

l'ancienne Rome; et sur-le-champ il s'était mis à l'ouvrage, communiquant à Raphaël chacune de ses descriptions, dont l'artiste traçait aussitôt le dessin (1).

Il semble, en vérité, que quiconque touche aux débris de Rome y trouve des trésors cachés : Pomponio Leto, le mot d'un grand nombre d'énigmes historiques; Fulvio, la traduction de passages obscurs de Vitruve; Sadolet, des odes splendides; Jules II et Léon X, de magnifiques statues; Jean d'Udine, de ravissantes arabesques; et Raphaël, de la poésie. On en jugera par les fragments de la lettre qu'il écrit à Sa Sainteté :

« Depuis que je me livre à l'étude des antiquités, en m'aidant, dans mes investigations, des écrivains qui les ont décrites, et en comparant l'œuvre à la description, je pense avoir acquis quelque connaissance en architecture. Si la joie que j'éprouve à la vue de tous les prodiges de science opérés par nos ancêtres est vivé, ma douleur ne l'est pas moins lorsque je contemple le cadavre de cette cité, autrefois la reine du monde, à cette heure si misérablement mutilé. Si la piété envers nos parents, envers notre patrie, est un devoir sacré, ne suis-je pas obligé d'employer tout ce que j'ai en moi de puissance pour conserver le dernier souffle, la dernière étincelle de vie, à cette Rome, qui fut autrefois la patrie de tout ce qui porte le nom de chrétien, et un moment si grande, qu'on put la croire, seule sous le ciel, au-dessus des coups de la fortune; seule, en dépit des lois de la nature, exempte du trépas? Mais il semble que le temps, jaloux de la gloire des mortels et se défiant de son pouvoir destructeur, ait fait

(1) *Antiquitates urbis per Andream Fulvium, antiquarium, nuperimè editæ. Romæ, 1527, in-folio.*

On lit dans cet ouvrage : « Ruinas urbis... ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet; priscaque loca per regiones explorans observavi, quas Raphaël Urbinas (quem honoris causâ nomino) paucis ante diebus quàm e vitâ decederet (me indicante) penicillo finxerat: tametsi nullum ingenium ad attollendam urbem satis est, nec ejus faciem qualis ante fuerit exprimendam. »

pacte avec les Barbares, qui, à sa lime rongéante, à sa morsure venimeuse, ont uni le fer, le feu et tous les instruments de destruction. Alors on vit tomber, sous les assauts de cette rage impie, toutes ces merveilles de pierre dont il ne reste plus, à cette heure, qu'un squelette privé de chair et de sang. Mais que parlons-nous des Goths, des Vandales, lorsque ceux que la nature avait placés, comme pères et tuteurs, à la garde de ces reliques, ont eux-mêmes contribué à leur destruction! Que de pontifes, très-saint-père, qui, revêtus de la même dignité que vous, mais n'en possédant ni la science, ni l'imagination, ni l'esprit, dons supérieurs qui vous élèvent presque jusqu'à Dieu, ont travaillé, eux aussi, à ruiner les vieux temples de la Rome antique, ses vieilles statues, ses vieux et glorieux édifices!... Cette Rome moderne, qui étale avec tant de splendeur ses palais, ses églises, ses monuments civils et religieux, a été, je n'ose le dire, construite avec la chaux de marbres antiques! Je ne puis songer, sans un déchirement de cœur inexprimable, à tout ce que j'ai vu depuis onze ans, à Rome, de colonnes et de temples abattus et ruinés (1)... »

Cette lettre, dont on voudrait faire honneur à Castiglione (2), et qu'on dirait écrite en quelques passages par Benvenuto Cellini, tant l'artiste y dit librement sa pensée, montre avec quel amour Raphaël avait étudié la vieille Rome. Quand l'édifice qu'il voulait dessiner n'offrait plus que des débris imparfaits, il avait, dit-on, recours à un instrument de son invention qui lui en livrait sur-le-champ toutes les proportions; « instrument merveilleux, nous dit Paul Jove, et dont Raphaël malheureusement n'a pas voulu donner le secret. » En quelques minutes, l'artiste restituait (3) une ruine, à peu près comme Cuvier, au moyen de son anatomie

(1) La lettre est insérée en entier dans Passavant, t. I, p. 539-548.

