

Événements

- **Vendeuil-Caply (Oise).** Musée archéologique de l'Oise / *Ouverture*
- **Grenoble.** Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent / *Rénovation*
- **Lille.** Palais des Beaux-arts / *Enrichissement des collections*
- **Paris.** Musée Carnavalet / *Rénovation*
- **Paris.** Musée d'Orsay / *Enrichissement des collections*
- **Rueil-Malmaison.** Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau / *Rénovation*
- **Riom (Puy-de-Dôme).** Musée Mandet / *Rénovation*

Études

■ Antiquité

— Un élément de mobilier de luxe en Gaule romaine, par Hélène CHEW

■ Moyen Âge

— De la rencontre d'une image et d'une boîte : les coffrets à estampe, par Michel HUYNH et Séverine LEPAPE

■ XVI^e siècle

— Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520). Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises, par Matteo GIANESELLI

■ XVII^e siècle

— *L'Ecce Homo* du musée Fabre de Montpellier, par Giuseppe PORZIO

— Les châles du Cachemire de la collection Krishnâ Riboud au musée Guimet, par Aurélie SAMUEL

■ XVIII^e siècle

— Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons : autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, par Julie VIROULAUD

■ XIX^e siècle

— *La Mort de Malvina* du musée Auguste Grasset à Varzy, par Saskia HANSELAAR

■ XX^e siècle

— *Gradiva*, un chef-d'œuvre d'André Masson entre au musée national d'Art moderne, par Didier OTTINGER

Expositions

Mémoires : École du Louvre — Institut du patrimoine

À PARAÎTRE

■ À propos d'un « fu », vase rituel en bronze, récemment acquis par le musée Guimet par C. DELACOUR — Le commanditaire d'*Apollon et Daphné* de Giovanni Battista Tiepolo, au Louvre. Nouveaux documents des archives Gerini par B. A. KOWALCZYK — *La Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange par Ph. MALCOUYRES — Les débuts du Grand Condé. Portraits de Louis II de Bourbon par Juste d'Egmont et Jean Tassel au musée de l'Armée par S. LERAY-BURIMI — Égypte – le Louvre, via Versailles : itinéraire de quelques hiéroglyphes au temps de Louis XIV par É. DAVID — Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre par S. LABORIE

La revue des musées de France /
Revue du Louvre
reflète la richesse
et la diversité
des collections
des musées français.

Les contributions
publiées couvrent
les multiples champs
de l'histoire de l'art,
de l'archéologie,
des sciences et
techniques
et de l'ethnologie,
de la Préhistoire
à nos jours.

Sous l'appellation
« musée de France »
sont regroupés plus de
1200 établissements.

ISBN : 978-2-7118-5793-7
ISSN : 1962-4271
LL.00.11.04 15 €




Grandpalais

15 €

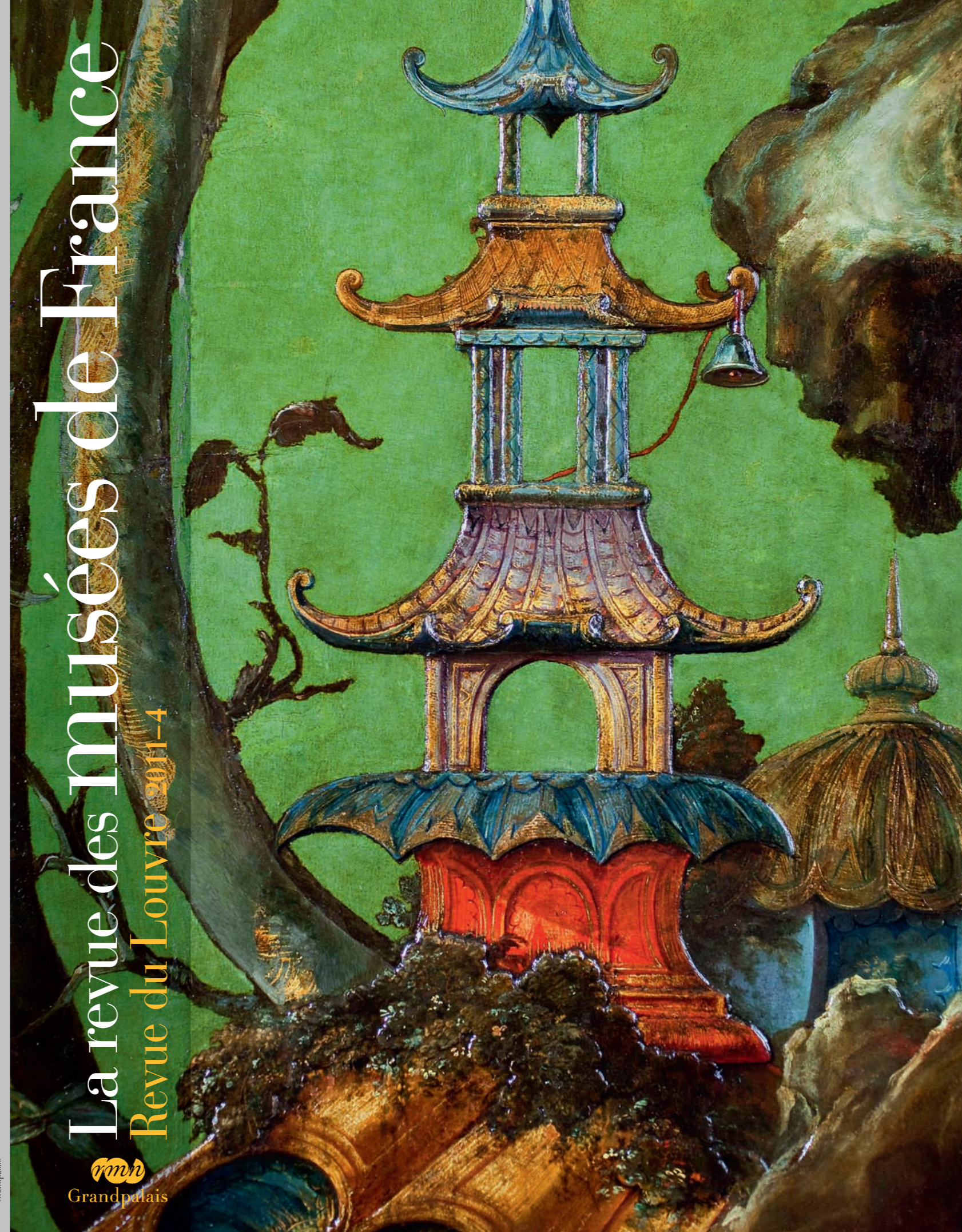

Grandpalais

LA REVUE DES MUSÉES DE FRANCE

OCTOBRE 2011 — 4

La revue des musées de France
Revue du Louvre 2011-4


Grandpalais



Événements

Ouverture ou rénovation de musées / Enrichissement des collections

- | | | |
|--|----|--|
| Esclarmonde MONTEIL | 6 | ■ VENDEUIL-CAPLY (Oise). Musée archéologique de l'Oise
Un nouveau musée |
| Renée COLARDELLE | 8 | ■ GRENOBLE. Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent
Près de vingt siècles d'histoire dans la pierre. Des premiers mausolées au Musée archéologique |
| Damien BERNÉ et
Sophie GUILLOT de SUDUIRAUT | 11 | ■ LILLE. Palais des Beaux-arts
Un buste souabe de <i>Sainte couronnée</i> . Une nouvelle acquisition du Palais des Beaux-arts |
| Marie-Laure DESCHAMPS-
BOURGEON | 14 | ■ PARIS. Musée Carnavalet
La restauration des boiseries du cabinet chinois de l'hôtel du duc de Richelieu |
| Isabelle CAHN | 18 | ■ PARIS. Musée d'Orsay
Une grande donation sous réserve d'usufruit |
| Céline MEUNIER | 20 | ■ RUEIL-MALMAISON. Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau
Réouverture du pavillon Osiris |
| Marie-Josée LINOU | 22 | ■ RIOM (Puy-de-Dôme). Musée Mandet
Création d'un nouveau département Design et arts décoratifs contemporains |

