; sa tête, coiffée d'un casque, est tournée vers la figure principale, qu'elle regarde avec une noble assurance. Rien n'est plus simple et plus beau que ce symbole de la *Force*, ainsi placée entre le plus fier des arbres et le plus vaillant des animaux. Deux charmants enfants accompagnent cette figure : l'un est un petit génie qui se suspend au rameau vert du chêne ; l'autre, épouventé par le regard du lion, se renverse à l'extrémité de la fresque par un mouvement plein de grâce enfantine.

En même temps qu'elle est forte et prompte à frapper, la loi doit être calme et modérée ; et comme la modération est un des attributs essentiels de la vieillesse, Raphaël a placé la figure qui la symbolise sous le regard du personnage montrant la Jurisprudence avec son aspect vénérable. La *Modération* apparaît ici sous les traits d'une femme dont les cheveux sont enveloppés d'un voile, et dont le corps est vêtu d'un large manteau ; sa physionomie est empreinte d'une douceur et d'une retenue charmantes ; tenant de

ses deux mains un frein qu'elle élève par un geste qui est comme un appel éloquent à la bonté, elle semble vouloir s'interposer entre les passions humaines et la loi qui les contient. La tête doucement inclinée vers la droite, elle contemple un petit génie qui regarde le spectateur et qui lui montre que la modération doit toujours être présente entre le juge et le coupable<sup>1</sup>.

Telle est cette allégorie qui révèle une *Jurisprudence* belle et majestueuse, forte et modérée. La pensée de Raphaël s'est élevée ici à une hauteur qui n'a jamais été dépassée, et je ne connais rien qui soit à la fois plus simple, plus noble et plus grand. On se sent comme enveloppé d'harmonie, en présence de ces figures si douces et en même temps si puissantes. Quelle grâce dans ces beaux enfants nus! Avec quelle admirable mesure toutes les parties de cette composi-

1. La plupart des écrivains qui ont décrit cette fresque, Vasari, Bottari, Bellori, M. Montagnani, ont prétendu que la figure centrale symbolise, non pas la *Jurisprudence*, mais la *Prudence* qui, avec la *Force* et la *Modération*, représente une des grandes attributions de la Justice. Je ne saurais adopter cette interprétation; car il est clair que Raphaël en donnant à la figure centrale une importance plus grande qu'aux deux autres, a voulu en faire le sujet principal de son allégorie; or si la prudence est une des qualités essentielles de la justice, la force et la modération ne sont pas moins nécessaires, et on ne comprend pas alors pourquoi le premier de ces symboles dominerait les deux autres. Au contraire, en y voyant la *Jurisprudence* elle-même, il est tout naturel qu'elle soit le centre et le lien de toute la composition. Du reste, en expliquant ainsi la fresque du-Sanzio, je me range à l'opinion de Quatremère de Quincy. — V. *Hist. de Raphaël*, p. 68.



tion se cadencent et s'équilibrent dans l'esprit charmé du spectateur!... Mais le langage est d'une insuffisance désolante quand il s'agit de la description des ouvrages d'art : il est constamment en lutte avec une difficulté presque insurmontable, celle de varier les termes du discours et de leur donner cette justesse et cette flexibilité qui présentent de suite à l'esprit chaque objet, chaque personnage sous son jour véritable et avec son propre caractère. Cette difficulté grandit encore quand, au lieu de s'attaquer à des œuvres secondaires ou médiocres qui ouvrent à la critique une vaste carrière, on aborde une longue série de chefs-d'œuvre; il faut alors des ressources presque inépuisables pour varier les formes de l'éloge, pour leur donner les tempéraments qui permettent d'en saisir les nuances délicates, et si par malheur, dès la première page, l'admiration vous emporte jusqu'à l'enthousiasme, on est ensuite obligé de se répéter ou de confesser son impuissance.

#### JUSTINIEN REMET LE DIGESTE A TRIBONIEN.

A droite de la fenêtre se trouve rappelée la publication du code célèbre auquel le dernier héritier de la grandeur romaine a mis son nom<sup>1</sup>.

Justinien est assis, couvert du manteau impérial, là

1. Le code de Justinien parut en 529; cinq ans après, en 534, il en parut une seconde publication avec de notables changements: ce recueil, qui résumait et complétait toutes les jurisprudences antérieures, est devenu la législation universelle des peuples modernes.

tête couronnée, tenant d'une main le sceptre, et de l'autre remettant le Digeste à Tribonien. Celui-ci est à genoux devant l'empereur; il est vêtu d'une simarre rouge bordée d'hermine, sa tête est nue avec de longs cheveux dénoués sur ses épaules, et sa physionomie porte la double empreinte de la dignité et de la soumission, qualités difficiles à concilier et plus difficiles encore à exprimer. Derrière Tribonien, trois jurisconsultes sont debout, portant des livres : on a voulu reconnaître parmi eux les légistes Théophile et Doro-thée, qui prirent une part si active à l'œuvre de Justinien. Enfin trois autres personnages, la tête coiffée de bonnets, se tiennent derrière l'empereur et lui font cortège : ces figures sont vraisemblablement des portraits contemporains.

En 1511 la gloire de Justinien rayonnait encore du plus vif éclat. Placé au seuil de l'obscurité des âges barbares, l'empereur de Byzance avait concentré sur lui les derniers rayons des antiques splendeurs de l'empire romain; puis à travers le moyen âge la légende s'était emparée de son nom, et elle l'avait assis, en compagnie de la courtisane Théodora, jusque dans le sanctuaire des saints; c'est ainsi que le montre la mosaïque de saint Vital de Ravenne. Raphaël, en glorifiant Justinien dans les chambres du Vatican, obéissait donc à une opinion qui paraissait sans appel. Cependant, quelques années plus tard, la science moderne à son aurore allait obscurcir cette grande renommée; des trésors entassés au Vatican par la sol-

licitude des papes du moyen âge, allaient bientôt sortir des révélations accablantes, cette *Histoire secrète de Justinien*<sup>1</sup>, dans laquelle l'historien Procope de Césarée montre à nu le maître devant lequel il a rampé, et s'en venge en le livrant à toutes les sévérités de l'histoire.

GRÉGOIRE IX PUBLIE LES DÉCRÉTALES.

En regard du droit civil Raphaël a placé le droit canonique représenté par la publication des *Décrétales*.

Dès le XII<sup>e</sup> siècle, vers 1140, un moine nommé Gratien avait réuni, sous le titre de *Decretum*, les canons et sentences des Pères et des papes, et les avait classés comme l'étaient les Pandectes, dont on venait de découvrir un exemplaire complet à Amalfi. Mais l'ouvrage de Gratien étant insuffisant, en 1234 Grégoire IX ordonna au savant dominicain san Raimondo Pennaforte de réunir, dans les cinq livres des *Décrétales*, les principaux arrêts d'Alexandre III, d'Innocent III et d'Honorius III. Ce code forme encore aujourd'hui le fond de la jurisprudence ecclésiastique.

Grégoire IX est assis au centre de la composition; il est vêtu du manteau pontifical, que deux ministres soulèvent, afin de laisser au prélat la liberté de ses mouvements; de la main gauche il bénit l'avocat

1. C'est en 1510 que l'helléniste Nicolas Alemanni découvrit, parmi les manuscrits du Vatican, le livre de l'*Histoire secrète de Justinien*. Ce livre, qui a pour titre le mot grec : *Ανεκδότης*, a été traduit par M. Isambert.

consistorial, et de la droite il lui remet les *Décrétales*. Cet avocat consistorial est agenouillé, tête nue, devant le souverain pontife. Sur un plan secondaire se tiennent debout les cardinaux qui assistent à la cérémonie. Dans la figure de Grégoire IX Raphaël a rappelé les traits de Jules II, tandis que parmi les cardinaux entourant le pape on reconnaît Jean de Médicis qui sera bientôt Léon X, Antonio del Monte, et Alexandre Farnèse qui plus tard sera Paul III.

Ces deux compositions historiques, qui consacrent le droit au-dessous de la Jurisprudence, placées dans des espaces étroits et ingrats, sont remarquables par leur clarté.

#### FIGURE DE LA JUSTICE.

L'histoire du droit et l'allégorie de la jurisprudence sont complétées dans le plafond de cette chambre par la figure de la *Justice*. — En effet, ainsi que le dit saint Augustin et qu'avant lui l'avait dit Platon, le droit émane des sources de la justice et n'est pas ce qui est utile au plus fort. « Là où la justice n'est pas, « le droit ne peut pas être; car ce qui se fait au nom « du droit doit être juste, et ce qui est injuste en soi « ne peut se faire au nom du droit<sup>1</sup>. » — La justice

1. « *Ubi vero justitia non est, nec jus potest esse: quod enim jure fit, profecto jure fit; quod autem fit injuste, nec jure fieri potest.* » Saint Augustin, *Civitas Dei*, lib. XIX, c. XXI. Cette citation, donnée plus au long par M. Villemain, a été admirablement développée par lui, dans une éloquente protestation contre la dictature. (V. *Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> décembre 1857, p. 666.)

étant l'attribut le plus élevé de la souveraine puissance, et régnant sur les rois comme sur les peuples, Raphaël l'a représentée sous les traits d'une femme dont la tête est ceinte du diadème. Elle est vêtue d'une tunique verte et d'un manteau violet qui tombe des genoux sur les pieds. Assise au milieu des nuées, elle porte de la main gauche une balance dans laquelle sont pesées les actions des hommes, tandis que la main droite, armée du glaive, est levée pour frapper les coupables. Cette figure est tout à la fois forte et miséricordieuse ; elle complète avec les allégories de la Religion, de la Science et de la Poésie, la glorieuse auréole qui couronne les chefs-d'œuvre contenus dans cette chambre. Deux beaux enfants sont assis de chaque côté, fixant sur elle leurs regards naïvement inspirés ; deux autres petits génies portent des tablettes sur lesquelles on lit : *JVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT*. C'est bien là en effet cette vertu divine qui domina l'âge d'or de l'humanité, qui plus tard ne se montra plus aux hommes que la nuit, et qui, rompant enfin tout commerce avec la terre, remonta au ciel d'où elle était originairement descendue. Que de fois la force brutale a usurpé le nom de cette radieuse figure, évoquée ici par Raphaël comme une espérance et comme une consolation !

#### JUGEMENT DE SALOMON.

Dans l'angle de la voûte, le jugement de Salomon présente le type le plus parfait de la justice humaine,

alors que Dieu inspire ses arrêts. — « Donne à ton « serviteur un cœur docile à tes commandements, afin « qu'il puisse juger ton peuple et discerner entre le « bien et le mal. » Telle fut la prière par laquelle Salomon avait inauguré son règne. — Le roi d'Israël est assis et vu de profil; il vient de prononcer la sentence. « Partagez, a-t-il dit, l'enfant en deux parties, « et donnez-en une à chacune de ces femmes. » L'enfant mort est couché à terre, tandis que le bourreau soulève de la main gauche l'enfant vivant, qu'il s'apprête à frapper de la main droite avec le glaive : cette figure, vue de dos et presque nue, est d'un fort beau développement. De chaque côté de Salomon les deux mères sont en présence. L'une, à genoux à la gauche du roi, demande que la sentence soit exécutée : « Qu'il ne soit ni à moi ni à elle, mais qu'il soit partagé. » L'autre, au contraire, s'élançe avec énergie pour retenir le bras qui va tuer l'enfant; elle se retourne éperdue vers Salomon et lui crie : « Grâce, « seigneur, donnez l'enfant à cette femme, et ne le « faites pas tuer. » Dès lors la voix de la nature a parlé, et Salomon connaît la vérité : « Rendez à celle-ci « l'enfant vivant, dit-il, car elle est sa mère. » — Il était impossible, dans un espace aussi restreint, de traduire cette scène avec plus d'élégance et de clarté. Poussin a donné plus de développement à ce drame célèbre, mais il était maître du champ sur lequel il peignait, et si son tableau est plus complet il a moins de grandeur morale que celui de Raphaël.

## DÉCORATION DU SOUBASSEMENT.

Une grisaille est peinte sur chacun des soubassements soutenant les fresques qui font allusion au droit civil et au droit canonique.

*Solon donnant des lois aux Athéniens.* — Sous la première des fresques (Justinien remettant le Digeste à Tribonien), un guerrier entouré de ses gardes harangue une foule prosternée devant lui. On a prétendu qu'il fallait voir dans ce dessin Marcellus recevant ses prisonniers<sup>1</sup>. Mais outre que rien n'indique qu'il faille reconnaître des vaincus dans ces hommes agenouillés, qu'au contraire leur attitude est respectueuse et non pas servile, on doit se demander quelle relation il pourrait y avoir entre un pareil sujet et la promulgation du droit civil. Ne faut-il pas plutôt voir dans cette composition un législateur donnant des lois à son peuple, et dans ce législateur, Solon dont le code sage et humain, substitué aux lois barbares de Dracon, devait inspirer la législation romaine? — Dans cette hypothèse vraisemblable, on voit Solon debout à gauche, la tête coiffée d'un casque, le corps couvert d'une armure et enveloppé d'un large manteau, le bras droit étendu vers la multitude attentive à sa voix.

*Moïse montrant au peuple les tables de la loi.* — De

1. V. M. Montagnani. — Quant à Bellori, il ne parle pas de cette peinture en grisaille.

l'autre côté de la fenêtre, pour accompagner la promulgation des Décrétales, Moïse montre aux Juifs les tables de la loi. Debout sur une estrade placée à droite, il tient dans chacune de ses mains une des tables du Décalogue. Devant lui, la foule prosternée écoute avec des transports d'admiration la loi que le Seigneur vient de donner à son peuple. Rien n'est plus pittoresque, plus varié, plus grand que cette petite composition. Il y a là vingt-cinq figures, toutes étudiées avec un soin extrême, pleines de mouvement et de caractère, groupées sous l'harmonie d'une loi divine. Plus tard, dans les loges, Raphaël, avec une inépuisable fécondité de génie, reprendra ce sujet et l'élèvera à des hauteurs sublimes.

---



## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LES FRESQUES CONTENUES DANS LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE

---

Les fresques contenues dans la chambre de la signature sont les traces les plus lumineuses que la renaissance ait laissées; elles représentent au plus haut point l'idéal de cette époque, et elles expliquent avec une clarté merveilleuse le sens du mouvement qui depuis deux siècles agitait la péninsule.

L'art du moyen âge avait été purement sacerdotal : la religion lui avait inspiré de nobles pensées; mais il lui avait manqué la foi en lui-même, et il ne devait devenir réellement grand et fort qu'après avoir conquis sa liberté. La gloire de la renaissance est d'avoir donné à l'art cette souveraine indépendance, et d'avoir compris que le beau rayonne vers Dieu comme la vérité elle-même. On peut suivre partout en Italie le développement et les progrès de cette grande époque : du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle les monuments abondent, pour montrer les modifications successives de l'art au service d'une pensée qui chaque jour grandit et devient plus puissante; et il est facile de voir qu'il fallut le tra-

vail et les souffrances de plusieurs générations pour vaincre les résistances et disperser les ténèbres. La renaissance fut comme un arbre gigantesque dont l'antiquité aurait déposé le germe au plus profond de cette terre féconde d'Italie. Les premiers rameaux de cette végétation mystérieuse se montrent à Pise et à Florence dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, puis ils grandissent avec rapidité sous l'influence de l'esprit nouveau, et bientôt ils recouvrent de leurs ombrages bénis toute cette contrée asservie, déchirée, meurtrie, sanglante. Regardons pendant ces temps misérables les radieuses et paisibles figures de tous les grands artistes : ils se sont réfugiés sous ces ombrages sacrés, loin des bruits du monde, à l'abri des orages de la politique, emportant avec eux le trésor divin, l'espérance et l'amour, qu'ils déposent en traits immortels dans les monuments, dans les fresques, encore aujourd'hui l'admiration du monde et la gloire de l'Italie. Enfin, après deux siècles de recherches laborieuses et de travaux sans nombre, un souffle puissant passe sur l'Italie, et tout à coup surgit la glorieuse phalange dont les chefs sont Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Corrège et Raphaël. Ainsi cette renaissance ne cessa de grandir pendant deux cents ans, et ce fut seulement dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle que parurent les fleurs merveilleuses qui, résumant en elles les trésors d'une végétation séculaire, répandirent au loin comme un jour nouveau l'éclat de leur divine beauté.

En 1508, au moment où Raphaël vint à Rome, la

renaissance était définitivement triomphante. L'imprimerie commençait à répandre partout les trésors des lettres antiques, *qui circulaient comme un sang plus chaud dans les veines du monde régénéré*<sup>1</sup>; Virgile fut imprimé en 1470, Homère en 1488, Aristote en 1498, l'année même de la mort de Savonarole (ce fut comme une consolation au triomphe des Borgia); Platon seulement en 1513<sup>2</sup>. Ces dates sont mémorables; et ce mouvement littéraire fait comprendre comment Raphaël put réaliser, au milieu des enchantements de ses fresques, les grandes idées d'humanité qui feront éternellement la gloire de cette époque. L'abîme qui séparait l'antiquité des temps modernes était désormais comblé, l'homme pouvait enfin reconnaître son iden-

1. V. dans le VII<sup>e</sup> vol. de son *Histoire de France*, les éloquentes paroles que M. Michelet a consacrées aux origines de l'imprimerie.

2. Dès l'année 1488, Alde Manuce (Teobaldo Manuzio, né en 1447) s'était établi à Venise, sous le patronage d'Alberto Pio prince de Carpi son élève, et pendant dix-huit ans il avait consacré sa colossale érudition à la restitution des manuscrits grecs et romains. Il s'était associé dans cette entreprise généreuse tous les savants de l'Europe, et sa maison s'était transformée en une académie qui comptait parmi ses membres les plus illustres, Andrea Navagero, Pierre Bembo, Marino Sanuto, Avanzio, Alcionio, Sabellico, le grec Marc Musurus, Erasme, le prince de Carpi, Pic de la Mirandole, Sadolet, etc. Qu'on se représente l'intérêt de ces discussions dans lesquelles, compulsant tous les manuscrits, on reconstruisait pièce à pièce les monuments de l'antique philosophie. Alde, toujours infatigable, poursuivit son travail gigantesque au milieu des guerres civiles et étrangères; mais en 1506, la ligue de Cambrai réduisit Venise à ses lagunes et le força d'abandonner ses presses. Il ne put se remettre à l'œuvre qu'en 1512, et l'année suivante il donna les premières éditions de Platon et de Pindare.

tité, et grâce à *la tolérance*, qui est une des grandes conquêtes de la renaissance, il était dès lors possible à l'art de renouer la belle tradition des sages et des saints et de poser ce magnifique parallèle entre les Pères de l'Église et les philosophes de l'antiquité. La gloire de Jules II et de Léon X est d'avoir compris ces principes, de les avoir adoptés avec toutes leurs conséquences, d'avoir patronné, d'avoir même provoqué les œuvres qui les consacraient, et d'avoir entraîné par leur généreuse initiative toutes les classes éclairées. L'Église devint alors essentiellement catholique, parce qu'elle se fit réellement universelle; elle souda de ses mains les anneaux d'or de cette chaîne sans fin qui relie entre eux tous les âges du monde, et agrandissant ses vues de manière à embrasser toutes les vertus dans un même regard maternel, il lui fallut rêver une basilique gigantesque, capable de contenir dans son sein l'humanité tout entière.

Raphaël, en plaçant l'esprit moderne sous le patronage de l'antiquité, a donc renoué la tradition du genre humain et donné une consécration solennelle aux principes de la renaissance. Il a proclamé dans le palais des papes l'alliance éternelle de la science et des lettres avec la foi; il a glorifié, au nom de l'Église, la philosophie et la poésie; il a montré toutes les sagessees réconciliées; il a réalisé l'harmonie divine qui réunit toutes les nobles aspirations de notre intelligence; il a indiqué, par de lumineux rapprochements entre des choses en apparence étrangères et *dispersées aux ex-*

*trémities de l'espace et du temps*, qu'une volonté souveraine, unique et universelle a présidé dès l'éternité au développement de toutes les facultés de l'esprit. On peut dire de ces fresques qu'elles sont le témoignage le plus magnifique de l'unité spirituelle de l'humanité : l'art y parle la langue universelle de l'Église ; les siècles, les événements et les hommes apparaissent, suivant la belle expression d'Ozanam, comme des voix qui s'interrogent et se répondent, comme des figures qui se répètent mutuellement, qui expriment la même pensée, qui chantent le même amour. Raphaël nous élève ici dans ces régions supérieures et pures, pleines d'harmonie, de calme et de sérénité, où se plaisent les grandes âmes ; il nous ouvre les portes de la cité idéale, que saint Jean vit en songe à Pathmos, où toutes les grandes vertus, toutes les grandes intelligences, tous les grands sentiments, rassemblés de tous les points du monde, glorifient d'une seule voix le saint nom de *Celui qui est, qui a été et qui sera*.

Voulant enfin donner aux principes qu'il exaltait un caractère d'infailibilité, Raphaël a placé les armes de l'Église au centre de la voûte, de sorte que l'emblème du souverain pontificat domine et commande toutes les gloires réconciliées au nom de la religion. — Au vingt-neuvième chant du Purgatoire, le pape apparaît à Dante sous la forme d'un griffon qui traîne le monde derrière lui ; il a les ailes gigantesques de l'aigle, c'est-à-dire la puissance spirituelle qui l'élève dans les espaces célestes d'où il domine le monde, et les mem-

bres vigoureux du lion, c'est-à-dire un pouvoir temporel auquel rien ne résiste<sup>1</sup>. C'est ainsi que Grégoire VII avait fait l'autorité papale, et si l'art tentait alors de réaliser cet idéal du pouvoir religieux, il représentait Dieu le Père coiffé de la tiare, attribuant ainsi au pape la puissance infinie. Au xvi<sup>e</sup> siècle une pareille confusion n'était plus permise, et Raphaël, en faisant de la triple couronne le centre moral et intellectuel de l'humanité, comprenait mieux les justes prétentions d'un pape de la renaissance<sup>2</sup>.

Après avoir signalé les idées de renaissance contenues dans les peintures de cette chambre, il convient d'indiquer les principes généraux d'harmonie et de beauté qui ont présidé à leur exécution.

« L'artiste qui, l'œil fixé sur l'être immuable, et se servant d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et la vertu, ne peut manquer d'enfanter un tout d'une

1. La plupart des écrivains qui ont commenté la *Divine Comédie* ont vu dans ce griffon mystique Jésus-Christ lui-même, et dans le char auquel ce griffon est attelé l'Église que Jésus-Christ traînerait derrière lui. Un pareil rôle paraît indigne de la majesté divine, et je m'associe à la manière dont M. Didron a interprété ce passage. (V. *Iconographie chrétienne*, p. 206.)

2. Si Raphaël, pour représenter la puissance papale, avait tenté de reproduire le monstre poétique rêvé par Dante, il est certain qu'il serait sorti du domaine de la peinture; cette figure symbolique, réalisée sous une forme sensible, eût perdu la grandeur qu'elle emprunte au vague de la poésie et fût sans doute devenue ridicule. La tiare et les clefs de saint Pierre dominant ici les splendeurs réunies de la foi, de la science et de la poésie, parlent plus clairement que l'allégorie dantesque.

« beauté achevée ; tandis que celui qui a l'œil fixé sur  
 « ce qui passe, avec ce modèle périssable ne fera rien  
 « de beau <sup>1</sup>. » Raphaël, qui semble avoir médité sans  
 cesse ces paroles de Platon, les a résumées dans une  
 lettre à Balthasar Castiglione, en disant : « Comme je  
 « manque de beaux modèles, je me sers d'un certain  
 « idéal que je me forme. » Toutes les peintures qui  
 viennent d'être décrites sont en effet conçues d'après  
 cet idéal dont l'Urbinate a seul possédé le secret : elles  
 s'adressent à l'âme par l'intermédiaire des sens, la  
 détachent de la réalité et l'emportent sur les ailes de  
 l'imagination dans les régions de l'infini <sup>2</sup>. L'art  
 manifeste ici de grandes idées ; il exprime comme  
 un retour de l'homme sur lui-même. Encore enchaîné  
 dans la *Dispute du Saint-Sacrement* au milieu d'un  
 cercle déterminé de pensées et de formes, il en sort  
 définitivement dans *l'École d'Athènes* et dans *le Par-  
 nasse* pour se consacrer à un culte nouveau, celui de  
 l'humanité qui, loin d'affaiblir le sentiment moral et  
 le sentiment religieux, les développe et les agrandit  
 en éveillant le sentiment exquis de la beauté. L'es-  
 prit est là dans la plénitude de sa vie et de sa li-  
 berté ; ses joies et ses souffrances, ses conceptions  
 les plus hautes, ses sentiments les plus nobles et les  
 plus profonds y sont rappelés avec un art incompa-  
 rable. Et qu'on ne croie pas voir dans ces grandes

1. Platon, t. XII, *Timée*, p. 146.

2. V. de quelle admirable manière M. Cousin a dessiné l'idéal  
 dans son livre du *Vrai, du Beau et du Bien*.

pages de l'histoire spirituelle du monde de froides généralités, des abstractions inanimées; non, elles présentent au contraire une image resplendissante de la vie, elles montrent l'esprit dans son accord sublime avec ce que l'individualité vivante a de plus beau.

Dans chacune de ces fresques, Raphaël a saisi le caractère intime et profond du personnage qu'il a mis en scène; il a rendu visible l'idée que chacun d'eux représente, il a compris leur type éternel et fixe, et en éliminant les éléments inutiles et confus qui dans le monde réel obscurcissent la vérité, il a été plus expressif et plus clair que la nature. Dans chacune de ses figures, il n'y a rien d'insignifiant, rien de vague; toutes les parties, tous les détails conspirent à un même effet, concourent à un but identique; toujours l'idée est l'âme de la forme et engendre avec elle une merveilleuse unité. C'est cette expression supérieure de l'esprit qui saisit et émeut dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans l'*École d'Athènes*, dans le *Parnasse* et dans la *Jurisprudence*.

La *Dispute du Saint-Sacrement* montre l'esprit de Dieu toujours présent dans la société des fidèles. Tous ces saints de l'ancienne et de la nouvelle loi, tous ces docteurs dont l'esprit et le corps sont en harmonie si parfaite, paraissent absorbés dans la pensée de s'unir à l'Éternel; ils semblent avoir conscience de leurs rapports et de leur union avec lui; leur âme s'élève sans effort jusqu'à ce Dieu qui s'est fait chair et esprit, qui est né, qui a souffert, qui est mort et qui est ressus-



cité, qui remplit le monde de sa divine essence, et répand incessamment sur l'humanité tous les trésors de la création. Platon a pressenti l'idéal chrétien lorsqu'il a dit : « Ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de l'éternelle beauté. Que ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le beau sans mélange, dans sa pureté et dans sa simplicité ! » Eh bien, cet idéal religieux entrevu par Platon comme un rêve vague encore, Raphaël, au point de vue catholique, l'a réalisé dans cette fresque, où l'âme humaine, s'élevant de la terre au ciel avec l'encens qui brûle sur l'autel, voit à travers la foule des anges toutes les splendeurs du paradis, les saints, les apôtres, les patriarches, la Vierge, Jésus-Christ, et jusqu'à Dieu le Père, en qui elle trouve enfin la majesté, le calme et la sérénité absolue.

Dans l'*École d'Athènes* et dans le *Parnasse*, bien que le spiritualisme de l'antiquité ait inspiré l'esprit du Sanzio, c'est encore la muse chrétienne qui a guidé sa main. On ne saurait en effet comparer aux statues antiques les figures peintes dans les fresques vaticanes : sans doute les philosophes et les poètes, tels que les a représentés Raphaël, n'ont pas l'inaccessible beauté des œuvres du ciseau grec ; mais ils ne sauraient l'avoir, car les conditions matérielles de la peinture sont toutes différentes de celles de la sculpture, et chacun de ces procédés répond parfaitement aux exigences esthétiques des civilisations qu'il a ser-

vies. — La Grèce fut la patrie de la liberté, de la philosophie, de l'éloquence, de la poésie et des arts, mais elle ignora l'humanité et les vertus que ce beau nom inspire. Impuissante dès lors à produire des prophètes, des martyrs et des saints, elle dut chercher le principe divin dans la forme corporelle et ne pas aller au delà. Aussi la sculpture fut-elle entre les mains des artistes grecs un admirable moyen pour créer les modèles absolus, éternels de la beauté plastique, calme, reposée, pure, grande, parfaite, telle enfin que l'anthropomorphisme païen la pouvait concevoir. — Au contraire, le christianisme étant le règne de l'esprit, l'art qu'il emploie doit être avant tout *expressif*, pouvoir sonder jusque dans les profondeurs de l'âme, et la peinture est, de toutes les formes de l'art, la plus propre à satisfaire aux exigences de ce culte. Le peintre, en effet, dispose d'éléments divers et flexibles qui lui permettent de ne pas s'arrêter seulement à l'enveloppe corporelle, de s'attaquer à la sensibilité des caractères qu'il étudie, et de se préoccuper surtout de l'expression; son œuvre ne peut être, il est vrai, de formes aussi parfaites que celles du sculpteur, mais elle porte avec elle la couleur, l'émotion et la chaleur de la vie. — Ces distinctions que la science moderne a si bien mises en relief<sup>1</sup>, l'art de la renaissance les avait parfaitement comprises. Aussi Raphaël ne demanda-t-il jamais aux marbres antiques qu'il étudiait, autre chose

<sup>1</sup> 1. Hegel, dans son esthétique, a développé cette thèse avec une grande autorité.

que ce qu'ils pouvaient lui donner ; jamais il ne chercha à rivaliser avec leur grandeur froide et mesurée ; il savait que son idéal n'était pas là, mais dans l'expression des joies intimes et des souffrances de l'âme inconnues à l'antiquité ; en s'inspirant de l'art des anciens, il le transformait, il l'animait de ses propres sentiments, de sorte que chacune de ses œuvres est un écho de son âme et comme un reflet de ses propres impressions. Ainsi les philosophes de *l'École d'Athènes* appartiennent à l'antiquité, mais le sentiment chrétien les domine ; il en est de même des poètes du *Parnasse*. Si l'on veut s'en convaincre par un seul exemple, il suffit de considérer avec attention la statue d'Apollon peinte dans la décoration architecturale de *l'École d'Athènes* ; ce n'est là, il est vrai, qu'une figure secondaire, mais elle est marquée d'une empreinte si puissante, qu'on peut la regarder comme une des traductions chrétiennes les plus élevées de l'art antique <sup>1</sup>.

Hégel a très-bien observé que l'art grec n'a jamais compris l'essence véritable de la nature divine, et que les dieux immortalisés par l'antiquité ne satisfont pas l'âme humaine tout entière : dans leur calme et leur inaltérable sérénité, ils sont froids, insensibles et tristes ; quelque chose de plus élevé pèse sur leur tête ; ils ignorent les déchirements profonds de l'âme, et leur expression ne dépasse pas le domaine de la beauté

1. V. à défaut de la fresque, la gravure de Marc-Antoine, Bartsh, t. XIV, n° 334 et 335.

sensible. Eh bien ! le dieu de l'harmonie, tel que le pinceau du Sanzio l'a représenté dans *l'École d'Athènes*, n'a pas sans doute les belles proportions du marbre antique, il est loin encore d'une mesure aussi parfaite et d'une aussi heureuse harmonie ; mais il a sur son front le sceau de la douleur morale, il exprime la pensée chrétienne, en un mot, il porte la vive empreinte du sentiment moderne, et, en le contemplant, l'âme se reconnaît dans l'objet de son admiration. Ce n'est plus là, il est vrai, le dieu qu'a décrit Homère : l'art qui a créé cette figure est inférieur en certains points à l'art grec, mais il lui est supérieur de toute la hauteur de l'idée chrétienne sur l'idée païenne. Ainsi l'Apollon de la fresque vaticane n'a pas la grande beauté de la statue du Belvédère, mais il exprime des sentiments dont l'artiste grec n'avait pas conscience, une noble souffrance voile la pureté de ses traits, et il montre clairement que pour l'art chrétien la beauté de la forme reste subordonnée à la beauté spirituelle.

Pénétré des grandes leçons de l'antiquité, Raphaël a donc réchauffé l'idéal plastique de la Grèce au feu du sentiment chrétien ; enflammé d'enthousiasme, doué d'un goût délicat, d'une raison souveraine, d'un sentiment exquis et d'une sublime imagination, il a su observer la nature et les œuvres des anciens, non pour les imiter, mais pour les interpréter et pour créer à son tour des types immortels, où la réalité apparaît sous un jour qui l'agrandit sans la défigurer.

Ces fresques, où l'Urbinate a mis tout son génie et qu'il semble avoir tirées de sa propre substance, ont le charme de l'infini ; elles ouvrent à la pensée des horizons immenses ; elles parlent à l'âme un langage d'une incomparable grandeur ; elles sont belles dans la noble acception de ce mot, parce que les idées qu'elles font naître sont chastes et pures, parce qu'elles s'adressent à la raison plus qu'aux sens, et qu'elles montrent le beau dans ce qu'il a d'absolu et d'universel. Chacune des figures de ces compositions semble peinte avec passion, après avoir été longuement méditée ; chacune d'elles est un idéal, qui cependant conserve la chaleur de la vie, où la beauté morale est mise en évidence, et dont on peut dire ce que Hegel a dit de l'art chrétien en général : « On y sent comme un souffle de l'âme et comme une atmosphère de sentiment. »

Il faut en outre admirer la variété de connaissances, la profondeur d'érudition qui se révèlent dans les moindres détails de ces fresques, et qui mériteraient qu'on rangeât Raphaël parmi les érudits de cette époque<sup>4</sup>. On dit qu'il fut assisté des conseils les plus illustres, et on a nommé le Bembo, qui cependant ne vint à Rome que sous Léon X, Paolo Giovio, qui n'y arriva que sous Clément VII, Balthasar Castiglione, le Navagero, Arioste, Arétin, Beazano, Tebaldeo,

4. Ses lettres font preuve des études sérieuses auxquelles il se livrait.

Bibbiena et bien d'autres encore. Sans doute il accueillait tous les avis avec cette bienveillance qui fut son grand charme, et même il les sollicitait; mais à lui seul doit revenir l'honneur de ces conceptions sublimes, car lui seul avait la simplicité de génie nécessaire pour les réaliser. Il y a là en outre une unité toute puissante dont la gloire ne saurait être partagée : la pensée, nous l'avons dit, tient la première place; la forme, malgré ses voluptés entraînantes, ne vient qu'ensuite; les émotions se succèdent et s'enchaînent naturellement, et la foi élève la raison sans l'amoindrir. Dans ces sujets d'une abstraction sublime, dont le mouvement et la passion sont exclus, où par conséquent le plaisir ne peut naître que de l'harmonie et de la beauté pure, Raphaël a donc mis non-seulement son talent, mais ses propres idées, son esprit et son âme tout entière.

Dans ces fresques encore, le portrait de l'artiste m'attire et me captive; je le vois là, en présence de son œuvre, par son côté le plus intéressant, par son caractère et par son cœur; et bien qu'il ait soin de s'effacer, mon regard le cherche sans cesse à travers la foule illustre des poètes et des philosophes. Sa figure régulière, agréable, délicate, d'une sensibilité exquise, isolée et lumineuse au milieu de la rudesse et de la violence de cette époque, me semble s'accorder parfaitement avec les productions qu'il a signées; elle exprime admirablement cette réunion de qualités heureuses qui gagnaient tous les cœurs,

au point que non-seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes l'affectionnaient <sup>1</sup>. Dans l'École d'Athènes, il m'apparaît à côté de son maître, empruntant à toutes les gloires de l'antiquité je ne sais quoi de grave et de solennel. Dans le Parnasse, je m'attache à son regard, et je lui trouve un air de parenté avec Virgile; il me semble qu'il en a la douceur et la force, la grâce et l'autorité charmante. Comme le poète de Mantoue, Raphaël, avant de venir à Rome, avait connu la solitude et le recueillement; ces deux génies avaient eu la même enfance, l'un et l'autre ils avaient grandi au milieu d'une nature grave et douce, solennelle et mélancolique; chacun d'eux devait être la gloire d'un grand siècle; et la mort enfin, pour achever ce parallèle, vint les interrompre jeunes encore: les mêmes souvenirs pleins de sève et de fraîcheur leur inspirèrent de communes pensées, et si l'Énéide est un poème qui proclame la grandeur de Rome, les fresques des Stanze sont un monument élevé à la gloire de l'Église et de l'Italie.

Il faudrait parler aussi des arabesques charmantes qui encadrent de leurs mille fantaisies les peintures du plafond, et des huit petits sujets mythologiques qui relient le centre aux compositions des angles. Ces dessins, d'un goût un peu païen sans doute, sont d'une poésie ravissante.

1. Vasari.

On a souvent reproché au Sanzio ces réminiscences qui mêlent sans cesse le profane au sacré. Mais si au lieu de juger avec nos idées modernes, on se souvient que ces peintures datent du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, on saura gré encore à Raphaël de sa discrétion et de sa convenance<sup>1</sup>. Quand on ne considère la renaissance italienne que d'une manière superficielle, on n'en voit pas les vives lumières, car elles sont noyées au milieu de vices grossiers; on n'en aperçoit que le côté licencieux, négatif, satirique et moqueur; et dans ces débauches de l'esprit, celles de toutes il est vrai qui dégradent le moins l'homme, on ne voit qu'un retour au paganisme<sup>2</sup>. Au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, le prestige de l'antiquité avait enflammé l'Italie d'un enthousiasme contagieux. Les arts couvraient tout d'un voile magique; mais la capitale du monde chrétien était presque ramenée aux mœurs de l'ancienne Rome au temps d'Auguste<sup>3</sup>, et la religion

1. Quand Raphaël commença les fresques de cette chambre, le plafond avait été peint déjà par Giov. Antonio Razzi (*il Sodoma*), et il ne contenait *que* des sujets mythologiques.

2. Sous cette superficie païenne et sceptique, la foi chrétienne était vive encore et prête à jaillir à la première étincelle. On sait quel effet produisirent à la fin du xv<sup>e</sup> siècle les prédications de Savonarole; et bientôt Luther, en touchant cette corde toujours vibrante du christianisme, allait détacher de Rome la moitié de l'Europe, tandis qu'en sens contraire saint Ignace devait donner une impulsion nouvelle à l'élan catholique.