(2) Ab. Francesconi (Dan.) Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione, sia di Raffaello d'Urbino. Firenze, 1799.

(3) Novo quodam ac mirabili invento.—Francesconi, Discorso, p. 24.

comparée, reconstituait un animal perdu. Au moment même où il présentait à Sa Sainteté le spécimen d'un édifice rétabli d'après le procédé qu'il avait trouvé, il songeait à donner une histoire complète de l'art chez les anciens, et laissait dans des manuscrits que la mort ne lui permit pas d'achever des notes dont Vasari s'est heureusement servi (1).

Léon X était insatiable. A peine son artiste favori commençait-il une œuvre, qu'il lui en demandait une autre. Raphaël se prêtait à toutes les fantaisies du pape; mais si sa gloire y gagnait, sa santé en souffrait visiblement, car ce n'était pas seulement la main qui travaillait, mais le cerveau qui s'épuisait. Il était aisé de s'apercevoir que chez ce sublime artiste l'intelligence finirait par tuer le corps. Pendant qu'il s'amusait à crayonner les profils de la ville antique, quittant cette vie si pénible d'atelier pour passer quelques douces heures avec les vieux Romains qu'il aimait si tendrement, il reçut de Léon X l'ordre de décorer la grande salle qui conduit aux appartements du pape dans le Vatican. Cette fois, il avait à retracer la domination visible de l'Église

(1) ... Nel che fare mi sono stati, come altrove si è detto, di non piccolo ajuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Ghirlandajo e di Raffaello da Urbino. — On paraît croire que quelques-unes des gravures en bois représentant d'anciens monuments romains, et qu'on trouve dans les *Antichità di Roma*, d'André Fulvio, Venise, 1588, ont été faites d'après les dessins de Raphaël.

D'après Vasari, Raphaël envoya jusqu'en Grèce des artistes chargés de lever aux frais du trésor pontifical des dessins d'antiques monuments.

Winkelmann, dans ses *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, p. 375, s'exprime ainsi : J'ai sous les yeux quelques dessins du grand Raphaël, représentant le temple de Corinthe, mesuré fort exactement. Il ajoute, p. 130 : Ces dessins se trouvent avec d'autres dans la collection du riche seigneur de Stosch, et forment un volume de 20 et quelques pages. M. Passavant cite comme de Raphaël le dessin d'un torse de Vénus antique qui faisait partie du cabinet de sir Th. Lawrence, et d'après Bartsch, P. G. XIV, nos 199 à 230, quelques gravures de Marc-Antoine, la statue d'Ariane et le bas-relief avec deux faunes portant un enfant dans une corbeille.

sur les puissances de la terre, d'après quelques-uns des actes de la vie de Constantin.

Sébastien del Piombo, que Michel-Ange mettait, comme coloriste, au-dessus de Raphaël, avait, d'après un carton de son ami, peint à l'huile sur l'une des murailles de la chapelle Borgherini, à Saint-Pierre in Montorio, une Flagellation qui avait obtenu un grand succès (1). Raphaël voulut imiter ce procédé. En conséquence il fit préparer le plâtre et exécuter à l'huile par Jules Romain et François Penni les deux figures allégoriques de la Justice et de la Charité. C'était un essai qu'il tentait, et dont les artistes romains devaient être juges; mais la mort vint le surprendre sans qu'il pût compléter sa pensée. Ses élèves achevèrent, sous Clément VII, une œuvre que le temps avait interrompue (2).

« Rome, dit Vasari, était ici dans l'enthousiasme, et proclamait que Raphaël avait vaincu Michel-Ange (3). »

Michel-Ange, pour faire taire ces bruits, résolut d'entrer en lice avec Raphaël, et de s'aider dans cette lutte du talent de Sébastien del Piombo. Deux hommes donc, pour vaincre l'Urbinat : l'un Buonarrotti, « l'ange » de l'Arioste, qui dessinera le sujet; l'autre Sébastien, ange aussi, mais dans le coloris, qui peindra le tableau.

Deux toiles avaient été préparées : sur l'une, Sébastien peignit la Résurrection du Lazare (4); sur l'autre, Raphaël retraça l'une des scènes les plus sublimes du Nouveau Testament : la Transfiguration du Christ. Les deux tableaux

(1) Passavant, t. I, p. 318, note.

