



HAL
open science

Analyse critique des raisonnements d'attribution en histoire de l'art : le cas de Raphaël

Agnès Flambard

► **To cite this version:**

Agnès Flambard. Analyse critique des raisonnements d'attribution en histoire de l'art : le cas de Raphaël. Art et histoire de l'art. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL083 . tel-04867781

HAL Id: tel-04867781

<https://theses.hal.science/tel-04867781v1>

Submitted on 6 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Sorbonne Université

Histoire de l'art et archéologie ED 124

Centre André Chastel

**Analyse critique des
raisonnements d'attribution
en histoire de l'art : le cas de
Raphaël**

VOL. 1

Par Agnès Flambard

Thèse de doctorat d'Histoire de l'art

Dirigée par Christine Gouzi

Présentée et soutenue publiquement le

5 octobre 2024

Devant un jury composé de :

Laurence Mauger-Vielpeau, Professeur de droit privé, Université Caen-Normandie,
Présidente du jury

Christine Gouzi, Professeur d'histoire de l'art moderne, Sorbonne-Université

Ralph Dekoninck, Professeur d'histoire de l'art moderne, Université Catholique de Louvain,
Rapporteur

Sefy Hendler, Professeur d'histoire de l'art des temps modernes, Université Panthéon-
Sorbonne

François Robichon, Professeur émérite (histoire de l'art contemporain), Université de Lille,
Rapporteur

À la mémoire de Philippe Bruneau

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord rendre hommage à la mémoire de Philippe Bruneau (1931-2001), dont les cours en « Archéologie moderne et contemporaine » prodigués avec Pierre-Yves Balut au sein de l'Université Paris IV-Sorbonne ont été particulièrement formateurs. Qu'ils soient assurés de ma profonde reconnaissance.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude à Christine Gouzi qui m'a rendu le service inestimable de bien vouloir reprendre la direction de ma thèse. La pertinence de ses conseils et sa critique constructive ont permis que ce travail puisse aboutir.

Mes plus vifs remerciements vont aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ma thèse : Laurence Mauger-Vielpeau, Professeur de droit privé, Université Caen-Normandie ; Ralph Dekoninck, Professeur d'histoire de l'art moderne, Université Catholique de Louvain ; Sefy Hendler, Professeur d'histoire de l'art des temps modernes, Université Panthéon-Sorbonne et François Robichon, Professeur émérite (histoire de l'art contemporain), Université de Lille.

Je voudrais aussi remercier les membres de mon comité de thèse : Alain Mérot, Philippe Lorentz et Hervé Brunon pour leur bienveillance, leurs pertinents conseils et leur soutien. Et tout particulièrement, un grand merci à Marie Planchot dont la disponibilité et la gentillesse ont été d'une grande importance au cours de ces années.

Ce travail m'a donné la chance de rencontrer et d'échanger avec des historiens de l'art ayant travaillé sur Raphaël. J'aimerais donc rendre hommage à la mémoire de Sylvie Béguin (1919-2010). Je remercie Catherine Monbeig Goguel, Marzia Faietti qui a accepté de me rencontrer à Florence et Vincenzo Farinella à Pise en février 2022. Je n'oublie pas David Ekserdjian qui a eu la courtoisie de discuter avec moi à l'entrée de l'exposition *Raphael*, à la National Gallery, en juin 2022.

J'ai reçu un très bon accueil au Cabinet des arts graphiques du Louvre et à son centre de documentation ainsi qu'à la bibliothèque du Kunsthistorisches Institut à Florence et à la Biblioteca Riccardiana. Mes vifs remerciements vont aussi à tout le personnel de la Bibliothèque de l'INHA pour leur patience et leur aide. Je remercie aussi Isabelle Groux de Mieri qui m'a reçue avec beaucoup de courtoisie au centre de documentation du Musée Fabre à Montpellier.

Je tiens aussi à remercier Eve Reverchon (Northumberland Estates) qui a eu la gentillesse de m'envoyer une transcription de la traduction en anglais concernant la *Madone à l'œillet* du Catalogue de la collection Camuccini par Tito Barberi.

Enfin, je remercie vivement Claude Bunodière qui m'a rendu le très grand service de traduire des textes italiens en français ainsi que Marie Gayet qui a fait une première relecture de mon travail.

Un dernier merci à ma cousine, Nicole, et à ma sœur, Fabienne, pour une dernière relecture et à mon frère, Bertrand, pour son soutien.

Un grand homme, un grand artiste n'est pas seulement valeur absolue, mais valeur d'interprétation aussi. Chaque âge et presque chaque génération se peignent de lui l'image qui leur convient le mieux.

Henri Focillon, *Raphaël*, Paris, Éditions Nilsson, 1926, p. 17.

L'idée que nous nous faisons d'un artiste dépend des œuvres qu'on lui attribue ; et, que nous le voulions ou non, cette idée globale que nous nous faisons de lui teinte notre regard sur chacune de ses œuvres. Nous croyons les considérer isolément. Nous nous trompons.

André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage - Psychologie des attributions et psychologie de l'art* [1959], Flammarion, Champs arts, 2010, p. 35.

Avertissement :

Les références de l'ouvrage de John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, sont signalées dans le texte comme : « S. plus références. »

Les traductions en anglais et en allemand sont de l'auteur, les traductions en italien sont de Claude Bunodière (journaliste, diplômée de Sciences Politiques, Paris).

INTRODUCTION

Une thèse est en principe le début d'une carrière. Reprise après une interruption de quinze ans, celle-ci se présente plutôt comme une thèse de fin de carrière. Elle permet de faire un bilan sur une réflexion débutée en 1995 qui porte sur des problématiques liées à l'attribution. Elles furent menées à bien et poursuivies à la fois dans le cadre d'études universitaires mais aussi au sein de notre carrière professionnelle.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans plusieurs exemples, qui ont eu valeur fondatrice. Pour la méthode critique, ce doctorat a tout d'abord été très influencé par l'enseignement de Philippe Bruneau dans le cadre de ses cours et séminaires en *Archéologie Moderne et Contemporaine* entre 1988 et 1992. Un des fondements de ses cours était une archéologie ou une histoire de l'art appliquées en fonction de la logique du sujet observé, et non en fonction de celle de l'observateur afin de ne pas « commettre le péché cardinal de l'historien, celui de l'anachronisme »¹. Dans le même temps, la lecture de l'ouvrage de Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, a été un complément indispensable à l'enseignement de Philippe Bruneau. Pour Marc Bloch, l'historien a le choix entre une histoire qui juge et une histoire qui cherche à comprendre² : « L'historien, en tout cas, qui cherche beaucoup moins à juger qu'à comprendre, n'aura pas de peine à [l'] expliquer. »³ : il s'agira de faire la critique des témoignages, qu'ils soient écrits ou oraux, puis de les décomposer pour mieux en éprouver la véracité. Or, cette méthode est particulièrement importante dans le domaine de la provenance d'œuvres d'art et dans la généalogie de leur attribution, non seulement parce qu'elle permet de pointer les incohérences, mais aussi parce qu'elle est un test d'exactitude. Parallèlement aux problématiques de méthode, un intérêt constant pour l'histoire du goût telle qu'elle a été développée par Francis Haskell à travers ses études sur le marché et la collection, a amené à penser l'attributionnisme en fonction des évolutions du goût, notamment pour la peinture de la Renaissance, pivot d'une

¹ Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p.17.

² Marc Bloch, « 4 L'analyse historique – 1. Juger ou comprendre ? », in *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], édition annotée par Étienne Bloch, préface de Jacques Le Goff, Paris, Dunod, 2020, pp. 197-203.

³ Id., *L'étrange défaite*, [1946], Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 104.

historiographie de l'art occidental. Ces évolutions venaient se surajouter aux documents et pouvaient en expliquer l'interprétation, ou du moins l'orientation interprétative.

Le parti pris de présenter les différentes opinions des critiques et ensuite d'en tirer des conclusions est issu d'un article de Philippe Bruneau : *L'« Arès Borghèse » et l'Arès d'Alcamène ou de l'opinion et du raisonnement*⁴. Plus encore, la démarche de commencer l'étude des œuvres choisies par les sources primaires et ensuite de présenter les différentes opinions des critiques dans le temps a pour modèle l'ouvrage d'André Berne-Joffroy : *Le dossier Caravage, Psychologie des attributions et psychologie de l'art*⁵. À notre mesure, nous avons tenté de comprendre comme lui, mais pour six œuvres emblématiques de Raphaël, les erreurs philologiques, les hypothèses forcées, recopiées, répétées ou rejetées, qui permettent de questionner à la fois certaines attributions, mais aussi la façon de procéder à ces mêmes attributions. Cette démarche est celle de Carlo Ginzburg dans *Enquête sur Piero della Francesca*⁶, non pour résoudre des questions d'attribution mais pour dénouer des problèmes de datation, ce qui apporte aussi des éléments méthodologiques et des problématiques intéressantes dans le cas de Raphaël. Enfin l'ouvrage de Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*⁷ et celui de Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*⁸ ont été très stimulants, ne serait-ce que pour théoriser des idées comme « attribution et pouvoir » du premier et celle qui nous a semblée très pertinente de « double historicisation » du second. En revanche, nous n'avons pas voulu nous aventurer sur le terrain des sciences sociales mais rester sur celui de l'histoire du goût et de l'histoire de l'art. Si les questions de provenance sont traitées lorsque l'historique de l'œuvre l'impose, nous n'avons pas cherché nous-mêmes à en remonter les fils : les recherches d'archives et

⁴ Philippe Bruneau, « L'« Arès Borghèse » et l'Arès d'Alcamène ou De l'opinion et du raisonnement », in Lydie Hadermann-Misguich et Georges Raepsaet (éd.), *Rayonnement grec : hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, pp. 177-199. Dans son article, Bruneau applique sa méthode critique à une statue antique, l'Arès Borghèse. Dans l'introduction, il estime que l'étude de la statuaire grecque est dominée « par le « sens esthétique » de savants trop enclins à confondre leur propre goût avec les choix des sculpteurs antiques, et, partant, s'est bien plus souvent confiné[e] au niveau de l'opinion qu'élevé[e] à celui du raisonnement. », p. 177.

⁵ André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage, Psychologie des attributions et psychologie de l'art* [1959], avant-propos par Yves Bonnefoy, préface et notes par Arnauld Brejon de Lavergnée, Paris, Flammarion, 2010.

⁶ Carlo Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Flammarion, 1983.

⁷ Bernard Lahire, *op. cit.*

⁸ Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.

de sources, très fouillées pour Raphaël, n'étaient pas de notre propos. De même, il ne s'agissait pas de traiter du concept de « faux », qui n'est, d'ailleurs, pas toujours antagoniste à celui d'authenticité. Dans le cas de Raphaël, ce sont plutôt les questions liées à l'atelier et au travail dans l'atelier (répliques, œuvres à plusieurs mains, reprises...etc.) qui intéressent les attributions.

Pour ce qui est du corpus retenu, on pourra objecter que notre choix d'œuvres de Raphaël aurait pu être autre ; ou bien qu'il aurait pu être plus fourni. Cependant nous avons essayé de mettre en avant six œuvres très discutées, qui ont donné lieu à une littérature abondante et qui posent des problèmes variés, tout en présentant des points de contact certains pour l'attributionnisme. Il s'agit encore d'œuvres facilement accessibles, souvent exposées, que nous avons pu examiner nous-mêmes et dont le nombre restreint permet de ne pas disperser les analyses : la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Paris, Louvre inv. 3855 r.) ; le *Siège de Pérouse* (Paris, Louvre, inv. 3856 r.) ; la *Pietà* (Paris, Louvre, inv. 3858) ; la *Résurrection du Christ*, vers 1500 (São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, inv. 17. 1958) ; la *Madone à l'œillet*, vers 1506-1507 (Londres, National Gallery, inv. NG 6596) et le *Portrait de Laurent II de Médicis, duc d'Urbin*, 1518 (collection privée). Elles sont représentatives à divers titres de l'art de Raphaël et elles couvrent de façon significative sa carrière à Urbino et en Ombrie, puis à Florence et enfin à Rome, chacune ayant fait, à un moment donné, l'objet d'une polémique parfois très vive. Le choix a encore été opéré en fonction des media et des supports des œuvres : plusieurs dessins aux techniques variées, des peintures sur bois, une peinture sur toile... Toutes les façons de travailler de Raphaël et de son atelier entraînent par là en ligne de compte dans les analyses.

Ce travail, réalisé dans les années 1990 et 2000, a été repris en 2015, avec le même intitulé. Si l'histoire du goût était toujours au cœur de notre réflexion, s'est ajouté un nouvel intérêt : les débuts de l'histoire de l'art, débuts qui correspondent aux premiers textes cités dans l'analyse des attributions. Deux problématiques plus générales ont ainsi été articulées : celle de l'histoire du goût et celle de l'histoire de l'histoire de l'art, du moins l'histoire de son institutionnalisation en Allemagne dans le contexte très particulier du premier romantisme allemand. Les textes de cette période donnaient en effet un éclairage particulièrement intéressant sur les attributions d'œuvres à Raphaël et sur la manière dont les historiens de l'art ont pu perpétuer plus tard ces premières façons de procéder à l'égard des œuvres de Raphaël. Pour entamer cette réflexion sur

l'attribution, il fallait comme exemple une production artistique qui faisait l'objet d'une étude constante depuis le début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. L'œuvre de Raphaël s'est imposée très rapidement comme exemplaire pour notre propos, avec des peintures et dessins qui, sur deux siècles, ont vu des changements majeurs d'attribution. Dès le début, l'objectif a été de chercher à comprendre et par la même expliquer ces évolutions, qui ne se trouvaient pas forcément dans les textes écrits par des historiens de l'art actif à la fin du XX^e siècle, ni dans ceux de la génération précédente. Ce fut l'objet de la première partie de ce mémoire. Il a ensuite fallu dénouer les fils des documents jusqu'à la source du début des écrits concernant Raphaël, dans les premières années du XIX^e siècle. L'objet de la deuxième partie est donc la mise au jour de ces prémices de l'analyse de l'art de Raphaël, qui expliquent en partie certaines prises de parti postérieures. Toutes ces révisions de notre manuscrit ont été d'autant plus fructueuses après 2015, qu'il s'agissait d'un moment pendant lequel l'œuvre de Raphaël et Raphaël lui-même avaient fait l'objet depuis une vingtaine d'année d'une profonde réinterprétation, en particulier de son apprentissage et de la production de la fin de sa période romaine. Dans une certaine mesure, une manière de concevoir Raphaël et son œuvre, qui a pris naissance dans les dernières années du XVIII^e siècle et qui a duré deux siècles, était en passe d'être abolie. Depuis le début des années 2000, cette nouvelle orientation de la critique revalorise précisément les dernières années romaines et insiste sur le goût de l'artiste pour l'architecture et pour l'antique (goût analysé également pour les années de jeunesse). Ces éléments ont en quelque sorte fondé une norme interprétative qui a triomphé dans les deux grandes dernières expositions monographiques de Rome (2020) et de Londres (2022). Toutes ces avancées de la recherche ont donc profondément modifié notre façon d'aborder Raphaël et les attributions dont il a fait l'objet.

Pour autant, les éléments biographiques majeurs de sa vie restent bien connus et n'ont pas fait l'objet de découvertes majeures. Né en 1483 à Urbino, et mort à Rome en 1520, la carrière de Raphaël est généralement divisée en trois périodes. La première qui se termine en 1504 avec le *Mariage de la Vierge* et qui correspond à sa jeunesse a été longtemps appelée plus ou moins improprement « période péruquine ». Attiré par Florence, Raphaël passe une grande partie de son temps dans cette ville (tout en conservant une clientèle à Pérouse) à partir de 1505 jusqu'à son départ pour Rome fin 1508. Cette période appelée « période florentine » voit Raphaël changer de style au

contact des artistes présents dans cette cité. Enfin, à Rome où il réside jusqu'à sa mort en 1520, il travaille à de nombreuses grandes commandes en particulier pour deux papes, Jules II et Léon X. Pour répondre à une demande croissante, sa production artistique s'épanouit au sein d'un atelier parfaitement entraîné à travailler dans la manière du maître. Pour complexifier davantage la question de sa carrière romaine, Raphaël n'est pas simplement à la tête d'un grand atelier de peinture mais s'oriente de plus en plus vers l'architecture et l'archéologie⁹ : « Sous Léon X, Raphaël devint la figure dominante de la scène artistique et l'un des artistes les plus éminents de son temps par les innovations qu'il introduisit, la polyvalence des talents dont il fit preuve et l'influence qu'il exerça. Son œuvre eut des effets incalculables sur l'évolution ultérieure de l'art occidental. »¹⁰

De son vivant, Raphaël a été très recherché comme peintre, sans pouvoir toujours honorer toutes ses commandes, notamment celle pour les Clarisses de Monteluca de 1503 : le *Couronnement de la Vierge* peint par Giulio Romano et Gianfrancesco Penni ne fut livré qu'après la mort du maître. Le duc de Ferrare a aussi voulu obtenir un tableau pour son studiolo (*Triomphe indien de Bacchus*), sans succès. Les premiers clients de Raphaël pour les retables d'autel sont issus de Città di Castello (*Retable Baronci*, *Retable Gavari* et *Retable Albizzini*), et de Pérouse (*Retable Oddi*, *Retable de San Antonio de Pérouse*, *Retable Ansidei* et le *Retable Baglioni*). C'est surtout à Rome que Raphaël travaille pour les plus importants commanditaires de son temps, non seulement les deux papes della Rovere et Médicis, certains membres de leur cour (tel le cardinal Bibbiena), mais aussi pour de célèbres humanistes (Balthazar Castiglione, Andrea Navagero et Agostino Beazzano), ainsi que pour de riches banquiers (Bindo Altoviti, Agostino Chigi). Très rapidement les tableaux seront avidement recherchés par les collectionneurs. Pas un seul des grands retables de l'artiste n'est resté au-dessus de son autel originel : ils sont passés dans des collections prestigieuses et sont maintenant accrochés sur les murs des musées. L'exemple du tableau d'autel commandé par les sœurs de saint Antoine à Pérouse est caractéristique de ces tribulations¹¹. D'abord support pour la dévotion des religieuses

⁹ Pour une synthèse des études les plus récentes sur Raphaël voir les catalogue des deux dernières expositions à Rome (2020) et à Londres (2022) : Marzia Faietti et Matteo Lanfranconi et al., *Raffaello 1520-1483*, Rome, Scuderie del Quirinale, 5 mars – 30 août 2020 ; David Ekserdjian et Tom Henry, *Raphael*, Londres, National Gallery, 9 avril - 31 juillet 2022.

¹⁰ Tom Henry et Paul Joannides, « Raphaël et son atelier entre 1513 et 1525 », in *Raphaël – Les dernières années*, Paris, Musée du Louvre, 11 octobre 2012 - 14 janvier 2013, p. 17.

