



Raphaël, l'exemplarité dans la clarté

La peinture plaisante de Raphaël

Raffaello Sanzio (1483-1520) est une figure éminente de la Renaissance italienne ; connu sous le nom de Raphaël, il est considéré comme un innovateur essentiel sur le plan historique.

Avec lui, en effet, on a enfin un peintre qui cesse d'être avant tout façonné dans un esprit religieux. Largement marqué par l'humanisme qui puise massivement dans l'Antiquité gréco-romaine, Raphaël peint avant tout avec l'esprit clair.

C'est le vrai sens de sa peinture : elle est claire. Elle a résolument coupé avec les aspects particuliers de la peinture du Moyen Âge : le fait d'être chargée, obscure, portée sur le symbolisme, figée dans la composition, incohérente dans les proportions.

C'est que le peintre du Moyen Âge agissait dans un cadre bien particulier : il était un illustrateur religieux avant tout.

Le peintre de la Renaissance italienne agit quant à lui comme artiste indépendant, même s'il est au service des couches dominantes aristocratique et religieuse.

Là où la peinture du Moyen Âge était façonnée par le cadre historique de son époque, la peinture de la Renaissance italienne est conditionnée par le cadre historique de son époque. C'est très différent.

La Madone à la prairie, une œuvre datant d'autour de 1506, représente bien l'approche de Raphaël. Les traits sont bien ordonnés, les couleurs sont en phase avec ceux-ci.

Ce qu'on voit est cohérent ; on ne saurait dire que c'est une scène réelle, car il y a un agencement artificiel.

Néanmoins, la dimension humaine des personnages prime ouvertement sur le contenu.

Pour dire simplement les choses : le contenu à portée religieuse cède ouvertement la primauté à une harmonie qui semble comme flottante.



Elle s'appuie sur ce qui a été retenu de l'Antiquité gréco-romaine, à savoir l'idéalisme de Platon. En raison de cette approche, Raphaël a très puissamment influencé la peinture. Il a posé une fluidité dans la composition qui est incontournable, et qui est le fruit de sa capacité à incarner les figures peintes, au lieu de simplement les poser.

Mais cette incarnation est idéalisée et, de par l'absence de réel, ses œuvres restent empreintes de formalisme. L'œuvre la plus connue de Raphaël est ainsi, finalement, bien moins célèbre et populaire qu'une foule d'autres tableaux d'autres peintres.



La *Madone Sixtine* est un chef d'œuvre ; peinte en 1512-1514, elle fait 2,69 mètres sur 2 mètres.

Le titre provient du fait qu'on trouve, aux côtés de la Vierge, Sixte, qui fut pape en 257-258 et considéré comme un saint du point de vue du catholicisme romain.

L'œuvre était destinée à l'église du monastère Saint-Sixte de Plaisance. Elle ne parlera pas forcément à grand monde, mais si l'on indique les deux anges en bas, tout le monde les connaît.

Plutôt que deux anges, il vaut mieux parler de deux très jeunes enfants à qui on a ajouté des ailes.

On est typiquement dans l'approche de Raphaël d'une représentation sur une base réaliste mais basculant dans l'idéalisation, par volonté d'affirmer l'harmonie avant tout.

La force de son œuvre est ainsi d'être plaisante. Le défaut, c'est que c'est plaisant avant tout.

Néanmoins, cela a les caractéristiques d'une révolution graphique, car cela correspond à l'irruption du plaisant dans une humanité qui, dans l'Italie d'alors, retrouvait une aisance matérielle qui avait été celle de l'Antiquité gréco-romaine, permettant un certain raffinement et des plaisirs esthétiques.

La contradiction interne de la peinture de Raphaël

Avec Raphaël, la peinture atteint un vrai degré de propreté. Peintre formidable capable d'apprendre de ses collègues à son époque, et surtout d'assimiler, Raphaël s'appuie sur une remarquable aisance.

La composition est également bien calculée, et surtout savamment dosée. C'est une peinture agréable, avec une expression très neutralisée.

Ce n'est pas une harmonie qui s'impose, mais qui accompagne sans jamais heurter. Il y a un sens de la mesure et une grande profondeur dans le témoignage du goût.

Impossible de critiquer Raphaël, au point que, par la suite, tous les peintres dans leur formation passeront toujours par lui comme point de départ.



La Dame à la licorne, de 1505-1506, parvient à exprimer une harmonie qui satisfera chacun.

Il n'y a rien de réel, surtout rien de concret. On ne peut pas parler d'incarnation véritable. Néanmoins, il n'y a rien de fantomatique, parce que Raphaël réalise une sorte de portrait amélioré, au cadre neutralisé.

Ce n'est pas une mise en scène pour autant, et pourtant on peut bien faire le reproche qu'il y a un manque d'âme.

C'est de la bonne peinture, de la très bonne peinture, et c'est même lui qui inaugure la peinture, au sens où la peinture obtient une valeur en soi.

Cependant, le prix à payer est l'idéalisation. On triche avec la vérité, on contourne donc le réalisme. On obtient enfin la peinture, mais c'est aux dépens du peintre, qui se réduit à une fonction : celle de bien peindre.

John Ruskin, un Britannique du 19^e siècle actif dans la littérature et la peinture, a pour cette raison vivement dénoncé le rôle historique de la peinture de Raphaël.

C'est ce qui l'a amené à soutenir le mouvement des « préraphaélites » qui existait à son époque, et qui entendait sortir d'une idéalisation forcée, pour réaffirmer la fraîcheur, qui est somme toute ce que le peintre apporte de personnel dans sa vision de la réalité, fondée sur la dignité du réel.

Dans ses *Lectures sur l'architecture et la peinture*, il présente de la manière suivante sa critique de l'approche de Raphaël.

« Les préraphaélites ont si justement choisi leur époque et leur nom que le grand bouleversement qui marque l'histoire de l'art médiéval s'est opéré non seulement du temps de Raphaël, mais aussi par sa pratique même, et ce, au cœur même de sa vie active.

Vous vous souvenez sans doute de l'importance que nous accordons à l'idée que le développement intellectuel humain commence vers l'âge de douze ans.

Admettons donc que Raphaël ait atteint son apogée à cette période. Il mourut à trente-sept ans.

