

La Marie-Madeleine de Raphaël ou quand l'élève dépasse le Maître !

When the disciple surpasses the master: about the Mary Magdalena a Raphael's painting

Annalisa Di Maria¹, Jean-Charles Pomerol², Nathalie Popis³, Andrea Chiarabini⁴

¹ Experte de Léonard de Vinci, Membre exécutif pour le Club de l'Unesco de Florence

² Professeur Émérite à Sorbonne Université

³ Spécialiste de l'application des mathématiques dans l'art

⁴ Docteur en biologie moléculaire, Urbino Université Carlo-Bo

RÉSUMÉ. Cette étude a pour objet d'apporter des indices historiques sur l'entourage, les influences et les convictions du prodigieux peintre Raphaëlo Sanzio dit « Raphaël ». La redécouverte d'une œuvre qui serait le portrait de Chiara Fancelli a permis de mettre en lumière l'évolution et les compétences artistiques du peintre. Ce portrait à l'effigie de Marie-Madeleine est un dépassement flagrant du modèle rigide du Maître Pérugin et se rapproche dans sa technicité et dans sa splendeur des œuvres et de l'esprit de Léonard de Vinci.

ABSTRACT. This study is about the influences that affected the artistic trajectory of Raphael, from his father and Perugino's workshops, to his perfect mastery illustrated by a recently discovered painting of Mary Magdalena. This painting portraying Chiara Fancelli, Perugino's wife, proves an indiscussible surpassing of Perugino's know-how, and is imbued by Leonardo da Vinci's painting technique and spirit.

MOTS-CLÉS. Raphaël, Léonard de Vinci, Marie-Madeleine, Le Pérugin, Beauté et idéalisme, Platonisme.

KEYWORDS. Raphael, Leonardo da Vinci, Mary Magdelene, Perugino, Beauty and idealism, Platonism.

1. Raphaël Sanzio, l'enfance d'un prodige

Raphaël Sanzio est né le 6 avril 1483 à Urbino dans la région des Marches qui fut réputée comme étant le plus grand foyer artistique italien au XVI^{ème} siècle. Cette ville de grande renommée fut le siège de la cour de Frédéric III de Montefeltro, un condottiere reconnu comme Duc d'Urbino par le pape Sixte IV, ce qui fit d'Urbino un État pontifical.



Figure 1. *Portrait de Baldassare Castiglione, 1514/1515*
Raphaël Sanzio

Comme l'a rappelé Baldassare Castiglione (figure1), dans son manuel de savoir-vivre intitulé *Le livre du courtisan*, grandir dans le cercle de la cour du Duc représentait un modèle de vertus

humanistes, et c'est ce qui a permis à Raphaël Sanzio d'acquérir ses excellentes manières et ses compétences sociales soulignées par Vasari [1] dans son ouvrage *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*.



*Portrait du Cardinal
Bibbiena*

*Portrait du Cardinal
Bembo*

Figure 2. *Raphaël Sanzio, vers 1510*

C'est également ce qui lui facilita, toute sa vie, l'accès à des cercles élevés et des personnalités connues, comme Bibbiena et Bembo (figure 2), célèbres écrivains, qui devinrent tous deux cardinaux et qui, plus tard à Rome, à l'époque où Raphaël y demeura lorsqu'il travaillait pour le Pape Jules II, resteront des proches jusqu'à la fin de sa vie, en 1520 [1].

Raphaël Sanzio fut l'un des plus merveilleux artistes de la Renaissance, adulé pour ses qualités artistiques tout autant que Léonard de Vinci [2]. Mais qu'est ce qui a pu façonner son génie dès son plus jeune âge ? Pour le comprendre, nous devons revenir sur son enfance, les influences qu'il a subies mais également les malheurs de sa vie car rappelons-le, Raphaël a perdu très jeune les deux êtres les plus chers de sa vie, sa mère à 8 ans et son père à 11 ans. Un parcours de vie qui révèle la force de son caractère et sa détermination dans sa volonté de devenir un grand artiste.

Raphaël naquit dans une famille d'artistes : son oncle n'était autre que l'illustre architecte Bramante et son père fut un peintre et poète de la cour du Duc d'Urbino, qui avait offert l'hospitalité au grand peintre Piero della Francesca. Son premier enseignant fut donc son père, à la tête d'un atelier florissant, créant des œuvres pour l'aristocratie locale et pour le duc et sa famille [3]. Son père Giovanni Santi était un bon connaisseur de la peinture contemporaine, en Italie et à l'extérieur de la péninsule, comme en témoigne sa Chronique rimée écrite à l'occasion du mariage de Guidobaldo avec Élisabeth de Mantoue. Dans la toute petite cour d'Urbino, il était probablement mieux intégré dans le cercle central de la famille régnante que les autres peintres de la cour et Raphaël bénéficiera de ces avantages. Giovanni Santi travailla dans divers endroits en Italie centrale, notamment pour la ville de Cagli, dans la chapelle Tiranni, où il se représenta avec son fils parmi les personnages d'une fresque (figures 3 et 4). Il est fort probable que le jeune Raphaël ait participé à l'élaboration de cette fresque.



Figure 3. Fresque « Sainte rencontre et résurrection »
Cagli, Giovanni Santi, vers 1490



Figure 4. Détail de la Fresque « Sainte rencontre et résurrection »
Giovanni Santi, vers 1490

L'autoportrait de Giovanni Santi se retrouve également dans la fresque *Sainte rencontre ou discours sacré* (figures 4 à 9) se trouvant à Cagli dans l'église Saint Dominique et la *Pala Oliva* localisée au couvent de Montefiorentino.



Figure 5. Pala Buffi
Musée national des Marches
Giovanni Santi, vers 1490



Figure 6. Pala Oliva
Couvent de Montefiorentino
Giovanni Santi, vers 1489



Figure 7. Détail, autoportrait de Giovanni Santi
Fresque, Sainte rencontre et résurrection



Figure 8. Détail, autoportrait de Giovanni Santi
Pala Buffi



Figure 9. *Détail, autoportrait de Giovanni Santi*
Pala Oliva

2. les influences artistiques

Dans l'atelier de son père, Raphaël, dès son plus jeune âge, apprit les bases des techniques artistiques, dont probablement la technique de la fresque. L'une des toutes premières œuvres qui lui est attribuée est la *Madonna de casa Santi*, une peinture murale délicate réalisée dans la pièce de la maison où on pense qu'il est né [4].



Figure 10. *Fresque murale, maison familiale*
Raphaël Sanzio

Certains, sans éléments factuels, ont daté la fresque (figure 10) de 1498, alors qu'il ne serait pas surprenant que cette œuvre ait été réalisée dès la plus tendre enfance de Raphaël, du vivant de son père mort en 1494. Comme nous l'évoquerons, Raphaël avait un don divin, comme le prodige Mozart qui avait conçu sa première composition à l'âge de 6 ans !! Cette fresque évoque les influences des grands Maîtres : Andrea del Verrochio, Filippo Lippi et Pierro della Francesca, qui ont inspiré Le Pérugin et son père Giovanni Santi (figure 11).



Andrea del Verrochio



Piero della Francesca



Filippo Lippi

Figure 11

Ayant accès avec son père aux salles du palais ducal, il put également y étudier les œuvres d'illustres artistes [5]. Le fait d'être né et d'avoir passé sa jeunesse à Urbino, qui est alors un centre artistique de première importance d'où rayonnent les idéaux de la Renaissance en Italie et en Europe, fut donc déterminant dans la formation de Raphaël.



Figure 12. *Raffaël dans la bottega du Pérugin*
Francesco Benucci, 1826/1871

Selon Vasari dans son ouvrage daté de 1549, intitulé *la vie de Raphaël* [1] son père l'aurait placé à l'âge de 8 ans dans l'atelier du maître ombrien Pietro Perugino comme apprenti mais d'autres sources attestent qu'il séjourna à Urbino jusqu'en 1499. Raphaël a rencontré le Pérugin dès ses premières années d'activité artistique et a bénéficié de certaines leçons pratiques mais de manière occasionnelle, entrecoupant sa fréquentation entre l'atelier du Pérugin avec celle de l'atelier de son père, ceci certainement du fait de son jeune âge. De plus, il paraît certain que Raphaël ne put rejoindre l'atelier du Pérugin qu'à partir de 1498, puisque le Maître, voyageant de ville en ville, ne se fixa à Pérouse qu'à ce moment-là. La commande qu'il reçut des fresques du Collegio del Campo à Pérouse en atteste. Le contrat fut signé en 1496 mais Le Pérugin y travailla surtout en 1498 et termina le cycle en 1500 [1]. Des œuvres qui furent probablement réalisées avec l'aide du jeune Raphaël et de son assistant Andrea d'Assisi. Avant cette date, le Pérugin se trouvait à Rome et à Florence, notamment pour la réalisation d'un triptyque avec la Nativité, daté de 1491, et de ses fresques de la Crucifixion et de la Lamentation sur le Christ mort datés autour de 1495.

