

La revue des musées de France

Revue du Louvre Décembre 2013



Sommaire

Décembre 2013 – n° 5

Christine GERMAIN-DONNAT 4

Côme FABRE 8

Alain CHEVALIER 11

Laurent HAUMESSER 16

Matteo GIANESELLI 24

Stefania PASTI 38

Michal LITWINOWICZ 48

François MARANDET 57

Laurence LHINARES 69

Isabelle COLLET 79

Leïla JARBOUAI 91

99

104

Événements

Ouverture ou rénovation de musées/Enrichissement des collections

■ **MARSEILLE.** Musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély
De l'âge d'or des arts décoratifs à la création contemporaine

■ **PARIS.** Musée d'Orsay
Nouvel Orsay: ouverture des salles Luxembourg

■ **VIZILLE (Isère).** Musée de la Révolution française
La salle Charles Halley, un grand décor Art déco méconnu du château de Vizille

Études

résumés en anglais p. 107 et en allemand p. 109

■ **Archéologie et anatomie: un buste votif étrusque au musée du Louvre**

■ **Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561) et son atelier: entre ancrage traditionnel et tentation anticlassique**

■ ***La Vierge, reine des anges*: les sources d'un dessin de Primaticcio (1504-1570) conservé au musée du Louvre**

■ **Nouvelles attributions de natures mortes italiennes du XVIII^e siècle conservées dans les collections publiques françaises**

■ **Dix œuvres attribuées à Claude-Guy Hallé (1652-1736)**

■ **Alexis-Nicolas Pérignon (1785-1864), peintre, expert, marchand et collectionneur**

■ ***L'Histoire de l'art français* (1921): une maquette de Maurice Denis pour le Petit Palais**

■ **La série «Hugo» (1998-2002) d'Arnulf Rainer à la Maison de Victor Hugo**

Expositions

Index 2013



Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561) et son atelier : entre ancrage traditionnel et tentation anticlassique

par Matteo Gianceselli

Au début du xvi^e siècle, à Florence, l'activité florissante de l'atelier de Domenico Ghirlandaio trouve un prolongement durable grâce à son fils Ridolfo, un peintre qui semble être parvenu à faire coïncider la grande tradition du Quattrocento avec les formules classicisantes de la première décennie du siècle. S'il manque encore une étude complète de sa carrière, plusieurs tableaux conservés dans les collections publiques françaises peuvent lui être restitués, ou être rendus à certains de ses élèves.

Résumés en anglais p. 107 et en allemand p. 109

La fortune qu'a connue Domenico Ghirlandaio de son vivant est considérable¹. Sa mort prématurée entraîna l'installation, à la tête de son atelier, de son frère cadet Davide (1452-1525). Ce n'est qu'au début du xvi^e siècle, avec la figure de Ridolfo (1483-1561), fils de Domenico, que la *bottega* renoua avec les succès paternels. Tout en s'insérant dans les cadres iconographiques et commerciaux instaurés par son père, Ridolfo orienta plus volontiers sa production vers les modèles proposés par la jeune génération «classique» du début du Cinquecento, en particulier par Fra' Bartolomeo (1472-1517) et Raphaël (1483-1520). L'impact du classicisme fut profond et durable sur les œuvres issues de la *bottega*. La longévité de l'artiste, qui mourut à l'âge de 78 ans, explique sans doute les réponses plus ou moins sincères des élèves au répertoire académique instauré par le maître. L'atelier de Ridolfo manifesta ainsi des tendances divergentes, mêlant un traditionalisme de façade et des tentations de modernité liées au courant anticlassique². L'étude de différentes œuvres conservées dans les collections publiques françaises, pour lesquelles des hypothèses d'attribution à Ridolfo del Ghirlandaio et à son cercle sont proposées, permet de souligner ce profil stylistique singulier.

Un atelier en vogue

La production de Ridolfo n'a pas encore été systématiquement étudiée³. Son art était toutefois vivement recherché. Formé dans le giron familial, à la fois sur le plan iconographique (*Le Couronnement de la Vierge* du musée du Petit Palais d'Avignon, destiné aux religieuses de Ripoli, n'est autre qu'une adaptation du retable de même sujet, réalisé par Domenico et son atelier pour la ville de Narni (Palazzo Comunale), près de vingt ans plus tôt)⁴, et

technique (*L'Annonciation*, qui surmonte le portail d'entrée de la Santissima Annunziata, a été exécutée en mosaïque, une technique dans laquelle Domenico et Davide s'étaient spécialisés au siècle précédent), Ridolfo incarne une relève légitime et rassurante, capable de faire coïncider la grande tradition florentine issue du Quattrocento avec les formules classicisantes de la première décennie du XVI^e siècle.

