

Le Pérugin et les débuts de Raphael

Le dépassement (Il sorpasso)

Pietro Vannucci, dit Il Perugino

- Né vers 1448 à Castello di Pieve et mort en 1523 à Pérouse, Pietro Vannucci fut, en son temps, le peintre le plus célèbre et demandé d'Italie, à une époque où officiaient pourtant Botticelli, Leonard de Vinci, Andrea Mantegna, Luca Signorelli son compatriote, Giovanni Bellini.
- Son étoile ne pâlit qu'à l'avènement de Raphael, qui avait été son assistant. Dès lors celui-ci prit la place de son maître, jusqu'à sa mort prématurée, en 1516.
- D'où vient l'étonnant succès de Perugino, pourquoi et comment fut-il supplanté par son élève?
- Tout d'abord, il fut un remarquable « maestro di bottega », un **entrepreneur**. Il sut disposer d'une grande quantité d'assistants (dont Pinturicchio et, un temps, le jeune Raphael), ce fut donc un manager, mais aussi un grand « marketeur », il fournit au « marché » (l'Eglise, les duc et princes italiens), ce que celui-ci attendait à cette époque. Il ne varia que très peu ses « produits à succès », se copiant lui même. Quand la mode passa, il avait fait fortune. Il produisit quand même un ou deux chefs d'œuvre à la fin de sa vie.

Le style de Perugino

- On insiste souvent sur « l'allure angélique et très douce » de ses compositions. C'est ainsi en effet que l'on peut qualifier ce style, un style « d'image pieuse ». Mais on aurait tort de le réduire à cela. Car pour séduire la noble clientèle de l'époque, il fallait autre chose.
- D'abord le Pérugin a assimilé les grandes conquêtes de la Renaissance, la construction en perspective, le « retour à l'antique » et l'importance de l'anatomie. Tous ces éléments sont présents dans ses tableaux.
- Ensuite, il savait composer, privilégiant la symétrie, qui équilibre les œuvres. En outre, il avait un art consommé pour décrire les paysages dont la lumière tranquille s'estompe doucement à l'horizon. Il choisit souvent ceux d'Ombrie, sa région natale, aux alentours du lac Trasimène.
- Enfin il sut manier la couleur. Dans un cadre généralement verdoyant, il insérait des morceaux de rouge, couleur complémentaire (robe de la Vierge, manteaux des saints), du bleu (manteau de la Vierge), et plus rarement du jaune (complémentaire du bleu).

Les raisons du succès

- En 1482, Sixte IV, pour décorer les murs de la Chapelle Sixtine, fait appel à des peintres florentins et ombriens (dont Botticelli, Ghirlandaio et Signorelli), mais c'est Perugino qui est le « chef de chantier », qui définit le programme et réalise le plus de fresques. C'est donc le leader d'un groupe d'artistes de très haut niveau, pour satisfaire la commande la plus prestigieuse qui soit, celle du pape pour sa chapelle personnelle, la Sixtine.
- Entre cette date et 1505 environ, Perugino sera l'artiste le plus demandé, partout en Italie. Ses « images pieuses » plaisent. En réalité, le peintre bénéficie de « l'organisation du marché » à l'époque.
- D'abord, étant donné l'importance des commandes religieuses, notre artiste est presque sûr de disposer d'une « clientèle captive », celle des ordres monastiques.
- Par ailleurs, parmi les commanditaires « civils », les grands princes ou leurs homologues, s'attachent souvent les services d'un peintre exclusif qui ne travaille que pour eux: Leonard pour le duc de Milan, Mantegna pour les Gonzague à Mantoue, Turà pour les Este à Ferrare, Piero della Francesca pour Federico da Montefeltro à Urbino, Botticelli à Florence, Bellini à Venise. Tous ces artistes sont « liés ».
- Perugino, lui, a un autre modèle. Il peut fournir des commandes sporadiques à Florence, Venise, Rome, et bien sûr, Pérouse. Il est toujours en mouvement et semble avoir eu deux ateliers, un à Pérouse et un autre à Florence (une multinationale à lui tout seul!).