Dès que Raphaël sut manier un pinceau, il consacra de longues heures à aider son père dans ses travaux. Il exécutait, comme un ouvrier dévoué, la tâche qui lui était assignée. Cette vie laborieuse et obscure aurait pu durer plusieurs années, si Giovanni Santi ne s'était pas aperçu que son fils, à la docilité merveilleuse, en savait déjà tant qu'il ne pouvait plus rien apprendre sans le secours d'un maître plus savant [4]. Pierre Vanucci, connu dans l'histoire de la peinture sous le nom du Pérugin,

jouissait alors d'une éclatante renommée et Giovanni Santi se résolut à lui confier l'éducation de Raphaël. La biographie des artistes les plus célèbres ne laisse aucun doute à cet égard [1]. Le Pérugin était à Rome et devait revenir dans quelques semaines à Pérouse. Giovanni Santi, avant de lui communiquer son projet, s'efforça de gagner son amitié. Une fois admis dans son intimité, il lui parla de son fils en vantant ses qualités artistiques. Le Pérugin, en examinant les dessins du jeune Raphaël, fut agréablement surpris. Il découvrait dans ces figures, tracées par la main d'un enfant, une grâce et en même temps une grandeur dont il n'eut jamais le secret. Il éprouva bientôt pour Raphaël une affection toute paternelle et suivit ses progrès avec admiration. Chacune de ses leçons portait ses fruits. Dès qu'il avait expliqué en quelques mots un des principes de son art, l'intelligence de Raphaël le surprenait car sa petite main produisait une œuvre avec aisance et sans hésitation. Il devint pour le Maître, un assistant, bien plus qu'un apprenti car, bien que le Pérugin eût une très haute opinion de lui-même, il ne tarda pas à comprendre, comme Giovanni Santi, que son élève en savait autant que lui [1]. L'élève avait déjà dépassé le Maître.

Plein de confiance dans le talent qui avait grandi sous ses yeux, il associa sans hésiter Raphaël à ses travaux [4]. Raphaël justifia pleinement la confiance de son maître, et poussa si loin la fidélité de l'imitation, que bientôt il fut impossible de distinguer dans un tableau les figures qui lui appartenaient de celles qui appartenaient au Pérugin. Le jeune Sanzio s'appropriait avec facilité tous les secrets du style du Pérugin qu'il embellit avec grâce et harmonie. Il était au service d'une pensée qui n'était pas la sienne avec tant d'abnégation, que sa manière se confondait avec celle du Pérugin et trompait les yeux les plus clairvoyants. Raphaël avait cette capacité d'imitation au point d'abolir sa personnalité [6]. Il acquit ainsi une rapidité d'exécution que les maîtres les plus habiles lui enviaient. Raphaël se familiarisa avec toutes les traditions de la peinture religieuse. Il s'appropriait le style de son Maître, mais malgré son respect pour les préceptes que ce dernier lui enseigna, le jeune Sanzio affermissait le style de son dessin. Autodidacte et d'une curiosité débordante, il étudia également, en parallèle, d'autres techniques et styles émanant d'artistes qu'il rencontra.

Raphaël ne dépendait pas uniquement de l'enseignement offert par le Pérugin. Sans rompre le lien avec le Pérugin, il commença à construire sa propre personnalité artistique. À la mort de son père, le 1^{er} Août 1494, il hérita de l'activité paternelle, avec quelques collaborateurs dont notamment Evangelista da Pian di Meloto (artiste presque inconnu des études historico-artistiques) et Timoteo della Vite, revenu à Urbino en 1495, élève de Francio [4]. Ce qui permit à Raphaël de se familiariser avec de nouvelles techniques.

En 1499, Raphaël, âgé de seize ans, s'installa avec l'aide des membres de l'atelier de son père à Città di Castello, une ville à mi-chemin entre Pérouse et Urbino, où il reçut sa première commande indépendante, *la bannière de la Sainte Trinité*, pour une confrérie locale.



Figure 13. *Fragment du retable
Couronnement du Bienheureux Nicola da Talentino (1501)*

Il exécuta cette première œuvre documentée avec l'aide d'Evangelista da Pian di Meleto, ancien assistant de son père (figure 13). Dans le contrat, il est intéressant de noter comment Raphaël est

déjà mentionné comme le « *magister Rafael Johannis Santis de Urbino* », avant le collaborateur âgé, témoignant officiellement qu'il est déjà, à l'âge de dix-sept ans, considéré comme un peintre autonome. Raphaël avait officiellement un statut de maître. Cela lui conférait le droit d'avoir un atelier, des aides et des élèves. C'est ainsi qu'il reprend l'atelier de son père à Urbino. Le portrait du Saint représenté dans le fragment de ce retable, est un autoportrait de Raphaël qui rappelle fortement le modèle du Saint Michel de la *Pala de Vallombrosa*, réalisé par le Pérugin, certainement aidé de Raphaël.

3. La présence de son entourage dans ses œuvres

Entre 1499 et 1500, quand le Pérugin fut de retour à Pérouse, Raphaël le rejoignit dans son atelier situé via Deliziosa et ils travaillèrent ensemble sur divers projets.



Figure 14. *Pala di Vallombrosa*
Le Pérugin, 1500



Figure 15. *Détail, Pala di Vallombrosa*
Le Pérugin, 1500

La *Pala di Vallombrosa*, qui fut réalisée par Le Pérugin en 1500, conservée à la galerie de l'Académie de Florence, atteste de cette collaboration (figure 14). Dans cette œuvre, le maître a emprunté les traits de Raphaël pour sa représentation de Saint Michel (figure 15). Il est donc fort probable que Raphaël ait participé à la réalisation de cette fresque.



Figure 16. *Détail, Pala di Vallombrosa*
Le Pérugin



Figure 17. *Détail, Mariage de La Vierge*
Raphaël Sanzio



Figure 18. Autoportrait du Pérugin



Figure 19. Détail, Mariage de la Vierge, portrait du Pérugin



Figure 20. Détail, Mariage de la Vierge, 1501/1504
Raphaël Sanzio

Nous avons également découvert la présence du peintre Pintorricchio, dans la *Pala di Vallombrosa* (figure 16). Il fut un élève du Pérugin et il collabora avec Raphaël à divers projets artistiques. Son portrait se trouve également dans « le Mariage de la Vierge », positionné, auprès de Raphaël et leur maître respectif « Le Pérugin » (figures 17, 19, 20).

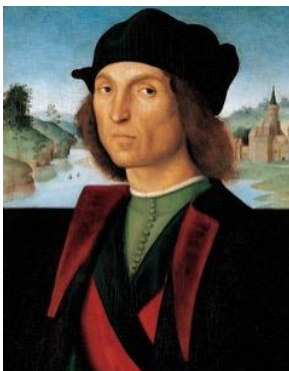


Figure 21. Portrait d'homme « Pintorricchio »
1502/1504, Raphaël Sanzio



Figure 22. Détail, Mariage de la Vierge,
portrait de Pintorricchio
1501/1504, Raphaël Sanzio

Cette découverte a permis d'identifier un portrait d'homme, jusqu'à présent inconnu, réalisé par Raphaël. Il s'agit de Pintorricchio (figures 20, 22). La présence récurrente de ces personnages

démontre qu'ils faisaient partie de son entourage proche et que des liens forts les unissaient à Raphaël. On sait qu'à la Renaissance, il était de coutume que les peintres utilisent leurs traits ou ceux de leurs proches, dans la représentation d'un personnage.



Figure 23. *Détail Mariage de la Vierge*
Portrait de Bramante
Raphaël Sanzio



Figure 24. *Portraits de Bramante*

On note également la présence de son oncle, derrière Raphaël, le grand architecte Bramante, « maître de la perspective » (figure 23). Il est fort probable que sa présence témoigne de sa participation à la construction de cette œuvre très architecturale [7].



Temple de San Pietro à Rome
Bramante, vers 1502



Mariage de la Vierge
Raphaël Sanzio 1504

Figure 25

Le monument à l'arrière-plan se trouvant dans le *Mariage de la Vierge* de Raphaël ressemble fortement au Temple de San Pietro in Montorio à Rome, conçu par Bramante vers 1502 (figure 25). Même si le monument a dû être achevé quelques années plus tard, on peut supposer que Raphaël a eu accès aux plans de construction. Les rapports que Raphaël entretenait avec son oncle et le contact

avec les vestiges de l'Antiquité ont joué un rôle clef dans son éveil artistique et ont exercé une grande influence sur ses travaux. Après la mort de Bramante, il fut d'ailleurs nommé architecte de Saint-Pierre de Rome.

Bien que l'œuvre et la biographie de Raphaël Sanzio soient peu documentées de manière factuelle, ces éléments nous apportent de précieux indices historiques. Ceci démontre que l'élève, considéré déjà comme maître, continuait de fréquenter le Pérugin et d'autres artistes de grande renommée. Rappelons qu'il était jeune avec une envie débordante d'apprendre toujours plus. Sa représentation du *Mariage de la Vierge* inspirée de l'œuvre de son maître, est reconnue comme un dépassement flagrant du modèle rigide du Pérugin et elle marque un passage progressif à des éléments stylistiques plus personnels.

4. L'évolution de son art

La renommée de Raphaël commence à se répandre dans toute l'Ombrie, faisant de lui l'un des peintres actifs les plus recherchés de la région. Rien qu'à Pérouse, entre 1501 et 1505, trois retables lui sont commandés. Ce sont des œuvres statiques de style pérugin (figure 26).