À ce titre, la décoration de la chapelle des Prieurs, au sein du Palazzo Vecchio, entre août 1511 et janvier 1515, prend un sens particulier⁵. Elle coïncide avec le retour au pouvoir des Médicis, qui cherchent alors à s'inscrire dans la mémoire du patronage familial du siècle passé, depuis Cosme l'Ancien jusqu'à Laurent le Magnifique⁶. Lorenzo, petit-fils de ce dernier, tentait sans doute de s'inscrire stratégiquement dans la politique artistique menée par son grand-père, une manœuvre qui pouvait légitimer son pouvoir par la remémoration de l'âge d'or laurentien. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir Ridolfo engagé sur ce chantier. En effet, trente ans plus tôt, c'est son père et ses équipes qui avaient été sollicités pour décorer l'une des parois de la *Sala dei Gigli*, un projet qui constitue le principal témoignage des travaux du Magnifique au cœur du palais de la Seigneurie⁷. La chapelle des Prieurs constitue une profonde affirmation familiale, aussi bien de la part du commanditaire que de l'artiste. Première marque de la confiance des Médicis envers Ridolfo, cette commande prestigieuse l'instaura comme peintre officiel. Il sera ainsi successivement sollicité par les plus importantes institutions religieuses de la ville (San Pier Scheraggio, oratoire du Bigallo, *Compagnia di San Zanobi*), jusqu'à devenir le *dipintore dell'Opera* de la cathédrale⁸.

Dédiée à saint Bernard, la chapelle des Prieurs témoigne d'une exubérance raffinée, qui lui donne l'allure d'un coffret précieux. La décoration de la voûte de Baccio d'Agnolo semble avoir concentré les efforts du peintre. Elle est ornée de médaillons représentant les Apôtres et les Évangélistes, enchâssés dans un réseau de mosaïques feintes, à l'image du décor du plafond de la chambre de la Signature, réalisée par Raphaël et ses assistants au Vatican. Au centre de l'un des voûtains, Ridolfo illustre la *Trinité* (fig. 1 et détail p. 26). L'image, assez puissante, s'inscrit dans une tradition iconographique typiquement florentine, à la suite de Masaccio, un artiste dont Ridolfo possédait d'ailleurs une œuvre qui passait alors pour être de sa main⁹.

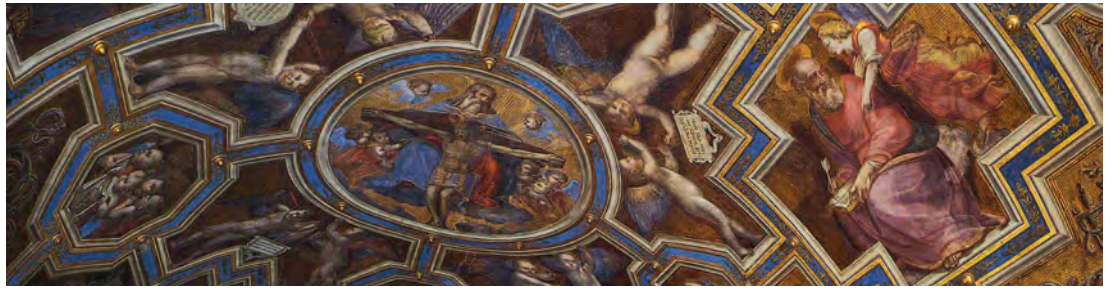
C'est peut-être ce double héritage, de Masaccio et de Raphaël, renouvelé par l'exemple récent d'Albertinelli¹⁰, qui assura la fortune de la composition de Ghirlandaio junior. En effet, celle-ci fut adaptée dans un panneau indépendant, aujourd'hui conservé à Avignon (fig. 2), et que nous estimons avoir été peint certainement par un proche assistant de Ridolfo¹¹. Peut-être, le tableau cherchait-il à satisfaire un commanditaire important, lié aux Médicis, qui avait pu repérer, au cœur du Palazzo Vecchio, l'image de la Trinité, sur laquelle il pouvait plaquer un discours d'allégeance au nouveau régime et affirmer sa confiance en l'art officiel