(2) Passavant, *Über Saal Constantin's*. — Raphael von Urbino, t. II, p. 365-366.

(3) Mentre che lavorava costui (Sebastiano del Piombo) queste cose in Roma, era venuto in tanto credito Raffaello nella pittura, che gli amici ed aderenti suoi dicevano che le pitture di lui erano, secondo l'ordine della pittura, più che quelle di Michelagnolo, vaghe di colorito, belle d'invenzioni e d'arie più vezzose e di corrispondente disegno; e che quelle del Buonarrotti non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste parti. — Vasari, *Vite*, ec., vol. I, p. 719.

(4) Fu contrafatta e dipinta con diligenza grandissima, sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo. — Vasari, t. I, p. 720.

terminés, on les mit en présence dans la salle du Consistoire. L'épreuve ne pouvait être douteuse : Sébastien était un maître habile, un coloriste éblouissant qui étonnait le regard, mais qui ne disait rien à l'âme. Il n'y eut qu'une voix dans Rome pour décerner la palme à Raphaël.

Bien que l'artiste ait pris son sujet dans l'Évangile, il est difficile de nier que, dans le choix de sa composition, il n'ait obéi, comme il l'a fait si souvent, au symbolisme mis en pratique par Dante ; il a voulu personnifier deux images : la nature divine dans la Transfiguration du Christ sur le Thabor ; l'Humanité déchue dans le démoniaque. Considérée sous ce point de vue, la pensée du peintre est admirable d'unité, tandis qu'autrement il y aurait deux actions dans le même cadre : d'abord la Transfiguration, et puis la possession de l'enfant. Nous savons bien que des hommes comme Rutgers, Fuseli (1), MM. Viardot et Constantin ont combattu victorieusement ce dualisme apparent ; mais l'objection est bien plus facile à réfuter, si l'on soutient, avec M. Passavant, que l'artiste, en s'inspirant du poète florentin, a voulu mettre en présence deux signes pour exprimer une même idée (2).

Il est aisé de s'apercevoir, en examinant attentivement le tableau de la Transfiguration, de la coopération de Jules Romain à l'œuvre du maître. Sandrart avait entendu le vieux Michel-Ange Cacoselli raconter que, lorsque Jules peignait la tête du possédé, Raphaël avait pris le pinceau des mains de son disciple, et touché l'œil et la bouche du démoniaque pour lui donner une vie que Jules n'avait pu réussir à formuler (3).

Un peintre qui, dans un long séjour à Rome, passa devant cette toile dix-huit cents heures, ainsi qu'il nous le raconte, M. Constantin, a décrit avec une patience enthousiaste les beautés toujours nouvelles que l'œil découvre dans ce tableau. La Transfiguration, à son avis, est le chef-

(1) Roscœ, t. IV, p. 291, note.

(2) Passavant, t. I, p. 319, 320.

(3) Passavant, t. II, p. 358.

d'œuvre de toutes les écoles, le dernier terme de la puissance humaine en peinture, la limite qui, dans l'art, sépare l'homme de l'ange. C'est l'opinion d'un bon nombre d'artistes (1), bien que des critiques dont le témoignage est d'un grand poids, M. Delécluse par exemple, préfèrent à la Transfiguration la Vierge au Donataire (2). Pour nous, oserons-nous le dire ? nous trouvons dans cette œuvre admirable les signes d'une transformation malheureuse, peut-être même d'une chute prochaine de Raphaël. Il nous semble que l'expression, où le peintre n'avait pas encore de rival, n'est pas aussi belle que dans ses autres tableaux. Ici, ce qui d'abord attire le regard, ce n'est ni le Christ, ni le démoniaque, ni les apôtres, mais cette Romaine aux formes demi-viriles, dont Raphaël étale les belles lignes dorsales avec une complaisance sensuelle. Jusqu'alors, en contemplant une œuvre de Raphaël, on sentait plus qu'on ne voyait ; ici, tout au contraire, l'œil est plus occupé que l'esprit. Évidemment c'est une route nouvelle où le peintre parait vouloir s'engager. S'il vit encore quelque temps, il est à craindre qu'il ne tombe dans l'exagération de la forme ; et cette funeste révolution sera provoquée peut-être par l'admiration qu'excite le torse de sa belle Romaine. C'est pour la ligne savante qui coupe si harmonieusement le dos de cette femme, pour son profil gréco-romain, pour l'anatomie de ses bras, pour ses chairs luxuriantes, qu'on se passionne à Rome. On n'a pas l'air de faire attention à la figure du Christ, non plus qu'aux têtes des apôtres. Qui sait ? dans l'intérêt de la gloire du peintre, la mort était peut-être une récompense au lieu d'un châtement.

