

L'immense fresque, vis-à-vis les fenêtres, représente la fameuse bataille de Ponte-Molle et la victoire de Constantin sur Maxence. Raphaël mourut au moment de se mettre à l'ouvrage; déjà la muraille était préparée pour recevoir des couleurs à l'huile; ce tableau fut exécuté à fresque par Jules Romain; il a soixante-quatre pieds de long, et quinze de hauteur. Les personnages sont de grandeur naturelle. La mêlée est effroyable; chaque figure est admirablement dessinée; mais, si tout à coup la baguette d'un magicien donnait la vie à ces soldats et à ces chevaux, la plupart tomberaient. Je regarde ce tableau comme une des grandes erreurs de Raphaël; très-probablement il n'avait jamais vu de bataille.

Il s'est trouvé parmi nous, ce matin, plusieurs personnes qui préfèrent l'*élégance* à la vérité. Tout ce que je dis ici doit sembler bien absurde si le lecteur n'a pas une gravure de cette bataille sous les yeux.

Deux grandes armées se choquent sur les bords du Tibre. Le combat est fort animé : on se bat sur le pont Molle; les vaincus tombent dans le Tibre et y trouvent la mort; tel est le sort de Maxence. Constantin à cheval s'avance *avec majesté*; il est secouru par trois anges, qui paraissent dans le ciel, l'épée à la main. Dans le lointain, on aperçoit le monte Mario. Je suis loin de blâmer l'intervention des anges; songez chez qui nous sommes.

Le baptême de Constantin est le sujet du tableau suivant. L'empereur, dépouillé de ses vêtements et un genou en terre, reçoit l'eau sainte que le pontife saint Sylvestre verse sur sa tête. On reconnaît dans le *champ* de ce tableau plusieurs parties du baptistère qui existe encore près Saint-Jean-de-Latran, sous le nom de San Giovanni in fonte. Très-probablement cette fresque a été exécutée d'après les dessins de Raphaël. Le peintre fut Francesco Penni, appelé il Fattore, parce qu'il avait la

direction des affaires pécuniaires de Raphaël. La date est 1524 (trois ans avant le sac de Rome, sous le règne de Clément VII).

Le dernier tableau de cette salle représente une action dont l'existence a été soutenue dans des milliers de volumes. Constantin donne la ville de Rome à saint Sylvestre. En douter était hardi il y a cent ans; aujourd'hui il serait hardi d'avouer qu'on y croit. Constantin présente au pape une petite figure d'or, c'est l'image de la ville de Rome. Cette action se passa dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, telle qu'elle existait avant Bramante et Michel-Ange. On voit au fond l'ancienne tribune, et sur le devant la Confession sous laquelle repose le corps de l'apôtre saint Pierre. La Confession est entourée de ces colonnes torses *vitineæ* dont nous avons souvent parlé, et que l'on croyait avoir appartenu au temple de Jérusalem. La *donation* fut exécutée par Raffaël delle Col, d'après les dessins du grand Raphaël.

Les peintures de la voûte de cette salle furent commencées sous Grégoire XIII, dont on y voit les armes, et terminées sous Sixte V. Le tableau du milieu brille par la perspective. Une idole s'est brisée et est tombée par morceaux au pied d'un crucifix d'or. L'auteur est Lauretti. Les autres ornements de cette voûte montrent à quel point de décadence la peinture était déjà arrivée un demi-siècle après la perte qu'elle avait faite en 1520.

SECONDE SALLE.

Ici tous les tableaux sont de Raphaël. Le soubassement est formé de dix-sept figures *in chiaroscuro* (d'une seule couleur). Ces figures, allusives aux vertus de Jules II, soutiennent la cor-

niche. On remarque plusieurs bas-reliefs qui imitent le bronze doré, comme dans la première salle. On les dit faits par Polidore de Carravage, et renouvelés par le Maratte. On distingue les *Quatre Saisons*. Polydore, comme les autres élèves de Raphaël, peignait d'après les dessins de ce grand homme.

Le premier tableau représente le châtement d'Héliodore, préfet du roi Séleucus. Par l'ordre de son maître, il a pénétré dans le temple de Jérusalem; il vient y enlever les dépôts appartenant aux veuves et aux pupilles. Ce voleur des lieux saints est renversé par le cheval d'un guerrier céleste qui a paru tout à coup: deux anges s'apprentent à le frapper de verges. Dans une partie reculée du temple, on aperçoit le grand prêtre Onias; il ne voit point le châtement d'Héliodore: plongé dans l'immobilité d'une douleur profonde, entouré des prêtres et du peuple, il invoque le secours du Très-Haut. Vers la gauche, quelques femmes qui se trouvent plus rapprochées du lieu où s'opère le prodige que le grand prêtre demande encore, paraissent éperdues de ce qui se passe sous leurs yeux; il faut admirer ce parti pris par Raphaël pour représenter la soudaineté du miracle. La figure du cavalier qui charge Héliodore a été longtemps pour les peintres de l'école romaine, ce que l'Apollon du Belvédère est encore pour les sculpteurs.