À vingt-cinq ans, soit six mois seulement après avoir atteint le sommet de sa vie active, il fut appelé à Rome pour décorer le Vatican pour le pape Jules II.

Ayant jusqu'alors travaillé exclusivement dans le style médiéval, ancien et austère, il inscrivit sur les murs de la première salle qu'il décora dans ce palais le « Mene, Tekel, Upharsin [« compté, pesé, divisé », dans la Bible une main l'écrivit sur un mur et seul Daniel parvient à l'interpréter] des Arts du Christianisme ».

Et il écrivit ainsi : sur un mur de cette chambre [de la Signature, au Vatican, l'une des quatre chambres avec les œuvres de Raphaël], il plaça une image du Monde ou Royaume de la Théologie, présidé par le Christ.

Et sur le mur latéral de cette même chambre, il plaça le Monde ou Royaume de la Poésie, présidé par Apollon. Et c'est de ce lieu, et de cette heure, que l'intellect et l'art de l'Italie datent leur déclin.

Il convient toutefois de noter que la signification de ce fait ne réside pas dans la simple utilisation de la figure du dieu païen pour désigner le domaine de la poésie.

Un tel usage symbolique avait déjà été fait des figures des divinités païennes aux plus belles époques de l'art chrétien.

Mais elle réside dans le fait que, appelé à Rome spécialement pour orner le palais du soi-disant chef de l'Église, et considéré comme le principal représentant des artistes chrétiens de son temps, Raphaël n'eut ni la religion ni l'originalité suffisantes pour faire remonter l'esprit de la poésie et l'esprit de la philosophie à l'inspiration du vrai Dieu, tout comme à celle de la théologie.

Mais qu'au contraire, il éleva les créations de l'imagination, sur un mur, au même rang que les objets de la foi, sur l'autre ; qu'en opposition délibérée et équilibrée au Rocher du Mont Sion, il érigea le rocher du Parnasse et le rocher de l'Acropole.

Parmi les maîtres de la poésie, on le trouve intronisant Pétrarque et Pindare, mais non Isaïe ni David ; et pour les maîtres de la philosophie, on trouve les maîtres de l'école d'Athènes, mais aucun de ces grands maîtres par lesquels cette école fut réprimandée – ceux qui reçurent leur sagesse du ciel même, lors de la vision [de Salomon dans le lieu] de Gabaon et de l'éclair de Damas [Saul le persécuteur devient Paul].

Le déclin des arts en Europe sortit de cette chambre, et il fut en grande partie causé par les excellences mêmes de celui qui avait ainsi marqué le début de ce déclin.

La perfection d'exécution et la beauté du trait atteintes dans ses œuvres, et dans celles de ses grands contemporains, firent de la finition et de la beauté de la forme les principaux objectifs de tous les artistes ; et dès lors, on rechercha l'exécution plutôt que la pensée, et la beauté plutôt que la véracité.

Et comme je vous l'ai dit, ce sont là les deux causes secondaires du déclin de l'art ; la première étant la perte de la finalité morale.

Veuillez bien les noter.

Dans l'art médiéval, la pensée prime sur l'exécution ; dans l'art moderne, c'est l'inverse.

De même, dans l'art médiéval, la vérité précède la beauté ; dans l'art moderne, c'est l'inverse.

Les principes médiévaux ont mené à Raphaël, et les principes modernes en découlent. »

Telle est la contradiction essentielle dans la peinture de Raphaël : c'est de la peinture, elle existe comme domaine artistique indépendant. Cependant, pour exister, elle doit s'aligner sur l'idéalisation attendue par des couches dominantes – l'aristocratie et l'élite catholique - désormais solidement installées et profitant de leur statut.

Le rôle historique de la peinture de Raphaël

En un sens, il faut donc parler de la peinture de Raphaël par la négative, même si elle se veut neutralisée. Il est, en effet, hors de question d'admettre le discours dominant, façonné par l'aristocratie et l'Église catholique romaine, puis repris et adapté par la bourgeoisie.



Il ne saurait y avoir de peinture neutre, « harmonieuse » en soi au point de ne plus rien porter, d'être « parfaite ». L'interprétation de John Ruskin est, ainsi, unilatérale, au-delà de la vérité qu'elle porte au sujet du formalisme de l'approche de Raphaël.

La question n'est pas de savoir s'il n'y a rien à reprocher à la *La Madone d'Orléans*, peinte vers 1506-1507, mais bien d'en découvrir la substance.

Et là on ne voit plus ce que Raphaël fait bien, mais tout ce qu'il évite de faire et qui l'amène justement à une peinture libérée, porteuse d'une valeur en soi, déconnectée de tout ce qui faisait le Moyen Âge.

Raphaël échappe en fait, si on regarde bien ses œuvres, à toute pression. Ses compositions flottent librement.

Prenons *La Madone* dite Aldobrandini en raison du nom de la famille du propriétaire de l'œuvre, réalisée en 1509-1510.

C'est une œuvre dont la composition est relativement élaborée. On a la Vierge, l'enfant Jésus ainsi que Jean ; il y a également un arrière-plan.

Mais Raphaël n'est pas tant « mesuré » que prudent. L'arrière-plan est systématiquement affaibli. Ici, ses couleurs sont peu marquées, il y a une séparation avec le mur.

Le poids de l'enfant à gauche est en équilibre avec celui à droite, ce qui est systématisé par le mouvement d'épaule de la femme.



Le visage de celle-ci est appuyé par la fleur remise par un enfant à un autre et le siège du fauteuil est parfaitement large afin de bien renforcer la dimension linéaire neutralisant tout l'arrière-plan en général.