Madone Solly (1500/1504)



Madone Diotallevi (1500/1504)

Figure 26. Des œuvres de Raphaël Sanzio dans l'esprit du Pérugin

Durant toutes ces années, Raphaël avait volontairement étouffé sa propre personnalité et ce fut pour lui un apprentissage qui requérait beaucoup de patience et de ténacité mais dont il sortit vainqueur [6]. Il avait laissé sommeiller sa pensée et continuait d'imiter le Pérugin avec docilité en attendant de voir des œuvres qui lui sembleraient supérieures afin d'abandonner le style un peu rigide du Pérugin qui l'empêchait d'évoluer.

Vers 1503, l'artiste entreprit une série de courts voyages qui le conduisirent à avoir de premiers contacts avec d'importantes réalisations artistiques. En plus des villes de l'Ombrie, il visita Sienne avec Pintorrichio, élève du Pérugin, qui sollicita l'aide de Raphaël dans l'élaboration de fresques pour la librairie du Dôme. Le séjour le plus déterminant de sa carrière, fut celui de Florence. Comme le rapporte Vasari, il entendit, par l'intermédiaire de peintres locaux, les éloges extraordinaires concernant le carton de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci, exposé dans la basilique de la Santissima Annunziata à Florence, tout comme le dessin de la *Bataille d'Anghiari*, également de Léonard, et le dessin de Michel-Ange de la *Bataille de Cascina*, qui intriguèrent tellement le jeune peintre qu'il décida de partir immédiatement pour Florence. Raphaël bénéficia à son arrivée à Florence d'une recommandation de l'épouse du Duc d'Urbino, Giovanna della Rovere. Celle-ci demanda au chef du gouvernement de la République, le gonfalonier, de promouvoir le jeune peintre.

Son succès sera immédiat et il trouvera rapidement un style personnel en fréquentant les plus grands, notamment Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Sa rencontre, à Florence, avec Léonard de Vinci fut cruciale pour son développement artistique. À cette époque, le génie toscan avait déjà réalisé à Milan sa *Vierge au Rocher* et surtout, en 1499, *La Cène*. À Mantoue, il avait fait le portrait d'Isabelle d'Este. Il avait aussi achevé sa *Mona Lisa* et la *Léda et le cygne*. Il se trouvait dans la ville de l'excellence pour réaliser une immense fresque pour la salle du Grand Conseil du Palazzo Vecchio, la *bataille d'Anghiari*. Rappelons que Léonard de Vinci et le Pérugin ont fréquenté l'atelier de Verrochio, à Florence, dans les années 1470. Ayant collaboré ensemble dans le passé, ils ont certainement entretenu des liens amicaux ou professionnels qui ont pu faciliter la rencontre entre Raphaël et Léonard.



Étude de la Joconde
Raphaël Sanzio 1505/1506



Étude de la Léda et le cygne
Raphaël Sanzio 1505/1506

Figure 27

Pour Raphaël, l'observation du travail du génie toscan va être fructueuse. Il vit la Joconde et la Léda dans son atelier situé à Florence (figure 27). Des copies de dessins en témoignent [8]. Il fut émerveillé par le modelé suave de Léonard. Tout autant que Léonard, il était fortement inspiré par l'Antiquité. Ces deux intelligences poursuivaient avec la même ardeur la recherche de la grâce et de la beauté idéale.



Détail, Madone avec enfant
Le Pérugin, 1500



Détail, Maria Maddalena
Le Pérugin, 1504/1505



Détail, Madone avec enfant
Le Pérugin, 1500

Figure 28. Photographie datée d'avant 1908 Fondation Zeri



Détail, *Madonna Solly*, 1500/1504
Raphaël Sanzio



Détail, *Mariage de la Vierge*, 1501/1504
Raphaël Sanzio

Figure 29. Œuvres de Raphaël Sanzio dans le style du Pérugin

Avant la période florentine qui révélera tout son génie et lui permettra d'affirmer sa personnalité artistique, Raphaël imitait systématiquement le Pérugin, au style statique et d'une fraîcheur douce et naïve (figures 28 et 29).

Le Pérugin, marié avec une Florentine, Chiara Fancelli, depuis 1493/1494, se trouvait aussi à Florence quand Raphaël y séjourna. Son épouse servit de modèle pour de nombreuses madones et notamment la Marie-Madeleine de la galerie Pitti. Raphaël continua de fréquenter l'atelier du Pérugin et la belle Chiara fut également son modèle, elle est peinte dans sa *Madonna Solly* (figure 29) avec une imitation parfaite du style pérugin. C'est ce qui explique les difficultés à différencier le Pérugin et Raphaël, à cette période.



Figure 30. *Madone du grand-duc*, 1505
Raphaël Sanzio

Le sfumato, cette technique picturale théorisée par Léonard, apparaît sous le pinceau de Raphaël dans sa sublime *Madone du grand-duc* en 1505 (figure 30). Des analyses réalisées par Philippe Walter et son équipe sur des œuvres du jeune prodige [9, 10], ont révélé qu'il réalisait des glacis trois fois moins épais que Léonard de Vinci et trois fois plus chargés en pigments. Une méthode

moins parfaite que le génie toscan mais qui lui permettait d'obtenir un résultat d'une grande qualité qui ne nécessitait que deux étapes de séchage. Il avait inventé sa propre technique du sfumato, ce qui lui permit d'aller vite pour mieux répondre aux attentes de ses commanditaires [10].

5. Comparaison des différentes versions de la Marie-Madeleine

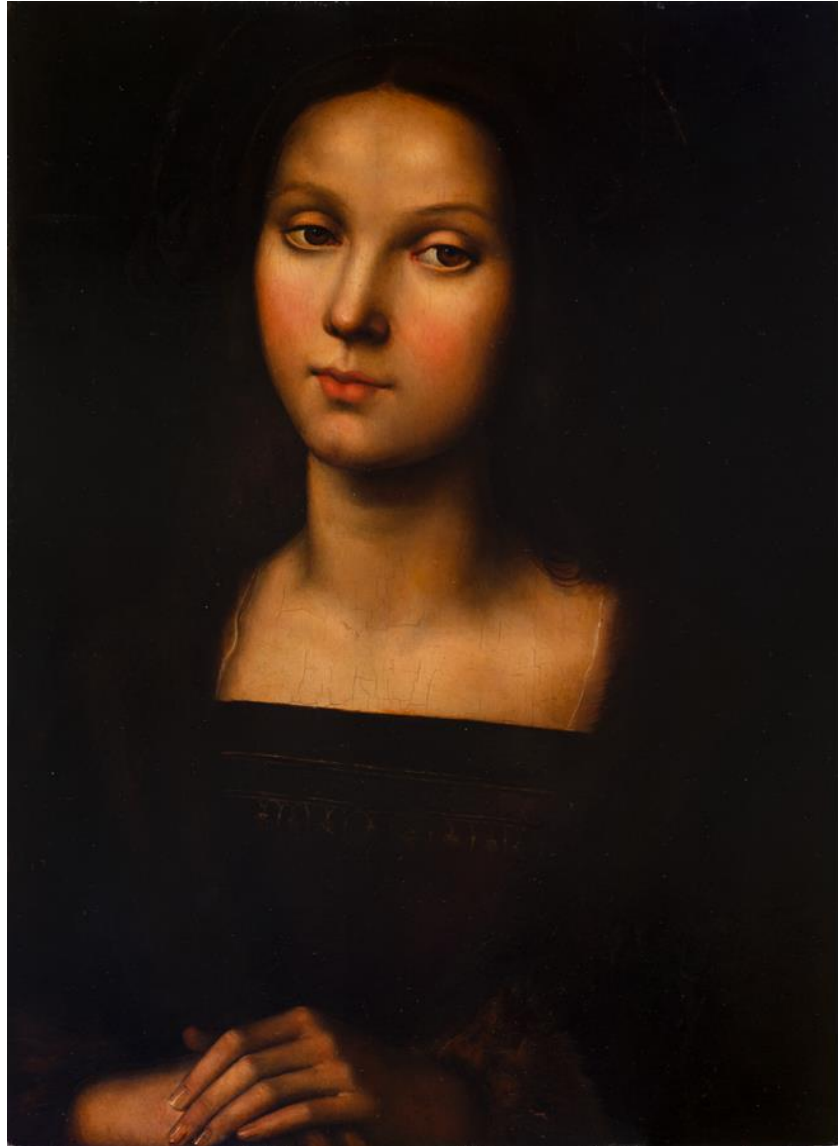


Figure 31. *Maria Maddalena, Raphaël Sanzio*
46,2cm x 33,7cm, Collection privée
Photographie lumière visible

La Marie-Madeleine de Raphaël Sanzio est d'une incroyable beauté et illustre l'immensité de son génie, au travers de ce portrait d'une grâce et d'une harmonie sans pareilles (figures 31, 32).

Dans un clair-obscur qui consiste à moduler la lumière sur un fond d'ombre pour suggérer le relief et la profondeur, le sujet est illuminé dans un éclat de force, de vie et d'équilibre. La haute technicité de cette œuvre rappelle les œuvres de Rembrandt, de Caravage mais avant tout de Léonard de Vinci.