Études

résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111

- | | | |
|---------------------------------|----|--|
| Hélène CHEW | 26 | ■ Un élément de mobilier de luxe en Gaule romaine: le <i>monopodium</i> à l'Attis en marbre de La Lagaste |
| Michel HUYNH et Séverine LEPAPE | 37 | ■ De la rencontre d'une image et d'une boîte: les coffrets à estampe |
| Matteo GIANESELI | 51 | ■ Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520)
Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises |
| Giuseppe PORZIO | 62 | ■ <i>L'Ecce Homo</i> du musée Fabre de Montpellier
Une introduction à l'art de Francesco Glielmo |
| Aurélien SAMUEL | 69 | ■ Les châles du Cachemire de la collection Krishnâ Riboud au musée Guimet |
| Julie VIROULAUD | 80 | ■ Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la <i>Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen</i> |
| Saskia HANSELAAR | 87 | ■ <i>La Mort de Malvina</i> du musée Auguste Grasset à Varzy:
une œuvre de jeunesse réattribuée à Ary Scheffer |
| Didier OTTINGER | 97 | ■ <i>Gradiva</i> , un chef-d'œuvre d'André Masson entre au musée national d'Art moderne |

104 Expositions

109 Mémoires de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine



Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520) Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises

par **Matteo Gianceselli**

À partir des modèles iconographiques créés dans les ateliers d'artistes fameux, des peintres secondaires ont largement assuré le rayonnement de la peinture italienne de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle. De nouvelles attributions permettent d'illustrer le succès de formules dévotionnelles mises au point par Domenico Ghirlandaio, le Pérugin, Filippino Lippi, Fra Bartolomeo ou Ridolfo del Ghirlandaio, qui semblent avoir bénéficié alors d'un grand succès commercial.

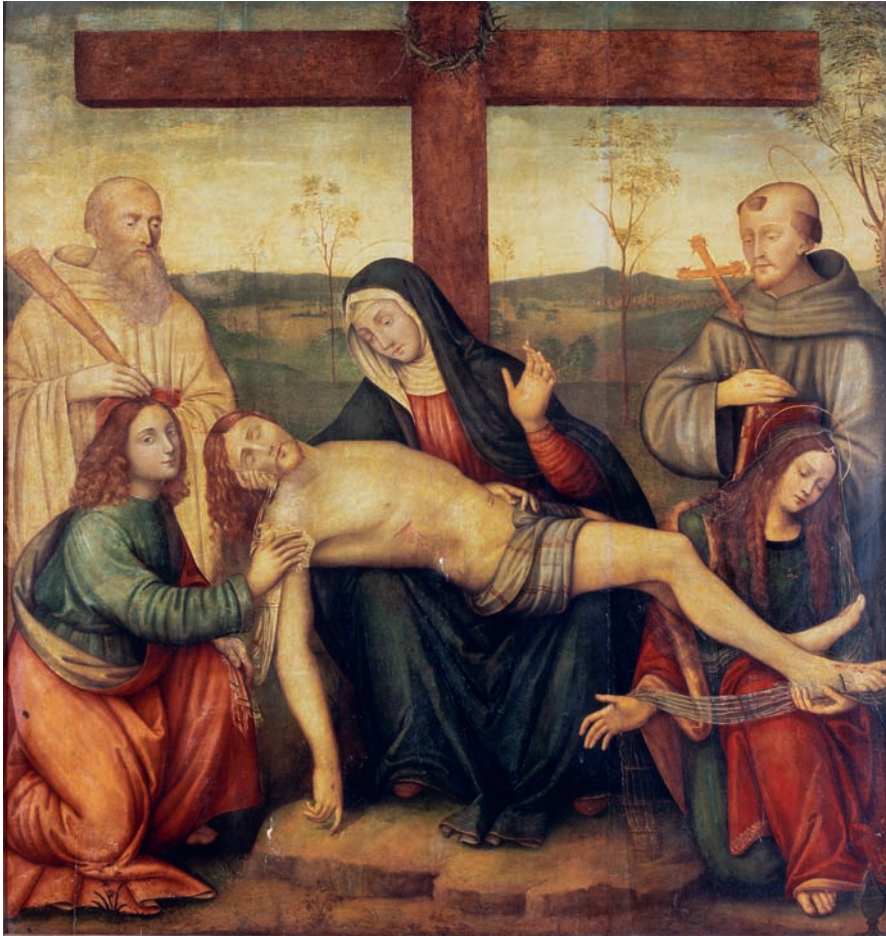
Résumés en anglais p. 110 et en allemand p. 111

Cette étude est le fruit d'une collaboration avec l'Institut national d'histoire de l'art, effectuée dans le cadre du Répertoire des peintures italiennes dans les collections publiques françaises (RETIF). Le projet s'applique à recenser les œuvres italiennes produites entre le xiii^e et le xix^e siècle, conservées en France, mais également les copies, toutes écoles confondues, fondées sur un prototype italien.

Les exemples qui suivent, tous empruntés aux collections publiques françaises et appartenant au genre de la peinture dévotionnelle, témoignent du développement de la production artistique en Italie centrale, au tournant du xvi^e siècle. En réponse à la hausse de la production, résultat de l'accroissement de la demande d'œuvres d'art destinées à la dévotion privée, les maîtres des ateliers réfléchissent à une organisation rigoureuse de leurs équipes et instaurent de nouvelles pratiques de travail, qui les conduisent, souvent, à mettre au point de véritables stratégies commerciales¹.

Une déclinaison de modèles

La *Lamentation sur le corps du Christ mort*² (fig. 1), attribuée à Raffaellino del Garbo (vers 1466-1524), s'inspire de la composition voisine créée quelque temps plus tôt par l'artiste³ (fig. 2). Dans cette dernière, Raffaellino s'inspire du prototype créé par le Pérugin pour San Giusto⁴ et se souvient brillamment de l'enseignement de son maître, Filippino Lippi (vers 1457-1504), particulièrement perceptible dans la gamme chromatique dense et profonde et dans le vocabulaire fantaisiste de ses architectures. Bien que le tableau



1. Raffaellino del Garbo et atelier.
Lamentation sur le corps du Christ mort.
 Huile sur bois. H. 1,53 ; L. 1,46.
 Inv. 2556. Paris. Musée du Petit Palais.



2. Raffaellino del Garbo. *Lamentation sur le corps du Christ mort.*
 Huile sur bois. H. 1,87 ; L. 1,97. Inv. 801. Munich. Alte Pinakothek.

parisien soit loin de la virtuosité technique et émotionnelle du retable munichois, il faut y reconnaître une certaine qualité, principalement dans la partie basse du tableau – comme le rendu des détails de la végétation ou de la transparence du voile de la Madeleine. Le panneau a souffert de repeints. Toutefois, les souvenirs précieux, perceptibles dans la coiffure de la sainte, dans les reflets délicats de lumière sur les mains du Christ et de la Vierge, pourraient laisser croire à une œuvre d'atelier dans laquelle le maître serait également intervenu en travaillant directement à partir de l'un de ses dessins. Il ne s'agit pourtant pas d'une copie directe. En effet, l'artiste a modifié l'image en insérant la Croix derrière la Vierge. Le paysage a été simplifié. Surtout, saint Benoît et saint François ont pris la place du Baptiste et de saint Jacques.

