

s'arrête soudain, terrifié qu'il est d'apercevoir, dans le ciel, deux Apôtres qui le menacent du glaive. En face des Barbares s'avance un cortège ecclésiastique dont le personnage principal porte la tiare et monte une lourde haquenée. C'est le pape Léon I^{er}, sous les traits du Médicis. Fort de l'esprit de Dieu, il répand autour de lui la confiance et le calme. A l'arrière-plan tout n'est que ruine, incendie, massacre, — image trop fidèle du spectacle que le nord de la péninsule offrait depuis dix ans, et dont le sac de Brescia fut l'effroyable épilogue. Cette fresque peut être comparée à celle d'*Héliodore* pour la puissance de l'effet dramatique. L'œuvre est remarquable, en outre, par l'éclat du coloris, par la hardiesse et la fermeté du dessin.

Une allusion historique se cache encore sous le thème développé dans le dernier tableau. Jean de Médicis, ayant été fait prisonnier des Français à Ravenne, avait réussi comme par miracle à s'échapper. Devenu pape l'an d'après, il voulut perpétuer le souvenir de cette évaison, où il avait senti sur lui la main de Dieu. De là, le sujet désigné au Sanzio : la *Délivrance de saint Pierre*.

La composition est divisée en trois épisodes successifs. L'Apôtre, enchaîné dans sa prison,

est délivré par un ange ; puis il descend l'escalier de la geôle en se frayant un passage au milieu des gardes endormis ; enfin les soldats s'éveillent, stupéfaits et consternés. A chacune de ces divisions correspond un éclairage différent, produit tour à tour par l'irradiation surnaturelle de l'ange, par la clarté de la lune, par la lueur des torches. C'était la première fois que Raphaël s'attaquait au problème du clair-obscur ; c'était la première fois aussi qu'un artiste cherchait à exprimer le drame par la lumière. Pour son coup d'essai, le Sanzio a créé un chef-d'œuvre. Un siècle d'avance, il annonce Rembrandt.

La décoration murale s'achève par les peintures de la voûte. Quatre sujets bibliques s'encadrent entre de larges bandes où Bramantino et Balthazar Peruzzi ont représenté des scènes de triomphe païen. Si séduisante que soit leur œuvre, elle ne résiste pas au contact des fresques voisines, dont l'une, l'*Éternel apparaissant à Noé*, mérite d'être citée comme l'une des plus belles créations du Sanzio, pour la noblesse du style et l'ampleur de l'exécution.

Dans la Chambre dernière, l'*Incendie du*

Borgo est la seule peinture qu'ait exécutée Raphaël; les autres sont l'œuvre hâtive de ses disciples.

L'ordonnance du tableau se ressent du surcroît de travail que le maître avait assumé à cette époque. Les épisodes sont mal liés; l'intérêt se disperse et s'attarde sur chacun d'eux. On n'y retrouve pas non plus ces ingénieuses « lignes de rappel » qui, dans les fresques précédentes, assuraient l'unité d'impression, en ramenant toujours le regard au point décisif. Il est aisé en outre de reconnaître que Raphaël a voulu se mesurer avec Michel-Ange, sous le rapport de la science anatomique. La plupart de ses figures ne sont que des académies, d'ailleurs superbes. Tel est le jeune homme qui escalade un mur et qui nous montre, dans son élan, un si parfait exemplaire de la machine humaine. Telles sont pareillement les femmes qui accourent en portant des urnes et qu'on devine si harmonieuses de formes, si fières de galbe, sous leurs draperies secouées par l'ouragan.

Les fresques des Loges couronnent l'œuvre décorative de Raphaël au Vatican. Ces belles

galeries, dont le plan est dû à Bramante, étaient jadis ouvertes sur la Cour de Saint-Damase; il a fallu les vitrer, depuis, afin de protéger les peintures contre les intempéries du climat romain.

Treize arcades se succèdent, voûtées en coupole. Chaque dôme est orné de scènes bibliques, d'où l'appellation habituelle : *la Bible du Sanzio*.