Un peintre chrétien ne peut aller plus loin. Raphaël peignit le groupe principal; celui des femmes fut ébauché, dit-on, par Pierre de Crétone, élève du Corrège. Je le croirais assez; il y a quelque chose de suave. La magnificence de l'intérieur de l'édifice, le candélabre, le voile, l'autel, tout contribue à représenter à notre imagination ce fameux temple de Jérusalem détruit par Titus.

Par une fiction pleine de hardiesse, Jules II, libérateur des États de l'Église, arrive dans le temple, porté dans sa chaise *gestatoria* par ses officiers (*seggettarj*); on remarque parmi ces

derniers deux portraits, celui du fameux graveur Marc-Antoine Raimondi, élève de Raphaël, et celui de Fogliari, de Crémone, un des ministres de l'époque, qui alors sans doute l'emportait de beaucoup sur Marc-Antoine.

Jules II regarde avec sévérité Héliodore abattu. Probablement les têtes de cette fresque sont presque en entier de la main de Raphaël: car elle fut terminée avant 1512. Jules Romain, qui l'aïda si souvent par la suite, n'avait pas vingt ans, et n'était encore chargé que d'ébaucher les draperies et l'architecture. Sous la direction de Raphaël, des hommes médiocres ont exécuté de fort belles choses.

On aperçoit au-dessus de la fenêtre le *Miracle de Bolsena*. Un prêtre, en disant la messe, a le malheur de douter de la présence réelle du corps de Jésus-Christ dans l'hostie consacrée. Aussitôt des gouttes de sang s'échappent de l'hostie et tombent sur le *corporal*. Les assistants sont pénétrés de la foi la plus vive à la vue d'un si grand prodige. Jules II est présent, on le voit à genoux environné de sa cour. La composition du prêtre, la profonde dévotion et la curiosité des spectateurs chrétiens, sont les expressions que Raphaël avait à rendre. Très-probablement il croyait à ce miracle, avantage immense.

Quel beau contraste entre ce sujet et l'*Héliodore chassé du temple*! Une fenêtre coupait de la manière la plus gênante la muraille sur laquelle Raphaël devait placer le miracle de Bolsena. Il dispose son sujet avec tant d'adresse, que l'espace qui lui manque paraît inutile. Raphaël n'avait pas trente ans. Cet ouvrage, tout de sa main, est regardé comme l'un des plus vigoureux. Le talent du peintre d'Urbino est plus vigoureux, parce qu'il y a une grâce plus divine, parce que rien n'est forcé, parce qu'il est plus lui-même. Quand Raphaël est *déclamateur*, il l'est comme Fénelon dans certains morceaux

du *Télémaque*. A droite du *Miracle de Bolsena*, d'un effet si tranquille, un grand tableau représente la confusion et le tumulte. C'est la marche d'une armée barbare commandée par un roi furieux. Les massacres et les incendies marquent tous ses pas et forment le fond du tableau.

Attila, roi des Huns, surnommé le fléau de Dieu, s'avance vers Rome pour la détruire. Saint Léon le Grand, digne cette fois du nom que lui donnèrent ses contemporains, ose aller à la rencontre d'Attila. Il s'agissait de toucher cette âme féroce ou d'être massacré. Le pontife arrive sur le Mincio (entre Mantoue et Peschiera); il va parler au roi barbare. Attila est persuadé, c'est-à-dire rempli de terreur, par la vue des saints apôtres Pierre et Paul, qui, armés d'une épée, paraissent dans le ciel. Admirable invention de Raphaël, pour représenter aux yeux la persuasion telle qu'elle pouvait entrer dans le cœur d'un sauvage furieux envahissant la belle Italie.

Au milieu du tableau, Attila frappé de terreur retient son cheval. Vis-à-vis de lui, au-dessous des saints Apôtres, paraît Léon X, dans ses habits pontificaux. Ce qui eût tué un autre peintre augmente l'intérêt des tableaux de Raphaël; je veux parler des portraits. Ce grand homme a su les élever juste au degré d'expression qui convient à chacun de ses ouvrages.

On nous a donné depuis des têtes superbes bien imitées des Grecs, mais qui ont l'air un peu bête (le Romulus des *Sabines*), c'est le pire des défauts. Souvent la vérité, qui à l'insu du peintre brille dans un portrait, décline de l'idéal.

Léon X paraît au lieu de saint Léon le Grand. Le cortège est celui de la cour de 1518. Il me semble que la figure d'Attila n'est pas assez singulière; il fallait une tête de sauvage comme le Chactas, de Girodet, mais blonde.

La *pacatezza* de la cour du pape, je veux dire la manière tranquille, simple, naturelle, avec laquelle elle s'avance, fait

un admirable contraste avec ce soldat qui, de l'autre côté du tableau (à droite du spectateur), peut à peine retenir son cheval. Il est couvert du *giacco*, ou chemise de mailles, fort en usage au quinzième siècle, mais bien inconnu aux barbares du septième. Les armures commencent sous saint Louis, atteignent à la perfection d'utilité et de beauté sous Louis XII; après la mort de Bayard, elles deviennent à la fois inutiles et laides. Probablement Léon X lui-même avait porté le *giacco* à la bataille de Ravenne, un an avant son élection.