¹¹ Pour une étude exhaustive de l'histoire du *Retable des Sœurs de saint Antoine de Pérouse* plus connu sous le nom de *Retable Colonna* voir Linda Wolk-Simon, *Raphael at the Metropolitan – The Colonna*

dans leur chapelle, l'œuvre devient un bien patrimonial quand elles durent le vendre au XVII^e siècle pour payer des dettes. Dans un premier temps, elles cédèrent la prédelle à la reine Christine de Suède, puis le panneau principal et la cimaise au prince Colonna. Les morceaux du retable deviennent alors des objets de collection. La prédelle passe ensuite dans la collection des Odescalchi puis, en 1721, dans celle de Philippe, duc d'Orléans, pour finir divisée en plusieurs tableaux dans une vente en Angleterre. Le *Christ au jardin des Oliviers*, après plusieurs changements de propriétaires et un passage sur le piano de la salle de musique d'Harbor Hill, à Roslyn (New York), devient la propriété du Metropolitan Museum de New York en 1932. La *Pietà* est conservée à l'Isabella Stewart Gardner Museum à Boston, la *Montée vers le Calvaire*, à la National Gallery de Londres et les deux panneaux représentant saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue à la Dulwich Picture Gallery à Londres. Le panneau principal (*Vierge à l'Enfant en trône entre quatre saints*) et la cimaise représentant Dieu le père passeront, en 1802, de la collection Colonna à celle de Ferdinand I^{er}, roi des Deux-Siciles, avant d'être transportés à Madrid, puis à Paris, où le retable devait être acheté par le Louvre. Mais le musée échoua dans cette acquisition. À Londres, il passe entre les mains de Colnaghi qui le revend à un marchand installé à Paris, Charles Sedelmeyer. C'est Pierpont Morgan qui amènera l'œuvre de Raphaël aux Etats-Unis : son fils en fera don au Metropolitan Museum de New York en 1916. De Pérouse à Londres et à New York, le retable est démembré : toutes ses parties sont actuellement séparées et sur les murs d'un musée.

Si beaucoup d'œuvres de Raphaël ont une histoire mouvementée, d'autres n'ont jamais fait l'objet de transaction comme la *Transfiguration du Christ* commandée pour le maître autel de la cathédrale de Narbonne mais qui restera à Rome à San Pietro in Montorio, apportée par l'armée française au grand Louvre de Napoléon, puis retournée à Rome où le tableau est actuellement conservé à la Pinacothèque Vaticane. Les tableaux de Raphaël offerts à François I^{er} par Léon X comme cadeaux diplomatiques (le *Grand Saint Michel*, la *Grande Sainte Famille de François I^{er}* et la *Sainte Marguerite*) sont passés directement des collections royales aux collections nationales. Ces dernières œuvres sont de rares exemples des tableaux n'ayant jamais fait l'objet d'une vente, à l'instar de la *Sainte Cécile* (Pinacothèque de Bologne) ; mais aucun n'est resté in situ. Or il n'est pas toujours possible de connaître la provenance des tableaux et de remonter

Altarpiece, Reprint of The Metropolitan Museum of Art Bulletin (printemps 2006), New Haven, Yale University Press.

jusqu'à leur création par Raphaël. La *Madone Bridgewater* aux nombreux dessins préparatoires est ainsi documentée pour la première fois, en France, dans la collection de Colbert. D'autres tableaux ont une histoire inconnue avant le XIX^e siècle comme la *Madone Solly*. Ces deux derniers tableaux comme le *Portrait de Balthasar Castiglione*, dont l'historique remonte au vivant de Raphaël n'ont jamais vu leur attribution remise en cause. Il n'en est pas de même d'autres œuvres comme la *Madone à l'œillet Camuccini* apparue en 1828 et dont la paternité à Raphaël a été très discutée : l'œuvre a été considérée comme une copie d'un original perdu avant d'être redonnée à Raphaël en 1991 par Nicholas Penny. Des tableaux connus depuis le début du XVI^e siècle ont vu aussi leur attribution débattue sur le terrain : œuvre de Raphaël ou œuvre d'atelier ? (le *Grand Saint Michel*, la *Grande Sainte Famille de François I^{er}*, la *Transfiguration du Christ* et le *Portrait de Laurent II de Médicis, duc d'Urbino*).

Si les tableaux ont fait l'objet d'une très grande demande de la part des collectionneurs, les dessins de Raphaël ont été « recherchés immédiatement après sa mort »¹². Après la mort de Raphaël, les dessins étaient conservés dans son atelier hérité par Giulio Romano et Gianfrancesco Penni. Le départ de Giulio pour Mantoue en 1524 marque la fin de l'atelier et la dispersion des dessins. Giorgio Vasari nous apprend que Giulio et Penni se sont partagés les dessins, probablement avec d'autres membres de l'atelier. Le marchand d'art et architecte Jacopo Strada (1515-1588) en acheta un certain nombre au fils de Giulio mais aussi à Catharina Penni, la veuve de Perino del Vaga. C'est probablement de cette manière que les dessins de Raphaël ont été rapidement dispersés à travers l'Europe¹³. Au XVI^e siècle, ce sont majoritairement les artistes qui collectionnent les dessins, le cas le plus célèbre étant celui de Vasari et de son *Libro de' Disegni*. C'est à partir du XVII^e siècle que le profil des collectionneurs s'est diversifié : haute aristocratie (les ducs du Devonshire), prélats (le cardinal de Médicis), financiers (Jabach, Crozat), marchands d'art (Pierre-Jean Mariette), artistes (Jean-Baptiste Wicar, Thomas Lawrence), voire collectionneurs plus humbles. Il n'est pas toujours aisé de reconstituer une collection à partir du moment où elle a été dispersée. Il est possible de le faire grâce aux montages (Vasari) et surtout aux marques et aux cachets de collection, dont l'usage tend à se généraliser au XVIII^e siècle, qui ont commencé à être étudiés et publiés par Fritz

¹² Françoise Viatte, « Raphaël et le dessin », in *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 février 1984, p. 149.

¹³ Michiel C. Plomp, « The provenance of Raphael's drawings in Haarlem and Vienna », in Achim Gnann et Michiel C. Plomp, *Raphael and his school*, Haarlem, Teylers Museum, 28 septembre 2012 - 6 juin 2013, p. 31.

Lugt (1884-1970) pour la première fois en 1921 (ce travail est continué actuellement par la fondation Custodia¹⁴). De nos jours la majeure partie des dessins de Raphaël sont dans des collections publiques (Louvre, Ashmolean, British Museum, Uffizi, Albertina).

Les dessins étant le plus souvent anonymes, c'est tout particulièrement à leur sujet que s'est développé le *connoisseurship*. Pour Catherine Monbeig Goguel on « peut affirmer que l'attribution est dès le départ affaire de collectionneur »¹⁵. Les premiers experts sont en effet des peintres qui peuvent aussi être collectionneurs, marchands, et se mettre au service d'une riche clientèle. La manière dont le cardinal Leopoldo de' Medici, qui constitue une collection prestigieuse au XVII^e siècle, va faire expertiser ses dessins est assez remarquable. Il demande au peintre Filippo Baldinucci de classer sa collection. « Après un examen attentif, les dessins qui arrivaient principalement d'Italie centrale ou du Nord, étaient réexpédiés dans les centres régionaux, afin d'être étudiés sur leur lieux de production. Des dessins, acquis à Urbino, sont ainsi réexpédiés à Bologne. Des centaines, voire des milliers d'objets traversent l'Italie en tout sens, afin d'être expertisés. Les artistes étaient souvent sollicités pour la sûreté de leur goût et de leur expérience en matière d'attribution. »¹⁶

Le *connoisseurship* qui dépend de « gens de lettres, qui ont le tact fin et le goût délicat »¹⁷ a été théorisé autour du débat sur la notion de *style*, qui se substitue peu à peu à celle de *manière* dans la deuxième moitié du XVII^e siècle¹⁸. Le style « était considéré dans les traités de l'époque comme ce qui caractérise un artiste dans sa particularité : sorte d'écriture verbale, qui, de même que l'écriture, exprime à travers les formes visuelles, les sentiments et les idées des hommes »¹⁹. Jonathan Richardson traite du style dans le chapitre *De la connaissance des mains*, inclus dans *l'Essai sur l'art de critiquer* de 1728²⁰. Quelques années plus tard, en France, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville dans son *Discours préliminaire sur la Connaissance des dessins* précise : « Il y a donc deux sortes de styles dans un peintre, son propre style, & celui de sa main. Son propre style est sa manière de penser, & de composer un sujet ; le style de sa main est la pratique qu'il

¹⁴ marquesdecollections.fr

¹⁵ Catherine Monbeig Goguel, « La science d'un connaisseur », in *L'œil du connaisseur*, Paris, musée du Louvre, 18 juin – 7 septembre 1992, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce et les indications de leurs principaux ouvrages*, Paris, 1762, I, p. XL.

¹⁸ Catherine Monbeig Goguel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Jonathan Richardson, père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture* [1729], édition établie par Isabelle Baudino et Frédéric Ogée, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2008.

s'est fait de dessiner d'une manière ou d'une autre : c'est à ce sujet qu'il a été dit ci-dessus, que les maîtres avoient chacun leur manière qui les faisoient distinguer les uns des autres. »²¹ À partir du XIX^e siècle comme nous le verrons dans le mémoire, l'institutionnalisation du savoir en Allemagne a opposé les connaisseurs aux historiens de l'art, ce qui ne sera pas sans répercussion pour l'œuvre de Raphaël²².

Si les dessins de Raphaël ont été recherchés dès le XVI^e siècle, ils « furent l'objet d'appréciations successives et contradictoires ». Selon Françoise Viatte : « Plusieurs des originaux [de Raphaël dans les collections du Louvre] étaient, jusqu'à une date récente, classés sous les noms de Filippino Lippi, Francesco Francia, Giulio Romano. Inversement, quelques-uns des dessins les plus célèbres du XIX^e siècle, régulièrement exposés dans la galerie d'Apollon, sont aujourd'hui attribués à d'autres artistes ou considérés comme des dérivations. La raison principale de cet état de fait réside dans les changements de goût et plus encore dans la différence d'appréciation de l'artiste entre notre époque et celle des siècles précédents. »²³

Pour notre propos, un des premiers intérêts de l'étude de Raphaël en dehors de ses changements de style et des évolutions mêmes de la notion de style, réside dans son immense fortune critique, qui débute après sa mort et perdure jusqu'à nos jours. Cette réception dépend de la manière dont chaque siècle, voire chaque génération, pose son regard sur son œuvre, ce qui a permis d'introduire les problématiques du goût dans notre travail. Il a donc fallu bien distinguer le Raphaël connu par ses œuvres et les sources documentaires, d'une part, et sa fortune critique, d'autre part, le tout formant l'« histoire de l'art de Raphaël ». En dehors des changements de goût, un des problèmes majeurs demeure le manque de documentation ; il faut reconnaître qu'il est un des artistes les plus célèbres de l'histoire de l'art pour lequel il y a peu de documents. Actuellement, la connaissance de Raphaël se fonde sur les textes de Vasari et, depuis 2003, principalement sur l'ouvrage de John Shearman²⁴ qui recense toutes les sources documentaires sur l'artiste connues jusqu'à la fin du XVI^e siècle. On peut aussi y ajouter le fond des archives

²¹ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, I, p. lvj.

²² Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte: Kunstkenner und Kunsthistoriker*, Bonn, A. Marcus, 1867. Voir aussi Giovanni Morelli, « Principes et méthodes », in *De la peinture italienne – Les fondements de l'attribution en peinture à propos de la collection des Galeries Borghese et Doria-Pamphili* [1890]. Édition établie par Jaynie Anderson, traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, Paris, Éditions De La Lagune, 1994, pp. 111-114.

²³ Françoise Viatte, *op. cit.*, pp. 149-150.

²⁴ John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2003, 2 vol.

de la ville d'Urbino au sujet de la famille Santi du XV^e au XVI^e siècle, transcrites à l'occasion de l'exposition *Raffaello e Urbino – La Formazione giovanile e i rapporti con la città natale* en 2009²⁵.

Ce travail n'est donc en aucune façon une histoire de la vie et l'œuvre de Raphaël, même si des recherches ont été faites dans ce cadre, ne serait-ce que pour mettre en avant ce que l'on sait vraiment sur chaque œuvre étudiée, mais une réflexion sur l'attribution à travers la fortune critique de l'artiste. Il s'agit ainsi d'une recherche qui mesure l'importance de l'histoire générale du goût, débutant dans notre cadre historique avec le premier romantisme allemand, et celle d'une nouvelle discipline qui se met en place, l'histoire de l'art, dans l'espace germanique. Le premier romantisme est à l'origine d'un goût nouveau pour les primitifs italiens, qui entraîne des conséquences sur la perception de l'œuvre de Raphaël et imprègne les premiers représentants de l'histoire de l'art en Allemagne. Son œuvre, dont les deux premières périodes seront plus proches de ce nouveau goût au détriment de sa période romaine classique, sera au cœur du discours de la critique d'art au XIX^e siècle pour exalter ce nouvel intérêt pour les primitifs au désavantage des artistes considérés comme « classiques ». Du reste, en Europe, Raphaël a très tôt bénéficié au XIX^e siècle d'études savantes²⁶ qui débutent avec l'ouvrage d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) qui écrit une monographie parue en 1824²⁷, traduite en italien (éd. Longhena) en 1829, puis en anglais et plusieurs fois rééditée. En 1831, Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) consacre le troisième tome de ses *Italienische Forschungen* (considérées comme un des premiers ouvrages d'histoire de l'art au sens moderne du terme) à Raphaël²⁸. Surtout, son œuvre va faire l'objet de l'un des premiers catalogues raisonnés par Johann-David Passavant (1787-1861), paru en 1839 pour les deux premiers tomes, en 1858 pour le troisième et traduit en français (revu et corrigé par l'auteur) en 1860²⁹. Par la suite les études sur Raphaël ont

²⁵ Anna Falcioni et Vincenzo Mosconi, « Apparato documentario. Regesti e trascrizioni », in *Raffaello e Urbino – La Formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 avril – 12 juillet 2009, pp. 285-333.

²⁶ Pour une bibliographie des ouvrages sur Raphaël écrits avant 1883, voir Eugène Müntz, *Les historiens et les critiques de Raphaël, 1483-1883 - Essai Bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant*, Paris, Librairie de l'art J. Rouam, Librairie Hachette et Cie, 1883.

²⁷ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, A.D. Le Clere et Cie, 1824.

²⁸ Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin et Stettin, Nicolai'schen Buchhandlung, III, 1831.

²⁹ Johann-David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, P. A. Brockhaus, 1 et 2, 1839, 3, 1858. Id., *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, édition française, refaite, corrigée et

été constantes et nombreuses à travers catalogues raisonnés, monographies, catalogues d'expositions et articles dans des revues savantes. Après Passavant, chaque génération jusqu'à nos jours a vu l'émergence d'historiens de l'art, spécialistes de la Renaissance qui ont consacré une grande partie de leurs recherches à Raphaël. Un des intérêts de cette très importante documentation à travers deux siècles est d'étudier comment plusieurs générations d'historiens de l'art peuvent poser un regard différent sur une même œuvre. Bien que les raisonnements d'attribution soient l'objectif principal de cette étude, les raisonnements des autres opérations : datation, affectation (dessins préparatoires à un tableau), appropriation (dessin de Raphaël utilisé par un autre artiste comme préparatoire à un tableau ou vice-versa) pourront aussi être étudiés et il sera intéressant de pointer l'interdépendance entre ces différentes opérations.

Si ce travail se situe dans l'histoire du goût et d'une manière plus large dans une histoire de l'histoire de l'art, les œuvres ont aussi été étudiées d'un point de vue historique. Le catalogue rend compte du résultat des recherches avec les références bibliographiques dans le volume 2. Le volume 1 quant à lui présente, dans une première partie (« Raphaël et son histoire de l'art : une question de goût ») la synthèse et une critique des raisonnements d'attribution, sujet de cette thèse, sous la forme de six chapitres. Ces six chapitres correspondent à l'étude des six œuvres, chacune des œuvres choisies répondant à des problématiques des études sur Raphaël en matière d'attribution. La deuxième partie (« Le goût pour un Raphaël chrétien et primitif et les conséquences sur les attributions de ses œuvres ») aura pour objectif de comprendre comment le goût pour les primitifs qui se met en place entre la fin du XVIII^e siècle et le tout début du XIX^e siècle a été déterminant pour les changements d'attribution au sein de l'œuvre de Raphaël. Les historiens de l'art germaniques ayant joué un rôle essentiel dans la mise en place de ses attributions, nous nous focaliserons sur leurs écrits.

Une étude des œuvres de Raphaël sur deux siècles a posé le problème de la dénomination des œuvres et de leurs références dans les textes, ces derniers ayant changé au cours du temps. Pour simplifier et pour éviter toute confusion et la lourdeur d'abondantes notes de bas de page, les œuvres les plus souvent citées sont reproduites

considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Luntzeschutz, revue et annotée par M. Paul Lacroix, Paris, Vve Jules Renouard, 1 et 2, 1860.

dans des planches (volume 2) correspondant aux six œuvres étudiées avec un numéro qui renvoie aux tables des figures.

Enfin l'objectif de cette étude n'a pas été de donner une opinion personnelle sur une attribution mais d'essayer de présenter de la manière la plus objective possible les différentes opinions des critiques et d'en tirer des conclusions en matière de raisonnement d'attribution.

PREMIÈRE PARTIE

***L'HISTOIRE DE L'ART DE RAPHAËL,
UNE QUESTION DE GOÛT***

Cette première partie s'organise en six chapitres. Tout d'abord, la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* et les œuvres qui ont été étudiées dans une même série a permis de comprendre comment se met en place le discours attributionniste et sa validation (Chapitre 1. *Vierge à l'Enfant dans un paysage*, étude de la mise en place du discours attributionniste et de sa validation). Dans une deuxième partie, le *Siège de Pérouse* permet de saisir la manière dont les dessins servent à remplacer le manque de documentation pour reconstituer le parcours artistique du jeune Raphaël jusqu'à son arrivée à Rome (Chapitre 2. *Le Siège de Pérouse* : « Hasarder des conjectures » ou comment les dessins servent à remplacer le manque de documentation). La troisième partie explique que la *Pietà* a été déterminante pour décrire la manière dont Raphaël organise son atelier. Les incidences sur les attributions concernant l'artiste ont été de même décisives (Chapitre 3. *L'attribution de la Pietà* : comment une attribution peut dépendre de postulats de départ). La *Résurrection du Christ*, permet quant à elle d'étudier l'indice dessin préparatoire dans l'attribution d'une peinture (Chapitre 4. *La Résurrection du Christ* : l'indice dessin préparatoire dans une attribution, un indice très puissant). La *Madone à l'œillet* sera l'occasion de revenir sur le discours attributionniste et sur ses différents développements (Chapitre 5. *La Madone à l'œillet* : une attribution reposant sur un discours convaincant (?)). Enfin, l'étude du *Portrait de Laurent II de Médicis* explique pourquoi une œuvre documentée et cohérente stylistiquement a vu son attribution à Raphaël difficilement acceptée (Chapitre 6. *Le Portrait de Laurent II de Médicis* : une œuvre documentée et cohérente avec le dernier style romain mais dont l'attribution à Raphaël a difficilement fait l'unanimité).

Cette première partie se fonde sur les études les plus importantes sur Raphaël et revient aux sources historiographiques. Raphaël a en effet fait l'objet d'études précoces par les historiens de l'art. Son œuvre peint a pu être connue et étudié plus tôt que ses dessins grâce à l'intermédiaire d'abondantes estampes qui circulaient dès le XVI^e siècle et par celui des écrits de Vasari qui ont été le point de départ, non seulement de la connaissance de la biographie du peintre mais aussi de ses œuvres. De nombreuses monographies sur l'artiste ont été publiées à la suite de celle Vasari, même si certaines ne sont que des reprises plus ou moins développées de cette dernière. Cependant elles peuvent s'avérer précieuses car elles listent les tableaux, indiquent leurs lieux de

conservation et parfois leur historique³⁰. L'autre point de départ essentiel de la connaissance de l'œuvre peint de Raphaël est le catalogue raisonné de Johann-David Passavant, publié en 1839. Ce dernier a également dressé le catalogue des dessins de l'artiste avant même l'aide et la diffusion de la photographie.