3. Les poètes, s'inspirant d'Horace et de Tibulle, célébraient comme autrefois les courtisanes en vogue. Rome était alors aux pieds de la belle Imperia, comme elle avait été quinze siècles avant aux pieds de Glycère et de Lesbie. Imperia était la maîtresse du banquier



elle-même se trouvait gravement compromise dans ce mouvement excessif. Dès l'année 1450, Nicolas V avait commencé à démolir l'antique basilique de saint Pierre, la vénérable métropole du monde chrétien, toute palpitante encore de la légende héroïque des saints, et il avait rêvé à sa place un temple dans le style de l'antiquité. Jules II, réalisant ce projet, venait en 1506 de poser la première pierre de cette coupole, qui n'est autre chose que le Panthéon d'Agrippa élevé par le génie de Bramante sur les grands arcs du temple de la Paix. Près de Saint-Pierre *in Montorio*, au lieu même où le prince des apôtres avait été crucifié, on vit s'élever une chapelle élégante<sup>1</sup>, dont les lignes harmonieuses rappellent le temple périptère de la Grèce. Enfin le Vatican se transformait en un musée païen, et le peuple, qui se rendait autrefois sur la montagne sainte de la vieille Étrurie pour y prier sur le tombeau des martyrs, y courut admirer l'Apollon,

Chigi; elle mourut à vingt-six ans dans tout l'éclat de sa triomphante beauté, elle fut inhumée dans l'église de Saint-Grégoire, et l'on grava sur sa tombe l'inscription suivante :

Imperia, cortisana Romana, quæ digna tanta nomine,  
 Raræ inter homines formæ specimen dedit.  
 Vixit annos xxvi, dies xii; obiit 1511, die 15 augusti.

Ainsi, comme à Athènes au siècle de Périclès, la beauté, même couverte de vices, était publiquement honorée à Rome au xvi<sup>e</sup> siècle, et si cet hommage profane était propice aux arts, il était fatal aux mœurs et à la religion. (V. Roscoe, *Vie de Léon X*, t. II, p. 237, et l'intéressant ouvrage de M. Dumesnil sur *les Amateurs italiens*.)

1. Ce monument est dû au Bramante.

l'Antinoüs, l'Ariane, l'Hercule Commode, le Torse, la Vénus, le Méléagre, la Cléopâtre et le Laocoon. Ainsi dans cette cour du Belvédère que Raphaël avait incessamment sous les yeux, Jules II rassemblait les statues antiques sorties des fouilles entreprises par son ordre, et fondait ce musée Vatican, où les Papes offrent au monde la plus magnifique hospitalité qui se puisse rêver.

On conçoit dès lors comment le germe païen, que tout artiste de la renaissance portait en lui, dut se développer au milieu d'une atmosphère aussi profane. Par une grâce providentielle, le talent du Sanzio s'était développé d'abord sous l'influence vivifiante de la foi, et son génie naïf, naturellement poétique, plein de séve et de jeunesse, sut rester chrétien au milieu des entraînements du paganisme. Raphaël portait en lui la source de ses inspirations ; et si la vue des chefs-d'œuvre de l'art antique l'impressionna vivement, il resta toujours maître de son émotion, conserva en le développant son sentiment personnel, et transforma les sujets profanes par une grâce supérieure qui leur donna droit d'entrer dans le palais des papes..... Saint Jérôme raconte qu'il luttait par la pénitence et par la prière contre le charme des lettres profanes. « Homme faible et misérable, dit-il, je jeûnais avant  
« de lire Cicéron. Après plusieurs nuits passées dans  
« les veilles, je prenais Platon. Lorsque ensuite reve-  
« nant à moi, je m'attachais à lire les prophètes, leurs  
« discours me semblaient rudes et négligés. Aveugle

« que j'étais, j'accusais la lumière<sup>1</sup>! » Si tel était l'empire du génie profane sur une âme que la solitude et la pénitence avaient fortifiée contre les tentations de l'antiquité, quel ne devait-il pas être sur des esprits vivant au milieu de toutes les séductions de l'art païen récemment découvert!

Du reste, cette confusion du sacré et du profane, qu'on a tant reprochée à la renaissance, existait déjà dès le moyen âge. Non-seulement on la retrouve depuis Dante jusqu'à Tasse dans toutes les productions poétiques, mais l'Italie tout entière, même aux époques les plus ferventes, ne cessant d'afficher son amour pour les traditions classiques, voua la même vénération aux héros et aux saints. Cette remarque peut se faire du nord au sud de la Péninsule : à Côme, les statues des deux Plinè ornent encore aujourd'hui le seuil de la cathédrale; au milieu de la ferveur du moyen âge, Virgile resta le patron des libertés municipales de Mantoue, tandis que Sienne, la cité des saints, *l'antichambre du paradis*, conservait fièrement son titre de colonie romaine; la ville de Padoue, à l'ombre de la cathédrale qu'elle avait élevée à saint Antoine, montrait avec orgueil les tombeaux d'Anténor<sup>2</sup> et de Tite-Live; et Naples se glorifiait également du tombeau de Virgile et de celui de saint Janvier.

1. V. *l'Éloquence chrétienne au iv<sup>e</sup> siècle*, par M. Villemain.

2. Anténor passe pour le fondateur de Padoue.

Hic tamen ille urbem Patavi; sedesque locavit.

*Énéide*, ch. 1, v. 253.

Si donc la légende chrétienne entraînait l'âme des peuples, l'antiquité était aussi pour eux une sorte de religion qui, en excitant l'amour de la patrie, devait passionner tous les cœurs généreux; et si le christianisme engendrait des saints, le culte des grands souvenirs faisait de grands citoyens.

Au-dessus de la fenêtre qui regarde la cour du Belvédère on lit ces mots : JVLIVS II. LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHR. MDXI. PONTIFICAT. SVI VIII. Cet énorme travail avait donc été accompli dans l'espace de deux à trois années, de 1508 à 1511. Or, dans cette première chambre, toutes les grandes fresques sont entièrement de la main de Raphaël : non-seulement son esprit se montre partout, mais sa main seule a traduit sa pensée; il y a autant d'unité dans l'exécution que dans la conception; le maître y est tout entier, en dehors de ses élèves et de son école<sup>1</sup>.

1. Il faut en excepter les grisailles des soubassements et de la voûte, de même que les arabesques et autres accessoires, qui furent exécutés sur les dessins et sous les ordres de Raphaël par Polydore de Caravage, Maturino de Florence et Fra Giovanni de Vérone. — Polydore de Caravage avait commencé par être un simple ouvrier, travaillant à la préparation des murs destinés à être peints; la bienveillance et la bonté de Raphaël en firent un grand artiste. Doué d'un goût naturel très-pur, il se prit de passion pour l'antiquité, et aidé des encouragements du maître, il se voua à la peinture décorative, que Giovanni da Udine et surtout Balthasar Peruzzi avaient portée déjà à un haut point de perfection. Vasari se trompe sans doute lorsqu'il dit que Polydore n'arriva à Rome qu'à l'époque où l'on bâtissait les loges; car les grisailles des soubassements de la chambre de la *Signature* étant certainement de la main de cet ar-

Quand on pense aux difficultés sans nombre qu'il y avait à réaliser de si vastes ensembles, quelle profondeur de méditations il fallait pour y conserver l'unité, quelle souplesse de talent pour y répandre l'agrément et la variété, on demeure étourdi de la rapidité avec laquelle ces fresques furent conçues et peintes, - on voit combien de pareilles œuvres sont exemptes d'hésitation, et combien le Sanzio était sûr de sa voie.

Ces travaux paraissent plus merveilleux encore quand on considère les événements au milieu desquels ils furent exécutés. Comment Raphaël a-t-il pu s'isoler au milieu du tumulte et de l'agitation générale qui l'environnaient? Dans quel sanctuaire a-t-il trouvé le calme et le recueillement nécessaires à ses inspirations? Qu'on se rappelle les années pendant lesquelles il a évoqué les figures calmes et graves de *la Dispute du Saint-Sacrement* et de *l'École d'Athènes*, les douces ombres dont il a peuplé *le Parnasse*, et la majestueuse allégorie de *la Jurisprudence* : Venise réduite à ses lagunes par les efforts de toutes les puissances euro-

tiste, elles n'auraient dès lors été exécutées que longtemps après les fresques, ce qui est invraisemblable. — Quant au Florentin Maturino, il est plus que probable qu'il prit part aux travaux que Polydore a laissés dans cette chambre, car on sait que ces deux artistes restèrent constamment associés jusqu'au sac de Rome en 1527, époque à laquelle ils furent obligés de se séparer. Maturino s'enfuit alors, et mourut bientôt de la peste. Quant à Polydore, il se réfugia d'abord à Naples, où il faillit périr de faim; puis il se rendit à Messine, où il fut convenablement apprécié, et où il mourut en 1543. — Enfin, Fra Giovanni de Vérone, qui était sans rival dans l'art de la marqueterie, fut aussi appelé par Jules II pour compléter les merveilles de cette première chambre.

péennes réunies dans la ligue de Cambrai<sup>1</sup>; Pise opprimée par Florence; au nord et au midi l'Italie palpitante entre les bras de l'invasion, les Français à Milan, les Espagnols à Naples, les Impériaux à Vérone, à Vicence, à Padoue et dans tout le Frioul; au milieu de tous ces désastres<sup>2</sup>, l'Église recouvrant, grâce à l'énergie de son chef, l'intégrité de son patrimoine; Jules II, libre enfin de suivre ses instincts patriotiques, s'alliant à Venise et déclarant une guerre à outrance à Louis XII et à Maximilien<sup>3</sup>; les exploits de La Mirandole<sup>4</sup>; les désastres de Bologne, les agitations du concile de Pise, et la formation de la sainte Ligue qui arme le pape, les Vénitiens, l'Espagne et l'Angleterre contre la France. Tels sont les événements au milieu desquels Raphaël sut trouver la puissance de recueillement nécessaire à l'accomplissement de son œuvre. Insensible au bruit qui retentit partout autour de lui, il s'isole dans son génie, il se concentre dans son art, et sous l'inspiration d'une grande époque, il en expose avec une incomparable autorité les tendances les plus hautes; si bien que pour résumer d'un mot les merveilles que l'art a prodiguées dans la chambre de *la Signature*, on peut dire que la renaissance est venue s'y épanouir dans sa plus parfaite beauté.

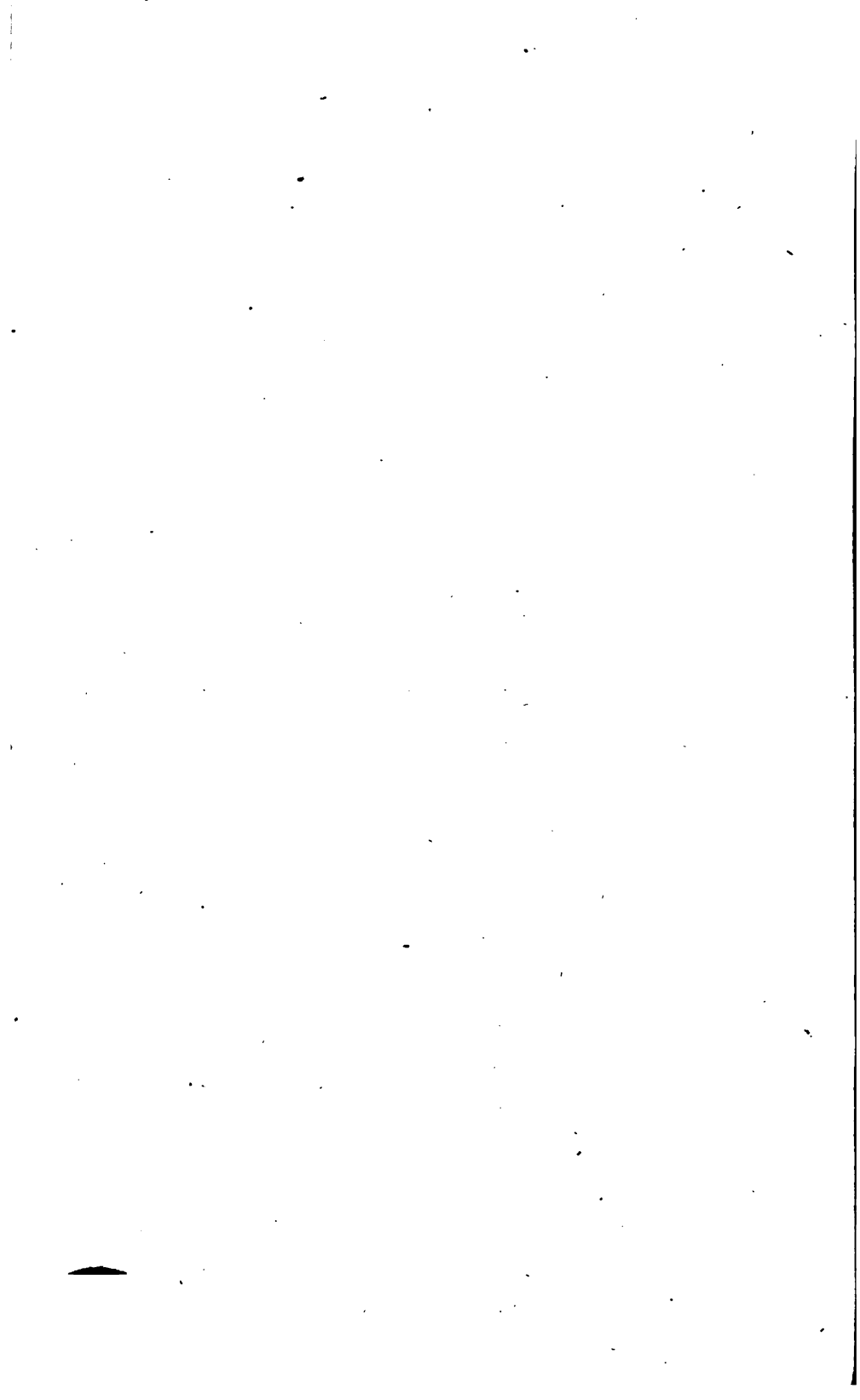
1. 1508.

2. Bataille d'Agnadel, mai 1509.

3. 1510.

4. 1511.

---



## CHAMBRE D'HÉLIODORE

1512-1514

Le jour de la Toussaint de l'année 1511, au moment où Raphaël venait d'achever les fresques de la chambre de *la Signature*, Michel-Ange découvrit la première moitié des voûtes qu'il avait peintes dans la chapelle Sixtine. Ce fut un grand événement dans l'histoire de l'art moderne, et qui a donné lieu, par rapport à Raphaël, à des discussions interminables. Vasari a commencé la querelle et partagé les écrivains qui ont suivi. Les sectateurs de l'école florentine, jaloux de la gloire du Sanzio, affectent d'attribuer surtout l'agrandissement de son style à l'étude qu'il



fit des fresques de Michel-Ange; tandis que les partisans de l'école romaine dénieient au grand Florentin toute influence sur Raphaël. En pareille matière la vérité ne saurait être absolue, elle tient à la manière de voir, car elle est dans le *sentiment* qui ne se démontre pas; toutefois, on a chance de la trouver, en se plaçant entre les deux opinions extrêmes.

Il paraît d'abord difficile de nier que, Raphaël et Michel-Ange se trouvant réunis à Rome dans le sanctuaire même de l'art et du catholicisme, il se soit élevé entre eux une sorte de rivalité. En 1508, Bramante et Michel-Ange se partageaient la faveur du pape : il y avait là, dans le domaine de l'art, deux factions en présence; la faction romaine et la faction florentine se disputaient la prépondérance, et si Jules II n'avait pas été assez fort pour tout dominer, l'une des deux, sans doute, eût été sacrifiée. Michel-Ange, avec son caractère ardent, despotique, irascible, ne put accueillir avec bienveillance le jeune homme qu'on lui opposait; sa passion domina sa justice, et il ne voulut pas voir le rayon divin qui éclairait le front de l'Urbinat. Pendant deux années, ces deux hommes travaillèrent l'un à côté de l'autre, presque sans se connaître, luttant de courage et de génie, et cette noble rivalité produisit les pendentifs de *la Sixtine* et les fresques de *la Signature*. Seulement, tandis que Raphaël poursuivait sa route au regard de tous, avec calme et sérénité, Michel-Ange, dans la solitude de sa pensée, s'était comme isolé du reste des vivants, et nul ne pouvait savoir ce

qu'allaient produire les efforts gigantesques de ce terrible lutteur. Aussi l'effet qu'il produisit fut énorme, et Raphaël, en admirant sincèrement les voûtes de la chapelle Sixtine, remercia Dieu de l'avoir fait naître au temps de Michel-Ange<sup>1</sup>.

Dès lors deux grandes écoles se mesurèrent à Rome, représentant des tendances et des principes différents, pour ne pas dire opposés, et ayant à leur tête les deux plus grands génies de l'art moderne : on vit d'un côté le naturalisme florentin, avec ses racines profondes dans notre humanité, avec sa science et son anatomie ; de l'autre la centralisation, et l'assimilation des plus hautes qualités et des plus diverses. L'école romaine et son illustre chef ont fait comme les anciens maîtres du monde, qui absorbaient et transformaient les nationalités étrangères ; partout où Raphaël rencontrait une substance généreuse, il se l'appropriait en la rendant plus généreuse encore, et en retrouvant l'antiquité, il la transforma à l'image de la société moderne. Nul doute que les pendentifs de Michel-Ange ne lui aient ouvert des horizons nouveaux, mais sans modifier pour cela sa manière de voir, sans altérer son style et son originalité ; il sortit de la chapelle Sixtine avec plus de hardiesse et plus de confiance en ses propres forces, avec la volonté surtout de rendre plus parfaite et plus majestueuse encore la manière de son rival, et s'il s'enrichit de la science du Buonarotti, ce fut pour en faire un tout autre usage.

1. Condivi.

Michel-Ange a semblé plus grand que Raphaël parce qu'il fut plus exclusif. Et puis, vivant encore, il eut le bonheur d'avoir deux historiens, Vasari et Condivi, dont les écrits parurent quand Raphaël était mort déjà depuis longtemps, quand ses plus beaux ouvrages avaient été profanés, son école dispersée, quand au contraire Buonarrotti restait seul, dominant de son génie les ruines de la renaissance et de l'Italie, quand personne enfin n'osait se lever pour répondre à des apologies calomnieuses. Lorsque Vasari imprimait que Raphaël avait profité de l'absence de Michel-Ange, pour s'introduire furtivement dans la chapelle du pape et y agrandir son talent, il était cependant facile de répondre que ce fut en 1506 que Michel-Ange s'enfuit devant la colère de Jules II, et que Raphaël n'arriva à Rome que deux ans après, en 1508; qu'à cette date de 1508, il est même probable que le Buonarrotti n'avait pas commencé à peindre ses fresques, et qu'en 1511, époque à laquelle il en découvrit la première moitié, Raphaël, qui depuis trois ans ne cessait d'étudier les anciens modèles de la Grèce et de Rome, avait agrandi sa manière dans le goût et l'esprit de l'antiquité<sup>1</sup>. Il n'y avait qu'à regarder chacune des figures de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse* pour suivre la magnifique progression de ce talent; il suffisait de considérer le charme des têtes, la noblesse des attitudes, la majesté des draperies et des édifices, pour

1. V. Bellori et Lanzi.

prouver que la source de toutes ces beautés se trouvait dans les marbres antiques, et nullement dans les qualités exubérantes que le maître Florentin prodiguait dans ses œuvres.

Raphaël et Michel-Ange sont deux natures diamétralement opposées, ce sont deux génies parfaitement indépendants l'un de l'autre, et c'est à tort qu'on a voulu les rapprocher et établir entre eux un parallèle impossible. L'antiquité qui devait les réunir dans une commune admiration, avait pour eux un langage et des enseignements différents : elle surexcitait chez Michel-Ange la puissance du dessin, elle lui révélait une musculature plus mâle et plus vigoureuse, elle exaltait sa force athlétique ; Raphaël, au contraire, était entraîné par la beauté dont il s'assimilait partout les éléments ; il puisait dans les œuvres des anciens cette pureté exempte de sécheresse, cette grâce sans affectation, cette noblesse pleine de simplicité, qui constituent le charme inépuisable de ses inventions. S'il faut chercher la grandeur du Sanzio et l'harmonie sublime de ses œuvres ailleurs que dans son intelligence souveraine et indépendante, on en trouvera le germe dans les marbres grecs, qui accusent de grands traits, sans rien de médiocre et de petit. Raphaël domina toujours son art, il sut élever ou tempérer son style, selon la convenance des sujets qu'il traitait, et suivant la tradition des anciens, il n'employait pas les mêmes procédés de composition pour représenter des hommes, des héros et des dieux. Vasari dit qu'il fut plus grand dans l'Isaïe

parce qu'il s'inspira de Michel-Ange, c'est plutôt parce que la figure du prophète méditant sur les évangiles lui parut plus imposante, plus sublime, plus en dehors des proportions humaines, que les figures d'Aristote, de Platon, de Virgile et d'Homère. En tous cas, s'il était possible de voir dans la fresque de l'église *San Agostino* une tendance vers Michel-Ange, la Galatée de la Farnésine qui appartient aussi à l'année 1511, les sibylles de l'église *Santa Maria della Pace* et la madone de Foligno qui sont de l'année 1512, viendraient de suite comme une éclatante protestation contre le goût qui domine dans la chapelle Sixtine <sup>1</sup>.

En 1512, tandis que Michel-Ange, rentrant dans sa solitude, achevait de peindre les voûtes de la chapelle Sixtine, Raphaël commença les fresques de la seconde chambre du Vatican. Abandonnant les régions abstraites où il s'était placé dans les compositions précédentes, et voulant glorifier la mémoire des papes régnants, il adopta dès lors un genre de compositions historiques, propres à exalter dans le passé la gloire de l'Église, et capables en même temps d'être ramenées par allusion aux événements contemporains. C'est ainsi qu'il conçut *le Châtiment d'Héliodore* <sup>2</sup>, *la Messe de Bolsene*, *l'Attila*, *la Délivrance de saint Pierre*, et les légendes bibliques qui décorent la voûte de cette chambre.

1. V. sur la rivalité de Raphaël et de Michel-Ange, entre les ouvrages déjà cités, le Crespi, p. 344, et l'Espagnolet dans les *Lettere pittoriche*, t. II, p. 340.

2. Cette première fresque a donné son nom à la chambre.

## LE CHÂTIMENT D'HÉLIODORE.

---

L'an 176 avant Jésus-Christ, le roi Séleucus IV ayant envoyé Héliodore à Jérusalem pour s'emparer du trésor des pauvres et des orphelins conservé dans le temple, le grand-prêtre Onias conjura Dieu de ne pas permettre qu'on trompât ainsi ceux qui avaient cru son sanctuaire inviolable; et lorsque Héliodore arriva pour exécuter les ordres de son roi, un homme à cheval parut tout à coup, le renversa et le foula aux pieds; en même temps, deux jeunes hommes parfaitement beaux l'environnèrent, le frappèrent de verges et le chassèrent du temple. — Telle est la donnée dont Raphaël a tiré la première fresque de cette seconde chambre, et l'on comprend comment, par allégorie, le pape Jules II, qui travaillait avec un courage si opiniâtre à rendre à l'Église l'intégrité de son patrimoine, pouvait être mêlé à la scène du châtimement d'Héliodore.

C'est dans l'intérieur du temple de Jérusalem que se passe l'action. Les premiers plans sont formés par la

partie antérieure de l'édifice, dont le sol est revêtu d'un pavé de marbres précieux; puis un large degré conduit sous une première coupole, dans l'axe de laquelle s'élève l'autel; viennent ensuite deux autres coupoles dont la partie inférieure est cachée par le voile qui ferme l'extrémité du sanctuaire; enfin, de chaque côté de cet appareil central, des arcades à pilastres complètent la perspective monumentale dont l'ensemble est à la fois grand, simple et majestueux, digne en tout du temple fameux que Titus devait détruire deux cent cinquante ans plus tard.

Le grand-prêtre Onias est à genoux devant l'autel. Il est revêtu des habits sacerdotaux; il porte la longue robe de lin commune au grand-prêtre et aux lévites; sa poitrine et ses épaules sont couvertes du *coschen* et de l'*éphod* bleu d'azur richement brodés, assez semblables aux dalmatiques chrétiennes, avec le *pectoral* où étaient écrites *la doctrine et la vérité*. Sa tête, vue de profil et levée vers le ciel, est coiffée d'une espèce de mître<sup>1</sup>; une épaisse barbe blanche couvre ses lèvres, son menton et la partie inférieure de ses joues. Les mains jointes, la bouche entr'ouverte, l'œil ardent de ferveur, toute cette figure prie d'une admirable manière. — L'individualité, le caractère du pontife sont rendus avec une souveraine intelligence. Sans doute le costume, dans le sens moderne de ce mot, pourrait être plus exact; les détails de l'habillement, les accessoires

1. La véritable coiffure des grands prêtres était le turban pontifical.

archéologiques pourraient être plus rigoureux ; mais ce que la science ne saurait indiquer, et ce qui est exprimé ici d'une manière sublime, c'est le sentiment, l'inspiration, le *costume moral*<sup>4</sup>, c'est-à-dire l'esprit et la vie du personnage.

Le côté droit du premier plan est le théâtre du châtement d'Héliodore. — Le temple a été violé, le vol est accompli ; mais Dieu a entendu la prière d'Onias, et au moment où Héliodore et ses soldats s'éloignent, emportant les trésors qu'ils ont pillés, ils tombent accablés sous des coups irrésistibles. — L'exécuteur des vengeances divines est à cheval : c'est un jeune guerrier, la colère au front, la poitrine étincelante des écailles d'or d'une armure invincible. Rien de terrible, rien de foudroyant comme ce cavalier mystique qui rappelle le saint George. Sa tête est armée d'un casque surmonté d'un dragon, qui, les ailes ouvertes, semble vouloir aussi s'élancer contre l'impie ; une large draperie, violemment agitée derrière lui, témoigne de l'impétuosité de sa course ; ses bras et ses jambes sont nus ; sa main droite, ramenée en arrière, brandit une massue, tandis que de sa main gauche il pèse sur les rênes et provoque le mouvement en arrière du cheval, qui se cabre et menace de ses deux fers la tête d'Héliodore. Le cheval lui-même, avec une peau de tigre en guise de selle, l'œil enflammé, la crinière au vent, est rempli d'ardeur et semble également

4. Le mot *costume* est tiré de l'italien et signifie réellement *coutume, habitude, usage, mœurs, manière d'être, etc.*



animé des colères de Dieu ; lancé à fond de train contre les pillards, il va fouler sous ses pieds le chef de la bande. — Derrière le guerrier céleste, deux jeunes hommes *parfaitement beaux* sont entraînés par une force surnaturelle à la poursuite d'Héliodore. Leur regard est terrible ; leurs mains sont armées de verges dont on croit entendre les vibrations menaçantes ; ils courent sans toucher la terre, ils fendent l'air en rasant le pavé du temple, et dans l'impétuosité de leur course, la draperie dont ils sont vêtus découvre leurs bras, leurs jambes et une partie de leur poitrine. Ce sont de purs esprits rayonnant à travers une substance idéale et sans pesanteur. Ces figures, qui semblent formées d'une chair divine, sont devenues classiques et trop connues pour qu'il soit nécessaire d'insister sur leur merveilleuse beauté ; elles sont, pour la peinture moderne, ce que l'Apollon du Belvédère est pour la statuaire antique. — Quant à l'envoyé de Séleucus, renversé par le choc soudain qui le terrasse, écrasé sous le poids de la vengeance divine ; il se soutient avec peine sur sa main gauche, tandis qu'avec une lance qu'il tient de la main droite il cherche à préserver sa tête des coups qui la menacent. Un vase plein d'or est répandu à ses côtés. Sa physionomie est pleine d'angoisse et de terreur ; les yeux levés vers le cavalier divin, il implore miséricorde. — Derrière Héliodore, ses soldats sont en déroute devant le châtimeut qui les accable ; l'un cherche à tirer son épée pour parer des coups inévitables, d'autres plient sous les far-

deaux qui encombrant leur fuite. Au milieu de cette troupe cédant devant la colère de Dieu, tout est confusion, désordre, imprécations et violences impuisantes.

Dans cette partie de la fresque, Raphaël a rendu, avec une étonnante vérité les passions les plus terribles. Les messagers porteurs des vengeances divines sont animés d'une force surhumaine; au contraire, les pillards châtiés portent l'empreinte de l'épouvante, de l'impuissance, de la douleur et de la rage : et toutes ces violences, si difficiles à concilier avec le respect de la beauté, sont relevées par le prestige d'une grâce incomparable. Il y a dans le désordre qui confond Héliodore et les siens une harmonie qui, sans affaiblir en rien l'effet dramatique, transforme en un idéal saisissant les misères extrêmes de la peur; tandis que la puissance surnaturelle des anges est réalisée, non par des formes et par une musculature exagérées, mais par des proportions tellement justes et belles qu'elles entraînent nécessairement avec elles l'idée d'une nature supérieure. Enfin, les draperies qui enveloppent ces messagers célestes sont disposées avec un art tel que, loin d'entraver la liberté de leurs mouvements, elles en exagèrent la rapidité et ajoutent en même temps à la noblesse, à l'élégance et à la force de ces merveilleuses figures.

Du côté opposé, on voit près de l'autel les lévites qui assistent de leurs prières le grand-prêtre Onias. Les uns sont à genoux, les mains jointes et les yeux

levés vers le ciel ; d'autres sont plongés dans la méditation ou absorbés dans la lecture des livres saints. L'un d'eux, enveloppé dans une large draperie, est debout, adossé au pilastre à l'entrée du sanctuaire ; il tient un livre et se retourne vers un autre qui, les bras dévotement croisés sur la poitrine, semble l'interroger. — A côté, un jeune homme, monté sur le piédestal d'une colonne, entoure de son bras le fût de cette colonne et se penche pour voir dans l'intérieur du sanctuaire, tandis qu'un autre s'accroche à lui pour s'aider à monter sur le même piédestal. Ces deux figures sont d'un mouvement admirable. — Derrière elles, on aperçoit la foule des juifs qui se presse dans le bas-côté du temple.

Sur le premier plan de ce côté sont les femmes et les enfants dépouillés par Héliodore. Ces femmes, accourues dans le temple pour réclamer de Dieu justice et vengeance, assistent pleines de passion au châtiement de l'impie. — Trois d'entre elles sont à genoux sur le devant. La première est vue de dos ; elle tourne la tête vers les ravisseurs, pousse un cri et étend les bras vers ses compagnes, comme pour les préserver du danger. Cette figure d'un mouvement éminemment dramatique, est d'une vérité et d'une spontanéité prodigieuse <sup>1</sup>. La seconde femme entoure de ses bras deux

<sup>1</sup>. La Galerie de Florence possède une étude coloriée de cette figure, qui marque la première apparition de la Fornarina dans l'œuvre de Raphaël. Nous retrouverons dans la chambre suivante ce corps si souple et si robuste à la fois, nous verrons encore ce beau pied nu que le Sanzio n'oublia jamais, et qu'il reproduisit

beaux enfants, dont le plus âgé se penche en avant pour protéger le plus jeune, qui se presse avec terreur contre le sein de sa mère. La troisième regarde avec admiration les messagers de la justice divine. — Derrière ces mères agenouillées, d'autres femmes sont debout : l'une étend le bras avec indignation vers les envoyés de Séleucus, l'autre montre la vengeance qui les frappe, tandis qu'une troisième, la tête encore tournée vers Héliodore, s'enfuit épouvantée. — Il était impossible de peindre avec une vérité plus grandiose les sentiments de terreur qui durent animer le cœur des femmes Juives à ce moment suprême ; il était impossible d'apporter plus de variété dans les diverses parties de ce groupe, de donner aux physionomies une expression plus juste, plus de grâce à l'arrangement des cheveux, aux gestes plus d'énergie, aux draperies plus de mouvement, à l'ensemble plus d'harmonie et de suavité. Parmi ces femmes frémissantes de passions violentes, on suit toutes les modulations d'un sentiment identique. Raphaël a idéalisé ici des types populaires d'une beauté robuste, qu'on ne comprend bien que lorsqu'on connaît Rome et ce peuple qui a conservé son ancien caractère de grandeur et de force.

Il y a longtemps que Vasari a fait observer, en parlant d'Albert Durer, que ce peintre ne pouvait réussir dans le nu, parce qu'il n'avait généralement devant

chaque fois qu'il rappela sa maîtresse, en souvenir sans doute de la première rencontre qu'il fit d'elle sur les bords du Tibre.

les yeux que de vilains modèles. Il faut en effet toujours tenir compte dans l'appréciation des œuvres d'art de la conformation particulière des races au milieu desquelles les artistes ont vécu. Et si cela est vrai d'une manière générale, l'école romaine surtout veut être jugée dans le centre même où elle s'est produite, parce que plus que toute autre elle s'est inspirée de modèles dont les types sont fortement caractérisés. Quiconque a voyagé, a été frappé de la variété des physionomies que présentent les populations des différents pays : les femmes surtout, à cause de la délicatesse et de l'impressionnabilité de leur organisation, portent une vive empreinte de la nature qui les environne, et exercent partout sur l'art une influence décisive. Raphaël, loin d'avoir échappé à cette influence, l'a subie plus que tout autre, et son talent reflète avec un charme divin les nuances les plus délicates des différents modèles qui l'ont inspiré. Il avait d'abord travaillé d'après les types aux formes déliées et grêles, que lui offraient l'Ombrie et l'ancienne Étrurie ; il avait trouvé là un mélange de sangs grec et gaulois<sup>1</sup> ; il avait idéalisé ces têtes un peu longues dont Dante offre le caractère le plus original, avec leur front haut, leur nez recourbé et leur menton proéminent. Dans ses premiers ouvrages au Vatican, il était encore sous l'impression de cette nature plus élégante que forte, dont les figures de la *Dispute du Saint-Sacrement* présentent

1. Les Kimri, qui avaient occupé la vallée du Pô jusqu'aux Apennins, étaient de race gauloise.

le type le plus élevé. Mais bientôt, à Rome, il subit le charme d'une humanité plus puissante ; il vit de fortes passions s'agiter dans des corps robustes, et ses œuvres ne tardèrent pas à s'en ressentir <sup>1</sup>. C'est donc dans la conformation des habitants de la vallée du Tibre supérieur qu'il faut chercher l'explication de l'école romaine. Cette race est telle encore aujourd'hui qu'elle était au temps des empereurs, telle que nous la montrent les statues antiques de fabrique romaine : elle est de taille médiocre et ramassée, longue de buste et courte de cuisses ; la tête, plus ronde qu'ovale, est presque carrée, car elle est aplatie sur le sommet du crâne, et l'os maxillaire inférieur est horizontal ; le front est bas, le menton rond, et le nez, dont la base est horizontale, est véritablement aquilin <sup>2</sup>. Quiconque n'a pas vu ces types vigoureux, d'une énergie presque féroce, qu'on rencontre journallement encore dans le *Trans-evere* de Rome, quiconque n'a pas senti l'ardente étreinte de ce soleil qui dore les horizons de la campagne romaine et empourpre de ses rayons l'intérieur des temples, ne peut avoir qu'une incomplète idée des chefs-d'œuvre de Raphaël et de son école.

A l'extrémité gauche de la fresque, le pape Jules II s'avance, porté sur sa chaise pontificale (*sella gestatoria*). Il est vêtu d'une aube blanche, et par-dessus, d'un

1. Raphaël resta désormais sous le charme de cette nature romaine, dont la Fornarina, qu'il aima avec passion et avec constance, offre un des types les plus parfaits.

2. V. dans M. W.-Fr. Edward les caractères spécifiques des différentes races de l'Italie.

camail rouge qui recouvre sa poitrine ; ses deux bras sont appuyés sur les deux montants de la chaise, sa tête, coiffée d'une calotte rouge, est vue de profil, et on la dirait vivante, tant il y a de menaces dans le regard, tant elle a de noblesse et de fierté dans la pose. — Les porteurs du pape (*seggettieri*) représentent de fort beaux portraits. Malheureusement l'histoire de l'art, dans ses nombreuses lacunes, n'en indique que deux d'une manière authentique, ceux de Marc-Antoine et de Jules Romain. Le graveur de génie que la Providence envoya à Raphaël pour répandre et populariser ses œuvres est placé en avant, et soutient de la main gauche le brancard de la chaise. C'est une admirable tête, avec des yeux remplis d'expression ; de longs cheveux pendent sur ses épaules : Raphaël affectionnait les traits de ce disciple zélé, et souvent il les a reproduits. Le porteur de derrière, soutenant sur son épaule le même brancard, rappelle la figure de Jules Romain. — A côté de la chaise pontificale et sur le premier plan, on voit le secrétaire de Jules II, Giovanni Pietro de Foliaris. Il porte la main gauche à sa poitrine, et de la droite il tient sa barrette, avec un placet sur lequel on lit : IO PIETRO DE FOLIARIIS CREMONENS. Grâce à cette inscription, la postérité sait quel nom donner à cette figure ; autrement le favori de Jules II serait depuis longtemps oublié, et l'on pourrait appliquer à ce personnage ce que le peintre Oderisi, l'honneur d'Agobbio, dit à Dante au chant XI du Purgatoire : « Votre « renommée a la couleur de l'herbe qui vient et qui

« passe, et celui qui lui ôte sa couleur, est le même qui  
« la fait sortir verte de la terre. »

La vostra nominanza è color d'erba,  
Che viene et va; e quei la discolora,  
Per cui ell' esce della terra acerba.

Quoi qu'il en soit, ces figures calmes et impassibles forment un contraste saisissant avec le groupe des femmes Juives qui s'agitent à côté entre la terreur et l'indignation.