1. Ridolfo del Ghirlandaio. *Trinité*. Fresque. Florence. Palazzo Vecchio. Chapelle des Prieurs.

de Ridolfo. Le médaillon se distingue de son modèle par quelques détails dans la position des figures et le rendu des costumes. La représentation a perdu de son intensité au profit d'une solennité accrue, sans doute en plus grande adéquation avec le caractère dévotionnel de la commande. Ainsi, les angelots répondent parfaitement à la volonté d'archaïsme de l'image, tout comme leurs nombreux équivalents de la voûte, et correspondent au langage traditionnel des œuvres issues de l'atelier. On reconnaît, en outre, ces physionomies particulières, héritées de l'observation des canons raphaéliques, lesquelles sont habituellement rehaussées d'un modelé rosé selon les pratiques du maître. Une rigidité semblable se retrouve dans la représentation du corps du Christ, notamment dans le rendu presque élastique de ses jambes.

La *Trinité* de la chapelle des Prieurs semble avoir connu une fortune au-delà de l'atelier. C'est du moins ce que suggère le *tondo* vraisemblablement destiné au décor de la chambre de Pierfrancesco Borgherini (fig. 3), réalisé par Francesco Granacci (1477-1543), l'un des principaux élèves de Domenico Ghirlandaio¹². L'œuvre a dû être peinte vers 1515, soit peu de temps après celle de Ridolfo, ce qui pourrait justifier la filiation. Le groupe est situé sur le même fond de ciel abstrait, illuminé par les halos dorés émanant de la Croix. La différence principale réside dans l'instauration d'un plus grand dynamisme, transcrit par le double geste de Dieu le Père et par l'introduction des deux angelots dans le bas de la composition. L'invention de Ridolfo (au Palazzo Vecchio ou dans sa reprise à Avignon) a pu également être définie comme la source d'un autre *tondo*, de petit format, conservé à Nîmes (musée des Beaux-arts)¹³. Il s'agit d'une œuvre de Fernando Yáñez de la Almedina (actif de 1506 à 1536), un peintre espagnol travaillant à Florence au début du Cinquecento, notamment dans l'orbite de Léonard de



Détail de la fig. 1.



2. Atelier de Ridolfo Ghirlandaio. *Trinité*. Bois. D. 0,59. Avignon. Musée du Petit Palais. Inv. 20213.



3. Francesco Granacci. *Trinité*. Bois. D. 1,055. Berlin. Gemäldegalerie. Inv. 229.

Vinci sur le chantier de la *Bataille d'Anghiari*. Or, l'artiste est documenté à Valence dès 1506¹⁴. Dans ce cas, le *tondo* n'a pu être réalisé en Italie. L'attribution à Yáñez semble pourtant pertinente; l'œuvre a donc certainement été peinte après son départ grâce à une actualisation du répertoire des modèles florentins, peut-être favorisée par le retour en Espagne d'Alonso Berruguete en 1517.

Au cours de la deuxième décennie du Cinquecento, l'atelier de Ridolfo s'impose comme l'un des plus sollicités. Ses liens avec des commanditaires prestigieux, en premier lieu avec les Médicis, suscitent un phénomène de vive émulation qui s'observe tant sur le plan de la peinture dévotionnelle, on l'a vu, que dans le domaine du portrait. Effectivement, à la suite de son père, le peintre devient l'un des portraitistes les plus recherchés de l'élite florentine. Pour celle-ci, Ghirlandaio crée une formule austère et solennelle, concentrée sur le visage du modèle, et dont les premières démonstrations peuvent être observées dans les effigies de Pier Soderini (Chambéry, musée des Beaux-arts et Poitiers, musée des Beaux-arts), de Baldo Magini (Prato, Museo Civico) et de Michele Marullo (Côme, Museo Civico)¹⁵. Une mise en page proche est proposée par le portrait du poète Girolamo Benivieni, conservé à la National Gallery de Londres¹⁶ (fig. 4). Ce dernier fut une figure importante de la culture humaniste à la fin du Quattrocento, autour de Laurent le Magnifique, de Pic de la Mirandole et de Marsile Ficin, avant de s'en détourner et de devenir un fervent défenseur de Savonarole, dont il contribua à traduire les sermons et sous l'ascendant duquel il renia tout le pan lyrique de sa poésie¹⁷. Il n'est donc pas surprenant de le voir séduit par les talents du peintre, qui, dans le portrait de Marullo, avait célébré l'un des poètes majeurs de la poésie du siècle précédent. L'effigie de Londres constitue l'un des chefs-d'œuvre de Ridolfo portraitiste : le visage est décrit dans ses moindres aspérités; la barbe naissante fait écho au gris des yeux et aux mèches qui s'échappent du chapeau; le naturalisme idéalisé ne compromet en rien la beauté du modèle dont l'expression mélancolique est subtilement mise en valeur par la symphonie de bleu et de vert d'un paysage désolé, en accord avec l'humeur taciturne du poète.

