

La Madone DE FOLIGNO entre Louvre et Vatican

PAR MARC FUMAROLI, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

À l'occasion de l'exposition à Milan, au Palazzo Marino, de la *Madone de Foligno* de Raphaël, le président de la Société des Amis du Louvre revient sur le destin de ce tableau mythique, entre France et Italie. Son analyse permet de voir la clef de l'œuvre, cachée dans le voile bleu de la Vierge, sous les pieds du Christ enfant.

Durant dix-neuf ans, de 1797 à 1816, La *Madone de Foligno*, le premier tableau d'autel que Raphaël ait peint à Rome et l'un de ses chefs-d'œuvre les plus admirés, a été l'une des icônes laïques du Louvre. L'armée du Directoire l'avait expédiée à Paris, avec tous les chefs-d'œuvres antiques et modernes saisis conformément aux clauses du traité de Tolentino.

Peinte sur bois, cette commande de Sigismondo de' Conti, natif de Foligno, secrétaire de Jules II, avait trôné pendant une quinzaine d'années, de 1511 à 1535, sur le maître-autel de Sainte-Marie d'Aracoeli au pied duquel ce prélat avait souhaité être enseveli. L'œuvre de Raphaël fut ensuite transportée, peut-être avec la dépouille

de son commanditaire, dans l'église Sainte-Anne du monastère des comtesses de Foligno, petite ville d'Ombrie. C'est là que les envoyés de Bonaparte, bien conseillés par le peintre Jean-Baptiste Wicar, élève de David, la trouvèrent et s'en emparèrent, en 1797.

Grâce à la gravure et à la copie, le chef-d'œuvre de Raphaël était alors célèbre, tout particulièrement en France. Depuis la première moitié du XVII^e siècle, Raphaël (dont l'art était très bien représenté dans les collections royales dès le règne de François I^{er}) était tenu par Nicolas Poussin, par ses amis Chantelou et Chambray et par leur patron Richelieu, comme l'Apelle des Anciens grecs réapparu parmi les Modernes.

Plus que jamais, au XVIII^e siècle, Raphaël était le modèle à imiter pour les peintres académiques français, si ceux-ci voulaient éviter les déviations et la décadence introduites en Italie (ou « par sottise imitation », en France) par Michel-Ange, par les maniéristes, puis par Caravage, dont Poussin avait écrit qu'il était « né pour perdre la peinture », puis par le goût italianisant dit « rocaille ».

Aujourd'hui, dans une interview récente, Antonio Paolucci réfute tacitement cette ancienne thèse annexionniste française : loin d'être un Apelle ressuscité, Raphaël est à ses yeux la source originale de toute la peinture moderne et chrétienne, « Titien avant Titien, Caravage avant Caravage ».

Ci-contre
Raffaello Sanzio
(1483-1520)
Madone de Foligno
1511-1512,
peinture grasse
à tempera sur bois
transférée sur toile,
308 x 198 cm.
Coll. musées du Vatican,
Cité du Vatican.





Ci-contre et à droite
Raffaello Sanzio
(1483-1520)
Madone de Foligno
1511-1512.
Détails.

Le troisième voyage hors de Rome, depuis 1816, de *La Madone de Foligno* vient en effet d'avoir lieu. Le premier l'avait ramenée du Louvre au Vatican, le second, assez récent, la fit accompagner Benoît XVI à Dresde, où elle tint quelques semaines compagnie à *La Madone Sixtine*, autre grand Raphaël. Elle vient d'être exposée à Milan. La politique du nouveau directeur des musées pontificaux, Antonio Paolucci, et de son « ministre de la culture », le cardinal Ravasi, est de faire voyager, « hors marché », les saintes icônes du catholicisme, missionnaires de la foi comme l'ont été naguère, pour André Malraux, ambassadeur de la grandeur française, les icônes laïques du Louvre, *Vénus de Milo* et *Joconde*.

Quand Raphaël épousait le génie français
Mais au XVII^e et au XVIII^e siècles, dans la concurrence du Paris des Bourbons avec la

Rome des papes pour l'hégémonie dans les arts, Raphaël, le Raphaël romain, celui des *Stanze*, de la *Madone Sixtine*, de la *Transfiguration*, de la *Galatée*, a été malgré lui enrôlé, et pour longtemps encore, dans le parti de Paris. Pour toute la tradition académique française, le « divin » Raphaël a passé pour la pierre angulaire manquante de la Renaissance des arts, l'archétype du peintre parfait, imité par Poussin et par Le Brun, mais ignoré ou trahi par la plupart des écoles italiennes, exception faite de Bologne et de l'héritage raphaélite d'Annibal Carrache.