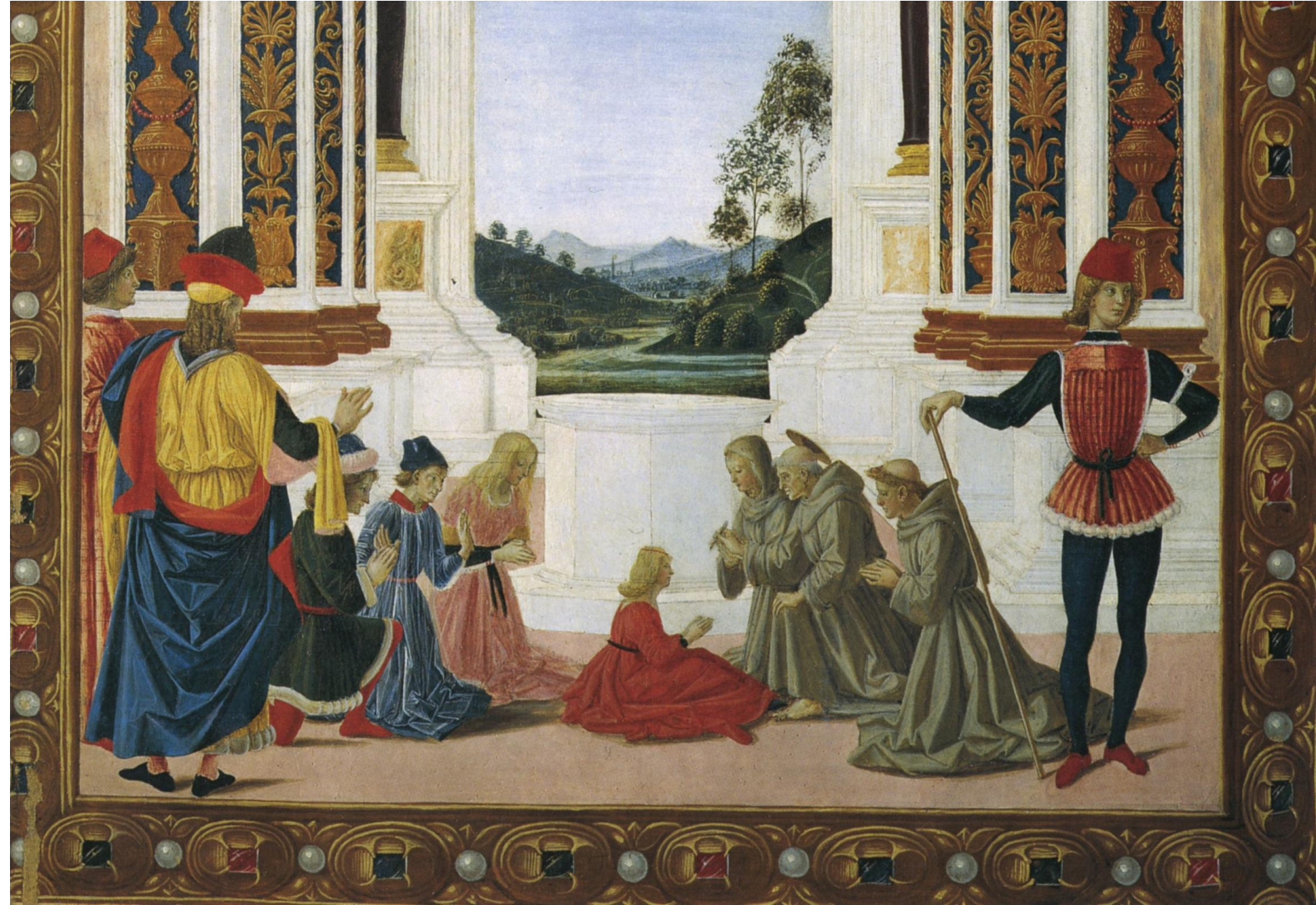
Les miracles de San Bernardino: Le saint guérit la jeune fille, 1473, 71x57 cm, détrempe

- Son premier chef d'œuvre n'est pas un grand retable ou une fresque, mais une série de 8 tablettes décoratives servant à fermer une armoire à Pérouse, dans laquelle était contenue un « étendard » à valeur symbolique. Et encore, on ne lui en attribue que 2, mais il serait responsable de la conception d'ensemble.
- Dans les 8 tablettes une gigantesque architecture, peinte dans l'esprit de Piero della Francesca, sert de cadre à l'action de petits personnages. Un paysage peut apparaître au loin, qui va devenir une signature pour Perugino.
- Cette architecture est dans le style renaissant, ici elle évoque l'arc de Titus à Rome. La construction est une perspective parfaite.



détail • D'ores et déjà, sont en place ici tous les éléments qui vont caractériser le style du Perugino: symétrie, paysage, poses gracieuses, couleur.

- Deux personnages debout, prolongés par les colonnes, encadrent la scène principale, l'un de dos l'autre de face. Ce dernier a une pose élégante, très gothique, la main sur la hanche.
- Autour de la jeune fille placée au milieu et qui se lève, les moines d'un côté, la famille de l'autre: les gestes sont mesurés. On remarque un drapé « dur » avec des plis « cassés ».
- Les couleurs sont splendides, que ce soit le rouge et le noir du page à droite, ou la trilogie des couleurs primaires sur le personnage de dos.
- Le paysage ordonné montre les collines ombriennes s'évanouissant à l'horizon, avec les arbres filiformes, autre signature du peintre.



