

opinion

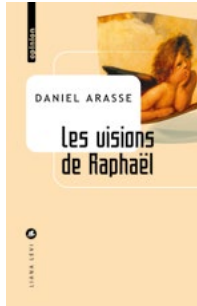
DANIEL ARASSE

Les visions de Raphaël



LIANA LEVI

Les visions de Raphaël



Considéré comme l'un des trois plus grands représentants de l'art de la Renaissance, avec Léonard ou Michel-Ange, Raphaël a été particulièrement sensible aux tensions que suscitait le triomphe de l'humanisme au sein de l'Église. Daniel Arasse reconstitue ici le fil de son évolution artistique et religieuse à travers la représentation de la vision spirituelle. Fondés sur l'analyse des œuvres, ces deux textes montrent comment Raphaël a su formuler les attentes profondes et parfois contradictoires de ses contemporains, et comment la peinture constitue une forme de pensée spécifique et irremplaçable.

DANIEL ARASSE (1944-2003), ancien élève de l'ENS et ancien membre de l'École française de Rome, a enseigné l'histoire de l'art à la Sorbonne. Il a été directeur de l'Institut français de Florence de 1982 à 1989, et directeur d'études à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales). Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire de l'art.

Daniel Arasse

Les visions de Raphaël



Liana Levi

Présentation

Les deux textes rassemblés ici ont été écrits à une vingtaine d'années de distance et destinés à deux supports extrêmement différents. Rédigé à Rome en 1972, le premier constituait ma contribution de première année, en tant que membre de l'École, aux *Mélanges de l'École française de Rome*; le second a été publié en 1992, à l'invitation de Jacqueline Lichtenstein, dans le numéro « Exposer » de la revue du Centre Georges Pompidou *Traverses*. Le ton et l'écriture en sont donc, évidemment, très éloignés.

Le premier se devait d'être un article « savant » où le jeune chercheur faisait ses premières armes et ses premières preuves. Il en résultait cette pesanteur de bon aloi où le milieu scientifique reconnaît ses marques. Sans reprendre entièrement ce premier texte, je l'ai un peu allégé (pour les notes en particulier), mais je n'en ai pas changé l'esprit ou le vocabulaire – où je reconnais parfois, trente ans plus tard, l'impact de Pierre Francastel.

Le second texte est consacré à la seule *Madone Sixtine*, la grande absente de l'article de 1972. Je l'envisage, bien sûr, en fonction des conditions historiques de son élaboration mais aussi, comme l'indique le titre, en fonction de la longue note que Walter Benjamin lui a consacrée dans son texte

classique sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique. L'analyse élargit donc la réflexion sur l'œuvre au-delà de sa signification au moment de sa réalisation pour considérer ce qu'il en est aujourd'hui du couple « valeur de culte » et « valeur d'exposition » qui est au cœur du texte de Benjamin. Il s'agissait alors de situer historiquement ce texte lui-même, rédigé en 1936, à la lumière des travaux (récents et anciens) des historiens de l'art sur la *Madone Sixtine* et de l'évolution conjointe des pratiques d'exposition et du tourisme de masse.

Si, à l'invitation de Liana Levi que je remercie chaleureusement pour sa proposition, ces deux études m'ont paru pouvoir être présentées ensemble malgré leurs profondes différences, c'est d'abord pour leur continuité thématique. Légitimement évacuée du texte de 1972 (qui étudiait la mise en relation *dans l'image* du visionnaire et de la vision), la *Madone Sixtine* fait retour en 1992 en tant que l'œuvre est tout entière proposée comme une vision dont le visionnaire n'est autre que le spectateur – c'est-à-dire, pour Raphaël, le fidèle devant l'autel. Par ailleurs, ces deux études reposent sur une même conviction, approfondie avec le temps : chaque peinture élabore son propre sens à partir de la mise en œuvre, toujours singulière, de son matériau iconographique. Dans la ligne de la notion de « pensée figurative » empruntée à Pierre Francastel avant d'être réélaborée à travers Hubert Damisch et Louis Marin, l'interprétation de l'œuvre se fonde sur le déchiffrement – le défrichage – des structures visuelles d'élaboration et de transmission du sens. En 1972, je parlais à ce propos

de «réseau figuratif¹»; je préfère aujourd'hui évoquer la «trame figurative» des œuvres de peinture, l'expression suggérant mieux que ces œuvres trament leur sens – comme on construit la trame d'une intrigue ou d'un complot et, surtout, comme le tisserand trame sa toile en entrelaçant ses fils, dessus dessous, sur plusieurs niveaux².

