

RAPHAËL AU MUSÉE CONDÉ : quelques résultats d'un examen sous l'angle du laboratoire

par **Bruno Mottin**,

conservateur au département « Recherche » du Centre de Recherche et de Restauration
des Musées de France (C2RMF)

La National Gallery de Londres a accueilli récemment une magnifique exposition intitulée *Raphael, from Urbino to Rome*¹ qui était consacrée aux huit premières années d'activité de Raphaël, entre 1500 et 1508, avant son départ pour Rome à l'appel du pape Jules II. L'exposition a mis en évidence les prodigieuses capacités de ce peintre, né en 1483, qui assimila avec facilité les expérimentations de ses contemporains, sut rapidement définir son style propre, profondément novateur, et créa une succession quasi ininterrompue de chefs-d'œuvre appelés à influencer durablement le cours de la peinture occidentale. Elle fut accompagnée par un colloque au cours duquel les chercheurs de plusieurs laboratoires scientifiques de musées furent invités à présenter l'état de leurs recherches concernant les pratiques techniques du maître et leur évolution, à travers les dossiers de laboratoire qu'ils avaient pu réaliser. À côté de Londres, Washington, Florence et Bologne, le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), représenté par Elisabeth Martin, Eric Laval et l'auteur de ces lignes, eut ainsi pour mission de présenter ce que l'on connaissait sur les peintures du maître conservées dans les musées français.

Les trois tableaux de Raphaël du musée Condé ne figuraient pas à l'exposition, par respect des dispositions testamentaires du duc d'Aumale, mais ils purent être intégrés à la présentation faite lors du colloque. Ils sont déjà bien étudiés : la découverte au musée Condé de la version originale de *La Madone de Lorette* a été accompagnée, en 1979, par la publication d'un important dossier scientifique incluant des photographies sous différentes lumières et les résultats d'analyse de plusieurs prélèvements de matière² ; les commémorations du cinquième centenaire de la naissance du peintre, en 1983, ont ensuite donné lieu à des publications approfondies³ qui ont été complétées par les ouvrages de synthèse d'Elisabeth de Boissard et Valérie Lavergne-Durey puis de Nicole Garnier⁴, ainsi que par des études

spécialisées sur le dessin sous-jacent, par Lola Faillant-Dumas et Charles de Couessin⁵, et sur la technique des tableaux italiens du musée Condé, par Elisabeth Martin et Jacqueline Bret⁶. La recherche scientifique évolue cependant si vite que ces études demandaient à être révisées sur plusieurs points : les minuscules prélèvements de matière picturale de la *Madone de Lorette* n'avaient par exemple jamais été examinés au microscope électronique à balayage, faute de disposer de ce matériel à l'époque, et aucune image intégrale des tableaux par réflectographie infrarouge n'avait été jusqu'à là réalisée.

La confiance et la libéralité de Nicole Garnier, conservateur en chef du musée, nous ont donc permis de procéder à un nouvel examen de ces précieux tableaux. Les résultats, présentés ici, viennent compléter la présentation plus large et synthétique qui a été faite au colloque de Londres⁷ ; s'appuyant largement sur les publications antérieures ils apportent des éléments nouveaux sur le processus de création des *Trois Grâces*, de *La Madone d'Orléans* et de *La Madone de Lorette* ; ils contribuent notamment à préciser leur iconographie et ouvrent quelques pistes de recherche nouvelles sur ces inépuisables tableaux.

LES TROIS GRÂCES

Le panneau des *Trois Grâces* (illustration 1) est généralement daté vers 1503-1504. C'est l'un des plus petits tableaux du maître, de 17,5 cm de hauteur par 17,4 cm de largeur, avec la *Madone Conestabile* du musée de l'Ermitage, que l'on date des mêmes années⁸. Les *Trois Grâces* ont un pendant, de mêmes dimensions, qui est conservé à la National Gallery de Londres (illustration 2). Longtemps intitulé *Le Songe du Chevalier* ce pendant est appelé aujourd'hui de façon plus neutre *Une Allégorie*, faute d'en avoir identifié avec certitude le sujet. Les deux tableaux ont fait partie de la même collection Borghese, entre le début du 17^{ème} et la fin du 18^{ème} siècle.



ill.1

Les Trois Grâces, vue d'ensemble, lumière directe
(cliché Rapolas Vedrickas, C2RMF).

L'œuvre est peinte sur une planchette de bois identifiable d'après la radiographie comme étant du peuplier. Son épaisseur, d'environ 2 à 3 mm, est trop mince pour être d'origine : le support de bois a sans doute été aminci, ce qui a provoqué la pose au revers d'un parquetage fixe composé de sept petites lattes alternant avec six rangs de sept cubes de bois, le tout noyé dans de la colle pour isoler la planchette de l'humidité. Le panneau est aujourd'hui en parfait état de conservation malgré l'intervention sur son support. Côté face, il est couvert d'une préparation blanche, appelée *gesso*, qui est composée d'un mélange de gypse et de colle animale, puis vraisemblablement d'une couche d'impression à base d'huile et de blanc de plomb, qui est destinée à éviter que la peinture à l'huile ne pénètre dans le substrat.

Le dessin préparatoire à la composition, appelé dessin sous-jacent, est réalisé sur la préparation. Bien qu'entièrement recouvert par la couche peinte et imperceptible à l'œil nu, on peut l'observer grâce aux techniques de photographie infrarouge et de réflectographie infrarouge. Ces techniques ont pour particularité de rendre transparentes les couleurs couvrantes, à l'exception de quelques matériaux qui restent opaques sous ce rayonnement, dont le noir de carbone qui se trouve être l'un des matériaux utilisés préférentiellement pour le dessin sous-jacent.