Adoration des mages, 1473, 241x180 cm

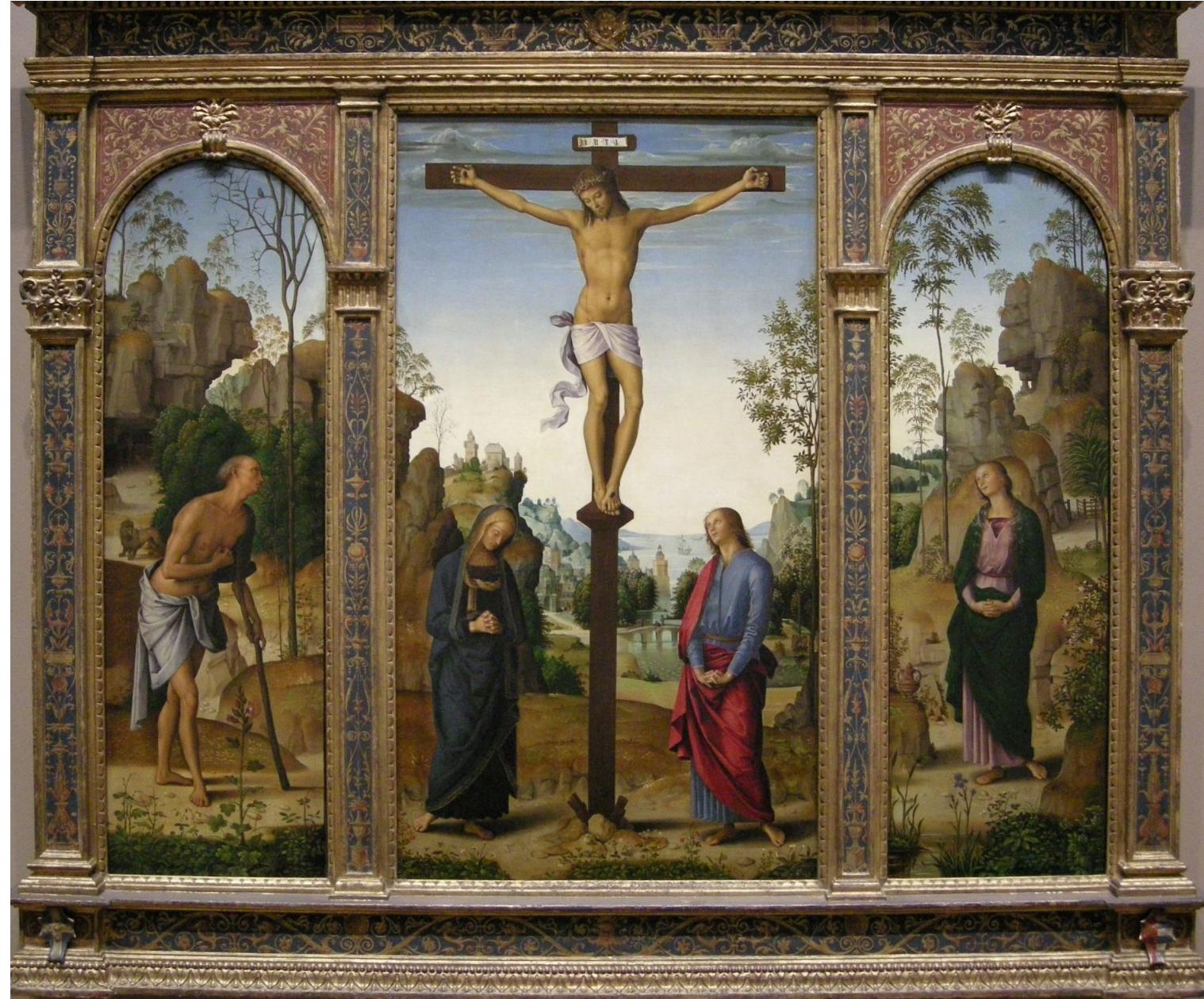
- Ce tableau reprend des éléments classiques de ce type de scène, en Flandre ou à Florence.
- La Vierge est à droite et le cortège à gauche, il y a une séparation spatiale entre les éléments « sacrés » (La Sainte Famille), et les « profanes » (le cortège des mages).
- Les deux rois debout ont des poses élégantes, « gothiques ». Un rocher prolonge le jeune roi dans la verticale, un arbre le roi « mûr ». Le cortège est « tassé ». Plus tard, le Pérugin adoptera des compositions plus « aérées ».
- Il y a une belle vallée au loin, issue de la tradition flamande.
- Par contre il y a une volonté « florentine » d'indiquer la perspective (par le toit de l'étable) et de situer les personnages dans l'espace, en rapport avec leur taille réelle (une sorte de « principe de réalisme », typique de la capitale toscane).
- Les plis des drapés sont assez anguleux, ce qui semble être une caractéristique du Pérugin à cette époque.
- Au final, Perugino n'a pas encore mis en place sa « formule », au moins dans cette œuvre: il puise aux traditions flamande et florentine.



Triptyque Galitzin, 1482-85,
291x116 cm

- Plus de 12 ans ont passé entre l'Adoration et ce retable et le style du Pérugin a pris sa forme définitive.

- La scène n'est pas « réaliste ». Le Golgotha ne se présentait pas comme cela. Les saints qui entourent le Christ n'expriment pas une douleur, mais un recueillement : A gauche St Jérôme avec son lion, c'est peut être « sa » vision qui est représentée, car au contraire des autres saints, il n'a pas participé à la scène, étant né plusieurs siècles plus tard. A droite, Marie Madeleine, au milieu la Vierge et St Jean.
- Même s'il s'agit d'une scène imaginaire, Perugino multiplie les détails réalistes : le magnifique paysage au loin avec cette vallée encadrée par ces massifs rocheux, les plantes au premier plan, les cailloux et les tasseaux qui fixent la croix.



Détail

- Avec cette multitude de détails dans le paysage, on sent l'influence flamande: le pont avec les personnages dessus, le navire au loin, la ville fortifiée au bord de la rivière, la couleur qui s'estompe vers le fond, tout cela est flamand.
- St Jean levant les yeux au ciel, la tête inclinée, le poids du corps sur sa jambe droite, adopte l'attitude caractéristique des personnages du Pérugin.
- La Vierge est une belle jeune femme recueillie, qui ne semble manifester aucune émotion, juste de la méditation. Ce sera une autre caractéristique majeure de l'art de Perugino.