A vrai dire, l'empreinte du maître n'apparaît que dans les premières travées. Plus on avance sous les arcs, et plus elle s'affaiblit. Vers la fin même, on ne la reconnaît plus. On n'a devant soi que l'œuvre des élèves, Jules Romain, Francesco Penni et Perino del Vaga. Mais dans les parties où Raphaël a tenu le pinceau, quelle idéale beauté! Que ces figures sont poétiques! Que ces corps sont naturels et libres! Chaque groupe est un modèle d'ordonnance, chaque personnage un modèle d'arrangement. Attitude, geste, draperie, coiffure, les moindres détails sont expressifs; un accord parfait unit la forme et la pensée. Quant aux paysages qui encadrent les scènes, on ne saurait trop en admirer la sobre grandeur, le lyrisme simple et majestueux. Tout l'art du Poussin est sorti de ces nobles compositions.

Au premier regard, les tableaux des Loges évoquent le souvenir de la Sixtine. L'image sous laquelle le Sanzio a représenté Jéhovah procède, en effet, du type créé par Michel-Ange. Mais l'influence du Buonarroti s'arrête là. Loin de ressembler aux fresques de la Chapelle pontificale, celles des portiques de Saint-Damase font ressortir, au contraire, les différences de nature qui séparaient les deux artistes. De la Bible, Michel-Ange n'a voulu voir que les épisodes sombres et tragiques, les suites du péché originel, les éclats de la colère divine, les terreurs du *Dies iræ*, tandis que Raphaël s'est appliqué avec une prédilection visible à reproduire les scènes patriarcales et idylliques du texte sacré, *Abraham et Melchisédec*, *Isaac et Rebecca*, *Jacob et Rachel*, *Moïse trouvé sur les eaux*, etc. Par la fraîcheur et l'ingénuité du sentiment, cette vision du monde biblique rappellerait plutôt l'œuvre de certains primitifs, par exemple celle de Benozzo Gozzoli au Campo-Santo de Pise.

L'effet décoratif des voûtes est complété par les ornements de couleur et de stuc qui recouvrent les pilastres, les bandeaux et les embrasures de la galerie.

Pour ce travail, Raphaël s'est inspiré des

peintures et des reliefs qu'on venait de découvrir dans les Thermes de Titus, peut-être aussi des rinceaux qui se déroulent sur les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Clément. Mais il a fait de ces éléments un emploi si original qu'il les a comme inventés à nouveau. Prenant pour point de départ le dessin de l'arabesque antique, il l'a diversifié à l'infini par l'introduction d'innombrables motifs, tels que fleurs, fruits, guirlandes, figurines, quadrupèdes, oiseaux, tritons, dauphins, centaures, harpies, scènes mythologiques, tableaux de genre, etc., etc. Et ces milliers de sujets alternent, s'entre-mêlent, s'équilibrent avec la symétrie la plus capricieuse. Une exécution très habile, due à Giovanni da Udine, contribue à faire de cet ensemble une merveille de fantaisie et de goût.

Si vaste que soit l'œuvre des Chambres et des Loges, le génie du Sanzio la dépasse encore. Deux tableaux de la Pinacothèque vaticane nous le montrent, en effet, s'élevant par une voie nouvelle aux plus hautes cimes de l'art religieux : la *Vierge de Foligno* et la *Transfiguration*.

Après les Madones modestes et naïves de la période florentine, la *Vierge de Foligno*, peinte à Rome en 1511, inaugure la série des Madones glorieuses dont la *Vierge de saint Sixte* sera le type sublime. Jusqu'alors, le peintre s'était plu à évoquer Marie et son fils dans un riant paysage, sur un gazon émaillé de fleurs ou dans un logis familial. Désormais, la scène est transportée au ciel. Trônant sur les nuages au milieu d'un chœur de séraphins, la Vierge soutient de la main gauche l'Enfant Jésus, qu'elle enveloppe de son manteau. Une clarté divine émane d'elle et rejaillit sur le donateur, Sigismondo Conti, agenouillé entre saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et saint François. De visage et de corps, elle rappelle les madones antérieures. Et, de même que pour celles-ci, on reconnaît, à la sûreté des contours, que Raphaël se l'est figurée nue, s'il ne l'a même dessinée telle, avant de la peindre et de la draper. Mais, par l'expression morale, elle éclipe toutes ses devancières; car nulle d'entre elles n'a ces grands yeux tristes qui s'ouvrent sur l'infini, et ce merveilleux front où rayonnent l'intelligence, la mansuétude et la majesté. Les madones précédentes n'étaient que des jeunes mères adorables, qui se contentaient d'être

parfaitement belles et chastes. Un symbole auguste s'incarne dans la *Vierge de Foligno*. Sous des traits vagues encore, elle représente ce que la *Vierge de saint Sixte* manifestera bientôt d'une façon éclatante : le Principe féminin coopérant à l'œuvre de rédemption, l'Ève nouvelle qui a conçu le Christ, la Femme qui sauve le monde après l'avoir perdu.