Ce tableau d'Héliodore, admirable dans chacune de ses parties, est plus admirable encore dans son ensemble. Jamais le grand art de la composition n'a été porté plus haut. Le vide absolu qui se fait au milieu de la fresque et qui divise en deux groupes distincts les personnages des premiers plans, est un artifice de génie qui ajoute à l'unité morale du sujet et donne au drame sa spontanéité, sa grandeur et son irrésistible mouvement. Le châtimeut d'Héliodore est l'effet d'une cause, et cette cause est la puissance de Dieu que la prière d'Onias implore contre l'impie. Eh bien ! au moyen de ce vide, le grand-prêtre, qui est le centre moral de l'action, en est aussi le centre et le lien pittoresques ; relégué sur un plan secondaire au milieu des profondeurs mystérieuses du sanctuaire, il reste complètement isolé et parfaitement en vue ; en outre, absorbé dans sa prière, il ne voit pas le châtimeut qu'il implore, tant ce châtimeut est soudain. Ce vide central était donc doublement nécessaire, car d'une part il concentre sur



Onias l'attention du spectateur, tandis qu'en même temps il indique l'espace que viennent de parcourir les envoyés de la vengeance divine, protégeant à gauche les femmes et les enfants qu'on a voulu dépouiller, et refoulant à droite Héliodore et ses soldats qui tombent accablés au milieu du désordre de leur fuite. Enfin dans ces figures si habilement groupées de chaque côté du premier plan de la fresque il faut voir, au point de vue technique, de nombreuses *lignes de rappel*, qui conduisent invinciblement l'œil du spectateur vers le personnage principal, vers le grand-prêtre Onias. Dans cette vaste composition, il est impossible de rien trouver de composé, ni qui sente la recherche ou la déclamation; l'art est partout, et il ne se montre nulle part. Tous les personnages sont entièrement à l'action, au drame, mais ils ne posent pas comme des acteurs qui sollicitent des applaudissements; « chacun « d'eux a une telle nécessité d'être où il est, qu'il est « posé sans paraître avoir été composé<sup>1</sup>. »

Quant au pape et à sa suite, ils ne prennent aucune part à l'action dramatique représentée dans cette fresque; ils sont là comme spectateurs d'une scène qui consacre par allusion le résultat politique du règne de Jules II. Ce pontife, prêtre et guerrier, était lui-même l'instrument dont Dieu venait de se servir pour affranchir les États de l'Église. A la mort d'Alexandre VI et pendant le règne éphémère de Pie III, les factions

1. Quatremère de Quincy. *Vie de Raphaël*.

s'étaient partout réveillées. Tout ce qui avait échappé aux Borgia, les Orsini, les Colonna, les Vitelli, les Baglioni, les Varani, les Malatesta, les Montefeltri, étaient subitement revenus à Rome, pour se partager, ou plutôt pour se disputer les lambeaux du pouvoir. Jules II avait donc trouvé le désordre à son comble : il se débarrassa d'abord de César Borgia, qui alla mourir obscurément en Espagne <sup>4</sup> ; il attaqua ensuite avec vigueur tous les princes qui lui refusaient obéissance, Baglioni qui s'était emparé de Pérouse, Jean Bentivoglio de Bologne, etc. ; il se mit lui-même en campagne contre Venise qui occupait la plus grande partie des côtes pontificales, et entrant victorieusement par la brèche à Mirandole, il refoula les Vénitiens jusque dans leurs lagunes, et s'empara en outre de Plaisance, de Parme et de Reggio. Dès lors le patrimoine de saint Pierre se composa du plus beau pays du monde, Jules II fut regardé comme le libérateur de l'Italie, et Machiavel put écrire avec vérité : « Autrefois aucun « baron n'était assez petit, pour ne pas mépriser la « puissance du pape : aujourd'hui le roi de France la « respecte. » — Ainsi ce qu'il faut voir par allusion dans la fresque du Vatican, ce sont les États de l'Église

4. César Borgia, que Machiavel regarde comme *le plus grand homme de son temps* (Mach., lib. del Princ, cap. viii, p. 15), était resté pour les Romagnols le dernier représentant de leur nationalité. Poursuivi par Jules II, il se confia à Gonzalve de Cordoue qui l'envoya en Espagne. De là il se réfugia près de son beau-frère Jean d'Albret, roi de Navarre, et mourut bientôt après d'un coup de feu sous les murs de Viane.

figurés par le temple de Jérusalem ; c'est Jules II, avec son double caractère de pontife et de guerrier, représenté par le grand prêtre Onias et par les messagers divins qui terrassent les profanateurs ; ce sont, dans Héliodore, les barons de l'Église révoltés contre leur chef, et les *barbares*<sup>1</sup> ultramontains qui devaient bientôt causer la ruine de la péninsule ; c'est enfin, dans ces femmes juives si passionnées contre les ravisseurs, l'Italie elle-même à laquelle Jules II rendit un moment l'espérance et la liberté.

Avant de quitter cette peinture , il faut encore observer l'économie parfaite avec laquelle la lumière est distribuée dans l'intérieur de l'édifice et sur les différents groupes de personnages. — Raphaël a répandu dans ce temple un clair-obscur plein de mystère. Le jour n'arrive que par des ouvertures pratiquées au sommet des coupes ; de sorte que, vu la hauteur des voûtes, les parties inférieures ne reçoivent qu'une lumière rare et diffuse. Quant aux bas côtés, ils sont complètement obscurs et éclairés seulement par des lampes. Dans le sanctuaire, les feux du chandelier à sept branches et la clarté des flambeaux qui entourent l'autel, luttent contre les rayons solaires, et produisent une lumière composée qui empourpre de ses feux un peu sombres la figure du grand prêtre et toute cette partie du temple. Au contraire, les rayons du soleil éclairent directement et sans partage les premiers

1. C'est ainsi qu'entraîné par son patriotisme, Jules II nommait indistinctement tous les étrangers, Français ou Allemands.

plans, puis ils vont en s'affaiblissant du centre aux extrémités de la fresque : ainsi les deux anges sont en pleine lumière, tandis qu'Héliodore est déjà dans l'ombre. Malheureusement cette peinture, dans laquelle Raphaël s'est révélé d'une manière si complète, a beaucoup souffert du temps et des hommes <sup>1</sup>; la lumière s'y est presque éteinte, et les couleurs sont maintenant ternes et décolorées.

Ce tableau fut terminé à la fin de l'année 1512. On a souvent agité la question de savoir si Raphaël s'y était fait assister de quelques-uns de ses élèves. Il est certain que, dès cette époque, il réunissait autour de lui une école distinguée, et qu'il associait à ses œuvres les meilleurs de ses disciples. On cite généralement Pierre de Crémone et Jules Romain comme ayant travaillé à certaines parties de cette peinture <sup>2</sup>. Pierre de Crémone, qui avait d'abord travaillé près de Corrège, possédait une connaissance profonde du clair-obscur, et l'on a cru reconnaître dans le groupe des femmes juives les traces du talent spécial de ce maître. Quant à Jules Romain, né en 1492, il n'avait que vingt ans en 1512, et il paraît difficile d'admettre qu'à

1. Des restaurations malheureuses ont singulièrement contribué à la destruction de cette fresque. Elle a de plus beaucoup souffert d'un tuyau de cheminée qui passe dans le mur sur lequel elle est peinte. Les parties bleues (et il en est de même dans presque toutes les autres fresques) ont perdu leurs ombres, et paraissent dès lors toutes au même plan.

2. On attribue à Jules Romain la figure du guerrier à cheval. (V. M. Constantin, *Idées italiennes*, etc.)

cet âge Raphaël l'employât déjà dans une entreprise aussi importante. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que cette fresque a poussé au noir, comme un grand nombre des peintures de Jules Romain. — Quoi qu'il en soit de ces différentes versions, il faut considérer le tableau d'Héliodore comme appartenant encore exclusivement à Raphaël; car en présence de cette conception puissante, c'est non-seulement l'esprit du maître qui nous domine, c'est aussi sa main qui nous entraîne <sup>4</sup>.

4. Pour juger du mérite de cette fresque, on n'a qu'à regarder comparativement le même sujet du *Châtiment d'Héliodore* peint à Naples dans l'église de la Conception (*il Gesu-Nuovo*), par Solimene. A côté de l'admirable composition de Raphaël, la grande machine du peintre napolitain, malgré l'habileté qui l'a mise en œuvre, est mesquine et insignifiante.

Dans une petite ville des États ecclésiastiques, à Césène, M. François Massini possède, dit-on, plusieurs fragments du carton original de cette fresque. — On peut voir au Musée du Louvre un beau dessin à la plume du groupe du Pape et de sa suite.

---

## LA MESSE DE BOLSENE.

---

L'an 1264, dans la ville de Bolsene, un prêtre bohémien ayant eu le malheur de douter de la présence réelle tandis qu'il célébrait la messe, l'hostie saigna entre ses mains, et les linges ensanglantés furent recueillis avec terreur. En réparation de l'outrage fait au mystère de l'amour, le pape Urbain IV institua la fête du *Corpus Domini* (Fête-Dieu), et il en fit composer l'office par saint Thomas d'Aquin. Il fut en outre décidé que le corporal, témoin du miracle, serait conservé dans une église sans rivale, et le dôme d'Orvieto, commencé en 1280, occupa pendant trois siècles la piété des peuples. Tel est le motif de la fresque vaticane.

Ici, comme dans la fresque du Parnasse, le mur se trouvait coupé par une fenêtre; mais Raphaël a tiré de cet obstacle un si admirable parti, que l'espace qui manque paraît inutile, et que celui qui reste semble avoir été disposé exprès pour les convenances du sujet, et pour aider l'artiste à réaliser son effet pittoresque.

— La scène se passe à Bolsene, dans l'ancienne église de Sainte-Christine, où, suivant la tradition, le miracle s'accomplit. Deux escaliers de marbre, disposés symétriquement de chaque côté, montent à l'autel qui s'élève au-dessus de l'architrave de la fenêtre et au centre de la composition <sup>1</sup>.

Le prêtre incrédule, revêtu de ses habits sacerdotaux, est debout devant l'autel, au moment où il vient de prononcer les paroles de la consécration. Il élève l'hostie de la main gauche, et de la main droite il soutient le corporal ensanglanté. Sur son visage enflammé on lit la honte et la confusion; on croit voir trembler ses mains, et l'incertitude qui règne dans le mouvement de cette figure rend admirablement la terreur qui la domine. — Derrière, se tient à genoux le desservant vêtu d'une robe blanche; il va soulever de la main droite la chasuble du prêtre officiant, comme c'est l'usage en cet instant de la messe, mais il s'arrête devant le prodige, et dans un geste plein de ferveur il porte la main à sa poitrine. A côté, trois autres clercs, également à genoux, portent des torches allumées; leurs traits expriment une dévotion remplie de candeur. Puis la foule du peuple, entraînée par le miracle dont elle est témoin, se presse sur les degrés qui conduisent à l'autel: les uns s'inclinent dans l'adoration, les autres se prosternent dans la douleur: ceux-ci regardent avec effroi le sang divin répandu sur

1. Toute la partie architecturale de cette fresque a été refaite par les élèves de C. Marate. Le pilastre de gauche a seul été respecté.

l'autel, ceux-là montrent avec indignation le prêtre criminel qui a provoqué ce témoignage solennel de l'amour; tous protestent par un redoublement d'ardeur contre le doute qui fait saigner les plaies du Christ. Sur le premier plan une femme est debout; le bras gauche levé vers l'autel, et la main droite appuyée sur son cœur, elle semble vouloir s'élançer par un mouvement sublime vers le Dieu qui manifeste ainsi sa présence. A côté, d'autres femmes assises sur le pavé du temple, pressent leurs enfants sur leur sein, éprouvant un redoublement d'amour pour le fruit de leurs entrailles racheté de la mort par le sacrifice éternel <sup>1</sup>. — Enfin par-dessus la balustrade d'une chaire circulaire en bois de noyer qui circonscrit le côté gauche de l'autel, on voit deux personnages, dont l'un montre le corporal ensanglanté, tandis que l'autre le regarde avec effroi.

Derrière l'autel, le pape Jules II se tient agenouillé en face du prêtre incrédule; il s'appuie sur un coussin de velours cramoisi frangé d'or que supportent deux pliants en bronze doré à têtes et à griffes de lion. Le pontife, les mains jointes, assiste à la messe; il regarde couler le sang du Christ, mais sans étonnement, car ce que ses yeux voient en ce moment, sa foi le lui montre tous les jours. Cette figure est admirable; elle

1. Remarquons ici que la fenêtre qui coupe cette fresque n'étant pas placée au milieu, Raphaël a dissimulé cette irrégularité en accumulant un grand nombre de personnages dans le plus petit côté. Au moyen de cet artifice, les deux côtés paraissent à peu près de même dimension.



représente Jules II avec moins de vérité peut-être que le portrait de la Tribune de Florence, mais avec plus de force, plus de noblesse, plus de grandeur, tel enfin que l'histoire le désire. Son regard superbe et sévère semble foudroyer l'hérésie qui se produit devant lui<sup>1</sup>. — Derrière le pape, deux cardinaux sont agenouillés sur les degrés inférieurs; on reconnaît dans le premier le cardinal Raphaël Riario, parent de Jules II, c'est une figure pleine de fierté; l'autre serait, suivant Vasari, le cardinal San Giorgio. On a également prétendu que ce dernier portrait était celui de Fazio Santori de Viterbe, évêque de Césène, que Jules II fit cardinal en 1505<sup>2</sup>. — Puis viennent deux prélats de la chambre pontificale. Ce sont aussi des portraits, mais l'histoire n'a pas conservé leurs noms. — Enfin, sur le premier plan de ce côté, les cinq porteurs (*seggetieri*) sont à genoux autour de la chaise du pape : leurs traits expriment une foi simple et robuste. Ces portraits d'une naïveté grandiose sont à tous égards d'une merveilleuse beauté, et les plus grands Vénitiens n'ont rien produit de plus parfait sous le

1. Si l'on examine les médailles de Jules II, et il en est d'admirables, on remarque que le menton du pontife est soigneusement rasé. Au contraire, dans tous les portraits qu'en a peints Raphaël, ce pape porte une longue barbe. Il faut en conclure que ces portraits sont postérieurs aux médailles, et que Jules II ne laissa pousser sa barbe que dans sa vieillesse. Il y a en effet une médaille fort rare qui date de la dernière année de ce pontificat, où l'on voit Jules II avec sa barbe; cette médaille fut frappée pour célébrer l'affranchissement des États de l'Église.

2. Raffael Mengs.

rapport de la couleur. Si l'on compare cette fresque à celles de Padoue, Raphaël l'emporte comme coloriste sur Titien lui-même.

Ainsi rien de plus simple que cette composition. Au centre, le prêtre confondu dans son incrédulité ; à gauche, la foule agitée, émue, passionnée, pleine d'entraînement et d'enthousiasme ; à droite, l'Église représentée par le pape et par les prélats qui l'accompagnent, opposant à l'hérésie la grandeur calme et majestueuse de la foi. On entend, d'un côté, les murmures du peuple et ses ardentes protestations, tandis que, de l'autre côté, tout est recueillement et tranquille dévotion.

Il y a dans cette fresque comme dans les précédentes une correspondance harmonieuse entre les lignes et les plans généraux, un parti pris de symétrie qui balance les masses et dont l'art a trouvé le secret dans une disposition semblable chez les êtres organisés. Cet ouvrage, tout entier de la main de Raphaël, est un des plus parfaits qu'ait tracés son pinceau. Malheureusement le temps, en enlevant aux couleurs leur éclat primitif, a modifié la valeur relative des tons et enlevé à cette peinture une partie de son charme. Toutefois elle révèle dans le Sanzio un talent prodigieux comme peintre de portraits. Sortant de la routine des artistes du xv<sup>e</sup> siècle, qui se bornaient à une imitation puérile des personnages vivants, et faisaient de leurs tableaux de véritables collections de portraits dépourvus d'idéal, il a

détaché des personnages contemporains ce qu'ils avaient de mesquin, et, les animant de sentiments éternellement vrais, il les a fait entrer dans des scènes d'une autre époque, sans amoindrir l'émotion qui domine l'ensemble de son sujet, sans altérer par cet anachronisme l'unité de sa composition<sup>1</sup>.

Quant au sens de ce tableau, il est facile à saisir. Raphaël après avoir témoigné, dans *l'Héliodore*, de l'indépendance de l'Église assurée par l'énergie de Jules II, consacra, dans *la Messe de Bolsene*, les efforts du pontife contre un ennemi d'autant plus dangereux qu'il est plus insaisissable, contre le doute qui ébranlait les consciences et les détachait de l'orthodoxie romaine. L'hérésie était née avec le christianisme, et, depuis Simon jusqu'à Luther, chaque siècle avait eu ses erreurs. Le prêtre incrédule, qui voit l'hostie saigner entre ses mains, avait été tour à tour Gnosticisme ou Ebionite au premier siècle, Nazaréen au deuxième, Novatien, Sabellianiste, Arien ou Manichéen au troisième, Donatiste au quatrième, Monophysite ou Nestorien au cinquième,..... Albigeois, Vaudois ou Patarin aux douzième et treizième; c'est Wicleff au quatorzième, c'est Jean Huss au quinzième; ce sera bientôt Luther ou Jean Calvin, Théodore de

1. Il faut remarquer qu'il y a dans cette fresque trois lumières différentes. Ainsi, la femme assise à terre est éclairée de la droite à la gauche du spectateur; un peu plus loin, la femme debout est éclairée de gauche à droite; de même le pape et les cardinaux sont éclairés en sens contraire, tandis que la lumière tombe d'aplomb sur les porteurs.

Bèze ou Mélanchton. Ainsi les hérésies ont éprouvé la vérité comme le feu éprouve l'or ; à chaque tentative nouvelle, la foi rayonna plus vive et plus forte, toujours attaquée, éternellement triomphante. La fresque vaticane peut donc être considérée, non-seulement comme représentant l'histoire du passé, mais comme une protestation anticipée contre le schisme qui allait éclater. L'Église, en effet, touchait à une heure suprême, et comme il arrive toujours en de pareils instants, on semblait d'autant plus aveugle que la catastrophe était plus imminente. De même que la nature paraît calme et riante aux moments qui précèdent les grands cataclysmes, de même les sociétés ne sont jamais plus rassurées et plus railleuses qu'à l'heure où la Providence va les frapper des coups les plus terribles. C'est ainsi qu'à la veille de la révolution de 1789, la France aristocratique applaudissait les philosophes et les poètes qui préparaient sa ruine. De même à Rome, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, on philosophait beaucoup à la cour du pape : les théories naturalistes de l'antiquité étaient hautement discutées, et elles trouvaient des apologistes dans la haute société romaine ; Pierre Bembo allait bientôt dire, en parlant de Léon X, qu'il devait son élection à la faveur des dieux immortels, *deorum immortalium beneficiis*, et employer le mot de déesse, *deam ipsam*, pour désigner la Sainte-Vierge<sup>1</sup> ;... c'était pousser un peu loin l'amour de

1. Ce mot se trouve dans une lettre qu'il écrivait, comme secrétaire de Léon X, aux habitants de Recanati, pour leur reprocher

l'ancienne latinité. Érasme étant tombé en Italie au milieu de ce culte de l'esprit païen, sa naïveté germanique en fut scandalisée; on chercha à lui prouver, par des raisonnements tirés de Pline, que l'âme des hommes était identique à l'âme des bêtes. C'est alors que Luther vint à Rome, et qu'il y trouva ces armes formidables à l'aide desquelles il allait porter à la papauté la plus rude attaque qui l'ait jamais atteinte. Jules II n'était pas sourd aux bruits précurseurs de l'orage, et il voyait le danger qui menaçait le catholicisme : Raphaël, en le plaçant dans sa fresque en face du prêtre incrédule, a voulu figurer l'Église immuable dans son autorité, impassible dans sa foi; la foule enfin qui se porte vers l'autel avec un entraînement plein d'amour et d'enthousiasme, c'est le monde qui se presse autour de l'unité catholique<sup>1</sup>.

d'avoir fourni de mauvais bois dans la construction de Notre-Dame-de-Lorette.

1. Voir à Vienne, dans les collections impériales, plusieurs beaux dessins de Raphaël relatifs à cette fresque.

Le 21 février de l'année 1513, après avoir achevé l'œuvre commencée déjà par Alexandre VI et réuni au saint-siège les fiefs de tous les vassaux de l'Église, Jules II mourut accablé par la maladie, aussi fort à cette heure solennelle que dans les jours difficiles de sa vie. Sa haine contre l'étranger exalta son courage jusque dans les bras de la mort, et à son dernier moment il s'écriait encore : Loin de l'Italie les Français, loin de l'Italie tous les barbares<sup>4</sup> !

Au premier avis de la mort de Jules II; le cardinal Jean de Médicis avait quitté Florence; mais, malade et ne pouvant voyager que lentement, il arriva à Rome le 6 mars seulement et entra le dernier au conclave. Le 11 mars, il fut élu pape et prit le nom de Léon X; il n'avait que trente-neuf ans.—L'homme semble ne pouvoir jamais atteindre à la stabilité, son bien même le fatigue et sa prospérité l'ennuie; sans cesse il s'agite, avide de

4. Muratori, *Annal. d'Ital.*, X, 92.

mouvement, et ses ardentés aspirations vers l'inconnu sont une des nécessités fatales de sa nature. Il en est de même des peuples. — Après plusieurs pontifes indignes, Rome avait enfin trouvé un grand homme dans Jules II. Grâce à l'humeur belliqueuse de cet ardent vieillard, grâce à son esprit d'organisation, l'Église était redevenue libre et forte. Mais après les dix années de ce règne rempli de travaux pénibles, on avait soif de repos, et l'on choisit pour pape un homme jeune, brillant, aimable, passionné pour les arts, tel enfin qu'il promit à ce peuple fatigué les doux loisirs d'une paix féconde. L'aimable fils de Laurent le Magnifique fut couronné à Saint-Pierre le 19 mars, et le 11 avril il prit possession de l'évêché de Rome dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Le même jour de l'année précédente, il avait été fait prisonnier par les Français à la bataille de Ravenne, et il voulut monter le cheval turc qu'il avait eu dans cette fameuse journée. Les cérémonies de cette *exaltation* furent célébrées avec une magnificence inouïe, et les seules fêtes du couronnement coûtèrent plus de cent mille ducats. Ces pompes inusitées montrèrent aux Romains qu'à la sévère économie du règne précédent allaient succéder les prodigalités les plus somptueuses; elles firent voir en même temps que les luttes intestines étaient suspendues, et que l'Italie allait jouir d'une trêve pendant laquelle la renaissance pourrait produire ses plus beaux fruits. C'est ainsi que, dans ces fêtes mémorables, le peuple étonné vit

les Orsini et les Colonna marcher à côté l'un de l'autre en signe de réconciliation, et Alphonse duc de Ferrare, l'implacable ennemi de Jules II, tenir l'étrier au nouveau pape, tandis que près de lui le duc d'Urbain François-Marie *della Rovere*, le formidable adversaire de la maison d'Este, portait l'étendard de l'Église.

Léon X fut par excellence le pape de la renaissance; passionné pour les arts, il fut le protecteur naturel de tous les savants. Avant de sortir du conclave, il nomma comme secrétaires intimes Pierre Bembo et Jacques Sadolet : ce choix fit augurer de la protection qu'il allait accorder aux lettres. Jamais en effet il n'y eut de cour plus animée, plus spirituelle, plus charmante. Sous le pontificat de Jules II, le cardinal Jean de Médicis s'était déjà fait remarquer par le magnifique patronage qu'il avait accordé aux arts : sa maison, alors située dans le *Forum Agonale* (actuellement place Navone), avait été une sorte d'académie fréquentée par les hommes les plus illustres, Feder Inghirami, Sadolet, Tebaldeo, Bibbiena, Marc-Antonio Casanova, Balthasar Castiglione, Béroalde, etc. Savant lui-même, érudit, plein de bonté, très-libéral, ayant pour les arts la sensibilité d'un artiste, digne enfin d'être l'ami des grandes intelligences, il sut jouir de la vie en homme d'esprit, et fit un noble usage de sa puissance temporelle en développant les idées de renaissance au milieu desquelles il avait grandi. Léon X eut la fortune de couronner cette



grande époque et la gloire de lui donner son nom. Les arts et les lettres formèrent autour de lui une auréole qui rayonne plus vive encore à travers les siècles, et qui éblouit les yeux de la postérité.

Quant à Raphaël, il avait perdu un protecteur dans Jules II et il retrouva un ami dans Léon X. Les travaux du Vatican, interrompus sans doute pendant les deux mois que durèrent l'interrègne et les fêtes du couronnement, furent bientôt repris avec un redoublement de zèle et d'activité, et la fresque d'*Attila* inaugura le nouveau règne.

---

## SAINT LÉON LE GRAND

ARRÊTE LA MARCHÉ D'ATTILA SUR ROME.

---

Au milieu du v<sup>e</sup> siècle, dans l'année 452, Attila parut en Italie à la tête de ces nuées barbares qui avaient effrayé le monde depuis la Perse et la Chine jusque dans les Gaules ; aussitôt il réduisit en cendres la ville d'Aquilée, et s'empara de Pavie et de Milan. La nouvelle de ces désastres tomba à Rome comme un coup de foudre. L'empereur Valentinien III, incapable de résister à cette invasion formidable, était sur le point d'abandonner la péninsule, lorsque le pape saint Léon osa tenter de fléchir le roi des Huns. Il partit accompagné de quelques sénateurs et de deux grands dignitaires de l'empire, le consul Avienus et le préfet Trigetius, et il joignit le conquérant barbare près de Mantoue, au confluent du Pô et du Minçio. C'est là que l'éloquence entraînant du pontife sauva Rome, sur qui semblaient s'acharner toutes les vengeances de l'univers. La férocité d'Attila tomba devant l'héroïsme d'un saint, le **barbare** écouta avec docilité

la parole enthousiaste qui jaillit comme une source vive de ce cœur inspiré et arrêta les flots prêts à tout renverser; un simple prêtre retint le bras qui voulait anéantir jusqu'à la dernière pierre de la ville éternelle, et c'est à ce grand homme que l'on doit ce qui reste de l'antiquité. La légende, ajoutant son mot à l'histoire, a attribué la retraite des barbares à l'apparition miraculeuse d'un vieillard armé d'un glaive, qui menaçait de mort Attila s'il poursuivait sa route vers Rome. Ce fut, dit-on, saint Pierre lui-même qui apparut à côté du pontife; selon d'autres, ce fut saint Paul; d'autres enfin ont prétendu que saint Pierre et saint Paul se montrèrent ensemble. Cependant les auteurs anciens tels que Théophane, Suidas, Cassiodore, Anastase, etc., sont muets à cet égard. Saint Prosper, qui était alors à Rome et qui a raconté tous les détails de cette ambassade, saint Léon lui-même qui en parle dans un de ses sermons, ne disent mot de ce miracle. Il faut donc admettre que l'éloquence seule du saint pontife et *l'infinie miséricorde de Dieu*<sup>1</sup> suffirent pour fléchir le cœur du roi des Huns.

1. Quelques personnes ayant voulu attribuer à l'influence des étoiles le fait de la retraite d'Attila, voici les paroles que saint Léon leur répondit : *Quorum precibus divinæ censuræ flexa sententia est. Non sicut opinantur impii stellarum affectibus, sed ineffabili Dei omnipotentis misericordiâ deputantes, qui corda furentium Barbarorum mitigare dignatus est*: Miscell., liv. xv. Ce qui a donné cours au bruit de ce miracle, c'est qu'il est relaté comme un *cu dit* dans une histoire faussement attribuée à Paul Diacre : *Ferunt post discessum Pontificis interrogatum esse Attilam a suis.....* V. le *Dictionnaire* de Bayle, t. II, p. 4680, C.

En se plaçant maintenant au point de vue qui guidait Raphaël dans ses fresques du Vatican, il est facile de saisir l'allusion qui rapproche l'histoire du pape saint Léon le Grand de celle de Léon X. Après onze siècles d'efforts héroïques, l'Italie allait retomber dans le même abîme de misères où l'avaient plongée les quatre cents ans d'invasion qui, du v<sup>e</sup> au viii<sup>e</sup> siècle, en firent une ruine colossale. Depuis l'année 1494 elle était redevenue le théâtre des grandes luttes européennes et la proie que se disputaient les puissances rivales. Les noms des peuples et des hommes avaient seuls changé; au lieu des Huns, des Goths et des Vandales, c'étaient les Allemands, les Français et les Espagnols; au lieu de Léon le Grand, c'était Léon X. Charles VIII, Louis XII, François I<sup>er</sup>, Maximilien et Charles-Quint furent sans doute des conquérants plus civilisés que les rois barbares; mais à coup sûr les désastres qu'ils portèrent avec eux furent plus funestes encore à l'Italie. Quant à Léon X, il serait puéril de le comparer à saint Léon, ces deux hommes étant aussi dissemblables que leurs siècles. Laurent de Médicis disait de ses trois fils, Julien, Pierre et Jean : Le premier est bon, le second est fou, le troisième est prudent; ce troisième fut Léon X, et l'histoire a confirmé ce jugement. Léon X fut en effet un *diplomate* dans le sens moderne du mot, et nullement un saint enflammé par une foi ardente et enthousiaste comme Léon le Grand, avec lequel Raphaël va le confondre. Très-habile négociateur, le fils de Laurent le Magnifique

avait pour maxime que lorsqu'on a traité avec un parti, ce n'est pas une raison pour cesser de négocier avec l'autre<sup>1</sup>. Ainsi en 1515, après la défaite des Suisses à Marignan, François I<sup>er</sup>, s'il l'avait voulu, était maître de l'Italie; Léon X comprit le danger, et il eut peur pour Rome : que fit-il ? Il courut aussi au-devant du vainqueur qu'il joignit à Bologne ; mais au lieu de haranguer il négocia, et triomphant à son tour, il obtint le concordat qui, en supprimant la Pragmatique Sanction de Charles VII, le palladium de la France contre Rome, sacrifiait les libertés de l'Église gallicane<sup>2</sup>. — Ainsi il y avait pour l'Italie de tristes rapprochements entre le v<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle, entre le temps le plus sombre du moyen âge et la période la plus brillante de la renaissance. Saint Léon, qui en 452 arrête Attila devant Rome, sera moins heureux trois ans plus tard ; en 455, il ne pourra fléchir la vengeance de Genséric, à grand' peine il obtiendra pour les Romains la vie sauve, et Rome sera livrée pendant quatorze jours au pillage des Vandales. De même dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, la bravoure de Jules II et l'habileté de Léon X parviennent à préserver l'Italie ; mais encore quelques années, et Clément VII sera impuissant

1. V. Suriano.

2. Comme gage de paix, la France s'unit alors aux Médicis ; deux princesses de sang royal furent données par François I<sup>er</sup> au frère et au neveu de Léon X, à Julien et à Laurent de Médicis ; ce dernier mourut bientôt en laissant une fille, Catherine de Médicis, qui devait un jour déshonorer la France et venger l'Italie.

contre les barbares de l'Allemagne qui, sous la conduite du connétable de Bourbon, envahirent les États de l'Église, et livreront la ville éternelle à toutes les horreurs et à toutes les hontes du pillage. — J'arrive à la fresque vaticane.

Trois cent mille barbares reculent devant un prêtre désarmé; voilà ce que la peinture avait à exprimer. Il était impossible d'aborder un sujet plus compliqué, et qui offrit plus de chances de confusion. Pour faire comprendre au spectateur toute l'importance de ce fait mémorable, il fallait montrer en même temps la violence de l'invasion, la force morale qui l'arrête au moment où Attila rencontre saint Léon, et enfin la retraite de cette armée qui fléchit devant une puissance supérieure. Eh bien, Raphaël est parvenu à réaliser, dans l'unité d'une même composition, l'expression de ces trois phases distinctes et instantanées. Usant des privilèges de la poésie, qui n'est pas obligée de se soumettre à l'exactitude rigoureuse de l'histoire, il a adopté la légende qui donne à la retraite d'Attila l'apparence d'un miracle; ce miracle, il est vrai, enlève à saint Léon le mérite de son éloquence, mais la peinture, ne pouvant faire entendre le discours qui arrêta la marche des barbares, a été forcée de l'expliquer par une intervention soudaine et divine. En outre l'Urbinate a placé la rencontre de saint Léon le Grand et du roi barbare, non sur les rives du Mincio, mais dans la campagne romaine et en présence des splendeurs de la ville éternelle, rendant ainsi plus saisissant encore

l'imminence du danger qui la menaçait. D'un côté, les flots de l'invasion débouchent des gorges du Monte Mario et s'élancent avec une telle impétuosité que le choc semble irrésistible, de sorte que si l'on considère l'impulsion de ces masses armées, c'en est fait de Rome qu'on voit à l'horizon ; mais de l'autre côté, le cortège pontifical, protégé par les apôtres saint Pierre et saint Paul, s'avance avec calme au-devant du danger. Attila, qui marche en tête de son armée, voit l'épée menaçante des envoyés de Dieu, et il arrête subitement l'élan de ses troupes. Alors il s'établit au milieu des barbares comme un-double courant, deux forces les précipitent en sens contraires : l'une impulsive les pousse vers la plaine, l'autre répulsive les rejette à travers les défilés de la montagne ; à droite leurs cohortes se précipitent en avant, au milieu leur chef est arrêté par une puissance surnaturelle, derrière lui tout s'ébranle déjà pour le retour, et l'armée tout entière va bientôt obéir au mouvement rétrograde. Ainsi au moyen de l'apparition des apôtres, Raphaël a ramené à l'unité d'un même aspect la triple circonstance de l'invasion d'Attila, de son arrêt devant saint Léon, et de sa retraite. Ce que le discours n'exprime que d'une manière lente et successive, les trois mouvements instantanés d'une même action, l'esprit l'embrasse ici d'un seul coup d'œil, sans confusion et avec une clarté merveilleuse. C'est là un effort de génie sublime et unique peut-être dans les annales de l'art. — En résumant l'aspect général de cette fres-

que, j'ai commencé peut-être par où j'aurais dû finir ; mais j'ai pensé que les masses du tableau étant préalablement indiquées, il serait ensuite plus facile d'en saisir chaque partie avec sa valeur pittoresque et son sens véritable.

L'armée barbare et son chef occupent tout le côté droit de la composition. Au moyen âge, la légende avait fait du roi des Huns le héros du carnage, le génie de l'épouvante, quelque chose de terrible et qui personnifiait tous les désastres, toutes les destructions, toutes les ruines ; elle le représentait dans sa structure massive, courte et ramassée, avec un large nez aplati sur la face et une grosse tête éclairée par un œil ardent et féroce ; c'était *le fléau de Dieu*, résumant la barbarie dans ce qu'elle eut de plus extrême. L'herbe ne pouvait plus pousser partout où avait posé le pied de son cheval. Quant aux troupes qu'il entraînait à sa suite, la renommée les montrait comme des bêtes marchant sur des pieds, ou plutôt comme ces effigies difformes que l'antiquité plaçait sur les ponts. Les Huns parurent effroyables aux barbares eux-mêmes. Les Romains considéraient avec horreur ces cavaliers au cou épais, aux joues déchiquetées, au visage noir, aplati et sans barbe, à la tête en forme de boule d'os et de chair, avec des trous plutôt que des yeux<sup>1</sup>. Enfin

1. V. Amm., lib. xxxi, cap. ii. — Chateaubriand, *Études historiques*, t. III, 1<sup>re</sup> partie, p. 5. — La vie d'Attila a été écrite par Callimachus Experiens, Nicolas Olahus et Mainbourg (*Hist. de l'arianisme*). V. les travaux plus récents que M. Amédée Thierry a publiés sur Attila.



leur origine était digne de la terreur qu'ils inspiraient : on les faisait descendre de certaines sorcières appelées *Alieumna*, qui, bannies de la société par le roi des Goths Félimer, s'étaient accouplées dans les déserts avec les démons. On conçoit que Raphaël n'ait pas cherché à reproduire un pareil personnage et de pareils hommes ; il savait trop que l'art a pour objet, non de rappeler les choses laides et difformes, mais de représenter ce que la nature a de grand et de beau ; et tout en respectant le caractère historique du héros barbare et de ses troupes, il sut leur imprimer un degré d'idéal qui leur donnait droit de cité dans le domaine de l'art.

Attila est à cheval au milieu de la fresque. Seul parmi les siens il vient d'apercevoir dans les airs les messagers divins, et tandis que son cheval se porte en avant, lui, dans un mouvement plein de vivacité, se rejette en arrière, et étendant les bras vers son armée, il ordonne qu'elle s'arrête. Sa tête, couronnée d'un diadème, est levée vers le ciel ; un manteau bleu d'azur frangé d'or est jeté sur son armure, de riches cothurnes protègent ses pieds et le bas des jambes, ses armes enfin sont d'une richesse étincelante. Le geste et l'expression qui animent cette figure sont rendus avec un rare bonheur. Le héros barbare comprend une force supérieure à la sienne et il se soumet ; sa physionomie est comme transformée par l'influence qui le désarme, et ses traits rayonnent d'une intelligence qui lui vient d'en haut. Attila était superstitieux,

et plus superstitieuses encore étaient les hordes qu'il conduisait : ses soldats voyaient en lui quelque chose de surnaturel, ils le croyaient possesseur de l'épée de Mars, auquel était attaché l'empire du monde; son cheval de bataille, noir avec une étoile blanche au front, était également invincible. On conçoit dès lors quel dut être sur de tels hommes l'effet de l'apparition des apôtres <sup>1</sup>.

Deux héros d'armes précèdent le chef barbare : l'un s'appuie sur sa lance et regarde le pape avec étonnement; l'autre se retourne vers son roi, et, lui montrant le pontife, n'attend qu'un ordre pour le frapper. Deux autres hommes d'armes, également à pied, marchent de chaque côté d'Attila. — Ces figures sont en mouvement comme la plupart de celles que Raphaël a peintes dans cette fresque; mais le mouvement qu'elles expriment n'est pas achevé. Grâce à cet artifice, l'imagination ne peut rester immobile, et en regardant un personnage ainsi posé, on suit et on achève nécessairement l'action qu'on lui a vu commencer. C'est ainsi qu'un tableau s'anime et prend vie dans l'œil du spectateur. — Un guerrier à cheval est à la droite d'Attila; c'est un vieillard à longue barbe, un chef aussi, dont le casque est orné d'une aile d'oiseau. Puis vient un autre cavalier qui porte le casque d'or du roi des Huns.

Quant aux troupes qui suivent Attila, on n'y reconnaît pas ces hommes hideux que décrit la légende. Si

1. Je me place ici au point de vue de la fresque, et non pas au point de vue de l'histoire.

cette armée est barbare, ce n'est pas sa laideur qui l'indique, c'est la force excessive des guerriers qui la composent, ce sont ces coursiers sauvages qui entraînent des hommes plus indomptables encore. Sous ce rapport, les deux cavaliers qui occupent le premier plan de ce côté de la fresque peuvent être regardés comme les types les plus parfaits que l'art moderne ait produits. Ce sont deux jeunes hommes qui emploient toute leur force à lutter contre l'élan de leurs chevaux. Le premier est armé d'une lance qu'il tient en arrêt; sa tête porte un casque et son visage est vu de profil; ses épaules et son torse, couverts d'une légère cotte de mailles, accusent une musculature énergique; il monte un cheval blanc qui, la crinière au vent, se cabre, haletant et plein d'ardeur, et déjà dans sa course il est près d'Attila qui l'arrête subitement. Le second est tout couvert d'écailles et entièrement vêtu d'une peau de crocodile qui dessine ses formes athlétiques; il est également armé d'une longue pique; c'est un de ces Sarmates des bords de l'Euxin que Trajan avait vaincus, qui furent ensuite subjugués par les Goths, et qui, au v<sup>e</sup> siècle, prirent une part si active aux invasions des Huns dans l'Europe occidentale; monté sans selle et sans bride, ou plutôt presque renversé en arrière sur un superbe genêt-blanc tacheté de jaune dont la vaillance et la fierté sont sans égales, il oppose à la fougue de son cheval la seule étreinte de ses muscles puissants. Raphaël s'est inspiré sans doute pour cette belle figure d'un des bas-reliefs de la co-

lonne Trajane, où l'on voit de semblables guerriers <sup>4</sup>.