De ce point de vue, l'iconographie et les textes auxquels elle fait appel et référence demeurent des outils indispensables: sans eux, impossible de percevoir la dimension néoplatonicienne de la *Sainte Cécile*, impossible aussi de comprendre la fonction des modestes rideaux qui encadrent la supérieure de la *Madone Sixtine*. Mais ces textes ne suffisent pas à construire l'interprétation de l'œuvre. Au pire, ils servent à en épeler les motifs, au mieux à conforter le déchiffrement du visuel en en précisant les possibles significations d'époque et en montrant la validité – moins la vérité que la vraisemblance historique – de l'interprétation, inévitablement anachronique, construite par l'historien. Mais, chaque œuvre élaborant singulièrement sa propre version du thème qu'elle représente, l'interprète ne peut en dégager le sens qu'à travers le déchiffrement de la mise en œuvre dans l'œuvre de l'iconographie, le plus souvent partagée avec d'autres réalisations contemporaines. À ce titre, la publication de ces deux études

1. Cf. aussi mon texte «À propos de Muscipola diaboli: le réseau figuratif du retable de Mérode», dans *Symboles de la Renaissance*, I, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1976.

2. Cf. D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris, 1997.

anciennes peut ne pas être inutile : elle invite à ne pas trop soumettre le figuratif à l'ordre du discours, à regarder la peinture – pour voir, si possible, le travail du peintre.

Extases et visions béatifiques à l'apogée
de la Renaissance : quatre images
de Raphaël

Avec Léonard de Vinci et Michel-Ange, Raphaël est traditionnellement, et légitimement, considéré comme un des trois plus grands représentants de l'apogée de la Renaissance. Maître par excellence de la grâce et de l'équilibre harmonieux, artiste extraordinairement productif, il fonde, avec son atelier, la « belle manière » romaine qui joue un rôle essentiel tant dans la constitution prochaine du maniérisme que dans la définition, plus lointaine, du classicisme. À ce double titre, sa gloire sera sans égale et ne se démentira pas pendant plusieurs siècles – jusqu'à ce que sa perfection savante et transparente passe pour une forme d'art académique dont la culture et la maîtrise formelle mêmes feraient obstacle à une expression sincère.

Admiré, en particulier, pour sa capacité à traduire en images les scènes narratives et les concepts philosophiques les plus complexes, son art a été moins souvent considéré pour la qualité et l'intensité du sentiment religieux qui s'y font jour, au sein même d'une conception classique, humaniste, de la forme. Pourtant, les années où cet art atteint sa pleine maturité et sa perfection – à Rome, entre 1508 et 1520 – sont aussi des années marquées par une

grande agitation spirituelle et religieuse. Celle-ci mènera finalement au schisme de la Réforme protestante. Mais, dans l'actualité de ces années, c'est au cœur de l'Église catholique romaine que se manifeste, de la façon la plus frappante, l'aspiration à une réforme de l'institution et des pratiques religieuses. Or, Raphaël ne se contente pas d'assister à cette actualité très vivante, il y participe activement. En mars 1514, il s'inscrit à la Compagnie du Corpus Domini d'Urbino, sa ville natale et, sans qu'on puisse affirmer qu'il faisait partie de l'Oratoire du Divin Amour (fondé à Rome, vers 1515-1517, par Pierre Carafa et Gaëtan de Thiene), on sait qu'il était en rapport d'amitié et en commerce spirituel avec deux de ses membres les plus éminents, Sadolet et Giberti. Du point de vue qui est celui de l'histoire de l'art, c'est cependant surtout par ses œuvres religieuses (fresques, peintures d'autel, panneaux de dévotion privée) qu'il participe à la vie chrétienne de son temps. Peintre presque officiel de la cour pontificale, il est l'artiste qui, résolument néoplatonicien dans la Chambre de la Signature, engage le plus clairement son art sur les voies d'une religiosité et d'une dévotion plus directes et plus sensibles.