Jacques Thuillier est allé jusqu'à parler d'un « véritable mariage entre le génie de Raphaël et celui de la France » ! Lorsqu'au début du XVIII^e siècle, le « mauvais goût » rocaille sembla tourner le dos à Poussin, à Le Sueur, à Le Brun et affoler les sages « grotesques » de Giovanni da Udine, c'est Raphaël que la critique française invoqua



pour sauver l'art national menacé de décadence. À la veille de la Révolution, Raphaël avait retrouvé toute son autorité d'Ancien parmi les Modernes. « Homme divin ! », s'écriait David. Quand la grande portraitiste Vigée Lebrun voulut se peindre avec sa fille adorée, le mécréant David, alors son ami, lui conseilla de prendre la pose de la *Vierge à la chaise* ou de la *Vierge de Foligno*.

Disciple intransigent de David, le vieil Ingres, quand on lui dit qu'on s'apprêtait au Louvre à « restaurer » le chef-d'œuvre du « Dieu sur la terre », le *Saint Michel Archange* de Raphaël, fonça aux Tuileries. Il obtint que Napoléon III quittât le conseil des ministres et qu'il signât devant lui, sur-le-champ, l'interdiction de procéder à ce sacrilège. Ingres oubliait un peu vite que la *Madone de Foligno*, sur le rapport alarmé à l'Institut d'un autre élève de David, François-René Vincent, avait été sauvée, in extremis, en 1802, par son transfert du support original de bois, en voie de pourriture, à un support de toile. Les restaurateurs parisiens – inventeurs de cette technique – firent du beau travail. Restauré, le chef-d'œuvre ne regagna pas Foligno en 1816, mais fut installé, avec moins de risques d'humidité, au musée du Vatican.

La religion française de Raphaël n'a pas survécu à l'impressionnisme ni aux écoles avant-gardistes qui se sont succédées de plus en plus vite à Paris, puis à New York. Les Goncourt, Huysmans et leurs successeurs modernistes ont vomi, avec un incontestable succès, Raphaël et le Beau idéal



Ci-contre
Raffaello Sanzio
(1483-1520)
Madone de Foligno
1511-1512. Détail.

Ci-dessous
Michelangelo Merisi da Caravaggio
dit **Le Caravage**
(1571-1610)
Jeune garçon mordu par un lézard
1597-1598,
huile sur toile,
66 x 49,5 cm.
Coll. National Gallery,
Londres.



antique et académique, dont il avait semblé si longtemps, en France, le maître absolu.

Pour sauver Raphaël de ce revirement français, Antonio Paolucci veut faire voir dans le peintre de la *Madone de Foligno* un Moderne d'avenir plutôt qu'un Antique retrouvé, un symboliste religieux plutôt qu'un doux embellisseur de la nature, laïc et conventionnel.

Une croix brodée sur le voile

Regardons avec cet œil neuf la sainte conversation représentée par Raphaël dans *La Madone de Foligno*. Quelle étrange attitude le peintre prête au fils que sa mère voudrait protéger ! Le Christ enfant se contorsionne, comme saisi de terreur. Dans les bras de la Madone, il préfigure l'attitude de répulsion que, plusieurs décennies plus tard, Caravage empruntera à Raphaël pour représenter le *Jeune garçon mordu par un lézard*

de la National Gallery de Londres, tableau sécularisé s'il en est.

Or, dans le tableau d'autel de Raphaël – ce que ne montrent pas la plupart des photographies –, une croix monastique est brodée sur le voile dont la Madone s'enveloppe. C'est sur le tronc de cette croix, vue de profil, à peine visible pour le spectateur, que reposent déjà les pieds de l'enfant effrayé, tandis que la branche transversale de la croix semble elle-même l'ombre portée des bras de Jésus, soulevés de crainte.

Tout prend sens dans le tableau dès qu'a été perçu le double mouvement de l'Enfant, anxieusement deviné par la Madone. Il est épouvanté par l'horreur prévisible du sacrifice, mais ne se refusant pas au futur supplice d'où dépend le salut de l'humanité. Un angelot tient une tablette nue : c'est là que sera gravé l'évangile de la Passion. Un paysage urbain orageux, inspiré de Dosso

Dossi, se nimbe d'un arc-en-ciel de fin de tornade : il symbolise la Résurrection qui suivra la Passion. Trois saints soutiennent le donateur, concentrant son attention sur le mystère de l'Incarnation, lové dans la conversation silencieuse de la Madone et du Fils.

Nous savons par ailleurs que le tableau était aussi un ex-voto, destiné à rendre grâce à l'intercession de la Vierge, qui aurait épargné de la foudre la demeure folignese de la famille Conti. Ce sens terre à terre n'exclut nullement la profondeur théologique prêtée par Raphaël à ce retable. Sans rien ôter à la beauté du tableau, sa relecture symbolique le libère de son immobilité et de sa froideur apparentes. Un suspens pathétique le fait frémir, et l'eschatologie chrétienne de la Rédemption le pourvoit de la dimension « temps », interdite, selon Lessing, à la représentation picturale. ■