Tant de travaux devaient à la fin tuer Raphaël. Vingt ans après la mort de l'artiste, Fornari de Reggio assignait, dans

(1) Della trasfigurazione dirò quel tanto che Sallustio disse delle mercature degli armamenti della potenza di Cartagine : meglio è tacere che dirne poco.—Paolo Mazio, del Purismo nella pittura, Roma, 1843.

(2) L'Artiste, p. 387, 12 décembre 1841.

un opusculé, d'autres causes à ce trépas subit (1); et Vasari, qui ne cachait pas ses prédilections pour Michel-Ange, répétait avec une complaisance maligne les détails donnés par le critique (2). Depuis, dans le monde artiste, il est presque de foi que Raphaël succomba aux excès d'une passion qu'il ne cherchait pas à cacher. M. Passavant a cru devoir venger le peintre d'une accusation posthume qui n'a pour garantie qu'un biographe comme Vasari. Il nous montre l'artiste, la veille même où il se mit au lit (3), parcourant les ruines de Rome pour lever les plans des édifices antiques, puis travaillant, pour se distraire de ses longues courses, au tableau de la Transfiguration; et, le soir, rentrant dans sa maison, où il trouve son vieux Fabio Calvi, cet homme de stoïque vertu, qu'il regarde comme un père et dont il écoute pieusement les conseils. Il invoque en faveur de l'artiste le témoignage de Celio Calcagnini, de Marc-Antoine Michiel de Ser Vettor (4), qui, dans diverses lettres, parlent avec honneur des mœurs du peintre. Il cite encore, pour nous mettre en défiance contre le récit de Fornari, ce que Paul Jove et André Fulvio racontent de la conduite exemplaire de Raphaël.

N'est-il donc pas plus probable, avouons-le, de supposer, avec André Fulvio, que l'activité infatigable de son tempérament, que l'ardeur incessante de son cerveau, que des travaux de nuit et de jour, que des études prolongées le soir à la lampe allumée par Fabio Calvi, que de longues courses à travers la vieille Rome, usèrent avant le temps une constitution altérée si puissamment, du reste, par ce poison qu'on nomme la gloire, et qui a tué avant le temps un si grand nombre de beaux génies?

(1) Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto.

(2) Ultimamente per continuar fuor di modo i suoi amori, se ne morì in età di 37 anni, l'istesso di che nacque.

(3) Passavant, t. 1, p. 554.

(4) Marc Antonio Michiel de Ser Vettor, notizia d'opere di disegno, da un anonimo, ec. da Jacopo Morelli, Bassano, 1800, p. 210, note 128.

Aux premières atteintes de la maladie, Raphaël, averti par un pressentiment secret, comprit qu'il lui fallait dire adieu pour toujours à ce monde dont il était l'orgueil. Il laissait beaucoup d'œuvres inachevées, que la main d'un autre devait terminer : il chargea de ce soin Jules Romain et François Penni, ses disciples, auxquels il laissa comme récompense, ou plutôt comme souvenir, tout ce qu'il possédait d'objets précieux. Il institua pour légataires universels les parents qu'il avait à Urbino, et disposa des biens de son père en faveur de la confrérie de Sainte-Marie de la Miséricorde : il devait ce souvenir de reconnaissance aux bons pères qui avaient fait en partie la fortune de Jean Santi. Il donna sa belle maison de la place Saint-Pierre au cardinal Bibbiena, son ami plus encore que son protecteur. Longtemps avant sa mort, il avait manifesté le désir d'être enterré à Sainte-Marie de la Rotonde, le Panthéon d'Agrippa, dans un petit caveau pratiqué, de son vivant et d'après ses dispositions, près d'un autel où devait s'élever la statue de la Vierge, qu'il chargea Lorenzetto d'exécuter. Toute sa vie, Raphaël avait eu pour Marie un amour d'enfant. Il affecta, dans son testament, mille scudi à l'acquisition d'une maison dont les revenus étaient destinés à l'entretien de cette chapelle et au traitement du prêtre qui la desservirait : ce chapelain devait, chaque mois, dire douze messes pour le repos de l'âme de l'artiste. Il choisit pour exécuteurs testamentaires Balthasar Turini de Pescia, dataire, et Jean-Baptiste Brancionio d'Aquila, camérier de Sa Sainteté, ses vieux et intimes amis (1).