Vierge à l'Enfant entre St Jean Baptiste et St Sebastien, 1493, 178x164 cm

- Autre type de sujet, les « sacre conversazioni ».
- Ici les personnages sont monumentaux, le message religieux prime sur les aspects décoratifs. La Madone est placée au premier plan, sur un piédestal entourée de saints (ici, Le Baptiste et Sébastien). L'architecture, à l'arrière ne joue qu'un rôle secondaire.
- L'attitude de St Sébastien est caractéristique, et Perugino la reprendra de nombreuses fois dans ses œuvres consacrées à ce saint : Il lève les yeux au ciel, la tête penchée, le poids sur la jambe droite. Son anatomie est parfaite mais « lisse », on ne voit saillir aucun muscle.
- St Jean, les yeux baissés, désigne le Christ, qui de Son côté lève les yeux vers lui. C'est la seule interaction entre les 4 personnages.



Pietà, 1495, 168x166 cm

- Même disposition que dans le tableau précédent avec des personnages au premier plan qui dominent une architecture simplifiée à l'arrière. Le décoratif la aussi disparaît.
- La suppression du paysage, le caractère massif des personnages s'expliquent: après la mort de Laurent le Magnifique, en 1492, Florence est en proie à une crise spirituelle sous l'influence des prêches de Savonarole. Perugino s'adapte au nouveau goût du public.
- On recherche donc des images simples, pieuses, qui apaisent dans le contexte enflammé de l'époque et l'art du Pérugin, avec son côté suave et sans drame, correspond exactement à ce besoin.
- Il met en avant les saints, pour « faire passer le message ».



suite

- Le cadavre du Christ en position rigide est une tradition allemande. Il est porté par la Vierge, et soutenu par St Jean et Marie Madeleine. Il est quasiment au premier plan.
- Les couleurs sont sobres et accordées (Jean et Madeleine), les attitudes claires. La symétrie chère au Perugino est respectée. La frise des personnages crée une ondulation, typique de l'artiste, derrière le Christ.
- Le saint debout à gauche a la tête penchée et les yeux vers le ciel, conformément aux habitudes du Pérugin.
- La Vierge, qui n'est plus une jeune fille, ne semble exprimer aucune émotion, juste de la tristesse. Chacun médite sur la mort du Christ et Jean, nous regardant, nous prend à témoin. Perugino veut donner un maximum d'efficacité au message religieux, conformément à ce qu'attend l'époque.



Madone de la Consolation, 1496, 146x104 cm

- Peinte pour la confrérie des « Disciplinati » de la Consolation, elle représente un « standard » dans l'oeuvre du Pérugin, avec cette Madone au visage ovale, penché, peu expressif et pas modelé par la lumière. Les deux anges au dessus de sa tête sont eux aussi une marque de fabrique.
- Derrière les frères en rang d'oignon et derrière encore un paysage de collines turquoise laissant apparaître une ville (Pérouse), dans un ciel qui se blanchit à l'horizon: encore une fois du « standard ».
- C'est le drapé de la robe qui est l'élément clé de cette oeuvre, laissant apparaître la jambe droite en avant et le pied dénudé, s'opposant au rouge profond de la chemise et au vert « caca d'oie » du manteau. Cette composition de couleurs n'est pas brillante, mais elle met bien en valeur la carnation ivoire du visage de la Vierge et du corps de Jésus.



- Par ailleurs la pose d'ensemble est droite sans être raide, c'est une forme de sérénité qui domine ici.
- A gauche un détail des « frères », particulièrement bien rendus dans leurs caractéristiques physiques.



Résurrection au pré , 1499, 233x165 cm

- Perugino a peint plusieurs Résurrections, Assomptions, Transfigurations, Ascensions, où une personne (Jésus ou Marie) s'élève dans le ciel sous le regard (ou non) de personnages, dans son habituel paysage de campagne ombrien.
- Ici il atteint une parfaite maîtrise, avec ce Christ dans une mandorle, à l'anatomie parfaite et discrètement déhanché, la tête penchée comme il se doit, et dont le large manteau rouge souligne les proportions harmonieuses.
- Les deux anges qui l'entourent sont directement copiés de la Madone de la Consolation.
- C'est en bas, dans les soldats, que se révèle l'originalité. Au premier plan deux sont vus endormis, de profil, comme deux caryatides aux couleurs accordées, portant le tombeau. La symétrie domine, dans la variété (les hommes n'ont pas la même pose, ni les mêmes vêtements).
- Derrière eux, un deuxième plan de soldats dont l'un semble « voir » quelque chose qui est indicible, la Résurrection, et se détourne d'un air surpris. Le miracle est accessible à tous!



L'Ascension, 1500, (détail)

Godefroy Dang Nguyen

- C'est la partie inférieure d'un retable, qui montre, par rapport à la Résurrection, combien Perugino « se copie lui même ».
- Ici il y a plus de personnages, les apôtres sont disposés en rang d'oignon. La plupart regarde vers le ciel, mais certains (3^{ème} à gauche, dernier à droite) ont les yeux fixés sur nous pour nous impliquer, une convention classique dans la Renaissance italienne.
- Pour rompre la monotonie et créer la profondeur, Perugino a disposé deux apôtres devant, à gauche (dos tourné) et à droite, de $\frac{3}{4}$.
- Chaque apôtre a une expression différente, mais ils sont statiques leur attitude est retenue.
- Les couleurs sont habilement alternées, au premier plan des plantes sont finement décrites.
- Le Christ est en majesté dans une mandorle, il ne « monte » pas mais semble regarder vers le bas comme au moment du Jugement dernier. Son anatomie est « suave », à peine dessinée, comme dans la Résurrection.
- Le chœur d'anges musiciens qui l'entoure est plutôt statique lui aussi, malgré les mouvements de rubans.
- La courbe du long pli de la robe (rouge) du Christ se reproduit dans celle (jaune) de St Pierre, et celle (rose) de St Paul. Sans doute un effet voulu pour « symétriser » la composition, qui reste malgré tout un peu « fouillis ».