Si l'on tient compte de la qualité inférieure du tableau de Paris, on serait tenté de penser à une commande moins prestigieuse, certainement destinée à une église du *contado* – tandis que le prototype était probablement destiné à la chapelle Nasi, pour Santo Spirito de Florence – pour laquelle Raffaellino dut être moins rémunéré, ce qui justifierait une inventivité et un engagement réduits. Il est donc intéressant de noter comment l'artiste a modifié une composition créée quelque temps plus tôt en s'adaptant



3. Raffaellino del Garbo. Résurrection. Sainte Face. Lamentation sur le corps du Christ mort. Huile sur bois. H. 1,22; L. 0,532. Florence. Couvent de Santa Maria del Carmine.

au cadre de la nouvelle commande. En effet, on peut penser que le contrat exigeait la figuration des deux saints. En outre, la présence de Benoît et de François, fondateurs d'ordres religieux importants, était susceptible de séduire le client venu spontanément dans l'atelier.

Le succès rencontré par une composition-prototype devait stimuler la demande. On retrouve ce type d'auto-citation dans le compartiment inférieur du tabernacle du couvent florentin de Santa Maria del Carmine (fig. 3). Cette nouvelle variation sur le thème de la *Lamentation* muni-choise (fig. 2) est associée, au centre, à une image du *Voile de Véronique*, héritée des Flandres, et surmontée par celle de la *Résurrection*, qui cite, quant à elle, le prototype de la Galleria dell'Accademia de Florence⁵. Pour honorer ses contrats, Raffaellino pouvait faire appel à un collaborateur plus ou moins doué, capable de retranscrire le plus fidèlement possible le style du *capobottega* dans un exercice de style typique des pratiques d'atelier, conduisant à la création d'un tableau « à la manière de ». L'élève avait alors à sa disposition les études, les *libri di ritratti* et les cartons que le maître avait précédemment mis au point. Le client ne devait certainement pas avoir l'œil du « connoisseur », le plus important pour lui étant davantage la possession d'une œuvre issue de l'« atelier de »⁶.

Des maîtres et des suiveurs

L'organisation rigoureuse des *botteghe* permet une production accrue qui accélère la diffusion de leurs techniques. Ces ateliers stimulent donc la création contemporaine en entraînant dans leur sillage une vague d'artistes mineurs, soumis à leur diktat esthétique et iconographique.

Domenico Ghirlandaio (1452-1525) fait partie de ces grands peintres de la fin du quattrocento aptes à éveiller l'émulation chez des artistes plus ou moins compétents⁷. Son retable destiné à orner la chapelle Sassetti de Santa Trinita, représentant *L'Adoration des Bergers*, fut l'un des modèles les plus étudiés par ses contemporains et les suiveurs du siècle suivant⁸. Le Maître du Tondo Borghèse fut l'un d'eux⁹. Ses tableaux représentant *L'Adoration de l'Enfant* de Rome (fig. 4) ou de Greenville¹⁰ citent explicitement l'œuvre de Ghirlandaio¹¹. La première se souvient de la présence singulière des bergers empruntés par Domenico, au *Triptyque Portinari* d'Hugo van der Goes (vers 1440-1482)¹², tandis que la seconde en reprend le décor rustique¹³. Un autre tableau, que l'on se propose d'attribuer au Maître du Tondo Borghèse, conservé au musée des Beaux-arts de Rouen (fig. 5), témoigne également de ce lien avec Ghirlandaio¹⁴.

Le rapport entre les physionomies des deux œuvres précédemment citées suffit à justifier une telle attribution. Cette fois-ci, le nombre d'acteurs est réduit : un ange présente Jésus à sa mère. La figure de Marie, représentée en adoration, de trois quarts, enveloppée dans un lourd



4. Maître du Tondo Borghèse.
L'Adoration de l'Enfant. Huile (?) sur bois. D. 0,78.
 Inv. 352. Rome. Galleria Borghese.



5. Maître du Tondo Borghèse.
Un ange présentant l'Enfant à la Vierge. Huile (?) sur bois. D. 0,87.
 Inv. 932.6.18. Legs de M^{me}V^{ve} Ernest Thu, 1932. Rouen. Musée des Beaux-arts.

manteau, la tête recouverte d'un léger voile transparent, est une reprise, avec des moyens beaucoup plus modestes, de la Vierge de Ghirlandaio. Le paysage, constitué, au centre, d'un chemin avec une ouverture sur un fleuve bordé par des édifices, et, sur la droite, d'une succession de terrasses naturelles sur lesquelles évoluent de petits personnages, est également une adaptation de l'arrière-plan du retable de Domenico. À gauche, la construction, proche du non-sens architectural, combinant un arc à l'antique avec son pilastre corinthien à une toiture de bois, cite également l'archéologisme rustique, créé par Ghirlandaio, destiné à souligner le triomphe de la nouvelle religion sur le paganisme antique¹⁵.

Le Maître du Tondo Borghèse se présente donc comme un artiste mineur, s'intéressant aux problématiques contemporaines, sans réellement chercher à en comprendre leur nouveauté esthétique et leur sens symbolique. Le plus important pour lui est d'exécuter un panneau à la lecture aisée, au message clairement assimilable. L'œuvre devait certainement être destinée à orner la demeure d'un client peu regardant sur la qualité d'exécution, et certainement plus sensible au sens religieux qu'à la proposition artistique.

La fortune du Pérugin (vers 1450-1523) fut considérable, aussi bien en Ombrie qu'en Toscane¹⁶. Le musée du Petit Palais d'Avignon conserve une *Sainte Famille avec le petit saint Jean*, attribuée au Maître du Tondo Campana¹⁷ (fig. 6). On y décèle des réminiscences péruginesques évidentes dans la grâce des expressions ou dans la douceur des physionomies.

La délicatesse du paysage n'est pas sans rappeler la production contemporaine du Pérugin. Techniquement, la palette chromatique profonde – le bleu du manteau de la Vierge, le jaune du drapé de Joseph – atteste également l'étude du maître ombrien.

Le corpus du Maître du Tondo Campana se caractérise par la variation sur le thème de l'Adoration à quatre personnages, dans le format du *tondo*. Au catalogue mince de cet artiste, il conviendrait, ici, d'ajouter une œuvre inédite, conservée à La Fère (fig. 7), représentant, de nouveau, *La Sainte Famille avec le petit saint Jean*. Mis à part le paysage sauvage à l'arrière-plan, les motifs de la Vierge en adoration et de l'Enfant reposant sur la retombée du manteau de sa mère sont déjà présents dans le *tondo* du musée du Petit Palais. Comme à Avignon, ou dans un panneau autrefois localisé à Belgrade, Jésus a le doigt dans la bouche¹⁸. Comparable à un tableau anciennement conservé à Rome¹⁹, le petit Baptiste les accompagne, priant, agenouillé. À La Fère, on reconnaît ces physionomies jumelles, en particulier celles des enfants. La position des mains de la Vierge, l'auriculaire plié, est également identique. L'œuvre est marquée par la même recherche

de grâce décorative et ornementale – longues boucles de la Vierge, rehauts dorés des broderies des bordures du manteau de Marie, auréole crucifère du Christ – héritée de l'observation du Pérugin. De ce dernier, le Maître du Tondo Campana a essentiellement retenu le langage fondé sur une sérénité pieuse, une retenue solennelle, mises en valeur par un paysage calme et agréable. Toutefois, la majesté des compositions du Pérugin est délaissée au profit d'une image de dévotion plus simple, manquant certes d'imagination, mais apte à éveiller la tendresse et l'émotion du fidèle.