Ainsi la cause toute-puissante qui arrête Attila est également irrésistible pour ses troupes. Ces masses armées, qui allaient déborder sur Rome avec tant de violence, on les voit fléchir sous l'action répulsive d'un vent contraire, et s'agiter en désordre comme les flots poussés par des courants opposés. On croit entendre les sons barbares des instruments qui annoncent la retraite; on voit les étendards qui s'inclinent en arrière, et c'est en vain que ceux qui les portent s'efforcent de les pousser en avant, tout cède à l'action d'une puissance mystérieuse. Il était impossible d'apporter plus d'idéal dans le désordre, et de rendre avec une vérité plus poétique la confusion d'une semblable mêlée. Dans un pareil sujet, un artiste médiocre, qui n'aurait pu séduire par la beauté, eût tenté de captiver par la terreur; il aurait montré des têtes coupées, des cadavres mutilés, du sang partout : Raphaël, au contraire, a éloigné soigneusement toutes les scènes d'horreur qui répugnent à un goût délicat; quelques lueurs d'incendie, dans le lointain seulement, témoignent des ravages que laissent après eux les barbares. Dans une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, l'action dramatique ne doit jamais être assez tendue pour préoccuper exclusivement l'esprit, et le détacher de l'attention qu'il doit donner à la perfection de la forme. Même dans les sujets les plus terribles, même dans les situations les

4. A Milan, la bibliothèque Ambrosienne possède un beau dessin à la plume représentant ces deux cavaliers.

plus extrêmes, l'artiste doit apporter un calme relatif qui laisse au spectateur la liberté de son goût : l'émotion doit naître surtout de la beauté, de la justesse de l'expression, et non pas de cette vaine curiosité qui captive les esprits vulgaires dans les époques de décadence. Ces principes sont, du reste, aussi vrais pour les lettres que pour les arts, et les écrivains des grands siècles littéraires les ont pratiqués avec la même rigueur que les artistes italiens à la meilleure époque de la renaissance. Ce qu'il y a de sublime et d'incomparable dans chacune des fresques de Raphaël, c'est que l'âme est constamment élevée par la force du sentiment poétique dans des régions idéales, où le peintre couvre les tristes nudités de l'histoire du voile de sa divine imagination.

De l'autre côté du tableau, le cortège pontifical oppose à la fougue des Barbares son calme et sa majesté. Saint Léon le Grand apparaît ici sous les traits de Léon X. Cependant rien de plus opposé que ces deux personnages, rien de moins conforme à l'ascétisme du prêtre intrépide qui fit reculer Attila que le pontife de la renaissance, avec son embonpoint maladif et sa physionomie d'une sensualité spirituelle. Il s'avance ici avec sécurité, monté sur une belle haquenée blanche; sa tête est vue de profil et coiffée de la tiare; il est vêtu d'un riche manteau brodé d'or... l'Église au v<sup>e</sup> siècle était plus humble sans doute; sa pose est digne, calme et recueillie; il élève la main dans un geste plein de simplicité, et cela suffit pour arrêter les barbares. —

Trois palefreniers (*palafrèniere*) conduisent le cheval du pape. — Derrière, deux cardinaux sont montés sur des mules. Rien de plus simple et de plus grand que ces beaux portraits avec leurs barrettes et leurs grands manteaux rouges ramenés en avant; on peut les regarder, dans la généalogie des arts, comme les ancêtres des cardinaux de Rubens; mais ces derniers seront d'un dessin plus tourmenté, et ils présenteront moins de vraie noblesse<sup>1</sup>. — Trois assistants à cheval se montrent de face et sur le second plan, un peu en avant du pape dont ils complètent l'escorte. Le premier porte le costume violet et tient en main le crucifix d'or. A côté se trouve un personnage vêtu de rouge et portant un bâton rouge garni d'argent. Puis vient le *massier*, dans lequel Raphaël a encore rappelé les traits de son maître Pierre Vanucci. — Une croix et les insignes spirituels du souverain pontificat, telles sont les seules armes que la religion oppose aux troupes indisciplinées d'Attila, et tout s'arrête devant le signe de la rédemption.

Il est vrai que le roi des Huns a vu dans le ciel les deux apôtres, qui le menacent de mort s'il n'obéit sur l'heure aux ordres de Dieu. Saint Pierre et saint Paul paraissent en effet dans les airs. Saint Pierre, vêtu d'un manteau jaune, tient d'une main les clefs du pa-

1. L'un de ces cardinaux est peint à fresque, l'autre est peint sur le mortier sec et retouché avec de petites hachures. Jules Romain passe pour avoir travaillé à tous les accessoires de ce tableau. (V. Const.)

radis, et de l'autre une épée suspendue sur la tête d'Attila. Saint Paul, enveloppé d'une draperie rouge, d'une main tient aussi un glaive, et de l'autre ordonne au roi barbare de retourner en arrière. Ces deux figures surnaturelles fendent l'air avec légèreté; leur mouvement n'a rien de violent, parce que leur force est divine. — Au moyen de cette apparition, visible seulement pour Attila, Raphaël a donné à sa composition une évidence et une clarté qui sans cela lui auraient manqué. Grâce à cette invention, on croit entendre les paroles du pontife, et l'on voit pour ainsi dire la persuasion qui entre dans le cœur du barbare, qui le fléchit et le subjuge.

Le paysage enfin au milieu duquel s'agitent tous ces personnages est d'une admirable beauté, et, sans avoir une trop grande importance, il ajoute encore à la grandeur du drame dont il est le théâtre. — A droite, les gorges du *Monte Mario* sont encombrées par la multitude des Barbares. De ce côté la nature est sombre et tourmentée; l'invasion a laissé derrière elle des traces de feu, et l'on aperçoit dans le lointain la lueur des incendies qui éclaire, sur le sommet des roches escarpées, l'arrière-garde de l'armée d'Attila. — Au contraire, du côté opposé ce sont les sublimes tristesses de la campagne romaine, enveloppant déjà la ville impériale, avilie par la servitude avant d'être dégradée par l'invasion. On aperçoit au loin, baignés d'une lumière harmonieuse, des palais, des fabriques, et par-dessus tout la masse du Colisée qui s'élève

comme un spectre de gigantesque férocité ; puis ces longs aqueducs qui amenaient l'eau au peuple-roi *sur des arcs de triomphe* ; et enfin *la grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine*. Au v<sup>e</sup> siècle, malgré l'apparition des barbares et malgré les pillages d'Alaric, Rome conservait encore un reflet de son ancienne magnificence. D'après une statistique du vi<sup>e</sup> siècle, découverte par le cardinal Maï, la capitale de l'empire d'Occident possédait alors deux capitales (l'un sur le mont Tarpéien, l'autre sur le mont Quirinal), de nombreuses colonnes, des portiques élégants, trois cent quatre-vingt rues larges et spacieuses, huit grandes statues dorées et soixante-six statues d'ivoire, trois mille sept cent quatre-vingt-cinq statues de bronze, quatre-vingt-deux statues équestres également en bronze, deux colosses, quarante-six mille six cent trois maisons, dix-sept mille quatre-vingt-dix-sept palais, treize mille cinquante-deux fontaines, trente et un théâtres et onze amphithéâtres, neuf mille vingt-six bains, cinq mille fosses communes, deux mille quatre-vingt-onze prisons, etc.<sup>4</sup>. On sait que Raphaël tenta de restaurer ces antiques splendeurs, mais il avait devant les yeux le même spectacle, triste et magnifique, que nous voyons aujourd'hui : c'étaient les mêmes ruines *couchées* depuis longtemps *au milieu de la poussière des morts et des débris des empires*, c'était le même terrain inculte dominé par la grande ombre

4. V. l'*Histoire romaine à Rome*, par M. Ampère, *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1857, p. 332.



de Rome, et déjà l'on eût pu dire en parlant de la ville éternelle : « Déchue de sa puissance terrestre, elle « semble, dans son orgueil, avoir voulu s'isoler ; elle « s'est emparée des autres cités de la terre, et, comme « une reine tombée du trône, elle a noblement caché « ses malheurs dans la solitude <sup>1</sup>. »

4. Chateaubriand.

Le Musée du Louvre possède un très-beau dessin de cette fresque. Dans ce dessin, Raphaël avait donné à sa composition plus d'unité. Le cortège du pape ne s'aperçoit que dans le lointain, et l'armée d'Attila remplit la totalité des premiers plans. Dans sa fresque, le Sanzio a évidemment sacrifié au monde officiel. — On peut voir également à Vienne, dans les collections impériales, plusieurs études dessinées par Raphaël pour cette fresque.

---

## LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.

---

Le 11 avril de l'année 1512 le cardinal Jean de Médicis avait été fait prisonnier à la bataille de Ravenne, où il combattait comme légat de Jules II. Durant sa captivité, les soldats qui le gardaient lui témoignèrent une si grande vénération, qu'ils lui demandaient à tout instant pardon de leur victoire, le suppliant de leur en donner l'absolution, et lui promettant de ne plus porter les armes contre le pape. On sait comment, pendant la retraite des Français, le cardinal parvint à s'échapper, et que cette fuite fut regardée comme miraculeuse<sup>1</sup>. Un an après, jour pour jour, le 11 avril 1513, Jean de Médicis devenait Léon X. Alors Raphaël peignit la fresque de la *Délivrance de saint Pierre*, faisant ainsi une allusion flatteuse à la captivité qu'avait subie le pontife.

Voici le texte de saint Luc qui a guidé le Sanzio.  
« En ce même temps (ce fut sous l'empereur Claude,

1. V. Egidius de Viterbe.

« 40 ou 50 ans après Jésus-Christ), le roi Hérode  
 « Agrippa employa sa puissance pour maltraiter quel-  
 « ques-uns de l'Église, et il fit mourir par l'épée Jac-  
 « ques frère de Jean<sup>4</sup>. Et, voyant que cela faisait plaisir  
 « aux Juifs, il fit encore prendre Pierre... L'ayant donc  
 « fait arrêter, il le mit en prison, et le donna à garder  
 « à quatre bandes de quatre soldats chacune, dans le  
 « dessein de le faire mourir devant tout le peuple,  
 « après la fête de Pâques. Pendant que Pierre était  
 « ainsi gardé dans la prison, l'Église faisait sans cesse  
 « des prières pour lui. Mais la nuit même de devant le  
 « jour qu'Hérode avait destiné à son supplice, comme  
 « Pierre dormait entre deux soldats, lié de deux  
 « chaînes, et que les gardes qui étaient devant la porte  
 « gardaient la prison, un ange du Seigneur parut tout  
 « d'un coup; le lieu fut rempli de lumière, et, poussant  
 « Pierre par le côté, l'ange l'éveilla et lui dit : Levez-  
 « vous promptement. Au même moment les chaînes  
 « tombèrent de ses mains. Et l'ange lui dit : Mettez  
 « votre ceinture et chaussez vos souliers. Il le fit. Et  
 « l'ange ajouta : Prenez votre vêtement et suivez-moi.  
 « Il sortit donc, et il le suivait, ne sachant pas que ce  
 « qui se faisait par l'ange fût véritable, mais s'ima-  
 « ginant que ce qu'il voyait n'était qu'un songe. Lors-  
 « qu'ils eurent passé le premier et le deuxième corps  
 « de garde, ils vinrent à la porte de fer, par où l'on va  
 « à la ville, qui s'ouvrit elle-même devant eux; et,

4. Jacques majeur.

« étant sortis, ils allèrent ensemble le long d'une rue ;  
« et aussitôt l'ange disparut. Alors Pierre, étant revenu  
« à soi, dit en lui-même : C'est à cette heure que je  
« reconnais véritablement que le Seigneur a envoyé  
« son ange, et qu'il m'a délivré de la main d'Hérode  
« et de toute l'attente du peuple juif<sup>1</sup>. » Dans saint  
Pierre, il faut voir ici Léon X ; dans Hérode, Louis XII ;  
et dans les Juifs, les Français.

Ce tableau, se trouvant en face de la *Messe de Bolsène* au-dessus de la fenêtre qui donne sur la cour du Belvédère, dut aussi affecter la forme pyramidale. Mais le génie de Raphaël a encore ici tiré un merveilleux parti de l'ingrate disposition de ce local. Dans la partie centrale, au-dessus de l'architrave de la fenêtre, il a placé la prison, dont l'architecture est à la fois simple, grande et forte, et de chaque côté les degrés de marbre qui y conduisent<sup>2</sup>. A l'intérieur comme à l'extérieur, la nuit étend partout son voile.

A travers une grille de fer on voit saint Pierre enchaîné, couché à terre et profondément endormi. Le

1. Actes des apôtres, saint Luc, chap. XII — V. le Nouveau Testament, traduit sur la Vulgate, par le Maître de Sacy.

2. Il faut remarquer que, dans toutes les compositions ainsi coupées par une fenêtre, Raphaël a placé au-dessus de cette fenêtre un corps solide architectural. Au moyen de cet artifice, le mauvais effet de ce vide disparaît. — Dans la fresque de la *Délivrance de saint Pierre*, les deux escaliers placés de chaque côté sont composés de marches inégales : le Sanzio les a élevées ou abaissées, suivant le besoin qu'il en avait. De même, les barreaux de la prison ne sont pas également espacés. La symétrie est toujours sacrifiée à l'harmonie.

prince des apôtres a les mains jointes, et il repose avec la sérénité de la foi dans l'espoir du martyr. Il est vêtu d'une simple tunique. Sa tête, rude et forte, que couronne déjà la divine auréole, est courbée sur sa poitrine par l'anneau de fer qui entoure son cou. Ses jambes et ses bras sont également chargés de fers. — De chaque côté, deux gardes, couverts de pesantes armures, sont debout, adossés aux murs épais du cachot. Pour plus de sécurité, ils tiennent les chaînes qui entravent le prisonnier, de manière à être avertis de ses moindres mouvements. Mais une force supérieure a rendu vaines leurs précautions, et ils dorment appuyés sur leurs lances. — Un ange est descendu près de l'apôtre, il se penche vers lui pour le réveiller, et lui montre la liberté que Dieu lui rend. Cette figure d'ange, avec ses grandes ailes ouvertes et sa longue tunique blanche, brille d'une beauté surnaturelle; elle semble formée d'une substance impondérable, elle est comme un rayon de la souveraine puissance, qui remplit l'obscurité de la prison d'une lumière éblouissante <sup>4</sup>.

A droite, saint Pierre, guidé par l'ange, va passer au milieu des gardes qui veillent à la porte de son cachot. L'apôtre, enveloppé d'une draperie qu'il retient de la main droite, est debout au sommet de l'escalier; il a la démarche incertaine, l'œil fixe et profond d'un homme qui agit au milieu d'un rêve, et il tomberait

4. Nous retrouverons cet ange dans la vision d'Ézéchiel. Ce sont ces anges, avec de fortes hanches, conçus d'après le type le plus beau d'une jeune fille de vingt ans. (Const.)

bientôt, si la main de Dieu ne le soutenait pas. L'ange, en effet, le tient par la main et le fortifie de son regard ; c'est encore la même figure qui, dans l'intérieur du cachot, se penchait tout à l'heure vers le vicaire de Jésus-Christ ; c'est, sous la même forme idéale, le même esprit, la même pureté de traits, la même force, la même légèreté, la même grâce ; il répand autour de lui la même essence d'immortalité, c'est la même clarté qui rayonne sur l'apôtre et le rend invincible. Quant au saint Pierre, il y a dans l'indécision de sa pose un art extrême et qui rappelle celui qu'apporta Masaccio dans la composition de cette figure nue et tremblante de froid qu'il introduisit dans le Baptême de saint Pierre. — Deux soldats armés sont assis et endormis sur les marches de l'escalier : l'un, appuyé sur son coude, est vu de profil ; l'autre, vu de face et penché en avant sur son bouclier, a le visage entièrement caché dans ses bras. La vive lumière qui émane de l'ange ne peut vaincre le sommeil dans lequel les gardes sont ensevelis, et cependant elle fait briller leurs armes d'un si vif éclat, *qu'on les croirait polies plutôt que peintes*<sup>1</sup>.

A gauche, sur l'escalier par lequel on sort de la prison, un soldat vient de s'apercevoir de l'évasion de saint Pierre, et il donne l'alerte. Il se penche, une torche à la main, vers un de ses camarades qui est couché sur les premières marches, et lui montre la prison. Un autre garde est assis et encore endormi sur les

1. Vasari.

degrés supérieurs; un quatrième enfin, accourant au cri d'alarme, reçoit subitement dans les yeux la flamme de la torche, se détourne ébloui et cache son visage avec son bras. Au fond, on aperçoit la campagne et les remparts de Jérusalem, mystérieusement éclairés par les rayons de la lune.

Dans cette composition de la *Délivrance de saint Pierre*, Raphaël, entraîné sans doute par la disposition du local, a donc renoncé au principe fondamental de l'unité, et, renouant les errements de l'ancienne école, il a partagé son sujet en trois parties, qui s'enchaînent, il est vrai, mais qui forment cependant comme trois tableaux séparés. Il a cédé en même temps à l'attrait d'une nouveauté, en révélant des oppositions violentes d'ombres et de lumières, qu'on avait cru jusqu'alors inaccessibles à la peinture. Dans les deux premiers sujets, l'ange est le foyer qui éclaire tous les personnages d'une lumière divine, tandis que, dans la partie gauche de la fresque, la clarté fuligineuse de la torche lutte au milieu de la nuit avec les rayons blafards de la lune; et ces trois lumières différentes produisent sur les armures des soldats, sur la figure de l'apôtre et sur tout l'ensemble de cette composition, des effets violents et inattendus. L'Urbinate prouva par là que rien n'était impossible à son pinceau, car *la lumière qui éclaire cette fresque semble sortir de la fresque elle-même*<sup>1</sup>. Cette peinture excita chez les contemporains

1. Taja, *Descrizione del palazzo apostolico Vaticano*.

la plus vive admiration. Pour s'en convaincre, il suffit de lire Vasari, dont l'enthousiasme ne saurait être suspect quand il s'agit de Raphaël : « Cet ouvrage, dit « l'auteur de la Vie des Peintres en parlant de la fres- « que qui nous occupe, se trouvant placé au-dessus de « la fenêtre, paraît d'autant plus sombre que le jour « donne dans le visage du spectateur et lutte si bien « avec les autres effets de lumière du tableau, que la « fumée de la torche, la lueur éclatante de l'ange et « les ténèbres de la nuit semblent dues à la nature et « non au pinceau qui a su vaincre toutes les difficul- « tés dont cette composition est hérissée. Les vapeurs « que produit la chaleur des flambeaux, les ombres et « les reflets sont répétés par toutes les armes. Raphaël « se montre encore ici *le maître des autres peintres*, « car, pour ce qui concerne l'imitation de la nuit, au- « cun ne produisit jamais une peinture plus vraie et « plus précieuse que celle-ci. »

Il n'est pas indifférent de rappeler ce témoignage pour rendre à cette fresque le rang qui lui est dû, car le temps en a tellement altéré les couleurs qu'il est difficile de la juger aujourd'hui <sup>1</sup>. Depuis Raphaël, certains maîtres du Nord, Flamands et Hollandais, se sont fait une spécialité de ces lumières artificielles et de ces effets de nuit; mais, outre qu'ils disposaient dans leurs ouvrages des ressources de la peinture à l'huile, ils se sont bornés à éclairer ainsi des scènes

1. Cette fresque a surtout beaucoup souffert vers le centre. La tête de saint Pierre est tout à fait abîmée.



domestiques, dont l'idée est aussi mesquine que le cadre qui la renferme est petit. Si ces toiles précieuses perdaient la fraîcheur et l'éclat de leurs tons, que resterait-il? Rien. Au contraire, la fresque du Vatican demeure malgré ses altérations; et, bien qu'elle ait perdu depuis longtemps déjà le prestige de cette couleur admirable qui captivait l'œil de l'Italie au xvi<sup>e</sup> siècle, elle n'a pas cessé d'exciter l'admiration, parce qu'elle conserve la trace puissante de la pensée du maître, pensée tellement grande et simple qu'elle émeut encore, bien que le temps barbare l'ait marquée de ses implacables stigmates. Dans un tableau, et surtout dans une fresque, le dessin révèle l'idée, et la couleur est le vêtement qui la pare : si l'idée est belle et clairement exprimée, le dessin demeure comme un trait de génie, c'est l'âme immortelle du peintre qui triomphe même du temps; quant à la parure, souvent elle est étincelante de beautés, quelquefois elle atteste un talent considérable, mais elle est soumise à toutes les misères de la destruction et de la mort.

---

## DÉCORATION DE LA VOUTE.

---

Avant que le Sanzio entreprît les fresques de cette chambre, la voûte en avait été déjà décorée dans le goût de la renaissance par Bramantino, Pietro della Francesca, l'abbé d'Arezzo, le Sodoma et Pinturicchio. Partout ailleurs, de telles œuvres eussent été précieusement conservées; mais la main seule qui avait exécuté les chefs-d'œuvre de cette salle les pouvait couronner, et Raphaël, bien qu'il eût voulu tout respecter et ne rien détruire, ne put sauver que les ornements et les grisailles qui entourent le plafond. Ce sont de petites peintures en camaïeux qui figurent des bas-reliefs dans le style de l'antiquité et représentent des combats, des triomphes, des sacrifices, des trophées et des médaillons. C'est dans cet encadrement que l'Urbinate fit plafonner le simulacre d'une tapisserie circulaire, divisée en quatre segments égaux et symétriques, rayonnant au centre de la voûte vers les armes pontificales. Ces segments de cercle correspondent aux quatre grandes fresques verticales; ils contiennent des

sujets bibliques peints sur fond d'azur et complétant, autant que possible, le système d'allusions historiques développées déjà dans les tableaux d'*Héliodore*, de la *Messe de Bolsène*, d'*Attila* et de la *Délivrance de saint Pierre*<sup>1</sup>.

LE BUISSON ARDENT.

Au-dessus de la fresque du *Châtiment d'Héliodore*, Raphaël a rappelé l'épisode du buisson ardent.

« Moïse, exilé sur la terre de Madian, faisait paître  
 « les troupeaux de Jéthro, son beau-père. S'étant di-  
 « rigé vers le désert, il arriva jusqu'à la montagne de  
 « Dieu, à Horeb. Alors un ange lui apparut au milieu  
 « des flammes, dans un buisson ardent. Moïse s'étant  
 « approché pour regarder, Dieu l'appela et lui dit :  
 « Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le  
 « Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob! Moïse cacha sa  
 « face, car il craignait de regarder vers Dieu. L'Éter-  
 « nel dit : J'ai remarqué la misère de mon peuple; j'ai  
 « entendu ses cris à cause de ses exacteurs, et je con-  
 « nais ses souffrances. Je suis descendu pour le déli-  
 « vrer et pour le conduire dans un pays où coulent le  
 « lait et le miel. Va! je t'enverrai vers Pharaon, et  
 « tu feras sortir de l'Égypte mon peuple, les enfants  
 « d'Israël. »

Moïse est à genoux devant l'Éternel, qui lui appa-

1. Ce plafond a été abîmé par C. Maratte, qui a rehaussé les figures d'un bleu dur fort désagréable.

raît au milieu des flammes du buisson mystique. Vêtu du simple habit de pâtre, il croise ses mains sur ses yeux, car il n'ose fixer l'éblouissante clarté qui confond son regard.

Dé même qu'Héliodore chassé du temple rappelle les Français expulsés de l'Italie, de même les paroles que Dieu adresse ici à Moïse font allusion à la vocation du Jules II. Lui aussi, avant d'être élevé au souverain pontificat, il avait été forcé de fuir devant la tyrannie des Borgia; puis Dieu l'avait élu pour affranchir les États de l'Église, comme autrefois il avait appelé Moïse pour délivrer les Hébreux<sup>1</sup>. Enfin, ce pays (*où coulent le lait et le miel*) que l'Éternel promet à son peuple, c'est l'Italie indépendante et libre, affranchie de toutes les hontes de l'invasion, telle enfin que la rêvait Jules II, et telle qu'elle fut un moment, grâce à l'énergie de ce grand homme.

#### SACRIFICE D'ABRAHAM.

Le Sacrifice d'Abraham complète le sens qu'il faut donner à la fresque de la *Messe de Bolsene*.

Dieu voulant éprouver Abraham, lui commanda de prendre Isaac, son fils unique, et de le sacrifier en holocauste. Abraham prépara tout et partit avec Isaac. Étant arrivé à l'endroit que Dieu avait désigné, Abraham y construisit un autel sur lequel il rangea le bois; ensuite il lia Isaac, le plaça sur l'autel, et leva la main

1. Pentateuque, I, exode, ch. III.

pour accomplir l'ordre du Seigneur. Mais un ange de l'Éternel arrêta son bras...

Isaac est à genoux sur l'autel : dépouillé de son vêtement, il incline la tête avec docilité. Abraham est debout ; de la main gauche il tient la victime, et de la droite il s'apprête à la frapper. Mais un ange arrête le bras du patriarche, tandis qu'un autre ange, descendant avec rapidité des hauteurs du ciel, porte dans ses bras l'agneau destiné au sacrifice.

Il était impossible de choisir dans la Bible un trait plus capable de servir de commentaire à la *Messe de Bolsene*. Au-dessus du mystère outragé de l'Eucharistie, en opposition au doute et comme une protestation contre l'hérésié, Raphaël plaçait la grandeur de l'obéissance au Seigneur et la foi dans l'infailibilité de ses commandements. Il rappelait les promesses que l'Éternel fit à Abraham dans cet instant solennel : « J'en « jure par moi, que puisque tu as fait cette chose, je « te bénirai, et je multiplierai tes enfants en aussi « grand nombre que les étoiles du ciel et que le sable « de la mer ; et c'est par ta postérité que toutes les « nations de la terre seront bénies, parce que tu as « écouté ma voix <sup>1</sup>. » De même, c'est la soumission du prêtre qui multiplie les chrétiens, c'est au nom de Jésus-Christ et par la foi au sacrifice éternel que toutes les nations du monde se bénissent et se perpétuent.

1. Pentateuque, I, Genèse, ch. xxii.

## DIEU ORDONNE A NOÉ DE SORTIR DE L'ARCHE.

Après que le déluge universel eut tenu toute la terre submergée pendant cent cinquante jours, Dieu se souvint de Noé et de tout ce qui était enfermé dans l'arche. Il fit souffler un grand vent sur la terre; les eaux commencèrent à diminuer, et l'arche se reposa sur les montagnes d'Arménie. Une colombe étant alors sortie de l'arche, elle y rapporta le rameau d'olivier vert qui marquait la réconciliation de Dieu avec les hommes. Noé comprit que les eaux s'étaient retirées, et, sur l'ordre de Dieu, il sortit de l'arche, avec sa femme et ses enfants, un an après y être entré. Dieu bénit Noé et ses fils; il leur ordonna de se multiplier et de remplir la terre, et il fit avec eux et leurs descendants un pacte d'alliance éternelle <sup>1</sup>.

Dieu, porté en l'air par trois anges, ordonne à Noé de sortir de l'arche. Noé, tenant entre ses bras l'un de ses fils, est prosterné, les mains jointes devant l'Éternel. A droite, par la porte ouverte de l'arche, on voit la femme de Noé : elle tient sur le bras gauche un enfant, et en conduit un autre de la main droite.

L'arche qui sauva la civilisation au moyen âge, ce fut l'Église représentée par ses souverains pontifes. En rappelant ici l'alliance que Dieu fit avec Noé après le déluge, Raphaël appelait la protection divine sur l'Italie désolée par l'invasion. Dans la fresque

1. Pentateuque, I, Genèse, ch. VIII et IX.

d'Attila, les hordés barbares reculent, comme autrefois les eaux du déluge, sous l'action d'un vent contraire; et de même que le Seigneur montra à Noé l'arc aux radieuses couleurs en signe de réconciliation, de même les apôtres saint Pierre et saint Paul paraissent dans le ciel au-dessus de saint Léon, comme symbole de l'alliance éternelle que Jésus-Christ a fait avec son Église.

#### L'ÉCHELLE DE JACOB.

Isaac, en bénissant Jacob, lui avait défendu de prendre une femme parmi les filles de Chanaan, et il l'avait envoyé en Mésopotamie pour qu'il s'y mariât. Jacob partit, et, le soleil couché, il prit une pierre, la plaça sous sa tête et s'endormit. « Alors il vit en songe  
« une échelle appuyée sur la terre et dont le bout tou-  
« chait au ciel, et les anges de Dieu y montaient et en  
« descendaient. L'Éternel était placé au-dessus, et dit :  
« Je suis l'Éternel, Dieu d'Abraham et Dieu d'Isaac ;  
« je te donnerai, ainsi qu'à ta postérité, la terre sur  
« laquelle tu es couché. Ta postérité sera comme la  
« poussière de la terre; tu t'étendras à l'occident et  
« à l'orient, vers le nord et vers le midi; avec toi  
« et ta postérité seront bénies toutes les familles de la  
« terre <sup>1</sup>. »

Jacob est endormi, couché à terre, le corps enveloppé dans son manteau, le bras droit posé sur une

1. Pentateuque, I, Genèse, ch. xxviii.

pierre, et la tête appuyée sur son bras. A côté, l'échelle mystique s'élève de la terre au ciel; des anges, aux ailes déployées, en montent et en descendent les degrés avec une égale ferveur; tandis qu'au sommet, l'Éternel les regarde avec bonté, et étend les bras pour bénir son serviteur.

On ne pouvait choisir dans la Bible, pour couronner la fresque de la *Délivrance de Saint-Pierre*, une allusion plus flatteuse pour Léon X. De même que la captivité et la délivrance de l'apôtre rappelaient la captivité et la délivrance du cardinal Jean, de même les promesses que Dieu fait à Jacob font présager les hautes destinées de Léon X et des Médicis. Cette allégorie biblique représente admirablement les vœux du pontife, qui rêvait une unité italienne dont le centre eût été à Rome, dont il se fût constitué lui-même l'arbitre suprême, et dont les membres de sa famille eussent été les principaux chefs, à Florence, à Milan, à Gênes et à Naples. Si ces projets s'étaient réalisés, Léon X eût pu s'appliquer la prédiction que Dieu fit à Jacob lorsqu'il lui dit : « Tu t'étendras à l'occident et à l'orient, vers le nord et vers le midi. » — Léon X est mort avant d'avoir touché le but qu'il voulait atteindre; les Médicis ont duré ce que durent les puissances de la terre, et la fresque Vaticane est restée comme la trace lumineuse d'un rêve ambitieux.

Il est inutile d'insister sur le mérite de ces compositions simples et fortes, dans lesquelles le Sanzio a su rendre palpables les choses divines et surnaturelles.



Sans doute ces sujets sont de peu d'importance, si on les compare aux grandes fresques de cette chambre; mais ce sont de vives et brillantes étincelles qui ont jailli du même foyer et qu'il faut précieusement recueillir. Il importait surtout de montrer comment elles complètent le sens allégorique des compositions principales, et que, dans l'ensemble de ces larges idées, rien n'a été fait d'insignifiant, rien n'a été donné au hasard, mais que toutes les parties sont reliées entre elles par des rapports nécessaires <sup>1</sup>. — Celui qui, ne pouvant contempler les fresques originales, veut prendre une idée exacte de la merveilleuse beauté de ces peintures, n'a qu'à voir dans l'œuvre de Marc-Antoine la gravure qui représente Dieu ordonnant à Noé de sortir de l'arche <sup>2</sup>; il comprendra comment, dans un cadre étroit et de forme ingrate, le génie de Raphaël a su résumer tout l'idéal de l'humanité, depuis la grâce de l'enfance jusqu'à la majesté de la vieillesse, dont les traits se confondent avec la beauté éternelle. Malheureusement le burin de Raimondi n'a pas popularisé la sublime élégance des anges qui interviennent dans le *Buisson ardent*, dans le *Sacrifice d'Abraham* et dans l'*Échelle de Jacob*.

1. Je ne saurais donc ici me ranger à l'opinion de Quatremère de Quincy, qui ne voit dans ces compositions aucun rapport d'idée et de motif avec les grandes fresques de cette chambre. (*Vie de Raphaël*, p. 110.)

2. Bartsch, t. XIV, n° 3. — Bartsch a mal interprété ce sujet, en l'indiquant sous ce titre : *Dieu ordonnant à Noé de bâtir l'arche*.

## DÉCORATION DES SOUBASSEMENTS.

---

Il faudrait, pour compléter la description de cette chambre, parler des peintures en clair-obscur dont Polydore de Caravage décora les soubassements des grandes fresques. Par malheur, ces compositions charmantes sont perdues maintenant. Dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, Clément XI conçut la pensée généreuse de faire revivre l'ancienne splendeur des chambres de Raphaël, et il confia à Carlo Maratta cette restauration téméraire<sup>1</sup>. On raconte que le pontife venait souvent s'asseoir près de son peintre favori, et qu'ensemble ils s'efforçaient de retrouver les anciens contours de ces grisailles auxquelles ils voulaient rendre la vie. Mais le mal était sans remède, le voile qui obscurcissait ces chefs-d'œuvre était trop épais pour être pénétrable, la destruction était complète, et Carlo Maratta, ne pouvant restaurer, fut obligé d'in-

1. Dans la plupart des grandes fresques que nous avons décrites, il est facile de voir l'empreinte de ces restaurations; et il faut véritablement un certain effort d'attention et d'étude pour découvrir et comprendre la main du maître à travers ces touches étrangères.

venter. Or, entre le goût de cette époque et celui de la renaissance au grand siècle de Jules II et de Léon X, il n'y avait aucune analogie, et les efforts d'un homme de talent s'attachant à retrouver la trace d'un homme de génie, ont abouti seulement à montrer que ce qu'il y a de plus évident dans l'histoire des arts, c'est l'instabilité de leur perfection et la nécessité fatale de leur décadence.

Le temps a plus respecté les grandes figures en cariatides qui soutiennent les fresques. Là au moins on reconnaît l'empreinte d'une grande époque, et l'on peut admirer les restes de la plus belle école qui fut jamais. — Les tableaux d'*Héliodore* et d'*Attila* sont soutenus chacun par cinq figures, dont les unes portent des emblèmes guerriers, et les autres les symboles de la paix féconde qui devait, au gré de l'artiste, couronner les efforts des papes et l'affranchissement de l'Italie. L'une de ces cariatides est armée d'une lance; l'autre s'appuie sur un aviron; une autre tient un bouclier; celle-ci représente la victoire et tient un globe dans sa main; celle-là porte un cœur enflammé et figure la foi; d'autres enfin tiennent des instruments d'agriculture. — Deux termes et des figures de femmes, dont l'une représente l'abondance et l'autre la paix, soutiennent les fresques du *Miracle de Bolsene* et de la *Délivrance de saint Pierre*. — Ce sont bien là des cariatides conçues d'après les idées de l'antiquité, avec leur caractère d'utilité, fortes et élégantes à la fois, conservant dans la servitude l'empreinte ineffaçable

de la grandeur, portant leur fardeau sans ostentation, sans effort, avec grâce et avec simplicité. Malheureusement Raphaël et ses disciples ne pouvaient étudier l'art grec aux sources pures de l'Acropole; et si les cariatides du Vatican avaient pu naître sous le regard brûlant des vierges de l'Erechtheum, elles eussent eu plus de légèreté, plus de délicatesse et non moins de puissance <sup>1</sup>.

1. A la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, on construisit une cheminée dans le soubassement de la fresque d'Héliodore, et à cette occasion, l'on attaqua la partie inférieure d'une des figures en cariatide de ce soubassement. Depuis cette époque, tous les artistes qui ont étudié dans cette chambre ont gravé leur nom sur les côtés de cette cheminée, et il serait intéressant de relever la liste des hommes remarquables qui sont venus s'inscrire ainsi chez Raphaël. On y remarquerait surtout le nom de notre grand Poussin, celui qui, depuis le Sanzio, a poussé le plus loin l'art de la composition. Cette signature porte la date de 1627; le Poussin avait alors vingt-neuf ans, il était à Rome depuis trois ans, et dans toute la ferveur de son enthousiasme pour Raphaël.

---

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LES FRESQUES CONTENUES DANS LA CHAMBRE D'HÉLIODORE.

---

Tel est l'ensemble des fresques qui décorent cette seconde chambre, et qui, commencées en 1512 sous le pontificat de Jules II, furent terminées en 1514 sous celui de Léon X. On lit en effet l'inscription suivante au-dessus de la fenêtre qui donne sur la cour du Belvédère : LEO X. PONT. MAX. ANNO CHR. MDXIV. PONTIFICATVS SVI II.

Ces peintures montrent Raphaël dans sa plus grande force, et permettent de suivre les nuances délicates de cet incomparable talent.

Le dessin, timide encore et froid, quelquefois même servile et sec, dans certaines parties des fresques de la *Signature*, conserve ici la même netteté, la même précision, la même pureté, avec plus de grâce encore et surtout plus de hardiesse et de fierté; il n'est plus naïf, mais il reste toujours simple. Il n'y a plus le même fini dans les figures, la même recherche dans les détails, mais aussi plus rien d'inutile, et le nécessaire seul est rendu. Les draperies sont traitées avec

plus de facilité, plus d'indépendance, et elles produisent un plus grand effet; toujours elles sont en harmonie parfaite avec les passions qu'elles enveloppent. Dans les parties nues, on a souvent contesté la science anatomique de Raphaël, et on l'a sans cesse écrasé de la supériorité de Michel-Ange. Hé bien, plus on étudie l'Urbinat, surtout dans les fresques du Vatican, et plus on demeure convaincu qu'il faut se mettre en garde contre cette opinion. Sans doute le Buonarrotti est le plus savant des artistes modernes, mais sa science même l'a souvent égaré; il l'a étalée avec trop d'ostentation, et rarement il en a fait un usage assez discret; dessinateur avant tout, le dessin semble avoir été pour lui le but suprême de l'art. Pour Raphaël, au contraire, le dessin ne fut qu'un moyen, ce que la parole est au poète, un instrument d'une incomparable souplesse, avec des nuances innombrables, propres à tous les genres, et à l'aide desquelles il put tout exprimer. Moins savant que Michel-Ange, il eut plus de justesse, plus de goût, et il sut mieux saisir le beau quand il le rencontra. Dans le nu particulièrement, il suivit l'exemple des anciens, qui n'exprimaient que les parties principales, et ne faisaient qu'indiquer les détails.

Ce qui charme surtout dans chacune des figures de ces fresques, c'est le sentiment et l'équilibre harmonieux qui relie entre elles toutes les parties, c'est un rapport parfait de convenance et de proportions. On voit clairement que lorsque le Sanzio copiait la

nature, c'était en lui donnant une grandeur et une noblesse qui l'élèvent au-dessus d'elle-même. Ainsi dans le *Châtiment d'Héliodore*, nul doute que ce fut la Fornarina qui inspira Raphaël lorsqu'il dessina la femme à genoux sur le premier plan, si vive d'expression, d'un mouvement si spontané, si belle et si naturelle à la fois; mais ce n'est plus là l'admirable portrait que tout le monde connaît à la galerie Barberini, l'imagination de l'artiste a encore perfectionné son modèle et en a fait quelque chose de supérieur à la réalité. De même si l'on considère les nombreux portraits que le Sanzio a introduits dans ses fresques, on voit que, tout en restant fidèle à la vérité et sans oublier aucune des conditions supérieures de la nature et de la vie, nulle part il n'a admis la laideur; toujours, au contraire, il a grandi ses personnages, toujours il en a soigneusement effacé les imperfections choquantes et mis en relief les nobles qualités, tellement qu'ennoblis et purifiés par l'idéal, tous manifestent de grands caractères et de beaux mouvements de l'âme. Tel est par exemple Jules II dans les tableaux d'*Héliodore* et de la *Messe de Bolsene*: c'est un personnage complet, vivant, avec sa physionomie propre et originale, avec son trait saillant, sa décision, son énergie constante et son héroïque intrépidité; il apparaît dans ces compositions avec la force d'un grand caractère, ici pour confondre l'hérésie, là pour défendre l'indépendance de l'Italie. Ainsi l'expression, qui est dans les arts du dessin le côté le plus abstrait,

le plus philosophique et le plus élevé, est portée dans ces fresques à une hauteur que l'art n'a jamais surpassée. Dans ces vastes ensembles, Raphaël, doué d'une sensibilité exquise, a éprouvé et traduit sans effort les émotions diverses des personnages qu'il a mis en scène; il a varié à l'infini et toujours avec justesse tous leurs mouvements et toutes leurs affections.