Ces dispositions terrestres réglées, l'artiste se confessa, et reçut les sacrements de l'Église avec les plus tendres sentiments de foi et de piété.

Pendant le cours de la maladie, qui dura quinze jours,

(1) Carlo Fea, per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino nel Pantheon di M. Agrippa, in settembre e ottobre del 1833. Roma, 1833, p. 17.

Léon X envoya souvent demander des nouvelles de son bien-aimé. Rehberg raconte, d'après le récit d'un contemporain, que le pape, informé par ses médecins que tout espoir de sauver Raphaël était perdu, se préparait à partir pour donner sa bénédiction au moribond, quand un messager vint lui annoncer que Raphaël rendait le dernier soupir. Ce récit n'a rien d'in vraisemblable : jamais âmes ne furent si bien faites pour se comprendre et s'aimer ; et si Dieu eût fait de Léon un artiste, nul autre que Léon n'aurait fermé les yeux à Raphaël.

Ce fut le vendredi saint 1520, entre neuf et dix heures, qu'il mourut, à l'âge de trente-sept ans, le jour même de l'anniversaire de sa naissance (1).

Le corps fut exposé dans la maison que Bramante avait fait construire pour Raphaël, sur un catafalque éclairé par de nombreuses lampes, afin que Rome tout entière pût contempler une dernière fois les traits de son adorable artiste ; car, suivant la coutume italienne, le mort avait la face découverte.

Léon X, dit Paris de Grassis (2), voulut qu'on rendit d'insignes honneurs aux restes du peintre, l'orgueil du saint-siège, la gloire de Rome. Longtemps avant le départ du funèbre cortège pour la Rotonde, la foule se pressait autour du corps de Raphaël ; l'un baisait les franges du drap mortuaire ; un autre touchait la main qui avait peint tant de chefs-d'œuvre ; un autre posait ses lèvres sur ce front que le génie d'Apelles avait animé pendant dix-sept ans. Le cortège prit le chemin du château Saint-Ange. Il était précédé d'une foule de chars, de chevaux, d'hommes armés ; puis venaient les confréries de la ville sur deux lignes étincelantes de flambeaux ; ensuite tout ce que Rome possédait de peintres, de statuaires et d'architectes, d'une main te-

(1) Voir, dans Passavant, App. XVI : Ueber Raphael's Tod und die Aufbebung seines Grabes, t. I, p. 554 et suiv.

(2) Burcard e Paride Grassi, Giornali inediti, n° 37, Mss. Barberini.

nant un cyprès, de l'autre un cierge allumé ; après, les cardinaux, les prélats, le clergé, enfin le corps de Raphaël, soutenu par quatre cardinaux (1) en habit violet : les coins du poêle étaient tenus par le cardinal-doyen, l'archichancelier, le camerlingue et le dataire. A la suite du corps marchaient à pied le gouverneur, le trésorier et toute la magistrature de Rome. Le cortège était clos par la garde suisse, derrière laquelle se pressait un peuple immense. Des fenêtres et des balcons, les femmes jetaient des fleurs sur les restes du glorieux artiste : pas un œil qui ne versât des pleurs ; c'était comme un deuil immense et une calamité publique.

Après que chacun des assistants eu répandu l'eau sainte sur le corps du défunt, on le déposa dans la niche pratiquée près de l'autel de la Vierge ; puis on boucha l'entrée du caveau à l'aide d'une pierre sur laquelle on grava l'inscription que Bembo avait écrite en l'honneur de Raphaël (2).