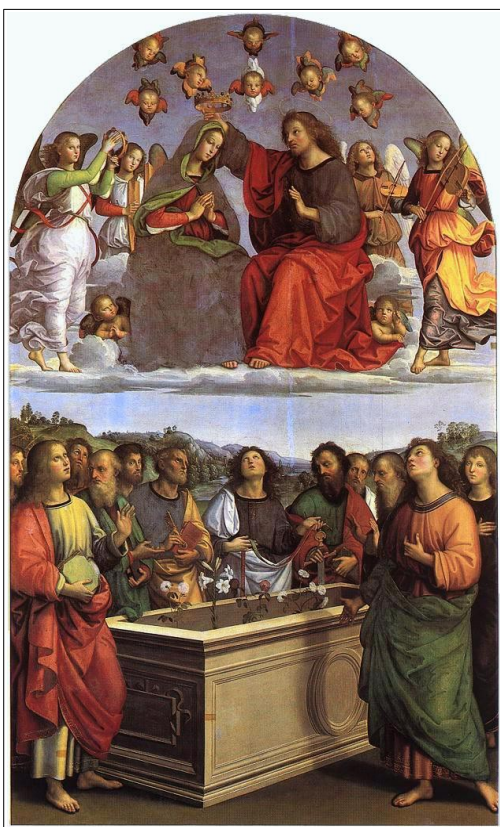
Chez Raphaël, le fond est structuré par des lignes, même si ce qui est montré est dialectiquement arrondi et flou. Le premier plan est toujours « arrondi », mais ces ronds établissent des lignes.



En apparence, on a une peinture harmonieuse, par un peintre « mesuré ». En réalité, on a une expression esthétique propre à une conscience nouvelle. L'humanité n'est plus parasitée par les obsessions propres au Moyen Âge, il n'y a plus la pesanteur, la pressurisation s'exprimant dans l'inquiétude, le remplissage, l'esprit de fermeture.

Naturellement, il est ici triché, puisqu'on passe par l'idéal antique. Ce n'est pas du réalisme.

Néanmoins, l'utilisation de l'idéalisme, du principe abstrait d'harmonie, permet l'éloignement du caractère tendu propre à la peinture du Moyen Âge.



Le Couronnement de la Vierge (appelé également Retable Oddi), datant de vers 1503, montre bien comment, chez Raphaël, la tension médiévale a disparu.

Il n'y a plus de comptes à rendre, que ce soit dans la disposition des éléments ou la représentation des figures.

Les personnages sont sereins, leur attitude est plus naturelle, tout en étant en même temps davantage intellectualisée. On a des postures propres à des gens qui pensent, qui savent qui ils sont : ils ne dépendent clairement pas de quelque chose d'extérieur à eux.

Il n'y a chez Raphaël ni tentative d'établir une démarche symbolique, ni une hiérarchie dans les éléments de la composition.

Le facteur qui joue un rôle clé, c'est bien entendu la mise en place de la perspective, avec de la profondeur de champ.

La profondeur dans le champ et la vraisemblance

Ce qu'il faut noter chez Raphaël, c'est que les éléments utilisés pour ses compositions sont liés à sa démarche. Il veut un point de vue unique : c'en est fini de la dispersion visuelle typique de la peinture du Moyen Âge.

Raphaël a donc besoin d'objets géométriques établissant des lignes poussant le regard et permettant de mettre en place de la profondeur, pour un tableau réellement en trois dimensions.

Il y a ainsi une grande attention portée aux proportions des personnages, afin d'apporter un maximum de cohérence à l'œuvre. On ne saurait véritablement parler de réalisme ; il vaut mieux parler de vraisemblance.

Et c'est là où Raphaël change littéralement les règles du jeu de la peinture. *Le Mariage de la Vierge*, de 1504, reflète cette nouvelle capacité historique à maîtriser l'espace sur le plan esthétique.



Voir au loin, présenter une démarche en trois dimensions, savoir calculer les volumes : Raphaël représente la peinture en révolution par rapport au Moyen Âge.

Et il ne suffit certainement pas de dire que Raphaël relève de l'humanisme italien, qu'il a une approche scientifique. Même en faisant un tel constat, cela n'explique pas pourquoi il se tourne vers cela et abandonne le terrain médiéval.

Quelle transformation de l'humanité représente-t-il ? Il est facile de trouver la solution. Puisque sa démarche est spatiale et représente une rupture, alors cela veut dire qu'auparavant on se focalisait sur le temps.

La peinture médiévale se fonde sur le temps ; elle cherche à montrer un moment. C'est pourquoi sa dimension « symbolique » est toujours soulignée.

La représentation du Moyen Âge a pour but de montrer spatialement ce qui consiste en un moment



essentiel. Quel que soit le tableau médiéval qu'on prenne, même si c'est avant tout une image, c'est le temps qui est l'aspect principal.

Chez Raphaël, le temps est subordonné à l'espace, dont l'ampleur devient conquérante. Regardons deux de ses œuvres pour le saisir.

La peinture appelée *Vierge à l'Enfant trônant avec saints*, de 1503, est une œuvre encore clairement liée à l'approche médiévale.

Les personnages tendent à l'harmonie, il y a une certaine grâce. Cependant, le moment prime, et relève d'ailleurs de la tradition de la représentation de la « conversation » de Marie avec diverses figures historiques de la religion.

On est encore dans la lecture médiévale d'une représentation tendant à la pensée abstraite.

Or, la pensée qui accompagne l'émergence de la bourgeoisie, l'humanisme, s'oppose à la lecture médiévale, parce qu'elle accorde une valeur en soi à la personne.

Dans le mode de production féodal, les figures sont interchangeables. Tout dépend de rapports figés, de nature corporatiste, et le roi comme l'artisan ou le serf n'existent qu'à travers leur fonction.

L'émergence des commerçants et artisans modifie la donne. Avec le commerce, ils prennent une position nouvelle, brisant les carcans médiévaux. Certains s'enrichissent au point de devenir des banquiers jouant un rôle d'une immense ampleur.

Cela rejoint une autre réalité nouvelle. L'accumulation de biens par certaines aristocraties européennes les pousse au raffinement. C'est historiquement le cas en Italie et, ici, le fait de se tourner vers l'Antiquité romaine sert de contrepoids face aux prétentions du Vatican.

Il y a aussi la dimension impériale de certaines puissances européennes dont les élites « flottent » au-dessus de la réalité, avec pareillement un goût cosmopolite pour les arts, le raffinement, l'accumulation de choses dans les « cabinets de curiosité », etc.

Ainsi, Raphaël intervient au moment où l'empereur, le roi, l'aristocrate... qui achète un tableau le fait avec une dimension personnelle. Il choisit ce qu'il achète, il a un rapport personnel avec le peintre. Il prétend posséder une individualité.