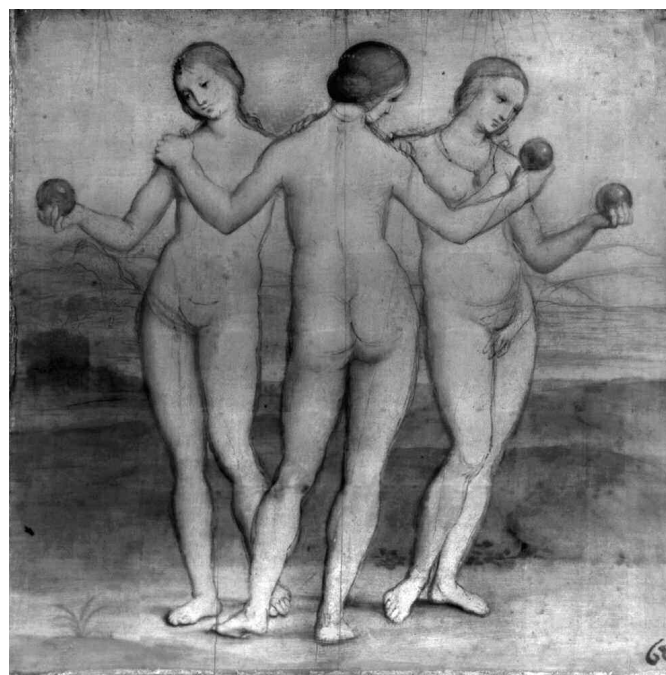
Lola Faillant-Dumas et Charles de Couessin ont distingué deux types de tracé sur *Les Trois Grâces*, dont nous donnons ici un montage réflectographique complet (illustration 3). Le premier est un fin



ill.2

Une Allégorie, vue d'ensemble, lumière directe
(cliché National Gallery, Londres).

tracé, sans doute réalisé à la pierre noire, qui a servi à mettre en place les lignes directrices de la composition et les premiers contours des personnages ; le second est réalisé avec une matière fluide et couvrante et a servi à positionner le contour définitif des figures. Le caractère progressif de la mise en place du dessin caractérisé par d'importants changements de composition suggère une esquisse réalisée librement sur le panneau, sans l'aide de carton de report. On ne distingue au demeurant pas de traces de

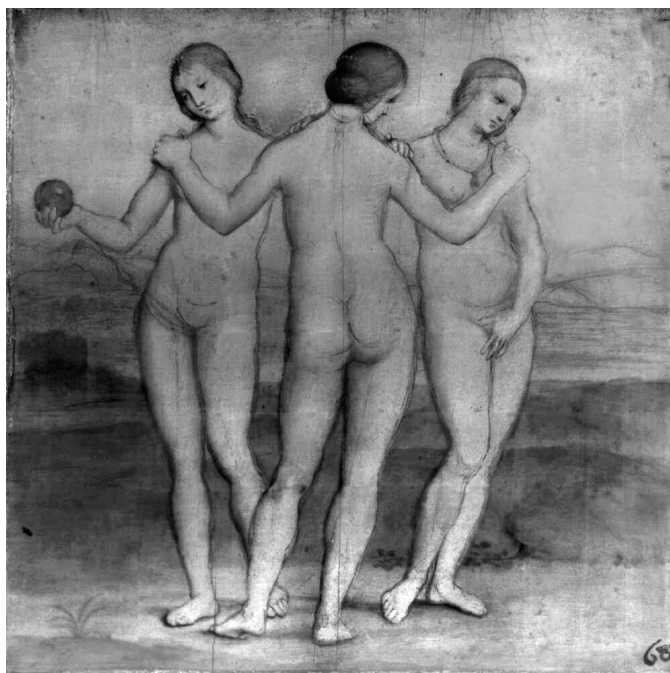


ill.3

Les Trois Grâces, réflectographie infrarouge
(cliché Elsa Lambert, C2RMF).

points de *spolvero*, c'est-à-dire de restes de la poudre noire utilisée pour le report à partir d'un carton perforé, comme on peut l'observer sur *La Madone d'Orléans*, ni de tracé mécanique et saccadé suggérant un report de dessin par pression. Le dessin préparatoire des *Trois Grâces* s'éloigne donc de celui de *l'Allégorie* de Londres, pour lequel on conserve un carton perforé identique à la composition finale⁹, et sur lequel d'infimes traces de report ont pu être observées¹⁰.

Le traitement numérique de la réflectographie infrarouge nous permet d'isoler trois étapes princi-



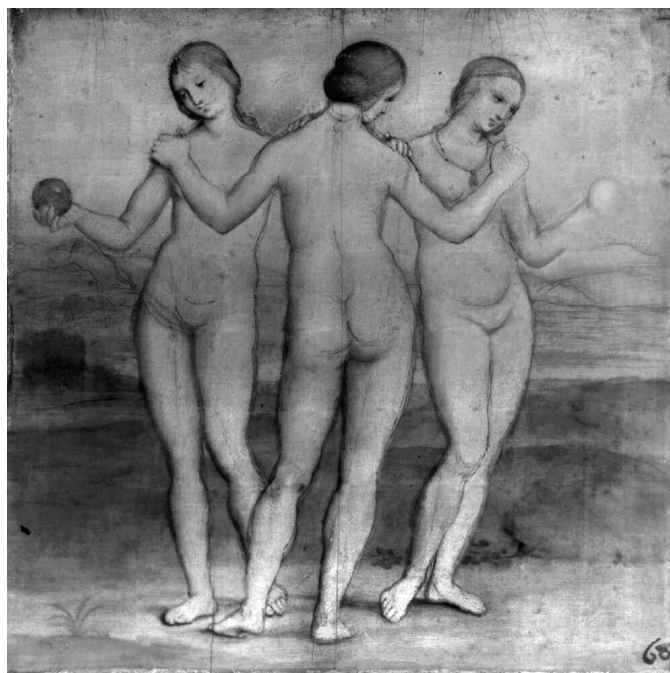
 ill.4

Les Trois Grâces, réflectographie infrarouge : première composition isolée par traitement numérique.

pales dans la mise en place de la composition. La première (illustration 4) se caractérise par une ligne verticale divisant en deux le panneau pour centrer la composition, ainsi que par quelques recherches très éloignées de la composition finale : ainsi, la première esquisse du fessier de la Grâce centrale est si musclée et placée si haut que Charles de Couessin a suggéré que cela trahisse l'emploi d'un garçon d'atelier comme modèle. On repère aussi ce dessin dans un premier projet de paysage, aux montagnes plus escarpées, ainsi que sous la forme d'un fin réseau de hachures placé sur la droite du cou des Grâces latérales et sur le dos de la Grâce centrale, qui montre que Raphaël avait envisagé d'ombrer la droite des figures et non la gauche comme il le décida finalement. La partie la plus intéressante du premier projet est le placement des bras des Grâces. En effet, une seule des Grâces, celle de gauche, tient au départ une pomme d'or tandis que la Grâce centrale

pose les mains sur les épaules de ses compagnes et que la Grâce de droite place une main sur le pubis en signe de pudeur. Sylvie Béguin a bien montré qu'il s'agissait d'une représentation des trois Grâces, et non d'un Jugement de Paris, en publiant une médaille frappée lors du mariage de Giovanna Albizzi et Lorenzo Tornabuoni, vers 1486, où la représentation est identique à celle de Raphaël et où les trois jeunes femmes sont identifiées comme représentant la Beauté, l'Amour et la Pudeur¹¹.