Les adversaires du Sanzio, s'il avait pu jamais en exister de sérieux, ont surtout attaqué la couleur de ses œuvres. Or, au milieu des chambres du Vatican, on se sent à l'aise pour affirmer que Raphaël fut un peintre éminemment complet, et grand coloriste à l'occasion. En effet, dans chacune de ces fresques, il semble avoir visé à l'harmonie de la couleur autant qu'à l'harmonie linéaire; la disposition des ombres et de la lumière est tellement juste et savante, que ces peintures supportent avec avantage la comparaison des meilleurs ouvrages que l'école vénitienne ait produits en ce genre. — Les fresques de la première chambre témoignent encore d'un pinceau naïf et souvent timide, elles accusent des tons simples et sans recherche. Une couleur claire, des touches légères et sans oppositions violentes, convenaient du reste parfaitement aux compositions calmes de la *Signature*. Cependant certaines parties de l'*École d'Athènes* présentent déjà des accidents de lumière qui donnent aux figures un véritable relief, et même dans la *Dispute du Saint-Sacrement* rien n'égale le charme de la couleur des anges qui



sortent en foule du sein des nuées ; quelle transparence dans la chair de ces divins enfants ! quelle délicatesse dans le modelé de ces créatures charmantes noyées au milieu des rayons d'or du soleil ! — Dans la seconde chambre qu'il peignit au Vatican , Raphaël entra décidément dans une voie nouvelle, et en même temps qu'il améiora le style de son dessin , il demanda à la couleur une puissance plus grande et des effets nouveaux. Renonçant dès lors aux procédés naïfs de l'école de Pérouse , son pinceau gagna en hardiesse et en liberté , sa touche devint plus large et plus vigoureuse ; il ne changea pas sa manière , il la développa seulement et l'agrandit ; ses teintes moins claires prirent plus de force , ses chairs furent plus vraies , ses contours moins secs et plus fondus. Ces sujets , où la passion déborde de toutes parts , demandaient en effet une vive couleur et des oppositions violentes d'ombres et de lumière. Dans l'*Héliodore* , Raphaël montra un sentiment profond du clair-obscur ; il réalisa dans la *Délivrance de saint Pierre* des effets pittoresques d'une grande puissance ; enfin dans les admirables portraits de la *Messe de Bolsène* , sa palette fut d'une richesse et d'une variété qui n'ont jamais été dépassées dans aucune peinture à fresque. Malheureusement ces chefs-d'œuvre ont beaucoup perdu ; et tandis que les fresques de la *Signature* , avec leurs tons légers , nous sont presque parvenues dans leur fraîcheur native et dans toute leur pureté , le temps a exercé ses ravages sur l'*Héliodore* et sur les autres

peintures de cette seconde chambre. Au xvii<sup>e</sup> siècle, on pouvait encore bien les juger, et Andrea Sacchi se trouvant alors à Rome après avoir séjourné à Venise et à Parme, s'écriait en présence de ces tableaux : « Je viens de voir Titien et Corrège; hé bien ! Raphaël « est encore plus beau ! »

Mais ce qui doit surtout exciter l'admiration dans les fresques de cette chambre, c'est la manière dont elles ont été composées. Sous le rapport de la composition, Raphaël a été véritablement créateur, et il a touché les limites de la perfection humaine; sans modèle parmi les anciens, il n'a pas eu de rival parmi les modernes. Avant lui il y avait trop peu d'art dans cette partie de la peinture, depuis il y en eut trop, et l'exagération entraîna la décadence. Dans chacune des fresques qui viennent d'être décrites, toutes les parties concourent à l'expression générale; l'unité d'idées ressort toujours au milieu d'une infinie variété de détails, qui ajoutent un charme d'inexprimable beauté au sentiment unique de l'œuvre. Les parties saillantes de chaque figure sont celles qui expriment la passion et elles sont seules en évidence, tandis que les parties oisives restent cachées<sup>1</sup>; les personnages sont ce qu'ils doivent être et ne sauraient être autrement qu'ils ne sont; ils livrent au regard du spectateur l'intérieur de leur âme; l'expression particulière de chacun d'eux développe et complète l'expression du sujet principal, elle

1. Au point de vue technique, Raphaël Mengs a exposé avec une grande autorité toutes les hautes qualités de l'Urbinate.

est comme un commentaire lumineux qui explique l'esprit général de l'ouvrage, et jamais une figure accessoire, quelque séduisante qu'elle soit, ne détourne l'attention, n'égaré l'intelligence du spectateur. — Considérez par exemple le groupe des femmes juives, frémissantes d'indignation en présence du châtiment d'Héliodore. D'abord chacune d'elles a un caractère différent, et cependant elles expriment toutes une seule et même idée; c'est ainsi que Raphaël, trouvant toujours le juste mouvement que produit sur le corps une impression de l'âme, sut mettre de la variété dans la traduction d'un même sentiment, sans que jamais cette variété entraînat aucune contradiction. Voilà pour l'unité de ce beau groupe. Quant aux passions qui l'animent, elles sont grandes et fortes, violentes même, mais sans bassesse, et jamais exagérées. En plaçant des enfants dans les bras de ces femmes, Raphaël en a fait des mères; dès lors ce n'est plus elles seulement que l'impie vient de dépouiller, ce n'est plus pour elles-mêmes qu'elles frémissent et s'indignent, c'est pour le fruit de leurs entrailles, et leur colère partant de leur cœur, enflamme également le cœur de toutes les mères. — Ainsi le Sanzio dédaigne de parler aux passions subalternes; rarement il cherche à exciter la terreur<sup>1</sup>, encore moins la pitié, car ces sentiments révoltent et ne charment pas, et si son sujet l'entraîne forcément à les exprimer, toujours il y mêle des idées

1. Nous avons déjà fait cette remarque, en décrivant la fresque d'*Attila*.

d'un ordre plus élevé : jamais il ne cherche à émouvoir par le spectacle des réalités douloureuses, parce qu'il sait que l'art n'est plus là où la sensibilité trop excitée n'est pas dominée par le sentiment du beau.

Les peintures de la première chambre ne représentaient que des situations indéterminées ; les saints, les philosophes et les poètes qui remplissent ces fresques, jouissent de ce calme si favorable à la réalisation de la beauté ; leur âme ne vibre qu'au souffle des passions intérieures, dont l'expression est d'autant plus délicate, que l'art ne la peut accuser par aucun mouvement violent. Il n'en est plus de même dans les compositions de cette seconde chambre, où Raphaël s'est trouvé aux prises avec le drame, où tous les personnages, animés de passions extérieures et spontanées, doivent concourir à réaliser les phases diverses d'une même action, avec ses péripéties, ses complications, sa catastrophe et son dénouement. Dans ces sujets d'histoire symbolique, le Sanzio a choisi avec un rare discernement les situations qui conviennent le mieux à la peinture, il a trouvé le moment décisif de l'action qu'il décrit, indiquant dans un trait unique le passé et l'avenir du fait qu'il représente. Entre mille circonstances où se seraient égarés les esprits vulgaires, il a compris celles dont le sens est le plus clair et le plus élevé, celles qui disent tout avec peu. Aussi jamais on n'a besoin d'effort pour trouver la figure principale, elle s'offre toujours comme d'elle-même, car la raison et la vérité sont partout et relient tous les groupes à un centre commun.

Quant aux fonds, au paysage ou à l'architecture, ils sont en harmonie parfaite avec les actions et les personnages qu'ils encadrent. Dans la *Dispute du Saint Sacrement*, les simples lignes d'une nature calme et reposée conviennent admirablement à la grandeur des pensées éternelles. Les beaux portiques de l'*École d'Athènes* s'élèvent avec majesté au-dessus d'Aristote et de Platon. Les pentes douces et fraîches du *Parnasse* semblent faites pour porter Homère et Virgile, Dante et Pétrarque, en compagnie d'Apollon et des Muses. De même, les voûtes obscures du temple de Jérusalem conviennent aux échos de la sombre poésie judaïque, et elles ajoutent encore à l'énergie du châtiment d'Héliodore; tandis qu'en présence d'Attila l'horizon romain est comme un appel éloquent que le christianisme et l'humanité font à la clémence des barbares.

On peut donc dire généralement que pour toutes ces peintures, l'Urbinat a puisé ses inspirations aux sources vivés de la foi et de la poésie, de la morale et de la science, de la nature et de l'histoire. Touchant ainsi à tous les nobles sentiments qui font vibrer l'âme humaine, il a exprimé le beau sous toutes ses formes, et mis son génie au service des idées grandes et désintéressées.

Au point de vue des faits, les fresques de cette seconde chambre sont un monument impérissable élevé à l'histoire comparée du monde chrétien; elles résumement les conséquences politiques des événements qui agitaient la péninsule depuis la fin du xv<sup>e</sup> siècle; elles

mettent en évidence les grands intérêts de l'Église et de l'Italie, et montrent l'idéal au milieu des rudes épreuves de la vie chrétienne. Rien de plus national, rien de plus héroïque que ces compositions. Ici l'art n'est plus une abstraction; l'artiste s'est au contraire inspiré du sentiment populaire, il a trempé son génie aux sources du patriotisme, et son œuvre est restée comme le témoignage sublime des efforts d'un grand peuple combattant pour sa liberté.

On a vu combien avait été fécond le système d'allusions historiques adopté par Raphaël. C'est dans les nuages du passé que l'artiste doit surtout chercher ses inspirations, parce que l'art a sa source dans l'imagination qui n'a rien ou peu de chose à faire avec la réalité. Il y a au fond de l'âme humaine une infinie puissance de sentir et d'aimer à laquelle rien de réel ne peut suffire, et voilà pourquoi l'esprit ne se peut attacher que faiblement aux hommes que nous voyons avec leurs imperfections. Les hommes en effet, même les plus grands, paraissent petits quand on les voit de près : on juge avec sévérité ses contemporains, sans doute parce qu'on est témoin de leurs faiblesses, et puis aussi à cause de ce levain d'envie qui souille le cœur, et dont les méchants et les sots éclaboussent les gloires qu'ils ne peuvent atteindre. De loin, au contraire, les nuances se fondent, l'imagination transforme en de brillants fantômes les personnages que la réalité réduisait à des proportions mesquines, l'histoire les dépouille de leur mortalité, et ils devien-

ment pour la poésie et pour les arts l'objet des plus hautes inspirations. Raphaël aimait donc à associer ses contemporains à des gloires déjà séculaires, parce qu'en leur donnant ainsi par anticipation la consécration du temps qui transforme et agrandit la mémoire, il pouvait se passionner pour eux, comme si déjà ils ne participaient plus aux misères de la vie. En outre, en présentant l'histoire comme une épopée divine où les temps et les hommes sont confondus et dominés par l'unité d'une idée universelle, il ouvrait à l'idéal un horizon sans bornes où sa pensée pouvait s'étendre en liberté. Tel sujet où l'art allait être circonscrit dans un cercle étroit, s'agrandissait aussitôt par l'évocation du passé. Dès lors toute entrave disparaissait, l'inspiration voyait un champ immense s'ouvrir devant elle, et ne courait que le danger de s'égarer. Mais avec cette haute raison qui est le trait essentiel du génie, Raphaël ne dépassa jamais les limites au delà desquelles la liberté devient licence, et il sut toujours concilier avec les exigences de son époque le respect de la tradition et le soin de son indépendance.

Du reste, cette manière allégorique de représenter les événements contemporains était alors essentiellement populaire en Italie. Tout le monde a lu le récit de ces fêtes merveilleuses, que Laurent de Médicis avait inaugurées à Florence, et qui furent renouvelées sous Léon X avec une incomparable magnificence. C'est ainsi que le 24 juin 1514, jour de la fête de saint Jean-

Baptiste, tout le peuple de Florence applaudissait au triomphe de Camille après sa victoire sur les Gaulois, témoignant ainsi publiquement son enthousiasme de voir les Français chassés de l'Italie. Les fresques du Vatican ne sont pas autre chose; c'est le sentiment populaire qui les a inspirées, et elles reflètent pour la postérité des impressions contemporaines.

Pendant l'année 1512, au moment où Raphaël exaltait le courage de Jules II dans le *Châtiment d'Héliodore*, l'Italie était en proie à d'atroces douleurs pour reconquérir son indépendance, et le souverain pontife tentait contre la France de suprêmes efforts. Ces femmes juives, saisies de crainte et de colère en présence de l'envoyé de Séleucus, semblent avoir éntendu les cris d'horreur des mères et des vierges outragées au sac de Brescia et de Prato. Le bruit de la bataille de Ravenne dut retentir jusque dans les chambres du Vatican et donner au peintre un redoublement d'ardeur, car cette journée fut fatale aux vainqueurs<sup>1</sup> et data le commencement de leur déroute : bientôt les Français furent expulsés de l'Italie, Bologne se soumit au pape<sup>2</sup>, qui s'empara en même temps de Parme et de Plaisance, et, le 15 décembre de cette année 1512, Maximilien Sforza fut réintégré dans le duché de Milan. Malheureusement, cette barrière du nord était désormais trop faible pour résister longtemps aux efforts qui devaient la renverser.

1. Les Français y perdirent Gaston de Foix.

2. 10 juin 1512.



*La Messe de Bolsène*, conçue sous l'impression douloureuse des tentatives criminelles des conciles de Pise et de Milan, qui cherchaient à détruire l'unité de l'Église, et contre lesquels Jules II venait d'ouvrir à Rome le concile de Latran <sup>1</sup>, fut comme un pressentiment du grand schisme qui allait bientôt éclater.

Quant à la fresque d'*Attila*, qui montre l'Italie sauvée des barbares par l'héroïsme d'un saint, elle appartient à l'année 1513 qui inaugura sous de si heureux auspices le règne de Léon X. A la mort de Jules II, l'ambition de Louis XII, un moment découragée, s'était réveillée plus vive et plus ardente que jamais, et, par le traité de Blois (13 mars), Venise avait promis de soutenir les prétentions de la France sur le Milanais. De son côté, Léon X avait signé, le 5 avril, le traité de Malines qui lui garantissait l'alliance de Maximilien, de Henri VIII et de Ferdinand. Bientôt la bataille de Novare avait prononcé pour l'Italie contre la France qui, attaquée en même temps par l'Angleterre sur son propre terrain, subissait à Guinegatte une défaite que l'histoire a enregistrée comme une humiliation <sup>2</sup>. A la fin de cette même année, la bataille de Vicence, où les Vénitiens, commandés par Alviano, furent battus par Prosper Colonna et Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescaire, força Louis XII à se soumettre au saint-siège, et vint donner raison à la fresque vaticane.

1. 3 mai 1512.

2. Journée des Éperons, août 1513.

Enfin, pendant l'année 1514, où furent achevées les fresques de cette seconde chambre, il y eut une trêve à l'invasion, et la Péninsule put un moment respirer en liberté. Si alors Léon X vit dans le miracle de la délivrance de saint Pierre une allusion flatteuse à sa propre histoire, l'Italie put y voir aussi l'allégorie de son indépendance, elle put se comparer au prince des apôtres qu'une main toute-puissante avait affranchi de ses persécuteurs et de ses bourreaux. Hélas! ce ne devait être pour elle qu'une courte halte dans la série de ses malheurs, et non pas une délivrance définitive. A cette année 1514, remplie d'intrigues diplomatiques, de traités et de contre-traités, d'ambassades et de fêtes brillantes, devait succéder l'année 1515 et tous les désastres que les rêves ambitieux de François I<sup>er</sup> allaient attirer sur ce malheureux pays.

Les personnes qui ne connaissent pas Rome, peuvent se préparer à l'étude des fresques de la *Chambre de la Signature* et de la *Chambre d'Héliodore*, en examinant les copies qu'en ont faites deux artistes d'un talent élevé, MM. H. et P. Balze. Ces peintures, qui reproduisent avec intelligence et fidélité l'œuvre de Raphaël, sont malheureusement reléguées par les exigences du culte dans l'obscurité des bas-côtés de l'église Sainte-Geneviève, où elles sont à peu près perdues pour les arts. Nous espérons que l'administration des beaux-arts nous les rendra bientôt dans un local convenable.

Nous indiquerons ici les principales gravures sur lesquelles il sera facile de suivre la description que nous avons faite de ces deux premières chambres, en prévenant cependant que rien ne peut remplacer l'étude des fresques originales. Rien de plus précieux qu'une bonne gravure; mais aussi rien de plus pernicieux qu'une estampe infidèle et de mieux fait pour égarer le goût public. Plus un peintre est élevé comme pensée et comme style, et plus ses œuvres sont

difficiles à interpréter par le burin. Aussi Raphaël est-il celui dont la gravure donne l'idée la moins juste. De gravures parfaites et qui reproduisent dans toute son intégrité l'esprit du Sanzio, il en existe si peu qu'on peut presque dire qu'il n'en existe pas, et Marc-Antoine est le seul peut-être qui rappelle véritablement le dessin de l'Urbinate. Quoi qu'il en soit, et simplement comme mémoire, nous renvoyons aux estampes suivantes :

#### CHAMBRE DE LA SIGNATURE.

*Dispute du Saint-Sacrement.* — V. les gravures de George Ghisi, dit le Mantouan, et de J. Volpato.

*École d'Athènes.* — V. les gravures de George Ghisi, et de J. Volpato.

*Parnasse.* — V. la gravure de Marc-Antoine Raimondi, malgré les changements qu'elle présente avec la fresque; et aussi les gravures de J. Volpato et de J. Mathan.

*Jurisprudence.* — V. les gravures d'Augustin Vénitien, et de Raphaël Morghen.

L'ensemble de la voûte a été gravé en couleur par M. Grüner.

Les allégories de la *Théologie*, de la *Philosophie*, de la *Poésie* et de la *Justice*, ont été gravées par R. Morghen. — Marc-Antoine en a donné aussi de charmantes gravures, mais d'après des dessins qui offrent de notables différences avec les fresques.

*Adam et Ève.* — V. les gravures de Fréd. Müller et de Richomme; mais pour concevoir une idée de cette belle composition, c'est encore la gravure de Marc-Antoine qu'il faut regarder, bien que le dessin de cette gravure ne soit pas celui de la fresque.

*Allégorie de l'Astronomie.* — V. la gravure de Nicolas Bocquet.

*Apollon et Marsyas.* — V. la gravure de F. Bocquet : cette scène a été également gravée sur un dessin du Sanzio par le maître au Dé.

*Jugement de Salomon.* — V. les gravures de Bocquet, de V. Vuibert, de P. Scalberge et d'Anderloni.

Enfin, on trouvera les cariatides et les sujets en clair-obscur des soubassements, reproduits au trait, dans l'ouvrage de M. Montagnani. — Marc-Antoine a donné une magnifique estampe d'*Alexandre faisant serrer les livres d'Homère dans le coffre de Darius*.

## CHAMBRE D'HÉLIODORE.

*Châtiment d'Héliodore.* — V. les gravures de J. Volpato, de Friquet et d'Anderloni.

*Messe de Bolsène.* — V. les gravures d'Aquila et de Raphaël Morghen.

*Attila.* — V. les gravures de Samuel Bernard, de J. Volpato et d'Anderloni.

*Délivrance de saint Pierre.* — V. la gravure de J. Volpato.

L'ensemble de la voûte a été gravé en couleur par M. Grüner.

*Le Buisson ardent.* — V. la gravure de Gérard Audran.

*Le Sacrifice d'Abraham.* — V. la gravure de Scalberge.

*Dieu ordonne à Noé de sortir de l'arche.* — V. la gravure de Marc-Antoine.

*L'échelle de Jacob.* — V. la gravure qu'en ont laissée les élèves de Marc-Antoine.

Quant aux cariatides des soubassements, elles ont été gravées par G. Audran, et mieux encore par M. Grüner.

---



## CHAMBRE DE CHARLEMAGNE

—  
1516-1517  
—

Les peintures de cette troisième chambre, qu'on appelle *chambre de Charlemagne*, portent la date de 1517; mais il est vraisemblable qu'elles furent commencées en 1516, et même que les cartons en furent dessinés dès l'année 1515. Conçues sous l'impression des événements qui agitèrent l'Italie et l'Europe après l'avènement de François I<sup>er</sup>, ces compositions continuent le même système d'allusions historiques développées déjà dans la salle précédente. *L'Incendie du bourg*, la *Victoire de saint Léon sur les Sarrasins*, la *Justification de Léon III* et le *Couronnement de Charle-*

*magne*, tels sont les quatre sujets qui décorent cette chambre. L'esprit de Raphaël rayonne encore dans la première de ces fresques; quant aux autres, ce sont des œuvres secondaires, qui appartiennent à l'école et non pas au maître.

Raphaël était devenu, sous Léon X, le centre de tous les grands travaux qui s'exécutaient à Rome et le point de mire des plus hautes ambitions. Tous les personnages considérables tenaient à honneur de posséder quelque témoignage de son génie. — Pendant l'année 1513, dans les heures de loisir que lui laissaient les travaux de la seconde chambre du Vatican, il avait peint, pour l'église Saint-Dominique de Naples, la Vierge dite *au poisson*; pour un gentilhomme de Bologne nommé Vincenzo Ercolano, la vision d'Ézéchiël<sup>4</sup>; et pour l'église San-Giovanni-in-Monte de Bologne, le tableau de la sainte Cécile, qui produisit sur le vieux Francesco Raibolini un tel effet, qu'il en mourut. — Bramante étant mort en 1514, Raphaël, qui terminait en ce moment les fresques de la *chambre d'Héliodore*, fut chargé de poursuivre la construction de la cour de Saint-Damaze au Vatican. C'est là qu'il éleva ces *loggie*, dans lesquelles il fit revivre les merveilles des thermes de Titus, divinisées par la poésie de la Bible et du christianisme. — L'année suivante, 1515, data un des ouvrages les plus importants du Sanzio, les car-

4. Malvasia donne à cet ouvrage la date de 1510; mais la solidité, la perfection de cette peinture nous rattachent à l'opinion de Vasari, qui lui assigne la date de 1513.

tons des tapisseries du Vatican, en même temps qu'un bref du pape le nomma directeur de la *fabrique* de Saint-Pierre. — Enfin, en 1516, il fut chargé de la restitution des édifices antiques de Rome<sup>1</sup>. C'est à cette même année et à l'année suivante, 1517, qu'il faut rapporter les fresques de la troisième chambre du Vatican, en même temps que les plus idéales évocations de la Vierge et de la sainte famille : la *Vierge du palais Tempi*, la *Vierge au linge*, la *Vierge à la chaise*, la *Vierge d'Albe*, la *Vierge della tenda*, la *Vierge du musée de Naples*, la *Vierge au berceau*, la *Vierge dell'impannata*, la *Vierge au baldaquin*, la *Vierge de Saint-Sixte*, et le portement de croix (*il Spasimo di Sicilia*<sup>2</sup>).

On conçoit comment Raphaël, au milieu de pareils travaux, ne put donner qu'un soin secondaire aux fresques de la troisième chambre du Vatican, et fut forcé d'en abandonner l'exécution presque tout entière à son école. Il disposait alors de nombreux élèves qu'il

1. Ce beau travail a péri. Mais l'enthousiasme contemporain en donne une haute idée : « Raphaël, écrit Celio Calcagnani à Giacomo « Ziegler, a tellement excité l'admiration du pontife Léon et de « tous les Romains, qu'on le regarde ici comme un homme envoyé « du ciel, pour rendre à la ville éternelle son ancienne splendeur... « Non-seulement il propose les préceptes de Vitruve, mais il les défend ou il les réfute selon l'occurrence, par les raisons les plus « évidentes, et avec tant de douceur, que lorsqu'il les combat, il ne « laisse entrevoir aucune marque de mépris. » V. Vasari, éd. de Sienne.

2. Je ne prétends pas nommer ici ces tableaux d'après leur ordre chronologique, ni les nommer tous ; je ne fais que les indiquer en passant.



dirigeait comme des instruments dociles à ses inspirations. « Il avait su établir parmi eux une telle harmonie, que la moindre jalousie ne vint jamais troubler leur union... Il mettait une complaisance extrême à initier aux mystères de son art ses disciples, qu'il aimait comme ses enfants. Aussi lorsqu'il sortait pour aller à la cour, où il occupait une place de gentilhomme de la chambre (*cubicularius*), il avait toujours un cortège de cinquante peintres, hommes bons et vaillants (*tutti valenti e buoni*) <sup>1</sup>. » Chef d'une grande école, dont il ne fonda pas les éléments, mais à laquelle il donna des principes, il occupait indistinctement tous les hommes de bonne volonté, à quelque pays qu'ils appartenissent, et son génie les naturalisait Romains. Son esprit dominait les artistes contemporains, et son cœur les attirait par une irrésistible sympathie. Les plus grands talents étaient venus se grouper autour de sa bienveillance : dominés par le charme de sa supériorité, ils formaient tous comme une seule famille, où il n'y avait que des frères, jamais de rivaux, et dont tous les membres, réunis dans un même effort, travaillaient jour et nuit à une gloire qu'ils regardaient comme le patrimoine commun <sup>2</sup>. Raphaël

1. Vasari, *Vie des Peintres*.

2. Voici les noms des principaux élèves de Raphaël : Jules Romain (Giulio Pippi), le Fattore (Francesco Penni), Luca Penni, Perino del Vaga (Pierino Buonaccorsi), Jean d'Udine, Polidore de Caravage, Maturino de Florence, Pellegrino de Modène, Bartolomeo Ramenghi de Bologne (Bagnacavallo ou le Bologna), Biagio Pupini, Vincenzo de San Gemignano, Raffael del Colle, Schizzone,

composait et dessinait un tableau, Jules Romain ou Francesco Penni l'ébauchait, et le maître donnait lui-même à son œuvre la touche dernière <sup>1</sup>, l'étincelle d'immortalité. C'est ainsi que s'explique l'abondance de ses œuvres, souvent répétées; c'est ainsi que sa pensée se multipliait et que son école, inépuisable en ressources de tous genres, put suffire aux entreprises les plus variées et les plus considérables.

Timoteo della Vite, Pietro della Vite, Crocchia, le Garofalo (Benvenuto Tisi), Gaudenzio Ferrari, Jacomone de Faenza, le Pistoja, Andrea de Salerne, Vincenzo Pagani, L. Bernardo Catelani, Marc-Antonio Raimondi, Scipion Sacco, Pietro de Bagnaja, Michel Coxie ou Cockier de Malines, le Flamand Pierre Campana, le Mosca, Bernard van Orley, etc. — C'est à tort que quelques historiens ont placé dans l'école de Raphaël, Bernardino Luini et Balthasar Peruzzi.

1. Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*.

## INCENDIE DU BOURG.

---

Vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat de Léon IV, le jour de l'octave de l'Assomption, un incendie terrible dévora le vieux Bourg de Rome (*Borgo vecchio*) qui occupait la partie inférieure de la colline vaticane, entre le mausolée d'Adrien (actuellement château Saint-Ange) et la basilique de saint Pierre. Le peuple s'épuisait en efforts impuissants pour arrêter les ravages du feu; les flammes gagnaient toujours, et, poussées par un vent furieux, elles allaient envahir le palais Vatican, lorsque Léon IV parut à la loge pontificale (*loggia pontificale*), imposa les mains et éteignit miraculeusement l'incendie.

Les flammes qui détruisirent le vieux Bourg de Rome au ix<sup>e</sup> siècle, figurent ici cet incendie bien autrement terrible qui menaçait l'Italie tout entière, après la bataille de Marignan; et, de même qu'en 847, la sainteté de Léon IV avait maîtrisé le feu qui allait consumer le tombeau des apôtres, de même en 1515, l'habileté de Léon X sauva la ville éternelle et la Péninsule.

Il semble que, dans cette composition, Raphaël ait voulu se placer sur le terrain de Michel-Ange et entrer directement en lutte avec lui. Cette tentative a produit une admirable fresque. A l'exemple du Buonarroti qui, dans son fameux carton de la guerre de Pise, avait supposé, pour donner libre carrière à sa verve de dessinateur, que les soldats de l'armée florentine, surpris à l'improviste au moment où ils se baignaient dans l'Arno, sortaient en hâte du fleuve pour courir aux armes, Raphaël supposa que le feu avait surpris au milieu de la nuit les habitants du *Bourg*, et au moyen de cette ingénieuse fiction il put montrer sans emphase toute la science qu'il possédait. En outre, afin d'éviter la confusion et de pouvoir développer à l'aise le mouvement des personnages qu'il mettait en scène, il ne chercha pas à rendre l'aspect général et le désordre d'une ville incendiée; il s'attacha seulement à personnifier, dans un petit nombre de figures savamment étudiées, ce qu'il y a de noble et de réellement pathétique dans les passions qui agitent le cœur de l'homme en ces moments de suprême danger. En comprenant ainsi son sujet, Raphaël travaillait en maître d'une grande époque. Dans toutes les belles pages de la renaissance, le développement de l'humanité absorbe presque exclusivement l'attention du spectateur; les fonds, les paysages, bien que traités avec une grande intelligence, n'ont qu'une importance secondaire. Plus tard, aux époques de décadence, les accessoires prendront une valeur de plus en plus grande,

les figures n'auront plus qu'un médiocre intérêt, et le paysage sollicitera surtout l'attention des artistes et des amateurs. Aujourd'hui encore, l'art est lancé dans cette voie facile qui exige moins de science et de précision, et s'il s'agissait de traiter un sujet tel que *l'Incendie du Bourg*, il y a peu d'artistes qui ne trouveraient plus expédient d'éblouir les yeux et l'esprit par l'éclat des flammes et la confusion du désordre, que de tenter ces savantes figures qui parlent à l'âme un langage si élevé. Peut-être aurait-on l'image plus réelle d'un incendie, mais on n'aurait certainement pas la moralité de ce spectacle, tel que l'art peut la montrer à l'aide de l'idéal.

- Sur le premier plan du tableau, les édifices du *vieux Bourg*, déjà ravagés, vont bientôt s'écrouler. Hommes et femmes sont là, presque nus, accablés par le fléau qui les ruine et les chasse de leurs foyers : les uns cherchent à sauver ce qu'ils ont de plus cher, les enfants et les vieillards ; d'autres tentent encore de lutter contre le feu qui les envahit. Au centre, des mères éperdues, désespérant de tout secours terrestre, font appel à Dieu ; elles l'implorent pour leurs enfants dépouillés, nus et tremblants entre leurs bras, et relient ainsi les plans secondaires de la fresque au plan principal dont elles occupent une partie. En effet, on voit au fond le peuple agenouillé, priant aussi sur les degrés de marbre qui conduisent au palais Vatican ; tandis que le pontife, armé d'une puissance surhumaine, bénit cette foule éplorée et commande aux

flammes de s'apaiser. — La perspective monumentale est ici d'un grand intérêt. De belles ruines occupent les parties latérales du premier plan ; et au centre l'espace vide laisse voir, au sommet d'un vaste escalier, le palais pontifical tel que le pape Symmaque l'avait construit au VI<sup>e</sup> siècle, avec sa loge dominant le *Bourg*. Enfin, on aperçoit sur le dernier plan l'ancienne basilique avec ses fresques extérieures et sa naïveté primitive.

Raphaël, dominé par la muse de Virgile, a réalisé dans la partie gauche de sa fresque l'épisode le plus saisissant de l'incendie de Troie <sup>1</sup>. — Un bel appareil de colonnes d'ordre composite <sup>2</sup> soutient un entablement délabré, derrière lequel des torrents de flammes, sortant d'édifices déjà consumés, s'élancent avec fureur vers le ciel.

Illicet ignis edax summa ad fastigia vento  
Volvitur; exsuperant flammæ; furit æstus ad auras.

Sur ce fond sinistre se détache un groupe de personnages dans lesquels on pourrait reconnaître Énée sauvant son père Anchise : c'est un homme qui porte sur son dos un vieillard ; un enfant le précède, une femme âgée le suit. Ces malheureux viennent de sortir par une porte voûtée d'une cour en proie à l'incendie. L'homme qui se dévoue ainsi pour sauver son vieux

1. Virgile, *Énéide*, ch. II.

2. Ces trois colonnes isolées, rappellent les ruines de la *Græcostasis* dans le Forum romain.

père est jeune encore et dans sa plus grande vigueur. Il avance avec précaution, pliant sous son précieux fardeau, la tête inclinée vers la terre, l'œil attentif à tous les obstacles qui pourraient compromettre la sûreté de sa marche. Les muscles de sa poitrine sont violemment tendus par la résistance qu'ils opposent au poids qui les charge, et ses membres nerveux et robustes appellent à eux toute leur puissance pour ne pas plier sous le faix qui les accable. Quant au vieillard, c'est un corps infirme et presque inerte; épuisé par l'âge, affaibli par le malheur, il abandonne ses membres amaigris, désormais incapables d'efforts; porté sur le dos de son fils, il n'aurait pas même la force nécessaire pour s'y soutenir, si celui-ci, de la main gauche, ne lui serrait le bras, et de la droite ne le retenait par la cuisse. Il y a entre ces deux figures, qui sont entièrement nues, une opposition violente, d'un sentiment admirable et d'une expression parfaite : la nature humaine s'y montre d'une part dans toute sa séve, avec sa vie forte et son sang généreux, tandis qu'elle apparaît languissante et faible dans le corps de ce pâle vieillard que la mort semble avoir déjà touché de son aile <sup>1</sup>. — Devant ce groupe marche un enfant également nu; il porte un vêtement qu'il a sauvé sans avoir eu le temps de s'en vêtir, et tourne

1. M. Joseph Vallardi à Milan possédait un beau dessin de Raphaël représentant le groupe de ce jeune homme portant son père. — La collection des dessins de M. J. Vallardi est aujourd'hui dispersée.

avec une tendre sollicitude son regard vers son père. Si l'on assistait à la ruine de Troie, au lieu d'être témoin de l'incendie du Bourg, cet enfant serait le jeune Ascagne, précédant dans leur fuite héroïque son père Énée et son aïeul Anchise. — Enfin, derrière ce groupe et s'y rattachant également, une femme, pieds nus et à moitié vêtue, pourrait bien être aussi l'infortunée Créuse qui périt au milieu des décombres d'Ilion, si, pour enlever toute illusion à cet égard, Raphaël n'avait placé là une femme vieille et décrépète, au lieu de la femme jeune et belle qui devait être la compagne d'Énée<sup>1</sup>.

A côté de ces quatre personnages, un jeune homme vient d'escalader le mur de la cour où l'incendie exerce ses ravages. La violence du feu ne lui a pas laissé le temps de se vêtir; il se tient accroché par les mains à la crête du mur, retourne la tête avec effroi pour mesurer du regard la hauteur qui le sépare encore du sol, et tandis que la jambe droite pend verticalement avec le reste du corps, il porte la jambe gauche en arrière pour chercher un point d'appui. Le dessin de cette figure est d'une grande hardiesse, et le développement des diverses parties du corps y est rendu avec un rare bonheur. Tous les ressorts de cette belle académie sont tendus à l'excès : la poitrine, vue de côté, est particulièrement belle, le sternum et les côtes sont

1. Ce groupe a été peint par J. Romain. — On retrouvera en outre, dans les différentes parties de cette fresque, la main de Perino del Vaga, de Pellegrino de Modène et de Jean d'Udine.



accusés avec la vérité de la vie; et malgré la violence de cette position, malgré l'effort des muscles qui apparaissent gonflés sous la peau, Raphaël a su se préserver de l'exagération, et se montrer savant tout en restant artiste<sup>1</sup>. — Au sommet de ce même mur, une femme, une mère, dont le corps est déjà la proie des flammes, se penche de l'intérieur de la cour, et, oubliant les douleurs qui la dévorent, elle ne songe qu'à sauver son enfant nouveau-né, qu'elle va jeter tout emmaillotté dans les bras de son père. Celui-ci, vêtu d'un justaucorps qui laisse les jambes et les bras nus, se tient debout contre le mur; il se hausse sur la pointe des pieds, lève les bras et ouvre les mains pour recevoir tout ce qu'il peut sauver de sa famille. Cette femme, dont la poitrine dépouillée subit l'étreinte du feu, cette mère à l'agonie qui veut vivre encore au moins dans son fils, cet enfant qui n'a plus de chance de salut que dans les bras de son père et dont le sort reste encore incertain, enfin ce père qui veut se grandir pour arriver jusqu'à son fils, voilà une situation pleine d'émotions, simple et clairement exprimée.

De l'autre côté, l'incendie semble concentré dans

1. M. Joseph Vallardi possédait un magnifique dessin à la plume de cette figure, qui est fort abîmée dans la fresque. Jamais la main de Raphaël n'a été plus libre et mieux inspirée que dans ce trait rapide; la pensée se produit là d'un seul jet, et l'on voit que le Sanzio savait au besoin exprimer avec autant de justesse que de facilité ce que l'anatomie humaine offre de plus compliqué. (M. Longhena a cité également ce dessin à la note de la page 125 de sa traduction de la *Vie de Raphaël*, par Quatremère de Quincy.)

l'intérieur d'un portique supporté par des colonnes ioniennes, aux formes sveltes et élégantes, modelées à l'image des vierges de l'Asie-Mineure, faites pour encadrer les danses et les joyeuses fêtes. Les efforts des personnages qui occupent cette partie de la fresque tendent à se rendre maîtres des flammes. — Des femmes, les cheveux en désordre, les vêtements agités par un vent furieux, apportent de l'eau à des hommes qui cherchent à éteindre le feu. Tel est le motif de ce groupe. — L'un de ces hommes est dans l'intérieur de l'édifice; on le voit au milieu de la fumée, luttant avec énergie contre les flammes qui l'entourent de toutes parts. — Un autre, placé sur les marches de la rampe qui conduit dans l'intérieur du portique, se penche vers une jeune fille qui lui tend un seau plein d'eau; de la main droite, il saisit l'anse de ce vase, et de la main gauche il rend un autre vase vide. — La jeune fille, dont les vêtements et les cheveux sont violemment agités par le vent, porte de la main gauche le seau plein d'eau, et de la droite reçoit celui qui est vide. Partagée entre la crainte du péril et le zèle qui la pousse au-devant du danger, elle se retourne vivement vers sa compagne et lui crie de se hâter. — Enfin, sur le premier plan de ce côté, on voit une des figures les plus vives et les plus fières qui soient jamais sorties du pinceau de l'Urbinat. C'est une jeune femme dans tout l'élan de sa vigueur, dans tout l'éclat de sa beauté, animée de cette forte vie que le génie communique aux êtres qu'il évoque. Elle des-

cend un escalier qui sans doute conduit à une fontaine, car de la main droite elle soutient sur sa tête un vase de terre rempli d'eau, tandis que de la main gauche elle porte un autre vase également plein d'eau. Vue par derrière, elle est vêtue d'une draperie ramenée par-dessus l'épaule gauche et laissant à nu l'épaule droite et les deux bras; le vent, en s'engouffrant dans les plis de cet ample vêtement, dessine des formes d'une élégance et en même temps d'une puissance extraordinaires. Ses cheveux, ramenés en larges tresses de la nuque sur le dessus de la tête, ont été dénoués par le vent, et semblent une flamme qui s'agite sur son front. Entièrement au danger qui menace de tout envahir, elle porte en se jouant son double fardeau, tourne la tête vers les femmes qui sont à genoux au milieu de la fresque, et semble les appeler pour prendre part à son travail : dans ce mouvement rapide, elle montre de profil des traits où se peignent l'anxiété, l'ardeur et la passion la plus vive. La franchise et la simplicité de cette figure sont au delà de tout ce qu'on peut dire, et l'on ne saurait exprimer ni même penser rien de plus grandiose. Dans les autres fresques de cette chambre et dans celles de la chambre suivante, on ne trouvera plus de semblables beautés. La grandeur simple et naïve va faire place à l'habileté; à l'art inspiré va succéder un art théâtral, d'étiquette et de convention, fait, non plus pour émouvoir les peuples et les enseigner, mais pour plaire à une société restreinte et mesquine, et bientôt cet art engendrera par-

tout la stérilité et l'ennui. Encore un pas de plus, et l'on arrivera à l'art français du xvii<sup>e</sup> siècle : j'en excepte Poussin et Lesueur, deux solitaires égarés au milieu de leur temps.