C'est là la base historique qui permet de personnaliser les œuvres. Comme, cependant, tout cela n'est pas directement porté par le peuple, l'idéalisation est le mode inévitable de représentation.

La Vierge de Lorette, de 1509-1510, est un chef-d'œuvre typique d'une telle expression artistique propre à cette époque, à ce tournant dans la dignité humaine.

Ce n'est pas réaliste, mais c'est vraisemblable. La composition est idéalisée, tout en s'appuyant sur le charme de la dimension réaliste.

C'est pour cette raison que Raphaël a été considéré comme le premier maître de la peinture, comme celui qu'il faut étudier avant tous les autres.

Il symbolise la personnalisation, même si idéalisée.



Giorgio Vasari et le moelleux chez Raphaël

Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes est un ouvrage très célèbre, écrit par Giorgio Vasari à la fin du 16^e siècle. Il y parle de 200 artistes depuis le 13^e siècle, décrivant leurs œuvres et indiquant les aspects importants de leur parcours.

Voici les passages les plus importants concernant Raphaël.

« Raphaël naquit à Urbino, le vendredi saint de l'année 1483, à trois heures après minuit.

Son père, Giovanni de'Santi, peintre médiocre, mais homme de sens et de jugement, se trouva capable de le diriger dans la bonne voie, que malheureusement il n'avait pu connaître lui-même dans sa jeunesse (...).

Lorsque Pietro [Perugino] 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.

Raphaël s'empara si bien du style du Perugino, que l'on ne pouvait distinguer les copies de l'un des originaux de l'autre, et que leurs ouvrages semblaient sortis d'une seule main (...).

Nous devons remarquer ici que ce fut après avoir vu et étudié les œuvres des plus grands maîtres à Florence, que Raphaël changea et embellit tellement sa manière, que dès lors ses productions semblèrent appartenir à plusieurs artistes habiles, mais dont les uns surpasseraient de beaucoup les autres en talent et en perfection (...).

La renommée de Raphaël était grande alors ; mais, quoique l'on admirât sa manière et qu'il eût vu et étudié sans cesse les antiques de Rome, il n'avait cependant point encore donné à ses figures cette sublimité et cette noblesse qu'il leur imprima depuis (...).

Si, comme on le pense généralement, Raphaël l'emporte en moelleux et en une certaine facilité naturelle, néanmoins est-il vrai qu'il ne lui fut point supérieur dans l'art de l'invention et de l'expression, où peu d'artistes se sont élevés à la hauteur du Vinci.

Mais Raphaël est celui de tous qui s'en est le plus rapproché, particulièrement par la grâce du coloris (...).

Lorsque Raphaël voulut changer et améliorer son style, il ne s'était jamais livré à l'étude approfondie du nu.

Jusqu'alors il s'était borné à dessiner d'après nature dans la manière du Perugino, son maître, en y ajoutant toutefois cette expression gracieuse qui chez lui semble un don de la nature.

Il s'attacha donc à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, et à étudier tous les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain.

En outre, il examina avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, et les réseaux formés par les veines.

Il réunit ainsi toutes les connaissances qui constituent un grand peintre.

Mais il reconnut qu'à l'égard de la science anatomique il ne pouvait arriver à la perfection de Michel-Ange.

En homme judicieux, il considéra que la peinture ne consiste pas seulement à la représentation du nu, qu'elle offre un plus vaste champ, et que parmi les plus grands peintres on peut compter ceux qui savent rendre avec intelligence et facilité les scènes

historiques, et ceux qui se distinguent par la conception d'idées ingénieuses auxquelles président le goût et cette juste mesure qui, dans chaque sujet, empêche de tomber dans la confusion du trop ou la pauvreté du trop peu.

Alors il s'appliqua à réunir dans ses compositions la variété des fonds et des perspectives, des fabriques, des paysages, et des effets de lumière, la propriété des costumes et la beauté des têtes chez les enfants, les femmes, les jeunes gens, les vieillards, auxquels il savait imprimer le mouvement et la vivacité nécessaires.

Il sentit encore combien est important l'art de peindre avec vérité la fuite des chevaux dans les batailles et la férocité des soldats, d'imiter toutes sortes d'animaux, et surtout de rendre les portraits si ressemblants qu'on puisse les croire vivants.

Il étudia avec soin les vêtements, les chaussures, les casques, les armures, les coiffures de femmes, les cheveux, les barbes, les vases, les arbres, les cavernes, les rochers, les feux, l'air troublé ou calme, les nuages, les pluies, la foudre, le temps serein, la nuit, les clairs de lune, les effets de soleil et beaucoup d'autres choses dont la connaissance est indispensable en peinture. »

Idéalisme et harmonie : la tranquillité de l'âme chez Raphaël

La peinture de Raphaël interpelle par son harmonie. Il est vrai que, formellement, c'est l'idéalisme qui porte sa démarche : à l'arrière-plan, on a la religion catholique romaine et l'aristocratie italienne qui s'imaginent représenter quelque chose de pur, vers lequel tout le monde doit tendre ou, sinon, se soumettre.

Néanmoins, l'idéalisme est une invention humaine et il n'existe pas d'idéal, même pas virtuel, qui pourrait agir véritablement.

Seule existe la réalité et, si l'on veut, un certain « modèle » de réalité. Il n'y a pas de chose pure, flottante au-delà du réel, vers laquelle se tourner.

L'harmonie doit donc être recherchée ailleurs que dans l'idéal. C'est d'autant plus vrai que l'idéal prétend qu'il n'y a pas de contradiction.

Dans la lecture « idéale » de la réalité, le beau appelle le beau, le bon appelle le bon.

Cela ne fonctionne pas ainsi et il faut savoir où est l'harmonie si flagrante, par exemple dans *La Sainte Famille sous un chêne*, de 1518-1520.



Alors, avec le matérialisme dialectique, on constate la chose suivante : les éléments s'agencent entre eux de manière douce, rien n'empiète sur autre chose, tout se combine tranquillement.

Devant un tableau de Raphaël, on ne ressent ni inquiétude ni tension, au sens où la peinture ne présente rien de menaçant ou de brûlant pour l'esprit.