Vierge au sac, 1500, 88x66 cm

- Encore un thème où Perugino a fabriqué un « produit dérivé », mais on ne sait pas lequel est dérivé duquel.



- Dans la Vierge au sac (à droite), le tableau est plus « riche », plus décoré. Les vêtements ont de fines garnitures brodées au bord, le paysage est mieux décrit, il semble plus vaste.
- Mais suite à des repeints sans doute, et à l'encrassement, les couleurs sont moins vives, moins chatoyantes que dans le panneau de la Chartreuse, bien que le Pérugin ait sans doute voulu donner plus d'éclat (manches de l'ange).
- La composition, pour une fois, est asymétrique, dominée par la verticale, côté droit, et une courbe, côté gauche.



← Panneau d'un retable démembré, Chartreuse de Pavie

Combat de l'Amour et de la Chasteté, 1503, 160x191 cm

Godefroy Dang Nguyen

- C'est un des très rares tableaux profanes de Perugino, qui se sort de sa « zone de confort ». Mais c'est une commande de la duchesse Isabelle d'Este, épouse du duc de Mantoue. Elle fait aussi travailler Titien, Bellini, Mantegna. On ne peut rien lui refuser.
- L'artiste utilise sa technique habituelle, le vaste paysage constitué d'une vallée qui se perd à l'horizon, encadrée de collines ombriennes.
- Mais il doit représenter l'action, en l'occurrence l'action violente, un combat, lui le peintre de la méditation.
- La scène est allégorique, l'Amour est personnifié par Eros le chérubin bandé, il est saisi par les cheveux par Athéna/Pallas (tunique bleu et rouge) qui s'apprête à lui donner un coup de lance. Au milieu s'affronte Vénus à droite en robe bleue, et Diane à gauche en robe jaune. La première brandit une torche (les feux de l'amour) la seconde un arc armé d'une flèche.



Pallas

Diane

Venus

Combat de l'Amour et de la Chasteté, suite

- Les personnages principaux occupent le bas du tableau, en une frise. En arrière plan, des personnages secondaires prévus par le « contrat »: Jupiter, Pluton, Apollon, tous « agresseurs sexuels » (on reconnaît par exemple Daphné transformée en laurier)
- Le tableau ne plut pas à la commanditaire, et de fait Perugino montre ses limites: les gestes sont brouillons (les bras levés partent en tous sens), les deux grands arbres au second plan cadrent tant bien que mal ce désordre.
- La gestuelle paraît affectée, il n'y a pas de mouvement naturel, et la disposition en frise engendre la monotonie. Reste le paysage, toujours impeccable.
- Mais Mantegna, Titien, Le Corrège, plus imaginatifs, ont mieux rempli leur contrat auprès de cette exigeante commanditaire.



Adoration des mages, 1504, 680x700 cm

- Cette adoration des mages est inspirée par celle de Leonardo, au moins dans le groupe central: La Vierge est vue de face, et Jesus bénit le plus vieux roi à genoux.
- Sinon l'ensemble est bien « péruginesque », avec le paysage qui s'étend au loin (et la vue du lac Trasimène), animé par une foule de petits personnages à la manière flamande. La grande charpente de l'étable domine la situation, comme le faisaient les grandes architectures des « conversations sacrées » vues plus haut.
- Le cortège se répartit en deux groupes, comme il est d'usage dans les représentations de ce type à l'époque. Les personnages adoptent des attitudes élégantes, peu en rapport avec la situation représentée (dévotion).
- Finalement Perugino se renouvelle peu, ce qu'on lui reprochera.



Raphael

- Raffaello Sanzio est né à Urbino en 1483, où son père était peintre. Son éducation commence auprès de celui-ci mais ce dernier meurt en 1494 et le jeune enfant la continue auprès des assistants de son père qui continuent l'atelier. Après 1495 à une date imprécisée, il a l'occasion de rencontrer Perugino et continue son apprentissage auprès de lui. Raphael signe ses premières œuvres en 1502.
- A partir de 1504, le jeune homme séjourne à Florence avec plusieurs allers-retours vers Pérouse où il continue d'avoir des commandes. A l'époque la capitale toscane est dominée par les personnalités de Leonard, revenu de Milan, et de Michel Ange. Dans cet environnement très compétitif il a du mal à percer. Mais il « apprend ».
- En 1508 notre artiste part pour Rome où sa carrière décollera avec la décoration des appartements du pape, Jules II. Les liens avec Perugino sont définitivement distendus.

Emancipation

- Avant son séjour à Florence, Raphael est donc l'assistant de Perugino, et ne se confronte qu'à lui. A partir de 1504, ses fréquents séjours à Florence (où il cherche la reconnaissance) vont aussi lui permettre de créer son propre style, en s'émancipant de celui de son « maître ».
- Il n'abandonne pas, on l'a dit, les commandes locales de Pérouse, là où il a été accueilli par Perugino dont il reprend certains traits stylistiques, mais il insuffle désormais à ses œuvres des éléments qui lui sont propres, et qu'il a assimilés au contact des peintres florentins et de leurs œuvres.
- On peut juger de l'affirmation de sa « manière », en comparant ses œuvres de l'époque avec celles de Perugino, sur des sujets équivalents.
- En voilà quelques exemples, à commencer par le plus célèbre, le Mariage de la Vierge, où la citation de Perugino par Raphael est la plus explicite.