Ce portrait serait, selon notre étude (voir ci-après), la version originale par Raphaël de la célèbre Marie-Madeleine du Pérugin se trouvant à la galerie palatine du palais Pitti de Florence (figure 33). À la Villa Borghèse, Il existe également une autre copie (figure 34).

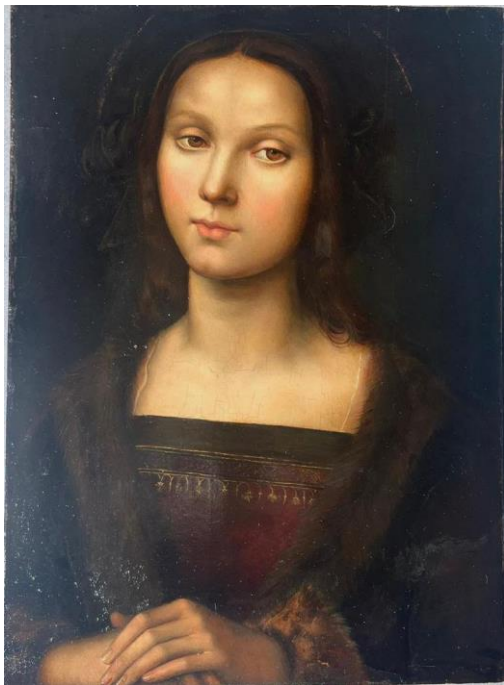


Figure 32. *Raphaël Sanzio*
46,2cm x 33,7cm
Collection privée



Figure 33. *Le Pérugin*
46cm x 34cm
Galerie palatine

Photographies lumière naturelle



Figure 34. *Bottega?*
50cm x 35cm
Villa Borghese



Figure 35. Marie-Madeleine, Raphaël Sanzio
Photographie sépia

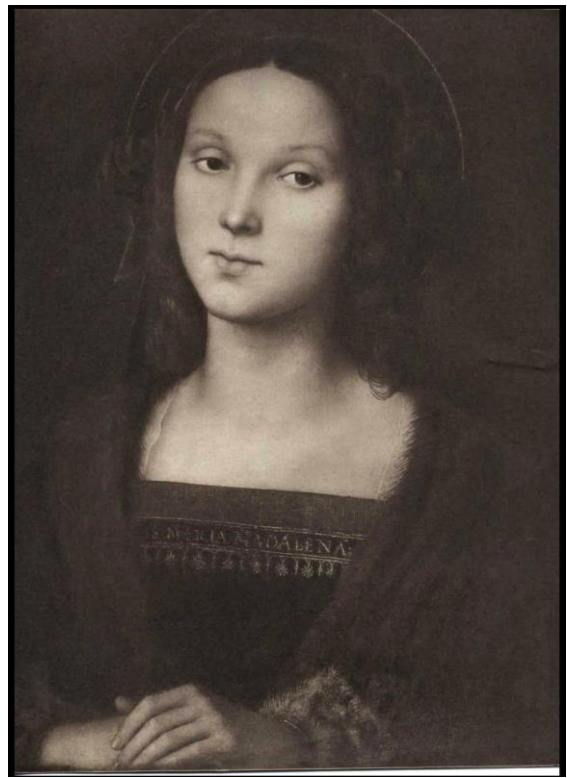


Figure 36. Marie-Madeleine, Le Pérugin
Photothèque, Fondation Zéri
Photographie datée d'avant 1908

La version de Raphaël (figures 31, 32, 35) est grandement supérieure, d'un point de vue stylistique et technique, à celle du Pérugin (figures 33, 36). Dans cette œuvre comme dans la *Madone du grand-duc*, Raphaël ne s'enferme plus dans les traditions d'une école dont il savait maintenant tous les défauts. Applaudi, admiré, et déjà célèbre, sa Marie-Madeleine efface de sa mémoire tous les préceptes qu'il avait acceptés comme vrais et qu'il avait pratiqués avec soumission. Il n'y a plus la rigidité pérugienne. Son style révèle à présent sa propre personnalité artistique.

La grâce et l'harmonie de la composition qui émanent du portrait peint par Raphaël, rendent le modèle vivant. Comme dans les œuvres de Léonard, il a su représenter l'être et l'état de son âme. L'âme qui donne vie au corps et anime le portrait. La peinture était pour Raphaël « *cosa mentale* ». Il y avait comme chez le maître toscan une psychologie pittoresque où la peinture est un langage. La science était au service de cette beauté divine dans le juste respect de la répartition des ombres et de la lumière et dans l'usage harmonieux des couleurs. Lomazzo disait que « pour acquérir le don d'émouvoir en rendant les mouvements de l'âme, il faut étudier surtout et avant tout, Léonard ». Raphaël l'avait compris et malgré leur différence d'âge, ces deux prodiges, d'une grande curiosité, étaient animés par la même quête : parvenir à toucher au divin !

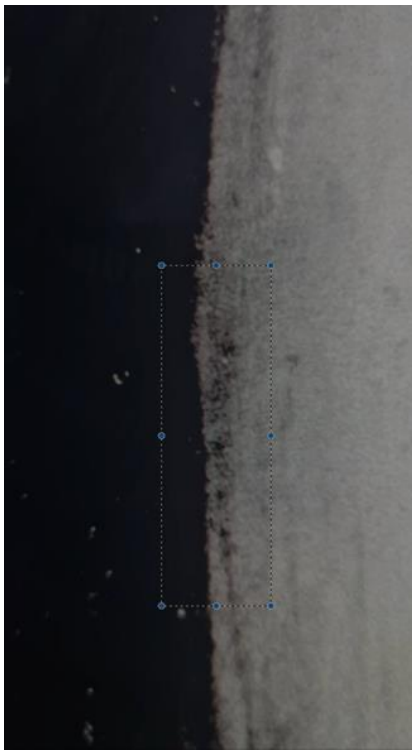


Figure 37. *Détail, points noirs au charbon (bordure du visage)*
Technique de transfert (spolvero)
Réfectographie infra-rouge
Art&co, spin-off Université Ascoli Piceno
Marie-Madeleine, Raphaël



Figure 38. *Détail, points noirs au charbon (épaule)*
Technique de transfert (spolvero)
Réfectographie infra-rouge
National Gallery, London
Sainte Catherine d'Alexandrie, Raphaël



Figure 39. *Détail, points noirs au charbon (mains)*
Technique de transfert (Spolvero)
La Joconde, De Vinci
Réfectographie infra-rouge
Lumière et technologie, Pascal Cotte

L'influence de Léonard de Vinci se ressent dans l'usage et la maîtrise du sfumato dans le portrait de la Marie-Madeleine de Raphaël. Le jeune artiste était parvenu à comprendre l'ingénieuse technique du maître toscan, que même ses propres disciples n'avaient pas réussi à reproduire.

Des analyses scientifiques réalisées sur la Marie-Madeleine de Raphaël ont permis de mettre en évidence l'usage de la méthode du spolvero qui consiste à transférer un dessin préparatoire sur le support de la composition picturale (figure 37). Une méthodologie utilisée fréquemment par le peintre et également par Léonard de Vinci, notamment dans l'élaboration de la Joconde (figure 39) [11]. Ce tracé de points réalisé au noir de fumée, dissimulé sous la couche de peinture, apparaît en certains endroits uniquement, probablement comme points de repère. Une partie de l'œuvre a été réalisée spontanément à main levée, comme dans grand nombre de ses œuvres [12].



*Madone d'Orléans
Raphaël Sanzio*



*Portrait du Pape Léon X
Raphaël Sanzio*



Figure 40. *Réfectographies infrarouge*

Les réflectographies infrarouges réalisées sur les œuvres de Raphaël (figures 40, 41) font surgir des dessins préparatoires qui se distinguent sans peine de l'œuvre achevée et nous apportent de précieuses informations sur le cheminement de son travail et des méthodes utilisées. En outre, cet examen permet d'étudier la présence ou non de repentirs. Ce sont de précieux indices techniques qui permettent de connaître la version d'origine et celles des apprentis ou ateliers. Ils permettent aussi d'améliorer la fiabilité des attributions puisque si les artistes font souvent des repentirs, les copistes n'en font pas ! Rembrandt, Titien ou Velasquez peignaient à même la toile et généraient de nombreux repentirs, qui sont absents chez les copistes.