Le champ du tableau, derrière l'armée barbare, est occupé par les incendies qu'elle a allumés. On croit que cette fresque est de 1513; Raphaël avait trente ans. Le *mazziera* près de Léon X est le portrait du Pérugin son maître.

Sur la fenêtre, vers la cour du Belvédère, on voit saint Pierre que l'ange fait évader de prison.

Au centre du tableau, et à travers des barreaux de fer, on voit le saint apôtre chargé de chaînes et plongé dans un profond sommeil; deux soldats dorment à ses côtés et tiennent le bout de ses chaînes; un ange remplit de sa lumière céleste tout l'intérieur de cette prison.

Raphaël, s'emparant du privilège de la poésie lyrique, a représenté dans le même tableau, à droite, saint Pierre hors de la prison; l'ange le conduit par la main; ils passent, sans être entendus, au milieu des gardes endormis. La sécurité de saint Pierre, qui vient de la fermeté de sa foi, et l'air de puissance de l'ange, sont rendus avec une finesse, un naturel et une absence de toute exagération qui font le désespoir des artistes dignes de ce nom.

La lumière qui émane de l'ange se réfléchit sur les armures brillantes des soldats. Le peintre a osé représenter une troisième période de ce même sujet. A gauche du spectateur, les gardes viennent de s'apercevoir de la fuite de l'apôtre; ils ont

allumé une torche ; l'un est épouvanté de la nouvelle, l'autre en est encore à demander à son voisin ce qui est arrivé, un troisième accourt. Cette scène est éclairée à la fois par la lumière de la torche qu'on vient d'allumer et par la clarté de la lune. Raphaël exécuta cette fresque en 1514, la première année du règne de Léon X. Il fallait ici une extrême finesse de ton que le temps a détruit ou qui jamais n'exista. J'aime mieux la *Nuit* du Corrège, à Dresde.

On laissa subsister l'ornement de la voûte de cette salle tel que l'avaient fait les peintres que remplaçait Raphaël ; il y ajouta quatre grands morceaux de tapisserie qu'il suppose avoir été tendus contre le plafond, et sur lesquels on voit quatre sujets pris dans la Bible.

Dieu promet à Abraham une postérité innombrable : ce fanatique sacrifie son fils Isaac ! Jacob voit en songe l'échelle mystérieuse, par laquelle des anges montent au ciel et en descendent. Le même sujet est traité dans les loges ; on peut comparer. Moïse a la vision du buisson ardent. Ces tableaux ont souffert.

TROISIÈME SALLE.

C'est celle de la *signature*. Le soubassement est moins élevé que dans les autres pièces. La corniche est soutenue par des cariatides à *chiaroscuro* ; ce sont des figures d'hommes barbus et de femmes. Entre ces cariatides, on a peint des bas-reliefs qui simulent le bronze doré. Les sujets ont du rapport avec les grands tableaux placés au-dessus du soubassement.

Le premier bas-relief, à gauche de la fenêtre, représente Moïse qui donne les tables de la loi ; dans le second, on voit un prêtre qui fait un sacrifice ; plus loin, saint Augustin

médite sur le mystère de la Trinité ; et enfin la Sibylle montre à l'empereur Auguste la Vierge, mère de Dieu. Nous rencontrons ici une croyance du quatorzième siècle, maintenant abandonnée par l'Église.

On voit dans un autre bas-relief une réunion de philosophes qui, placés autour d'un globe céleste, discutent sur la forme de la terre ; plus loin, Archimède est tué par un soldat romain, pendant qu'il est occupé à tracer des figures de géométrie sur le pavé de sa chambre ; Marcellus triomphe de Syracuse ; et enfin, sous le tableau du *Parnasse*, on a représenté l'histoire de la découverte des livres sibyllins dans le tombeau de Numa. La sagesse du sénat les fait jeter au feu, et évite ainsi toute hérésie. En 1828, les convenances ne permettraient pas ce sujet.

Nous arrivons enfin à la grande fresque, qui est le premier ouvrage de Raphaël au Vatican, et dont il a été parlé plus haut à l'époque de notre première visite aux *stanze*.

Nous étions loin alors de pouvoir saisir tous les détails des tableaux de Raphaël, et surtout les nuances d'expression de ses personnages. Accoutumés, comme de vrais Parisiens, aux expressions chargées des figures des peintres modernes qui ambitionnent le *suffrage du vulgaire*, et continuent le système de Pierre de Cortone, la plupart de ces têtes de Raphaël nous semblaient *froides*. Huit mois de séjour à Rome commencent à nous *guérir* de ce mauvais goût que nous reprendrons à Paris. Un des grands traits du dix-neuvième siècle, aux yeux de la postérité, sera l'absence totale de la hardiesse nécessaire pour n'être pas comme tout le monde. Il faut convenir que cette idée est la grande machine de la civilisation. Elle porte tous les hommes d'un siècle à peu près au même niveau, et supprime les hommes extraordinaires, parmi lesquels quelques-uns obtiennent le nom d'hommes de génie. L'effet de