Cette œuvre marque la fortune de la manière péruiginesque à Florence à l'extrême fin du ^{xv}^e siècle, époque qui coïncide avec l'apogée de la carrière de l'artiste ombrien. On penserait donc volontiers à un peintre travaillant directement dans l'atelier du Pérugin, où il devait répondre à la grande popularité du maître grâce à une production répétitive, quasi sérielle, mais techniquement de qualité, censée répondre à la demande pressante des clients.

Les modèles de Filippino Lippi connurent également une diffusion importante. Une *Adoration des Bergers*, conservée à Avignon (fig. 8), est clairement marquée par l'influence de Filippino. L'œuvre est attribuée au Maître de Memphis²⁰. Le peintre a très certainement été élève de Lippi, auquel il emprunte les physionomies marquées, le goût pour une certaine expressivité et le sentiment mélancolique, tout comme une technique sûre, fondée sur une maîtrise de la pratique à l'huile qu'il utilise dans une palette chaude et profonde.

Un autre *tondo* peut, selon nous, lui être attribué. Il s'agit d'une *Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean*²¹ (fig. 9), traditionnellement donnée à Filippino ou à son entourage. Marie et Jésus sont représentés dans un moment d'intimité tendre, proche iconographiquement des reliefs de Donatello et, psychologiquement, des recherches de Lippi. La composition est toute florentine : le couple divin est mis en valeur par un rideau ; le motif du Baptiste permet de créer une diagonale dynamique, tandis qu'une fenêtre ouvre sur un paysage *alla fiamma*. Les physionomies d'Avignon et de Nancy, en particulier celles des enfants, sont extrêmement voisines. On y retrouve ces mentons marqués, ces bouches charnues, ces yeux creusés en amande. Il existe également de très fortes affinités avec les figures de chérubins entourant le *Saint François en gloire*²² de Memphis, œuvre dont l'artiste tire son nom de convention. On y reconnaît aussi un goût pour des carnations laiteuses et une gamme chromatique puissante, en particulier avec des rouges profonds, répétés, du drapé de saint Jean à celui de la Vierge.



6. Maître du Tondo Campana.
La Sainte Famille avec le petit saint Jean. Huile sur bois. D. 0,87.
Inv. 20216. Avignon. Musée du Petit Palais.

7. Maître du Tondo Campana.
La Sainte Famille avec le petit saint Jean. Huile sur bois.
Inv. MJA 29. La Fère. Musée Jeanne d'Aboville.





8. Maître de Memphis.
L'Adoration des Bergers. Huile sur bois. D. 1,30.
 Inv. 20262. Avignon. Musée du Petit Palais.

9. Maître de Memphis.
La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean. Huile sur bois. D. 0,75.
 Inv. 637. Nancy. Musée des Beaux-arts.



Les rapports avec Filippino sont clairement visibles. L'artiste a pu exploiter les qualités de la manière de son maître – physionomies mélancoliques, expressivité des personnages, gamme colorée, influence flamande – par la proposition d'un filippinisme tempéré, plus affable, moins inquiet, apte à satisfaire une clientèle moins soucieuse d'innovations. En effet, l'enracinement de la composition, dans le sillage de la grande tradition florentine remontant aux reliefs sculptés de Donatello et de ses suiveurs, permettait à l'artiste de satisfaire les goûts les plus conservateurs tout en donnant l'illusion, par le filtre filippinisme et le recours aux motifs à la flamande, d'une œuvre répondant aux canons de la dernière mode artistique.

Au début du XVI^e siècle, la production de Fra Bartolomeo (1472-1517) et de Raphaël (1483-1520) alimente un courant classicisant nourri par un nombre important d'artistes, sensibles aux grands modèles et encore garants d'une certaine tradition. Le Maître de la Lamentation de Scandicci s'inscrit parfaitement dans ce creuset²³. Une œuvre inédite, conservée à Alès²⁴ (fig. 10), peut lui revenir. Elle représente le sujet traditionnel de *La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean*. Jésus, qui repose sur les genoux de sa mère, dans un élan de tendresse, s'élance vers son cousin. Les figures saintes se détachent de l'obscurité de l'angle de la pièce où elles sont situées. La composition d'Alès est proche du *tondo* du Palazzo Pitti, exécuté par le même artiste, tandis que la beauté délicate de Marie rappelle la *Vierge* de Boston et l'idéal poupon des enfants celle de Dijon²⁵ (fig. 11).

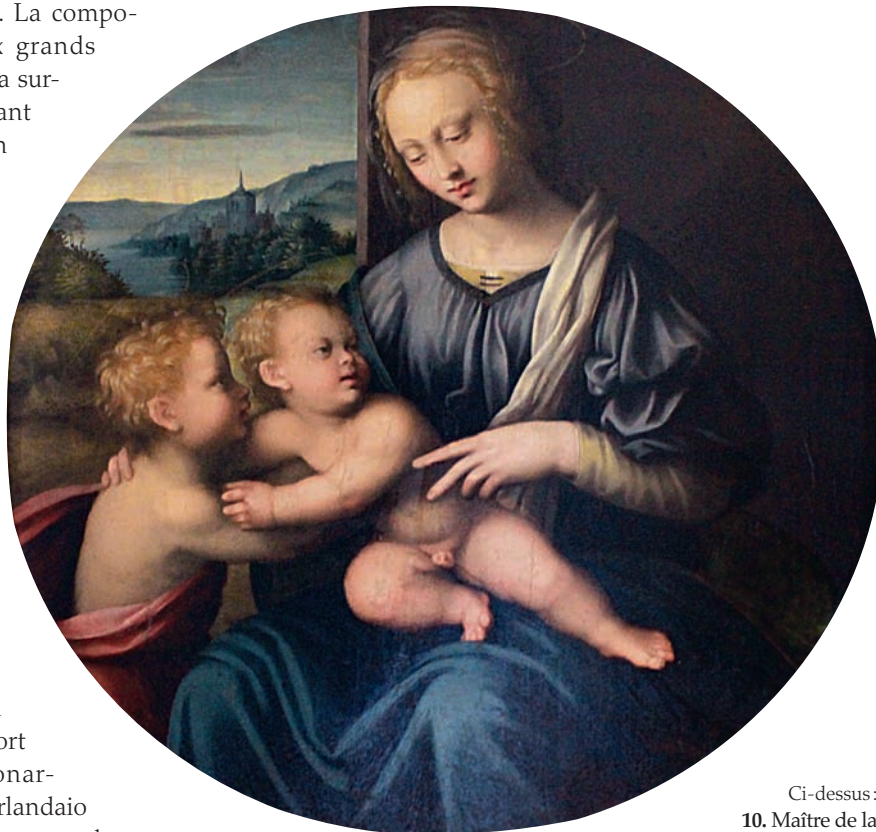
Le contraste entre le fond sombre et le relief des personnages au premier plan rappelle les recherches léonardesques sur le clair-obscur. Techniquement, le doux *sfumato*, qui suggère la transition entre la zone obscure et l'éclat émaillé des vêtements de la Vierge, la délicatesse du rendu de la lumière, la subtilité de son jeu dans les chevelures et sur les étoffes, attestent d'un léonardisme vivace au début du XVI^e siècle à Florence.

Ces caractéristiques techniques ont dû certainement contribuer à l'attribution traditionnelle à un artiste lombard. Toutefois, la restauration de l'œuvre les a estompées. En effet, la couche picturale originale était masquée par une couche de vernis jaune couvrant la composition d'un voile doré, qui pouvait rappeler la peinture lombarde du début du XVI^e siècle. Aujourd'hui, le tableau a retrouvé une lumière plus proche des recherches menées à Florence par le jeune Raphaël.