Les femmes et les enfants chassés par l'incendie se sont réfugiés au milieu du plan principal.

..... Pueri et pavidæ longo ordine matres  
Stant. . . . .

L'une, échevelée, s'est précipitée à terre, et, les bras tendus vers la loge pontificale, dans un mouvement plein de véhémence et de spontanéité, elle implore miséricorde. L'autre, affaissée sur elle-même, presse sur son sein son fils tremblant de frayeur, et regarde avec compassion cet homme à gauche qui sauve son vieux père en l'emportant sur son dos. Une troisième tient près d'elle une petite fille qui joint ses mains pour implorer le secours du ciel. Une autre enfin, à peine vêtue, a quitté son foyer à la hâte ; le corps penché en avant, elle étend la main avec sollicitude, et fait avancer devant elle ses deux enfants nus, emportant sur son bras les vêtements qu'elle a pu sauver. L'un de ces enfants est un petit garçon qui vient sans doute de recevoir une correction pour stimuler son zèle, car il se retourne vers sa mère, et pleure en portant la main à sa tête. L'autre est une petite fille ; la tête encore enveloppée de sa coiffe de nuit, elle se retourne aussi vers sa mère, presse ses bras sur sa poitrine par un geste de pudeur plein de naturel et de naïveté, et

avance en tremblant sans savoir où elle va, toute frissonnante au vent qui souffle sur cette scène de désolation. Dans ce beau groupe composé de femmes et d'enfants fuyant devant l'incendie, toutes les affections, toutes les tendres sollicitudes de la femme et de la mère, toutes les naïves terreurs de l'enfance, sont dépeintes avec une grande éloquence. — Plus loin, une femme tenant par la main un enfant nu, monte les degrés qui conduisent à la basilique, et étend le bras vers le vicaire de Jésus-Christ <sup>1</sup>. — Plus loin encore, au sommet de l'escalier, la foule éperdue, prosternée devant le pontife, lève les mains vers lui et implore la protection divine <sup>2</sup>. — Enfin, au milieu d'une *loge* dont le cintre est soutenu par d'élégantes colonnes, le pape Léon IV apparaît coiffé de la tiare, revêtu des ornements pontificaux, entouré de son cortège, et à l'ombre du signe de la rédemption qui domine toute cette scène; il étend les bras, bénit le peuple, et demande à Dieu de maîtriser les flammes.

Telle est cette composition, l'une des pages les plus véhémentes, les plus dramatiques et les plus savantes qu'ait laissées la renaissance, une de ces œuvres rares où la science, étant partout et ne s'affichant nulle part, est dominée sans cesse par ce simple génie que Poussin compare au rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par le des-

1. Ces deux figures sont charmantes.

2. Toute cette partie de la fresque est d'un dessin et d'un sentiment admirables.

tin<sup>4</sup>. Dans cette composition, Raphaël charme et émeut en même temps, parce qu'à côté du pathétique il y a dans chaque figure une suavité et une grâce inexprimables. Aucun peintre n'a traduit avec plus de poésie les souffrances physiques, aucun n'a rendu avec une si haute éloquence les douleurs morales. — On peut dire encore de cette fresque qu'elle est l'œuvre de Raphaël, parce que, bien qu'elle trahisse le pinceau de ses principaux élèves, sa pensée la domine tout entière; parce que la composition et le dessin lui appartiennent, parce qu'enfin certaines figures portent l'empreinte ineffaçable de sa main puissante. — Ce tableau a servi de texte à toutes les discussions qui se sont élevées entre les admirateurs exclusifs de Raphaël et de Michel-Ange. A commencer par Vasari que la passion égare souvent, les partisans du grand Florentin ont décrié à tort le dessin du nu dans cette peinture. En admettant même qu'on puisse y découvrir certaines imperfections anatomiques, on doit affirmer en même temps que l'harmonie générale qui pare chaque figure, fait concourir ces imperfections mêmes au charme de l'ensemble. Qui jamais d'ailleurs a songé à contester la profondeur de la science du Buonarotti? Qui donc ne reconnaît pas l'incomparable hardiesse de son génie, l'énergique précision de son dessin? Et qui, sous ce rapport, a pu songer à lui trouver, je ne dirai pas un maître,

4. V. la lettre de Poussin à M. de Chambrai, Rome, 7 mars 1665.

mais un égal? Du reste, en accordant à Michel-Ange le privilège de son génie, il me semble que Raphaël fut plus grand encore, parce qu'il posséda des qualités plus hautes, le naturel et la grâce, qui firent d'Apelle le plus grand peintre de l'antiquité, et qui doivent aussi placer le Sanzio à la tête de l'art moderne. Michel-Ange confond par la pensée, il est le philosophe de la peinture; Raphaël en est le poète, il charme par le cœur, il est le peintre du sentiment <sup>1</sup>.

1. Voici ce qu'écrivait l'Albane à propos de la fresque de l'incendie du Bourg: « L'incendio di Borgo, spettacolo spaventoso, e tutto pieno di concetti, espressi con tanta chiarezza, che muovono a compassione. Dirò solamente d'uno ammirabile, e compassionevole in vedere quella donna, che per suo scampo appena ha potuto salvare quelle due creature, et quei panni, in atto di dolore di aver lasciato l'altre sostanze in preda alle fiamme, quella cuffia di uno de' suoi putti significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l'aere freddo lo fa andar ristretto. O gran Raffaelle! E per denotare espressamente il grande incendio, ha voluto che lo sventolare de' capelli di quella donna, secondo che camina avanti, vadano sventolando all' innanzi, e non come leggieri restino sventolando dietro di lei, che questo succede, se bene non spira il vento. Ma gl' incendj non possono mai esser grandi, se non vi soffia il vento. Similmente quella bellissima giovane, che ajuta, alzando il vaso dell' acqua: anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la bellezza della sua persona.... » (V. Bellori, *Descrizione delle immagini*, etc., p. 92.)

## VICTOIRE DE SAINT LÉON IV

SUR LES SARRASINS.

---

AU IX<sup>e</sup> siècle, les infidèles, après avoir détruit les flottes de l'empereur d'Orient Michel III, ravagèrent les côtes de l'Adriatique, et voulant porter leurs armes jusque dans Rome, ils débarquèrent au port d'Ostie. Le pape saint Léon IV alla par terre à leur rencontre, tandis que des vaisseaux chrétiens partis de Naples et de Gaëte accouraient au secours de la ville éternelle. La victoire flottait incertaine, lorsque le vicaire de Jésus-Christ implora Dieu pour son Église. Aussitôt un vent furieux s'éleva de la mer, les vaisseaux barbaresques furent jetés à la côte, et les chrétiens triomphèrent.

Il est aisé de voir comment le sujet de cette fresque fait allusion aux événements contemporains de Léon X et de Raphaël. En effet, au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, les côtes d'Italie étaient encore fréquemment inquiétées par les infidèles. En vain depuis longtemps la papauté conviait le monde chrétien à de nouvelles



croisades : les anciens rapports qui avaient fait de l'Europe la vassale du souverain pontife étaient définitivement rompus, Rome avait en grande partie perdu son autorité sur les princes et son prestige sur les peuples, l'enthousiasme était mort, le christianisme chevaleresque n'existait plus, et le temps des grandes aventures était passé. Cependant les conquêtes du sultan Sélim I<sup>er</sup> faisaient présager déjà la grandeur et les projets de son fils Soliman, et il était facile à l'Europe de prévoir une terrible revanche des croisades. L'audace des corsaires barbaresques allait chaque jour en augmentant; ils ravageaient avec acharnement les côtes méridionales de la Péninsule, et dans l'année 1516, Léon X se trouvant à Civita-Lavinia, ancienne ville située à trois milles de la mer entre Ostie et Antium, avait failli tomber au pouvoir des Musulmans. C'est donc par allusion aux dangers qui menaçaient non-seulement la papauté, mais tout l'Occident, et pour exciter le zèle de la chrétienté contre un ennemi terrible et détesté, qu'on rappela dans une des fresques de la salle de *Torre Borgia* la défaite des Sarrasins par le pape saint Léon IV.

Au fond du tableau l'action continue toujours. L'œil se perd dans l'immensité de la mer, où la flotte chrétienne est rangée en bataille, tandis que les vaisseaux turcs déjà submergés ne montrent plus que leurs épaves. A gauche, on voit les remparts de la ville d'Ostie; à droite, sur une langue de terre qui avance au milieu des flots, des cavaliers se battent contre des

fantassins. Toutes les figures de ces plans secondaires sont de petite dimension.

Le plan principal est occupé par le rivage. A gauche, le Pape, coiffé de la tiare et revêtu des habits pontificaux, est assis sur un siège posé sur un piédestal de marbre; les yeux et les mains levés vers le ciel, il rend grâces à Dieu de la victoire que les chrétiens viennent de remporter. Il est facile de reconnaître dans la figure de Léon IV les traits de Léon X. — A sa droite, un guerrier richement armé est debout sur le premier plan; une main posée sur la hanche, il étend l'autre dans l'attitude du commandement : cette figure, un peu lourde et massive, est fièrement campée, elle rappelle les personnages des bas-reliefs antiques d'époque impériale. — A la gauche du saint père, un cleric entouré d'une escorte porte la croix; et derrière la chaise pontificale deux cardinaux rappellent les traits du cardinal Jules de Médicis et du cardinal Bibbiena. — Devant saint Léon, les soldats romains amènent les prisonniers infidèles. Ceux-ci, nus et garrottés, pliant sous la main de leurs vainqueurs et tremblant dans la crainte de la mort, sont prosternés aux pieds du pontife. L'un d'eux, les deux genoux en terre, les mains liées derrière le dos et la tête courbée en avant, attend le coup de la mort : un soldat placé derrière le tient par les cheveux, tire son glaive, et attend, pour frapper, l'ordre du chef qui se tient debout à la droite du pape. A côté, un autre soldat tient sous son genou un Sarrasin étendu à terre; il

appuie de toutes ses forces sur le corps du malheureux, et serre les liens qui étireignent ses bras. — Puis vient un beau groupe composé de soldats tirant des prisonniers hors d'une barque qui occupe l'angle droit de la fresque; ils tiennent leurs victimes, celui-ci par les cheveux, celui-là par la barbe, pour les conduire devant le pape : les têtes de ces barbares sont d'une expression sauvage et forte. On remarque au milieu de ce groupe un soldat qui terrasse un prisonnier et lui arrache des mains une masse d'armes, tandis que l'infortuné, tombant à genoux, se heurte contre le cadavre d'un de ses compagnons dont la tête a été tranchée. Enfin dans la barque, le batelier se penche sur son aviron, afin de retenir l'embarcation près du rivage.

Tels sont les principaux motifs de ce tableau dont la composition est moins riche et moins variée que celle des précédents. Ici, comme dans les deux autres fresques qui restent à examiner dans cette troisième chambre, il est impossible de reconnaître la main de Raphaël. Nous avons là sous les yeux des figures académiques, savantes il est vrai, mais dépourvues de cette élégance et de cette grande beauté que je signalais encore dans *l'incendie du Bourg*<sup>1</sup>.

---

1. Des dessins qu'on attribue à Raphaël, et qui représentent des groupes de soldats et de prisonniers, prouveraient cependant qu'il s'occupa lui-même de l'invention de cette fresque, qui a du reste été presque entièrement repeinte. Le cabinet d'Orléans en possédait un beau dessin.

## JUSTIFICATION DE LÉON III

---

Léon III, ayant succédé en 795 à Adrien I<sup>er</sup>, fut de suite en butte à la haine de ses compétiteurs. Ceux-ci, après avoir essayé de la calomnie pour soulever le peuple contre le pape, eurent recours à la force. Dans l'année 799, ils attaquèrent Léon III au milieu d'une procession solennelle, le dépouillèrent de ses habits pontificaux, et après lui avoir fait subir d'horribles traitements, ils l'enfermèrent au monastère de Saint-Érasme. Bientôt, grâce au dévouement d'un de ses serviteurs, Léon III parvint à s'échapper et se réfugia à Paderborn, près de Charlemagne. Les ennemis du pape, après avoir assouvi leur rage sur son palais, portèrent leurs accusations jusqu'au roi de France devenu l'arbitre de la chrétienté. Charlemagne, voulant mettre un terme à des querelles qui compromettaient la dignité de l'Église, se rendit à Rome; et le 15 décembre de l'année 800, il convoqua dans la basilique de Saint-Pierre un concile général, au milieu duquel il parut accompagné du souverain pontife. Là,

il somma l'opinion publique de se déclarer sur la vie, sur les mœurs et sur la religion de Léon III ; mais le clergé tout entier se leva pour répondre que nulle puissance humaine ne pouvait juger un pape, *prima sedes a nemine judicatur*. Alors Léon III, voulant donner un témoignage solennel de son innocence, prit pour juge Dieu lui-même ; il monta à l'autel, ouvrit le livre des évangiles, étendit les mains, et jura que sa vie était pure de tous les crimes dont le chargeaient ses ennemis <sup>1</sup>.

En poursuivant la métaphore historique développée déjà dans les fresques précédentes, un pareil sujet pouvait être facilement ramené aux événements contemporains. Mettez, comme l'a fait Raphaël <sup>2</sup>, la figure de Léon X à la place de celle de Léon III, et remplacez Charlemagne par François I<sup>er</sup> ; souvenez-vous ensuite de ce qui se passa aux conférences de Bologne après la bataille de Marignan ; rappelez-vous que Léon X s'était déclaré pour l'Italie contre la France, et qu'il dut alors faire entre les mains du Roi-Chevalier des serments de fidélité, que celui-ci paya du reste en sacrifiant à Rome la pragmatique sanction de Charles VII et les libertés de l'église gallicane, et la fresque dont nous allons parler pourra aussi bien s'appliquer à l'histoire de Léon X qu'à celle de Léon III.

La scène se passe dans l'intérieur de la basilique

1. V. la narration d'Anastase le Bibliothécaire.

2. Je couvre ici du nom de Raphaël son école tout entière.

vaticane ; et comme cette fresque recouvre la muraille qui donne sur la cour du Belvédère et que cette muraille est coupée par une fenêtre <sup>1</sup>, l'autel et les figures principales sont placées au-dessus de cette ouverture, tandis que de chaque côté sont disposés les personnages, suivant leur rang et leur importance pittoresque. — Le pape est debout devant l'autel ; vêtu d'une chape et la tête nue, il étend les mains sur les évangiles, et lève les yeux vers le ciel pour le prendre à témoin de son innocence. A sa droite, un prélat ouvre devant lui le livre saint ; à sa gauche, un diacre soulève le bord de son manteau, pour lui laisser la liberté de son geste ; derrière, un jeune clerc lui présente la triple couronne. — Les cardinaux et les évêques sont rangés debout de chaque côté de l'autel ; variés d'attitude et d'expression et vêtus de leurs habits sacerdotaux, ils ont tous la tête découverte et tiennent leurs mitres dans leurs mains. Puis vient la foule du clergé. Au fond, un clerc monté sur une estrade tient dans ses mains une couronne royale, et la montre aux assistants : c'est cette couronne que Léon III devait placer bientôt sur la tête de Charlemagne, et que François I<sup>er</sup> sollicitait aussi de Léon X. — A gauche, une grande figure, portant sur un riche manteau un collier d'or et de pierres précieuses, désigne de la main le pontife : dans ce personnage de

1. Comme on l'a vu déjà dans les salles précédentes, pour la *Parnasse*, pour la *Messe de Bolsène* et pour la *Délivrance de saint Pierre*.

prestance massive et froide, je cherche en vain l'élégance du roi François I<sup>er</sup> sous la majesté de l'empereur Charlemagne. A droite, une autre figure, également en évidence, pose une main sur sa hanche et porte l'autre main à sa poitrine; cette tête ardente et jeune est sans doute encore un portrait, mais l'histoire n'a pas conservé son nom. — Enfin de chaque côté de la fenêtre, sur les marches qui montent à l'autel, se tiennent assis deux massiers dans leur costume officiel; debout près d'eux sont les gardes du pape, avec la toque sur la tête, et la croix blanche sur la poitrine et sur le dos<sup>1</sup>.

Si l'on compare cette fresque, qui a du reste beaucoup souffert, à celle de la *Messe de Bolsène* dont elle rappelle la forme et la disposition, on demeure convaincu que le génie de Raphaël n'y est entré que pour peu de chose, sinon pour rien. Où est ici cette noble simplicité qui nous saisissait tout à l'heure en présence du mystère outragé de l'amour, qui nous faisait courber le front et frémir de honte avec le prêtre incrédule, qui nous conviait à partager la sainte douleur du peuple à la vue du corporal ensanglanté, et qui nous montrait en même temps l'Église impassible et forte dans l'ardente sévérité de Jules II? A peine quelques années séparent ces deux œuvres, et leur valeur mo-

1. Sur l'architrave de la fenêtre, on lit ces mots écrits de chaque côté des armes de Léon X :

LEO X. PONT. M.  
ANNO CHRISTI  
MCCCCXVII.

PONTIFICATVS  
SVI ANNO  
III.

rale aussi bien que leur mérite esthétique est démesurément dissemblable : dans l'une le génie du maître est tout-puissant, dans l'autre son nom seul convie à l'admiration, mais son esprit n'y est plus. Cependant cette peinture est intéressante à plus d'un titre. Si la mémoire des hommes était moins ingrate, il y a là des portraits que l'histoire devrait considérer avec utilité. Ces œuvres, dans lesquelles les disciples les plus habiles du Sanzio ont rivalisé de zèle et de talent, méritent d'ailleurs qu'on les étudie avec soin ; car elles montrent encore la science et le génie d'une grande école, et révèlent déjà les tendances au milieu desquelles elle dispersera bientôt des forces qui, naguère dirigées par un esprit supérieur, enfantaient des prodiges<sup>1</sup>.

---

1. Cette fresque, dont on attribue l'exécution au Fattore ou à Vicenzio de San Gemignano, a été grossièrement restaurée. On a été jusqu'à placer des clous de fer pour maintenir le crépi.



## COURONNEMENT DE CHARLEMAGNE.

---

Charlemagne, après avoir organisé la société du moyen âge, après avoir garanti l'indépendance de l'Église et réalisé dans le saint empire romain l'idéal d'une monarchie universelle, se rendit à Rome, et le jour de Noël de l'année 800, le pape Léon III le couronna empereur d'Occident. Cette date est mémorable. Dès lors, la papauté se sépara complètement de l'Orient, et sa suprématie cessa d'y être reconnue ; mais elle eut la domination spirituelle de l'Occident, terrain vierge où elle allait jeter des racines profondes et indestructibles. En posant sur la tête de Charlemagne la couronne impériale, Léon III crut réaliser la pensée poursuivie par l'Église depuis son origine, l'unité politique du monde chrétien ; il espéra qu'à l'ombre de la croix, tous les peuples n'allaient plus former qu'une seule famille. Hélas ! cette brillante unité ne devait durer qu'un moment, l'espace éphémère de la vie d'un homme ; bientôt allaient venir le démembrement, la confusion, l'anarchie, et ce titre

glorieux d'empereur d'Occident allait être ramassé par des mains barbares. — Mais outre que le sacre de Charlemagne est un des grands événements qu'il importait de rappeler dans les fastes de l'Église écrits au Vatican, ce sujet offrait une allusion flatteuse pour les personnages qui fixaient alors l'attention de l'Italie. Après la victoire de Marignan, François I<sup>er</sup> fut un moment maître de la péninsule, et l'art pouvait alors sans trop d'exagération rappeler, dans le couronnement du grand Charles par le pape Léon III, les traits de François I<sup>er</sup> et de Léon X.

Dans la basilique de Saint-Pierre, en face d'un autel chargé de riches candélabres, le trône pontifical s'élève sur une estrade placée dans un des bras de la croix, à l'extrémité de la grande nef telle à peu près qu'on la voit aujourd'hui. Le pape, évêque de Rome, assis à l'ombre d'une riche tenture, tient dans ses mains la couronne impériale qu'il va poser sur la tête de Charlemagne. Celui-ci, vêtu d'un manteau d'or, est agenouillé devant le souverain pontife; d'une main il porte le sceptre et de l'autre le globe impérial. Derrière lui, un enfant tient la couronne royale. Vasari nous apprend que dans cet enfant, l'artiste a représenté le jeune Hippolyte de Médicis, qui plus tard fut cardinal et vice-chancelier. — A la droite du trône pontifical, quatre diacres servent le Saint-Père; l'un d'eux lui présente le saint chrême qui va consacrer l'empereur. A gauche se tiennent les évêques qui assistent le pape; vêtus de leurs chapes, ils sont debout et tête nue. Puis

sont assis tous les membres du haut clergé ; et au fond se trouvent les personnages de la cour de Charlemagne. Parmi ces derniers on remarque un jeune homme qui s'appuie sur un sceptre royal, et qui porte au front une couronne d'or surmontée d'un cimier : il faut voir dans cette figure de fière prestance le fils même de l'empereur, le faible et *débonnaire* Louis de France ; né en 778, il avait vingt-deux ans alors qu'il assistait au sacre de son père. — Derrière l'autel, deux soldats armés gardent l'entrée du sanctuaire. — A côté de ces gardes s'élève la tribune du chant, dans laquelle on voit les musiciens cherchant à pénétrer le voile qui leur cache la cérémonie ; l'un d'eux, un cahier de musique à la main, écarte son voisin qui se hausse et se porte en avant. — Enfin sur le premier plan à gauche, des hommes presque nus portent les présents de l'empereur ; un homme d'armes, à genoux devant eux, leur montre le pape auquel sont destinées ces riches offrandes, dont une partie est déjà rangée à côté de l'autel.

Bien que cette composition ne renferme plus aucune des grandes beautés qui éclatent dans les fresques des chambres précédentes, elle se recommande cependant par l'art simple encore qui a combiné avec une extrême clarté les détails compliqués d'un aussi vaste ensemble<sup>1</sup>. Sans doute la symétrie qui groupe les masses autour du sujet principal est froide et monotone, et la

1. Plusieurs têtes à physionomies fortement accentuées accusent dans cette fresque la main de J. Romain. Le fond est attribué à Jean d'Udine.

liberté de l'artiste semble comme étouffée sous les rigueurs de l'étiquette; mais tous ces personnages portent encore avec aisance leur costume officiel; réunis par le lien d'un commun intérêt, ils sont cependant variés de pose et d'attitude, et réellement vivants. La perspective monumentale est très-habilement disposée. A droite, le groupe du pape et de l'empereur, qui rappelle Léon X et le *Roi-Chevalier* au point que Vasari parle de cette fresque comme du couronnement de François I<sup>er</sup>, est vraiment beau et solennel. A gauche, les musiciens dans leur tribune, avec leur curiosité naïve et empressée, font une heureuse diversion à la monotonie de tous les prélats rangés en ligne de chaque côté du trône pontifical. Enfin dans l'épisode des hommes, au torse et aux jambes nus, qui portent les dons de l'empereur, l'art a voulu sortir du monde officiel et reconquérir son indépendance; mais il a outrepassé son but, car de telles figures sont déplacées dans un pareil endroit, et en outre elles manquent de charme et de grandeur. Ainsi dans cette fresque on ne retrouve plus les hautes qualités du Sanzio, mais son école s'y montre avec son zèle et son activité; c'est déjà là, il est vrai, une œuvre de décadence, mais on y sent encore la vie et l'élégance d'une grande époque <sup>1</sup>.

1. La collection de l'archiduc à Vienne montre un dessin qu'on attribue à Raphaël, et qui représente l'esquisse du *Couronnement de Charlemagne*.

---

## DÉCORATION DES SOUBASSEMENTS.

---

Dans les soubassements des fresques de cette salle, on a rappelé les personnages qui se sont le plus illustrés par la protection qu'ils ont donnée au siège apostolique. *Godefroy de Bouillon* et *Ethelwolf*<sup>1</sup> remplissent le soubassement de l'incendie du Bourg ; *Ferdinand le Catholique* et *Lothaire* sont au-dessous de la victoire remportée par Léon IV sur les Sarrasins. *Constantin* accompagne la justification de Léon III ; et *Charlemagne* sert de témoin à son propre couronnement. Toutes ces figures sont assises, ayant au-dessus de leurs têtes les cartels où sont écrites les sentences qui rappellent leurs titres religieux : ces cartels sont portés par des termes, encadrant chacun des personnages qui viennent d'être nommés.

*Godefroy de Bouillon* repousse de la main la couronne d'or dont un petit génie va le couronner comme roi de Jérusalem. Dans le cartel placé au-dessus, on lit : NEFAS EST VBI REX REGVM CHRISTVS SPINEAM CÔ-

1. Ce personnage est désigné au Vatican sous le nom d'*Astulphus* et d'*Asidulfo*.

RONAM TVLIT, CHRISTIANVM HOMINEM AVREAM GESTARE.

A côté du héros de la première croisade, est un personnage couronné, qui tient dans ses mains les offrandes qu'il fit à l'Église. Au-dessus de sa tête, on lit : ASTVLPHVS REX SVB LEONE IV. PONT. BRITANNIAM B. PETRO. VECTIGALEM FECIT. Il faut voir dans cette figure *Ethelwolf*, le deuxième roi Saxon qui régna en Angleterre<sup>4</sup> après en avoir chassé les Danois. Voulant faire hommage à Dieu de ses succès, il se rendit à Rome, et déposant de riches offrandes aux pieds de Léon IV, il confirma en faveur de l'Église l'impôt connu sous le nom de *romescot* ou denier de saint Pierre.

*Ferdinand V*, auquel ses conquêtes sur les Maures valurent le surnom de *Catholique*, est représenté vêtu d'une cuirasse et enveloppé dans un manteau de pourpre ; ses jambes et ses pieds nus sont chaussés à l'antique, et il tient en main le sceptre royal. Ce monarque, auquel Colomb avait donné un monde, que les victoires de Gonsalve de Cordoue venaient de rendre redoutable dans l'Italie méridionale, avait préparé à Charles-Quint cette formidable puissance qui devait bientôt perdre Rome et l'Italie. On lit au-dessus de sa couronne : FERDINANDVS REX CATHOLICVS CHRISTIANI IMPERII PROPAGATOR.

L'empereur d'Allemagne *Lothaire*, qui reçut d'Innocent II la couronne impériale en 1133, méritait aussi, pour l'appui constant qu'il donna au saint-siège,

4. Il avait épousé Judith, fille de Charles le Chauve : il régna de 836 à 857.

de figurer parmi les bienfaiteurs de l'Église. On voit écrit au-dessus de sa tête : **LOTHARIVS IMP. PONTIFICALI LIBERTATIS ASSERTOR.**

Quant à *Constantin*, ses titres à la reconnaissance des papes sont trop célèbres pour qu'il soit utile de les rappeler ici. Il est représenté tenant la massue symbolique avec laquelle il porta au paganisme le coup de la mort ; et pour devise on lit ces mots : **DEI NON HOMINIS EST EPISCOPOS IUDICARE.**

Enfin la figure de *Charlemagne* est assise sur les dépouilles de l'Occident qu'il prosterna aux pieds du successeur de saint Pierre. La légende que l'Église a donnée au grand empereur est celle-ci : **CAROLVS MAGNVS RO. ECCLESIAE ENSIS CLYPEVSQVE.** — Ces figures peintes en grisaille et rehaussées d'or, sont fortement conçues et largement exécutées ; elles portent l'empreinte d'un grand caractère et d'une vraie majesté. Vasari les attribue à Jules Romain.

On lit encore dans cette salle le témoignage suivant en faveur de Pépin le Bref : **PIPINVS PIVS PRIMVS AMPLIFICANDAE ECCLESIAE VIAM APERVIT, EXARCATV RAVENNATE, ET ALIIS PLVRIMIS OBLATIS.** Cette inscription consacre la reconnaissance de l'Église envers le chef de la dynastie carlovingienne qui, déposant sur l'autel de saint Pierre les clefs des villes qu'il avait conquises en Italie, fonda la puissance temporelle des papes.

---

Il faut encore mentionner quatre petites compositions peintes en clair-obscur, qui représentent divers épisodes de la vie de saint Pierre, et complètent, en dehors du plafond, la décoration de cette chambre.

*Jésus-Christ apparaît à saint Pierre, à saint Jean et à saint Jacques majeur.* — Dans la première de ces compositions, Simon-Pierre, Jacques fils de Zébédée, et Jean son frère, sont dans une barque sur le lac de Tibériade, en compagnie de deux autres pêcheurs. Tandis que ceux-ci tirent des eaux le filet chargé de poissons, Jésus-Christ apparaît debout sur le rivage et étend la main pour bénir ceux qui vont devenir ses disciples. Saint Pierre, entraîné par un élan irrésistible, s'élanche hors de la barque et se prosterne aux pieds du Sauveur : la foi vient de transformer l'humble pêcheur en ardent apôtre. Jean, dont Jésus voulut faire son disciple chéri, est à genoux, les mains jointes, dans une adoration fervente et douce ; quant à saint Jacques majeur, il est au gouvernail, et il écoute avec gravité la parole de Dieu. Les deux autres pêcheurs ne comprennent rien à ce qui se passe à côté d'eux ; penchés sur leurs filets, ils appellent à



leur aide leurs compagnons qui ne les entendent pas, absorbés qu'ils sont par la présence de Jésus-Christ.

*Rencontre de saint Pierre et du Rédempteur.* — On a rappelé ensuite la légende suivant laquelle Jésus-Christ apparut à saint Pierre quelques jours avant son martyre. Le prince des apôtres, cédant un moment aux prières des chrétiens, se résolut à quitter Rome pour échapper à la persécution. Mais il était à peine sorti par la porte Capène<sup>1</sup>, qu'il rencontra Jésus-Christ lui-même : « Seigneur ! où allez-vous ? » *Domine ! quo vadis ?* lui dit saint Pierre. « Je vais à Rome, pour m'y faire de nouveau crucifier. » *Eo Romam ut iterum crucifigam*, lui répondit le Seigneur. Et saint Pierre rentra de suite à Rome, où il fut mis en croix peu de jours après.

*Saint Pierre et Simon le magicien en présence de Néron.* — Puis l'artiste a montré saint Pierre et saint Paul confondant, en présence de Néron, les insolences du magicien Simon. On sait que cet impudent hérétique avait été chassé de l'Église naissante, pour avoir osé demander à saint Pierre de lui vendre le pouvoir d'opérer des miracles. — Néron est assis, écoutant la parole des apôtres. Plus loin, Simon, qui s'était élevé par magie dans les airs, va tomber honteusement et se rompre les jambes.

1. Aujourd'hui porte Saint-Sébastien.

*Jésus-Christ confie à saint Pierre la garde de son troupeau.* — Enfin le dernier de ces sujets représente Jésus-Christ au moment où il confia à saint Pierre la garde de son troupeau : *Pasce oves meas*, dit-il à celui qu'il instituait le chef de son Église. — Saint Pierre est à genoux, les mains jointes, incliné devant son divin Maître. Derrière, les apôtres sont debout, variés d'attitude et d'expression.

Ces quatre dessins sont conçus avec plus de simplicité que les grandes fresques de cette chambre (j'en excepte celle de l'incendie du Bourg) ; ils rappellent mieux les dons précieux de Raphaël, et l'on peut dire qu'ils reflètent ses propres pensées. Leur exécution au Vatican appartient à Polydore de Caravage, et elle atteste les hautes qualités de ce maître.

---

## - DÉCORATION DE LA VOUTE.

---

Les peintures du plafond de cette troisième chambre témoignent du respect que Raphaël conserva toujours pour les œuvres de son maître, car cette voûte est restée entièrement couverte des anciennes fresques de Pierre Vannucci. Elles forment quatre tableaux circulaires représentant le Père éternel entouré de ses anges, Jésus-Christ au milieu de ses apôtres, Jésus-Christ tenté par Satan, et Jésus-Christ dans sa gloire. Ces compositions, d'une naïveté charmante, portent encore avec elles le parfum de la grâce mystique des anciennes écoles, et font un contraste plein d'enseignements salutaires avec les fresques qu'elles dominent. Au sommet de cette chambre on voit le germe de la perfection; la beauté, l'idéal de la renaissance sont là semblables au bouton qui va s'entr'ouvrir; la fleur brille de tout son éclat dans les deux salles précédentes; et déjà dans celle-ci la décadence est manifeste. Cependant quelques années à peine séparent des œuvres dont le sens est si différent. Telle est l'accélération fatale qui précipite les choses humaines!

---

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LES FRESQUES CONTENUES DANS LA CHAMBRE DE CHARLEMAGNE.

---

On a donné à cette chambre le nom de *Charlemagne*, parce que deux des fresques qu'elle renferme sont consacrées au grand empereur dont le génie provoqua le premier réveil de la civilisation. Il est inutile d'insister sur la signification politique de ces peintures, elles appartiennent aux années 1516 et 1517, pendant lesquelles le drame de l'invasion se poursuivait en Italie au milieu des luttes intestines; l'orage, un moment détourné par l'habileté de Léon X, grondait toujours, prêt à éclater au moindre choc.

Quant à la valeur de ces peintures, je l'ai signalée déjà en parlant de chacune d'elles. Le nom de Raphaël domine encore l'ensemble de ces fresques; mais son esprit n'y est plus. Dans l'*Incendie du Bourg*, le talent du maître se montre encore avec éclat, et parmi les admirables figures que renferme cette belle composition, l'art n'a rien produit de plus grandiose que cette femme portant deux vases remplis d'eau; c'est là un trait de génie, vif et spontané comme un élan du

cœur, qu'un regard de la Fornarine inspira sans doute à son illustre amant : dans ce tableau d'ailleurs, on reconnaît aisément la touche timide et lourde de Jules Romain. Les autres fresques de cette chambre sont des œuvres d'école; et bien qu'elles rappellent les élèves les plus habiles du Sanzio, ce sont des peintures à effet pittoresque et théâtral, dépourvues d'émotion, et qui n'ont plus rien de la manière expressive et forte dont sont composés les tableaux des chambres précédentes. Sans doute elles excitent encore la curiosité et même en maints endroits l'admiration, mais elles sont sans effet sur nos âmes. Toutefois elles représentent bien les hautes qualités de l'école romaine. On sent que les artistes qui les ont exécutées avaient étudié les bas-reliefs antiques, et qu'ils témoignent de leurs souvenirs suivant leur intelligence. Le dessin est généralement pur, avec un sentiment de beauté et d'idéal qu'on trouve rarement ailleurs, et qui atteste de sérieuses études et des tendances élevées; mais il accuse en même temps une sécheresse, une roideur et un manque d'animation regrettables. La composition est sage et bien mesurée; la couleur enfin se soutient avec assez de vigueur, et dénote en certains points le goût des artistes flamands qui faisaient partie de l'école de Raphaël.

Ainsi, dans ce monde périssable, toutes choses sont éphémères, la beauté des arts aussi bien que la beauté de la jeunesse; et de même que l'idéal grec réalisé par Homère et par Phidias fit place bien vite

au style de la décadence, de même l'idéal chrétien réalisé par Dante et par Raphaël fut promptement altéré. La simplicité fut bientôt remplacée par la *manière*, le gracieux succéda à la vraie beauté, la noblesse fut effacée par l'affectation, et le genre théâtral régna dans l'école où naguère encore brillait la vérité. L'art abdiqua dès lors sa popularité et devint officiel : la préoccupation principale des artistes fut de plaire aux grands et de servir leurs prétentions mesquines, sans s'inquiéter désormais de parler à l'âme des peuples en les impressionnant par ce qui est réellement beau. — On a vu dans la chambre de la *Signature* l'art de la renaissance dans sa radieuse pureté ; tout entier préoccupé de sa mission divine, il atteignit alors au plus haut degré de spiritualité. Dans la salle d'*Héliodore*, Raphaël engagé, mais non pas égaré au milieu des passions contemporaines, sut encore préserver l'indépendance et la spontanéité de son génie. Il n'en est plus de même dans la troisième chambre. Sauf la première fresque dont la beauté nous domine encore, les autres sont monotones et froides : le style qui les a dictées est déjà plein de recherche, le luxe des ornements et des draperies est exagéré, et les belles proportions sont effacées par des qualités moyennes. Il semble que les artistes aient oublié de peindre ce qu'il y a de plus grand dans l'homme, son cœur et son âme immortelle, qu'ils ne sachent plus réaliser l'harmonie des deux principes de l'existence, de l'idée et de la forme, de

l'invisible et du visible. L'art ici manque de naturel et en même temps d'idéal, il fait déjà pressentir jusqu'où ira la décadence.

La fresque de l'*Incendie du Bourg* a été gravée par J. Volpato, et les trois autres fresques de cette chambre par Aquila et plus récemment par M. Aloysius Fabri. — G. Audran a gravé les figures des soubassements. Enfin, l'on trouvera l'ensemble de la voûte reproduit au trait dans la description du Vatican par M. Pistoleji.

## SALLE DE CONSTANTIN

—  
1519-1524  
—

Aux deux extrémités de l'immense vestibule qui précède la basilique de Saint-Pierre, on voit deux statues équestres de dimensions colossales : l'une représente Constantin, l'autre Charlemagne. Ces deux noms rappellent toute l'histoire de la puissance temporelle des papes. — De même au Vatican, après avoir célébré Charlemagne dans la dernière des chambres, il convenait, dans la première, de glorifier Constantin <sup>1</sup>.