Par la suite, l'étude des dessins (et nonobstant des peintures) va être favorisée grâce à l'émergence de la photographie. L'invention du papier photo par William Henry Fox Talbot en 1841, puis au cours des années 1850 du procédé négatif-positif qui aboutit à la multiplication d'une même photo et du papier albuminé dont les tirages sont infiniment nuancés, permettent l'ouverture de grandes maisons d'édition (Alinari, Braun...etc.) spécialisées dans la reproduction d'œuvres d'art. Une autre étape dans la connaissance des collections muséales sera franchie quand Braun obtiendra, grâce à Frédéric Reiset, l'autorisation de photographier les dessins du musée du Louvre. Trois cent trente-trois photographies seront publiées au début de l'année 1867. Cette publication sera complétée en septembre de la même année par six cents autres. Ces photos étaient répertoriées dans un catalogue avec leur prix d'acquisition, montrant par-là l'intérêt précoce des amateurs et historiens de l'art pour Raphaël.

À la fin de la décennie 1860, les historiens de l'art qui travaillaient sur Raphaël étaient donc en possession de documents fondamentaux : le catalogue raisonné de Passavant, qui s'efforce pour chaque œuvre d'indiquer les provenances ; et les photographies de ses œuvres principales. La période 1860-1870 verra ainsi se multiplier ouvrages érudits (des éditeurs comme Seemann ou Brockhaus se spécialisent dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art) et revues savantes : la *Gazette des beaux-arts* (1859), le *Zeitschrift für bildende Kunst* (1866) et le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1876) suivi par *l'Archivio storico dell'arte* (1888). Ceci aura pour conséquence une abondante bibliographie sur Raphaël, en particulier au moment du 400^e anniversaire de sa naissance (1883). Ce sont tous ces ouvrages et ces reproductions photographiques de l'art du « maître » qui vont donc être interrogées dans les chapitres qui suivent, particulièrement dans le chapitre 1 de cette première partie.

³⁰ Voir Eugène Müntz, 1883, *op. cit.*

CHAPITRE 1. LA VIERGE À L'ENFANT DANS UN PAYSAGE, ÉTUDE DE LA MISE EN PLACE DU DISCOURS ATTRIBUTIONNISTE ET DE SA VALIDATION



La feuille intitulée *Vierge à l'Enfant dans un paysage* apparaît pour la première fois dans l'historiographie au XVIIe siècle dans la collection Jabach, où elle est attribuée à Raphaël. Elle a fait partie d'une feuille de dimensions plus importantes qui a probablement été coupée en deux au moment de la vente au cabinet du roi en 1671. Entré au Museum, à la Révolution, avec les collections royales, le dessin sera catalogué sous le nom de Raphaël dans les collections du Louvre jusqu'à nos jours. L'histoire de son attribution peut être divisée en trois périodes. La première période, qui se termine en 1880, voit l'attribution traditionnelle à Raphaël confirmée en 1858 par son entrée dans le catalogue raisonné de Passavant (au cours de cette période le dessin est photographié par Braun et référencé comme Braun 250). Une seconde période débute par la remise en cause de l'attribution à Raphaël en 1881, par Giovanni Morelli qui donne notre dessin à Pinturicchio et en fait un dessin préparatoire pour la *Madone Solly* (Berlin, Gemäldegalerie). Il va s'en suivre une intense période polémique entre Morelli et ses suiveurs et ceux qui continuent à défendre l'attribution à Raphaël, une des problématiques du débat se situant dans la question : comment faire la part entre la main de Raphaël ou celle d'un de ses maîtres, Pinturicchio, en général et pour le présent dessin. Cette polémique prend fin en 1913 avec la publication du premier tome d'un nouveau catalogue raisonné par Oskar Fischel, qui change d'avis et redonne le dessin à Raphaël. La troisième période se caractérise par une attribution unanime à Raphaël, période qui va jusqu'à nos jours. Les nombreux travaux liés au cinquième centenaire de sa naissance vont confirmer l'authenticité de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*, qui devient un des dessins les plus admirés (et les plus exposés) des productions de Raphaël du cabinet des arts graphiques du Louvre.

La principale difficulté de l'étude de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* a été que, malgré le nombre de citations qui ont pu être répertoriées dans l'histoire de son attribution (vol. 2, cat.1), cette attribution est très rarement argumentée, de plus, dès le départ, les historiens de l'art opposent des contre-raisonnements qui rendent difficilement tenables des vérités bien établies. Le nombre de citations s'explique par le fait que ce dessin a fait partie de mises en série, permettant d'attribuer un autre dessin sur la base d'une ressemblance de style. Malgré ces difficultés, l'étude de cette feuille a été particulièrement exemplaire pour comprendre la manière dont le discours attributionniste se met en place dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Cependant, avant d'étudier le discours attributionniste qui débute dans le courant du XIXe siècle à travers l'étude de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*, nous avons cherché à comprendre, à travers un passage de l'ouvrage de Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*³¹, comment raisonnait un connaisseur, en Angleterre au XVIIIe siècle. Ce passage est important pour mettre en lumière le modèle du raisonnement du début du siècle suivant calqué sur celui des sciences de la nature qui permet lui-même de passer du « connoisseur » à l'historien de l'art, acteur d'une institutionnalisation progressive de la discipline au milieu du XIXe siècle.

Prologue : avant le XIXe siècle, quel discours ? À partir du XIXe siècle : le nouveau modèle des sciences de la nature et l'importance des sources écrites

Si le corpus de textes commence avec le XIXe siècle, il a semblé intéressant dans cette introduction de donner quelques éléments sur la critique d'art au XVIIIe siècle. Or le texte du peintre anglais Jonathan Richardson (1667-1747) secondé par son fils aîné Jonathan Richardson junior est un modèle du genre. Le *Traité de la peinture et de la sculpture*, publié à Londres entre 1715 et 1725 est une série de textes d'esthétique et de critique d'art en trois tomes. L'approche de Richardson privilégie le récepteur de l'œuvre, voire son acheteur, et propose un rapport nouveau, non intimidant à l'art, avec une méthode pour en juger et se l'approprier³². Le principal antécédent fut sans conteste l'ouvrage de Roger de Piles : *L'idée du peintre parfait pour servir de règle aux Jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres* (1699), traduit en anglais en 1706³³. Richardson reprend une manière de juger traditionnelle selon les diverses parties de l'art pictural : invention, expression, composition, dessin, coloris, maniement, auxquels il ajoute la grâce et la grandeur, puis le sublime. Pour Richardson, ce sont les Cartons de Raphaël qui représentent l'idéal en matière d'invention, d'expression, de coloris et de dessin. Le passage le plus intéressant pour notre propos est *l'Essai sur l'art de critiquer en fait de peinture*. Richardson estime que : « Pour juger de la Bonté d'un Tableau, d'un Dessin, ou d'une Estampe, il faut se faire un système de Règles qui puissent s'appliquer à la chose sur laquelle on veut porter son jugement. »³⁴ Le connaisseur doit avoir une

³¹ Jonathan Richardson, père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture* [1729], *op. cit.*

³² Frédéric Ogée, « Introduction », in *ibid.*, p. 16.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ Jonathan Richardson, *op. cit.*, p. 142.

parfaite connaissance des « meilleurs Morceaux » d'un tableau ou d'un dessin et il doit en examiner les « différentes parties ».

« Comme ces différentes Parties ne contribuent pas également au but de la Peinture, je crois que c'est ici l'ordre qu'elles pourraient tenir : I La Grâce et la Grandeur ; II L'Invention ; III L'Expression ; IV La Composition ; V Le Coloris ; VI Le Dessin et en VII Le Maniement. [...].

En examinant ainsi quel rang d'estime doivent tenir les différentes Parties de la Peinture, nous devons observer, en passant, quels sont les degrés de mérite que chaque Maître a en particulier, car il en a plus ou moins à proportion qu'il a excellé dans les Parties qui sont les plus considérables. C'est ainsi qu'Albert Dürer, quelque correct qu'ait été son Dessin, ne peut entrer en concurrence avec le Corrège, qui n'a pas tant d'exactitude dans le Dessin mais qui avait une Grâce et une Grandeur que l'autre n'avait pas. [...].

Monsieur de Piles a imaginé une Balance des Peintres par laquelle, dans un clin d'œil, il donne une Idée de leurs mérites. [...]. Cette invention pourra être d'une grande utilité aux Amateurs de l'Art et aux Connaisseurs dans l'affaire dont il s'agit. »³⁵

Richardson, comme les critiques d'art de son époque, dont Anton Raphaël Mengs (1728-1779), fondent leur raisonnement sur un « découpage » des qualités du tableau, or ce « découpage » est remis en cause par Friedrich Schlegel dans les *Descriptions de tableaux*. Il critique le jugement moderne que l'on porte sur Raphaël et « l'interprétation que l'on donne traditionnellement de son œuvre, souvent reprise sans le moindre esprit critique, sans réflexion propre et sans discernement (...) »³⁶. Il donne comme exemple Mengs qui considère « que la spécificité de Raphaël réside dans la qualité exceptionnelle du dessin et de l'expression, tandis qu'il lui conteste plus ou moins toute compétence dans le clair-obscur et dans la distribution des couleurs »³⁷. Pour Schlegel, toutes ces distinctions sont vides de sens : « Les contours, la lumière, le caractère la couleur ne forment-ils pas chez tout bon peintre un ensemble harmonieux et indivis ? »³⁸ De même Friedrich Wilhelm J. von Schelling dans ces conférences intitulées *La philosophie de l'art* tenues une première fois à Iéna en 1802-1803 estimait : « Les divergences des amateurs

³⁵ *Ibid.*, pp. 148-150.

³⁶ Friedrich Schlegel, *Descriptions de tableaux* [1803-1805], édition établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 110.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Ibid.*, p. 111.

ou des critiques d'art touchant la préférence à donner au dessin ou au coloris reposent sur une incompréhension non moindre que pour décider, eu égard à la musique, qui l'emporte du rythme ou de la mélodie. [...]. Il est trivial de dire comme chez certains critiques d'art français, que Raphaël, par exemple, est maître dans le dessin, mais n'est que médiocre dans le coloris, que le Corrège en revanche est aussi supérieur dans le coloris qu'inférieur dans le dessin. Cette thèse est carrément fausse. »³⁹

À partir du XIXe siècle, un autre modèle tend à être adopté, le modèle des sciences de la nature⁴⁰. Schelling débute ses leçons sur la philosophie de l'art par : « Je vous prie de garder toujours présente à l'esprit la visée purement scientifique de ces conférences. »⁴¹ Et quelques lignes plus loin il continue sa démonstration : « S'il nous semble intéressant d'approfondir au mieux la structure, la complexion interne, les relations et les intrications d'une plante ou d'un être organique en général, nous serons d'autant plus curieux de ressaisir les mêmes intrications et les mêmes relations dans cette plante plus hautement organisée et compliquée que l'on nomme œuvre d'art. »⁴²

Roland Recht au sujet d'Arcisse de Caumont (1801-1873) qui était à la fois fondateur en 1823 de la Société des Antiquaires de Normandie et de la Société linnéenne de Normandie, fait remarquer : « Cet intérêt simultané pour les sciences naturelles et les antiquités avait déjà frappé Michelet : le souci de classer les monuments en fonction des traits de caractère dominants prend pour modèle la classification des espèces qu'avait introduite le savant naturaliste suédois. »⁴³ Cet intérêt pour la méthode de Carl von Linné (1707-1778) est clairement revendiqué par Alexis-François Rio.

« Après avoir lu, avec toute l'attention que demandaient le sujet et la manière dont il était traité, les *Recherches italiennes* du baron Rumohr, publiées quelques mois auparavant, l'histoire de l'art chrétien, particulièrement dans le pays qui en avait été le berceau, m'apparut sous un aspect tout à fait nouveau, et j'entrevis de faire ou du moins de

³⁹ Friedrich Wilhelm J. von Schelling, *Philosophie de l'art* [1856-1861], traduction par Caroline Sulzer et Alain Pernet, présentation et notes par Caroline Sulzer, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999, pp. 206-208.

⁴⁰ Il faut noter que pour Charlotte Guichard le « modèle des savoirs naturalistes » existe déjà au XVIIIe siècle dans « l'important travail de réorganisation des savoirs artistiques ». Charlotte Guichard, « La main et le geste – Signature et autographie au XVIIIe siècle », in *De l'authenticité – Une histoire des valeurs de l'art (XVIIe - XXe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 69.

⁴¹ Friedrich Wilhelm J. von Schelling, *op. cit.*, p. 49.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Roland Recht, *Regarder l'art en écrire l'histoire (III)*, (7), in « Histoire de l'art européen médiéval et moderne », *L'annuaire du Collège de France*, 112 | 2013, 609-623.

commencer, dans cette branche si attrayante des connaissances humaines, une révolution analogue à celle qui avait été opérée par Linné quand, après avoir étudié, dans leurs plus imperceptibles manifestations, les lois de la vie végétale, ce grand naturaliste eut coordonné l'infinie variété de ses produits dans un système qui, bien qu'un peu artificiel, substituait aux anciennes classifications plus ou moins arbitraires, une classification fondée sur des analogies minutieusement constatées. »⁴⁴

Arrivé à Venise durant l'été 1831, Rio commence à étudier l'art avec des impressions « pures de tout alliage et d'influences étrangères » :

« Au lieu de puiser comme eux [les visiteurs de Venise], à des sources suspectes, une instruction superficielle et non assimilée, je procédais par voie de conjecture, et je laissais à l'expérience dont je m'enrichissais tous les jours, le soin de rectifier mes erreurs. Je faisais comme un apprenti botaniste qui, avant d'avoir appris à classer scientifiquement les merveilles du règne végétal, les aurait distribuées approximativement en autant de groupes qu'il aurait pu trouver de types auxquels ces divers groupes pouvaient se rapporter. »⁴⁵

Ce modèle des sciences de la nature est aussi postulé par Morelli dans *Principes et méthodes* quand il se réfère à la démarche scientifique du botaniste et zoologiste Louis Agassiz⁴⁶. Jaynie Anderson insiste sur l'autre modèle pour la démarche de Morelli représenté par Georges Cuvier⁴⁷. Gottfried Semper (1803-1879) lors de son séjour à Paris (après 1849) découvre les taxinomies de Cuvier et l'idée selon laquelle il serait opportun de s'engager dans la recherche des formes élémentaires de la vie artistique : « De même que Cuvier pensait accéder aux processus anatomiques vitaux réduits à leurs composants, Semper abordait l'histoire de l'architecture avec le même souci des composantes biologiques de l'organisme artistique. »⁴⁸

En dehors de l'influence des sciences de la nature, Recht note aussi que l'histoire de l'art se développe en Allemagne non pas à partir de débats théoriques menés par et

⁴⁴ Alexis-François Rio, *Épilogue à l'art chrétien*, Fribourg-en-Brigau, Librairie de M.-B. Herder, 1, 1870, p. 367.

⁴⁵ *Ibid.*, 2, p. 2.

⁴⁶ Giovanni Morelli, *De la peinture italienne – Les fondements de l'attribution en peinture à propos de la collection des Galeries Borghese et Doria-Pamphili* [1890]. Édition établie par Jaynie Anderson, traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, Paris, Éditions De La Lagune, 1994, note a, p. 163.

⁴⁷ Jaynie Anderson, « Derrière le pseudonyme », in *ibid.*, p. 30.

⁴⁸ Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel – L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Éditions Belin, 2009, p. 103.

pour les artistes tels qu'ils se déploient en France au sein de l'Académie, mais bien davantage en lien avec la philosophie de l'histoire. Johann Dominicus Fiorillo, qui propose un enseignement d'histoire de l'art à l'université de Goettingen, est un des premiers à accorder une importance à l'étude des documents. Dans les pays germaniques se déploie un mouvement historiographique qui s'appuie sur les modèles de la critique textuelle, philologique et historique s'inscrivant dans la tradition des mauristes. Pour Carl Friedrich von Rumohr, il faut concevoir une histoire de l'art « comme un tout cohérent et organique » : ses *Italienische Forschungen* sont écrites après un séjour en Italie où il explore les sources documentaires en même temps qu'il se familiarise avec les œuvres⁴⁹.

Toutes ces méthodes et ces manières d'envisager l'attribution d'une œuvre d'art vont être convoquées pour les dessins de Raphaël : il nous appartient de dégager leurs spécificités à travers l'analyse de leur cheminement pour la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*.

⁴⁹ Roland Recht, *Regarder l'art en écrire l'histoire (III)*, (21 à 23), *op. cit.*

I En guise de prémices, étude du raisonnement attributionniste à travers le dessin de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*⁵⁰

La présentation des textes dans l'histoire de l'attribution de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* (vol. 2, cat. 1) permet de comprendre comment se met en place le discours attributionniste au XIXe siècle, principalement par des mises en série (celles-ci facilitées par les photographies). Le premier type de mise en série consiste à rapprocher dessin et peinture par des ressemblances de composition (dans ce cas les techniques sont différentes) dans l'objectif de faire du dessin, si possible, un dessin préparatoire pour la peinture. Le deuxième type de mise en série consiste à comparer des dessins considérés comme d'un même style pour aboutir à une attribution sur la base d'une ressemblance de style (la critique stylistique). Mais dans une production artistique qui relève d'un style commun (péruiginesque pour l'Ombrie), comment faire la part entre les différents ateliers ?

Concernant Raphaël, la tentation sera de faire intervenir la qualité pour qualifier le style de Raphaël. Nous avons privilégié cet axe essentiel pour l'attribution de l'œuvre, car il nous amènera aux différences de regards portés sur celle-ci, à la fois durant une même période aussi bien que dans des périodes différentes. Cela conduira à soulever le problème de l'histoire du goût⁵¹. Dans un premier temps nous verrons comment ces deux types de raisonnement interviennent dans l'étude de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* et comment un raisonnement peut être privilégié au détriment de l'autre en étudiant les raisonnements d'attribution de la *Double Feuille de Berlin* (**Fig. 3 et Fig. 6**) et son rapport avec la *Madone Connestabile* et la *Madone Terranuova* (**Fig. 7 et Fig. 4**).

⁵⁰ En ce qui concerne la méthode adoptée dans ce premier chapitre voir : « Chapitre XIII. Méthodes et procédures », in Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, *Artistique et Archéologie*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 245-277 ; voir plus particulièrement : « 1. La méthode, séries et ensembles, pertinence et congruence », pp. 246-257.

⁵¹ Parallèlement au concept de qualité, qui demeure prépondérant jusqu'à nos jours, et qui renvoie à une vision du tout ensemble, un autre type d'indices peut être aussi recherché : ceux qui seraient caractéristiques à un peintre comme la forme des mains ou les plis des vêtements. Cette recherche d'indices qui sera une des sources de la méthode morellienne sera utilisée par les historiens de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle (plus rarement dans les textes de l'après-guerre). Il aurait pu être intéressant de traiter ce sujet en se basant par exemple sur les réflexions menées par Carlo Ginzburg dans les années 1970. Ginzburg qui s'intéressait, entre autres à Morelli, a développé dans plusieurs de ses ouvrages une théorie intéressante sur le paradigme indiciaire : Carlo Ginzburg, « Spie, Radici di un paradigma indiziario », in *Rivista di Storia contemporanea*, VII, 1978, pp. 1-14.

A. *Ressemblances de composition (dessin/ peinture) : la Vierge à l'Enfant dans un paysage et la Madone Solly*

Un des raisonnements d'attribution les plus courants pour les dessins est de mettre en rapport un dessin avec une peinture pour l'attribuer au même maître et affecter le dessin comme préparatoire au tableau, ce qui implique une datation antérieure à celle de l'œuvre finale et la mise en place d'un postulat selon lequel le maître est à l'origine des dessins préparatoires.