Peu satisfait par cette première composition dont notre photographie numérique montre bien



 ill.5

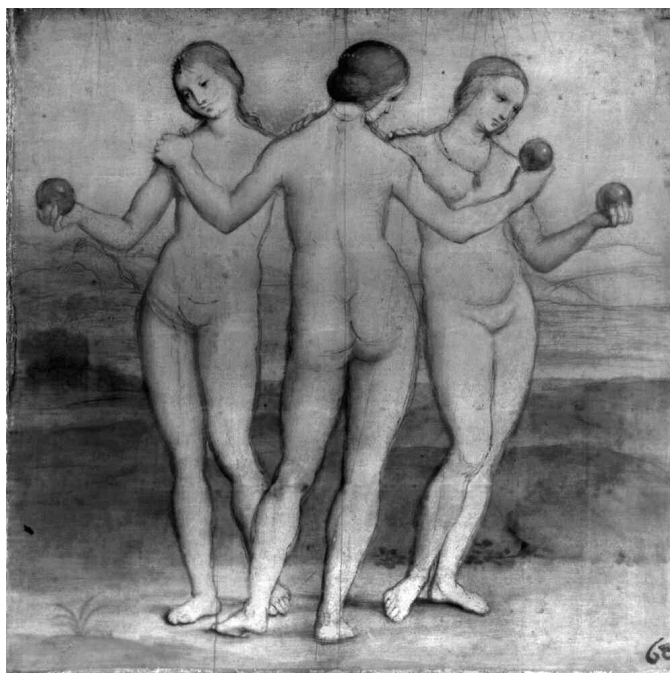
Idem : seconde composition.

l'aspect déséquilibré, Raphaël s'est orienté dans un second temps vers un projet parfaitement symétrique (illustration 5) qu'il obtint en relevant la main gauche de la Pudeur pour lui faire tenir une pomme d'or à la hauteur de celle de sa compagne. La composition finale n'est atteinte que dans une troisième étape (illustration 6) au moyen d'un déplacement de la main gauche des deux Grâces latérales et du positionnement d'une pomme d'or dans la main droite de la Grâce centrale. Les jeunes femmes prennent ainsi toutes trois les attributs des Hespérides, gardiennes du verger aux pommes d'or, par un intéressant mécanisme de contamination iconographique.

Une fois le dessin préparatoire jugé satisfaisant, le peintre est passé à la réalisation picturale. La radiographie (illustration 8) ne montre aucune hésitation en cours de peinture. La matière est très fine, le blanc est utilisé modérément car la luminosité est

obtenue par réverbération du fond. La palette est moins riche que dans *l'Allégorie* de Londres. Elle se limite au blanc ocré des chairs, à de fins glacis de lapis-lazuli pour le ciel, au vermillon des ornements de cheveux et colliers, à des teintes bruns-verts pour le paysage. La subtile gradation des mélanges de pigments contrebalance la sobriété colorée de la peinture en lui donnant une finesse de miniature.

Un examen attentif des rives du tableau permet de démontrer que celui-ci a été peint alors qu'il était encadré et que les bords d'origine, non peints, ont été coupés. En effet, on remarque que le bord



ill.6

Idem : composition finale.

inférieur conserve un petit renflement de peinture, appelé « barbe », caractéristique de l'accumulation de matière qui se forme lorsqu'un tableau est peint encadré et que les brosses et pinceaux butent sur la rive du cadre (illustration 7). Cette barbe de peinture est normalement prolongée par quelques millimètres de bois nu qui correspondent à la partie du panneau maintenue dans l'encadrement. Cette partie de



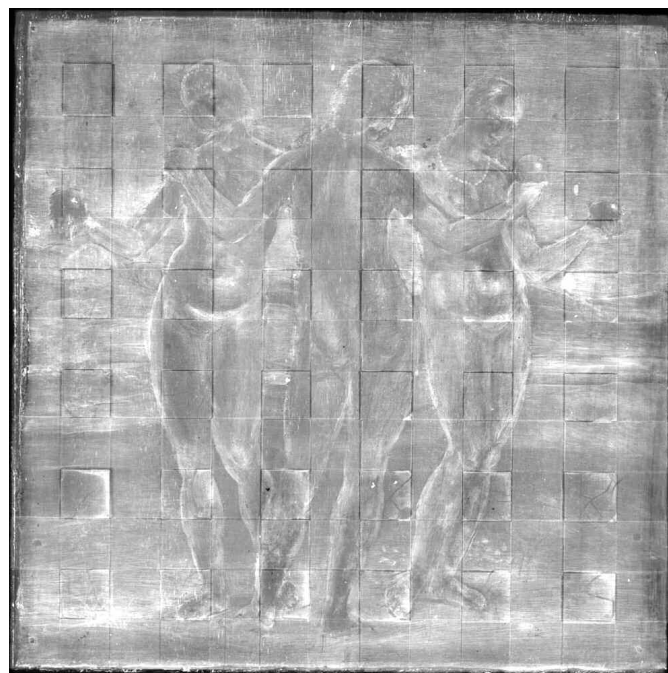
ill.7

Les Trois Grâces, détail de l'angle inférieur dextre : barbe de peinture, reste de filet rouge, dorure couvrant le tout (cliché Rapolas Vedrickas, C2RMF).

bois nu n'existe plus sur le panneau de Chantilly, qui a été taillé en biseau puis recouvert d'une dorure. Le

bord supérieur et le bord gauche du panneau sont également biseautés et sont recouverts de la même dorure, mais le biseautage a fait disparaître la barbe en abrasant les angles de la peinture. Le quatrième bord, à droite, n'a ni biseau ni dorure ; il a donc été retaillé postérieurement.

Si l'on admet que le tableau du musée Condé était initialement enchâssé dans un cadre, qu'en est-il du tableau de Londres ? Comme à Chantilly, le panneau, peint à l'huile¹², a été aminci à une épaisseur variant de 2 à 3 millimètres ; il est renforcé au revers par un châssis collé à croix centrale¹³. Selon



ill.8

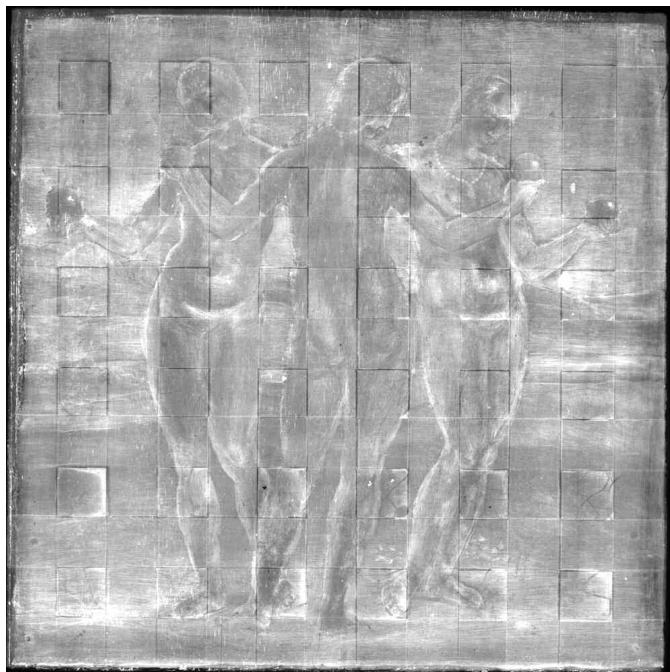
Les Trois Grâces, radiographie (cliché C2RMF, avec la collaboration de Jo Paddfield).