Imitation/ émulation

Le mariage va donner lieu à la naissance du Christ, donc de l'église (symbolisée par le bâtiment en arrière plan, ou bien est ce le temple de Jérusalem?). Le prêtre unit les époux devant les autres prétendants, éconduits et dépités

- Le tableau du Pérugin, ci contre, fait partie de ses chefs d'oeuvre.
- Ce qu'on admire, c'est la composition, avec cette perspective fuyante vers l'arrière, bloquée par ce temple. Elle est inspirée de sa fresque sur les murs de la Sixtine (Remise des clefs à St Pierre).
- Le prêtre qui unit les époux, est sur la verticale de l'entrée du temple.
- De chaque côté les personnages se répartissent de façon symétrique.
- Raphael, à droite, s'est largement inspiré de son maître.

Pérugin : Le mariage de la Vierge
(1500-1504)



Raphael (1504) même sujet



Différences

Chez Raphael, Joseph est beaucoup plus jeune que d'habitude. Un simple détail, le mouvement de tête du grand prêtre anime la scène du tableau de Raphael.

Pérugin à gauche présente une frise de personnages alignés et statiques. Il y a de la rigidité, par exemple dans les deux personnages vus de dos aux extrémités

Raphael au contraire donne du mouvement et une profondeur. Ses personnages semblent avoir aussi plus d'épaisseur. L'homme, qui brise un rameau, et la femme, tous deux mis en avant, ont des attitudes plus naturelles que chez Perugin, moins rigides

Le mariage de la Vierge



Femme

Homme

Pala Ansidei, 209x148 cm, 1505

- Autre source de comparaison, les « sacre conversazioni ». Le schéma général de composition est le même dans les deux tableaux : Une Vierge sur un trône, portant le Christ, entourée de saints, le tout devant une grande architecture de type romain. Pourtant il y a des différences.