Le corps resta exposé dans l'église pendant trois jours. Au moment où l'on s'appretait à le descendre dans sa dernière demeure, on vit arriver le pape, qui se prosterna, pria quelques instants ; bénit Raphaël, et lui

(1) Sostenuo da quattro cardinali in abito violaceo.—Paride Grassi.

(2)

D. O. M.

Raphaëli. Sanctio. Joann. F. Vrbinati.

Pictori. eminentiss. veterumq. æmulo.

Cujus. spiranteis. prope. imagineis. si.

Contemplere.

Naturæ. atque. artis. fœdus. inspexeris.

Jvlii. II. et Leonis. X. Pontif. Max. X.

Picturæ. Et. architect. operibus.

Gloriam. auxit.

Vixit. annos. XXXVII. integer. integros.

Quo. die. natus. est. eo. esse. desiit.

VIII. id. Aprilis. MDXX.

Ille hic est Raphaël timuit quo sospite vincti

Rerum magna parens, et moriente mori.

prit pour la dernière fois la main (1), qu'il arrosa de ses larmes.

Bientôt s'éleva sur l'autel de la Vierge la statue dont Raphaël avait confié le travail à Lorenzetto (Lorenzo Lotti), et devant laquelle le peuple romain vint prier : elle a reçu le nom de Madonna del Sasso ; c'est une œuvre médiocre.

Raphaël, comme on l'a vu, avait assigné dans son testament une somme de 4,000 scudi à l'acquisition d'une maison dont les revenus annuels serviraient à faire célébrer douze messes par mois pour le repos de son âme (2). Ses exécuteurs testamentaires achetèrent donc dans la rue des Coronari (fabricants de chapelets) une petite maison qui existe encore, mais où l'on ne voit plus, comme autrefois, le portrait du peintre qui servait d'enseigne. Pendant près de trois siècles, le chapelain célébra dévotement la messe votive pour Raphaël ; mais, en 1805, l'archiprêtre Carbonara voulut rétablir la maison, qui tombait en ruines : les frais exigés pour la reconstruction absorbèrent en partie les revenus de cette maison, qui rend à peine aujourd'hui quelques scudi (3) ; en sorte que la voix du prêtre ne peut plus

(1) Si prostrò dinanzi l'estinto Raffaello, et baciogli quella mano, tra le lagrime, che avea dato a Roma o all'Italia tanti pittorici portenti. — Paride Grassi, Mss. Barberini.

(2) Mr. Charles Falconieri, dans son opuscule qui a pour titre *Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio*, Roma, 1833, in-8°, a recueilli dans le « Registro di patenti » les lignes suivantes : « Relazione del celebre pittore Raffaello Sanzio di Urbino sepolto in questa chiesa, e collegiata di Santa Maria ad martyres della Rotonda di Roma. Il celebre Raffaello Sanzio da Urbino principe dei pittori fece fabbricare nella nostra collegiata.... una capella sotto l'invocazione della B. Vergine del Sasso, e terminata assegnò per dote di essa due case unite e poste nella strada dei Coronari in luogo chiamato Panico, col peso di celebrare in perpetuo 12 messe al mese per l'anima di esso Raffaello, come dal suo testamento che si dice rogato l'anno 1520 per gli atti dell' Appocelli, oggi Andrea Gabrielli Not. A. C. : quel testamento per diligenza usata non si è potuto rinvenire, nè appresso d. notaro, nè da altri.

(3) Passavant, t. I, p. 560.

s'élever, comme autrefois, pour recommander à la miséricorde divine celui que Léon X pleura si amèrement (1). Espérons que la prière de Castiglione, quand il apprit la mort de son ami, aura été exaucée ! « En vérité, disait le noble comte, je suis bien à Rome, mais c'est comme si je n'y étais pas, parce que mon pauvre petit Raphaël me manque. Que Dieu ait pitié de cette belle âme (2) ! »

Depuis plus de trois siècles, les restes du peintre reposaient dans le caveau de l'église de la Rotonde, « ensevelis moins profondément encore que le génie de l'artiste, » suivant la belle expression d'Overbeck (3), quand une discussion s'éleva tout à coup sur l'identité du crâne, que l'Académie de Saint-Luc croyait posséder. La société montrait aux visiteurs ce crâne comme appartenant à Raphaël. Quelques hommes érudits prétendaient que les restes tout entiers du peintre d'Urbino reposaient dans une église de Rome : on avait oublié généralement le nom de l'édifice. Le sculpteur Fabris demanda au gouvernement la permission d'ouvrir, ou plutôt de chercher la tombe de Raphaël. Grégoire XVI l'accorda, et, le 9 septembre 1833, les investigations commencèrent dans la Rotonde : le 14, on découvrit les restes authentiques de Raphaël.