Marika Spring, du département scientifique de la National Gallery, le bord inférieur de *l'Allégorie* possède également une barbe, ce qui démontre que le panneau a lui aussi été peint lorsqu'il était encadré. On observe en bordure interne de cette barbe des traces de peinture rouge-orangé, que l'on remarque aussi sur le panneau de Chantilly, ainsi que bleu-vert sombre qui pourraient être des vestiges de la couleur du cadre d'origine. Cette couleur est couverte par la même dorure que sur le tableau de Chantilly et débordé au-delà de la barbe ce qui démontre qu'elle a été posée après que le tableau ait été décadré. Tous les bords sont dorés, mais aucun n'est biseauté.

Les deux panneaux ont donc été modifiés de manière identique. La remarque est d'importance, car si l'on sait qu'ils constituaient autrefois deux pendants on ignore comment ceux-ci étaient présentés : constituaient-ils deux tableaux indépendants ?

Étaient-ils disposés en diptyque, malgré la différence d'échelle des personnages et de hauteur de ligne d'horizon¹⁴ ? Étaient-ils utilisés comme ornements de plats de reliure¹⁵ ? L'un des tableaux servait-il de couvercle au second¹⁶ ? Ou bien constituaient-ils la face et le revers d'un unique panneau qui aurait été dédoublé après sa réalisation¹⁷ ?

Afin d'approfondir cette question, nous avons procédé à une confrontation des radiographies des deux tableaux pour en comparer le réseau de cernes et tenter de repérer des signes qui pourraient être révélateurs d'une histoire commune. On observe sur la radiographie des *Trois Grâces* (illustration 8) que le réseau de cernes converge vers un point situé sur le



 ill.8

Les *Trois Grâces*, radiographie
(cliché C2RMF, avec la collaboration de Jo Paddfield).

bord supérieur du panneau entre les têtes des Grâces de gauche. Un réseau de cernes très semblable converge au centre du bord supérieur du panneau de Londres, avec un rythme comparable (illustration 9). Cette relative identité de structure indique que les deux planches proviennent vraisemblablement du même emplacement d'un même arbre. Par contre, le réseau de pores est dispersé de façon assez différente sur les deux radiographies et la répartition des cernes n'autorise pas un parfait assemblage des panneaux dans une disposition recto-verso. De plus nous n'avons pas pu repérer d'accident semblable sur les deux œuvres, qui aurait pu survenir lors de leur vie commune ou au moment de leur sciage. Il paraît donc plus prudent de conclure que les deux panneaux proviennent vraisemblablement d'un même tronc, mais pouvaient constituer deux planches distinctes.

Un argument supplémentaire en faveur d'une indépendance des deux œuvres apparaît dans un inventaire de la collection Borghese, réalisé vers 1615-1630, qui vient tout récemment d'être publié intégralement¹⁸ et où les deux tableaux sont déjà cités séparément :

- 251 : Une quadro delle tre Gratie cornice d'ebano, alto 2/3, alto 2/3 (sic), Rafael in tavola,

- 252 : Une quadro delle tre Virtù cornice d'ebano, alto e largo 2/3, Rafael in tavola.

La principale nouveauté de ce texte est le titre des *Trois Vertus* donné à l'*Allégorie* de Londres, car cette identification ne semble pas avoir été envisagée jusque là. En effet, dans deux textes magnifiquement



 ill.9

Une *Allégorie*, radiographie
(cliché Jo Paddfield, Londres, National Gallery).

érudits, Erwin Panofsky¹⁹ a proposé de voir dans l'*Allégorie* une représentation d'*Hercule entre le Vice et la Vertu* où le jeune chevalier endormi serait le héros hésitant entre le choix d'une vie austère, représentée par la jeune femme tenant un livre et une épée, ou d'une vie de plaisirs, représentée par la femme librement vêtue tenant un rameau fleuri. Plus récemment²⁰, on a suggéré que cette scène dérivait du sujet précédent mais représentait plus précisément le *Songe de Scipion*, où le jeune Scipion l'Africain est visité par la Vertu et la Volupté. Les auteurs étaient cependant gênés par le fait que la Volupté n'est pas très aguichante et que l'on ne voit ni le chemin escarpé menant aux hautes cimes, ni le chemin semé de roses menant vers la perte. On a donc estimé que la Volupté avait ici perdu ses connotations négatives et évoquait plutôt les joies terrestres promises au jeune chevalier.

Mais le tableau prend un sens nouveau si l'on cherche à reconnaître une Vertu dans chacun des trois personnages de l'*Allégorie*. La jeune femme de droite sera bien évidemment la Justice, dont le livre et l'épée sont les attributs traditionnels. Le chevalier en armure représentera la Force et son attitude assoupie pourra avoir une connotation morale exprimant la nécessité de réguler l'action violente. La jeune femme de droite, enfin, perdra toute référence à la Volupté qu'elle n'incarne décidément que de façon très éthérée : nous proposons de l'identifier comme la Tempérance, dont l'attitude de modération dans les joies terrestres sera signifiée par le collier de corail, aux vertus prophylactiques, par son attitude modeste, et peut-être par son rameau de fleurs délicates, dont l'espèce reste toutefois à identifier (fleur d'oranger, myrte, églantine ?) .

Grâce à cette identification, les tableaux de Londres et de Chantilly sont mis en balance de façon évidente : aux qualités féminines, Amour, Beauté et Pudeur, représentées par les *Trois Grâces*, on opposera les qualités plus masculines des vertus morales de Justice, Force et Tempérance, destinées à réguler les passions. De tels thèmes ne seraient-ils au demeurant convenables à la célébration d'une union ? Rappelons qu'il était d'usage, sous la Renaissance, de faire exécuter pour les mariages une paire de coffres, appelés *cassoni*, et d'en confier la peinture de la façade aux plus grands peintres : les panneaux de Londres et de Chantilly seraient-ils des devants ou des dessus de petits *cassoni* ? Une telle destination justifierait alors parfaitement la présence de pommes d'or dans les mains des Grâces, dont Jürg Meyer zur Capellen nous a rappelé qu'il s'agissait de fruits offerts par la déesse Gaïa à Zeus et à Hera, à l'occasion de leur mariage²¹.