Ce qu'on retrouve, ce n'est en fait pas l'idéalisme de l'Antiquité, mais le goût panthéiste de la contemplation propre au polythéisme. C'est un matérialisme passif, dont la clé est de porter un ensemble rassurant.

Les deux pôles de la tension – la joie et la tristesse, le bonheur et le malheur, l'épanouissement et les peines – sont exclus.

C'est un moment, finalement, populaire. Car c'est le peuple qui recherche cette harmonie, ces moments tranquilles perdus depuis la sortie du Jardin d'Eden (c'est-à-dire en fait la sortie de la Nature, et qu'on ne retrouvera que dans le Communisme avec le retour à la Nature en fructifiant les acquis du parcours historique de l'humanité).

En fait, l'erreur est simple. On veut voir en Raphaël un intellectuel, un aristocrate de la pensée, dont la peinture serait une démonstration de l'esprit.



D'où la théorie de « l'idéal » qui définirait son travail artistique.

La peinture de Raphaël obéit en réalité au parcours historique du besoin de Communisme d'une humanité sortie de la Nature et déboussolée.

C'est la tranquillité de l'âme que Raphaël affirme ainsi, ou plus exactement qu'il redécouvre.

L'humanité a atteint un certain niveau lui permettant d'avancer de nouveau vers son passé, qu'elle ne retrouvera que dans le futur.

La Vierge de l'Impannata, de 1512-1513 résonne en nous, car on n'est pas pris au dépourvu, on se repère aisément dans ce qu'on voit, aucune menace n'apparaît.

Il y a ici une réelle dimension populaire et cela se lit dans l'expression des figures religieuses, qui sont là pour nous, qui existent vraiment en tant que personnes représentées et sont donc en mesure de nous aider.

Raphaël parvient à incarner la prétention des figures religieuses à porter le Paradis, c'est là sa force.

Balzac et le sens de l'harmonie chez Raphaël

Honoré de Balzac est le grand auteur réaliste pour la France ; il est celui qui a su poser son regard et parler des choses telles qu'elles sont. Dans sa vaste fresque qu'est la Comédie humaine, on retrouve de nombreuses fois la figure de Raphaël.

Il faut ici se souvenir que Balzac est un romantique ; il idéalise le Moyen Âge et se retrouve du côté des royalistes. En même temps, il décrit dans ses romans les aristocrates comme des décadents et il reconnaît la dignité du réel à l'instar d'un vrai matérialiste.

C'est que la classe ouvrière n'existait pas encore ; le peuple était dispersé dans sa forme et Balzac, voyant l'infâme du quotidien du capitalisme grandissant, ne pouvait trouver un refuge mental, spirituel, psychologique, culturel... que dans l'idéal.

C'est ce qui le ramène à Raphaël, comme en témoignent quelques extraits exemplaires.

« La figure d'une jeune fille, fraîche comme un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, se montra couronnée d'une ruche en mousseline froissée qui donnait à sa tête un air d'innocence admirable.

Quoique couverts d'une étoffe brune, son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvements du sommeil.

Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales.

Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure, sur laquelle le sommeil avait comme mis en relief une surabondance de vie, et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir. » (La Maison du Chat-qui-pelote)

« Il revenait de Rome. Son âme nourrie de poésie, ses yeux rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange, avaient soif de la nature vraie, après une longue habitation du pays pompeux où l'art a jeté partout son grandiose.

Faux ou juste, tel était son sentiment personnel.

Abandonné longtemps à la fougue des passions italiennes, son cœur demandait une de ces vierges modestes et recueillies que, malheureusement, il n'avait su trouver qu'en peinture à Rome.

De l'enthousiasme imprimé à son âme exaltée par le tableau naturel qu'il contemplait, il passa naturellement à une profonde admiration pour la figure principale : Augustine paraissait pensif et ne mangeait point ; par une disposition de la lampe dont la lumière tombait entièrement sur son visage, son buste semblait se mouvoir dans un cercle de feu

qui détachait plus vivement les contours de sa tête et l'illuminait d'une manière quasi surnaturelle.

L'artiste la compara involontairement à un ange exilé qui se souvient du ciel.

Une sensation presque inconnue, un amour limpide et bouillonnant inonda son cœur. »
(La Maison du Chat-qui-pelote)

« Adeline Fischer, une des plus belles de cette tribu divine, possédait les caractères sublimes, les lignes serpentine, le tissu vénénéux de ces femmes nées reines.

La chevelure blonde que notre mère Ève a tenue de la main de Dieu, une taille d'impératrice, un air de grandeur, des contours augustes dans le profil, une modestie villageoise arrêtaient sur son passage tous les hommes, charmés comme le sont les amateurs devant un Raphaël ; aussi, la voyant, l'ordonnateur fit-il, de mademoiselle Adeline Fischer, sa femme dans le temps légal, au grand étonnement des Fischer, tous nourris dans l'admiration de leurs supérieurs. » (La Cousine Bette)

« Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la Maternité qui fait la mère (ce chef-d'œuvre naturel si bien compris de Raphaël !), enfin, cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse.

L'Inspiration, c'est l'Occasion du Génie.

Elle court non pas sur un rasoir, elle est dans les airs et s'envole avec la défiance des corbeaux, elle n'a pas d'écharpe par où le poète la puisse prendre, sa chevelure est une flamme, elle se sauve comme ces beaux flamants blancs et roses, le désespoir des chasseurs.

Aussi le travail est-il une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations qui souvent s'y brisent. » (La Cousine Bette)

« Les gens superficiels (les artistes en comptent beaucoup trop dans leur sein) ont dit que la sculpture existait par le nu seulement, qu'elle était morte avec la Grèce et que le vêtement moderne la rendait impossible.

D'abord, les anciens ont fait de sublimes statues entièrement voilées, comme la Polymnie, la Julie, etc., et nous n'avons pas trouvé la dixième partie de leurs œuvres. Puis, que les vrais amants de l'art aillent voir à Florence le Penseur de Michel-Ange, et dans la cathédrale de Mayence la Vierge d'Albert Durer, qui a fait, en ébène, une femme vivante sous ses triples robes, et la chevelure la plus ondoyante, la plus maniable que jamais femme de chambre ait peignée ; que les ignorants y courent, et tous reconnaîtront que le génie peut imprégner l'habit, l'armure, la robe, d'une pensée et y mettre un corps,

tout aussi bien que l'homme imprime son caractère et les habitudes de sa vie à son enveloppe.