Figure 41. Réfléctographie infrarouge

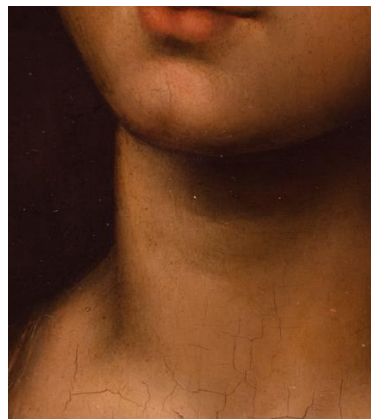
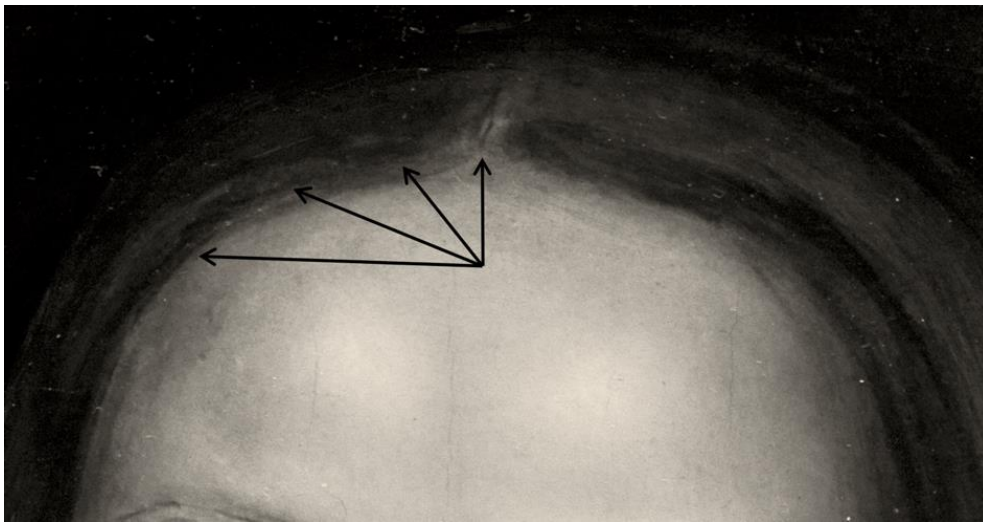


Figure 42. Marie-Madeleine, Raphaël

L'étude du dessin sous-jacent de la Marie-Madeleine de Raphaël montre de nombreux repentirs (figure 41). Le projet final a subi des modifications volontaires de la part du peintre. Sur le dessin préparatoire, des mèches de cheveux tombent sur la nuque mais elles ne figurent plus sur l'œuvre achevée, cachées par une ombre vaporeuse (figures 42). De plus, à l'endroit où l'on distingue le tracé en pointillé du spolvero (figure 37), le visage a été élargi et ne suit plus la ligne de transfert, dissimulée par le sfumato (voir flèches rouges, figure 41).



Infrarouge

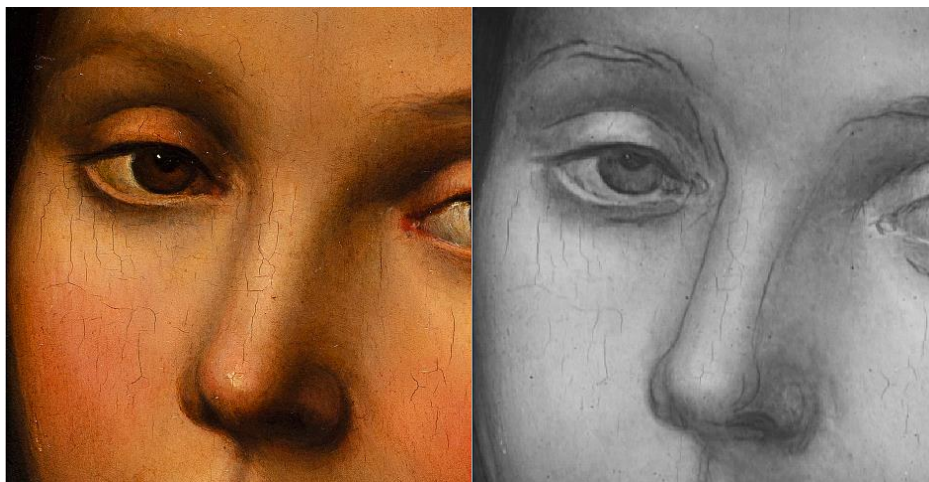


Photographie visible (VR)

Infrarouge (IR)

Figure 43. *Détail, Marie-Madeleine, Raphaël Sanzio*
Traces de spolvero et de repentirs

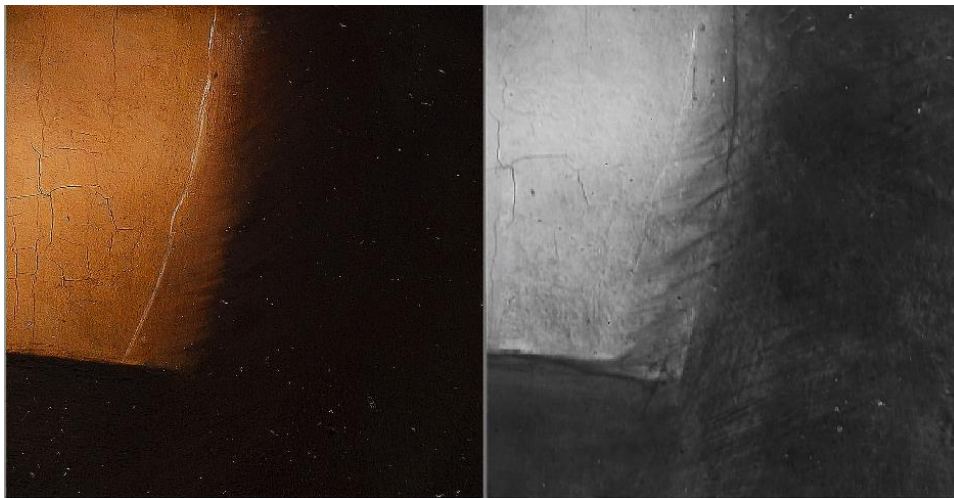
On retrouve aussi des traces de spolvero qui contournent le visage et dessinent la raie des cheveux avec la présence de nombreux repentirs (voir flèches noires, figure 43).



Comparaison d'images VIS-IR



Comparaison d'images VIS-IR



Comparaison d'images VIS-IR



Comparaison d'images VIS-IR

Figure 44

L'ensemble du dessin a été élaboré avec un pigment noir dilué (voir les images infrarouges, figure 44). Les investigations réalisées par réflectographie infrarouge révèlent en partie un dessin avec des traits précis soulignant les contours. Un clair-obscur peut être également observé.



Photographie visible

Infrarouge



Photographie visible

Infra-rouge

Figure 45. *Traces de spolvero et de repentirs*

La réflectographie des mains fait surgir de nombreux repentirs (voir flèches, figure 44) : doubles traits au fusain, modifications de la forme des doigts et des ongles, présence de spolvero.

L'imagerie (figures 44, 45) indique des différences notables lors du transfert (spolvero), du dessin préparatoire vers l'œuvre finale. Ce sont de précieuses informations pour l'authentification de l'œuvre originale qui a servi de modèle pour celle du Pérugin. Ces éléments attestent que le portrait de Chiara Fancelli à l'effigie de la Sainte bien issu de l'imagination créatrice de Raphaël Sanzio.

Le fait que l'œuvre de Raphaël soit la première version n'est en rien surprenant lorsque nous connaissons le niveau d'aptitude de l'élève, au début du XVI^{ème} siècle, considéré comme maître et

ayant déjà dépassé le Pérugin. Le *Mariage de la Vierge* de Raphaël, daté de 1504, en témoigne. La comparaison des *Marie-Madeleine* montre que Le Pérugin n'avait pas la grâce, l'harmonie et la douceur du coup de pinceau de Raphaël, dont il ne sut déceler le secret. Cependant, les années de collaboration entre ces deux grands peintres ont également été bénéfique au Pérugin. Sa *Marie-Madeleine*, considérée comme l'une de ses plus belles œuvres, se distingue des œuvres qu'on lui connaît, à tel point qu'elle a suscité de nombreux débats sur sa paternité. Les archives historiques en témoignent. L'œuvre figure dans l'inventaire du Palais Pitti depuis 1641, comme étant du Pérugin. Dans celui de 1691 et jusqu'en 1797, elle est attribuée à Raphaël. Au début du XIX^{ème} siècle, surgit l'hypothèse Léonard de Vinci, reprise par l'historien d'art Luigi Lanzi. L'attribution au Pérugin est aujourd'hui communément acceptée. Bien que ces diverses attributions fussent inexactes, l'attribution à Raphaël durant un siècle et ensuite à Léonard de Vinci avait un sens dans la mesure où nous savons maintenant que l'œuvre du Pérugin est une copie de la *Marie-Madeleine* de Raphaël, inspiré de Léonard de Vinci.

La présence du *spolvero* dans l'œuvre de la *Marie-Madeleine* de Raphaël est loin d'être neutre car cette technique facilite le travail en atelier. Nous savons que les grands maîtres de la peinture travaillaient rarement seuls et le *spolvero* permettait de reproduire à l'envi les œuvres, dans les cas de commandes multiples. Cela peut justifier les copies de la *Marie-Madeleine*. De ce fait, il est fort probable que la version de Raphaël soit la version originale ayant généré celle du Pérugin. Le Pérugin utilisait aussi la méthode du *spolvero* mais les analyses scientifiques réalisées sur sa version de la *Marie-Madeleine* ont révélé l'absence de cette technique de transfert et un dessin à main libre aux traits légers contrairement à celui de Raphaël, aux traits précis. Des « repentirs » ont juste été relevés sur les mains de la version du Pérugin. Des modifications qui ne sont pas liées une recherche de créativité, c'est-à-dire un changement volontaire de la part de l'artiste, mais une recherche afin de concevoir des mains d'une finesse sans pareille comme celles de Raphaël. Rappelons que le jeune prodige au talent affirmé était, bien plus qu'un élève, plutôt un collaborateur et un modèle de vertus artistiques pour le Pérugin, un maître pour le maître. Raphaël mourut subitement à Rome en 1520 et laissa inachevée la fresque de San Severo, commandée par les moines camaldules qui demandèrent au Pérugin de la terminer, ce qui illustre la collaboration étroite entre Raphaël et le Pérugin.