LA MADONE D'ORLÉANS

Le second Raphaël du musée Condé, *La Madone d'Orléans* (illustration 10), fait partie d'une série de tableaux de petit format que Raphaël semble avoir peints sans en avoir reçu de commande préalable. Son fond neutre et la subtile articulation de ses volumes, qui anticipe le maniérisme, le font dater vers 1505-1507. La Graphische Sammlung Albertina de Vienne possède un dessin en rapport avec la composition, mais dans l'autre sens²².

Le tableau mesure 31,7 cm de hauteur par 23,3 cm de largeur. Il est peint sur une unique planche de bois identifiable visuellement comme du peuplier. Son épaisseur, de 6 à 7 mm, est en rapport avec la taille de l'œuvre et la planche, qui ne paraît pas avoir été amincie, est restée plane, sans aucune fente.

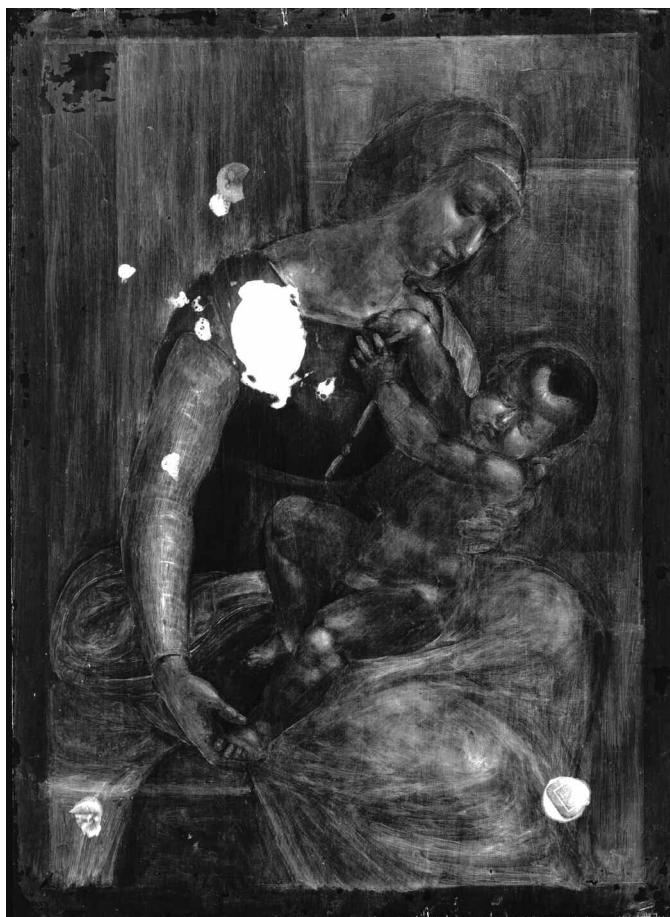


ill.10

La Madone d'Orléans, vue d'ensemble (cliché C2RMF).

Comme pour *Les Trois Grâces* le support de bois est couvert d'une couche de *gesso* puis d'une couche d'impression qui est ici parfaitement discernable sur la radiographie grâce au réseau de stries obliques laissé par la brosse utilisée pour l'application. Le tableau a été peint non encadré, car il ne possède pas de barbe de matière. Par contre, Raphaël a réservé un bord préparé mais non peint sur tout le pourtour de la composition, en le délimitant avec une petite incision réalisée à la hampe du pinceau dans la couche d'impression (illustration 11).

Un abondant dessin préparatoire est révélé par la réflectographie infrarouge (illustration 12). La présence de très nombreux points de *spolvero* signale un report de carton préparatoire perforé limité au contour des deux figures, aux traits du visage et à certains détails de plissés. Ces points de *spolvero* sont réunis par un tracé assez fin, qui est partiellement repris par un dessin plus souple paraissant réalisé au pinceau, privilégiant certaines lignes et accentuant la découpe des formes. Un tracé complémentaire, très léger et réalisé sans carton, vient préciser quelques


 ill.11

La Madone d'Orléans, radiographie (cliché C2RMF).

plissés et volumes en délimitant par exemple la racine des cheveux de l'Enfant, les bosses du front et le contour des pommettes. L'arrière plan est dessiné à main levée. On note que la tablette surmontée de boccas était initialement placée au fond d'une niche dont on distingue l'appui, au-dessus de la tête de l'Enfant.

La réalisation picturale s'éloigne parfois du dessin préparatoire, par exemple dans la nuque de la Vierge qui est davantage couverte par la chevelure que ce qui avait été dessiné. Comme pour les *Trois Grâces*, l'exécution picturale est d'une grande finesse de touche et d'une grande économie de blancs. L'examen confirme l'excellent état de conservation de ce tableau qui est peu restauré.

LA MADONE DE LORETTE

Le cas de la *Madone de Lorette* (illustration 13) est autrement complexe. On sait que cette composition du maître a été considérée comme perdue jusqu'à ce que Cecil Gould découvre l'original au musée Condé, sous une attribution à Luca Penni. Transporté à Paris, le 23 novembre 1976, le tableau est étudié par le laboratoire et fait l'objet de quelques prélève-


 ill.12

La Madone d'Orléans, réflectographie infrarouge (cliché Elsa Lambert, C2RMF).

ments de matière picturale destinés à mieux en comprendre la stratigraphie et à en identifier les repeints. Il est restauré au Service de Restauration des musées de France de 1977 à 1979 puis est révélé au public dans un mémorable *Dossier du département des peintures* qui se tient exceptionnellement à Chantilly d'octobre 1979 à janvier 1980. Désormais unanimement reconnue comme l'œuvre originale, la *Madone de Lorette* est datée des premières années romaines de Raphaël, vers 1509 pour Sylvie Béguin, vers 1512 pour Cecil Gould ou Konrad Oberhuber. On connaît deux dessins préparatoires à la figure de l'Enfant, conservés à Londres, British Museum (PP. 1 72) et à Lille, fonds Wicar (L. 2568).