Dans une première hypothèse, la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* est préparatoire à la *Madone Solly* (**Fig. 1**) et dessin et tableau sont de Raphaël. Nous avons précisé qu'une des difficultés de cette étude est que l'attribution de notre dessin est rarement argumentée. Rappelons qu'il est donné à Raphaël depuis son entrée dans la collection Jabach au XVIIIe siècle et que l'attribution n'a jamais été remise en cause dans les collections publiques. Généralement, ce type d'attribution est appelé « attribution traditionnelle », terme qui signifie que la force d'une tradition ancienne a une valeur certaine. Cette première hypothèse qui met la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* en relation avec la *Madone Solly* et en fait un dessin préparatoire pour ce tableau, pose néanmoins question. Pas plus que notre dessin, la *Madone Solly* a fait l'objet d'un discours attributionniste, car dès son apparition au début du XIXe siècle⁵², ni signée, ni datée et sans le moindre historique, ce tableau a fait partie de ces œuvres « unanimement attribuées à Raphaël ».

La deuxième hypothèse présentée par Morelli selon laquelle notre dessin attribué à Pinturicchio sert de modèle à Raphaël pour la *Madone Solly*⁵³, remet en cause deux postulats du discours attributionniste. Premièrement celui selon lequel dessin préparatoire et tableau proviennent d'un même atelier, et deuxièmement celui selon lequel le maître est l'auteur du dessin préparatoire mais pas du tableau, ce qui complexifie le raisonnement d'attribution dessin/peinture. Pour Morelli, notre dessin, attribué à Pinturicchio (sans argumentation), est préparatoire pour le tableau de la *Madone Solly* attribué à Raphaël et peint sous l'influence de Pérugin. Pour comprendre cette deuxième hypothèse, il faudra

⁵² Le tableau a été acheté par l'état prussien en 1821 à Edouard Solly. D'après Passavant ce tableau serait arrivé à Milan en provenance d'une famille modénaise. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, op. cit., 2, 1839, n° 8, p. 13. À notre connaissance la première publication du tableau se trouve dans Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, op. cit., III, 1831, p. 32. Rumohr date le tableau de 1500 et remarque l'influence du style de Pérugin.

⁵³ Voir cat. 1, vol. 2, pp. 10-12.

se poser, au-delà de la simple attribution, la question des objectifs de Morelli qui étaient manifestement de reconstituer le parcours artistique du jeune Raphaël.

Dans l'hypothèse où notre dessin est préparatoire à la *Madone Solly*, il est antérieur au tableau et au cas où Raphaël en serait l'auteur, le dessin daterait de sa période ombrienne (1500-1504). Or l'avantage de ne pas considérer notre dessin comme préparatoire à la *Madone Solly*, mais plutôt comme une variation sur le thème d'une Vierge au livre, est de rendre la datation indépendante de la *Madone Solly*. Le premier à adopter cette autre position est Anton Springer dans son ouvrage paru en 1878, *Raffaël und Michelangelo*. Springer consacre un chapitre à la *Madone au Livre*⁵⁴. Il commence par citer la *Madone Connestabile* (**Fig. 7**) puis deux dessins qui correspondent aux recherches de Raphaël durant sa période florentine⁵⁵ : notre dessin et le dessin d'Oxford (Braun 10) (**Fig. 2**). Il est suivi par Eugène Müntz qui lui fait directement référence dans le passage où il s'intéresse aussi à la chronologie des Madones florentines. Selon lui le dessin d'Oxford est antérieur à celui du Louvre qui « exhale un parfum plus foncièrement raphaélesque »⁵⁶ et marque un véritable progrès⁵⁷. De même, Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle estiment que notre dessin est « plus purement raphaélesque et audacieux que la *Madone Solly*, son pendant dans l'esquisse du Louvre est plus gracieusement conçu »⁵⁸. Ils insistent sur le fait qu'il n'a jamais été traduit en peinture mais qu'il montre comment d'une manière longue et constante, Raphaël a médité sur le thème de la Vierge au livre. Cette position sera acceptée par Françoise Viatte et la critique récente.

Remarquons que la datation peut être aussi dépendante de la qualité supposée du dessin. Plus l'historien de l'art considèrera l'œuvre de qualité et plus il aura tendance à la rapprocher de la période florentine et à l'éloigner de la *Madone Solly*. En revanche plus il lui trouvera de défauts et plus il fera remonter la datation tôt dans la période ombrienne.

⁵⁴ Anton Springer, *Raffaël und Michelangelo*, Leipzig, A.E. Seeman, 1878.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁵⁶ Cette phrase va susciter l'ironie de Morelli dans « Principes et méthodes » : « (...), je dois vous avouer qu'il m'a semblé à moi aussi sentir un parfum raphaélesque s'exhaler de ce portrait féminin [la Donna Velata] – Sentir s'exhaler ! Quelle merveille ! opina en souriant l'italien. » Giovanni Morelli, [1890] 1994, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁷ Eugène Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1881, pp. 170-171.

⁵⁸ « More purely Raphaellesque and bolder than the Solly "Madonna", its counterpart in the sketch at the Louvre is much more gracefully conceived. » Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle, *Raphael*, Londres, John Murray, 1, 1882, p. 108.

B. Ressemblances de style (dessin/dessins) : attribuer par des mises en série stylistiques

La *Vierge à l'Enfant dans un paysage* fait partie de deux grandes séries une première entre 1881 et 1913 (**Planche 1**) et une seconde à partir de 1968 (**Planche 1 bis**). Si l'attribution « traditionnelle » à Raphaël a rarement fait l'objet d'une argumentation (à par la tentative de Paul Joannides en 1983⁵⁹), c'est aussi le cas de l'attribution à Pinturicchio par Morelli qui débute dans un article en 1881 de la manière suivante : le dessin conservé à l'Albertina (**Fig. 8**), attribué par Morelli à Pinturicchio est identique en ce qui concerne la forme et le mouvement de la main, la façon des plis de la draperie, la conduite des traits, avec un dessin de la collection du Louvre (Braun 250) (**Cat. 1**), dessin qui sans justification est également attribué à Raphaël⁶⁰.

Dans la première mise en série, les dessins suivants (la liste n'est pas exhaustive) ont été abondamment discutés durant cette période et ont correspondu aux grandes polémiques qui ont fait suite aux écrits de Morelli à travers principalement les articles des revues savantes qui se multiplient dans la seconde moitié du XIXe siècle et servent de tribune aux différentes opinions des historiens de l'art : la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* (tableau : *Madone Solly*) ; les *Trois Figures de l'Albertina* (**Fig. 8**) (tableau : *Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint François*) (**Fig. 9**) ; la *Double Feuille de Berlin* (**Fig. 3 et Fig. 6**) (tableaux : *Madone Terranuova* et *Madone Connestabile*) (**Fig. 4 et Fig. 7**) ; les dessins du *Carnet de Venise* dont les *Deux Grâces* (**Fig. 11**) (tableau les *Trois Grâces*) (**Fig. 12**) ; les dessins pour la Libreria Piccolomini ; l'*Adoration des Bergers* (Oxford, Ashmolean WA 1855 90⁶¹).

Dans cette première mise en série nous pouvons observer que la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* sert à attribuer les autres dessins soit à Raphaël soit à Pinturicchio (la *Double Feuille de Berlin* mise à part car attribuée par Morelli à Péruin). Selon le raisonnement, tous les dessins d'une série se ressemblent stylistiquement et donc sont tous du même auteur.

Après avoir attribué notre dessin à Pinturicchio, en 1881, et l'avoir considéré comme préparatoire à la *Madone Solly*, Morelli l'utilisera dans des mises en série en

⁵⁹ Paul Joannides, *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, Los Angeles - Oxford, Phaidon Press, 1983, n° 22 r, p. 139.

⁶⁰ Voir Cat. 1, Volume 2, p. 11.

⁶¹ Dessin autrefois attribué à Pinturicchio, et actuellement redonné à Raphaël par l'Ashmolean.

particulier pour attribuer les *Trois Figures de l'Albertina* (préparatoire pour la *Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint François*) (**Fig. 8**) et les dessins du *Carnet de Venise* à Pinturicchio. Morelli estime que les dessins du *Carnet de Venise* sont de Pinturicchio et non de Raphaël et qu'il en est donc de même (sur des bases stylistiques) pour le dessin de l'Albertina (**Fig. 8**) préparatoire au tableau de Berlin (**Fig. 9**), « De ce maître [Pinturicchio], j'ai choisi exprès certains de ses meilleurs dessins dans la collection bien connue de l'Académie vénitienne; car, si ceux-ci appartiennent à Raphaël, comme on le suppose généralement depuis l'époque de Bossi, le dessin de l'Albertina (pour le tableau de Berlin) ne doit plus être attribué au Pérugin, mais à Raphaël ; si, au contraire, le dessin de Venise est de Pinturicchio, comme j'en suis convaincu, alors le dessin de l'Albertina doit aussi être du même maître. »⁶² Springer, au sujet du dessin de l'Albertina (**Fig. 8**), utilise un même raisonnement, il reconnaît qu'on ne peut nier que le dessin a un caractère différent de ceux de Raphaël, comme la main au pouce très écarté, le petit doigt recourbé et les plis du drapé plus chiffonnés. Ces caractères, on les retrouve dans d'autres dessins comme le dessin du Louvre (Br 250) (**cat. 1**). Il en conclut : « Comme ces traits sont répétés dans plusieurs autres feuilles (Louvre Br. 250, Uffizi Br. 501 u. a.), il faudrait alors également contester que la feuille de l'Albertina appartienne à Raphaël. »⁶³ Les suivants de Morelli vont aussi utiliser cette mise en série pour faire leurs propres attributions, ainsi Franz Wickhoff se sert de ces dessins pour attribuer une *Assomption de la Vierge* conservée au musée de Pest à Pinturicchio⁶⁴.

En revanche, les opposants de Morelli qui continuent à attribuer notre dessin à Raphaël, donnent les dessins de la série à ce dernier. Selon Crowe et Cavalcaselle les dessins du *Carnet de Venise*⁶⁵, notre dessin, le dessin de l'Albertina (**Fig. 8**)⁶⁶ et la *Double Feuille de Berlin* (**Fig. 3 et Fig. 6**) sont bien de Raphaël⁶⁷.

⁶² « From this master I purposely choose some of his better drawings in the well-known collection at the Venetian Academy; because, if these belong to Raphael, as is generally supposed since Bossi's time, the drawing in the Albertina (for the picture at Berlin) must no longer be ascribed to Perugino, but to Raphael; if, on the contrary, the drawing at Venice are by Pinturicchio, as I am convinced they are, then the drawing at the Albertina must also come from the same master. » Giovanni Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A critical essay on the Italian pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, traduit de l'allemand par L.M. Richter, Londres, George Bell and Sons, 1883, pp. 326-327.

⁶³ « Diese Merkmale wiederholen sich übrigens bei mehreren anderen Blättern (Louvre Br. 250, Uffizi Br. 501 u. a.) welche dann gleichfalls, wenn das Blatt in der Albertina nicht Raffael gehört, diesem abgesprochen werden müssten. » Anton Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, A.E. Seeman, 1,1883, p. 319.

⁶⁴ Franz Wickhoff, « Über einige Zeichnungen des Pinturicchio », in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, 1884, pp. 56-62.

⁶⁵ Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷ *Ibid.*, note +, pp. 229-230.

Eugène Müntz répondra à Morelli en 1885 dans deux articles de la *Gazette des beaux-arts* publiés sous le titre : *Les dessins de la jeunesse de Raphaël*. Le premier article argumente l'attribution à Raphaël du *Carnet de Venise* à la fois sur la base des ressemblances de « facture » et des ressemblances de composition : « En résumé, malgré bien des imperfections, malgré une infériorité souvent flagrante, l'immense majorité des dessins de Venise se rapproche trop, comme facture, de certains dessins absolument authentiques, conservés à Lille, à Francfort et à Vienne, pour que la paternité de Raphaël puisse être davantage révoquée en doute. »⁶⁸ « Tantôt ce recueil nous offre des motifs que Raphaël a développés, complétés plus tard, en les faisant entrer dans l'économie de compositions plus compliquées, plus savantes ; tantôt la forme y est tellement arrêtée que l'artiste n'a plus eu qu'à la répéter textuellement. »⁶⁹

Dans la deuxième partie, il aborde l'attribution à Raphaël de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* et des *Trois Figures de l'Albertina* :

« Là ne s'arrêterait pas, à en croire M. Morelli, suivi en cela par M. Wickhoff, les obligations contractées par Raphaël envers Pinturicchio. La « Madone Solly », du musée de Berlin, serait, elle aussi, la reproduction d'un dessin du Louvre, dessin jusqu'ici universellement attribué à Raphaël (Braun 250), mais qui, d'après l'ingénieux amateur italien, aurait en réalité pour auteur Pinturicchio. Un autre tableau de Raphaël, également conservé au Musée de Berlin, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, procéderait lui-aussi, d'un dessin de Pinturicchio, faisant partie de la collection Albertine. »⁷⁰

Il faut ajouter que Müntz attribue aussi à Raphaël (contre Morelli) les dessins pour la Libreria Piccolomini dont *Aeneas Sylvius se prosternant devant le pape Eugène IV* (**Fig. A**) de la collection du duc de Devonshire⁷¹.

Pour finir, cette première mise en série se termine en 1913 par le déclassement d'une partie des dessins par Fischel. La *Vierge à l'Enfant dans un paysage* est restée attribuée à Raphaël mais datée des travaux les plus anciens faits à Città di Castello⁷².

⁶⁸ Eugène Müntz, « Les dessins de la jeunesse de Raphaël », in *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, XXXII, n° 2, 1885, p. 195.

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 337-338.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 339-342.

⁷² Oskar Fischel, « I Raphaels umbrische Zeit », in *Raphaels Zeichnungen*, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1913, n° 43.

C'est à partir de 1968 qu'Anna Forlani Tempesti va rapprocher d'autres dessins dans une seconde série (**Planche 1 bis**), cette suite va s'étoffer et être mise en rapport avec le retable Ansidei (**Fig. 18**). Forlani Tempesti estime que notre dessin reprend la composition de la *Vierge en trône entre saint Sébastien et saint Roch* (**Fig. 15**) puis elle met en relation notre dessin avec la *Madone Solly* mais sans le considérer comme préparatoire car le style est plus mature⁷³. En 1980, Lutz Malke ajoute à la série deux études du Städelsches Kunstinstitut de Francfort qui représentent une *Vierge en trône avec Saint Nicolas de Tolentino* (qu'il attribue à Raphaël) (**Fig. 17**) et une *Vierge à l'Enfant assise* (présentée comme une copie d'après Raphaël par un élève de Pérugin) (**Fig. 14**), plus un dessin conservé à l'Albertina, la *Madone à la grenade* (**Fig. 16**)⁷⁴. Malke considère que la série de dessins est préparatoire à la *Madone Ansidei*, proposition réfutée par Sylvia Ferino-Pagden qui propose cependant de donner à Raphaël la *Vierge à l'Enfant assise* (**Fig. 14**)⁷⁵. Cette mise en série est toujours valable actuellement. Jürg Meyer zur Capellen l'a utilisée pour tenter de déterminer le développement artistique du jeune Raphaël⁷⁶.

C. Quand l'attribution par le style (dessin/dessins) s'oppose à l'attribution par les ressemblances de composition (dessin/peinture) ou comment le critère de qualité entre en jeu pour désattribuer un dessin : le cas de la Double Feuille de Berlin

La *Double Feuille de Berlin* permet d'étudier un exemple d'une attribution se fondant dans un premier temps sur des ressemblances de composition (dessin/peinture), remise en cause par une attribution se fondant sur les ressemblances de style (dessin/dessins) : la *Double Feuille de Berlin* (**Fig. 3 et Fig. 6**) avec d'un côté, la composition de la *Madone Connestabile* (**Fig. 7**) et de l'autre, la composition de la *Madone Terranuova* (**Fig. 4**). Cet exemple est intéressant car il permet de confronter à un même moment (puis dans un temps plus long) deux raisonnements concernant l'attribution d'un dessin, en fonction de sa ressemblance de composition avec une

⁷³ Anna Forlani Tempesti, « I disegni », in Mario Salmi (dir.) *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, 2, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1968, note 39, p. 416.

⁷⁴ Lutz S. Malke, *Italienische Zeichnungen des 15 und 16. Jahrhunderts, aus eigenen Beständen*, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, 4 juillet - 31 août 1980, n° 73, pp. 150-151 et n° 74, pp. 152-154.

⁷⁵ Sylvia Ferino-Pagden, « Un disegno giovanile di Raffaello : originale o copia », in *Prospettiva*, n° 27, oct. 1981, pp. 72-74.

⁷⁶ Jürg Meyer Zur Capellen, *Raphael: a critical catalogue of his paintings, I. The beginning in Umbria and Florence, ca 1500-1508*, Landshut, Arcos, 2001, p. 25 et n° 4, pp. 112-115.

peinture de Raphaël ou en fonction de la qualité de son style par rapport à d'autres dessins de Raphaël, ce qui nous conduira vers un autre dessin conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille (**Fig. 5**). Cette étude qui amène le critère de qualité dans le raisonnement, nous incite à nous pencher sur un fait récurrent dans les problématiques d'attribution qui est la différence des regards portés sur une même œuvre non seulement dans le temps mais aussi à une même époque sur des critères de valeur.

Friedrich Lippmann, alors directeur du *Kupferstichkabinett* des Musées de Berlin achète à un prix très important aux héritiers Madrazo à Madrid⁷⁷ une feuille dont le style est manifestement ombrien et dont une des faces (**Fig. 3**) présente la composition de la *Madone Terranuova* (**Fig. 4**) (achetée en 1854 par le roi de Prusse et conservée aux Musées de Berlin). L'autre face (**Fig. 6**) présente, quant à elle, des ressemblances avec la composition de la *Madone Connestabile* (**Fig. 7**). Passavant avait répertorié la feuille comme un original de Raphaël à la fois dans l'édition allemande de 1858 et dans l'édition française de 1860⁷⁸ de son catalogue sous le titre *La Vierge de la maison Staffa Connestabile à Pérouse*, mais curieusement il n'avait pas fait le lien entre la composition de l'autre face et la *Madone Terranuova* qu'il catalogue pourtant dans son corpus⁷⁹. La feuille est publiée par Herman Grimm dans sa monographie sur Raphaël en 1872⁸⁰ puis en 1879 dans un article dédié à la *Madone Terranuova* dans le *Preußischen Jahrbücher*⁸¹. En 1872, Grimm se sert du dessin de Madrid (à cette date, le dessin n'est pas encore acheté par le *Kupferstichkabinett*) pour étudier l'évolution de la composition de la *Madone Terranuova*. Il estime que la feuille madrilène est probablement une ancienne excellente copie d'une vieille esquisse à la plume de la *Madone Terranuova*⁸² et montre comment Raphaël avait initialement conçu la composition. Il ajoute que le dessin de Lille est un faux, d'après le dessin de Madrid⁸³. En revanche, pour Grimm, dans son article de 1879 (la feuille est alors entrée dans les collections du *Kupferstichkabinett*) le dessin est devenu une esquisse à la plume de Raphaël qui dévoile le premier stade de la composition

⁷⁷ Don José de Madrazo (1781-1859), peintre, directeur de l'académie San Fernando, directeur du musée du Prado était aussi collectionneur.

⁷⁸ Johann-David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, op. cit., 3, 1858, n° 848, pp. 276-277 et *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, op. cit., 2, 1860, n° 584, p. 525.

⁷⁹ *Ibid.*, 2, 1839, n° 28, pp. 36-37 et n° 22, p. 25.

⁸⁰ Herman Grimm, *Das Leben Raphaels von Urbino, italiänischer Text von Vasari; Übersetzung und Commentar*, Berlin, F. Dümmler, 1872, pp. 94-95.

⁸¹ Id., « Raphaels Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum », in *Preußischen Jahrbücher*, n° 43, 1879, pp. 576-587.

⁸² Id., op. cit., 1872, p. 94.