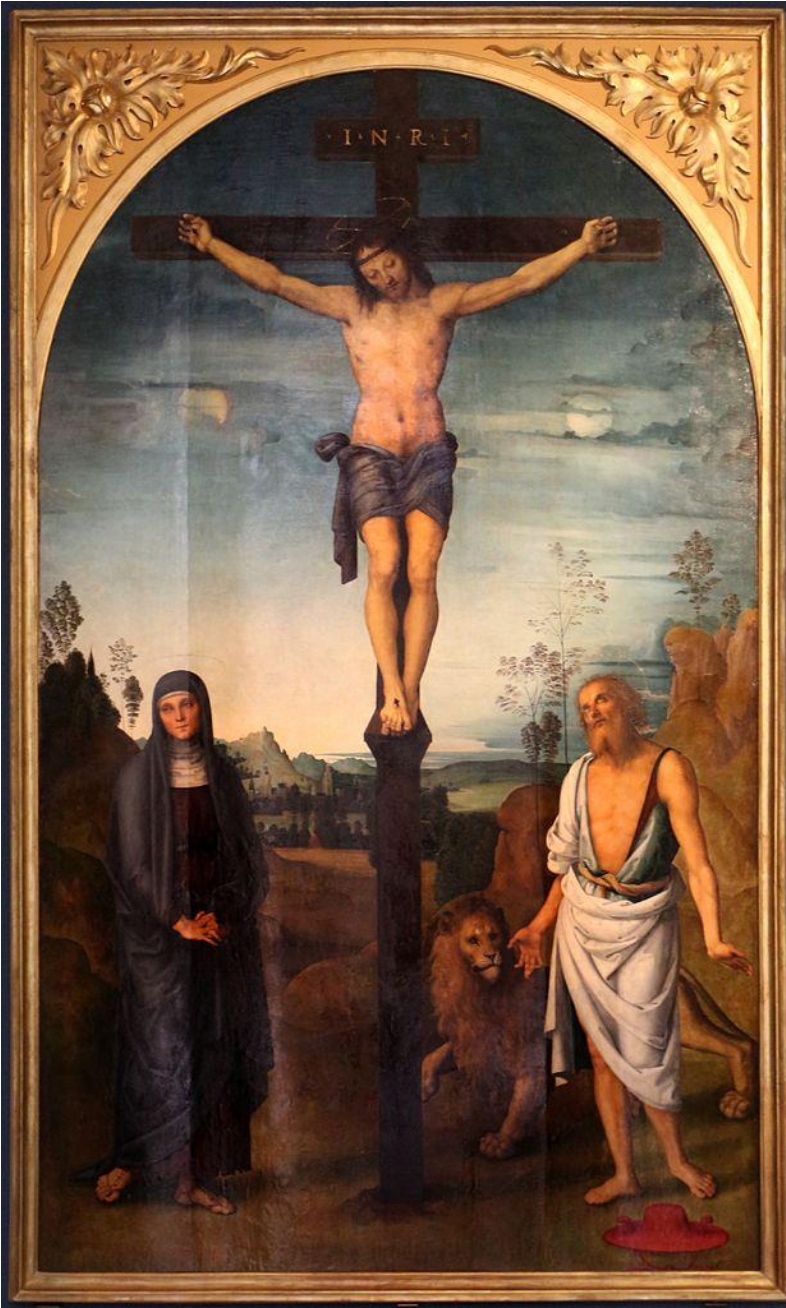


Perugino, Retable « Decemvir », 1495

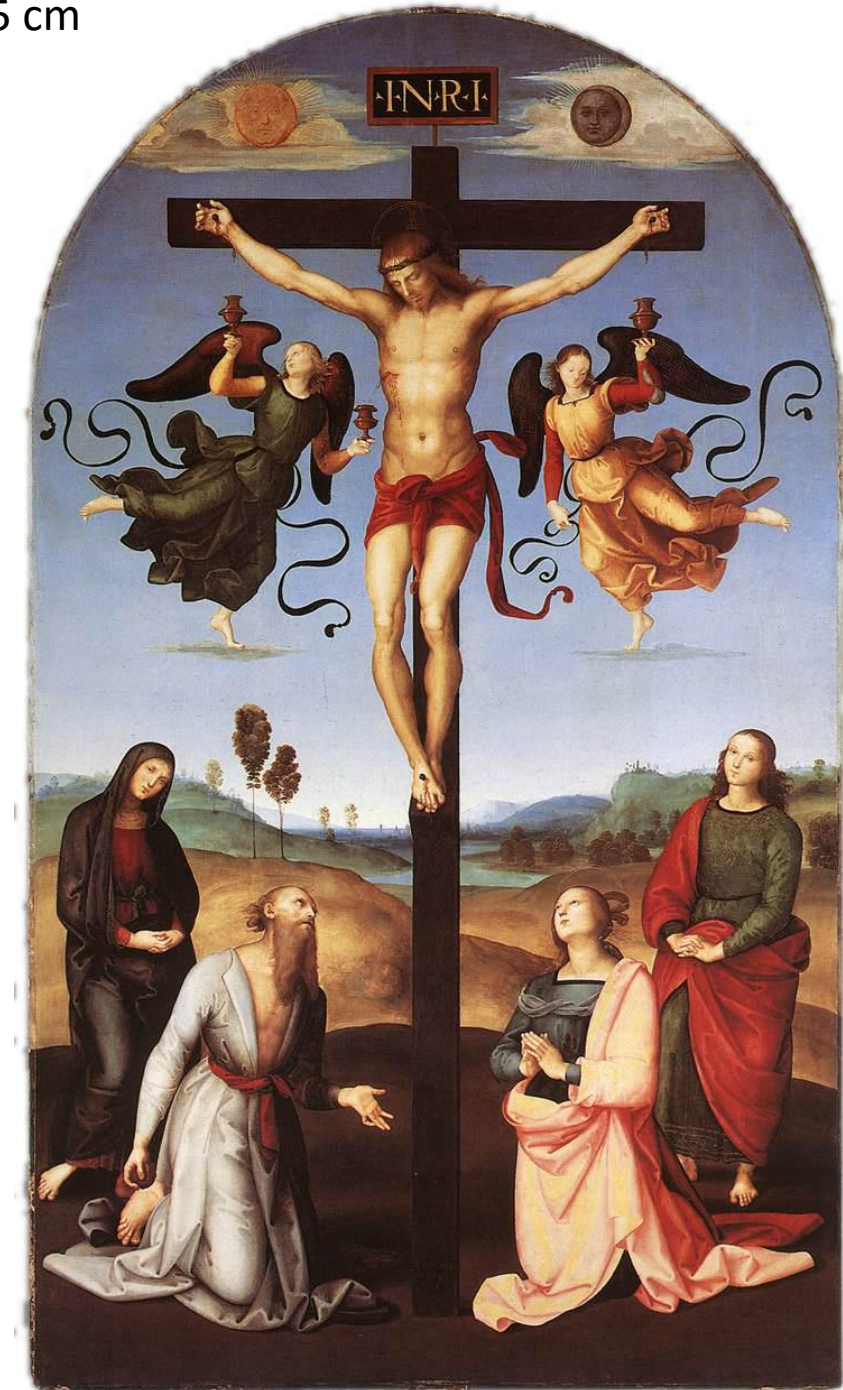
- Les personnages de Perugino encore une fois sont plus « raides », chez Raphael le Baptiste avance sa jambe droite, et son geste pour montrer le Christ est plus démonstratif que celui du diacre de Perugino: on voit même saillir les muscles de son bras.
- St Nicolas de Bari à droite oscille la tête en lisant, ce qui suggère une attention soutenue. L'équivalent chez Perugino est moins évident.
- Le Christ et la Vierge sont associés dans la lecture, alors que chez Perugino chacun regarde de son côté. Bref il y a beaucoup plus de « vie » chez Raphael.



Godefroy Dang Nguyen



- Là encore, le processus d'imitation/émulation fonctionne. Les deux tableaux semblent a priori semblables, même si l'ambiance n'est pas la même, nocturne chez Perugino, diurne chez Raphael.
- L'élève semble copier le maître. Il y a pourtant quelques différences subtiles.
- Le corps du Christ chez Raphael paraît plus « vrai », on sent son poids, car les bras sont plus inclinés, la tête est penchée en avant sous le poids de la mort. L'anatomie apparaît dans les jeux d'ombre sur les muscles.
- La Vierge est « raide » chez Perugino, elle est beaucoup naturelle chez Raphael, on sent également le poids de son chagrin dans ses épaules basses et sa tête penchée. Même chose chez les deux Jérôme. Celui de Raphael est plus « vivant », celui du Pérugin, statique.
- Les drapés sont aussi plus cassants chez le Pérugin, que ce soient ceux de Jérôme ou ceux de la Vierge. Au contraire chez Raphael, ils paraissent plus naturels