Le tableau, peint sur bois, mesure 120 cm de hauteur par 90,5 de large ; son épaisseur est d'environ 26 mm. Il est constitué de trois planches à fil vertical, de largeur irrégulière, assemblées à plat joint. Côté face, les joints sont couverts par des bandes de toile, visibles en radiographie (illustration 14). Le bois, analysé comme étant du peuplier (*Populus sp.*), est débité sur dosse et présente des défauts qui sont assez communs sur les panneaux italiens de grandes dimensions : fil irrégulier, présence d'aubier sujet aux attaques d'insectes, existence d'un nœud au bas

de la planche senestre²³ dont on a dû retirer le cœur et combler le vide par un enduit couvert d'une toile. Le panneau est renforcé au revers par deux traverses incrustées, assemblées tête-bêche.

Les prélèvements de matière montrent que la face est enduite d'un *gesso* traditionnel, surmonté d'une couche d'isolation à base de colle puis d'une couche d'impression assez épaisse (environ 50 micromètres), composée d'huile mélangée à du blanc de plomb teinté par quelques grains de jaune



 ill.13

La Madone de Lorette, vue d'ensemble, lumière directe (cliché C2RMF).

de plomb et d'étain ainsi que de minium lui donnant une couleur rosée. Comme pour la *Madone d'Orléans*, Raphaël a délimité à la hampe du pinceau les bords non peints de la composition, en un tracé qui apparaît en radiographie sous la forme d'un trait noir. Les bords non peints mesurent de 1,5 à 1,8 cm et limitent la surface peinte à 118 par 88 cm. Leur présence indique que l'œuvre a conservé ses dimensions originales, ce qui éloigne le tableau du *Portrait de Jules II* de la National Gallery de Londres, qui est parfois considéré comme le pendant de la *Madone de Lorette* mais qui ne mesure que 108 par 80,7 cm, n'a pas de bord peint et ne paraît pas avoir été coupé²⁴.

Un abondant dessin sous-jacent peut être étudié par l'examen combiné des documents infrarou-

ges, qui restituent fidèlement la nature du trait, et de réflectographie infrarouge, qui sont plus flous mais qui traversent plus profondément les zones sombres (illustration 15). Ségolène Bergeon y distingue, là aussi, deux types de tracés. Le premier, fin et saccadé, paraît réalisé avec une matière sèche et peut être observé sur la main gauche de la Vierge (illustration 16) où l'on remarque son aspect pulvérulent et tremblé. Le second, plus souple et continu, évoque une matière fluide peut-être étendue au pinceau, par exemple dans le corsage de la Vierge. Aucun point de



 ill.14

La Madone de Lorette, radiographie (cliché C2RMF).

spolvero n'a pu être repéré en réflectographie infrarouge mais Elisabeth Martin a montré²⁵ que les lacunes affectant le pourtour de certains motifs avaient la forme de petits manques circulaires attribuables à des difficultés de séchage provoquées par la présence de grains de *spolvero*. On en prendra pour exemple le contour de la plante du pied de l'Enfant, dans son premier positionnement (illustration 19). La parcimonie du dessin sous-jacent, qui s'attache aux contours, aux traits essentiels du visage, aux articulations et à quelques détails des reliefs comme le bombement du front de l'Enfant, va également fortement en faveur de l'usage d'un poncif. Ce projet préparatoire aurait concerné l'ensemble de la composition puisque le dessin est réparti de façon homogène sur la Vierge,



 ill.15

La Madone de Lorette, réflectographie infrarouge (cliché Elsa Lambert, C2RMF).

l'Enfant, le lit et le drapé vert. Le saint Joseph, ajouté postérieurement, ne fait pas contre l'objet d'aucun dessin préalable. L'ensemble évoque sur bien des points le dessin sous-jacent de la *Madone Aldobrandini* (ou *Garvagh*) de la National Gallery de Londres, qui est datée de 1509-1510 et où l'on trouve le même usage lâche de traits suggérant un poncif, le même soin porté aux articulations, les mêmes lignes souli-



 ill.16

La Madone de Lorette, photographie infrarouge, détail de la main gauche de la Vierge (cliché C2RMF).



 ill.19

La Madone de Lorette, radiographie, détail du pied droit de l'Enfant (cliché C2RMF) : on observe de petites lacunes au pourtour du premier projet de pied, peut-être provoquées par la présence de spolvero. On remarque également la peinture du drap longeant le premier pied, une reprise du dessin du pied à la hampe du pinceau puis son exécution peinte.

gnant les plis du cou, selon une forme toutefois plus méticuleuse et moins libérée²⁶.

La confrontation de la réflectographie infrarouge et de la radiographie du pied droit de l'Enfant est très éclairante sur le processus créatif de Raphaël. La première phase du travail est le tracé du dessin préparatoire sur le panneau (*illustration 17*) qui est ici particulièrement poussé, notamment dans le détail



 ill.17

La Madone de Lorette, détail du pied droit de l'Enfant, réflectographie infrarouge (cliché Elsa Lambert, C2RMF) : on observe un premier tracé du pied identique au dessin de Lille (ill.18) et un second tracé plus fin correspondant à l'emplacement définitif.

des articulations. On note que le pied est dessiné plus bas que dans la composition finale et représenté davantage de dessus ; il est très comparable, dans ce premier projet, à l'esquisse préparatoire à l'Enfant conservée au musée des beaux-arts de Lille (*illustration 18*). Vient ensuite la mise en œuvre de la peinture. Ici, Raphaël laisse en réserve les personnages et commence par la peinture du drap de lit, comme le montre la radiographie où le drap longe soigneusement le premier tracé du pied. La décision de modifier l'emplacement du pied est prise plus tard, probablement dans le désir de dynamiser la composition en donnant l'impression que l'Enfant pousse du pied pour se projeter en direction de sa mère.



 ill.18

Détail de l'Enfant pour la Madone de Lorette, pointe de métal sur papier préparé rose, détail (Lille, musée des Beaux-Arts, L. 2568).

Raphaël esquisse alors son nouveau projet, à la hampe du pinceau, directement sur le panneau (*illustration 19*), puis dessine le pied à la pierre noire avant de l'intégrer à la composition peinte.

Ces reprises en cours d'exécution sont caractéristiques de la pensée évolutive du peintre ; on en trouve un autre exemple dans le tracé du cou de la Vierge, qui a été aminci à la hampe du pinceau par



 ill.20

La Madone de Lorette, détail de la main droite, réflectographie 0infrarouge (cliché Elsa Lambert, C2RMF) : le tracé des ongles et l'emplacement du pouce sont différents de la composition peinte.

rapport au projet initial. D'autres modifications affectent la main droite de la Vierge, que Raphaël dessine d'abord de façon très hardie, déformée, sans profondeur, les ongles méticuleusement tracés (*illustration 20*), avant d'en assagir la forme en diminuant la taille des ongles et en dissimulant l'extrémité du pouce sous l'index pour casser la frontalité des doigts (*illustration 21*).