La sculpture est la réalisation continuelle du fait qui s'est appelé pour la seule et unique fois dans la peinture : Raphaël ! » (La Cousine Bette)

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer !

Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique.

Autrement un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme !

Hé ! bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie.

Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie.

Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre.

Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre !

La véritable lutte est là ! Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas !

Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature. Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître.

Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites.

La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre.

La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres ! vous vous contentez de la première apparence qu'elle vous livre, ou tout au plus de la seconde, ou de la troisième ; ce n'est pas ainsi qu'agissent les victorieux lutteurs !

Ces peintres invaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit.

Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art, sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme.

La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.

Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression.

Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux, mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers ?

Ta sainte est une femme brune, mais ceci, mon pauvre Porbus, est d'une blonde !

Vos figures sont alors de pâles fantômes colorés que vous nous promenez devant les yeux, et vous appelez cela de la peinture et de l'art.

Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but, et, tout fiers de n'être plus obligés d'écrire à côté de vos figures, *currus venustus* ou *pulcher homo*, comme les premiers peintres, vous vous imaginez être des artistes merveilleux !

Ha ! ha ! vous n'y êtes pas encore, mes braves compagnons, il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver.

Assurément, une femme porte sa tête de cette manière, elle tient sa jupe ainsi, ses yeux s'alanguissent et se fondent avec cet air de douceur résignée, l'ombre palpitante des cils flotte ainsi sur les joues ! C'est cela, et ce n'est pas cela.

Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout.

Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise.

En partant du point extrême où vous arrivez, on ferait peut-être d'excellente peinture ; mais vous vous lassez trop vite. Le vulgaire admire, et le vrai connaisseur sourit.

Ô Mabuse, ô mon maître, ajouta ce singulier personnage, tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi !

À cela près, reprit-il, cette toile vaut mieux que les peintures de ce faquin de Rubens avec ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses, et son tapage de couleurs.

Au moins, avez-vous là couleur, sentiment et dessin, les trois parties essentielles de l'Art. » (Le Chef-d'œuvre inconnu)

« Schmucke se mit au piano.

Sur ce terrain, et au bout de quelques instants, l'inspiration musicale, excitée par le tremblement de la douleur et l'irritation qu'elle lui causait, emporta le bon Allemand, selon son habitude, au delà des mondes.

Il trouva des thèmes sublimes sur lesquels il broda des caprices exécutés — tantôt avec la douleur et la perfection raphaëlesques de Chopin, tantôt avec la fougue et le grandiose dantesque de Liszt, les deux organisations musicales qui se rapprochent le plus de celle de Paganini. » (Le Cousin Pons)

« Malgré ces brusques oppositions de blanc et de noir, *Max avait une physionomie très douce qui tirait son charme d'une coupe semblable à celle que Raphaël donne à ses figures de vierge*, d'une bouche bien modelée et sur les lèvres de laquelle errait un sourire gracieux, espèce de contenance que Max avait fini par prendre. » (*La Rabouilleuse*, ou *Un ménage de garçon*)

« La pièce a eu cent cinquante représentations au théâtre Louvois. Le roi a fait une pension à l'auteur. Buffon l'a dit, le génie, c'est la patience.

La patience est en effet ce qui, chez l'homme, ressemble le plus au procédé que la nature emploie dans ses créations.

Qu'est-ce que l'Art, monsieur ? c'est la nature concentrée. » (Illusions perdues)

« — D'où sort ce jeune homme ? que Louise se sentit humiliée dans son amour, la sensation la plus piquante pour une Française, et qu'elle ne pardonne pas à son amant de lui causer.

Dans ce monde où les petites choses deviennent grandes, un geste, un mot perdent un débutant.

Le principal mérite des belles manières et du ton de la haute compagnie est d'offrir un ensemble harmonieux où tout est si bien fondu que rien ne choque.

Ceux mêmes qui, soit par ignorance, soit par un emportement quelconque de la pensée, n'observent pas les lois de cette science, comprendront tous qu'en cette matière une seule dissonance est comme en musique, une négation complète de l'Art lui-même, dont toutes les conditions doivent être exécutées dans la moindre chose sous peine de ne pas être. » (Illusions perdues)

Grandeur et dignité chez Raphaël

L'un des grands arguments de la conception bourgeoise du monde est que la peinture de Raphaël témoignerait de la notion de grandeur.

On est ici dans une posture idéologique directement reprise à l'aristocratie. C'est, en fait, l'idée que les gens de bien auraient une attitude posée, raisonnable, cohérente.

Cela trancherait radicalement avec le peuple dont les comportements sont par essence désordonnés.

On pense ici inévitablement à la peinture de Pieter Brueghel l'Ancien, qui naît peu après la mort de Raphaël et qui, lui, inversement, montre le peuple « désordonné » en le valorisant.

Si on en reste là, alors la peinture de Raphaël est sans vie et à mettre à l'écart.

De manière très intéressante d'ailleurs, lorsque le capitalisme se développera et se lancera dans le subjectivisme, il fera de Raphaël un bouc émissaire, l'exemple même de l'académisme à abattre afin de laisser la place à l'impressionnisme, puis à tous les courants de l'art moderne, et finalement à l'art contemporain.

Il ne faut toutefois pas accepter un point de vue unilatéral sur Raphaël, et il ne s'agit certainement pas d'accepter la lecture mensongère sur la « grandeur » qui correspondrait dans sa peinture à l'esprit des gens de bien, aux valeurs et aux attitudes supérieures sur tous les plans.

La vérité, c'est que la grandeur qu'on trouve dans la peinture de Raphaël ne relève pas d'un idéalisme catholique, mais de ce qu'on appelle l'humanisme, et c'est directement parallèle au protestantisme.

Car Raphaël est né la même année que Martin Luther et il y a déjà tout le mouvement historique qui s'élance pour la reconnaissance de la dignité personnelle.