Dans ce contexte, le thème de l'extase et de la vision béatifique mérite une attention particulière. Aussi anciennes que la religion chrétienne, extases et visions béatifiques sont très traditionnellement définies comme « un regard simple de l'intelligence et un élan plein de suave amour vers Dieu et les choses divines¹ ». Elles mettent en jeu l'intelligence qui contemple la vérité et la volonté qui aime cette

même vérité. Fondées sur un certain renoncement au monde matériel pour atteindre la vision du monde surnaturel, elles impliquent à la fois la question de la relation vécue entre le sujet humain et son Dieu, celle du rapport concevable entre le monde de la nature et celui du surnaturel, celle enfin de savoir si l'homme est par lui-même capable d'accéder à cette vision ou si elle est un don de Dieu, un acte irrésistible de sa grâce. Or, si ces questions se sont toujours posées à la pensée chrétienne, le XVI^e siècle va leur donner une actualité rarement atteinte. La vision béatifique et l'extase acquièrent alors une portée polémique et imaginaire considérable, dans la mesure où la Contre-Réforme va y trouver un outil particulièrement satisfaisant pour résoudre les tensions spirituelles suscitées par la Renaissance et la réaction des réformistes. Les vingt premières années du siècle sont un moment privilégié où se mettent en place les données du problème. On voit, en particulier à Rome, coexister deux tendances spirituelles qui constituent les deux pôles de la vision chrétienne. D'un côté, l'humanisme néoplatonicien triomphe à la cour pontificale de Jules II et de Léon X; pour lui, la vision béatifique constitue le sommet de la contemplation intellectuelle du sage, le but de sa *vita contemplativa*; par son effort, le sage est capable d'accéder à la vision car, par son essence même, l'âme en a la capacité et la méditation rend possible l'union à Dieu: «L'homme qui use convenablement de la méditation du divin (*divinis meditationibus qui recte utitur*) et se pénètre de parfaits mystères est seul à devenir réellement parfait [...]. Cet homme est

rempli de Dieu (*Deo plenus*)². » Mais, parallèlement à cette confiance, on voit se manifester des doutes quant à la capacité où l'homme serait d'accéder par ses propres moyens à la vision; ils s'expriment dans un appel à un sentiment plus direct, moins intellectuel, dans un accent mis non plus sur le rôle de l'intelligence dans la contemplation béatifique, mais sur celui de la volonté, de la *caritas* et de l'amour divin. Le chrétien doit humilier son orgueil et son intellect pour s'unir à Dieu; comme l'écrit Gaëtan de Thiene, « sans Lui et sans cette union, je ne suis rien³ »; pour ces mystiques qui se multiplient au début du siècle, « intelligence humiliée est vite illuminée⁴ » par un don irrésistible de Dieu. Certes, on le verra plus loin, il faut se garder d'opposer trop simplement néoplatonisme et spiritualité de l'amour divin. Les échanges et les croisements sont fréquents entre les deux: non seulement, de Ficin à Pic de la Mirandole, le néoplatonisme évolue, mais l'amour en particulier est au cœur des deux spiritualités, qu'il s'agisse d'amour divin ou d'Éros néoplatonicien.

Par sa personnalité et le rôle qu'il joue dans la société romaine du moment, Raphaël est un témoin irremplaçable de la complexité vivante de cette situation. Il ne s'agit pas de lui attribuer une spiritualité chrétienne hautement réformatrice. Ses œuvres profanes sont là pour contredire une telle hypothèse. Mais on a trop souvent tendance à n'envisager son art, justement, que d'un point de vue profane. Or, Raphaël était le point de rencontre des divers courants du moment et, s'il incarne pour ses contemporains le « dieu mortel venu sur terre, le

dieu de la “grâce”, Éros devenu peintre⁵», il ne faut pas entendre cet Éros comme un amour purement sensuel, mais bien comme cet amour à la fois néoplatonicien et plus proprement chrétien qui constitue le lien le plus fort entre ces deux tendances spirituelles antagonistes.

Quatre images révèlent cette complexité, ainsi que l'évolution de la pensée et du sentiment religieux du peintre et de ses contemporains. Il s'agit de *Sainte Catherine d'Alexandrie*, de *Sainte Cécile*, de *La Vision d'Ézéchiël* et de *La Transfiguration*. L'intention des pages qui suivent est de dégager ce que ces œuvres apportent en propre à l'histoire du sentiment religieux. Une image n'est pas un texte et, s'il est vrai qu'un texte doit souvent confirmer l'interprétation d'une image, celle-ci n'en possède pas moins une signification spécifique. Même composée à partir d'un « programme », l'image n'est pas un discours, elle est une figuration et, en tant que telle, elle comporte une part de non conceptuel qui assure sa fonction dans la société où elle est produite – et en fait un témoignage parfois irremplaçable sur l'imaginaire collectif de la période où elle voit le jour. On portera donc une attention méticuleuse à la mise en place figurative des programmes éventuels ou de l'iconographie choisie par Raphaël. Face à ces quatre images, la question posée est simple : comment, dans une même « unité figurative », Raphaël met-il en relation l'individu humain, présenté comme tel, et le surnaturel, présenté comme tel ? Pour y répondre, il convient d'abord d'analyser les réseaux figuratifs, les chemins que Raphaël a ménagés dans ses œuvres

pour permettre au spectateur d'accomplir un certain itinéraire spirituel.