Détail mains, *Marie-Madeleine* de Raphaël



Détail mains, *Marie-Madeleine* du Pérugin

Figure 46

La comparaison des mains révèle de nombreuses différences (ongles, articulation, traitement stylistique). Les mains de la version de Raphaël sont d'une incroyable finesse et d'une grâce inégalée tandis que celles du Pérugin sont plus raides et moins animées, avec un défaut notable au niveau de l'articulation de l'index (voir flèche, figure 46).



Figure 47. *Détail, Madone à l'enfant, Saint Jean-Baptiste et Sainte Catherine d'Alexandrie*
1495/1500, Le Pérugin

Un défaut qui se retrouve dans la Madone à l'enfant, Saint Jean-Baptiste et Sainte Catherine d'Alexandrie du Pérugin (figure 47).



Le mariage de la Vierge, Raphaël



La Madone pasadena



Marie-Madeleine



Saint Sébastien



Marie-Madeleine



La Belle Jardinière



Madone de la chaise



La dame voilée

Figure 48. Détails, portraits de mains et visages de Raphaël Sanzio

Les longues et fines mains, à l'ossature prononcée, de la Marie-Madeleine de Raphaël témoignent de sa période péruigienne (figure 48). En revanche, son visage aux traits fins a les mêmes caractéristiques harmonieuses diffusant douceur et grâce comme dans ses œuvres qui trahissent l'influence de Léonard de Vinci (figure 48). Le portrait de Saint Sébastien et de Chiara Fancelli à l'effigie de Marie-Madeleine font partie de ses œuvres en pleine transition stylistique.

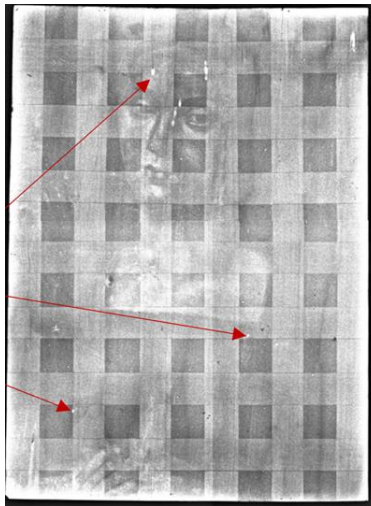


Figure 49. Dos de la Marie-Madeleine
Raphaël Sanzio
Collection privée

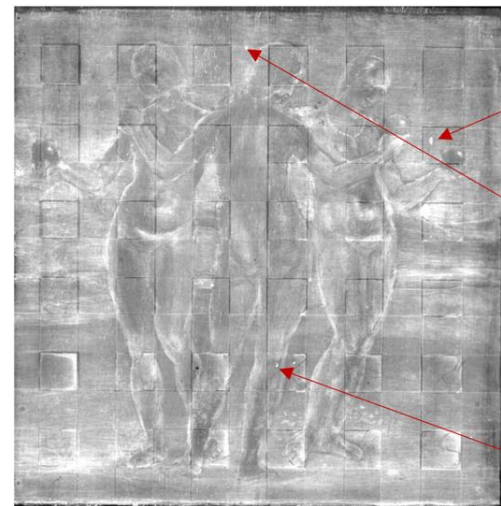


Figure 50. Dos des trois grâces
Raphaël Sanzio
Musée Condé, Chantilly

Comme *Les Trois Grâces* du musée Condé, la Marie-Madeleine de Raphaël est peinte sur une planchette de bois de peuplier. Son épaisseur, d'environ 2 à 3 mm, est trop mince pour être d'origine. Le support de bois a été aminci pour la pose au revers d'un parquetage de style florentin (figures 49, 50). C'est ce qui a permis une meilleure conservation de l'œuvre. Le panneau des Trois Grâces et de la Marie-Madeleine sont en parfait état. Il est intéressant de noter une fluorescence d'image identique. Le blanc lumineux qui est du blanc de plomb transparait. On distingue des traces blanches, sur les deux œuvres, qui sont des bulles d'air du gesso qui servit à la préparation du panneau (voir les flèches rouges, figures 49, 50). Ce mélange de gypse et de colle animale, puis vraisemblablement d'une couche d'impression à base d'huile et de blanc de plomb, est destiné à éviter que la peinture à l'huile ne pénètre dans le substrat [9].

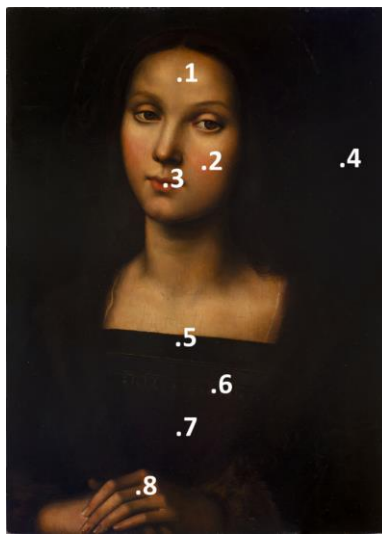


Figure 51. *Points d'analyse*

De nombreuses analyses pigmentaires ont été réalisées sur la Marie-Madeleine de Raphaël Sanzio (figure 51). Elles ont révélé une quantité considérable de plomb, à savoir la céruse ; la présence de cinabre (à base de sulfure de mercure), est utilisé comme pigment rouge ; des pigments à base de fer comme les terres pour les fonds sombres. Dans la partie supérieure de la robe, Raphaël a utilisé un pigment à base de cuivre (vert), mélangé à un autre pigment à base de fer qui correspond au pigment « vert-de-gris », l'utilisation d'un noir organique est aussi attestée, plus précisément un noir d'os. La présence de calcium et de strontium suggère que la préparation est à base de gypse.

Un échantillon a été prélevé sur la partie basse du tableau, au niveau des mains pour des analyses détaillées (ci-dessous point blanc, figure 52).

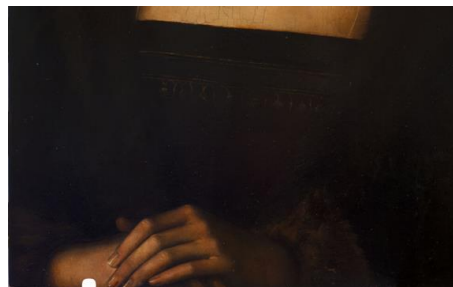


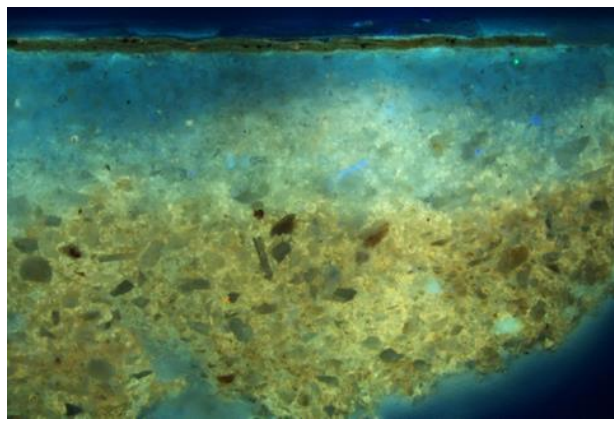
Figure 52. *Positionnement du prélèvement réalisé sur la Marie-Madeleine :*



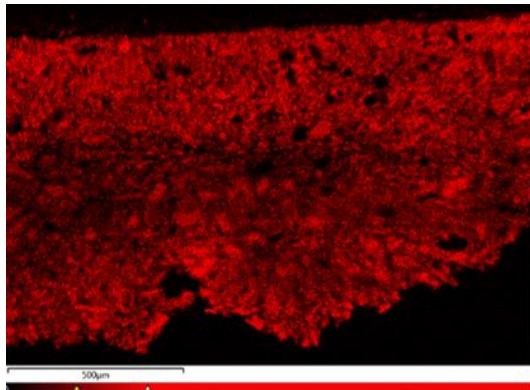
Micrographie d'un échantillon en coupe, 100x



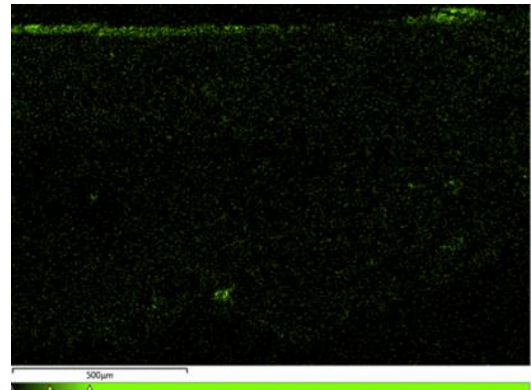
Micrographie d'un échantillon en coupe, 200x