La grandeur dans les personnages de Raphaël ne tient pas à une sorte de rigidité relevant de la noblesse, ni à une idéalisation des postures.

Elle s'exprime par la dimension naturelle des corps.

Dans *Saint Michel terrassant le démon* de 1518, tant « Saint » Michel que le démon sont reconnus en tant que tel dans leur grandeur, par une peinture apte à une représentation d'un corps dans une situation bien précise, à un moment bien précis.

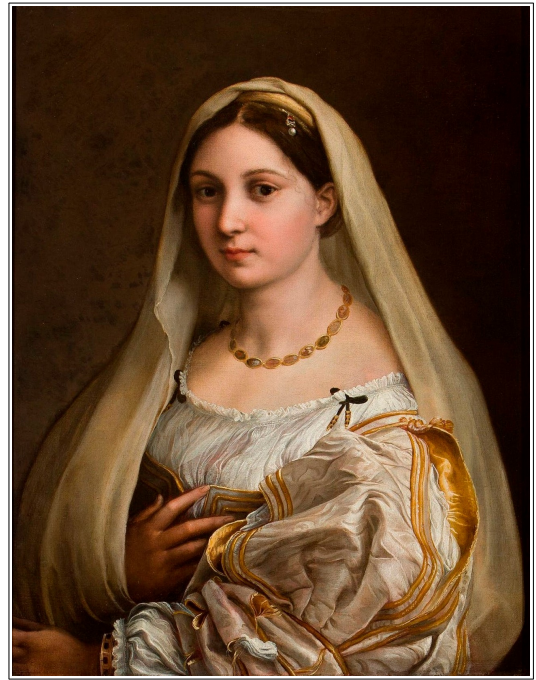


Si on prend *La Velata* (La voilée), de 1512-1518, on a la même grandeur par l'intermédiaire du corps représenté de manière naturelle, réelle.

C'est absolument flagrant et il n'y a aucunement de mise en scène. La grandeur passe par le « style » aristocrate pour des raisons historiques, mais en réalité c'est la véracité qui travaille historiquement.

La reconnaissance du réel s'impose ; elle fraye son chemin coûte que coûte. Chez les uns, c'est le moment typique ; chez les autres, ce sont les endroits représentatifs. Chez Raphaël, c'est le corps réel occupant un espace.

Et s'il est idéalisé, en apparence, c'est parce que c'est le moyen indirect pour représenter l'harmonie inhérente à une existence réelle.



Le rôle du Vatican

Ce qui fausse grandement le rapport à Raphaël, c'est que, comme Michel-Ange, il a été récupéré par le Vatican. Michel-Ange fut un immense sculpteur, mais on l'a employé pour la chapelle Sixtine, avec une contribution très grandement critiquable.



Raphaël, lui, a travaillé pour des « chambres », en fait une enfilade de salles de réception dans la partie publique des appartements papaux.

On a la « chambre de la signature », avec comme fresques *L'École d'Athènes*, *La Dispute du Saint-Sacrement*, *Parnasse*, *Les Vertus cardinales et théologiques*.

On a la chambre d'Héliodore, avec *Héliodore chassé du temple*, *La Messe de Bolsena*, *La Délivrance de Saint Pierre*, *La Rencontre entre Léon le Grand et Attila*.

On a la chambre de l'Incendie du Borgo, avec *L'Incendie de Borgo*, *La Bataille d'Ostie*, *Le Couronnement de Charlemagne*, *Le Serment de Léon III*.

On a, enfin, la Chambre de Constantin, avec *La Vision de la Croix*, *La Bataille du pont Milvius*, *Le Baptême de Constantin*, *La Donation de Rome*.

On est là dans une perspective décorative et on perd ce qui faisait la force de la peinture. Il s'agit, en effet, pour l'Église catholique romaine, de mettre plusieurs choses en avant : la philosophie, la théologie, le droit et la poésie pour la première chambre, la protection divine dans l'histoire de l'Église pour la seconde, l'empereur Constantin pour la troisième, les interventions divines dans la quatrième.

On a, dans le même esprit décoratif, une loggia, c'est-à-dire une galerie formant un espace ouvert sur l'extérieur par des colonnes ou des arcades, et reliant différents appartements.

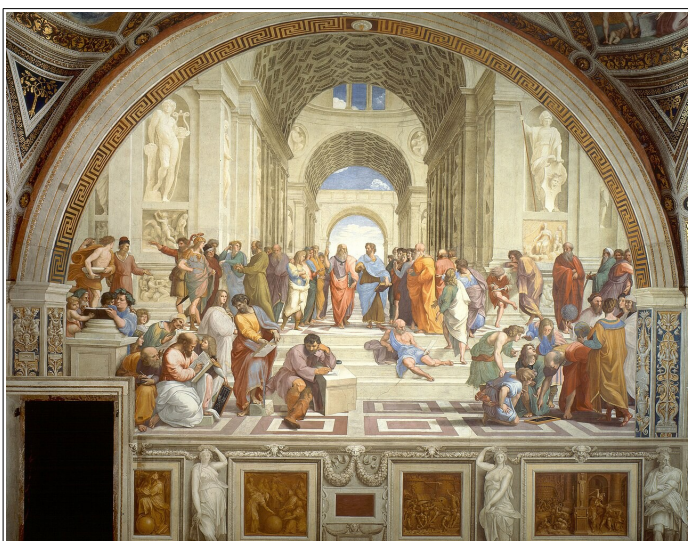
Tout cela est *bien* joli, mais relativement froid et, surtout, empreint d'une dimension statique très marquée. *La Dispute du Saint-Sacrement*, qui fait 5 mètres sur 7,7 mètres, reflète bien le côté orchestré, savamment posé, maîtrisé jusqu'à l'indifférence.



C'est vraiment comme chez Michel-Ange : on dévie la qualité première pour faire du monumental qui atteint une certaine qualité en raison de ses auteurs.

Le prix à payer est, par contre, qu'il n'y a plus de puissance ; on est dans la décoration pure, dont la nature est de s'insérer dans la démarche du Vatican et de son auto-promotion.

L'École d'Athènes est une œuvre tout à fait sèche elle aussi, ce qui est obligatoire par la démarche, mais a l'intérêt de présenter des philosophes.