⁸³ *Loc. cit.*

du tableau⁸⁴. Dans une note, il ajoute que le dessin de Lille est de la main du même faussaire que celui qui a fait des dessins d'après la *Mise au tombeau*⁸⁵. Deux ans plus tard Lippmann réaffirme l'authenticité du dessin dans un article consacré à celui-ci⁸⁶ et considère que le dessin de Lille ne peut être un dessin de Raphaël mais un travail sans intérêt d'un copiste tardif. Cet article est une réponse à Morelli qui, dans son ouvrage sur les galeries allemandes paru en 1880, affirmait au sujet de la *Madone Terranuova* que Raphaël ravivait ses anciennes impressions pérousiennes dans son environnement florentin. Morelli poursuivait en écrivant qu'il n'était pas surpris qu'une nouvelle fois il ait utilisé un dessin de son vieux maître. Selon lui, les mois précédents l'exécution de la peinture, Raphaël aurait fait une copie modifiée par son propre goût du dessin de Pérugin aujourd'hui à Berlin. Cette copie, en mauvaise condition, est à Lille⁸⁷ (**Fig. 5**). Morelli, au lieu de privilégier la ressemblance dans la composition entre le tableau et le dessin préfère privilégier les ressemblances de style entre dessins : le dessin de Berlin, expliquait-il dans la note 1, a des caractéristiques qui se retrouvent dans les dessins de Pérugin mais jamais dans les dessins de Raphaël⁸⁸. Et, c'est pour répondre à Lippmann, qui évidemment n'était pas d'accord avec son opinion, que Morelli écrira son article *Perugino oder Raffael ?* paru en 1881 dans le *Zeitschrift*⁸⁹.

Pour Crowe et Cavalcaselle, une des faces de la feuille de Berlin est un dessin préparatoire pour la *Madone Terranuova* et dans une note de bas de page, les deux auteurs louent la qualité du dessin « purement raphaélesque »⁹⁰. En revanche la feuille de Lille est une reprise plus tardive du dessin par Raphaël lui-même mais selon eux, une partie du dessin est « moderne »⁹¹.

Même si Morelli n'attribue pas la feuille de Berlin à Raphaël, il l'estime de suffisamment bonne qualité pour la donner à Pérugin, la considérer comme un point de départ pour la *Madone Terranuova* et comme antérieure au dessin de Lille. En 1898, Fischel suit l'opinion de Morelli et l'attribue à Pérugin⁹². En 1913 dans son corpus des

⁸⁴ Id., *op. cit.*, 1879, p. 580.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 580, note ***.

⁸⁶ Friedrich Lippmann, « Raffael's Entwurf zur Madonna del Duca di Terranuova und zur Madonna Staffa-Connestabile », in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, II, 1881, pp. 1-5.

⁸⁷ Giovanni Morelli, *Italian Masters in German Galleries*, *op. cit.*, pp. 335-337. Le dessin de Lille est reproduit comme dessin de Raphaël p. 335 et le dessin de Berlin est reproduit comme de Pérugin p. 336.

⁸⁸ *Ibid.*, note 1, p. 337.

⁸⁹ Giovanni Morelli, « Perugino oder Raffael ? Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lermolieff », in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XI, 1881, I, pp. 243-252, II, pp. 273-282.

⁹⁰ Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle, *op. cit.*, 1, 1882, note +, pp. 229-230.

⁹¹ *Ibid.*, note *, p. 230.

⁹² Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*, Strasbourg, Karl J. Trübner, 1898, n° 8, p. 5.

dessins de Raphaël, il change radicalement d'avis en déclassant la *Double Feuille de Berlin*. Ce déclassement est confirmé en 1917 dans un article sur les dessinateurs ombriens, le dessin est jugé « un travail d'apprenti dont le dessin est si impersonnel que cela ne vaut pas la peine de chercher à y mettre un nom »⁹³. Pour Ferino-Pagden, le dessin est une copie postérieure d'un dessin original de Raphaël probablement de Berto di Giovanni⁹⁴ et devient pour Françoise Viatte une copie médiocre d'un original de Raphaël⁹⁵. Actuellement, le dessin de Lille (**Fig. 5**) est unanimement reconnu comme un original, première pensée pour la *Madone Terranuova*.

De tous ces balancements d'opinion, il ressort que Grimm et Lippmann, ainsi que Crowe et Cavalcaselle, ont privilégié les ressemblances de composition pour attribuer la *Double Feuille de Berlin* à Raphaël et l'affecter comme dessin préparatoire à la *Madone Terranuova*. En revanche Morelli a privilégié les ressemblances de style avec d'autres dessins de Pérugin pour attribuer la *Double Feuille de Berlin* à ce dernier tout en continuant à l'affecter comme dessin préparatoire. C'est uniquement après son déclassement par Fischel que le dessin perd non seulement son attribution, mais aussi sa destination préparatoire. Considéré comme un dessin d'un artiste moins talentueux il devient une copie (médiocre) d'après un original de Raphaël.

Dans ce dernier cas, c'est l'attribution par le style qui a prévalu mais cette attribution s'est révélée aussi problématique. Woldemar von Seidlitz est un des rares historiens de l'art à avoir émis une critique sur l'attribution par le style dans un article qui était une réponse aux études de Wilhelm Koopmann sur Raphaël et en particulier sur la manière dont ce dernier envisageait le développement artistique de la jeunesse de Raphaël à travers l'étude stylistique des dessins et des tableaux : « Je ne vais pas entrer davantage dans la discussion avec lui car les questions purement critiques de style sont le plus souvent de double nature : on pourrait les prendre en fonction de la position qu'on prend soi-même pour ou contre l'affirmation. »⁹⁶ Cette remise en cause de la méthodologie qui

⁹³ « Dies vor einer Generation heiß umstrittene Blatt erscheint als ein Schularbeit, deren Autor so unpersönlich zeichnete, dass es unfruchtbar wäre, ihn zu suchen. » Oskar Fischel « Die Zeichnungen der Ombrier » 2, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1917, n° 68, p. 62.

⁹⁴ Sylvia Ferino-Pagden, « The early Raphael and his umbrian contemporaries », in *Raphael before Rome*, actes du colloque organisé à Washington, National Gallery of Art du 7 au 8 janvier 1983, Hanover et Londres, University Press of New England (« Studies in the History of Art », 17), 1986, pp. 100-101.

⁹⁵ Françoise Viatte, « Vierge à l'Enfant dans un paysage », in *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 février 1984, n° 34, p. 200.

⁹⁶ « Auf eine nähere Auseinandersetzung mag ich mich nicht einlassen, da Gründe bei rein stillkritischen Fragen meist doppeldeutiger Natur sind: sie lassen sich je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, eben so gut für wie gegen eine Behauptung verwenden. » Woldemar von Seidlitz, « Raphael und Timoteo Viti. Nebst einem Ueberblick über Raphael's Jugendentwicklung (Aus Anlass von Koopmann's Raphael-Studien) », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, 1891, p. 4.

a prévalu pendant deux siècles est pourtant restée lettre morte. Elle a même donné lieu à d'autres développements que nous exposons dans les pages qui suivent.

D. Un exemple de discours attributionniste

Un des premiers textes incluant la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* dans un discours attributionniste est un passage de l'ouvrage d'August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena* daté de 1880⁹⁷. Ce passage vise à attribuer à Raphaël un dessin conservé à Chatsworth (**Fig. A**) représentant *Enea Silvio baisant le pied du pape Eugène IV*, thème de la quatrième fresque de la Libreria Piccolomini à Sienne (**Fig. A bis**) selon le raisonnement d'une composition semblable entre le dessin et la fresque, ferait du dessin un dessin préparatoire. Mais Schmarsow doit valider son attribution en prouvant que le style du dessin est celui de Raphaël en le mettant en série avec d'autres dessins du maître. Ce texte est intéressant car il est emblématique du discours attributionniste tel qu'il apparaît à la fin du XIXe siècle.

Tout d'abord Schmarsow, part de la ressemblance de composition entre le dessin de Chatsworth et la IV^{ème} fresque de la Libreria Piccolomini. Ensuite, il met en série le dessin étudié avec les dessins du *Carnet de Venise* (attribués selon lui à Raphaël). Une même technique est utilisée (traits à la plume, rehauts au lavis et manière de poser les ombres par des traits rapprochés) dans le dessin de Chatsworth et les dessins du *Carnet de Venise*, en particulier dans celui représentant les *Deux Grâces* (**Fig. 11**). A propos de ce dernier dessin, Schmarsow cite le passage dans l'ouvrage d'un auteur faisant référence, les *Italienische Forschungen* de Rumohr (*Ital. Forschg., III, p. 45 f.*) qui renforce sa conviction. Schmarsow en conclut par le « témoignage irréfutable pour l'origine raphaélesque du dessin de Chatsworth »⁹⁸. Pour terminer, il ajoute une longue liste de dessins attribués (selon lui) à Raphaël et qui ressemblent stylistiquement au dessin de Chatsworth pour renforcer encore son attribution, le premier de la liste est la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*.

L'exemple Dessin de Chatsworth/IV^{ème} fresque de la Libreria Piccolomini est intéressant pour plusieurs raisons, comme exemplaire de la construction du discours attributionniste. Il utilise les ressemblances dessin/peinture et dessin/dessins mais fait

⁹⁷ August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena, eine kritische Studie*, Stuttgart, Spemann, 1880, pp. 27-29.

⁹⁸ « (...) ist auch das untrüglichste Zeugnis für die raphaelische Herkunft des Chatsworth-Skizze. » *Ibid.*, p. 27.

aussi intervenir un historien de l'art référent, Rumohr, comme une « pièce à conviction ». De plus, son argumentation lui permet de se servir d'une source documentaire d'importance, les *Vies* de Vasari. Dans la *Vie* de Raphaël, Vasari écrit explicitement que Raphaël a procuré à Pinturicchio les dessins de la Libreria⁹⁹, ce qui autorise en effet certaines hypothèses liées à l'authenticité des œuvres.

Dans le discours attributionniste, une nouvelle étape sera franchie quand d'un point de vue formel chaque étude d'œuvre débutera par une liste des différents historiens de l'art qui ont travaillé sur celle-ci, avec la référence du texte et entre parenthèses l'opinion en matière d'attribution. Dans son article de 1891, Seidlitz estime que les publications des dix dernières années sont tellement nombreuses que seul un spécialiste de Raphaël peut les dominer entièrement. Il propose donc de dresser une liste raisonnée des dessins discutés de Raphaël, photographiés par Braun, et de les publier sous la forme d'une compilation de la nombreuse littérature qui a été éditée pour chacun des dessins, avec l'essentiel des opinions des différents historiens de l'art¹⁰⁰. C'est ce que fera Fischel dans sa thèse publiée en 1898¹⁰¹ (le passage sur la *Madone Solly* est reproduit **Annexe 1**). Joachim Jacoby reconnaît qu'il n'est pas très facile de traduire le titre *Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritisch der bisher veröffentlichten Blätter* d'Oskar Fischel. Selon lui, il est possible de traduire ce titre par « Les dessins de Raphaël – Tentative d'une critique des feuilles publiées jusqu'à présent ». « Publiées » ne se réfère pas du reste à des discussions académiques mais à la publication des photos des dessins de Raphaël par les principales agences : Braun, Philpot, Bingham et Alinari¹⁰².

À partir de 1898, face à la multiplication des écrits sur les dessins de Raphaël, au discours attributionniste va être ajoutée la liste des historiens de l'art avec la référence du texte et leur opinion en matière d'attribution. En 1983, la notice du Louvre correspondant à la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* dans le catalogue *Raphaël dans les collections françaises* s'est voulue exhaustive dans la présentation des références avec l'opinion de

⁹⁹ « Raphaël acquit ainsi une immense réputation : c'est alors que le Pape Pie II confia la décoration de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne à Pinturicchio et celui-ci, ami de Raphaël et sachant quel excellent dessinateur il était, l'emmena à Sienne. Raphaël y exécuta dessins et cartons pour cette œuvre. » Vasari (éd. Chastel), 5, p. 196.

¹⁰⁰ Woldemar von Seidlitz, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰¹ Oskar Fischel, 1898, *op. cit.*

¹⁰² Joachim Jacoby, « Oskar Fischel: method and connoisseurship », in *Raffaello als Zeichner – Raffaello disegnatore*, actes du colloque international organisé à Vienne à l'Albertina, les 21 et 22 novembre 2017, Florence, Giunti, p. 115.

chaque critique entre parenthèses¹⁰³. Ensuite la tendance a été de réduire considérablement ce système de références en ne donnant que celles des dernières années. Ainsi, au fil du temps les références les plus anciennes disparaissent pour ne conserver que les plus récentes. Parfois on fait ressurgir un critique oublié, généralement quand une de ses hypothèses arrange le raisonnement d'un historien de l'art. Par exemple quand on veut prouver un « éventuel » voyage à Rome avant 1508, il est fait référence à un texte de Grimm¹⁰⁴ datant de 1882 sur le lien entre les chevaux du Quirinal et le cheval du *Saint Georges luttant contre le dragon* conservé au Louvre¹⁰⁵ qui attesteraient de la présence précoce de Raphaël dans la ville éternelle.

Dessin dont l'attribution est rarement argumentée mais qui sert dans des séries à argumenter une attribution (soit à Raphaël, soit à Pinturicchio), l'étude de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* a permis de comprendre comment le discours attributionniste se met en place à partir des décennies 1870-1880, grâce à une seconde édition, en 1860, revue et corrigée du catalogue de Passavant et à la possibilité d'acquérir, relativement bon marché, des photos des œuvres de Raphaël.

Trois grands types d'attribution pourraient être définis à la fin du XIXe siècle : l'attribution traditionnelle (la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*), l'attribution unanime (la *Madone Solly*) et l'attribution argumentée (la *Double Feuille de Berlin*). De plus, à la lecture d'un discours attributionniste, une des grandes difficultés pour comprendre une attribution d'un dessin à Raphaël est de bien saisir l'objectif du critique : l'objectif est-il d'attribuer un dessin au maître, comme c'est le cas de Schmarsow qui cherche à attribuer le dessin de Chatsworth à l'artiste ? Ou bien l'attribution à Raphaël (parfois sans argumentation) d'un dessin sert-elle à une mise en série pour attribuer une autre œuvre, notre dessin étant un bon exemple de ce second objectif ? Enfin, troisième objectif, dans quelle mesure l'attribution du dessin sert-elle à prouver les idées de la critique en matière de reconstitution de la carrière artistique ou de la vie de Raphaël ? Ou encore pour pallier le manque de documentation comme il serait possible de le supposer à la lecture de textes de Morelli et de Crowe et Cavalcaselle ?

¹⁰³ Françoise Viatte, *op. cit.*, n° 34, p. 200.

¹⁰⁴ Herman Grimm « Zu Raffael, III: Die Rossebändiger auf Monte Cavallo », in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, III, 1882, pp. 267-274.

¹⁰⁵ Voir John Shearman, « Raphaël, Rome and the Codex Escorialensis », in *Master Drawings*, XV, n° 2, été, 1977, p. 132.

Étudier les premiers textes a eu aussi comme intérêt de se rendre compte que dès le départ, il est possible de trouver une critique des raisonnements d'attribution. Ainsi au raisonnement « même composition dessin/peinture », qui implique une attribution au maître de l'atelier, Morelli répond qu'un dessin d'un autre atelier peut aussi servir de composition à une peinture (deux dessins de Pinturicchio auraient été utilisés par Raphaël pour la *Madone Solly* et la *Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint François*). L'étude du troisième dessin, la *Pietà*, mettra en avant une autre opinion de la critique, selon laquelle les assistants d'un atelier peuvent s'occuper des dessins préparatoires. Cette « avancée » de l'interprétation révèle un changement de paradigme : désormais la notion d'atelier aura sa place dans l'équation d'une démonstration.

L'étude de la première série d'œuvres convoquées pour l'attribution apprend aussi que la série entière peut être attribuée à un peintre ou à un autre sur la base unique d'une ressemblance de style (Raphaël ou Pinturicchio), ressemblance qui de plus peut apparaître fluctuante chez un même auteur. Cette étude amène enfin au caractère transitoire de la notion de qualité. Des dessins très valorisés d'un point de vue esthétique et considérés dignes d'être du jeune Raphaël par Passavant, Crowe et Cavalcaselle et Müntz, qui ont été au cœur des textes attributionnistes à partir de 1881 et pendant une période de vingt ans, se sont trouvés déclassés comme dessins médiocres à partir du catalogue raisonné de Fischel en 1913 et ont disparu des études sur Raphaël jusqu'à aujourd'hui¹⁰⁶.

Nous nous poserons pour terminer la question de la validité du discours : pour qu'un exposé attributionniste soit valide il faut bien entendu parfaitement maîtriser le discours mais il faut aussi qu'il soit écrit par une personne à l'autorité reconnue qui fasse partie du cercle très fermé des spécialistes de Raphaël : les « Raphaélistes ». Ce qui amène à étudier un puissant « Raphaéliste » : Giovanni Morelli pour mieux comprendre les mécanismes de mise en place de « l'autorité » en histoire de l'art, qui peut mener à une véritable domination du discours à une période donnée. Or si cette notion d'autorité procède de celle « d'expertise », elle la dépasse de loin et a été au cœur des attributions à Raphaël.

¹⁰⁶ Une des raisons invoquées est qu'en 1898 Fischel a fait son catalogue d'après des reproductions photographiques. Ensuite il a écrit son corpus des dessins de Raphaël à partir de l'étude des originaux. Voir Joachim Jacoby, *op. cit.*, p. 120.

II. La validation du discours. Étude d'un puissant « Raphaéliste » : Giovanni Morelli

Dans *Derrière le pseudonyme*, introduction à une réédition de l'ouvrage de Morelli sur les galeries italiennes, Jaynie Anderson remarque : « Avant Morelli, les historiens de l'art s'étaient limités à attribuer des peintures aux artistes illustres, mais après la publication de ses premiers articles, on commença à « personnaliser » les attributions et à leur donner une résonnance inusitée : désormais un tableau ne pouvait être d'un grand maître qu'avec l'accord d'un expert. »¹⁰⁷ Au sujet de Raphaël, ce phénomène était antérieur à Morelli, puisque la publication du catalogue raisonné du peintre avait fait de Passavant le premier spécialiste de la question, dont l'autorité en matière d'attribution revêtait une grande importance. James Beck, dans un ouvrage, *From Duccio to Raphael – Connoisseurship in crisis*¹⁰⁸, critique longuement l'attribution de la *Madone à l'œillet* à Raphaël par les conservateurs de la National Gallery de Londres (comme nous le verrons dans l'étude consacrée à ce tableau) et la manière dont un symposium fut tenu les 8 et 9 novembre 2002 pour réaffirmer l'attribution de ce tableau. Selon lui, parmi les vingt-cinq universitaires et experts réunis, à peine la moitié pouvaient être reconnus comme des spécialistes de Raphaël et parmi ceux-ci, il fallait faire une distinction entre ceux qui étaient des spécialistes de l'art de Raphaël (John Shearman) et ceux qui étaient reconnus uniquement comme des connaisseurs de sa peinture : principalement Sylvia Ferino-Pagden et Nicholas Penny, ainsi que David Allan Brown et Tom Henry dans une certaine mesure¹⁰⁹.

C'est dans cette seconde catégorie que nous trouvons les critiques dont l'opinion exerce une véritable influence sur les attributions. Nous les nommerons « Raphaélistes », terme utilisé par Morelli lui-même quand il nomme les historiens de l'art qui travaillent sur Raphaël (en particulier Springer et Müntz)¹¹⁰. Vu l'importance de leurs opinions en

¹⁰⁷ Jaynie Anderson, « Derrière le pseudonyme », in Giovanni Morelli, *De la peinture italienne – Les fondements de l'attribution en peinture à propos de la collection des Galeries Borghese et Doria-Pamphili* [1890], *op. cit.*, p.75.