1. La salle de Constantin se trouve en effet la première, lorsqu'on



Tout le champ de cette grande salle fut donc exclusivement consacré à la mémoire du premier empereur chrétien, et dès l'année 1518 le Sanzio reçut de Léon X l'ordre de préparer les cartons destinés à ces peintures. Raphaël dut avoir hâte de se mettre à l'œuvre, car le pape, qui était devenu son débiteur pour des sommes considérables, devait lui donner le chapeau de cardinal en récompense de ces dernières fresques<sup>1</sup>. Mais les nombreux travaux qu'il avait entrepris et qu'il devait terminer d'abord, le détournèrent momentanément des études qu'il méditait pour cette quatrième chambre.

Un des traits les plus saillants du génie de Raphaël, c'est cette étonnante activité, cette souplesse prodigieuse de talent et cette universalité d'esprit qui lui permirent de s'occuper à la fois des entreprises les plus vastes et les plus diverses. Ainsi, pendant l'année 1518, en même temps qu'il évoquait à la Farnésine la plus charmante des fables antiques, il poursuivait avec activité les travaux de la basilique de Saint-Pierre, il travaillait à la restitution des édifices antiques de Rome, il construisait les palais Pandolphini et dell' Uguccioni, la villa Madama et plusieurs autres

arrive par la galerie des Loges; vient ensuite la *Chambre d'Héliodore*, puis la *Chambre de la Signature*, et enfin la *Chambre de Charlemagne*.

1. L'Orbinate ambitionnait le titre de cardinal, moins pour l'honneur et les bénéfices qu'il lui procurerait, que pour se soustraire à l'engagement qu'il avait pris d'épouser la nièce de Bernardo Divizio, cardinal de Bibbiena. (V. Vasari.)

édifices d'un goût si pur, d'une si sage ordonnance, de proportions si pleines de noblesse et d'élégance, qu'ils semblent appartenir à une époque de l'art plus grande encore ; enfin, il peignait aussi vers le même temps le grand saint Michel terrassant le démon, la Vierge de Fontainebleau, et les admirables portraits de Léon X et de la Fornarina. C'est au milieu de tous ces travaux, dont un seul eût suffi à la gloire d'un homme, que Raphaël dut songer aux fresques immenses qui allaient remplir la dernière et la plus vaste des chambres auxquelles il devait laisser son nom.

En 1519, le Sanzio s'occupait de la construction et de la décoration de la chapelle d'Augustin Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, lorsqu'il commença les cartons destinés à l'histoire de Constantin. Maximilien était mort <sup>1</sup>, et Charles-Quint, déjà maître d'une partie de l'Europe et du Nouveau-Monde, venait d'être élu empereur d'Allemagne <sup>2</sup>. Cette formidable puissance faisait trembler Léon X. Les progrès du schisme ne l'inquiétaient pas moins : l'électeur de Saxe, Frédéric, venait de se prononcer pour la réforme; en vain la cour de Rome avait essayé tour à tour de gagner Luther et de l'intimider, les moyens de conciliations n'avaient fait qu'envenimer la querelle. Ainsi, la papauté se trouvait de toutes parts entourée de dangers : du côté de l'Orient la puissance des Turcs grandissait chaque jour ; en

1. 12 janvier 1519.

2. 28 juin 1519.

Occident, Charles-Quint avait entre les mains une force terrible qu'il tenait suspendue sur l'Italie; enfin, le schisme de l'Allemagne allait rompre l'unité catholique. C'est au milieu de tous ces périls que Léon X poursuivit au Vatican le cours de ses magnifiques prodigalités.

Dans l'année 1520, les études préliminaires destinées aux fresques de la salle de Constantin étant terminées, Raphaël allait se mettre à l'œuvre au Vatican, et il voulut tenter dans cette circonstance un procédé nouveau dont usait alors le Vénitien Sébastien del Piombo. Ce procédé consistait à substituer aux moyens ordinaires de la fresque la peinture à l'huile, appliquée sur un enduit à la chaux. Raphaël peignit ainsi, comme essai, les deux figures allégoriques de la Justice et de la Douceur, et fit préparer avec cet enduit le vaste champ sur lequel il comptait peindre la bataille de Constantin contre Maxence<sup>1</sup>. Mais pour être libre de toute autre préoccupation avant de commencer cette page gigantesque, il voulut terminer d'abord le tableau de la Transfiguration qu'il faisait pour le cardinal de Médicis. Hélas! ce suprême effort de génie fut pour lui le chant du cygne. Il n'avait pas encore mis la dernière main à cette œuvre sublime, lorsqu'il mourut à l'âge de trente-sept ans, le vendredi saint

1. Mais le temps prouva bientôt contre cette innovation. Employées dans ces circonstances, les couleurs à l'huile perdent promptement leur valeur, elles foncent et noircissent inégalement, de sorte que l'harmonie générale se trouve promptement détruite.

6 avril, jour anniversaire de sa naissance, laissant à ses élèves le poids immense de sa réputation.

Ainsi, dans la salle de Constantin, sauf deux figures isolées, rien n'est plus de la main de Raphaël. Mais c'est avec justice que cette dernière chambre est encore placée sous le patronage de ce grand nom, et l'on verra tout à l'heure dans quelles limites son esprit y est encore. L'Urbinat, en mourant, avait partagé ses biens entre Jules Romain et François Penni (plus connu sous le nom du *Fattore*<sup>1</sup>). Malheureusement ces maîtres n'eurent pas l'autorité nécessaire pour maintenir l'unité des précieuses traditions que Raphaël léguait à son école. Parmi les élèves du Sanzio, les uns retournèrent dans leur patrie; les autres, fidèles à la mémoire du maître, restèrent à Rome pour recueillir l'héritage de gloire qu'il leur laissait. Mais ils devaient cruellement sentir la perte qu'ils venaient de faire. Raphaël seul avait été assez fort pour se mesurer avec Michel-Ange; dès qu'il ne fut plus là, la faction florentine reprit le dessus; Fra Sebastiano, que Buonarotti avait tenté vainement d'opposer au Sanzio, avait des qualités assez brillantes pour lutter avec avantage contre les élèves de ce dernier, et ils tombèrent promptement en disgrâce. Cependant, tant que vécut Léon X, la mémoire de Raphaël protégea encore ceux qu'il avait adoptés comme une famille ten-

1. Le surnom de *Fattore* fut donné au Penni, parce que ce peintre était chargé de la dépense et de l'intendance générale de l'école de Raphaël.

drement aimée. Mais les préoccupations de la politique et le soin de l'orthodoxie menacée absorbant l'attention du pontife, les travaux du Vatican furent interrompus<sup>1</sup>.

A l'heure même de la mort de Raphaël, Luther adressait à Rome la lettre officielle de son divorce avec l'Église; le 15 juin de cette même année 1520, Léon X lançait contre lui et ses adhérents la bulle d'excommunication. On sait les scènes scandaleuses qui suivirent à Wittemberg, où Luther brûla publiquement les décrétales des papes. Ainsi cette Allemagne du nord, dont la conversion avait fondé en Occident la puissance du saint-siège, cette Allemagne qui, en se révoltant contre l'empereur Henri IV, avait fourni à l'Église sa page la plus glorieuse, l'établissement de la hiérarchie ecclésiastique, elle était en pleine révolte et allait échapper à l'autorité de l'Église. En même temps un prêtre révolté, Ulric Zwingle, détachait de Rome ses plus fidèles alliés, et fondait l'Église réformée des cantons helvétiques. Au point de vue spirituel et en dehors des abus, produits inévitables de la faiblesse humaine, le catholicisme ne pouvait périr. Mais au point de vue politique, la puissance tem-

1. Jules Romain, le Fattore et d'autres disciples de Raphaël furent alors accaparés par le cardinal Jules de Médicis (bientôt Clément VII), pour construire et orner la vigne qu'il possédait sur le *Monte Mario*. Cette villa, dont Raphaël avait lui-même conçu l'exécution, appartint ensuite à la fille de Charles-Quint, la duchesse Marguerite Farnèse, et fut alors appelée *Villa Madama*.

porcelle des papes eût été sérieusement compromise si Charles-Quint ne se fût aussitôt déclaré hautement contre Luther<sup>4</sup>. Henri VIII aussi se prononça contre la réforme, et mérita le titre de *défenseur de la foi*, que les rois d'Angleterre portent encore aujourd'hui malgré leur dissidence. Léon X put donc croire que le schisme allait être étouffé, et, reprenant les vues de Jules II, il travailla de nouveau à expulser de l'Italie tous les étrangers. Il exploita avec une grande habileté l'ambition de François I<sup>er</sup> et de Charles-Quint, et en même temps qu'il traitait avec l'un pour expulser de Naples les Espagnols, il négociait avec l'autre pour chasser les Français de la Lombardie et réintégrer à Milan le duc François, frère de Maximilien Sforza. Cette politique fut couronnée de succès : déjà Milan venait d'échapper aux Français, Parme et Plaisance avaient été rendues au saint-siège, lorsque, le 1<sup>er</sup> décembre 1521, Léon X fut tout à coup frappé de mort par l'excès de joie qu'il ressentit à la nouvelle des désastres de la France, disent les uns, et selon d'autres par le poison.

Dieu avait fait Léon X et Raphaël l'un pour l'autre ; il les tira du monde presque en même temps, le peintre avant le pontife, afin que celui-ci pût rendre un solennel hommage à la mémoire du grand artiste. La perte de ces deux hommes fut le plus grand malheur qui jamais ait frappé les arts. Léon X laissa son nom

4. Diète de Worms 1521.

à la plus glorieuse époque des temps modernes. Son gouvernement n'avait pas occupé les plus nobles facultés de son esprit, et cependant il avait su lui imprimer une direction habile. Les lettres et les arts avaient charmé sa vie. La mort même lui fut douce, car il vit ses projets réussir, et il put encore conserver l'espoir que le schisme serait étouffé. Quant à Raphaël, que serait-il devenu sous le successeur de Léon X, sous un pape allemand, un *Barbare*, comme l'appelaient les Romains, sous l'ancien précepteur de Charles-Quint, Adrien d'Utrecht, qui avait amené avec lui sa vieille gouvernante pour le servir au Vatican.

Adrien VI était un honnête homme, prélat austère et savant théologien, mais aucun rayon du soleil de cette belle Italie n'avait échauffé son cœur, et il ne connaissait même pas la langue italienne. En arrivant à Rome, il se crut dans une ville païenne. Également étranger à la poésie et aux arts, il ne parlait de rien moins que de faire disparaître de la chapelle Sixtine les fresques de Michel-Ange, et les statues antiques rassemblées au Belvédère ne lui inspirèrent qu'une sainte horreur<sup>1</sup>. Il va sans dire que ce pontife se soucia peu de la mémoire de Raphaël et de la fortune de ses élèves, et que sous son règne tous les travaux d'art furent interrompus. La peste de 1522

1. *Sunt idola antiquorum*, s'écria-t-il en présence de ces statues.

vint encore ajouter au deuil dans lequel était plongée la ville éternelle, lorsque, le 14 septembre 1523, Rome apprit avec des transports de joie la mort d'Adrien VI<sup>1</sup>.

Un pape ami des arts monta alors dans la chaire de saint Pierre. Le cardinal Jules de Médicis fut acclamé sous le nom de Clément VII. C'était un homme d'esprit, d'un goût délicat, et qui promettait de reprendre les traditions de Léon X; mais il n'avait ni la finesse, ni la pénétration, ni la persévérance de son illustre cousin. Pour sauver l'Italie, il aurait fallu un pape qui réunit aux qualités solides et brillantes de Léon X l'invincible énergie de Jules II. Clément VII ne fut pas cet homme. Appelé à jouir au second rang d'une juste renommée, son génie ne fut pas à la hauteur de son ambition et de sa destinée. Quoi qu'il en soit, il voulut que les chambres du Vatican fussent achevées, telles que les avait conçues Raphaël dont il avait été l'ami. Jules Romain fut chargé de peindre, d'après les cartons laissés par son maître, la bataille de Constantin et la vision céleste de cet empereur; tandis que le *Fattore* exécuta les deux autres tableaux du Baptême et de la Donation de Constantin. Enfin, ces deux artistes durent compléter la décoration de cette chambre en représentant, dans la partie supérieure et

1. Le peuple courut à la maison de Giovanni Antracino, le médecin du pape allemand, et il orna sa porte d'une guirlande de fleurs, avec cette inscription : « Le sénat et le peuple romain au libérateur de la patrie. »



dans les soubassements, une suite de papes et de sujets allégoriques. Mais, renonçant au projet qu'avait eu Raphaël de peindre à l'huile tous les tableaux de cette salle, Jules Romain et François Penni firent enlever l'enduit à la chaux dont les murs étaient déjà revêtus, et ils revinrent aux procédés ordinaires de la fresque.

---

## VISION DE CONSTANTIN.

---

Constantin, après avoir pacifié les Gaules, marchait contre Maxence, lorsqu'il vit dans le ciel une croix lumineuse avec ces mots : *Tu vaincras par ce signe*. Cette révélation contenait l'avenir du monde.

Raphaël a supposé que la vision céleste surprit Constantin au milieu d'une allocution qu'il adressait à ses soldats. Eusèbe raconte en effet que l'apparition du *labarum* eut lieu peu après midi et devant toute l'armée. Lactance, il est vrai, ne parle pas de cette croix miraculeuse ; il dit seulement que Constantin, la nuit qui précéda sa victoire sur Maxence, reçut du ciel un avis qui l'engageait à placer une croix sur les boucliers de ses soldats. Dans la fresque vaticane, Constantin, debout sur une tribune placée devant sa tente, est en train de haranguer ses troupes. Son armure, toute resplendissante d'or, est recouverte en partie du manteau impérial ; sa tête et ses yeux sont levés vers le ciel, où il aperçoit le signe de la rédemption porté par trois anges ; son geste est celui d'un homme que quelque

chose de soudain et de plus fort que lui surprend et domine à la fois ; le mouvement du bras et de la main droite, ramenés en arrière, indique qu'il recule et s'incline devant le miracle où vient se perdre sa raison, tandis que la main gauche, étendue en avant, marque l'entraînement qui le porte vers la croix. En suivant le regard de Constantin, on voit dans les airs, au milieu des nuages qui s'entr'ouvrent, trois charmants enfants soutenant la croix de Jésus-Christ, et plus loin, les paroles célèbres écrites en lettres grecques **EN TOYTO NIKA**. Les soldats de toutes nations, qui composaient alors les armées impériales, se pressent avec leurs étendards autour de la tribune de Constantin. D'autres, dans le lointain, accourent pour entendre la harangue impériale. Enfin, à l'horizon, on aperçoit les rives du Tibre et la Rome des Césars avec ses obélisques, ses colonnes triomphales, ses cirques, ses thermes et ses mausolées gigantesques ; on reconnaît entre autres le tombeau d'Auguste et celui d'Adrien, tels que Raphaël les avait restitués au xvi<sup>e</sup> siècle.

Ce tableau<sup>1</sup>, qu'on peut considérer comme servant d'introduction à la grande fresque de la bataille de Constantin, fut peint par Jules Romain, mais l'invention est de Raphaël. Le duc de Devonshire possède un beau dessin de cette fresque de la main même

1. Il simule une tapisserie, dont les deux extrémités se roulent sur elles-mêmes. Les autres fresques de cette salle affectent la même disposition.

de l'Urbinate : ce dessin, fait à la plume, est lavé et rehaussé de clairs ; il a appartenu successivement au peintre Lely au xvii<sup>e</sup> siècle, et à Flinck au xviii<sup>e</sup><sup>1</sup>. C'est une fort belle composition, simplement conçue et tout à fait dans le goût de l'antique : Raphaël s'y est évidemment inspiré des anciens bas-reliefs et des monnaies impériales où l'on voit souvent les empereurs haranguer leurs troupes. Malheureusement, Jules Romain, pour complaire au cardinal Hippolyte de Médicis, a rompu l'unité du dessin de son maître, en introduisant dans cette scène, où toutes les figures ont bien le caractère de l'époque impériale, trois personnages d'un autre âge : à droite, un nain difforme, grotesque et ridicule, qui cherche à s'affubler d'un casque<sup>2</sup> ; à gauche, deux jeunes gens, dessinés d'après nature, dont la pose et les traits efféminés jurent avec le reste de la fresque, où tout est grand et fort. Ces figures inutiles et d'un goût douteux montrent déjà la décadence de l'art. Raphaël, lui aussi, transportait ses contemporains au milieu des héros d'un autre âge, mais alors il les transformait, il ne les représentait pas tels qu'il les voyait au xvi<sup>e</sup> siècle, mais tels qu'ils auraient été s'ils avaient vécu avec les personnages auxquels il les mêlait.

1. Richardson, trad. franç., t. II, p. 316.

2. Cette figure serait le portrait de Gradasso Beretta de Norcia, fou célèbre de la cour de Clément VII.

## BATAILLE DE CONSTANTIN

CONTRE MAXENCE.

---

La victoire de Constantin sur Maxence donna le monde au christianisme; elle devait donc occuper la première place dans la salle du Vatican que l'art consacrait au premier empereur chrétien. « Nous savons que cette bataille eut lieu sur la rive droite du « Tibre, à neuf milles de Rome, dans un endroit appelé les Roches-Rouges (*Saxa-Rubra*). Au delà de « l'endroit où la Cremera se jette dans le fleuve, on « voit une plaine assez étendue, dans laquelle la cavalerie qui décida la victoire de Constantin a pu se « déployer. C'est là qu'il faut placer le champ de bataille, non loin du lieu qui vit l'héroïque mort des « Fabius. La guerre contre Véies était aussi une guerre « décisive, mais seulement pour Rome, Le monde n'était pas intéressé, au moins dans le présent, à ce « que la grande nation étrusque écrasât ou non le petit « peuple romain ; mais aux Roches-Rouges il y allait

« de tout le genre humain comme de tous les siècles...  
 « Il semble qu'on voie dans cette campagne déserte,  
 « près de ces bords solitaires du Tibre, sur ces colli-  
 « nes abandonnées, se dresser les fantômes du passé et  
 « de l'avenir, intéressés l'un et l'autre dans ce grand  
 « duel des deux champions qui les représentèrent ici.  
 « L'avenir, comme toujours, triompha. L'élú de l'ave-  
 « nir battit le défenseur du passé ; la cavalerie de Con-  
 « stantin, emportée par un élan irrésistible, culbuta  
 « les troupes de Maxence ; elles s'enfuirent, vaincues  
 « par cette impétuosité. Elles voulurent atteindre, non  
 « comme on le dit quelquefois, le pont Milvius, trop  
 « éloigné du champ de bataille, mais un pont de ba-  
 « teaux que Maxence avait fait construire et qui se  
 « trouva coupé au moment où il comptait le repasser<sup>1</sup>.  
 « Tandis qu'il cherchait à gagner la partie du pont  
 « qui communiquait avec la rive gauche, il glissa de  
 « son cheval et enfonça dans le limon sous le poids de  
 « sa cuirasse<sup>2</sup>. »

Le champ de bataille représenté au Vatican est assez conforme à la description qu'on vient de lire. Le Tibre coule à droite et remonte vers le haut de la fres-

1. Eusèbe, contemporain de ce grand drame, raconte que Maxence comptait opérer sa retraite par le pont Milvius, et qu'il avait fait couper ce pont en son milieu, remplaçant l'arche de pierre par une arche de charpente qui devait s'ouvrir sous les pas de Constantin. Que ce soit sur le pont Flaminius ou sur un pont de bateaux, toujours est-il que Maxence se trouva pris au piège qu'il avait tendu à son ennemi.

2. V. dans la *Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> août 1857, le beau travail de M. Ampère : *L'histoire romaine à Rome*. -

que; dans le lointain, on aperçoit les trois arches du pont Milvius; à gauche s'étend la plaine, couronnée à l'horizon par les courbes harmonieuses du Monte Mario<sup>1</sup>. L'action touche à sa fin : cavaliers et fantassins luttent au milieu d'un effroyable carnage; l'armée de Maxence, déjà vaincue, combat encore avec rage dans une agonie sanglante, tentant contre la mort des efforts impuissants; encore un instant, et les cohortes barbares du fils de Maximien-Hercule vont s'engloutir avec le paganisme dans les eaux fangeuses du Tibre.

En considérant ce combat corps à corps où chacun lutte de valeur personnelle contre son adversaire, on est d'abord étourdi de cette effroyable mêlée au milieu de laquelle la victoire et la mort volent avec une égale rapidité. Il semble qu'on entend le cliquetis des armes, les cris des mourants, les acclamations des vainqueurs, et par-dessus tout le son des trompes victorieuses qui remplissent l'air de leurs glorieuses fanfares. Mais au milieu de ce formidable choc, dans lequel les chevaux et les hommes sont animés d'une même passion, l'œil suit facilement le mouvement général de chaque armée; il comprend leurs évolutions respectives, et distingue avec clarté les différents groupes dont l'ensemble forme un enchaînement simple et raisonnable.

Au centre, Constantin domine la mêlée de toute la

1. Autrefois mont Janicule.

hauteur de l'idée victorieuse et invincible qu'il représente. Il poursuit les vaincus jusque sur les rives du fleuve; de la main gauche il pèse sur les rênes de son cheval, le fait cabrer et foule aux pieds ses ennemis, tandis que sa main droite est armée d'une lance dont il menace le tyran s'il échappe au Tibre. Vu de profil, le premier empereur chrétien rayonne d'une grâce divine; ses traits et sa pose, tout en lui est héroïque, jusqu'à l'arrangement de son armure resplendissante d'or et de son manteau rouge flottant au vent; et telle est sa force majestueuse et son irrésistible puissance, qu'il est visible que Dieu combat avec lui. Son cheval semble animé de la même ardeur; excité par le bruit des fanfares, il aspire aussi après la victoire, et renverse tout devant lui, les vivants et les morts. Raphaël et Jules Romain ont pu s'inspirer ici de la statue équestre de Constantin, qui ornait autrefois les thermes de l'empereur, et qui se trouve mieux placée maintenant sous le portique de Saint-Jean-de-Latran, à l'entrée de cette basilique qui se dit fièrement la mère et la tête de toutes les églises du monde, *ecclesia urbis et orbis, mater et caput ecclesiarum*. Si Raphaël a étudié ce modèle, il l'a transformé et tout à fait idéalisé. L'empereur triomphant de la fresque vaticane est véritablement noble et grand, tel que le représente Eusèbe : au contraire, dans sa statue, il est court, pesant et ramassé, avec de grosses jambes et une large poitrine; ce n'est qu'en regardant l'éclat, la profondeur et la fermeté de son regard, qu'on reconnaît en



lui l'homme qui eut le génie de deviner l'avenir<sup>4</sup>. Il faut ajouter que cette statue appartient à une époque de décadence, où l'art copiait la nature grossièrement et avec servilité, sans y voir ce qu'elle renferme de grand et de beau ; de sorte qu'en considérant successivement Constantin sous le portique de Saint-Jean-de-Latran et dans la fresque vaticane, on voit d'un côté la réalité et de l'autre l'idéal, qui est dans le domaine des arts ce qu'il faut appeler la *vérité vraie*.

En face de Constantin vainqueur, on voit Maxence vaincu, au moment où, précipité dans les eaux du Tibre, il va s'enfoncer dans le limon du fleuve. Le dernier empereur de la Rome païenne va payer de sa vie le sang des chrétiens : il est là haletant, grinçant

4. M. Ampère a fort bien mis en relief les traits saillants que décele ce monument plus précieux pour l'histoire que pour l'art.

Pour étudier d'après un document authentique les traits du premier empereur chrétien, je préfère considérer le beau camée en sardonix, qui, après avoir appartenu aux Strozzi de Florence, se trouve aujourd'hui à Saint-Petersbourg. On y voit Constantin accompagné de sa femme Fausta. La tête de l'empereur, plus âgé que dans sa statue, est modelée avec plus de soin, la bouche est fine et spirituelle, l'œil plein d'ardeur et de pénétration, et l'ensemble de la physionomie témoigne de plus d'adresse que de véritable grandeur. — On montre également au Capitole une statue militaire de Constantin, avec cette inscription sur la plinthe : *Constantinus Aug.* — Enfin diverses médailles de bronze confirment l'authenticité des monuments plus importants qui viennent d'être indiqués. Dans tous, la tête de Constantin est sans barbe, et il est à noter qu'il n'en est pas de même dans la fresque vaticane, ce qui donnerait à penser que dans cette circonstance l'artiste n'a consulté que sa fantaisie.

des dents, aux prises avec les convulsions de la mort, les yeux sanglants, les cheveux hérissés autour de sa couronne, concentrant toute sa vie dans un suprême effort, et se cramponnant au cou de son cheval ; mais ce dernier appui va lui manquer, car le poids de son armure l'entraîne à une perte certaine, et le cheval en se cabrant se renverse sur son cavalier et achève de le démonter. Du reste, s'il regagne le rivage, Constantin est là, la lance en arrêt, tout prêt à le frapper. La rage désespérée, qui contracte d'une manière hideuse les traits de ce monstre à l'agonie, fait admirablement valoir la puissance pleine de calme et de grandeur qui mène Constantin à la victoire. Pour cette figure de Maxence, l'art de la renaissance n'avait aucun renseignement authentique qui le pût guider, et ce fut dans sa seule imagination que Raphaël trouva cette expression d'énergique et brutale férocité<sup>1</sup>. La vengeance des peuples avait anéanti les images de cet odieux tyran, qui remplit de sang pendant six années l'Italie et l'Afrique : mais il laissa à Rome un monument unique, une basilique gigantesque que Constantin consacra bientôt au christianisme. Ce monu-

1. Prudence a tracé un tableau déchirant des maux que souffrit Rome sous ce barbare, aussi lâche que cruel, qui n'avait jamais vu d'armée, et que le peuple força de sortir de Rome pour aller combattre son ennemi. La tête de Maxence servit à l'ornement du triomphe de Constantin. Une médaille d'or montre cette tête couronnée de lauriers, avec cette légende : *Maxentius nobilis Cæsar*. Les traits gravés sur cette médaille ne rappellent en rien le Maxence de Raphaël.

ment, où était écrite la grande révolution qui changea la face du monde, fut renversé par un tremblement de terre au XIV<sup>e</sup> siècle ; dès lors ses fragments dispersés, semblables à des quartiers de rochers, furent ce qu'ils sont encore aujourd'hui, une ruine d'une grandeur imposante<sup>1</sup>.

Si l'on cherche ensuite, en dehors des deux figures principales de Constantin et de Maxence, les groupes les plus saillants qui se peuvent détacher de ce vaste ensemble, on voit à gauche un cavalier qui s'élançait à fond de train et la lance en arrêt contre un fantassin ; mais celui-ci s'est précipité à terre, d'une main il se couvre de son bouclier, et de l'autre il lève son épée pour percer le cheval de son adversaire : en même temps, un jeune guerrier plein d'ardeur se précipite à la tête du cheval, pour arrêter le choc qui menace d'écraser son camarade. — A côté, un soldat presque nu terrasse son ennemi ; mais tandis qu'il s'appête à le passer au fil de l'épée, le vaincu lève un poignard sur la tête de son vainqueur : la position est également extrême pour l'un et pour l'autre, cependant le soldat du Christ sera sans doute sauvé par le casque qui protège sa tête, et il pourra percer de son glaive la poitrine découverte du satellite de Maxence. — Plus loin, un cavalier tombe ; le ventre percé par un coup de lance, il serre encore de sa jambe la croupe de son cheval et se cramponne à la crinière. — On voit par-

1. V. M. Ampère, *L'histoire romaine à Rome.*

tout l'armée de Maxence écrasée par celle de Constantin, mais les vaincus vendent chèrement leur vie et le sang des vainqueurs coule aussi. Tous ces différents groupes ont un mouvement soudain, irrésistible et en même temps si varié, que l'œil et l'esprit se reposent en passant de l'un à l'autre. Ainsi au milieu de cet horrible carnage, à côté de ce pêle-mêle d'hommes altérés du sang les uns des autres, l'humanité reprend ses droits dans l'épisode touchant de ce père qui abandonne le combat, pour relever le corps mort de son fils <sup>1</sup>. C'est un jeune enseigne : il est étendu à terre, et la mort en le frappant n'a pu lui faire lâcher son étendard ; sa tête est calme, et il semble s'être endormi avec le sentiment de l'honneur satisfait. Son père est agenouillé près de lui ; c'est un guerrier d'une force athlétique, dont les membres robustes contrastent avec la faiblesse pleine de grâce de son fils ; il le soulève avec précaution, comme ferait une mère pour son enfant ; sa tête rude et forte est penchée en avant, et il contemple en pleurant ce fils qui n'est plus. La vie et la mort, dans ce qu'elles ont de plus noble et de plus touchant, sont admirablement peintes dans ce beau groupe.

Au centre de la fresque, Constantin victorieux entraîne avec lui les escadrons de sa cavalerie, qui foule à ses pieds les vaincus. L'élan donné à ces masses est irrésistible. Le signe de la rédemption, le *labarum*,

1. Ce groupe est à gauche, sur le premier plan.

domine cette armée, qui ce jour-là fut l'armée du Christ, et les aigles romaines, conduites par la croix, étendent leurs ailes avec fierté et volent à la victoire au milieu des fanfares qui montent au ciel comme des actions de grâces. Devant Constantin, les soldats de Maxence tombent foudroyés : les uns sont écrasés sous les pieds du cheval de l'empereur ; les autres sont lancés par-dessus les rives du Tibre. — Rien de beau comme le mouvement de ces deux guerriers qui tombent dans le fleuve : l'un, renversé en arrière, porte la main à sa tête désarmée ; l'autre est tombé sur le flanc, mais ses jambes tiennent encore au rivage ; il n'a pas abandonné ses armes, car de la main gauche il protège sa tête avec son bouclier, et de la main droite il tient un glaive désormais impuissant. — C'est à côté de cette figure, que Maxence se débat au milieu de la vase du Tibre. — Derrière lui, un guerrier à cheval cherche à se sauver à la nage ; d'une main il protège sa tête avec sa targe, et de l'autre il essaie de nager ; mais on sent que ses efforts seront impuissants, qu'il lutte en vain, et que l'eau va bientôt l'engloutir. — En remontant le cours du Tibre, on voit une barque dans laquelle un soldat va chercher un refuge ; mais tandis qu'un autre s'accroche à lui par derrière et l'entraîne dans le fleuve, ceux qui sont dans la barque veulent l'empêcher d'y monter et le menacent de leurs épées ; de sorte que ce malheureux est comme suspendu entre deux morts : s'il persiste à entrer dans la barque, il périt par le fer ; s'il y renonce, il meurt dans les eaux.

— Plus loin, une autre embarcation trop chargée est sur le point d'être submergée; et d'ailleurs ceux qui la montent ne peuvent échapper à la mort, car les archers de Constantin sont sur le rivage, accablant de leurs traits les soldats de Maxence qui espèrent trouver un refuge sur l'autre rive du fleuve. — Si maintenant on porte ses regards dans les rangs des vainqueurs, on voit à la gauche de Constantin trois cavaliers qui accourent pour lui annoncer que la bataille est gagnée : l'un lui montre Maxence qui se débat dans le limon du Tibre; les deux autres étendent vers l'empereur leurs mains sanglantes, et lui présentent les têtes des généraux ennemis. — Dans le lointain, la cavalerie poursuit les fuyards jusque sur le pont Milvius, (aujourd'hui *Ponte Mole*); là, une lutte suprême s'engage, et les troupes de Constantin font un horrible massacre des restes de l'armée de Maxence. — Enfin pour montrer que la victoire est un effet des promesses divines faites à Constantin, on voit dans le ciel trois anges armés qui conduisent et protègent l'empereur chrétien.

Cette fresque, telle qu'elle vient d'être décrite, n'est pas peinte par Raphaël, mais elle a été entièrement composée par lui. A cet égard, aucun doute n'est possible. Outre le témoignage de Vasari et les fragments du carton original qui se trouvent à la bibliothèque Ambrosienne<sup>1</sup>, André Sacchi et après lui Richardson

1. Ce carton, ou plutôt ces fragments de carton, dessinés au

parlent avec admiration du dessin de l'Urbinate, d'après lequel Jules Romain a dû travailler<sup>4</sup>. Le vaste tableau peint au Vatican n'est qu'une répétition de ce dessin : les principaux groupes sont identiques, la disposition générale des deux armées et la pose de chaque figure ont été religieusement respectées; seulement dans la fresque de Jules Romain, il y a moins d'air que dans le dessin de Raphaël; les personnages, trop pressés les uns contre les autres, n'ont pas la liberté de leurs mouvements, et la scène se développe semblable à une frise de marbre; la mêlée est plus compacte, plus dense, elle paraît plus confuse, parce que le paysage a moins de grandeur, la perspective des montagnes moins d'étendue, et que les corps d'armée qui combattaient sur les plans lointains ont été supprimés.

crayon noir, représentent plusieurs des groupes qui viennent d'être indiqués dans la fresque : entre autres, l'épisode des trois cavaliers qui accourent vers Constantin, avec des têtes coupées dans leurs mains; les archers tirant de la rive droite du Tibre sur les fugitifs, qui essaient d'atteindre la rive-gauche; la mêlée du pont Milvius, etc. On a beaucoup discuté pour savoir si ces cartons appartiennent à Jules Romain, ou s'ils sont l'œuvre de Raphaël lui-même. En les comparant au carton de l'École d'Athènes près duquel le hasard les a placés, on demeure convaincu qu'ils appartiennent à la même main. Le dessin des yeux ne saurait appartenir à un autre qu'au Sanzio; il en est de même du modelé des pieds et des mains. (V. l'appréciation de ces cartons par M. Longhena, p. 233 de la traduction de Quatremère de Quincy.)

4. Ce dessin appartenait au comte Malvasia de Bologne. Le Musée du Louvre possède aussi un dessin fort beau et très-complet, que le catalogue attribue à Raphaël, mais qui pourrait bien être de la main de Perino del Vaga; ce serait sans doute alors une répétition du dessin original de Bologne. Cependant des autorités devant lesquelles je m'incline regardent ce dessin comme l'original du Sanzio.

Dans cette composition, Raphaël a fait preuve d'un talent sans exemple dans l'histoire de l'art et sans précédent dans sa propre histoire ; il a résumé dans cette grande et belle page toutes les études qu'il avait faites d'après les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine ; et en s'inspirant de ces monuments, qui sont loin d'être parfaits, il a donné la mesure de ce que peut le génie lorsqu'il s'inspire des œuvres du passé. Sans ces modèles qu'a laissés l'orgueil des empereurs, le Sanzio n'eût pu donner à son sujet le même caractère de vérité ; les accessoires n'eussent pas eu la même exactitude ; on ne verrait pas ce mélange pittoresque d'armes et d'armures, qui montrent qu'au iv<sup>e</sup> siècle toutes les nations du monde combattaient alors dans les rangs des Romains, et que les hordes barbares y dominaient déjà. Dans les bas-reliefs antiques, Raphaël a pris le style de grandeur et de force qui convient à de pareilles scènes ; mais ce style, il l'a transformé avec un goût supérieur, en évitant l'écueil que rencontre le peintre quand il interprète les œuvres de la sculpture <sup>1</sup>. Rien de plus froid que le marbre, rien de plus chaud que le dessin de l'Urbinate, rien de plus mouvementé, de plus souple et de plus dramatique. Raphaël avait surtout pour le guider les sculptures de l'arc triomphal qui rappelle au pied du Palatin et en tête de la voie Appienne le grand événement qui changea la face du monde. Parmi ces bas-reliefs, où

1. Jules Romain n'a pas su se préserver d'une manière aussi absolue de cet écueil.



l'idolâtrie se trahit encore au milieu du triomphe de la croix, il en est un qui représente la défaite de Maxence : à côté de l'armée barbare précipitée dans les eaux du Tibre, on voit Constantin couronné par la victoire. L'art qui a sculpté ce marbre est impuissant et déjà barbare ; mais au point de vue de la vérité historique, le Sanzio a su en tirer un enseignement utile, et la fresque vaticane s'est évidemment inspirée de ce bas-relief, bien qu'il y ait entre elle et lui la distance qui sépare la beauté de la laideur.

La bataille de Constantin contre Maxence est la fidèle image de ces temps où l'humanité errait à travers tous les contraires. On voit dans cette affreuse mêlée le paganisme à l'agonie, avec sa confusion et ses désordres, au moment où il allait succomber. Cette invention, l'une des dernières de Raphaël, présente le type le plus parfait de l'art héroïque. Au xvii<sup>e</sup> siècle, Lebrun, qui étudia à Rome et que bien des analogies rapprochent des élèves les plus habiles du Sanzio, a peint aussi en ce genre des pages gigantesques. Eh bien, pour comprendre toute la valeur de l'œuvre transcrite au Vatican par Jules Romain, il suffit de la regarder comparativement avec les batailles d'Alexandre. Dans ces dernières, où tant de choses sont admirables et révèlent un grand maître, il y a une enflure et un appareil qui énervent et fatiguent ; dans la fresque vaticane au contraire, tout est grand sans emphase, noble et expressif sans bouffissure ni exagération.

Si Raphaël seul fut capable d'un aussi beau dessin,

Jules Romain, seul aussi, était digne de l'interpréter d'une manière convenable. Il avait été le disciple chéri du Sanzio ; mais il ne fut pas, comme on l'a dit souvent, un simple satellite servilement attaché au maître qu'il a si puissamment servi. Riche de tous les trésors que Raphaël en mourant lui avait légués, riche surtout des enseignements qu'il avait reçus, il sut les appliquer avec un esprit souverainement original et indépendant. A défaut des œuvres immenses qu'il a laissées à Mantoue, la seule bataille de Constantin suffirait pour assurer sa gloire et le placer parmi les maîtres. Pour interpréter par la fresque l'idée que Raphaël avait laissée dans un simple dessin, il fallait plus que du talent, il fallait du génie. Jules Romain avait en effet le don des grandes choses ; il avait l'abondance et la force ; mais plus souvent encore l'exagération de la force, et il lui manquait la modération, le goût et la grâce. Livré à lui-même, il devait plus tard s'égarer au milieu des grandes machines théâtrales dans lesquelles la décoration joue le rôle principal. Mais ici, inspiré sans doute par le souvenir et l'esprit de son maître, il a largement développé les éminentes qualités qu'il devait à sa nature et à son éducation : il témoigne d'une grande érudition, et l'on voit que l'antiquité lui a aussi prodigué tous ses enseignements ; son dessin est d'une justesse, d'une variété, d'une souplesse infinie, et il traduit spontanément et sans hésitation tous les mouvements du corps et toutes les affections de l'âme. Les figures, d'une expression

énergique, offrent de violents contrastes. Les masses sont habilement conduites et clairement disposées. Comme dans les bas-reliefs romains, les personnages ont plus de force que d'élégance, les articulations et les os sont fortement accusés, ce qui rend l'effet puissant, tandis que le modelé des chairs est souvent sacrifié.