L'œuvre s'avère clairement florentine. La composition témoigne d'un attachement aux grands exemples du siècle précédent et souligne la survivance, au XVI^e siècle, d'un intérêt puissant pour la production flamande. La variation sur le thème de la Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean est l'un des thèmes les plus exploités de la Renaissance toscane. La position du groupe dans l'angle d'une pièce, héritée de l'art transalpin, connaît, à Florence, une grande fortune à partir de la seconde moitié du quattrocento. Cette association du goût pour la grande tradition florentine, mais également pour les schémas flamands, peut également être associée à un souvenir de Domenico Ghirlandaio, grand protagoniste de la diffusion des idées nordiques. Dans ce contexte traditionnel, l'artiste insère un élément de modernité. En effet, en unifiant son groupe grâce au subtil rapport ombre-lumière, il fait preuve d'un léonardisme filtré par l'étude de Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561), dont le Maître devait être proche.

La parenté probable du Maître avec Ridolfo pourrait justifier le recours à une composition héritée de la tradition flamande, tout comme le souvenir raphaélesque de la pose de l'Enfant, qui semble faire écho à la *Madone Bridgewater* (Édimbourg, National Gallery of Scotland)²⁶. En effet, à l'époque, Ridolfo incarne la parfaite synthèse artistique entre la tradition florentine, dignement perpétuée par la production paternelle, et l'assimilation des apports des grands maîtres du tournant du siècle. Grâce aux rapports d'amitié sincère qui unissent Raphaël à Ridolfo²⁷, ce dernier devient le traducteur le plus fidèle et le promoteur le plus doué du raphaélisme du premier tiers du XVI^e siècle.

Tous ces éléments font du tableau d'Alès l'une des œuvres les plus abouties du Maître de la Lamentation de Scandicci, dans une synthèse élégiaque des dernières tendances florentines classicisantes²⁸. Ainsi, le visage de Marie évoque les physionomies de Léonard, l'observation du clair-obscur fait penser à la production contemporaine de Ridolfo del Ghirlandaio, tandis que la grâce de la Vierge rappelle les *Madones* florentines de Raphaël. Dans ce sens, le tableau d'Ajaccio (fig. 12) s'inscrit dans une composition en série qui reprend, répète et varie le motif central de la



Ci-dessus :

10. Maître de la Lamentation de Scandicci.

La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean.

Huile sur bois. H. 0,87 ; L. 0,90. Inv. 891.1.26. Alès. Musée du Colombier.



11. Maître de la Lamentation de Scandicci.

La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean. Huile sur bois.

H. 0,75 ; L. 0,59. Inv. ca. 71. Dijon. Musée des Beaux-arts.



12. Maître de la Lamentation de Scandicci. *La Vierge et l'Enfant*. Huile sur bois. H. 1,10 ; L. 0,88. Inv. MFA 852.1.706. Ajaccio. Musée Fesch.

Vierge et de l'Enfant²⁹ de la *Pala Dei* de Raphaël (Florence, Palazzo Pitti). Dans le cas du tableau Fesch, on peut penser que la somme allouée à l'artiste était inférieure, ce qui ne permettait pas au Maître de produire un tableau aussi important que la *Sainte Conversation* de San Casciano Val di Pesa, mesurant près du double des œuvres d'Ajaccio, de Boston, ou d'une troisième version, récemment passée sur le marché de l'art³⁰. L'extrême parenté des dimensions de ces dernières tend à prouver l'utilisation d'un même carton pour leur exécution. On pourrait également se plaire à imaginer un commanditaire éclairé, amateur d'art, séduit par la beauté du retable de Raphaël. Comme c'est parfois le cas à la Renaissance³¹, peut-être un contrat envisageait-il la livraison d'une copie de *La Vierge au baldaquin*, ou d'une variante de celle-ci ? Des moyens plus modestes n'empêchent pas de susciter une émulation entre les artistes – Maître de la Lamentation de Scandicci observant Raphaël – et des commanditaires moins fortunés cherchant à imiter le mécénat reconnu des Dei.

Le rayonnement de l'Italie centrale

Entre le dernier quart du xv^e siècle et les premières années du xvi^e siècle, Florence jouit d'une aura dépassant les frontières toscanes. La décoration des parois de la chapelle Sixtine par une équipe de peintres florentins de naissance ou d'adoption permet de comprendre à quel point la manière florentine était recherchée et convoitée par les plus grands. Dans le dernier quart du quattrocento, le prestige des artistes florentins est donc extrêmement vivace et le rayonnement de leur art considérable, même chez des artistes originaires du Nord de l'Italie, mais actifs à Rome. Il suffit d'observer la production de Macrino d'Alba (actif entre 1495 et 1515-mort avant 1528) pour nous en convaincre.

Macrino, originaire du Piémont, séjourna à Rome entre la fin des années 1480 et le début de la décennie suivante³². Très certainement passé par l'atelier de Pinturicchio³³ (vers 1452-1513), il a eu le loisir d'étudier les fresques du Vatican. Cette observation des nouveautés florentines est clairement perceptible dans ses peintures : la monumentalité des saints du retable de la Pinacoteca Vaticana, ou les ruines peuplant ses arrière-plans, comme celui de la *pala* de Tortona, évoquent les parois de la chapelle Sixtine³⁴. Malgré son départ, ses souvenirs romains demeurent prégnants, manifestation de l'importance de son séjour dans la Ville Éternelle.

La composition la plus célèbre de l'artiste s'attache à représenter la Vierge agenouillée, adorant l'Enfant, tandis que saint Joseph se tient debout, en retrait. L'artiste, qui, semble-t-il, mit au point cette formule iconographique dans l'*Adoration des Bergers*³⁵ d'El Paso (fig. 13), réexploita le motif dans différentes œuvres qui illustrent le succès de cette composition et la réutilisation des mêmes études et/ou cartons. En effet, le groupe de la Sainte Famille réapparaît dans deux retables exécutés plus tardivement : l'un est conservé à la Galleria Sabauda de Turin, l'autre dans l'église de San Giovanni Battista d'Alba³⁶.

Une *Adoration des Bergers*, conservée dans l'église de Chouzé-sur-Loire (région Centre) (fig. 14), témoigne, une nouvelle fois, de cette redondance, et pourrait, d'après nous, lui revenir³⁷. Elle semble indéniablement de la même main, si l'on en juge par la similitude de la palette, chaude et lumineuse, et par la sècheresse du dessin. L'œuvre dut être réalisée dans les toutes premières années du xvi^e siècle, soit à une date voisine de l'exécution de la composition jumelle d'El Paso (1502). Si l'on observe le tableau de Turin³⁸, peint en 1505, on voit bien comment l'artiste a réutilisé le motif central, mais en l'insérant dans une composition beaucoup plus ambitieuse, portée par une recherche inédite de monumentalité et d'interaction entre les personnages. La conception de l'*Adoration des Bergers* de Chouzé-sur-Loire pourrait donc se situer entre 1502 et 1505.

Le tableau français se distingue par un cadrage plus resserré sur les personnages. Le peintre a modifié l'arrière-plan en optant pour un système d'arcades antiques, plus proche du

retable d'Alba. On y retrouve un goût pour le paysage associant formations rocheuses et étendue vallonnée, à mettre très certainement en liaison avec la production de Pinturicchio et du Pérugin. Les visages peuvent rappeler certaines physiologies peintes par Signorelli³⁹, tandis que la monumentalité des figures, en particulier celle de saint Joseph, n'est pas si éloignée des figures de papes exécutées par Domenico Ghirlandaio.