C'est une démonstration d'érudition, avec notamment Parménide, Héraclite, Épicure, Pythagore, Socrate, Plotin, Ptolémée, Averroès, etc.

On a donc d'éminents matérialistes, en plus d'idéalistes, et cela montre la prétention de l'Église catholique à être en mesure d'assimiler toute la pensée philosophique, pour être au-dessus d'elle.

Représenter, en effet, Épicure ou Avicenne est totalement absurde du point de vue religieux.



De manière encore plus flagrante, on a au centre de la fresque Platon et Aristote.

Le premier indique le ciel avec son index, car ce qui compte c'est l'au-delà : c'est un idéaliste.

Le second indique le sol de sa main, pour lui seule la Nature existe : c'est un matérialiste.

Il est très étrange de voir le conflit posé de manière aussi ouverte. Néanmoins, c'est parce que l'Église catholique pense avoir triomphé.

Elle pense avoir écrasé la rébellion matérialiste produite par l'arrivée des textes philosophiques d'Aristote et de leur interprétation par Averroès. Dès la fin du 13^e siècle, l'Église catholique a condamné et pourchassé l'averroïsme.

Elle accepte désormais l'humanisme, mais de manière très contrôlée et uniquement comme expression des aristocrates, ou des intellectuels cosmopolites. Quant au protestantisme, elle n'a pas encore compris la menace, dont la première expression en Bohême, avec le hussitisme, a été battue au début du 15^e siècle.

Le Vatican est, de toute manière, un lieu aux mœurs fondamentalement décadentes, en plus de l'exigence de raffinement. Il est permis de jouer sur différents tableaux, de mêler l'Antiquité gréco-romaine à la religion, car il s'agit avant tout de faire œuvre de puissance et de monumentalité.

Le Parnasse, fresque réalisée de 1509 à 1511, est exemplaire de cette approche qui n'a aucun sens du point de vue religieux.

On a des muses, neuf poètes antiques et neuf poètes de l'époque (Dante, Homère, Virgile, Horace, Pétrarque...), dans un éloge de la poésie qui n'a strictement aucun rapport avec le catéchisme de l'Église catholique.



C'est là ce qu'on appelle la Renaissance italienne, avec cette contradiction du rapport du Vatican à l'aristocratie, à travers l'émergence des commerçants, des marchands et des artisans.

Et ce qu'il faut bien voir ici, c'est que Raphaël a été happé par l'idéologie de la Renaissance italienne. Si pour les peintres, il est une figure essentielle historiquement, sur le plan de la culture mondiale, il a été intégré au dispositif du Vatican en particulier.

Il suffit de voir *Le couronnement de Charlemagne* pour constater comment, de manière évidente, l'exigence opérative attendue par le Vatican assèche toute la dignité du réel chez Raphaël.

La fresque est ce qu'elle est, mais elle possède surtout les défauts inhérents à l'approche de Raphaël, avec l'absence de vie, l'approche figée, et même un clair formalisme dans le sens profond de la composition.



Baldassare Castiglione

Baldassare Castiglione est un écrivain et diplomate italien ; il est surtout connu pour son ouvrage en italien *Le Livre du courtisan*, publié en 1528 et qui aura une renommée européenne.



Raphaël a fait un portrait de lui, qui est intéressant, car on sort de la composition où c'est l'harmonie qui est recherchée avant tout.

On la retrouve bien sûr ici, car la peinture de Raphaël se fonde sur cette approche de neutralisation et de calme.

Toutefois, le réalisme du personnage prime et on est directement parallèle à la peinture flamande et à l'affirmation protestante de la dignité du réel.

On devine ici quel arrière-plan il y a derrière des œuvres de Raphaël qui n'ont rien à voir avec celle-ci, pour qu'il soit justement en mesure de faire un tel tableau.

Baldassare Castiglione a rédigé un poème en latin à la mort de Raphaël ; Giorgio Vasari le cite en entier dans ses *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, écrit trente ans après la mort du peintre.

Or, que voit-on dans le poème ? Que Raphaël est présenté comme une composante de la Renaissance italienne, comme un contributeur parti trop tôt (puisqu'à l'âge de 37 ans).

On est dans l'esthétisme. Il n'y a pas de dimension esthétique au sens strict, et encore moins en rapport avec la réalité, avec le regard matérialiste sur la réalité, avec la représentation fidèle au réel.

Voici le poème.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygas ipse est raptus Epidaurius undas :
Sic pretium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphaël, ingenio.
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti Superum invidiam ; indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam.
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu prima cadis intercepte juventa ;
Deberi et morti, nostraque, nosque mones.

Voici sa traduction.

Celui qui, par l'art médical, guérit un corps déchiré
et rappela Hippolyte des eaux du Styx,
l'Épidaurien lui-même fut enlevé aux ondes stygiennes :
ainsi la mort fut le prix de la vie pour l'artisan.

Toi aussi, tandis que, par ton génie merveilleux, Raphaël,
tu recomposais Rome, déchirée dans tout son corps,
et que tu rappelais à la vie le cadavre de la Ville,
meurtri par le fer, le feu et les années,
lui rendant son antique splendeur,

tu excitais l'envie des dieux d'en haut ; et la Mort, indignée,
ne supporta pas que tu puisses rendre une âme
à ce qui depuis longtemps était éteint,
et recréer, en méprisant la loi mortelle,
ce que le long passage des jours avait peu à peu détruit.

Ainsi, hélas, malheureux, tu tombes, fauché dans ta première jeunesse,
et tu nous rappelles que nous sommes dus à la mort,
comme elle nous est due à nous-mêmes.

Ce qu'on trouve ici, c'est indéniablement l'affirmation de l'intégration de Raphaël à une séquence historique. Le peintre est indissociable de sa société et de son temps. Et il ne transcende ni sa société, ni son époque.

C'est très important, car cela indique bien que, malgré l'apport historique de Raphaël et des peintres de la Renaissance italienne en général, tous ensemble ils n'atteignent pas la dimension historique au sens strict, de par leur voie détournée vers le réalisme.

Raphaël contribue, il apporte, en tant que figure charnière, mais il ne porte pas le nouveau.