Artiste de tempérament fougueux, Jules Romain dut méditer longtemps l'idée de Raphaël; puis, enflammé de zèle et d'enthousiasme, il se mit à l'œuvre, et peignit cette fresque avec une verve éclatante et une véritable bravoure, comme si tous ces guerriers acharnés à s'entre-détruire jaillissaient spontanément de son esprit. Malheureusement son crayon vaut mieux que son pinceau, et si la fresque vaticane atteste les hautes qualités du dessin de Jules Romain, elle témoigne en même temps des défauts de sa couleur. Il fit toujours un usage excessif et imprévoyant du blanc de plomb et du noir d'imprimerie; et comme il prépara de cette manière la plupart des tableaux de Raphaël, on lui doit l'état déplorable où se trouve un grand nombre d'entre eux. Dans la fresque de la bataille de Constantin, les demi-teintes sont trop noires, les couleurs sont heurtées, ternes et dépourvues d'harmonie; les chairs sont d'un rouge brique désagréable; et si l'esprit est pleinement satisfait en présence de ce tableau, l'œil en est d'abord péniblement affecté. Cependant quand on considère quelque temps cette scène de carnage et d'extrême désolation, on

demeure de l'avis de Poussin, qui disait un jour à Bellori que la solidité de ces tons âpres, durs, sombres et secs était en parfait accord avec l'horreur dramatique de ce combat à mort entre le paganisme et le christianisme, entre le passé et l'avenir<sup>1</sup>.

1. Cette fresque a trente-cinq pieds de longueur sur quinze de hauteur.

## BAPTÊME DE CONSTANTIN.

---

Après sa victoire sur Maxence, Constantin, brisant définitivement avec l'idolâtrie, refusa de monter au Capitole. Il parcourut à travers le *forum* un chemin plus humble, fit hommage à Dieu de son triomphe, et prenant solennellement la croix qu'avait arrosée le sang des martyrs, il l'embrassa avec enthousiasme et l'adora avec effusion. Puis, faisant acte de chrétien, c'est-à-dire de soumission, il courba le front devant un de ses sujets, il humilia l'orgueil du pouvoir absolu aux pieds du vicaire de Jésus-Christ, et après avoir racheté son âme par la confession de ses fautes, il reçut le baptême <sup>1</sup>.

L'architecture de cette fresque rappelle la forme du baptistère de Constantin, tel qu'il existe encore aujourd'hui, sous le nom de *San Giovanni in fonte*, près

1. Le baptême de Constantin, tel que nous l'indiquons ici pour les besoins de la fresque vaticane, appartient à la légende. Constantin ne fut baptisé qu'à l'article de la mort *in articulo mortis*, c'est là un fait qui semble désormais acquis à l'histoire. Cependant Eusebe et Tillemont diffèrent à cet égard. (V. le beau livre du prince Albert de Broglie : *l'Église et l'empire au quatrième siècle.*)

de la basilique de Saint-Jean de Latran. Au centre d'un portique octangulaire, soutenu par des colonnes de porphyre, est creusé un bassin circulaire pavé de marbres précieux, dans lequel on descend par trois gradins<sup>1</sup>. C'est dans ces fonts baptismaux que le disciple de Raphaël a représenté le pape saint Sylvestre donnant le baptême à Constantin. L'empereur est à genoux, désarmé et presque nu devant le pontife ; les mains croisées sur sa poitrine, il reçoit avec dévotion le sacrement qui l'élève au rang des chrétiens. Saint Sylvestre, sous les traits de Clément VII, coiffé de la tiare et revêtu des ornements pontificaux, répand l'eau sainte sur la tête de César, et lit ces parolés écrites sur un livre que lui présente un clerc : *HODIE SALVS VBI, ET IMPERIO FACTA EST*. Un autre clerc présente au pape les saintes huiles ; tandis qu'un troisième, placé derrière Constantin, apprête le manteau qui doit couvrir l'empereur après la cérémonie du baptême. — Au fond du tableau, le clergé est rangé autour de la croix. Il faut remarquer dans cette partie de la fresque les deux jeunes hommes qui portent les candélabres sacrés : ces deux figures, adossées aux piliers qui encadrent l'entrée du baptistère, sont du plus beau

1. S'il est vrai que Constantin éleva lui-même ce baptistère, ce ne fut pas, comme on le dit souvent, pour s'y faire baptiser par le pape saint Silvestre. Il est certain toutefois que ce monument existait dès le v<sup>e</sup> siècle, et qu'au ix<sup>e</sup> siècle, il était orné des colonnes anciennes qui le décorent aujourd'hui. Après avoir été plusieurs fois dévasté pendant le moyen âge, il fut restauré par Grégoire XIII et par Urbain VIII.

style. — De chaque côté se tiennent les personnages de la suite de l'empereur. Vasari nous apprend que plusieurs de ces figures furent peintes d'après nature et représentent des illustrations contemporaines, telles que Messer Nicolò Vespucci, un ancien valet des écuries de Filippo Strozzi qui, ayant conquis la confiance de Clément VII, devint chevalier de Rhodes sous le nom de Cavalierino. — On lit d'un côté de cette fresque : LAVACRYM RENASCENTIS VITAE C. VAL. CONSTANTINI; et de l'autre : CLEMENS VII. PONT. MAX. A LEONE X. COEPTVM CONSVMAVIT : MDXXIV.

Il paraît certain que c'est François Penni qui a peint ce tableau. Les figures n'y ont plus cette mâle fierté qu'on remarquait encore dans les deux fresques précédentes; mais le dessin, habilement conduit, témoigne d'une grande élégance, et montre en général plus de grâce que de force. Raphaël, en mourant, avait sans doute laissé à son élève les dessins qui le guidèrent dans l'exécution de cette fresque. Cependant à cet égard on en est réduit aux conjectures, car on n'a retrouvé aucun trait authentique de la main du Sanzio, qui puisse démontrer que l'invention du baptême de Constantin lui appartienne.

---

## DONATION DE CONSTANTIN.

---

Constantin, maître du monde, voulut en partager l'empire avec l'Église, et fit au pape donation de la ville de Rome et de la campagne environnante. — « En « affranchissant l'Église et en partageant son trône avec « elle, Constantin a fait une œuvre féconde dont les « résultats nous environnent. Il a inspiré de l'esprit « chrétien ces fortes lois romaines qui servent encore « de fondement à toutes nos sociétés ; il a déposé dans « le sein de la civilisation mourante le germe de sa « résurrection. Mais tel est pourtant le danger de « l'alliance des pouvoirs humains, que l'Église, affran- « chie et puissante avec Constantin, paraît souvent à « l'œil qui la contemple moins touchante que l'Église « obscure et persécutée des premiers âges : son front « brille d'un éclat moins lumineux et moins pur sous « le diadème impérial que sous l'auréole des mar- « tyrs. La persécution chasse du sein de l'Église tous « les éléments impurs ; le crédit et la faveur les font « accourir et pulluler. L'ardeur des discussions intes-



« tines, la bassesse des prélats courtisans, le mélange  
 « des passions humaines, la douloureuse intervention  
 « de la force dans les débats de la religion, ont fait  
 « demander à des chrétiens mêmes si Constantin avait  
 « rendu à sa foi un service dont on puisse se féliciter  
 « sans partage<sup>1</sup>. » Cette question, brûlante aujourd'hui,  
 l'était déjà dès le XIII<sup>e</sup> siècle, et l'on entend Dante  
 s'écrier, en parlant des prélats simoniaques qu'il place  
 dans la troisième fosse du huitième cercle de l'enfer :  
 « Ah ! Constantin, de quels maux fut la source, non ta  
 « conversion, mais la dot que reçut de toi le premier  
 « pape opulent ! »

Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,  
 Non la tua conversion, ma quelle dote  
 Che da te prese il primo ricco patre<sup>2</sup> !

La fresque qui rappelle au Vatican la donation de Constantin se trouve placée en face de celle qui représente la bataille de cet empereur contre Maxence. Au fond de l'ancienne basilique de Saint-Pierre on voit la tribune, et, sur le devant, la confession sous laquelle reposent les apôtres saint Pierre et saint Paul. Quatre colonnes torses, tirées du temple de Jérusalem, entourent cette confession et supportent un entablement au-dessous duquel sont suspendues des lampes d'or. La cérémonie de la donation occupe toute la partie supérieure de la nef principale. Le pape saint

1. *L'Église et l'empire au quatrième siècle*, par le prince Albert de Broglie.

2. Dante, *Infreno*, canto XIX, v. 115.

Silvestre, dont les traits rappellent encore Clément VII, est assis sur un trône placé à gauche. Constantin, dans son costume impérial, ploie le genou devant le pontife, et lui offre une petite statue figurant la ville de Rome. Cette effigie de la ville éternelle est encore une réminiscence de l'idolâtrie, car *Rome* était pour les païens une divinité, elle avait ses images, ses temples et son culte. Autour du pape sont rangés les clercs, les prélats et les évêques; tandis que de chaque côté de la nef la foule du peuple se presse entre les colonnes.

Il y a dans la disposition de cette pompe beaucoup de solennité, et en même temps beaucoup de mouvement; mais les deux personnages principaux, le pape et l'empereur, n'ont ni la grandeur ni la dignité qui leur conviennent, et les figures accessoires ont trop d'importance et détournent trop l'attention du spectateur. A côté de certaines femmes du peuple d'une beauté remarquable, l'enfant nu qui joue avec un chien au milieu du temple est un épisode tout à fait déplacé dans une pareille scène; de même, le mendiant qui étale ses plaies à la droite du tableau est une figure de mauvais goût; en un mot, il y a là beaucoup de choses admirables, mais beaucoup aussi d'inutiles, et que Raphaël aurait certainement réprochées. Raffaellino del Colle,<sup>1</sup> l'un des élèves de Raphaël qui

1. *Colle* est une petite ville située près de Borgo, et nommée depuis *Citta di san sepolcro*. Lanzi a rendu à Raffaellino del Colle la justice que Vasari lui avait refusée; il le place au premier rang par la grâce et le fini de ses ouvrages, dont il a donné une nomenclature

conserva le mieux le don de sa grâce, passe pour avoir exécuté cette fresque sous la direction de Jules-Romain et du Fattore. Parmi les portraits introduits dans ce tableau, Vasari cite ceux de Jules-Romain, de Balthasar-Castiglione, de Pontano et de Marullo. Sur la colonne de gauche, on lit: **JAM TANDEM CHRISTVM LIBERE PROFITERI LICET**, et sur celle de droite: **ECCLESIE DOS A CONSTANTINO TRIBVTA.**

détaillée. Raffaellino fonda une école à Borgo d'où sortirent le Gherardi, le Vecchi et d'autres.

---

## DÉCORATIONS ACCESSOIRES.

---

Dans le grand soubassement, qui s'étend autour de la salle de Constantin, des cariatides sont disposées de distance en distance, portant sur leur tête des chapiteaux qui soutiennent la corniche de ce soubassement. Entre ces cariatides sont des bas-reliefs qui simulent le bronze doré et qui s'harmonisent, comme pensée et comme style, avec les fresques qu'ils accompagnent. Au-dessous de la *Vision* et de la *Bataille de Constantin*, on voit des exercices militaires, des soldats qui se retranchent et se fortifient, des sièges, des batailles, et tout l'appareil d'une armée romaine en campagne; puis Constantin couronné par la victoire, et la tête de Maxence honteusement promenée au bout d'une pique; enfin le christianisme triomphant, représenté par les chrétiens qui sortent, armés de la croix, des profondeurs des catacombes, baisent la terre arrosée du sang des martyrs, et saluent la lumière en rendant grâce à Dieu. Au *Baptême de Constantin* répond la construction de la basilique Vaticane : dans le pape saint Silvestre on reconnaît Clément VII, et

dans l'architecte qui lui présente les plans du temple chrétien Antonio di san Gallo, qui avait été adjoint à Raphaël dans les travaux de la basilique de Saint-Pierre. Quant à la *Donation de Constantin*, elle est accompagnée, d'un côté, par Constantin et sainte Hélène à genoux devant saint Silvestre; de l'autre côté, par Constantin qui reçoit et embrasse sa mère, au moment où elle revient de son voyage en terre sainte avec les précieuses reliques. Tous ces beaux dessins rappellent les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine; ils sont dus à Perino del Vaga, à Jules-Romain et peut-être même à Raphaël lui-même; quant à Polydore de Caravage, il déploya beaucoup de verve et un immense talent dans l'exécution et l'on peut dire aussi dans la composition de ces grisailles.

Au-dessus de ce soubassement et dans l'espace laissé vide entre les fresques principales, on voit huit grandes figures représentant les papes les plus célèbres, ce sont : saint Pierre, saint Clément, saint Grégoire, saint Urbain, saint Damase, saint Léon, saint Silvestre et saint Alexandre. Raphaël, pour donner à ses élèves le modèle du caractère qu'il voulait imprimer à ces pontifes, peignit lui-même à l'huile la tête de saint Urbain : elle est en effet de beaucoup supérieure aux autres; ce fut sans doute le dernier ouvrage du Sanzio, car il y travaillait encore dans le carême de l'année 1520<sup>1</sup>. Tous ces papes sont assis sur des

1. Cette tête d'Urbain I<sup>er</sup> ayant beaucoup souffert pendant le sac de Rome en 1527, l'oreille et une partie de la joue furent repeintes

trônes surmontés de baldaquins. Deux Vertus siègent à leurs côtés, tandis que derrière eux deux anges les assistent en portant les emblèmes du sacerdoce. Enfin des figures en forme de télamons complètent l'ensemble de ces décorations d'un dessin grandiose. Pour ne mentionner ici que les figures allégoriques les plus remarquables, il faut nommer : *la Charité*, avec ses trois beaux enfants (c'est cette magnifique allégorie qui se trouve déjà dans les Loges) ; *la Prudence*, qui apparaît sous les traits de la Minerve antique, avec son double caractère de sagesse et de force ; *la Paix*, portant la branche d'olivier ; *l'Innocence*, charmante figure respirant une douce pudeur ; *l'Éternité* ; *la Modération*, avec son frein ; *la Foi*, qui porte et regarde avec amour le calice du salut éternel ; *la Religion*, tenant dans ses mains les tables de l'ancienne et de la nouvelle loi ; *la Justice* et *la Douceur*. Ces deux dernières figures sont de la main même de Raphaël ; il les peignit avec des couleurs à l'huile, et comme essai du procédé nouveau qu'il comptait employer dans le grand tableau de la bataille de Constantin. Ces deux figures ont beaucoup foncé, mais à cela près elles sont bien conservées.

Assise à la droite d'Urbain I<sup>er</sup>, *la Justice* montre un profil d'une ravissante beauté ; elle tient de la main droite une balance dont elle regarde attentivement les

par Sebastiano del Piombo. Les draperies et les mains furent peintes à fresque par le Fattore.

oscillations, tandis que sa main gauche est appuyée sur le cou d'une autruche. Une draperie d'une ampleur magistrale enveloppe cette figure, en laissant à nu le sein gauche, le bras droit et les pieds. Cette pose est pleine de grandeur, de grâce et de fierté. Quant à l'autruche, j'ignore quel en est le sens allégorique, et peut-être n'a-t-elle d'autre raison d'être ici que la réalisation d'un effet pittoresque d'une originalité puissante et inattendue. Cet animal bizarre, dont les formes semblent si peu harmonieuses, est posé là avec tant d'art, son long cou s'arrange en ondulations tellement harmonieuses, sa tête est si fière, son regard si vigilant, qu'il ajoute à la beauté de la figure principale et semble nécessaire pour la compléter. — Quant à *la Douceur*, non moins belle que la Justice, elle a peut-être moins d'originalité. Un agneau est couché à ses pieds. Appuyée de la main droite sur le montant du siège où elle est assise, sa main gauche est ramenée sur sa poitrine dont la partie droite est nue. Cette figure est posée avec une simplicité si touchante, ses traits expriment tant de mansuétude, son regard est si tendre, si plein de bonté, qu'elle n'a besoin d'aucun attribut complémentaire pour montrer qu'elle personnifie *la Douceur* elle-même<sup>4</sup>.

4. Le mot *suave* qu'on lit en divers endroits de cette salle, au milieu des figures et des allégories de tous genres, rappelle la devise de Léon X et de Clément VII.

Les peintures de la voûte n'ont plus rien de commun, ni avec Raphaël, ni même avec son école; elles appartiennent à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Commencées sous Grégoire VIII, elles furent terminées sous Sixte V. Le peintre Tommaso Lauretti, voulant compléter le sens des fresques historiques de cette chambre, a figuré à la voûte un temple au milieu duquel on voit les débris d'une statue de Mercure renversée à terre et brisée, tandis que sur le piédestal, où trônait jadis le dieu païen, s'élève la croix triomphante. La perspective architecturale de cette fresque ne manque pas de grandeur<sup>4</sup>; mais la composition, du goût le plus pauvre et d'une sécheresse déplorable, montre quels progrès avait faits à Rome la décadence de l'art, soixante ans après la mort de Raphaël.

4. On prétend que le dessin seulement de ce plafond appartient à Lauretti de Palerme, mais que la peinture est de Salviati de Bologne.

*Vision de Constantin.* — V. les gravures d'Aquila et de M. Vincentius Salandri.

*Bataille de Constantin.* — V. la gravure d'Aquila.

*Baptême de Constantin.* — V. les gravures d'Aquila et de M. Vincentius Salandri.

*Donation de Constantin.* — V. les gravures d'Aquila et de M. Aloysius Fabri.

Les figures de la *Justice* et de la *Douceur* ont été gravées par R. Strange.

Enfin l'on trouvera, dans l'ouvrage de M. Pistoleji, le dessin des figures et du plafond qui complètent la décoration de cette salle.





## CONCLUSION

Considérées dans leur ensemble, toutes ces fresques apparaissent comme un vaste poème où se développe le triomphe de l'Église et de la renaissance.

Dans la salle de Constantin s'ouvre le vi<sup>e</sup> siècle, le premier des grands siècles chrétiens. L'abîme immense qui séparait du christianisme les sociétés païennes est comblé; la doctrine sublime qui convie tous les peuples à s'unir dans un même banquet a triomphé avec Constantin, et l'Église fait solennellement son entrée dans la vie civile et politique de l'humanité. Trois siècles de despotisme avaient donc suffi pour retirer la vie à ce grand corps sans âme qu'on appelait l'empire romain, et le jour où l'armée de Maxence fut anéantie dans les eaux du Tibre, la conscience humaine, rendue à la liberté, brisa définitivement la chaîne qui liait le monde aux pieds de César. Constantin ne le comprit pas. En répudiant Rome pour

Byzance, il avait senti que le despotisme ne s'acclimentera jamais en Occident, que l'air y est trop vif pour ne pas pousser l'homme au travail et à la liberté, et qu'au contraire l'Orient avec ses douceurs énervantes incline fatalement les peuples vers la servitude. Reprenant l'œuvre de Dioclétien, il n'eut pas comme lui le courage de sacrifier l'immensité de son pouvoir au salut de l'empire; il eut l'orgueil de vouloir porter à lui seul le poids du monde, et voulut échapper aux grands souvenirs de liberté qui poursuivaient encore les empereurs à Rome, même après trois cents ans de servitude et d'avilissement. Mais la Providence avait marqué cette ville pour être éternelle; le sang des martyrs y avait lavé les infamies des Césars, et Dieu voulut qu'elle devînt le centre visible de la chrétienté. Rome perdit donc le gouvernement du monde : mais elle gagna la direction des âmes; à l'unité politique et éphémère de l'empire, succéda l'unité spirituelle et immuable de l'Église, et en face de l'autorité monstrueuse et absolue d'un seul homme, le christianisme présenta le magnifique accord d'une hiérarchie vraiment divine.

Après Constantin, l'Église eut à traverser les quatre cents ans d'invasion qui firent de l'Italie une ruine colossale. Ce fut l'âge héroïque du christianisme, l'âge des grandes vertus et des grands dévouements, et la catholicité montre alors avec orgueil une suite de papes qui furent à la fois des héros et des saints. Leurs vertus triomphèrent de la barbarie, et ils recueillirent

à travers le naufrage général tout ce qui pouvait être sauvé de l'antique civilisation. La fresque d'Attila témoigne au Vatican du courage des pontifes dans ces temps pleins de périls et d'incertitudes, alors que, trop faibles pour être indépendants, ils se trouvaient placés entre la double tyrannie des rois barbares et des exarques impériaux.

Près de succomber, pressée à la fois par les Lombards, par les Grecs Ariens et par les Musulmans, l'Église rompit définitivement avec l'Orient, et appela à elle les chefs de la nation franque qui occupaient le centre de l'occident chrétien. Pépin et Charlemagne répondirent à cet appel, et reprenant l'œuvre de Constantin, ils assurèrent l'indépendance de la papauté. Deux des fresques qui viennent d'être étudiées consacrent ces événements mémorables. On regrette que ces peintures soient plus faibles que celles des autres chambres, et que Raphaël n'ait pris aucune part à leur exécution.

Malheureusement aussi rien ne rappelle dans ces chambres les événements qui occupèrent l'Église du x<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, l'organisation de la féodalité en Italie, et les luttes sans fin du sacerdoce et de l'empire. De 894 à 1073, l'histoire, il est vrai, semble peu propre à inspirer les arts. Qui choisir en effet dans la série des cinquante-quatre papes et antipapes qui se succèdent depuis Formose jusqu'à Grégoire VII? L'artiste devait détourner ses regards de cette suite d'orgies sanglantes, qui déshonorèrent alors ce qu'il y a de périssable et

d'humain dans le sacerdoce. Mais ce qui eût été digne de fixer les méditations de Raphaël, c'est la grande figure d'Hildebrand, ce sont les efforts gigantesques de ce génie chrétien, qui, tandis que les pouvoirs temporels s'écroulaient par la division, établissait dans l'Église l'unité et la soumission, c'est-à-dire la force et la liberté. Les croisades, qui, pendant deux siècles, de 1096 à 1291, portèrent l'Europe occidentale vers l'Orient, eussent été dignes aussi d'occuper l'esprit du Sanzio.

Mais ce qui devait avant tout solliciter les arts au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, c'était d'un côté le mouvement de renaissance, qui, sous les auspices du passé, entraînait le monde vers l'avenir, de l'autre l'invasion et l'hérésie qui chaque jour menaçaient davantage de perdre l'Italie et de compromettre l'unité de l'Église. Telles furent en effet les grandes pensées qui absorbèrent surtout le génie de Raphaël. On a vu, dans les fresques de la *Signature*, par quels efforts sublimes il avait réconcilié les sciences divines et humaines de tous les temps et de tous les lieux; quel admirable accord il avait établi entre ce concile des conciles rassemblé autour de l'Eucharistie, et les philosophes, les savants et les poètes réunis dans l'*École d'Athènes* et sur les sommets du *Parnasse*! Puis quittant ces régions abstraites pour entrer dans le champ brûlant des intérêts contemporains, il montra le courage et l'habileté de Jules II et de Léon X aux prises avec l'invasion et avec l'hérésie : il châtia l'étranger dans la per-

sonne d'Héliodore ; il confondit le doute dans le miracle de Bolsène ; enfin, en représentant saint Pierre délivré par l'ange, il fit allusion à l'Église que nulle puissance humaine ne peut enchaîner ; il figura aussi l'Italie, à laquelle il put croire que Dieu allait enfin rendre la liberté.

Hélas ! les espérances évoquées dans la délivrance du prince des apôtres allaient être bientôt noyées dans les flots de l'invasion, et ces fresques devaient rester comme le témoignage du suprême effort d'un peuple à l'agonie. La salle de Constantin n'était pas encore terminée, lorsque la sainte ligue formée par Clément VII attira sur Rome la colère de Charles-Quint : le puissant et implacable empereur fit peser sur la ville éternelle toutes les rigueurs de son despotisme ; Rome, réduite au dernier degré de misère et d'humiliation, subit un pillage de sept mois, et toutes les splendeurs de la renaissance furent anéanties en un jour (6 mai 1527). La majesté des arts fut honteusement profanée jusque dans le palais des papes : les barbares vinrent camper dans ces chambres toutes palpitantes encore du souffle puissant du divin Sanzio ; cette soldatesque grossière ne comprit rien à ces pages sublimes, et après les avoir souillées de leurs regards, ils les dégradèrent avec une joie sauvage. En rappelant à lui Raphaël, Dieu lui enleva du moins la douleur d'un pareil spectacle, il lui accorda de ne pas voir ses chefs-d'œuvre mutilés, et ses élèves bien-aimés dispersés par toute l'Italie.

A partir de cette époque, la péninsule épuisée cessa d'être le champ de bataille où se jouaient les destinées de l'Europe, et elle trouva dans la solitude le calme de la mort. L'Italie, qui avait donné la vie intellectuelle au monde moderne, asservie dès lors à de petits tyrans qui tenaient une autorité absolue des maisons souveraines étrangères, perdit au dedans toute liberté, toute initiative au dehors, et tomba dans la médiocrité et l'avilissement. Depuis ce jour, chacun des grands états européens a tour à tour opprimé les tendances nationales et civilisatrices de ce malheureux pays.

Quant aux arts, ils reçurent en 1527 un coup mortel, et depuis cette époque ils se sont épuisés en efforts stériles. Pendant les beaux temps de la renaissance et jusqu'à cette date fatale de 1527, les artistes n'avaient cessé d'être stimulés par une noble émulation; l'art, honoré partout, avait été considéré comme une véritable noblesse, et l'élève prenait le pinceau de son maître avec une ardeur et une vénération comparables à celles qui enflammaient les descendants des preux, quand ils saisissaient l'épée de leurs aïeux. La vie intellectuelle et patriotique trouva alors son expression la plus vive et la plus éclatante dans les fresques des églises et des palais municipaux, et les arts furent le refuge où l'Italie haletante répandit tous les trésors d'un cœur prêt à s'éteindre. Que de troubles cependant! que d'agitations d'un bout à l'autre de la péninsule! Il est donc faux de dire que les arts naissent et vivent de la paix. S'ils succombent au milieu des catastrophes

qui oppriment l'intelligence, ils grandissent au contraire au milieu des luttes qui ont pour mobiles de grandes idées, telles que l'indépendance d'un peuple ou les intérêts sacrés de la conscience. La vie humaine n'est en définitive qu'une lutte perpétuelle; du berceau à la tombe, l'homme doit travailler et combattre, telle est l'inexorable condition de son existence; il ne s'élève que par la douleur et ne grandit que par le sacrifice. Je suis loin d'adopter dans toute sa rigueur la doctrine de Winckelmann, qui considère la liberté comme souveraine et unique inspiratrice des arts; mais je crois qu'à ce mot de *liberté*, dont on a trop souvent abusé, il faut substituer le mot d'*indépendance*, qui s'applique plus spécialement aux facultés de l'esprit. Ainsi la renaissance italienne, qui fut si productive pendant le xv<sup>e</sup> siècle et le commencement du xvi<sup>e</sup>, fut frappée de stérilité dès que l'indépendance et la nationalité eurent succombé sous l'invasion.

Au milieu des chambres silencieuses et désertes du Vatican, l'âme est en même temps émue par la magnificence des arts et subjuguée par la grandeur des souvenirs. Trois siècles et demi ont passé sur ces fresques, et malgré les barbares, malgré les restaurations souvent plus barbares encore, elles ont conservé leur inaltérable beauté. Ces chefs-d'œuvre ont déjà le charme inexprimable des ruines,... des ruines qui vous poursuivent partout à Rome, et qui en évoquant la mémoire du passé, font sans cesse penser à l'avenir. Au xvi<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Constantin et de



Charlemagne dominait encore le monde ; aujourd'hui cette œuvre périssable s'est écroulée, tandis que l'œuvre immortelle et divine de la Providence, l'Église catholique, seule est restée debout, immuable dans sa foi au milieu des ruines qu'ont amoncelées autour d'elle les schismes et les invasions. Tous les peuples anciens et modernes, les uns victorieux, les autres abaissés et vaincus, ont laissé à Rome la trace de leur passage. Cette ville superbe, qui voulut absorber en elle toutes les nations de la terre, a été transformée par le christianisme pour les instruire ; et l'on peut répéter ici les paroles de Bossuet : « Un conseil singulier de Dieu a « présidé à la naissance et à la grandeur de cette « sainte cité, et je suis dans la ferme croyance que les « pierres de ces murs sont dignes de respect, et que « le sol où elle est assise est digne de vénération au « delà de ce que les hommes ont jamais pu dire et « croire. »

Quoi qu'il adienne au milieu du courant qui entraîne tout ici bas, Rome, élue pour être le foyer de l'Église universelle, demeurera le centre et la véritable image de la catholicité ; elle étend sur le monde entier le rameau d'or de la foi, et les nations modernes, qui sont l'œuvre de Jésus-Christ, trouveront toujours sur les sommets du Vatican le lien de la vérité qui les unit dans un même amour. Tout passe en effet, excepté Dieu : « le « bruit du monde n'est qu'un souffle de vent qui vient « tantôt d'ici, tantôt de là, et change de nom en chan- « geant de côté. »

Non è il mondan romore altro ch'un fiato  
 Di vento, ch' or vien quinci ed or vien quindi,  
 E muta nome perchè muta lato. <sup>1</sup>

« Une rapidité que rien n'arrête entraîne tout dans les  
 « abîmes de l'éternité... Les âges se renouvellent, la  
 « figure du monde passe sans cesse; les morts et les  
 « vivants se remplacent et se succèdent continuelle-  
 « ment : rien ne demeure, tout change, tout s'use,  
 « tout s'éteint; Dieu seul demeure toujours le même;  
 « le torrent des siècles qui entraîne tous les hommes  
 « coule devant ses yeux, et il voit avec indignation de  
 « faibles mortels, emportés par ce courant rapide,  
 « l'insulter en passant <sup>2</sup>. » Rome demeurera donc  
 comme centre de vérité; elle restera parce qu'elle est  
 la *Ville Éternelle*, et de même qu'elle attire incessam-  
 ment les âmes par la puissance de la foi, elle dominera  
 toujours l'esprit par la splendeur des arts et par la  
 grandeur du passé.

En présence de ces magnifiques souvenirs que vien-  
 nent d'évoquer les fresques de Raphaël au Vatican,  
 nous ne pouvons nous empêcher d'espérer encore et de  
 croire en l'avenir de l'Italie. Il n'est pas au monde  
 une contrée que la Providence semble avoir créée  
 comme un être plus complet et mieux organisé. C'est  
 toujours cette terre féconde et forte qu'a chantée Vir-  
 gile,

Magna parens frugum..... magna virum;

1. Dante, *Purgatorio*, canto XI, v. 400.

2. Massillon.

c'est toujours cette patrie adorée qu'il mettait au-dessus des régions *arrosées par le Gange et l'Hermus*. Au nord, les neiges des Alpes couronnent d'un diadème étincelant la tête de ce beau pays, dont le cœur est à Rome; Gênes domine la Méditerranée, Turin surveille l'Occident, toutes deux attentives et prêtes pour l'avenir; assise au milieu des flots d'azur de l'Adriatique, Venise est comme une sentinelle avancée du côté de l'Orient; entre ces villes qui sollicitent l'activité de l'Europe, Milan rayonne d'ardeur et d'intelligence; le soleil circule partout comme un sang généreux du sommet des Apennins aux rivages des deux mers; Florence, Naples et toutes les cités, jadis florissantes, aujourd'hui silencieuses et mornes au milieu de ces campagnes fertiles, sont les organes et les membres de ce pays idéal, que la nature caresse avec amour et que les hommes ont mutilé sans pitié... Malgré tous les malheurs qui ont accablé l'Italie depuis plus de trois siècles, le sentiment de sa dignité nationale ne l'a pas abandonnée; il est impérissable; il demeurera autant que la mémoire du passé, autant que la langue de Dante et que le nom de Raphaël.

FIN.

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE.....	I
Raphaël, jusqu'à son arrivée à Rome (1483-1508).....	1
CHAMBRES DE RAPHAEL AU VATICAN.....	39

### I.

CHAMBRE DE LA SIGNATURE.....	41
<i>Religion</i> .....	44
Dispute du Saint-Sacrement.....	44
Figure de la Théologie.....	70
Adam et Ève.....	73
Décoration du soubassement.....	74
<i>Science</i> .....	77
École d'Athènes.....	77
Figure de la Philosophie.....	104
Allégorie de l'Astronomie.....	106
Décoration du soubassement.....	107
<i>Poésie</i> .....	110
Parnasse.....	110
Figure de la Poésie.....	141
Supplice de Mأسyas.....	142
Décoration du soubassement.....	143
<i>Justice</i> .....	146
Allégorie de la Jurisprudence.....	146

	Pages.
Justinien remet le Digeste à Tribonien.....	150
Grégoire IX publie les Décrétales.....	152
Figure de la Justice.....	153
Jugement de Salomon.....	154
Décoration du soubassement.....	156
<i>Considérations générales sur les fresques contenues dans la Chambre de la Signature.....</i>	158

## II.

<b>CHAMBRE D'HÉLIODORE.....</b>	<b>181</b>
Le Châtiment d'Héliodore.....	187
La Messe de Bolsène.....	203
<i>Mort de Jules II. Avènement de Léon X.....</i>	<i>241</i>
Saint Léon le Grand arrête la marche d'Attila sur Rome.....	245
La Délivrance de saint Pierre.....	231
Décoration de la voûte.....	239
Le Buisson ardent.....	240
Sacrifice d'Abraham.....	244
Dieu ordonne à Noé de sortir de l'arche.....	243
L'Échelle de Jacob.....	244
Décoration des soubassements.....	247
<i>Considérations générales sur les fresques contenues dans la Chambre d'Héliodore.....</i>	<i>250</i>

## III.

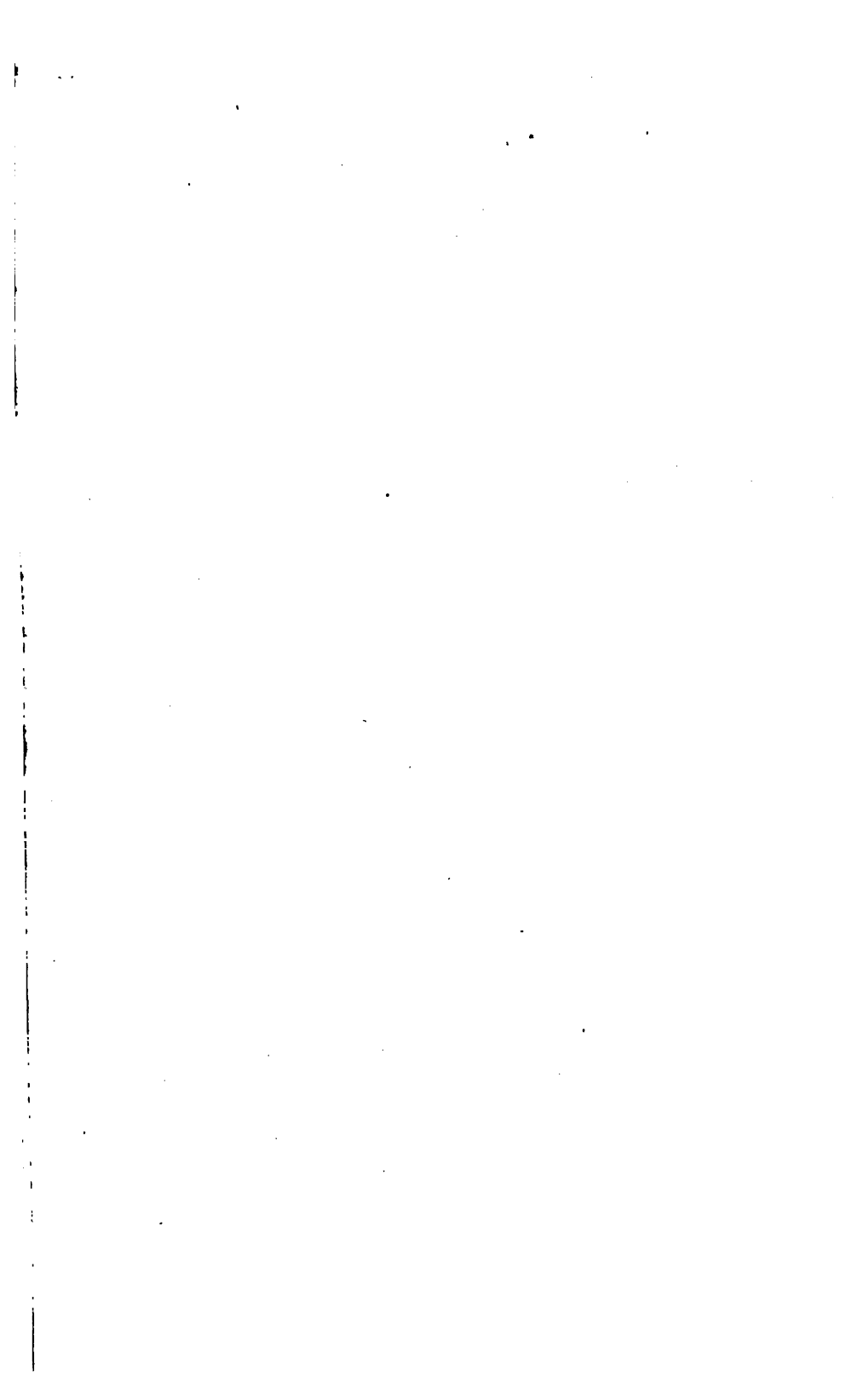
<b>CHAMBRE DE CHARLEMAGNE.....</b>	<b>267</b>
Incendie du Bourg.....	272
Victoire de Léon IV sur les Sarrasins.....	285
Justification de Léon III.....	289
Couronnement de Charlemagne.....	294
Décoration des soubassements.....	298
Décoration de la voûte.....	304
<i>Considérations générales sur les fresques contenues dans la Chambre de Charlemagne.....</i>	<i>305</i>

## IV.

	Pages.
SALLE DE CONSTANTIN.....	309
<i>Mort de Raphaël.....</i>	<i>312</i>
<i>Mort de Léon X. Avènement d'Adrien VI.....</i>	<i>315</i>
<i>Mort d'Adrien VI. Avènement de Clément VII.....</i>	<i>317</i>
Vision de Constantin.....	319
Bataille de Constantin contre Maxence.....	322
Baptême de Constantin.....	338
Donation de Constantin.....	344
Décorations accessoires.....	345
CONCLUSION.....	354

## ERRATA

- Pages 5 et 8. — Au lieu de *Vannuchi*, lisez *Vanucci*.  
Page 6, lig. 15. — Supprimez le mot *déjà*.  
Page 19, lig. 1. — Au lieu de *qu'assurer*, lisez *qu'à assurer*.  
Page 30, lig. 25. — Au lieu de *au-dessus ces*, lisez *au-dessus de ces*.  
Page 32, note 1. — Au lieu de *Jules pape*, lisez *Jules II*.  
Page 65, lig. 19. — Au lieu de *inférieure*, lisez *supérieure*.  
Page 92, note 2, lig. 2. — Au lieu de *sous*, lisez *sans*.  
Page 267, lig. 10. — Au lieu de *saint Léon*, lisez *Léon IV*.  
Page 334, lig. 25. — Au lieu de *un grand mattre*, lisez *un mattre*.







FA3880.22

Essai sur les fresques de Raphaël a  
Fine Arts Library AYZ7196



3 2044 034 043 414

3880.22

1110

11  
1111  
1111  
1111  
1111

10.22