C'est sur cette formule que se fonde un portrait conservé au musée Jacquemart-André¹⁸ (fig. 5). Bien que l'œuvre ait beaucoup souffert, on y reconnaît la mise en page caractéristique du tableau de Londres. La figure est présentée à mi-buste, devant un parapet surplombant un vaste paysage. Le visage correspond parfaitement aux canons ridolfesques, notamment par la sécheresse du traitement des yeux et des paupières. La parenté du costume laisse penser que les modèles appartiennent tous deux aux cercles les plus élevés de la société florentine et suggère une datation voisine, autour des années 1520. Stylistiquement, l'œuvre reste toutefois attachée à des modèles plus anciens. En effet, la formule est ancrée dans la tradition instaurée par la *Joconde*, un



4. Ridolfo del Ghirlandaio. *Portrait de Girolamo Benivieni*. Bois. H. 0,705; L. 0,562. Londres. National Gallery. Inv. NG2491.

5. Ridolfo del Ghirlandaio. *Portrait d'homme*. Avant restauration. Bois. H. 0,78; L. 0,61. Paris. Musée Jacquemart-André. Inv. MJAP-P 693bis.



modèle qui fut repris et plus largement diffusé par les effigies de Raphaël. En ce sens, le souvenir de la *Dame à la licorne* (Rome, Galleria Borghese) a pu jouer un rôle décisif dans la conception des tableaux de Londres et de Paris, surtout lorsque l'on se souvient que Ridolfo avait lui-même proposé, environ dix ans plus tôt, une interprétation de l'image de Raphaël dans le *Portrait de femme au lapin* de New Haven (Yale University Art Gallery)¹⁹. L'effort de mise à jour de ces modèles se manifeste dans l'actualisation des costumes et surtout dans la description, en arrière-plan, d'un panorama

aux vagues réminiscences «excentriques», pouvant rappeler les pratiques du Maître des Paysages Kress, aujourd'hui identifié avec Giovanni Larciani (1484-1527)²⁰. Ce dernier n'est pas directement issu de l'atelier de Ghirlandaio, mais la reprise de certains motifs suppose qu'il fréquentait assurément son cercle, notamment Bartolomeo Ghetti (actif au début du XVI^e siècle), l'ancien Maître de la Charité de Copenhague²¹. Le fond de l'effigie de Paris montre donc combien Ridolfo a pu chercher à reprendre à son compte, tout en l'atténuant, la poétique inquiète et capricieuse des paysages de Larciani²².



6. Ridolfo del Ghirlandaio.
Saint Jérôme et Saint François d'Assise. Bois.
H. 1,20; L. 0,41 chaque.
Paris. Église Saint-Louis-en-l'Île.



7. Ridolfo del Ghirlandaio. *Vierge et l'Enfant en trône entre saint François d'Assise et saint Antoine abbé et le donateur Bartolomeo Dainelli*. Bois. H. 1,60; L. 1,45. Certaldo. Museo d'Arte Sacra. Inv. 9.

La permanence du style de Ridolfo et sa fidélité aux inventions proposées au début de sa carrière peuvent être examinées à la lumière de deux œuvres peu connues (fig. 6), conservées en l'église parisienne de Saint-Louis-en-l'Île²³. Les panneaux représentent saint Jérôme et saint François d'Assise, placés dans des niches. Le premier est figuré dans la position traditionnelle de l'ermit, une pierre à la main. Le chapeau à ses pieds rappelle sa fonction cardinale. Le second, revêtu de sa bure, porte les stigmates christiques et tient un crucifix orfèvré. Si saint François interpelle le regard du spectateur et l'invite à la méditation, saint Jérôme, au contraire, est tourné vers le centre.