À la fin du xv^e siècle, les ateliers florentins connaissent donc un épanouissement particulièrement fécond, qui passe avant tout par un effort rigoureux d'organisation. La mise en place d'une hiérarchisation théorique et pratique des

botteghe se fonde sur un partage des tâches, une chaîne de travail dans laquelle le maître impose plus ou moins sa main. Cette segmentarisation de la production peut ainsi permettre au *capobottega* de déléguer, à souhait, l'exécution de la commande et de se réserver, selon l'importance de celle-ci, la genèse conceptuelle de l'œuvre. Ainsi, on voit bien comment cette rigueur permet à l'atelier d'honorer une multitude de commandes, entraînant un accroissement considérable de la production.

Parallèlement, la demande augmente. L'offre peut aller jusqu'à anticiper cette demande. L'atelier, qui est aussi lieu de vente, propose alors, comme une véritable « vitrine », sans commande préalable, des variantes simplifiées de

13. Macrino d'Alba. *L'Adoration des Bergers*. Huile sur bois.
H. 1,143 ; L. 0,686. Inv. 1961.1.17, K1776. Gift of the Samuel H. Kress Foundation. El Paso. Museum of Art.



14. Macrino d'Alba. *L'Adoration des Bergers*. Huile sur bois.
H. 1,23 ; L. 0,68. Classée au titre des Monuments Historiques le 10 juin 1963. Chouzé-sur-Loire. Église Saint-Pierre.



prototypes ayant déjà rencontré un certain succès et fait leurs preuves. Cette production en série permet de s'adapter à la commande, en combinant à loisir tel ou tel détail selon la volonté du commanditaire et l'importance du contrat. Le fonds de l'atelier devient alors un large répertoire de formes aisément réutilisable et recyclable.

Ces stratégies de production et de commercialisation ont pour conséquence une plus large diffusion des modèles créés. Les ateliers touchent alors de nouvelles cibles et engendrent de nouvelles clientèles. Par ces techniques de vente, les artistes imposent donc des modes esthétiques, mais également des modèles iconographiques, stimulant le goût des contemporains par la création de besoins artistiques, processus comparable aux phénomènes de mode contemporains.

Si, pour le cas de Florence, Vasari parlait, à juste titre, d'une émulation entre les artistes, quelques exemples permettent également de s'apercevoir que cette dynamique touchait également les commanditaires. L'histoire de l'art s'est souvent intéressée à la nouveauté et à l'avant-garde. Toutefois, ces concepts n'existent que par opposition à la tradition. L'avant-gardisme ne prend sens que dans son rapport au conservatisme. De plus, le goût pour l'archaïsme n'est pas foncièrement la preuve d'une absence de sensibilité artistique. En optant pour une composition traditionnelle, le commanditaire signifiait certes son choix en matière de dévotion, mais affirmait aussi, bien souvent, son attachement à la grande tradition florentine et sa volonté de rester à l'écart des grands débats qui agitaient les milieux artistiques.

Le sens de la copie, de la reprise, de la variation, doit ainsi être repensé comme le témoignage de la réception des grands maîtres par des artistes moins doués, aptes à séduire les clients moins fortunés. La citation des grands modèles par des peintres mineurs permettait aussi à des commanditaires de moindre importance de prendre part à l'histoire du goût, qui, à défaut de se distinguer par des choix novateurs, marquaient ainsi, sans risque d'erreur, leurs préférences en matière de peinture dévotionnelle.

REMERCIEMENTS

Que soient chaleureusement remerciés, pour leurs conseils et leurs encouragements, Everett Fahy, Michel Laclotte, Philippe Sénéchal et Nathalie Volle.

NOTES

1 Sur le travail en atelier, à Florence au xv^e siècle, voir M. Gregori, A. Paolucci et C. Acidini Luchinat (dir.), *Maestri e botteghe: Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, cat. exp., Florence, Palazzo Strozzi, 1992. Sur le marché de l'art, voir M. O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, 2005.

2 J. Laffon, *Catalogue sommaire illustré des peintures*, Paris, 1982, 2, n° 695. L'œuvre fait partie d'un don effectué en 1930 par Charles Vincent Ocampo à la Ville de Paris pour le musée du Petit Palais.

3 C. Syre, *Alte Pinakothek. Italienische Malerei*, Munich, 2007, p. 188-189.

4 Aujourd'hui à Florence, au musée des Offices. G. Marchini dans L. Berti (dir.), *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence, 1979, p. 406, n° P1160.

5 Voir B. J. Meijer (dir.), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530 dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, cat. exp., Florence, Palazzo Pitti, 2008, p. 159-160, n° 31.

6 Pour la question de l'autographie d'une œuvre issue de l'atelier, voir J. Nelson, «'Botticelli' or 'Filippino'. How to Define Authorship in a Renaissance Workshop», dans R. Hatfield (dir.), *Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research*, Florence, 2009, p. 137-167.

7 Voir E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York-Londres, 1976. Pour la figure de Ghirlandaio dans le contexte de la Renaissance florentine, voir G. J. van der Sman, *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2010.

8 J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, Paris, 2002, p. 253-254, n° 30. À propos de la fortune du retable, voir N. Pons, «La fortuna figurativa dell'Adorazione Sassetti di Domenico Ghirlandaio a Santa Trinita», dans W. Prinz et M. Seidel (dir.), *Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Actes du colloque*, Florence, 1994, p. 165-174.

9 Les rapports entre l'œuvre du Maître et Ghirlandaio sont tels qu'il a parfois été identifié, de manière hypothétique, sans fondement documentaire, avec Jacopo del Tedesco, élève de Domenico, cité par Vasari («Vie de Domenico Ghirlandaio, peintre florentin», dans A. Chastel (dir.), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1983, 4, p. 232; pour la version italienne, voir l'édition de R. Bettarini et P. Barocchi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence, 1971, vol. III (Testo), p. 496). Pour une nouvelle proposition d'identification du Maître avec Jacopo del Tedesco, voir L. A. Waldman, «Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco», *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance, Actes du colloque*, 2007, P. Farbaky et L. A. Waldman (éd.), Florence, 2011, p. 426-501. Je remercie Louis A. Waldman pour m'avoir fourni son texte avant parution.

10 Maître du Tondo Borghèse, *La Sainte Famille*, H. 0,991; L. 0,787, inv. P. 52.27, Greenville, Bob Jones University.

11 P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, Rome, 1959, p. 30-31, n° 35 (sous Jacopo del Tedesco) et S. D. Pepper, *Bob Jones University. Collection of Religious Art*, Greenville, Bob Jones University, 1984, p. 18, n° 11.1 et p. 154, fig. 11.1.

12 Cadogan, cit. n. 8, fig. 24.

13 Comme Ghirlandaio, le Maître du Tondo Borghèse place, par exemple, des pierres sur le sol. Toutefois, dans le tableau de Santa Trinita, cet appareil rustique était une référence masquée à Francesco Sassetti, dont le nom en italien signifie «petites pierres» (E. Borsook et J. Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and legend in a Renaissance chapel*, Doornspijk, 1981, p. 35). Le Maître cite donc un motif ghirlandaïesque mais, n'en comprenant pas la portée symbolique, le vide de son sens pour le réduire à un simple élément de décor.

14 F. Bergot, M. Pessiot et G. Grandjean, *Musée des Beaux-arts de Rouen. Guide des collections xv^e-xvii^e siècles*, Paris, 1992, p. 225 (comme anonyme toscan du xv^e siècle). Le tableau a été légué par M^{me} Ernest Thu en 1932.