La réflectographie infrarouge apporte des

informations sur le dessin du rideau vert qui sert d'arrière-plan. L'un des pans du rideau, invisible à l'œil nu, est en fait roulé sur lui-même à la manière d'une courtine de lit, un autre descend en un long pan arrondi derrière le bras gauche de l'Enfant, un troisième passe derrière la Vierge en dégagant une échappée vers le ciel. Les prélèvements de matière picturale permettent de préciser que ce rideau vert est animé de reflets jaunes, que l'on peut localiser sur le tableau grâce aux traits clairs qu'ils dessinent sur la radiographie. Concernant l'échappée de ciel aujourd'hui recouverte par le saint Joseph, la réflectographie infrarouge confirme la minceur de la couche picturale de la partie reprise et l'abondance des retouches affectant les vêtements du saint. Elle met également en évidence la beauté de la première composition caractérisée par la torsion du buste de la Vierge qui semble se projeter sur son côté droit pour découvrir l'Enfant.

L'étude des prélèvements au microscope optique et au microscope électronique à balayage montre que les pigments utilisés par Raphaël sont le plus souvent traditionnels (blanc de plomb, bleu d'azurite surmonté de bleu lapis, vert à base de vert de gris, jaune de plomb et d'étain) et qu'il a travaillé par couches superposées allant du plus vif au plus som-



 ill.21

La Madone de Lorette, détail de la main droite, lumière directe (cliché Elsa Lambert).

bre. La composition des carnations de l'Enfant est spécialement intéressante, car on remarque qu'elle est constituée de deux couches, une première à base de blanc de plomb, de vermillon et de quelques grains de matériaux bruns, et une seconde, approfondissant les ombres, constituée par un mélange à base de blanc de plomb, de laque rouge sur alumine et d'un peu de verre pilé (*illustration 22*). Or, les recherches récentes semblent indiquer que l'association de



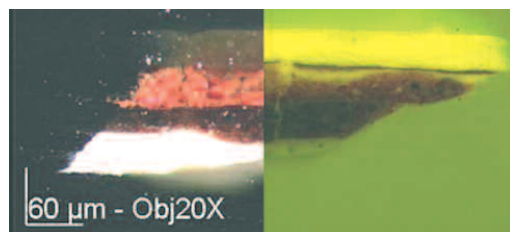
 ill.22

La Madone de Lorette, coupe dans les carnations (coupe 2065, cliché Eric Laval, C2RMF) : de bas en haut, couche d'impression, couche de carnation (blanc de plomb, vermillon et divers), sombre des carnations (laque, verre pilé, blanc de plomb).

laque rouge et de verre pilé est une pratique assez spécifique de l'atelier de Pietro Perugino, pratique que Raphaël paraît avoir reprise sous l'influence de ce maître et qui ne se retrouve ailleurs que sporadiquement, par exemple chez Bronzino.

Les deux prélèvements issus de la partie droite du tableau permettent d'examiner les matériaux utilisés pour la reprise de la composition (illustration 23). On remarque que la couche constituant la barbe de saint Joseph comporte la même association de laque rouge et de verre pilé que l'on a pu noter dans les carnations de l'Enfant. L'ajout représentant saint Joseph est donc ancien et réalisé avec des matériaux assez rares qui sont également utilisés par Raphaël. L'observation pourrait donc donner une validité supplémentaire à l'hypothèse formulée par Cecil Gould, qui voit dans le saint Joseph une reprise réalisée par Raphaël lui-même sans constituer une preuve en faveur de cette proposition.

Terminons notre étude avec les mots de génie et de perfection en constant renouvellement. Chacun des trois Raphaël du musée Condé est en effet une œuvre parfaite. Ronde silencieuse et délicate des *Trois Grâces*, subtile articulation de volumes de La



 ill.23

La Madone de Lorette, coupe dans la barbe de saint Joseph, mi-partie lumière directe/fluorescence UV (coupe 2075, cliché Eric Laval, C2RMF) : de bas en haut, couche d'impression, ciel de la première composition (blanc de plomb et azurite), couche brune à dominante organique, couche orangée à base de blanc de plomb, vermillon et minium, contenant de la laque et du verre pilé.

Madone d'Orléans, vigueur contenue au chromatisme délicat de *La Madone de Lorette* : ces œuvres si belles justifient la place prééminente que l'on attribue à Raphaël, le Divin, dans la peinture occidentale. On constate ici que cette perfection est atteinte au prix d'un travail prodigieux et d'une constante invention de formes nouvelles qui amènent l'artiste à pousser toujours plus loin la mutation de sa peinture, jusqu'à sa mort soudaine, peu de jours avant ses 37 ans.

NOTES

1. Hugo Chapman, Tom Henry and Carol Plazotta, *Raphael, from Urbino to Rome*, catalogue d'exposition Londres, National Gallery, 20 octobre 2004-16 janvier 2005.

2. Sur la *Madone de Lorette*, on consultera : *La Madone de Lorette, les dossiers du département des peintures n°19*, catalogue d'exposition, Chantilly, musée Condé, octobre 1979 – janvier 1980, en particulier les textes de : Ségolène Bergeon, « Le tableau au Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux », Lola Faillant-dumas, « La radiographie et l'examen infrarouge », Suzie Delbourgo, « La matière picturale » ; Ségolène Bergeon, « La restauration exemplaire d'une œuvre de Raphaël : la *Madone de Lorette* », *L'Estampille*, 1980, n°117, p.44-51 ; Ségolène Bergeon, « Science et patience » ou la restauration des Peintures, Paris, RMN, 1990, p.210-213.

3. Elisabeth de Boissard, *Hommage à Raphaël, Raphaël au Musée Condé*, cat. d'exp., Chantilly, musée Condé, 1983 (« Le Musée Condé » n°25), cat. n°31, p. 51-52 ; *Hommage à Raphaël : Raphaël dans les collections françaises*, cat. d'exp., Paris, grand palais, 1983-1984, notamment le texte de Lola Faillant-Dumas, Jean-Paul Rioux, « Raphaël étudié au laboratoire », p.411-428.

4. Elisabeth de Boissard, Valérie Lavergne-Durey, *Chantilly, musée Condé, peintures de l'école italienne*, Inventaire des collections publiques françaises,

34, Paris, RMN, 1988 ; Nicole Garnier-Pelle (dir.), *Les peintures italiennes du musée Condé à Chantilly*, ed. Generali, 2003.