¹⁰⁸ James H. Beck, *From Duccio to Raphael. Connoisseurship in Crisis*, Florence, European Press Academic Publishing, 2006.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹¹⁰ Le 10 février 1882, Morelli écrit à Layard : « Springer est le plus célèbre des Raphaélistes allemands, dont Lermolieff a détruit en grande partie l'ouvrage sur Raphaël, publié en 1877. » Cité par Jaynie Anderson, *op. cit.*, p. 84 et note 94, p. 441 pour les références de la lettre. Le 12 septembre 1886, Morelli à Layard : « Monsieur de Lützow, de Vienne, rédacteur de la *Gazette des Beaux-Arts* allemande, m'avait prié il y a déjà plusieurs mois de vouloir répondre à M. Müntz, le Raphaéliste qui, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de Paris et plus tard aussi dans la seconde édition de son Raphaël, avait attaqué Lermolieff (...). » Cité par Jaynie Anderson, *Ibid.*, p. 85 et note 98, p. 441 pour les références de la lettre. En 2004, Tom Henry

matière d'attribution, il a semblé intéressant d'étudier un « Raphaéliste » en prenant comme exemple Morelli. Ceci pour plusieurs raisons : d'une part son intérêt pour Raphaël qui a été un des artistes qu'il a le plus étudié et d'autre part l'importance revêtue par ses articles, qui concernent non seulement les attributions des peintures et des dessins mais aussi son intérêt pour la reconstitution du parcours artistique du peintre. L'intérêt principal de sa démarche est ainsi la mise au point d'une méthode d'attribution qui se voulait « scientifique » et lui donne autorité sur ses concurrents.

A. De l'importance de Giovanni Morelli comme attributionniste et comme « Raphaéliste »

S'il est inutile de revenir sur la vie de Morelli qui est maintenant bien connue et a fait l'objet d'une publication récente par Jaynie Anderson, *The life of Giovanni Morelli in Risorgimento, Italy*¹¹¹, certains points doivent néanmoins être rappelés pour comprendre le personnage. Tout d'abord de confession protestante, Morelli fut envoyé dans le premier lycée non religieux de Suisse (Kantonsschule à Arau) où l'allemand devient sa première langue, ce qui lui permit de s'inscrire en 1833 à la faculté de médecine de l'université Ludwig-Maximilian de Munich, où il reçut son diplôme en 1836. Il est important de noter que durant ses études en Allemagne, c'est l'anatomie comparée qui va essentiellement l'intéresser¹¹². À Paris, où Morelli réside entre octobre 1838 et 1840, il se lie d'amitié avec Otto Mündler qui travaillait sur son *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre*¹¹³, dans lequel il critiquait les attributions du catalogue de Frédéric Villot. L'essai critique de Mündler a été essentiel pour les ouvrages futurs de Morelli sur les galeries italiennes et allemandes. Les années qui suivirent le retour en Italie seront avant tout vouées à la réunification italienne, Morelli étant un fervent patriote qui va combattre pour libérer l'Italie de la présence étrangère (il sera élu député, puis nommé sénateur en 1873). Ainsi, il est très important de saisir que

dédie son article, *Raphael's siege of Perugia*, ainsi : « This note is for my fellow *Raffaellisti*, Hugo Chapman and Carol Plazzotta. » Tom Henry, « Raphael's siege of Perugia », in *The Burlington Magazine*, CXLVI, nov. 2004, p. 745. Notons que s'il y a des « Raphaélistes », il y a aussi des « Léonardistes », voir la lettre de Heinrich von Geymüller datée du 20 octobre 1894 à Eugène Müntz : « Votre mot « les Léonardistes » me plaît, (...). » Michela Passini, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz – Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 112.

¹¹¹ Jaynie Anderson *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, Milan, Officina Libraria, 2019.

¹¹² Quand Bettina von Arnim lui a demandé s'il était un médecin, Morelli a répondu qu'il avait laissé la pratique de la médecine et qu'il ne s'intéressait qu'à l'anatomie et aux sciences naturelles. *Ibid.* p. 27.

¹¹³ Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre*, Paris, Firmin-Didot frères, 1850.

l'intérêt de Morelli pour l'art italien doit avant tout être compris en termes de patriotisme. Pour Anderson, « son *connoisseurship* fut chez lui conçu surtout comme un instrument patriotique d'intervention politique »¹¹⁴. Morelli était donc persuadé que l'art était un puissant ciment pour la réunification italienne et avait appelé de ses vœux la création d'un grand musée national d'art italien, proposition qui n'a pas abouti. En revanche, à partir des années 1850, il consacre beaucoup de temps à sauvegarder le patrimoine italien, avec l'aide du restaurateur Giuseppe Molteni. Pour ce faire, il achète lui-même des tableaux (qu'il lèguera à la ville de Bergame), ou il les fait acheter par ses riches connaissances (en particulier par Gian Giacomo Poldi Pazzoli) pour des raisons patriotiques¹¹⁵ « parce que tout gentilhomme doit conserver pour le patrimoine national les œuvres d'art rares et belles : [...] elles appartenaient à la nation, et le propriétaire n'était qu'un dépositaire »¹¹⁶.

En novembre 1870, Morelli se retire de la politique active et peut enfin se concentrer sur ses études sur la peinture italienne dans l'optique de les publier. Il ne commence donc à écrire des articles dans ce domaine qu'à partir de 1874, c'est-à-dire à l'âge de 58 ans (rappelons qu'il est né en 1816). C'est en langue allemande¹¹⁷, dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*, importante revue de l'éditeur Seemann (Leipzig) dirigée par Carl von Lütow alors à la tête de l'Académie viennoise des Beaux-Arts¹¹⁸, que

¹¹⁴ Jaynie Anderson, « Derrière le pseudonyme », 1994, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁵ Ead., 2019, *op. cit.*, p. 66

¹¹⁶ « (...), because every gentleman should retain rare and beautiful works of art for the national heritage : he believed they belonged to the nation, and the owner was merely a custodian. » *Ibid.*, p. 67 (la note 25 p. 188 renvoie à une lettre de Morelli datée du 16 octobre 1857 à Niccolò Antinori).

¹¹⁷ « He commenced writing and continued to write, in German – a language as familiar to him as his own – because he felt that it as in Germany that the study of art was the most generally et seriously pursued, whilst in Italy the subject was one which created little interest, and was in the state which Signor Frizzoni, his friend and pupil, has defined as « *civiltà cinese* » ; and because it was in Germany that were to be found the chief opponents of his views. He was, moreover, desirous of showing German critics that in Italy there were persons able to discuss matters of art on the ground which they were disposed to claim as exclusively their own. » (« Il commença et continua à écrire en Allemand – langue pour lui aussi familière que la sienne-car, pensait-il, en Allemagne l'étude de l'art était plus répandue et plus sérieuse, alors qu'en Italie elle rencontrait un intérêt limité et se trouvait dans un état que Frizzoni, son élève et ami, qualifiait de « *civilisation chinoise* » ; il était sûr qu'en Allemagne ses idées rencontreraient une meilleure résistance. Il désirait en outre démontrer aux critiques allemands qu'en Italie il y avait des personnes capables de discuter de questions artistiques sur des bases qu'ils tendaient à revendiquer comme exclusivement réservées. ») Henry Layard, « Introduction », in Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, traduit par Constance Jocelyn Ffoulkes, avec une introduction de Sir Austen Henry Layard. Vol. 1 *The Borghese and Doria Pamfili Galleries in Rome*, Londres, John Murray, 1892, pp. 28-29.

¹¹⁸ Carl von Lütow a été l'un des premiers et des plus fidèles soutiens de Morelli. Moritz Thausing (professeur d'histoire de l'art à l'université de Vienne à partir de 1873) a connu et fréquenté Morelli et c'est lui qui l'a présenté à Franz Wickhoff. Pour les liens entre la première école viennoise et Morelli, voir Michela Passini, *L'œil et l'archive – Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, pp. 87-92 et Jaynie Anderson, 2019, *op. cit.*, p. 162 : « Through him [Franz Wickhoff] and Moritz Thausing (who had died in 1880), Morelli's influence was felt on the entire Vienna School of art history. » (« À travers lui [Franz Wickhoff] et Moritz Thausing (qui est mort en 1880), l'influence de Morelli s'est ressentie sur toute l'école viennoise d'histoire de l'art. »).

Morelli, sous le pseudonyme de Lermolieff, rédige une série d'articles sur les peintures conservées dans la Galerie Borghese à Rome¹¹⁹ qui révèlent pour la première fois sa méthode d'attribution. Il publiera ensuite, en 1880, un ouvrage sur les peintures italiennes conservées dans les musées de Munich, Dresde et Berlin¹²⁰. Ces ouvrages seront traduits et repris en anglais et en italien. S'y ajoutent trois articles sur Raphaël, l'objectif étant de faire une critique des attributions et de nouvelles propositions¹²¹.

La méthode d'attribution de Morelli ayant aussi été amplement étudiée, rappelons uniquement certains points. C'est dans le cadre de son premier article paru en 1874 dans le *Zeitschrift*¹²² que Morelli propose ses principes d'attribution, en critiquant une étude de Charles Blanc parue dans la *Gazette des beaux-arts* en 1861, intitulée : *Une peinture de Léonard de Vinci*¹²³. Selon ce dernier : « Pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe donc de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre ; elle est essentiellement inimitable. »¹²⁴ À quoi Morelli rétorque : « C'est seulement, j'en suis toujours plus convaincu, par des études sérieuses et ininterrompues de la forme que l'on peut arriver peu à peu à connaître et comprendre l'esprit qui l'anime. »¹²⁵ Il propose trois niveaux d'expertise, le troisième niveau qui a été le plus commenté a pour origine un passage de Léonard de Vinci¹²⁶ : « Mais ce n'est pas tout. La plupart des hommes tant en parlant qu'en écrivant, ont des phrases et des mots favoris, une manière habituelle de parler qu'ils introduisent dans le discours, parfois sans y porter

¹¹⁹ Iwan (sic) Lermolieff, « Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff : I Die Galerie Borghese. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze. Mit Illustrationen. », in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 9, 1874, pp. 1-11, 73-81, 171-78, 249-253 ; 10, 1875, pp. 97-106, 207-211, 264-273, 329-334 ; 11, 1876, pp. 132-137, 168-173.

¹²⁰ Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von D. Johannes Schwarze*, Leipzig, A.E. Seemann, 1880.

¹²¹ Pour une bibliographie exhaustive des publications de Morelli, voir Jaynie Anderson, 1994, *op. cit.*, pp. 517-518.

¹²² Iwan (sic) Lermolieff, 9, 1874, *op. cit.*, pp. 1-11

¹²³ Charles Blanc, « Une peinture de Léonard de Vinci », in *La Gazette des beaux-arts*, IX, 1861, pp. 65-74.

¹²⁴ Id., p. 67.

¹²⁵ Giovanni Morelli, [1890] 1994, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁶ « Léonard de Vinci dit au chapitre XLIII : "Le peintre qui aura les mains mal faites en donnera de semblable à ses figures ; il fera de même pour tous les autres membres, à moins qu'une longue étude ne l'ait prévenu." Et au chapitre LXV du *Traité de peinture*, il observe à nouveau que les peintres tombent très facilement dans le vice de transposer les défauts de leur corps sur les figures qu'ils représentent, car "ayant réfléchi plusieurs fois à la cause de ce défaut, il me semble qu'il faut penser que l'âme qui régit et gouverne le corps détermine aussi notre jugement, avant même que nous l'ayons fait nôtre". » *Ibid.*, note c, p. 163. Les passages cités par Morelli se trouvent dans : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, nouvelle édition, augmentée de la vie de l'auteur, Paris, Deterville, 1796, chapitre LXII (et non XLIII), p. 29 et chapitre XLV (et non LXV), pp. 31-32.

attention, et souvent là où ils n'ont rien à faire. De même il arrive à chaque artiste de transposer dans ses œuvres tel défaut et disgrâces physiques qui sont les siens propres. »¹²⁷

Le premier exemple pour illustrer sa méthode est Raphaël et Morelli explique que ce sont les mains ainsi que les oreilles qui permettent de différencier les œuvres de jeunesse de Raphaël de celles de ses maîtres Pérugin et Pinturicchio. Morelli termine ce premier article en expliquant comment sa méthode peut départager trois peintres qui sont très proches stylistiquement — Fra Filippo, Sandro Botticelli et Filippino — grâce aux mains. C'est à ce moment de l'article que sont intercalées les « fameuses » planches montrant, pour la première, main et oreille de fra Filippo Lippi et pour la seconde main et oreille de Sandro Botticelli et oreille de Filippino Lippi¹²⁸. Ces « indices » jouent alors comme des éléments de reconnaissance que l'expert peut valoriser pour émettre des avis sur l'authenticité des peintures et surtout sur « la main » qui les a produites.

B. La fortune critique de la méthode d'attribution de Morelli

Si les études sur la vie et la méthode d'attribution de Morelli ont été étudiées, en revanche il est intéressant de s'attarder sur la fortune critique de sa méthode d'attribution¹²⁹. Pour Anderson, les raisons de la grande influence des écrits de Morelli restent l'objet de vives discussions¹³⁰. Quoiqu'il en soit, l'effet de ses premiers articles publiés dans le *Zeitschrift für Kunstgeschichte* entre 1874 et 1876 a été considérable¹³¹. Selon Morelli, lui-même : « Si ce qui me fut dit alors est vrai, ils [les articles parus dans le *Zeitschrift für Kunstgeschichte* en 1874, 1875 et 1876] trouvèrent dans le cercle des historiens de l'art les plus jeunes, donc les plus anticonformistes, un accueil plus cordial que je ne m'y attendais, si l'on considère l'aridité du sujet. »¹³²

Rappelons que la personnalité de Morelli, qui n'a réellement publié que deux ouvrages sur la peinture italienne et trois articles sur Raphaël, a suscité un véritable

¹²⁷ *Loc. cit.*

¹²⁸ Iwan (sic) Lermolieff, *op. cit.*, 9, 1874, p. 10.

¹²⁹ Pour des études récentes sur la question voir : Angelini Gianpaolo, *La patria e le arti : Emilio Visconti Venosta patriota, collezionista e conoscitore*, Pise, Edizioni Ets, 2013 ; *La fratellanza raffaellesca – Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*, Pise, Edizioni Ets, 2018 ; *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, Pise, Edizioni Ets, 2020.

¹³⁰ Jaynie Anderson et Jérôme Coignard, « Giovanni Morelli et sa définition de la *scienza dell'arte* », in *Revue de l'Art*, n° 75, 1987, p. 49.

¹³¹ Jaynie Anderson, 2019, *op. cit.*, p. 125.

¹³² Giovanni Morelli, [1890]1994, *op. cit.*, p. 101.

engouement et que le monde de l'histoire de l'art semble s'être divisé en deux, les pro-Morelli et les anti-Morelli. Michela Passini, qui a publié une partie de la correspondance reçue par Müntz, aujourd'hui conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, note dans l'introduction que cette correspondance « témoigne également de l'ampleur et de l'importance d'un autre débat, essentiel pour la genèse de l'histoire de l'art comme discipline : la polémique suscitée par la publication des écrits de Giovanni Morelli »¹³³ et en particulier la polémique autour du *Carnet de Venise*. Le champ se partage alors entre les partisans de Morelli et ses adversaires : von Bode, Cavalcaselle et surtout Schmarsow¹³⁴. Ainsi les lettres de Schmarsow à Müntz¹³⁵ « constituent un bon observatoire pour cerner la réception du *connoisseurship* morellien en Allemagne et en Europe »¹³⁶. La volonté de Müntz et de Schmarsow de contrer la diffusion des doctrines de Morelli (disparu en 1891) parmi les jeunes générations de chercheurs, va les entraîner à développer les études iconographiques avec la fondation d'une Société internationale pour les études iconographiques¹³⁷. Pour Müntz, la recherche en iconographie, « offrirait autant d'intérêt que les irritantes recherches d'attribution de peintures de huitième ou dixième ordre, qui passionnent trop exclusivement la critique d'art contemporaine »¹³⁸.

Il n'est pas tout à fait certain que l'intérêt pour Morelli, ou du moins pour sa méthode, tendent à disparaître au début du XXe siècle. En tout cas, nous la retrouvons dans des disciplines qui auraient probablement étonné Morelli lui-même. Par exemple, elle a été adaptée par des archéologues comme Sir John Davidson Beazley (1885-1970), professeur d'archéologie classique à Oxford entre 1925 et 1956¹³⁹. Il faut aussi citer Wilhelm Vöge (1868-1952) qui dans son étude « Les pionniers du naturalisme vers 1200 » (1914) tentait une analyse de la sculpture gothique des cathédrales de Chartres et de Reims avec les armes de la *Stilkritik*, généralement réservée à la reconstitution de

¹³³ Michela Passini, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz*, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹³⁴ « (...), vous y trouverez quelques coups contre Lermolieff et sa clique. J'aurais volontiers ajouté quelques lignes sur le valet de Casa Morelli, Carl von Lützow, qui se charge de flanquer les gens à la porte, mais c'est mieux comme cela. » August Schmarsow, lettre du 11 juillet 1887 à Eugène Müntz, in Michela Passini, *op. cit.*, 2012, p. 246.

¹³⁵ « August Schmarsow (1853-1936) », *Ibid.*, pp. 206-283.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹³⁷ C'est dans le cadre du cinquième Congrès international d'histoire de l'art, organisé à Amsterdam en septembre 1898, que Müntz, absent, fit lire par Emile Durand-Gréville une communication intitulée : *La nécessité des études iconographiques*. *Ibid.*, note 2, p. 262.

¹³⁸ Eugène Müntz, « La nécessité des études iconographiques », in Peter Schmidt, *Aby Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 1993, pp. 56-57.

¹³⁹ John Davidson Beazley, « The Master of the Berlin Amphora », in *Journal of Hellenic Studies*, 31, 1911, pp. 276-295.

l'œuvre d'artistes de la Renaissance en prenant comme modèle les analyses de Morelli¹⁴⁰. Enfin, la « science de l'attribution » morellienne continuera à prospérer à travers Bernard Berenson (1865-1959) qui a rencontré Morelli deux fois, ce dernier le surnommant « the Boston Lermolieff »¹⁴¹. Sa personnalité de connaisseur prendra la place tenue par Morelli, pendant la première moitié du XXe siècle. Il faut noter que les écrits de Berenson circulent en France dès la fin du XIXe siècle – la *Gazette des beaux-arts* est alors l'une de ses principales tribunes. Il faut encore souligner que ses *Italian painters* sont traduits en français par Louis Gillet. Ces écrits, expression d'un *connoisseurship* aux forts accents morelliens, ont une réception extrêmement positive en France, alors que les travaux du même Morelli y avaient suscité des réactions hostiles de son vivant¹⁴².

Mais le véritable renouveau de l'intérêt pour Morelli est dû à Edgar Wind qui, en 1963, publie *Art et Anarchie*, le chapitre 3 étant intitulé : *Critique de l'art du connaisseur*¹⁴³. Pour Wind : « La technique du connaisseur a donc été rationalisée au XIXe siècle par un amateur à l'esprit net, qui accomplit une œuvre d'une telle excellence qu'elle trouva presque imperceptiblement place dans le travail des hommes de métier qui lui succédèrent. Je veux parler du grand novateur italien Giovanni Morelli [...]. »¹⁴⁴ C'est dans ce texte qu'il est fait mention pour la première fois (très brièvement), à notre connaissance, d'un lien entre la méthode de Morelli et celle du policier : « Les livres de Morelli paraissent différents de ceux de tout autre auteur qui a écrit sur l'art ; ils sont parsemés d'illustrations de doigts et d'oreilles, inventaires scrupuleux de ces vécilles caractéristiques par lesquelles un artiste se trahit, de même qu'un criminel pourrait être repéré à une empreinte digitale. Toute galerie d'art étudiée par Morelli commençant à ressembler à une galerie de portraits de criminel [...]. »¹⁴⁵ Cette comparaison entre le détective et Morelli a été développée par Enrico Castelnuovo¹⁴⁶, qui établit un parallèle entre les méthodes de classification de Morelli et celles, que, quelques années plus tard, Arthur Conan Doyle attribua à sa créature fictionnelle Sherlock Holmes.