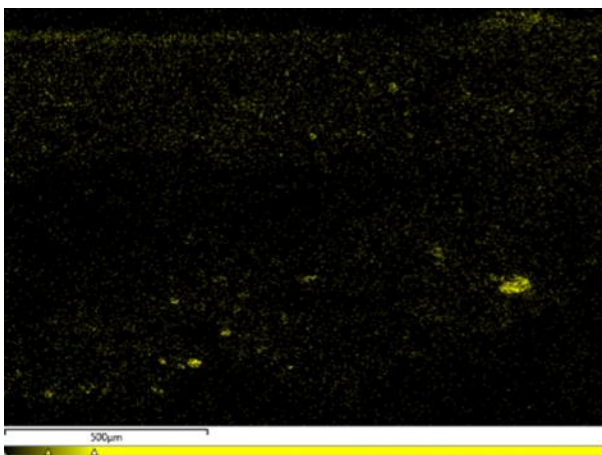
Micrographie d'un échantillon en coupe, lumière UV, 100x



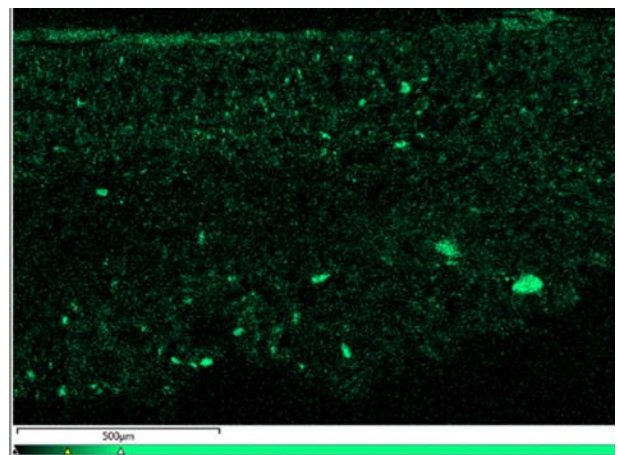
Microanalyse MEB, carte de distribution du calcium



Microanalyse MEB, carte de répartition du fer



Microanalyse SEM, carte de répartition du plomb



Microanalyse MEB, carte de répartition du soufre

Figure 53

L'échantillon est composé de trois couches (figure 53) :

- a) La première couche préparatoire (épaisseur 0,55 mm) est constituée de gesso cuit et de colle animale suggérée par la fluorescence jaune-orange indiquant la présence d'un liant huile-résine avec la présence, en petite quantité, d'étain et de manganèse ; présence d'une nature silico-carbonatée. La combinaison de ces deux composants chimiques correspond à du verre en poudre dont l'effet cristalin permet de donner de la transparence ;

- b) une deuxième couche préparatoire (0,35 mm d'épaisseur) de couleur plus claire et de fluorescence partiellement différente ; dans ce cas, on peut émettre l'hypothèse qu'il existe un liant de nature protéique (colle animale);
- c) le film pictural (0,03 mm d'épaisseur) est constitué de céruse et d'huile de lin, d'ocres/terres, de granules sporadiques de pigment noir et rouge. Certains granules présentent une fluorescence orange vif caractéristique des laques utilisées pour les glacis (le sfumato). La taille des granules est hétérogène : cela indique que le broyage a été réalisé manuellement et non industriellement. Les trois couches ensemble ne font même pas 1mm!

L'analyse montre que les pigments utilisés dans la peinture sont typiques de la période de la Renaissance. La palette extrêmement riche est conforme à celle utilisée par Raphaël durant sa période florentine. Ce sont des couches monochromes translucides, qui forment une sorte de millefeuille, selon l'enseignement de Léonard. L'ensemble du processus d'exécution depuis le dessin jusqu'à l'œuvre finale correspond aux phases de production caractéristiques de Raphaël Sanzio.



La femme enceinte



Saint Sébastien



Marie-Madeleine



Saint Sébastien



Figure 54. *Portrait de Agnolo Doni*
Détails, contour du visage, Raphaël Sanzio

Raphaël Sanzio avait inventé une méthode ingénieuse pour laisser une certaine incertitude sur la terminaison du contour et donner un effet « sfumato » [10]. En regardant de plus près la technique de ses portraits du début des années 1500 (figure 54), on distingue une forte concentration de pigments dans les contours des visages qui semblent être appliqués de manières irrégulières. Bien que la méthodologie de Raphaël, inspiré de Léonard de Vinci, soit moins subtile que celle de ce dernier, elle caractérise son empreinte d'artiste qui lui permet de rendre ses portraits plus vrais que nature.



Marie-Madeleine



*La femme enceinte
1505/1506*

Figure 55. *Raphaël Sanzio*

D'après les éléments dont nous disposons, la Marie-Madeleine de Raphaël pourrait être datée du début du XVIème siècle et plus précisément à partir de 1505, date à laquelle Raphaël se détache considérablement du style statique du Pérugin. Cette période marque un nouveau tournant technique et stylistique influencé par sa rencontre avec Léonard de Vinci. La conception de son portrait « la femme enceinte » datée de 1505/1506 en témoigne également (figure 55).



*Marie-Madeleine
Raphaël Sanzio*



*Marie-Madeleine
Le Perugin*

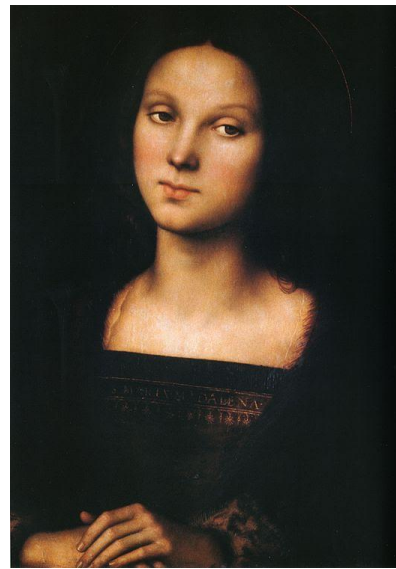


*Marie-Madeleine
Bottega*

Figure 56



Marie-Madeleine, Raffaël Sanzio



Marie-Madeleine, Le Pérugin

Figure 57. Photographies en lumière visible

La comparaison de la version de la Marie-Madeleine de Raphaël avec celle du Pérugin et avec celle de la Villa Borghese révèle de nombreuses différences (figures 56, 57). Celle de Raphaël a le visage plus rond comme ses Madones à partir de sa période florentine. Dans l'œuvre de Raphaël, Chiara Fancelli est d'un naturel saisissant, contrairement à la version du Pérugin, plus sophistiquée. On peut dire que Raphaël a achevé sa formation à Florence avec le plus grand génie universel que fut Léonard de Vinci [13]. Il atteindra dès lors ce que la Haute Renaissance recherche : la reproduction la plus vivante possible d'une nature idéalisée, la perfection suprême.

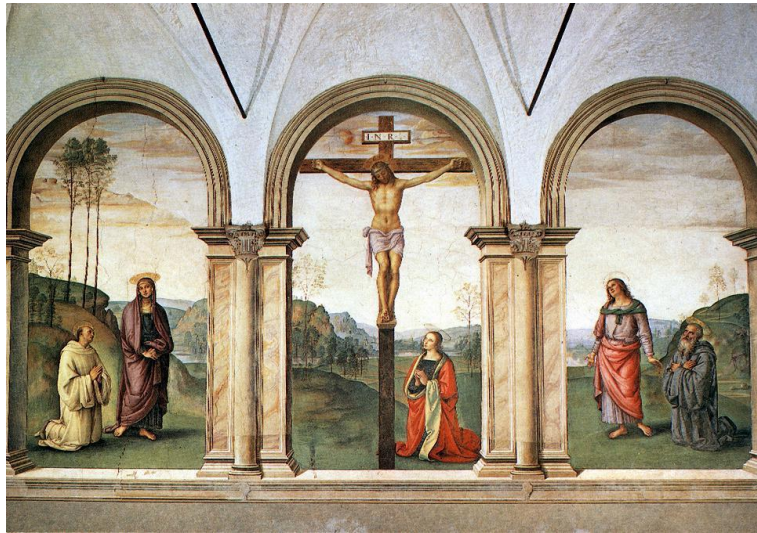


Figure 58. Fresque, *La Crucifixion*, Le Pérugin, 1495



Figure 59. *Détail, La Crucifixion*
Le Pérugin



Figure 60. *Détail, Marie-Madeleine*
Raphaël Sanzio

Pour sa Marie-Madeleine, Raphaël n'a plus représenté Chiara Fancelli dans le style péruvien mais il a respecté sa vraie nature comme le faisait Léonard avec ses modèles. Nous pouvons voir son véritable physique dans une fresque du Pérugin *La Crucifixion* (figure 58). Dans cette œuvre, datée de 1495, soit un ou deux ans après leur mariage, il représente son épouse en tant que la Vierge Marie (figure 59). La ressemblance physique avec la Marie-Madeleine de Raphaël est troublante (figure 60). Il fallait bien connaître Chiara Fancelli pour la peindre avec autant de perfection et de véracité. Rappelons qu'elle fut un modèle de prédilection pour Raphaël.