5. Lola Faillant-Dumas, « Etude de la technique picturale et du dessin sous-jacent de quelques tableaux de Raphaël », *ICOM-CC, 7th triennial meeting*, Copenhagen, 1984, p. 84.1.10 à 13 ; Charles de Couessin, « Le dessin sous-jacent de quelques tableaux de Raphaël des collections publiques françaises » *Raffaello, recenti indagini scientifiche*, Actes du congrès de l'ICOM-Italie, Milan, juin 1986, s.d., p. 65-96.

6. Elisabeth Martin, Jacqueline Bret, « Enquête technique sur quelques chefs-d'œuvre italiens », *Les peintures italiennes du musée Condé à Chantilly*, s.l., Editoriale Generali, 2003, p.198-219.

7. Bruno Mottin, Elisabeth Martin, Eric Laval, « Raphaël's paintings in French museums : some new results from recent technical investigations », à paraître dans la revue *Kermes*.

8. *La Madone Conestabile*, huile sur bois transposé sur toile, diamètre 18 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, GS 252.

9. Londres, British Museum, 1994-14-57 (précédemment à la National Gallery, Londres, NG 213a).

10. Joyce Plesters (« Technical Aspects of Some Paintings by Raphaël in the National Gallery, London », *The Princeton Raphael Symposium*, 1990, p. 16-18) pensait que le carton du British Museum n'avait pas été utilisé par transfert direct sur le panneau et que ses perforations avaient été faites plus tardivement pour réaliser une copie. Un réexamen du panneau a permis de revenir sur cette opinion et de démontrer que Raphael avait bien travaillé par report (J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, Giotto to Dürer, *Early Renaissance Painting in the National Gallery*, p.169-170).
11. Sylvie Béguin, « Nouvelles recherches sur le 'Saint Michel' et le 'Saint Georges' du musée du Louvre », *Studi su Raffaello*, Actes du congrès d'Urbino-Florence, 1984, p. 455-464.
12. Une publication récente (Ashok Roy, Marika Spring, Carol Plazzotta, « Raphael's Early Work in the National Gallery : Paintings before Rome », *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 25, 2004, p.15) confirme que l'Allégorie est vraisemblablement peinte à l'huile et non à la tempera à l'œuf comme on a pu l'écrire précédemment.
13. Joyce Plesters, « Technical Aspects of Some Paintings by Raphaël in the National Gallery, London », *The Princeton Raphael Symposium, Science in the Service of Art History* (1983), 1990, p. 15-37.
14. Joyce Plesters, op. cit., p. 17.
15. Cette hypothèse de Mab Lohuizen-Mulder, 1977, est signalée sans conviction par Jürg Meyer zur Capellen, Raphaël : A Critical Catalogue of his Paintings, 1, *The beginning in Umbria and Florence*, ca 1500-1508, Arcos, 2001, p.158-165.
16. Hypothèse avancée dans Roger Jones et Nicholas Penny, *Raphaël*, Yale, 1983, p.8.
17. Hypothèse avancée par Elisabeth de Boissard et Valérie Lavergne-Durey, *Chantilly, musée Condé, peintures de l'école italienne*, 1988, ainsi que par Joyce Plesters, « Technical Aspects of Some Paintings... », 1990.
18. Sandro Corradini, « Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese », *Bernini scultore, la nascita del barocco in casa Borghese*, cat. d'exp. Rome, 1998, p.449-456. Nous remercions Madame Kristina Hermann Fiore, directrice de l'histoire de l'art à la Galleria Borghese, de nous avoir signalé cette publication.
19. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Paris, 1999 (trad. française de l'édition allemande de 1930), notamment « Le Songe du Chevalier de Raphaël, sa relation à la Stultifera Navis de Sebastian Brant » et « Encore le Songe du Chevalier de Raphaël, son association aux Trois Grâces de Chantilly ».
20. Cecil Gould, *The Sixteenth – Century Schools*, Londres, National Gallery, 1975; Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicholas Penny, *Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, 1991, p.370; *Raphael, from Urbino to Rome*, Londres, 2004, n°35, p.138-141.
21. Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael, the Paintings. I : The Beginnings in Umbria and Florence*, 2001, p.158-165.
22. Graphische Sammlung Albertina, Vienne, inv. 209v.
23. Les mots dextre et senestre sont employés pour désigner la droite et la gauche héraldiques qui correspondent à notre gauche et à notre droite lorsque l'on regarde le revers du tableau et qui sont inversées lorsqu'on en regarde la face.
24. *Portrait de Jules II*, Londres, National Gallery, NG 27. Ces informations nous ont été communiquées par Marika Spring, National Gallery, Londres.
25. E. Martin et J. Bret, 2003, p.210.
26. David Bomford (ed.), *Art in the Making, Underdrawings in Renaissance Paintings*, 2002, p.128-135.
27. Ce verre pilé, qui contient notamment de la silice, du magnésium, du fer, du chlore et du manganèse a été signalé pour la première fois par Elisabeth Martin et Jean-Paul Rioux, "Comments on the technique and the materials used by Perugino, through the study of a few paintings in the French collections" *Kermes*, n°53, 2004, p. 43-56 et par Marika Spring, "Perugino's painting materials : analysis and context within sixteenth-century easel painting" dans « The Painting Technique of Pietro Vanucci, called Il Perugino », *Kermes*, n°53, 2004, p.21-28. Le spectre EDX correspondant est publié dans les deux articles.
28. La présence de ce verre pilé vient d'être décelée dans la *Déposition* d'Agnolo Bronzino (Besançon, musée des beaux-arts), dans un rapport du C2RMF encore inédit.
29. Le saint Joseph a été peint en même temps que le fond brun recouvrant la première composition. Il n'est pas peint sur une couche de vernis intermédiaire, comme on a pu le penser en 1983 ("Raphaël étudié au laboratoire", *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Grand-Palais, 1983, p.419).
30. Cecil Gould, « Afterthoughts on Raphael's so-called Loreto Madonna », *Burlington Magazine*, n°926, mai 1980, p337-339.

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont à Nicole Garnier, conservateur en chef du Musée Condé, pour la gentillesse et la libéralité avec laquelle elle nous a laissé conduire notre étude. Ils vont à Elisabeth Martin et Eric Laval, qui nous ont considérablement aidés dans cette recherche ainsi qu'à Michel Menu,

Elsa Lambert, Jean-Paul Rioux, Rapolas Vedrickas, du C2RMF, pour l'aide qu'ils nous ont apportée. Nous remercions enfin Ashok Roy, Marika Spring et Jo Paddfield, de la National Gallery, pour les informations et documents qu'ils nous ont généreusement communiqués.