La *Transfiguration* est la dernière œuvre du Sanzio; il y travaillait encore quand la mort le surprit (6 avril 1520).

Interprète scrupuleux de l'Évangile, Raphaël a réuni deux scènes dans le même tableau. Pardessus le Thabor, Jésus s'élève au ciel, dans un foyer de lumière. Moïse et Élie planent à ses côtés, cependant que trois Apôtres, demeurés sur le sommet, se prosternent devant l'apparition miraculeuse, dont ils ne peuvent soutenir l'éclat. Au pied de la montagne, les autres disciples s'empressent autour d'un enfant possédé que son père leur amène, en les suppliant de le guérir. Là, tout n'est que mouvement, passion, tumulte. Et le contraste avec la partie supérieure de la composition est fort pittoresque. Mais les deux épisodes sont mal liés. En outre, l'exagération mélodramatique de certains gestes et quelques duretés dans le coloris témoignent

trop évidemment que Jules Romain s'est chargé de finir le travail, après la disparition du maître.

L'image du Christ n'en fait pas moins de la *Transfiguration* une des œuvres capitales de l'art religieux. Jusqu'à ce jour, la peinture avait reculé devant la vision du Thabor. Représenter un corps diaphane et radieux, un corps « resplendissant comme le soleil », *resplenduit facies ejus sicut sol*, le problème était réputé insoluble. A Saint-Apollinaire de Ravenne, un mosaïste du sixième siècle avait tourné l'obstacle en faisant apparaître entre Moïse et Élie une croix scintillante dans un ciel constellé. Depuis lors, on n'avait plus traité le sujet. Le Christ de Raphaël semble vraiment dégagé de la matière, affranchi de la substance. Nulle entrave terrestre ne le retient plus. Il s'élève dans les airs comme une forme éthérée. L'expression du divin n'a jamais été poussée plus loin. Dans le vaste domaine de l'art, on ne trouverait que trois figures de Jésus qui égalent, en sublimité, celle de la *Transfiguration* : le Christ du Vinci, dans la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces ; le Christ du Titien, dans le *Denier de Judas* ; le Christ de Rembrandt, dans les *Pèlerins d'Emmaüs*.

Et si l'on jette maintenant un regard en arrière, si l'on essaie de résumer les impressions ressenties devant cette longue suite de chefs-d'œuvre qui débute à la Chambre de la Signature pour s'achever à la Pinacothèque, on demeure ébloui de tous les dons et de toute la science qui forment le génie du Sanzio.

Pour le dessin, Raphaël compte peu d'égaux et ne le cède à personne. Les contours de ses figures unissent à la plus irréprochable précision une grâce, une noblesse et une suavité dont il a seul connu le secret. Si, par tempérament, il préférerait les attitudes calmes et contenues, il a imprimé à certaines silhouettes la plus fière tournure, l'accent le plus vif et le plus hardi. Enfin nul n'a pratiqué mieux que lui la grande façon de draper, l'art de souligner, par le costume, l'élégance d'une pose ou l'ardeur d'un geste.

Dans la science de la composition, il a été plus qu'un maître : un initiateur. A l'équilibre symétrique des écoles primitives, il a substitué l'ordonnance harmonique. Les masses ne restent plus inertes de chaque côté du tableau : elles se distribuent, s'enchaînent, se pondèrent selon une sorte de rythme qui les anime comme les phrases musicales d'une symphonie.

Mais c'est dans l'expression morale que le Sanzio excelle surtout. Nul ne l'a surpassé pour l'éloquence des formes; nul n'a su mieux traduire les mouvements de l'âme par des couleurs et des lignes. Et, comme il possédait, au plus haut degré, le don de l'analyse, ou plutôt de l'intuition psychologique, quelques-uns de ses personnages sont des prodiges de vérité intime.