Figure 61. *Détail de l'œil, Marie-Madeleine* Raphaël Sanzio

Comme le disait Léonard de Vinci : « L'œil, appelé fenêtre de l'âme, est le principal moyen par lequel notre intellect peut apprécier pleinement et magnifiquement l'œuvre infinie de la nature. » Contrairement à la Madeleine du Pérugin, le regard raphaelesque est animé par l'émotion. Ses yeux nous transpercent et nous rappellent ceux de ses portraits (figure 61, 62).



Figure 62. Détails des yeux dans les portraits de Raphaël Sanzio

La macrophotographie réalisée a permis de décrire en détail la manière dont les yeux de la Madeleine ont été peints (figure 63). Les détails sont caractérisés par des pupilles noires à moitié visibles car partiellement recouvertes par leurs paupières supérieures respectives ; dans les deux yeux, il y a des nuances verdâtres au-dessus ou autour des pupilles ; l'iris est brun orangé ; la sclère blanche avec de légères nuances gris-bleu clair ; le coin médial est souligné de petits coups de pinceau rose vif ; le bord de la paupière inférieure est rose clair, tandis que celui de la paupière supérieure est marqué de coups de pinceau violet foncé et noirs. De minuscules coups de pinceau blanc sont insérés par le peintre entre la pupille et l'iris afin de simuler les reflets de la lumière. Une manière très détaillée et particulière de peindre les yeux qui constitue un élément de comparaison avec d'autres œuvres de Raphaël où se retrouve exactement le même procédé dans ses portraits de Baltazar Castiglione et de Bindo Altoviti.



Figure 63. Macrophotographie



Portrait de Baltazar Castiglione, Raphaël Sanzio



Portrait de Bindo Altoviti, Raphaël Sanzio

Figure 64

Comme Léonard, Raphaël avait cette capacité de donner de la profondeur au regard et de l'illuminer (figures 61, 62, 63, 64). Il avait compris que le regard communique les émotions et, partout dans le monde, il n'a qu'un langage.

La version de la Marie-Madeleine de Raphaël Sanzio est parfaitement humaine et authentique et, plutôt qu'à une sainte, laisse penser à un portrait de Chiara Fancelli, une femme à la beauté captivante, que le jeune prodige admirait.



*Détails motifs, Marie-Madeleine
Raphaël Sanzio*



*Détails inscriptions, Marie-Madeleine
Le Pérugin*



Figure 65. *Détails motifs, Joconde, De Vinci*

Sur l'œuvre de Raphaël ne figure pas l'inscription « S MARIA MADALENA » mais des motifs en forme de losange qui s'assemblent, motifs que l'on trouve dans d'autres œuvres de Raphaël et qui rappellent ceux qui se trouvent sur le devant du buste de la Joconde. Ces motifs en losange témoignent d'un grand symbolisme lié au christianisme (figure 65). En effet, cette forme géométrique rappelle « la mandorle », l'amande mystique qui entoure les personnages sacrés, et notamment le Christ. À la Renaissance, les peintres néoplatoniciens utilisaient des symboles pour faire passer des messages codés que seuls les plus érudits pouvaient comprendre [14]. Quant au Pérugin, il était connu pour être dans la représentation simple de l'iconographie chrétienne, l'inscription détaillée sur la robe de sa Marie-Madeleine le démontre.

Chez Raphaël, les motifs sur le devant de la robe ainsi que le positionnement et le maintien du modèle ont probablement été inspirés par sa vision de la Joconde. L'esprit léonardien se ressent dans l'élaboration de la Marie-Madeleine (figure 66).



Marie-Madeleine



La Joconde

Figure 66



*La Belle Ferronnière
De Vinci*



*La Dame à l'hermine
De Vinci*



*La Joconde
De Vinci*



Marie-Madeleine



La Dame à la licorne



Madone du grand-duc

Figure 67

Ces écarts volontaires témoignent de l'émancipation et de l'évolution artistique de Raphaël. Cette œuvre d'une grande beauté marque un nouveau tournant dans sa carrière. Il s'est enfin détaché du style du pérujin pour celui de Léonard de Vinci, en façonnant sa propre personnalité artistique (figure 67).



Autoportrait
Léonard de Vinci 1512/1515



Détail, École d'Athènes, Platon et Aristote
Raphaël Sanzio, 1508/1512

Figure 68

Dans l'histoire de l'art, Raphaël est devenu le digne héritier de Léonard de Vinci, qu'il admirait et qu'il considérait comme le Maître suprême. Comme lui, en grand humaniste et polymathe, il avait étudié les mathématiques, notamment l'usage du nombre d'or, auprès de Luca Pacioli qui partagea avec lui ses connaissances et l'aida dans la construction de sa fresque *L'école d'Athènes* durant deux années. Le jeune prodige suivait les traces de Léonard qu'il considérait comme un modèle à suivre. Sa représentation de Platon qui emprunte les traits du génie toscan, en témoigne. Le philosophe, en son temps était également une source d'inspiration et un idéal (figure 68).

Cette fresque a fait de Raphaël, un des plus grands représentants et héritiers du néoplatonisme de la Haute Renaissance qui visait à affirmer les valeurs de la vérité, du bien et du beau [8]. Une citation d'un grand peintre français du XVIII/XIX^{ème} siècle, Jacques-Louis David, en témoigne : « Raphaël, homme divin ! C'est toi, qui m'as élevé jusqu'à l'antique ! C'est toi peintre sublime ! C'est toi parmi les modernes qui es arrivé le plus près de ces inimitables modèles ! » Passionné par l'Antiquité, Raphaël est considéré comme celui qui a su ressusciter la pudeur et la pureté de l'art grec. Ses œuvres sont facilement intelligibles, tout en étant complexes par leur composition. Les coloris sont subtils, et l'harmonie est atteinte. Tout dans la peinture de Raphaël évoque la grâce.

Les œuvres de Raphaël Sanzio furent de celles que toutes les plus grandes cours royales voulaient s'approprier, tout autant que les œuvres de Léonard de Vinci [15]. Ils représentaient tous deux l'apogée de l'excellence italienne. François 1^{er}, grand collectionneur, vouait une admiration particulière à ces deux prodiges au même titre que les grandes cours d'Angleterre. Jusqu'à l'académisme du XIX^{ème} siècle, Raphaël incarnera le modèle pictural dominant. Il inspira les plus grands portraitistes comme Jacques Louis David et Ingres.

Conclusion

Malgré une courte vie, Raphaël laissera une empreinte monumentale. Peintures, dessins, fresques et monuments architecturaux, il fut aussi prolifique que perfectionniste. Peignant le sublime et le sacré, il a fini par devenir lui-même une figure divine aux yeux de ses successeurs. La découverte de sa version de la Marie-Madeleine témoigne d'une transition artistique qui s'éloigne de la rigidité pérujienne et de sa rencontre avec Léonard de Vinci. Ce portrait rappelle la Joconde, une

représentation du vivant *pro-traho*¹ qui incarne un idéal tant convoité à la Renaissance. Le prodigieux Raphaël a su dépasser la seule figuration et nous livrer l'âme de Chiara Fancelli. D'une beauté sans pareille, et d'une qualité technique et stylistique hautement supérieure à la version du Pérugin, l'élève avait dépassé son Maître !

Bibliographie

- [1] Vasari G, 1550, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Lorenzo Torrentino, Tome 1.
- [2] Michaud L.G, 1842, *Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne*, Volume 35, Delagrave, Paris.
- [3] Müntz E., 1881, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Hachette, Paris.
- [4] Planche G., 1848, « Étude sur l'art en Italie », Tome 21, Bureau de la *Revue des deux Mondes*, Paris.
- [5] Passavant J.-D., 1860, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Jules Renouard éditeur, Paris.
- [6] De Vecchi P., 2002, *Raphaël*, Citadelles & Mazenod.
- [7] Sgalbiero T., Bruyns E., 2015, « Bramante et l'architecture renaissante : l'art de ressusciter le classicisme antique », 50 minutes.fr.
- [8] Di Maria A., Pomerol J.-Ch., Popis N., 2023, « Léda et le Cygne de Léonard de Vinci à la Wilton House », ISTE OpenScience, *Arts et Science 7 n°1*, London, 22-43.
- [9] Mottin B., 2005, « Raphaël au musée Condé : Quelques résultats d'un examen sous l'angle du laboratoire », Étude Musée Condé, n°62.
- [10] Walter P., Cardinali F, 2013, *L'Art Chimie, Enquête dans le laboratoire des artistes*, Édition Michel de Maule.
- [11] Cailloce L., « La Joconde révèle son spolvero », Journal CNRS, 17/09/2020.
- [12] Billinge R., 2007, « Raphael's painting technique: Working practices before Rome », *proceedings of the Eu-Artech workshop*, editore Nardini, 67-75.
- [13] Arasse D., 2003, *Les visions de Raphaël*, éditeur Liana Levi.
- [14] Di Maria A., Pomerol J.-Ch., Popis N., 2022, « Influence néoplatonicienne et divine proportion chez Léonard de Vinci », ISTE OpenScience, *Arts et Science 6 n°3*, London, 55-74.
- [15] Brejon Delavernée A., 1987, *L'inventaire le Brun de 1683, la Collection des tableaux de Louis XIV*, édition de la Réunion des Musées Nationaux.

¹ *Pro-traho* (« je dessine quelque chose à la place de quelque chose d'autre ») perdue dans l'ancien français *portraire*.