Rome était représentée à cette exhumation de son grand peintre par toutes sortes de célébrités européennes : le cardinal Zurla, le chevalier Camucini, Horace Vernet, le sculpteur Fabris. M. Overbeck était là présent, attendant avec une anxiété religieuse le moment où apparaîtrait à son regard l'image, ou ce je ne sais quoi qu'on appelait autrefois Sanzio.

« Je ne vous dirai pas, écrit-il dans une lettre toute poé-

(1) La sua morte amaramente lo fece piangere. — Vasari, t. II, p. 33.

(2) Io son sano, ma non pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Raffaello. Che Dio abbia quell'anima benedetta ! — Lettère del conte Baldassare Castiglione. Padova, 1769, t. II, p. 74.

(3) Lettère à M. Veit, directeur de l'Institut des arts à Francfort-s.-l.-M.

tique au directeur de l'école des beaux-arts de Francfort-sur-le-Mein, l'émotion qui nous saisit à la vue de ce squelette que les assistants reconnurent pour celui de Raphaël. On comprendra le frisson qui nous agita tous tant que nous étions : c'était lui, c'était Raphaël (1) ! »

Ainsi le crâne de l'Académie de Saint-Luc devait quitter sa demeure de verre : ce n'était plus qu'un crâne vulgaire, celui du chanoine de la Rotonde, Desiderio d'Adjutorio, fondateur, en 1539, de la congrégation des Virtuosi du Panthéon.

Le squelette était long de sept palmes et demi (cinq pieds deux pouces); la tête était tournée vers le côté droit de l'autel; le crâne était parfaitement conservé; seulement l'eau, en s'infiltrant, pendant les inondations du Tibre, dans le caveau, avait légèrement corrodé l'occiput. A en juger d'après le modèle en plâtre moulé par le sculpteur Fabris, le front était saillant, mais étroit, d'une hauteur ordinaire; les dents d'une grande blancheur et au nombre de vingt-neuf, les mains fort belles (2).

Goëthe a écrit que, de tous les artistes, Raphaël est le seul dont on voudrait avoir fait tout ce qu'il a fait (3); » au point de vue plastique, dirons-nous. Cherchez dans cette vie si courte, et pourtant si pleine, il n'est pas une pensée qui ne soit poétique. Jamais il ne s'est servi de la matière que pour l'idéaliser. Il aimait la forme, sans doute; mais à la forme, même païenne, il ne sacrifia pas la pensée.

On peut dire de la peinture ce qu'on a dit de la littérature :

(1) Voir la lettre d'Overbeck, insérée dans la Vie de Raphaël par Passavant, p. 562, 564, t. I.

(2) Voyez Avv. D. Carlo Fea : per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino. Roma, 1833, in-4°. — Carlo Falconieri Siciliano, Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio, Roma, 1833, in-8. — Allgemeine Zeitung, 10 nov.; Museum, 18 novemb. 1833, et la notice : Raphaël's Grab, insérée dans l'Appendix de la vie de Raphaël par Passavant, t. I, p. 558-570.

(3) Er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten. — Stal. Reise, p. 160.