15 Dans ce contexte, cette curieuse construction de bois peut également apparaître comme une citation peu heureuse de l'arrière-plan de *L'Adoration des Mages*, peinte en 1487 par Domenico Ghirlandaio (Florence, musée des Offices; Cadogan, cit. n. 8, p. 256-258, n° 32). Une variation plus modeste (Florence, Palazzo Pitti) est parfois attribuée au Maître du Tondo Borghèse (M. Chiarini et S. Padovani (dir.), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Florence, 2003, II, p. 244-245, n° 393). Dès lors qu'on accepte cette attribution, on comprend mieux comment le Maître aurait pu entrer en contact avec le prototype créé par Domenico et l'adapter à l'une de ses compositions.

16 À ce propos, voir F. Todini, *La Pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milan, 1989 et *Perugino a Firenze : qualità e fortuna d'uno stile*, cat. exp., Florence, Cenacolo di Fuligno, 2005-2006.

17 M. Laclotte et E. Moench, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris, 2005, p. 146, n° 174.

18 Todini, cit. n. 16, II, p. 563, n° 1307.

19 *Ibid.*, II, p. 363, n° 1305.

20 Laclotte et Moench, cit. n. 17, p. 139-140, n° 159.

21 C. Gelly, *Nancy, musée des Beaux-arts. Peintures italiennes et espagnoles, XIV^e-XIX^e siècles*, Roche-la-Molière, 2006, p. 125, n° 90 (comme entourage de Filippino Lippi). Le *tondo*, issu de la collection Victor Poirer, a été donné par sa veuve en 1882.

22 Maître de Memphis, *Saint François en gloire*, H. 1,791 ; L. 1,486, Collection Kress.61.190, Memphis, Brooks Art Museum. S. Palmer Thomason, *Painting and Sculpture Collection. Memphis Brooks Museum of Art*, Memphis, 1984, p. 43.

23 Au sujet de cet artiste, voir A. Bernacchioni, *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, cat. exp., Scandicci, Castello dell'Acciaio, 2010-2011, p. 158-161.

24 L'œuvre a été léguée par Jacques Bernard en 1891.

25 Chiarini et Padovani, cit. n. 15, II, p. 243, n° 391 ; A. R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1985, p. 236 (comme copie d'après Raphaël) ; M. Guillaume, *Catalogue raisonné du musée des Beaux-arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon, 1980, p. 50, n° 77.

26 J. Meyer zur Capellen, *Raphael*, Münster, 2001, p. 250-253, n° 33.

27 À ce propos, voir M. Ciatti et A. Natali (dir.), *L'amore, l'arte e la grazia. Raffaello : la Madonna del Cardellino restaurata*, cat. exp., Florence, Palazzo Medici Riccardi, 2008-2009, p. 25-43.

28 Ce tableau dut, d'ailleurs, connaître un certain succès puisqu'on peut en repérer au moins deux autres versions, de format différent : un tableau de localisation inconnue (anciennement Milan, collection Augusto Lurati ; P. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Turin, 1987, p. 233-234, n° 112) et un autre, conservé à la Galleria Borghese de Rome (Della Pergola, cit. n. 11, p. 105, n° 153) classé comme œuvre d'un anonyme romain de la première moitié du XVI^e-XVII^e siècle et que nous proposons ici d'attribuer au Maître en raison d'un rapport évident de composition et de technique.

29 O. Bonfait, P. Costamagna e M. Preti-Hamard (dir.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Actes du colloque. Ajaccio, 1^{er}-4 mars 2005, Ajaccio, 2006,

p. 40, pl. 6. Pour le tableau de Raphaël, voir Chiarini et Padovani, cit. n. 25, II, p. 320, n° 519. Le Maître cite Raphaël dans *La Vierge et l'Enfant de Boston* (Murphy, cit. n. 25, p. 236) et dans celle passée sur le marché de l'art en 2004 (Londres, vente Sotheby's, 7 juillet 2004, n° 43), ainsi que dans une *Sainte Conversation*, plus ambitieuse, conservée au Museo d'arte sacra de San Casciano Val di Pesa (R. C. Proto Pisani, *Il Museo di arte sacra a San Casciano Val di Pesa* Antella (Florence), 1992, p. 41, n° 18). Pour la fortune de la *Vierge du baldaquin*, en particulier chez le Maître de la Lamentation de Scandicci, voir S. Padovani, « Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del Baldacchino' », e un'ipotesi », dans M. Chiarini, M. Ciatti et S. Padovani, *Raffaello a Pitti. La 'Madonna del baldacchino'*, cat. exp., Florence, Palazzo Pitti, 1991, p. 21-34 [p. 22].

30 H. 1,455 ; L. 1,455 pour la *Sainte Conversation*. H. 0,88 ; L. 0,75. H. 0,86 ; L. 0,654. H. 0,865 ; L. 0,672, pour les autres œuvres.

31 On pense, par exemple, au cas du *Couronnement de la Vierge* de Domenico Ghirlandaio destiné à San Girolamo de Narni (Palazzo Comunale) et qui, expressément cité dans les contrats, devait servir de modèle aux *Couronnements* commandés par les clairisses de Monteluce (1505), les observants mineurs de Todi (1507), les observants de Trevi (début des années 1520) et le couvent de Norcia (1541). À ce propos, voir M. Benucci et al., *La pala di Narni. Ghirlandaio*, Terni, 2004, p. 10-11. Pour la citation de modèles dans les contrats, voir M. O'Malley, « Memorizing the new : using recent works as models in Italian Renaissance commissions », dans W. Reinink et J. Stumpel (éd.), *Memory & Oblivion, Actes du colloque*, Amsterdam, 1996, p. 803-810.

32 À propos du séjour romain de l'artiste, voir E. Villata, *Macrino d'Alba*, Alba (Cuneo), 2000, p. 45-58.

33 *Ibid.*, p. 49.

34 *Ibid.*, p. 111-114, n° 1 et p. 144-147, n° 9.

35 *Ibid.*, p. 159-161, n° 13.

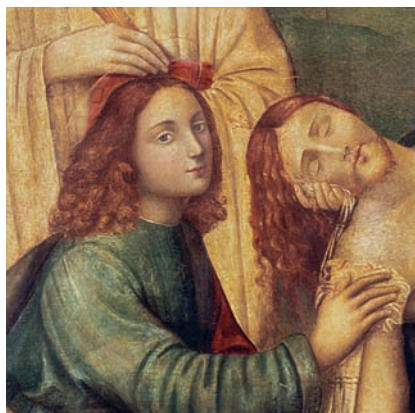
36 Les deux tableaux représentent *L'Adoration de l'Enfant avec des saints* (*ibid.*, p. 168-172, n° 15 et p. 184-187, n° 18).

37 On ignore comment le tableau est parvenu dans l'église de Chouzé-sur-Loire. Il a été classé monument historique le 10 juin 1963.

38 Voir Villata, cit. n. 32, p. 168-172, n° 15.

39 Les visages peuvent évoquer les traits de certaines figures présentes dans *Le Testament et la Mort de Moïse* peint par Signorelli sur l'une des parois de la chapelle Sixtine (T. Henry, *Luca Signorelli*, Paris, 2001, p. 123-125) tandis que la présentation monumentale de Joseph peut rappeler celle de Clément ou de Pie I^{er} (Cadogan, cit. n. 8, fig. 213 et 214).

Détail de la fig. 1.



ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Damien BERNÉ, conservateur au Palais des Beaux-arts de Lille

Isabelle CAHN, conservateur au musée d'Orsay

Hélène CHEW, conservateur en chef au musée d'Archéologie nationale, Domaine national de Saint-Germain-en-Laye

Renée COLARDELLE, conservateur en chef, directrice du Musée archéologique Grenoble-Saint-Laurent à Grenoble et du musée Champollion à Vif

Marie-Laure DESCHAMPS-BOURGEON, conservateur en chef au musée Carnavalet à Paris

Matteo GIANESELLI, historien d'art

Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT, conservatrice en chef au département des Sculptures du musée du Louvre

Saskia HANSELAAR, docteur en histoire de l'art

Michel HUYNH, conservateur en chef au musée de Cluny-musée national du Moyen Âge

Séverine LEPAPE, conservateur au département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France

Marie-Josée LINOU, conservateur en chef, directrice des musées de Riom Communauté

Céline MEUNIER, conservateur au musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau

Esclarmonde MONTEIL, conservateur au Musée archéologique de l'Oise à Vendeuil-Caply

Didier OTTINGER, conservateur en chef, directeur-adjoint du musée national d'Art moderne-Centre Pompidou

Giuseppe PORZIO, historien d'art, Soprintendenza per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli

Aurélien SAMUEL, chargée d'études documentaires, responsable des collections textiles au musée national des Arts asiatiques-Guimet à Paris

Julie VIROULAUD, historienne d'art

ARTICLES À PARAÎTRE

Catherine DELACOUR

À propos d'un « fu », vase rituel en bronze, récemment acquis par le musée Guimet

Bozena Anna KOWALCZYK

Le commanditaire d'*Apollon et Daphné* de Giovanni Battista Tiepolo, au Louvre. Nouveaux documents des archives Gerini

Philippe MALGOUYRES

La *Déposition du Christ* de Jacopo Del Duca, chef-d'œuvre posthume de Michel-Ange

Sylvie LERAY-BURIMI

Les débuts du Grand Condé. Portraits de Louis II de Bourbon par Juste d'Egmont et Jean Tassel au musée de l'Armée

Élisabeth DAVID

Égypte – le Louvre, via Versailles: itinéraire de quelques hiéroglyphes au temps de Louis XIV

Séverine LABORIE

Joseph Savart (1735-1801), « maître-peintre » à Basse-Terre

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Tous droits réservés

Malgré ses efforts, certains auteurs ou ayants droit de photographies et/ou d'œuvres représentées sur les photographies de la revue n'ont pu être identifiés ou retrouvés par l'éditeur. Nous prions les auteurs, ou leurs ayants droit, que nous aurions omis de mentionner, de bien vouloir nous excuser et de nous contacter.

ÉVÉNEMENTS

– Un nouveau musée: © M.A.O. (1 à 4)

– Près de vingt siècles...: © MAG Musée archéologique Grenoble, Frédéric Pattou (1 à 5)

– Un buste souabe...: © C2RMF / Photo Anne Chauvet (1); © RMN / Thierry Le Mage (2); © Sophie Guillot de Suduiraut (3 à 6)

– La restauration des boiseries...: © Musée Carnavalet / Roger-Viollet (1 à 5)

– Une grande donation...: © Photo Patrice Schmidt, Paris, musée d'Orsay (1, 2); © ADAGP, Paris, 2011 (2)

– Réouverture du pavillon Osiris: © RMN / Franck Raux (1, 4); © RMN / Gérard Blot (2); © RMN / Daniel Arnaudet (3); © Florent Rougemont (5)

– Création d'un nouveau...: © Photos musée Mandet, Riom / cliché Joël Damase (1 à 5); © ADAGP, Paris, 2011 (2)

ÉTUDES

– Un élément de mobilier de luxe...: © MAN St-Germain-en-Laye-Loïc Hamon (1 à 9); © Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei (10); © Droits réservés (11); © Musée d'Alésia. Conseil général de la Côte d'Or, dépôt du

Musée municipal d'Alise-Sainte-Reine. Cliché Dominique Geoffroy (12); © Roma, Musei Capitolini / Archivio Fotografico dei Musei Capitolini (13);

© Archivo fotográfico del Museo Arqueológico de Córdoba (14, 15)

– De la rencontre d'une image...: © Séverine Lepape (1); © RMN / Jean-Gilles Berizzi (2, 15); © RMN / Stéphane Maréchalle (vignette, 3); © RMN/

Volker-H. Schneider (4); © BnF (5, 7, 11, 12, 14, 18); © Collection Rijksmuseum, Amsterdam (6, 13); © École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris. Photo

Jean-Michel Lapellerie (8, 9, 17); © Droits réservés (10); © Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles/Photo d'art Speltdoorn & Fils, Bruxelles (16)

– Pratiques d'atelier et diffusion...: © Petit Palais / Roger Viollet (1); © PBK, Berlin, Dist. RMN / image BStGS (2); © Droits réservés (3); © RMN / Anderson

(4); © Agence Albatros, 2011 (5); © RMN / René-Gabriel Ojéda (6, 8); © Mairie de La Fère (7); © Nancy, musée des Beaux-arts / cliché Pierre Mignot (9);

© Ville d'Alès, musée du Colombier (10); © Musée des Beaux-arts de Dijon-Photo François Jay (11); © RMN / Gérard Blot (12); © El Paso Museum of Art, Gift of the

Samuel H. Kress Foundation 1961.1.17, K1776 (13); © Droits réservés (14)

– *L'Ecce Homo* du musée Fabre...: © Musée Fabre de Montpellier

Agglomération. Cliché Frédéric Jaulmes (1); © GDKE-Ursula Rudischer (Landesmuseum Mainz) (2); © Photo Fabio Speranza, Napoli (3); © PBK, Berlin,

Dist. RMN / image BStGS (4); © Musée de l'Hospice Saint-Roch. F.36100

Issoudun. Photographe Jean Bernard (5); © Roberto Brusati (6); © Fototeca della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di

Napoli (7, 8)

– Les châles du Cachemire de la collection...: © RMN (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier (1, 2, 4, 6, 7, 9); © RMN (musée Guimet, Paris) / Jean-Gilles

Berizzi (3); © RMN / image Guimet – © Cliché Lyon, musée des Tissus/CIETA. Tous droits de reproduction réservés (5); © RMN (musée Guimet, Paris) image Guimet

(11, 12, 13, 14, 15, 16, 17); © RMN (musée Guimet, Paris) / Michel Urtado (8, 10)

– Jean-François Le Barbier l'Ainé...: © RMN / Agence Bulloz (1); © BnF (2); © Musée Unterlinden, Colmar (3); © Coll. Musée de la Révolution française /

Domaine de Vizille (4); © Musée Carnavalet / Roger-Viollet (5); © Musées de la Ville de Rouen. Photographie C. Lancien, C. Loisiel (6)

– *La Mort de Malvina*...: © Droits réservés (1); © RMN / René-Gabriel Ojéda (2, 7, 8, 9); © RMN / Droits réservés (3); © RMN / Daniel Arnaudet (4);

© RMN / Hervé Lewandowski (5); © Dordrecht, Dordrechts Museum (6, 10);

© RMN / Jean-Gilles Berizzi (11)

– *Gradiva*...: © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / Image Centre Pompidou/© ADAGP, Paris, 2011 (1); © RMN /Anderson (2); © Museo Thyssen-

Bornemisza, Madrid/© ADAGP, Paris, 2011 (3); © Droits réservés/© ADAGP, Paris, 2011 (4); © CNAC / Mnam-Ccci, Paris. Photo Georges Meguerditchian/

© ADAGP, Paris, 2011 (5); © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN / Image of the MMA/© ADAGP, Paris, 2011 (6); © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN / Fratelli Alinari (7); © photo archives Comité André Masson/© ADAGP, Paris, 2011 (8)