Madone du Grand-Duc, 1505, 84x56 cm



Perugino « Madone à l'Enfant »,
1501, 70x51 cm

- Personne ne serait surpris si on lui disait que les deux tableaux ont été faits par le même artiste. Il y a là la même « suavité » dans le visage de la Vierge, la même « méditation », et le même sens du mouvement dans l'attitude de l'Enfant.
- Si on ajoute que le fonds noir du tableau de Raphael a été peint après coup et qu'auparavant il y avait un paysage dans une fenêtre, la ressemblance devient plus grande.
- Pourtant l'Enfant de Raphael a plus de vivacité, d'expression que son homologue du Pérugin.
- L'expression de la Vierge chez Perugino paraît « bloquée » dans la méditation, tandis que celle de Raphael est plus douce et plus naturelle. L'ample manche autour du coude lui donne plus de « réalité » et de volume.



L'influence des maîtres florentins

- En 1504 Raphael a 21 ans, c'est un jeune peintre qui débarque à Florence. Face à lui Botticelli vieillissant (59 ans), mais aussi Leonard (52 ans) et Michel Ange (36 ans). Ces peintres ont chacun un style qui va influencer le jeune maître, notamment Leonard, dont la manière est la plus proche.



Leonard de Vinci Vierge et St Anne, Jésus et St Jean Baptiste

- A gauche le schéma pyramidal, avec le jeu entre les enfants, va inspirer les Madones de Raphael
- A droite, les études sur les batailles de Léonard vont influencer un petit tableau de l'Urbinate



Rubens, lutte pour l'étendard, copie de Leonard de Vinci

St Georges terrassant un dragon, 31x27 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Le carton de Leonard copié par Rubens était d'une originalité difficilement concevable aujourd'hui. Personne avant lui n'avait cherché à représenter la fureur d'une bataille, les cris, la poussière, l'entremêlement des corps.
- Dans son petit tableau, Raphael essaie lui aussi d'insuffler de l'animation à ce combat, avec le cheval cabré, le geste ample de St Georges.



- Pour le reste, on retrouve le paysage ombrien à la manière de Perugino, les couleurs délicates qui s'estompent à l'horizon.
- L'armure du saint brille d'un éclat métallique et fait écho aux écailles du dragon.
- Les éclats de la lance créent la profondeur, un « truc » qui date d'Ucello.



- Le schéma pyramidal et le jeu des enfants est inspiré de Leonard. De même le paysage rocheux, loin des collines ombriennes, vient aussi de Leonard.



- Mais Raphael est loin des complexités du maître toscan. Ses personnages sont clairement définis et isolés, ils ne sont pas « imbriqués ».
- La position du Christ sur les genoux de sa mère, vient également de Leonard.
- Le visage de la Vierge, lui, reste « péruginesque ».



Madone à la prairie, 1506, 113x88 cm

- Ici Raphael a atteint la plénitude de ce qui va devenir son « standard » : Une Vierge pyramidale, penchée sur son Fils en train de jouer (ici avec St Jean Baptiste), devant un paysage large, marqué par le brun au premier plan, le vert ensuite et un horizon bleuté.
- L'emprunt à Leonardo (pyramide) est évident mais il n'y a pas cette animation que l'on rencontre chez le toscan. C'est le calme qui prédomine, rien ne laisse présupposer le destin tragique des deux enfants.
- La clarté et la solidité de la composition est établie par la géométrie: au grand triangle de la Vierge fait écho le petit triangle formé par les enfants et le bâton du Baptiste



Sainte Famille Canigiani, 1507, 131x107 cm

- Juste avant de partir à Rome, Raphael subit aussi l'influence de Michel Ange dont le « Tondo Doni » (ci-dessous) sert de modèle pour une composition certes pyramidale, mais en hauteur, avec une citation directe du St Joseph (homme chauve qui surplombe la scène).



- Sinon, les deux enfants forment un ovale qui est enveloppé dans les courbes des mères.
- A l'arrière un paysage



Conclusion

- Ainsi va la vie: Il arrive souvent qu'un élève plus doué dépasse son maître « qui lui a tout appris ». Ce fut le cas pour le Pérugin et Raphael.
- Mais pour cela le second, qui resta toute sa vie « une véritable éponge », a aussi absorbé les leçons d'autres maîtres, encore plus grands que Perugino, Leonard de Vinci, Michel Ange.
- Quel fut alors **l'héritage** transmis du vieux maître à son élève? D'abord sa manière « douce et suave », que Raphael fit d'abord sienne, et dont il ne se départit jamais complètement. Il y a aussi la clarté (que Perugino poussait à l'extrême dans la symétrie). Il y a également le sens du paysage, que Raphael utilisera dans ses nombreuses Madones. Il y a enfin le **sens des affaires** car comme le Pérugin, Raphael fut à la tête d'un atelier prospère, qui honora de nombreuses commandes.

Références

- Vittoria Garibaldi « Le Pérugin », in « Première et seconde Renaissance », Hazan, 2006.
- Bruno Santi « Raphael », in « De la Renaissance au XVIIIe siècle », Hazan, 2006.
- Daniel Arasse « Leonard de Vinci », Hazan, 1997.
- Michele Prisco « Raphael », Flammarion, 2003.