Un autre passage de Wind va aussi attirer l'attention : « Quelqu'un des critiques de Morelli trouva bizarre "qu'il fallût chercher la personnalité où l'effort personnel est le

¹⁴⁰ Michela Passini, *La fabrique de l'art national – Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012 (a), pp. 162-165.

¹⁴¹ Jaynie Anderson, 2019, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴² Michela Passini, *L'œil et l'archive – Une histoire de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, pp. 144-145.

¹⁴³ Edgar Wind, « 3 Critique de l'art du connaisseur », in *Art et Anarchie* [1963], traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions Gallimard, 1988, pp. 58-77.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁴⁵ *Ibid.* pp. 66-67.

¹⁴⁶ Enrico Castelnuovo, « Attribution », in *Encyclopaedia Universalis*, 1968, p. 782.

plus faible". Mais sur ce terrain, la psychologie moderne volerait certainement au secours de Morelli : ces petits gestes que nous accomplissons sans y prendre garde trahissent bien plus authentiquement notre caractère que toute posture compassée que nous pouvons calculer avec soin. »¹⁴⁷ Les commentaires de Wind à propos de Morelli ont en effet entraîné les chercheurs à comparer cette phrase avec un extrait négligé du célèbre texte de Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*, paru en 1914. Freud termine ce très court passage par : « Je fus ensuite très intéressé d'apprendre que derrière le pseudonyme russe s'était dissimulé un médecin italien nommé Morelli. Il est décédé en 1891, il était sénateur du royaume d'Italie. Je crois que son procédé est un proche parent de la technique de l'analyse médicale. Celle-ci est également habituée, partant de traits dédaignés ou ignorés de l'observation — du déchet, du « refusé » —, à deviner des choses secrètes et cachées. »¹⁴⁸

Cette triple relation va amener Carlo Ginzburg à écrire un article, en 1978, qui portera sa réflexion sur la notion d'« indice » : *Spie, Radici di un paradigma indiziario*¹⁴⁹.

« Comment expliquer cette triple analogie ? À première vue la réponse est très simple, Freud était médecin ; Morelli était diplômé en médecine ; Conan Doyle avait été médecin avant de se consacrer à la littérature. Dans les trois cas, on entrevoit le modèle de la sémiotique médicale (...). Mais il ne s'agit pas d'une simple question de coïncidences biographiques. A la fin du XIXe siècle (plus précisément lors de la décennie 1870-1880), commença à s'affirmer dans les sciences humaines un paradigme indiciaire fondé précisément sur la sémiotique. Mais ses racines étaient beaucoup plus anciennes. »¹⁵⁰

Après la publication du texte de Ginzburg, Morelli va intéresser les études sémiotiques particulièrement à cause de la notion d'« indice » et c'est le rapport avec Freud qui sera surtout retenu. Ceci est remis en question par Anderson qui établit une nouvelle édition en 1991 de *De la peinture italienne* de Morelli d'après la version

¹⁴⁷ Edgar Wind, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁸ Sigmund Freud *Le Moïse de Michel-Ange et autres essais* [1914], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions du Seuil, 2016, pp. 123-124.

¹⁴⁹ Carlo Ginzburg, « Spie, Radici di un paradigma indiziario », *op. cit.*, pp. 1-14. Pour la traduction française : Carlo Ginzburg, « Traces, Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, Emblèmes, Traces*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 218-294. Une seconde version du texte en français se trouve dans Carlo Ginzburg, « A propos d'indices : Morelli, Freud et Sherlock Holmes », in Umberto Eco et Thomas A. Seboek, *Le signe des trois, Dupin, Holmes Pierce* [1984], traduit de l'américain par Rémi Clot-Goudard, Estelle Diksa-Grand et al., Presses Universitaires de Liège, 2015, pp. 101-138.

¹⁵⁰ Carlo Ginzburg, 1989, *op. cit.*, pp. 232-233.

italienne de 1897 (traduction du texte original en allemand de 1890) et pour la première fois l'ouvrage de Morelli sera traduit en français en 1994. Dans son avant-propos, elle regrette que les réflexions de Freud sur Morelli aient fini par « influencer tous les travaux récents le concernant dans l'espoir de retrouver dans la méthode morellienne les prémices de la psychologie moderne. Une telle conviction a conduit inévitablement à obscurcir les origines et la nature de la méthode elle-même »¹⁵¹. Dans *Derrière le pseudonyme* où Anderson, présente les résultats de ses recherches dans des archives inédites concernant Morelli, elle revient sur le rapport Freud/ Morelli et surtout sur la publication de Ginzburg et sa tentative ambitieuse d'établir un modèle épistémologique des sciences humaines. Dans l'analyse du rapport Freud/Doyle/Morelli, Anderson voit deux graves faiblesses pour cerner la méthode de Morelli. La première est la plus importante : pour elle, Ginzburg donne l'impression que Morelli s'intéresse exclusivement aux caractéristiques cachées et ne voit en elles que les traits distinctifs de la personnalité de l'artiste.

« Sa seconde déduction fautive qui se rattache à la précédente est que, comme beaucoup d'autres, il relie la méthode de Morelli à la pratique diagnostique de la médecine, alors qu'elle se raccorde directement, comme nous l'avons vu, aux techniques de l'anatomie comparée. (...). S'il y a connexion entre les enquêtes de Sherlock Holmes et la méthode de Morelli, elle a été complètement différente de celle qui a été proposée. Simplement, Morelli et Conan Doyle avaient un ancêtre commun en la personne de Cuvier. Comme Sherlock Holmes le reconnaît explicitement dans *The Adventure of the Five Orange Pips* : " (...) Comme Cuvier savait décrire un animal entier en partant d'un simple os, ainsi l'observateur qui a parfaitement saisi un rapport unique en partant d'une série d'incidents devrait être capable d'en déduire avec certitude tous les autres, tant les précédents que les suivants". »¹⁵²

Luke Uglow dans un article publié en 2014, *Giovanni Morelli and his friend Giorgione : Connoisseurship, science and irony*, critique, lui aussi, la position de Ginzburg qui reliait la méthode morellienne à la psychanalyse dans un paradigme de sémiotique médicale. Il en relève le côté anachronique et estime que c'est un miroir déformant de lecture des écrits de Morelli¹⁵³. Il fait référence à une importante étude

¹⁵¹ Jaynie Anderson, « Avant-propos », 1994, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵² Jaynie Anderson, « Derrière le pseudonyme », *Ibid.*, p. 30.

¹⁵³ Luke Uglow, « Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony », in *Journal of Art Historiography*, n° 11, déc. 2014, p. 13.

novatrice sur Morelli produite par Valentina Locatelli en 2009 : *Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda : un itinerario « frühromantisch » nel pensiero di Giovanni Morelli*¹⁵⁴, qui suit l'interprétation d'Edgar Wind selon laquelle Morelli était influencé par le premier romantisme allemand :

« Nous devons rappeler ici que Morelli est né en 1816, et que son culte du fragment considéré comme la véritable signature de l'artiste est une hérésie romantique bien connue.

Dans une série d'aphorismes qu'il baptisa *Fragments*, le plus intrépide des romantiques, Friedrich Schlegel, avait affiché tout son mépris du vulgaire préjugé qui veut qu'une pensée aboutisse nécessairement à une conclusion logique : il préférerait, quant à lui, recueillir des pensées fragmentaires qui maintenaient l'esprit dans un état de fermentation. Comparant les pensées philosophiques éparses à des esquisses "appréciées des connaisseurs en peinture", il proposait d'"esquisser au crayon des mondes philosophiques, ou de caractériser la philosophie de chaque pensée de quelques traits de plume". »¹⁵⁵

C. Morelli et Raphaël - Que reste-t-il des attributions de Morelli ?

Dans l'article de 1874, dans lequel Morelli expose sa méthode, le premier exemple qu'il donne concerne Raphaël et dans *Principes et méthodes*, la leçon de *connoisseurship* se fait en grande partie devant ses tableaux aux Offices. Morelli consacre une grande partie de ses études au « divin Raphaël, le plus mesuré, le plus calme, le plus parfait, le seul qui fut un égal des Grecs »¹⁵⁶. Les principaux textes de Morelli sur Raphaël se trouvent dans son ouvrage sur les galeries allemandes de Munich, Dresde et Berlin, édité en 1880, particulièrement dans les parties consacrées aux artistes ombriens (la version en anglais de 1883 apporte quelques précisions) et dans trois articles écrits spécifiquement sur Raphaël. En 1881, Morelli est en effet engagé par Lütsow à écrire une série d'articles polémiques sur Raphaël, le premier étant *Perugino oder Raffael*, paru dans le *Zeitschrift*

¹⁵⁴ Valentina Locatelli, *Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda: un itinerario frühromantisch nel pensiero di Giovanni Morelli*, sous la direction du professeur Amelia Valtolina, Università degli studi di Bergamo, dottorato di ricerca in teoria e analisi del testo xxi ciclo settore scientifico disciplinare: l-lin/13 – Letteratura tedesca, 2008-2009.

¹⁵⁵ Edgar Wind, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁶ « Between the powerful individuality of Michelangelo and of Correggio, the divine Raphael stands midway, as the most measured, most calm, most perfect of the artists, the only one who in this respect was an equal of the Greeks. Happy the land that had such men to offer to the world! » Giovanni Morelli *Italian Masters in German Galleries*, *op. cit.*, p. 127.

für bildende Kunst en 1881¹⁵⁷. Le point de départ de ces articles qui vont susciter d'intenses, voire de très virulentes controverses, est la critique que Morelli portait (dans la première partie de son article) sur l'achat d'un dessin (la *Double Feuille de Berlin*) (**Fig. 3 et Fig. 6**) à un prix très élevé par Friedrich Lippmann pour le musée de Berlin. Le second article, *Raphael's Jugendentwicklung* est paru dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* en 1882¹⁵⁸. Le titre exact de l'article est : *Raphael's Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Prof. Springer in Leipzig. Von Ivan Lermolieff*. L'article de Morelli est une réponse à celui de Springer sur le même sujet et paru en 1881 dans la même revue¹⁵⁹. Le dernier article, paru dans le *Zeitschrift für bildende Kunst* en 1887, *Noch einmal das venezianische Skizzenbuch*¹⁶⁰ est une réponse aux articles d'Eugène Müntz, qui prenait notamment la défense de l'attribution à Raphaël du *Carnet de Venise*, paru dans la *Gazette des beaux-arts*¹⁶¹. Dans tous ces articles, ce qui intéresse principalement Morelli est le parcours artistique du jeune Raphaël : il a pour but premier d'établir un corpus de ses œuvres de jeunesse et de réfuter la paternité de Raphaël du *Carnet de Venise*.

C'est avec les dessins que la méthode morellienne aurait dû avoir le plus de succès mais il faut reconnaître que beaucoup des attributions de Morelli qui concernent les dessins de Raphaël n'ont pas été retenues : la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* est unanimement reconnue comme un dessin de Raphaël, alors que pour Morelli c'était un dessin de Pinturicchio. Si la critique est d'accord pour ne plus attribuer le *Carnet de Venise* à Raphaël, comme Morelli l'avait fait, aucun des dessins ne sont attribués à Pinturicchio. Quant aux dessins pour la Libreria Piccolomini, la critique les donne à Raphaël, suivant le texte de Vasari et contre l'avis de Morelli. De plus, actuellement, une grande partie des dessins de la période romaine désattribués par Morelli au profit des collaborateurs reviennent ou sont revenus dans le corpus du maître¹⁶².

¹⁵⁷ Ivan Lermolieff, « Perugino oder Raffael ? Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lermolieff », *op. cit.*, I, pp. 243-252, II, pp. 273-282.

¹⁵⁸ Id., « Raphaels Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Prof. Springer in Leipzig. Von Ivan Lermolieff », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V, 1882, pp. 147-178.

¹⁵⁹ Anton Springer, « Raphaels Jugendentwicklung und die neue Raphael-literatur », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 4, 1881, pp. 370-400.

¹⁶⁰ Ivan, Lermolieff, « Noch einmal das venezianische Skizzenbuch », in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXII, 1887, pp. 110-118, 143-155.

¹⁶¹ Eugène Müntz, « Les dessins de la jeunesse de Raphaël », in *Gazette des beaux-arts*, *op. cit.*, pp. 184-201, 337-347.

¹⁶² Voir Sylvia Ferino-Pagden, « Raffaello come teste case della validità del metodo morelliano », in Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca et Matteo Panzeri (éds), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, actes du colloque international, Bergame, 4-7 Juin 1987, Bergame, Pierluigi Lubrina, 1993, 2, pp. 331-49.

Les plus grands succès de Morelli (et les plus durables) sont dus à ses attributions de peinture : son plus célèbre « triomphe » est l'attribution à Giorgione de la *Vénus de Dresde*. Du coup, Anderson, regrette que dans la littérature récente sur Raphaël, les attributions importantes de Morelli relatives à ses tableaux ne soient pas mentionnées. C'est Morelli qui a attribué la *Donna Velata* (Florence, Palais Pitti) à Raphaël, tableau qui au XIXe siècle était peu admiré en comparaison de celui d'un portrait de femme conservé lui aussi aux Offices et considéré comme un portrait de la Fornarina (**Fig. 89**). Dans *Principes et Méthodes*, la désattribution de ce dernier tableau (et son attribution à Sebastiano del Piombo)¹⁶³, de même que l'attribution de la *Dona Velata* à Raphaël¹⁶⁴ est longuement argumentée par Morelli. Aux articles de la Galerie Borghese entièrement revus, Morelli a ajouté quelques tableaux de la Galerie Doria et dans un long passage sous forme de dialogue satyrique entre deux historiens de l'art allemand et viennois (et qui rend hommage au "jugement des femmes cultivées [qui est] souvent plus juste que celui d'érudits rigides et pédants"), Morelli affirme avec vigueur que le double *Portrait d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano* est bien un tableau de Raphaël, en dépit de l'avis contraire de Passavant¹⁶⁵. Dans les premiers articles sur la Galerie Borghese, Morelli donne à Raphaël un tableau attribué alors à Holbein (mais mentionné comme un Raphaël dans l'inventaire Borghese de 1765). Le tableau était en grande partie repeint et l'attribution de Morelli à Raphaël est généralement acceptée¹⁶⁶. Anderson note que « cette attribution fut un triomphe extraordinaire pour Morelli qui aurait mérité d'être célébré autant que la découverte de la *Vénus de Dresde* de Giorgione »¹⁶⁷. En revanche dans la même galerie, Morelli a attribué à Rodolfo Ghirlandaio la *Dame à la licorne* (repeinte en sainte Catherine) alors qu'il connaissait le dessin du Louvre¹⁶⁸.

Enfin, il faut aussi mentionner qu'à la fin de sa vie et à la simple vue de deux photographies de mauvaise qualité, il a fait acheter par Henrietta Herz à Rome, une *Vierge à l'Enfant* (actuellement au palais Barberini) donnée à Jules Romain¹⁶⁹ mais parfois à Raphaël lui-même¹⁷⁰.

¹⁶³ Giovanni Morelli [1890] 1994, *op. cit.*, pp. 137-141.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 145-148.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 392-396.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁷ Jaynie Anderson, in Giovanni Morelli [1890] 1994, *op. cit.*, note 313, p. 472.

¹⁶⁸ Giovanni Morelli, *ibid.*, pp. 200-201.

¹⁶⁹ Gustavo Frizzoni, « Image d'une vie », in *ibid.*, p. 424.

¹⁷⁰ Konrad Oberhuber et Achim Gnann, *Roma e lo stile classico di Raffaello – 1517-1527*, Mantoue/Vienne, Palazzo Te/Albertina, 20 mars – 30 mai 1999/23 juin - 5septembre 1999, p. 250.

D. Morelli et la « scienza dell'arte »

« Dans les choses du monde presque toute question n'est qu'une question de méthode. - La Bruyère. »¹⁷¹

Les lecteurs de Morelli, qu'ils soient ses détracteurs ou ses admirateurs ont peut-être accordé trop d'importance aux indices morphologiques, importance accentuée par la publication des planches insérées dans les textes de ses ouvrages. C'est d'ailleurs sur l'utilisation de tels indices que Morelli a été le plus critiqué. Mis au courant de l'attaque de Bode¹⁷² avant la publication en 1891 de ses *Kunstkritische Studien* sur les galeries allemandes, Morelli répondit qu'il avait été affirmé en Allemagne qu'il reconnaissait un peintre seulement par la forme des mains, des ongles, des oreilles et des orteils. Que cela soit dû à la méchanceté ou l'ignorance, il ne saurait le dire, argumenta-t-il, car selon lui, c'était faux. En revanche, ce qu'il maintenait est que les formes en général et plus spécialement celles des mains et des oreilles aidaient à distinguer les travaux d'un maître de ceux de ses imitateurs et permettait de contrôler les impressions subjectives des jugements personnels¹⁷³. C'est d'ailleurs pour répondre à ces attaques que Morelli élimina les dessins anatomiques de son édition définitive du volume consacré aux galeries Borghese et Doria. Anderson reconnaît que l'attention s'est trop concentrée sur des détails particuliers, principalement anatomiques, et on ne s'est pas aperçu que c'est la corrélation de nombreux détails, nécessitant une connaissance beaucoup plus vaste, qui constitue la nature essentielle de la méthode visuelle¹⁷⁴. Morelli aimait à se présenter comme un « ignorant ». « Pourtant, la lecture attentive de ses livres aurait dû instruire un observateur un peu curieux qu'il était singulièrement bien informé des collections particulières italiennes, allemandes et anglaises, et qu'il possédait une bonne connaissance des sources documentaires et même des archives d'histoire de l'art. »¹⁷⁵ Et si Morelli se vantait d'être ignorant de la littérature sur Raphaël, sa bibliothèque suggérait le contraire¹⁷⁶.

¹⁷¹ Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, op. cit., Vol. 1 *The Borghese and Doria Pamfili Galleries in Rome*, 1892, p. 1.

¹⁷² Wilhelm von Bode, « The Berlin Renaissance Museum », in *The Fortnightly Review*, LVI, oct. 1891, pp. 506-515.

¹⁷³ Giovanni Morelli, op. cit., Vol. 2 *The Galleries of Munich and Dresden*, Londres, 1893, note 1, p. 2.

¹⁷⁴ Jaynie Anderson et Jérôme Coignard, « Giovanni Morelli et sa définition de la *scienza dell'arte* », op. cit., p. 53.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁶ Jaynie Anderson, *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, op. cit., p. 156.

« Dans son appréciation des œuvres d'art, Morelli avait bien davantage recours à des preuves et à son expérience qu'il ne le reconnut jamais dans l'ampleur de ses écrits. À partir des années 1850, sinon plus tôt, il se mit à fréquenter les ateliers des restaurateurs tels que Giuseppe Molteni et Luigi Cavenaghi, comme beaucoup de connaisseurs, il en tira de grands profits. Bien qu'il eût l'habitude de décrier l'utilisation de sources littéraires secondaires ou de recherches d'archives, Morelli était lui-même quelque peu un archiviste secret, comme le révèle sa correspondance inédite avec Sir Austen Henry Layard. Le 20 novembre 1866, il écrivait à ce dernier : "J'ai dû faire plusieurs excursions pour revoir des fresques et des tableaux qu'il y avait déjà beaucoup d'années que je n'avais plus vus. Aussi ai-je trouvé dernièrement à Brescia d'intéressants documents sur Feramola, e Moretto e Foppa. " Quelques années plus tard, le 25 décembre 1871, il écrivait à nouveau à Layard, qu'il allait rester à Venise pour deux mois afin d'étudier la documentation importante des archives des Frari. »¹⁷⁷

Quand la version italienne (1886) de l'ouvrage de Morelli sur les galeries allemandes a été publiée, le jeune Corrado Ricci en fit une critique dans *Cronaca Bizantina*. Elle consistait à démolir la valeur anatomique des diagrammes des mains et des oreilles comme moyens de déterminer la paternité d'une œuvre. Cependant, à la fin de sa critique Ricci reconnaissait que l'ouvrage était une des plus grandes contributions à la compréhension de l'art italien, grâce à l'intellect de Morelli et non de sa méthode¹⁷⁸. Adolfo Venturi estimait aussi que les bons effets de la méthode morellienne ne tenaient pas à cette méthode elle-même, « mais, d'une part, au fait général qu'elle a entraîné les experts à une observation plus rigoureuse des détails, et d'autre part au sens artistique personnel de certains de ceux qui l'employaient. Morelli dit-il " ne se rendait pas compte du rôle important que sa sensibilité artistique jouait dans ses jugements" »¹⁷⁹.