Pourquoi ne pas étudier également la *Madone Sixtine* qui constitue une articulation capitale dans l'évolution stylistique et spirituelle du peintre? La complexité de cette œuvre en fait un document irremplaçable mais elle risque aussi de faire éclater le cadre précis de cette étude et de la rendre quelque peu arbitraire. Il s'agit en effet d'étudier les procédés que Raphaël a employés pour figurer la vision béatifique, c'est-à-dire le rapport qu'il instaure, dans l'espace pictural, entre l'individu humain qui « voit » et l'objet de cette vision proprement dit. Les œuvres retenues sont donc celles où sont confrontés l'homme et sa vision, l'homme terrestre en tant que tel et la vision surnaturelle en tant que telle. Or la *Madone Sixtine* échappe à cette définition. Il s'agit bien d'une vision, mais c'est l'image entière qui est une vision proposée au spectateur: sainte Barbe et saint Sixte sont, comme la Vierge, en état de lévitation et l'espace pictural dans son ensemble est surnaturel, comme l'indique le rideau vert qui s'ouvre sur un autre monde. En ce qui nous concerne, du point de vue du schéma figuratif, la *Madone Sixtine* s'insère plutôt dans la tradition de la *Sainte Conversation*: la Vierge est entourée de deux saints (dont l'un sert d'intercesseur par rapport au spectateur) et elle domine deux angelots (dont l'aspect le plus nouveau est peut-être le caractère de « genre » très accentué qui les définit). Dans la *Sainte Conversation*, la lévitation de la Vierge n'est pas nouvelle: Raphaël l'a déjà employée pour la



1. Raphaël, *Sainte Catherine d'Alexandrie*,
Londres, National Gallery.

Madone de Foligno et les cas sont fréquents, au début du XVI^e siècle, où les nuages surnaturels remplacent le trône glorificateur. L'importance de la *Madone Sixtine* tient au fait que ce surnaturel s'empare de tout le retable, avec un mouvement et un rythme des regards qui créent un rapport très actif entre l'image et le spectateur. Celui-ci, devant la balustrade représentée au bas de l'œuvre, tient presque la place des saints dans les *Saintes Conversations* où la Vierge seule repose sur les nuages divins. Le spectateur « entre » ainsi dans l'œuvre : Raphaël instaure un rapport de participation active entre le fidèle et l'image sacrée. D'ores et déjà, on peut donc dire que, dans la *Sainte Conversation* de la *Madone Sixtine*, Raphaël veut créer un rapport plus immédiat et plus émotif entre l'homme et le divin. L'œuvre révèle une pression de la dévotion sensible qui trouve dans une certaine conception de la vision béatifique une solution imaginaire particulièrement satisfaisante.

Notes

1. A. Hamon, *Dictionnaire de Théologie catholique*, 5, 2, col. 1887-1888.
2. Id., *ibid.*, p. 205.
3. Saint Gaëtan de Thiene, lettre à Giustiniani du 1.1.1523, dans *Dictionnaire de Spiritualité*, VI, col. 35.
4. Sainte Catherine de Gênes, *Vita*, § 31, dans *Dictionnaire de spiritualité*, II, 1, col. 308.
5. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 499.



ÉDITIONS LIANA LEVI

1, Place Paul-Painlevé, Paris 5^e

Retrouvez l'intégralité de notre catalogue
et inscrivez-vous à la newsletter sur le site

www.lianalevi.fr

© 2003, Éditions Liana Levi

© 2024, Éditions Liana Levi, pour la présente édition

Couverture : D. Hoch

Cette édition électronique du livre *Les Visions de Raphaël* de Daniel Arasse
a été réalisée en octobre 2024 par Atlant'Communication.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage

(ISBN : 979-10-349-0983-4)

ISBN ePDF : 979-10-349-0985-8