ture : qu'elle est l'expression de la société; car peindre, c'est écrire en couleur. Au quinzième siècle, quand la vie est tout absorbée en Dieu, le peintre ne peut la reproduire que dans la manifestation ordinaire, la prière. Aussi sa composition est-elle toute spiritualiste; la matière n'y entre que comme un accident, qu'il dédaigne ou qu'il néglige; c'est l'âme seule qu'il veut traduire aux regards. De là son indifférence systématique pour le corps ou tout ce qui peut le rappeler. Mais quand la société sortit du cloître pour apparaître dans l'intérieur du ménage, sur la place publique, dans le tribunal, dans ce qu'on nomme la vie réelle, le peintre dut comprendre que l'homme, qui jusqu'alors n'avait formulé qu'une unité, était double désormais, et qu'il devait le représenter en corps et en âme. Alors on sentit la nécessité d'étudier le phénomène extérieur, et la forme dut avoir son culte. Cimabue de Florence, et Duccio de Sienne, surent animer de quelque étincelle de vie les types engourdis de l'école byzantine; Giotto, Simon di Martino et quelques autres s'essayèrent dans une voie nouvelle. S'ils restèrent fidèles aux représentations traditionnelles de leurs devanciers, obligés de peindre des événements et des personnages pris dans la légende des cloîtres, ils cherchèrent à mettre en scène l'esprit et le corps de leurs personnages. Ces tentatives de réhabilitation de la forme, poursuivies depuis par Giotto, Masaccio et quelques peintres florentins, n'eurent de résultat que sous Léonard de Vinci, qui, possédant une science profonde de l'anatomie, exprima beaucoup mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'alors la vie organique. Il fallait un peintre comme Raphaël, doué d'une exquise sensibilité, porté de sa nature à la contemplation, amoureux des rêveries, initié au symbolisme de Dante, pour réhabiliter la forme à force d'idéalisation, et faire resplendir le phénomène visible sans tomber dans le naturalisme, quand il faisait de la peinture chrétienne.

Si la forme n'eût eu pour représentant qu'un artiste comme Léonard, si éminent du reste, mais infatué du paga-

nisme, peut-être n'eût-elle pas séduit autant d'esprits ; mais, quand on la vit reproduite avec tant d'amour par un peintre de l'école du Pérugin, il n'est pas étonnant qu'on se passionnât pour tout ce qu'il y avait en elle de merveilleux. Par elle on fascinait le regard, par elle on attirait la foule, par elle on subjuguait les sens, par elle on faisait du bruit dans le monde ; mais comme il était impossible de dérober à Raphaël son pinceau pour orner le vêtement de cette fée visible, Raphaël mort, ce qu'on tâcha de reproduire ce fut sa couleur seulement. On ne comprit pas que cet artiste, qui voyait dans chaque objet créé un reflet de la Divinité, n'avait jamais fait la faute d'effacer sous l'ornement l'origine céleste que chaque objet créé portait en lui. Raphaël écrivait à Castiglione : « Pour formuler ma beauté, j'ai mon type dans l'esprit (1). » C'est d'après cet idéal qu'il composait ses madones. Il savait que la peinture, en se servant de couleurs et de lumières, devait avant tout représenter la vie de l'âme, élément principal du christianisme. L'idéal produit dans la tête de sa Vierge, tout le reste, vêtement, pose, perspective, paysage, n'était destiné qu'à relever la beauté spirituelle dont il imprégnait la figure de Marie. Ses disciples, ses successeurs tombèrent dans une exagération contraire à celle qu'on avait si justement reprochée à ses devanciers. Chez les maîtres anciens, l'homme n'est qu'une unité : il n'a qu'une âme ; de son enveloppe terrestre ils ne font aucun cas. Ils ne veulent pas voir que le Christ a pris un corps, et que l'art, en représentant l'homme, doit à la fois exprimer ce dualisme ; et c'est ce qu'a fait si heureusement Raphaël. Sous les successeurs de Sanzio, l'homme a perdu son âme ; ce n'est plus que de la matière organisée qu'ils s'étudient à embellir de toutes sortes de manières,

(1) Ma essendo carestia e di buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. — *Voyez Nuova scelta di lettere, etc.*, de Bernardino Pino. Venezia, 1582. — Passavant, t. I, p. 533.

tombant ainsi dans un naturalisme qui fait de la peinture un métier au lieu d'un art (1).

(1) Sur Raphaël, on consultera : H. H. Fuessli, dans le *Allgemeine Künstler-Lexikon*, Zürich, 1844. — G. Ch. Braun, *Raphael Sanzio's Leben und Werke*. Wiesbaden, 1815. — Friedrich Rehberg, *Raphael aus Urbino*. München, 1824. — Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1824, in-8. — G. F. von Kuno, *Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen*. Berlin, 1831, in-8. — G. K. Nagler, *Raphael als Mensch und Künstler*. München, 1836, in-8. — D. Franz Kugler's *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*. Berlin, 1837, in-8.