Quant au sentiment de la beauté, c'est le fond même de son génie; ses premières œuvres en portent la marque prestigieuse. Il semble n'avoir pu concevoir une forme qui ne fût belle. Jamais le monde n'a entretenu un si constant mirage dans des yeux humains. La laideur et la vulgarité, que les grands artistes se sont parfois complu à reproduire, lui sont demeurées toujours étrangères, comme s'il ne les voyait pas. Les caricatures qui remplissent les cahiers du Vinci n'auraient pu naître sous sa plume.

Que dire encore de sa faculté d'invention, de cette extraordinaire aptitude à imaginer des types, des mouvements, des physionomies, des groupes, à passer sans transition du profane au sacré, de l'antique au moderne, à s'élancer vers l'idéal par tant de voies, à produire sans re-

lâche, à se renouveler sans cesse, et cela sans effort, sans fatigue, par une sorte d'instinct heureux?

Mais comment définir ce génie fait d'intelligence et de sympathie, d'enthousiasme et de mesure, de puissance et de délicatesse, de sensualisme et de chasteté?

On reproche souvent à Raphaël de n'avoir été qu'un médiocre coloriste et d'avoir interrogé la nature d'une façon trop superficielle. Coloriste, il le fut magistralement, au contraire : le *Miracle de Bolsène* suffirait à l'établir. Mais il le fut en subordonnant toujours l'effet de la couleur à l'expression de l'idée ou du sentiment, et non comme les Vénitiens qui recherchaient avant tout la volupté des yeux. Enfin, s'il est exact que le Sanzio n'ait pas éprouvé, devant le mystère des choses, la curiosité inquiète et ardente du Vinci, faut-il en être surpris? Et comment n'aperçoit-on pas qu'une telle inquiétude était nécessairement incompatible avec l'idéal que l'artiste portait en lui, avec la spontanéité qui fait le charme inimitable de ses conceptions, avec la fleur d'insouciance et de tendresse dont il aimait parer les créatures de ses rêves? Le jugement qu'a prononcé Vasari reste encore le plus vrai de tous : « Si l'on veut

savoir à quel point le ciel peut se montrer parfois libéral en accumulant sur un seul homme les infinies richesses de ses trésors et toutes ces grâces merveilleuses qu'il disperse d'habitude, en un long espace de temps, sur un grand nombre d'individus, on doit contempler Raphaël Sanzio. »

V. — LES GALERIES DE SCULPTURE

Il ne faut pas chercher ici les profondes impressions que l'on rapporte des musées d'Athènes ou du British Museum. Aucune des œuvres accumulées dans ces galeries ne touche au sublime. Aucune d'entre elles ne réalise non plus la simple et forte beauté, la sereine grandeur, la suprême aisance, dont l'école attique du cinquième siècle a marqué ses créations. D'abord, le Vatican est pauvre en statues originales. Et les plus anciennes qu'il possède ne sont pas antérieures à la période hellénistique. Les autres ne sont que la reproduction des modèles classiques.

Sauf un petit nombre de connaisseurs, les Romains apportaient plus de vanité que de goût dans leur passion pour les marbres grecs. Ils n'attachaient qu'un intérêt secondaire à

l'authenticité. Une collection n'était glorieuse pour son possesseur que si l'on y voyait les noms de Polyclète, de Scopas, de Praxitèle, de Lysippe, gravés sur les socles. Des répliques suffisaient à justifier l'inscription.

Or, si habile que fût le copiste, il ne pouvait communiquer au marbre la fraîcheur et la liberté de l'inspiration première, ce caractère spontané qui dénonce les œuvres originales et qui ne se définit pas. Souvent le praticien ne se contentait pas de traduire son modèle; il l'interprétait. De là, ce style équivoque, où le goût romain se trahit par des surcharges, par des lourdeurs, quand ce n'est par de l'emphase ou du maniérisme. Il faut tenir compte enfin des restaurations modernes, qui ont dénaturé tant de statues. Le seizième et le dix-septième siècles ont exercé, à cet égard, une action néfaste. Le mal a été d'autant plus grave que la réfection a porté presque toujours sur les parties les plus expressives, sur le visage et les mains. Le dix-huitième siècle est venu ensuite, qui a éprouvé le besoin de repolir les marbres, de les rendre unis et luisants. A ce travail, le modèle a perdu sa fleur d'épiderme, ses accents les plus vifs, ses caresses les plus délicates.

Néanmoins, il n'est pas de musée au monde