La lecture des ouvrages de Morelli nous apprend tout d'abord l'importance du regard. Face à une œuvre, Morelli se pose la question de l'état de conservation, attribue l'œuvre en faisant des comparaisons stylistiques avec d'autres œuvres et interroge le problème de l'original ou de la copie. Il recherche s'il existe des dessins préparatoires et

¹⁷⁷ Jaynie Anderson et Jérôme Coignard, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁸ Cité par Jaynie Anderson, *op. cit.*, pp. 155-156. Pour la critique de Corrado Ricci : Corrado Ricci, "Critica d'Arte", in *Cronaca Bizantina*, 1er janvier 1886, pp. 3-4.

¹⁷⁹ André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage, Psychologie des attributions et psychologie de l'art* [1959], *op. cit.*, p. 151.

contrôle si possible son attribution par des sources d'archives, sources qu'il utilise beaucoup plus souvent qu'il ne le reconnaît et qui complètent efficacement le regard¹⁸⁰.

Si, actuellement, il est difficile de trouver une meilleure démarche méthodologique pour attribuer une œuvre, Morelli lui-même exprime parfaitement le principal écueil de l'attributionnisme qui est le filtre du goût de son époque dans le regard qu'il porte sur l'art du passé. Au cours d'une conversation entre deux visiteurs (un père et sa fille) de la galerie de Dresde et lui-même, Morelli s'amuse à donner son opinion sur une *Madeleine* alors très admirée comme un tableau de Corrège et qu'il pense être d'un artiste du Nord ; or, la jeune fille fait confiance à l'expertise de Raphaël Mengs et de Wilhelm von Schlegel. Morelli répond que « le goût de Mengs était celui de son époque. Quant au *connoisseurship* de vos esthéticiens, spécialement ceux de l'école romantique et néo-catholique, permettez-moi de vous dire que je n'y attache pas le moindre poids. Pourquoi nous avons une nouvelle esthétique tous les cinquante ans : c'est une question de mode »¹⁸¹.

Morelli revient sur ce problème d'une manière plus développée dans *Principes et Méthodes* :

« - D'après vos dires, les préférés de Dieu doivent avoir été en tout temps des oiseaux rares. Toute époque a sa mode, et par conséquent son art. On comprend donc que le grand public qui vit toujours dans son temps et en partage les aspirations n'entende pas l'art du passé, mais plutôt son propre art, c'est-à-dire notre art contemporain : le roman démocrate socialiste, le tableau de genre ou de paysage, le tableau de bataille, le tableau intime, les animaux et surtout le journal illustré. Quant aux maîtres de l'antiquité, je retiens qu'une bonne copie de leurs œuvres, le plus souvent défigurées, vaut autant pour le grand public profane que l'original.

- Si elle ne vaut pas même davantage, me répondit mon compagnon avec placidité ; j'en suis moi aussi plus que convaincu. Plus le copiste, dans les yeux duquel se reflète le tableau original, se rapproche de notre temps, de notre goût et de notre sensibilité, plus nous plaira (à nous profanes) sa copie et je peux vous en citer bien des

¹⁸⁰ Le passage dans lequel Morelli présente la manière dont il a attribué à Giorgione la *Vénus de Dresde* est exemplaire de sa démarche méthodologique et il n'y est pas question de détails morphologiques. Giovanni Morelli *Italian Masters in German Galleries*, op. cit., pp 164-168.

¹⁸¹ « That is all very possible, as Mengs's taste was the taste of his age. But as for the connoisseurship of your aestheticians, especially of the Romantic and Neo-Catholic schools, allow me to say that I do not attach the smallest weight to it. Why we have a new AEsthetics every fifty years; it is a matter of fashion. » *Ibid.*, p. 133.

exemples, dont la *Vierge* d'Holbein et la *Sainte Marie-Madeleine* du Corrège du musée de Dresde. »¹⁸²

En dehors de l'intérêt d'avoir proposé une méthode d'attribution, Morelli a été choisi car il a été certainement le plus puissant « Raphaéliste » de la fin du XIXe siècle, il a profondément influencé les études sur Raphaël (à travers l'école de Vienne), en particulier les recherches menées sur le Raphaël romain comme le démontreront les chapitres suivants. Et c'est uniquement, dans les années 1960, avec les premiers articles de Konrad Oberhuber, que les opinions de Morelli vont être réellement remises en question.

Ainsi, pour comprendre une attribution, il est important de se poser la question : qui attribue ? Est-ce ou non un « Raphaéliste » ? Dans le cas contraire, l'attribution a peu de chance d'être retenue. À titre d'exemple M. Antonietta Zancan a proposé de voir, en 1983, une version autographe de Raphaël dans un *Saint Georges et le dragon*¹⁸³ conservé à la Pinacothèque communale de Spolète. Elle l'inclut dans son catalogue *Raffaello*, co-écrit avec Sylvia Ferino-Pagden¹⁸⁴. L'attribution n'a pas été retenue par la critique et a été à peine discutée.

¹⁸² Giovanni Morelli [1890] 1994, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸³ Huile sur bois, 21 x 27,5. Inscription : *RAPH...* sur le harnais du cheval.

¹⁸⁴ Sylvia Ferino-Pagden et M. Antonietta Zancan, *Raffaello. Catalogo completo*, Florence, Cantini Editore, 1989, n° 40, pp. 64-65.

Table des matières

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION.....8

PREMIÈRE PARTIE : L'HISTOIRE DE L'ART DE RAPHAËL, UNE QUESTION DE GOÛT.....20

CHAPITRE 1. LA VIERGE À L'ENFANT DANS UN PAYSAGE, ÉTUDE DE LA MISE EN PLACE DU DISCOURS ATTRIBUTIONNISTE ET DE SA VALIDATION.....23

Prologue : avant le XIXe siècle, quel discours ? À partir du XIXe siècle : le nouveau modèle des sciences de la nature et l'importance des sources écrites.....25

I. En guise de prémices, étude du raisonnement attributionniste à travers le dessin de la Vierge à l'Enfant dans un paysage30

A. Ressemblances de composition (dessin/ peinture) : la Vierge à l'Enfant dans un paysage et la Madone Solly.....31

B. Ressemblances de style (dessin/dessins) : attribuer par des mises en série stylistiques.....33

C. Quand l'attribution par le style (dessin/dessins) s'oppose à l'attribution par les ressemblances de composition (dessin/peinture) ou comment le critère de qualité entre en jeu pour désattribuer un dessin : le cas de la Double Feuille de Berlin.....36

D. Un exemple de discours attributionniste..... 40

II. La validation du discours. Étude d'un puissant « Raphaéliste », Giovanni Morelli.....44

A. De l'importance de Giovanni Morelli comme attributionniste et comme « Raphaéliste ».....45

B. La fortune critique de la méthode d'attribution de Morelli.....48

C. Morelli et Raphaël - Que reste-t-il des attributions de Morelli ?.....53

D. Morelli et la « scienza dell'arte »56

CHAPITRE 2. LE SIÈGE DE PÉROUSE : « HASARDER DES CONJECTURES » OU COMMENT LES DESSINS SERVENT À REMPLACER LE MANQUE DE DOCUMENTATION.....	60
I. Attribuer le <i>Siège de Pérouse</i> à Raphaël, un discours attributionniste difficilement applicable - Proposer une autre solution.....	61
<i>A. Difficulté d'une attribution selon le modèle dessin/peinture et dessin/dessins.....</i>	<i>61</i>
<i>B. Tenter de raisonner en fonction du rapport recto/verso de plusieurs feuilles mises en série.....</i>	<i>63</i>
II. De l'utilisation du <i>Siège de Pérouse</i> pour « hasarder des conjectures ».....	65
<i>A. Affectation du <i>Siège de Pérouse</i> comme dessin préparatoire pour une de commande de bataille. Quelle commande ?.....</i>	<i>66</i>
1. <u>Les différentes propositions.....</u>	<u>68</u>
2. <u>Les dangers d'une affectation d'un dessin comme œuvre préparatoire.....</u>	<u>74</u>
<i>B. Utiliser le <i>Siège de Pérouse</i> pour reconstituer le parcours artistique du jeune Raphaël : quelles ont été ses influences ?.....</i>	<i>76</i>
<i>C. Utiliser le <i>Siège de Pérouse</i> pour reconstituer la vie de Raphaël : un éventuel voyage à Rome avant 1508 ?.....</i>	<i>77</i>
CHAPITRE 3. L'ATTRIBUTION DE LA PIETÀ : COMMENT UNE ATTRIBUTION PEUT DÉPENDRE DE POSTULATS DE DÉPART.....	80
I. Le rapport dessin/gravure.....	82
<i>A. Raphaël et la gravure.....</i>	<i>83</i>
<i>B. La Pietà : modèle de la gravure ou copie d'après la gravure ?.....</i>	<i>84</i>
II. Qui est l'auteur du dessin : Raphaël ou un membre de son atelier ?.....	86
<i>A. L'attribution à Gianfrancesco Penni par Philip Pouncey, un « puissant » attributionniste.....</i>	<i>87</i>
<i>B. Les raisons se trouvent dans le catalogue du British Museum, « Raphael and his circle ».....</i>	<i>88</i>
<i>C. Attribuer une œuvre à Gianfrancesco Penni : procéder par élimination ?.....</i>	<i>90</i>
<i>D. Une tentative de théoriser le partage des mains par Konrad Oberhuber.....</i>	<i>91</i>
III. Les dessins de la période romaine : de constants changements d'attribution...94	94
<i>A. Un exemple d'une désattribution « déconcertante » : le dessin de l'Albertina ayant appartenu à Dürer.....</i>	<i>94</i>
<i>B. Changements d'attribution et postulats de départ.....</i>	<i>96</i>

CHAPITRE 4. LA RÉSURRECTION DU CHRIST : L'INDICE DESSIN PRÉPARATOIRE DANS UNE ATTRIBUTION, UN INDICE TRÈS PUISSANT.....	103
I. Pourquoi attribuer la <i>Résurrection du Christ</i> à Raphaël ?.....	105
A. <i>Le rapport peinture/peinture : la Résurrection du Pérugin/la Résurrection Kinnaird.....</i>	<i>105</i>
B. <i>Le rapport dessins/peinture : les deux dessins d'Oxford/la Résurrection Kinnaird.....</i>	<i>107</i>
1. <u>Importance du rapport dessins/peinture</u>	108
2. <u>Le rapport dessins/peinture : plusieurs possibilités.....</u>	110
II. Le problème à résoudre.....	115
III. Des raisonnements conjoints à propos de deux tableaux différents	124
CHAPITRE 5. LA MADONE À L'ŒILLET : UNE ATTRIBUTION REPOSANT SUR DES PREUVES OU SUR UN DISCOURS CONVAINCANT (?).....	132
I Les raisons d'une attribution de la <i>Madone à l'œillet Camuccini</i> à Raphaël.....	134
A. <i>L'attribution de la Madone à l'œillet Camuccini à Raphaël : étude d'un discours convaincant (?).....</i>	<i>134</i>
B. <i>Un premier problème à résoudre : si le tableau est de Raphaël, comment expliquer les éléments atypiques par rapport aux œuvres connues du peintre.....</i>	<i>141</i>
C. <i>Un deuxième problème à résoudre : l'historique du tableau Camuccini</i>	<i>144</i>
II. Critique d'une source documentaire : le catalogue Barberi est-il une source sérieuse ?.....	150
III. Le travail de laboratoire.....	155
<u><i>Épilogue : une provenance Barberini ?.....</i></u>	<i>161</i>
CHAPITRE 6. LE PORTRAIT DE LAURENT II DE MÉDICIS : UNE ŒUVRE DOCUMENTÉE ET COHÉRENTE AVEC LE DERNIER STYLE ROMAIN MAIS DONT L'ATTRIBUTION À RAPHAËL A DIFFICILEMENT FAIT L'UNANIMITÉ.....	163
I. Le rapport entre sources documentaires et œuvre : les difficultés.....	166
II. Les problématiques : original ou copie ? ou atelier ?.....	170
Raphaël et les « Raphaélistes » : en guise de conclusion.....	180

**DEUXIÈME PARTIE : LE GOÛT POUR UN RAPHAËL CHRÉTIEN
ET PRIMITIF ET LES CONSÉQUENCES SUR LES ATTRIBUTIONS
DE SES ŒUVRES..... 188**

CHAPITRE 1. LE PREMIER ROMANTISME ALLEMAND.....191

**CHAPITRE 2. COMMENT RAPHAËL EST-IL DEVENU UN PEINTRE CHRÉTIEN ET
PRIMITIF ?.....199**

*Prologue : 1755, Johann-Joachim Winckelmann (1717-1768) et Raphaël, « une noble
simplicité et une grandeur sereine »..... 199*

I. 1797, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) : christianiser Raphaël.....202

II. 1802-1804, Friedrich Schlegel (1772-1829) : primitiviser Raphaël.....208

A. *Un goût nouveau pour la « peinture ancienne »..... 209*

B. *Un « dégoût » pour la peinture « moderne » et « contemporaine »..... 212*

C. *Une nouvelle critique d'art.....214*

D. *Raphaël, peintre ancien et peintre chrétien mais celui qui a trahi.....218*

**III. 1827-1831, Carl Friedrich von Rumohr (1785-1863) : construire une histoire de
l'art des primitifs italiens se terminant avec Raphaël.....221**

A. *Du connaisseur à l'historien de l'art.....221*

B. *Le modèle de la nature..... 223*

C. *Raphaël, le peintre qui a su le mieux représenter la nature226*

**IV. 1836, Alexis-François Rio (1797-1874) : Raphaël/primitif/chrétien contre
Raphaël/romain/païen.....228**

A. *« De la poésie chrétienne » et l'influence de la philosophie allemande.....231*

B. *Une histoire de l'art des primitifs dont l'apothéose est l'« école mystique »234*

C. *Raphaël, prince de l'art chrétien, mais seulement jusqu'au jour de sa défection 239*

**V. 1853-1854, John Ruskin (1819-1900) : la décadence de l'art commence
« précisément » dans la *Chambre de la Signature*.....243**

CHAPITRE 3. LES CONSÉQUENCES SUR LES ATTRIBUTIONS DES ŒUVRES DE RAPHAËL 253

**I. Reconstitution de la jeunesse de Raphaël et création d'un corpus de ses premières
œuvres253**

A. *« La question controversée de son apprentissage »254*

<i>B. La création d'un corpus de ses premières œuvres</i>	261
II. Le déclassement des œuvres romaines de la période léonine (1513-1520)	265
III : Vendre un chef-d'œuvre de Raphaël pour acheter un « faux » Matthias Grünewald	269
CONCLUSION	274
BIBLIOGRAPHIE	284
TABLE DES MATIÈRES	317

Analyse critique des raisonnements d'attribution en histoire de l'art : le cas de Raphaël

Résumé

L'attribution en histoire de l'art répond à des critères divers, qui peuvent être étudiés en regard de l'histoire du marché de l'art mais aussi de l'histoire du goût. Raphaël, dont l'art a fait l'objet de très nombreuses attributions ou désattributions, est à cet égard un cas d'école. L'étude de six dessins et peintures correspondant aux trois périodes de la carrière de Raphaël a permis de dégager des caractéristiques relatives aux raisonnements d'attribution non seulement pour le peintre étudié mais aussi pour ce qui concerne la peinture moderne en général. Ces raisonnements obéissent à un discours bien rodé qui se met en place dans le courant du XIX^e siècle sous la double influence des sciences de la nature et des modèles de la critique textuelle, philologique et historique. Cette dernière s'inscrit dans la tradition des mauristes et dans le cadre de l'institutionnalisation des savoirs qui s'opère tout particulièrement en Allemagne pour la nouvelle discipline que représente l'histoire de l'art. Très rapidement, il est possible d'observer une personnalisation de l'attribution, une œuvre de Raphaël ne pouvant être donnée au maître que par un « Raphaéliste ». L'étude des différents textes attributionnistes s'étalant sur près de deux siècles a permis de comprendre la problématique du goût et d'expliquer ainsi les changements d'attribution pour une même œuvre. Les débuts de l'histoire de l'art en Allemagne sont parallèles à l'émergence, sous l'influence des premiers romantiques allemands, d'un nouveau goût pour les primitifs qui va durablement influencer le regard des « Raphaélistes » qui chercheront à construire un corpus des premières œuvres et dévaloriseront celles de la période romaine dont le classicisme commence à être passé de mode. Ce changement de regard sur Raphaël s'opère d'abord dans le cadre d'un renouveau du catholicisme et se poursuivra à la fin du XIX^e siècle avec le rejet de l'académisme, dont on juge le Raphaël romain responsable. Or, depuis une vingtaine d'années, la période romaine est revalorisée entraînant ainsi les réattributions des œuvres romaines au maître lui-même et permettant une étude nouvelle de la notion d'attribution.

Mots clés : Raphaël, attribution, raisonnement, histoire du goût, histoire de l'histoire de l'art, influence du premier romantisme allemand, Morelli, Müntz, Passavant, Rio, Crowe et Cavalcaselle, Ruskin

Critical analysis of attribution reasoning in art history: the case of Raphael

Abstract :

Attribution in art history meets various criteria, which can be studied with regard to the history of the art market but also the history of taste. Raphael, whose art has been the subject of numerous attributions or disattributions, is in this respect a textbook case. The study of six drawings and paintings corresponding to the three periods of Raphael's career made it possible to identify characteristics relating to attribution reasoning not only for the painter studied but also for modern painting in general. These reasonings obey a well-established discourse which was put in place during the 19th century under the double influence of the natural sciences and the models of textual, philological and historical criticism. The latter is part of the tradition of the Maurists and within the framework of the institutionalization of knowledge which is taking place particularly in Germany for the new discipline that represents the history of art. Very quickly it is possible to observe a personalization of the attribution, a work by Raphael being able to be given to the master only by a "Raphaelist". The study of different attributionist texts spanning nearly two centuries has made it possible to understand the problem of taste and thus to explain the changes in attribution for the same work. The beginnings of the history of art in Germany are parallel to the emergence, under the influence of the first German romantics of a new taste for the Primitives which will lastingly influence the view of the "Raphaelists" who will seek to build a corpus of early works and will devalue those of the Roman period whose classicism is beginning to fall out of fashion. This change of view on Raphael first took place within the framework of a revival of Catholicism and would continue at the end of the 19th century with the rejection of academicism, for which Roman Raphael was judged responsible. However, over the past twenty years, the Roman period has been revalued, leading to the reattribution of Roman works to the master himself and allowing a new study of the notion of attribution.

Keywords : Raphael, attribution, reasoning, history of taste, history of art history, influence of early German romanticism, Morelli, Müntz, Passavant, Rio, Crowe and Cavalcaselle, Ruskin.

Si vous êtes intéressé par la lecture de ma thèse, vous pouvez m'en faire la demande par mail : agnesflambard@gmail.com. Je vous répondrai avec plaisir.