L'appartenance des deux tableaux au catalogue de Ridolfo ne fait pas de doute. Ainsi, le saint Jérôme rappelle le saint Nicolas présent sur le *tondo* de Charlotte (Mint Museum), avec lequel il partage posture et physionomie, en particulier le traitement sinueux de la barbe²⁴. Le second est, en revanche, une reprise quasi textuelle du saint peint sur un retable récemment attribué à l'artiste, aujourd'hui conservé à Certaldo (fig. 7) et portant la date de 1522²⁵. La parenté entre les deux figures laisserait d'ailleurs envisager une datation proche pour les panneaux de Paris. Le traitement des niches, enfin, est proche de celles figurant sur les panneaux latéraux du triptyque portatif de New York (Metropolitan Museum of Art)²⁶. On y retrouve une austérité comparable et un même traitement schématique de la lumière.

Sans doute, les panneaux devaient-ils encadrer une sculpture, selon la formule des retables mixtes, ou, plus vraisemblablement, une composition centrale disparue ou non localisée. En ce sens, on pourrait supposer une représentation similaire à la *Nativité* de New York.



8. Ridolfo del Ghirlandaio. *Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste*. Bois. D. 0,89. Dublin. National Gallery of Ireland. Inv. NGI1090.

9. Ridolfo del Ghirlandaio. *Adoration de l'Enfant*. Bois. H. 0,68; L. 0,55. Collection particulière.



Vraisemblablement réalisé au cours de la première moitié des années 1510, le triptyque illustre le déploiement stylistique de la manière de Ridolfo. Toutefois, le souvenir de ses premiers tableaux y est perceptible. En effet, l'œuvre constitue une variation sur un type mis au point au début de la carrière de l'artiste et dont on pourrait suivre les traces sur plus d'une décennie. Ainsi, le motif particulier de l'arcature en arrière-plan, abritant la figure de saint Joseph, semble se rencontrer pour la première fois dans un *tondo*, aujourd'hui à Dublin (fig. 8) et portant une attribution à Giuliano Bugiardini (1475-1554)²⁷. Ce tableau, que nous proposons de rendre à Ridolfo, serait l'une de ses premières œuvres, à une époque où le peintre montrait une forte dépendance vis-à-vis des modes de Fra' Bartolomeo²⁸. Repris environ dix ans plus tard dans le triptyque de New York, le détail de l'arcature revient ensuite dans une *Adoration des Bergers* conservée à Notre Dame (Snite Museum)²⁹, puis dans une *Adoration de l'Enfant* (fig. 9), traditionnellement donnée à Tommaso di Stefano Lunetti (vers 1495-1564) qui, selon toute vraisemblance, doit également revenir à Ghirlandaio³⁰.

Les tableaux de Paris, près de deux fois plus hauts, ne peuvent être envisagés comme les volets de ces différentes œuvres. On peut toutefois supposer une conception iconographique similaire. Dans ce cas, le triptyque dévotionnel de New York pourrait constituer une reprise réduite d'un premier ensemble conçu conjointement, sur une échelle plus importante et dont les panneaux de Saint-Louis-en-l'Île pourraient en partie témoigner.

Dans le sillage de Ridolfo del Ghirlandaio Élèves et suiveurs

Dans la *Vie* qu'il consacre à Domenico Puligo (1492-1527), Giorgio Vasari note qu'« au temps où Ridolfo Ghirlandaio, suivant l'habitude de son père, produisait à Florence beaucoup de peintures [...] il avait toujours de nombreux apprentis dans son atelier »³¹. Domenico Puligo fut l'un des principaux élèves de Ridolfo³². Pour la « sorte de brume » qui voile généralement ses figures, l'art de Puligo a souvent été défini comme une réponse à celui d'Andrea del Sarto, avec qui il s'était « lié intimement », au point de passer pour l'un de ses élèves³³. L'impact d'Andrea sur la manière de Domenico fut réel. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les nombreux portraits de Puligo qui reprennent les formules mises au point par Andrea del Sarto. Cependant, c'est oublier l'importance d'une formation artistique ancrée dans la tradition iconographique du Quattrocento, foncièrement redevable à l'exemple de Ridolfo. En ce sens, *La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* (Florence, Palazzo Pitti) ou *La Vision de saint Bernard* (Baltimore,

10. Domenico Puligo. *Cléopâtre*. Bois. H. 0,572; L. 0,46. Paris. Musée de l'Assistance publique. Inv. AP1538.



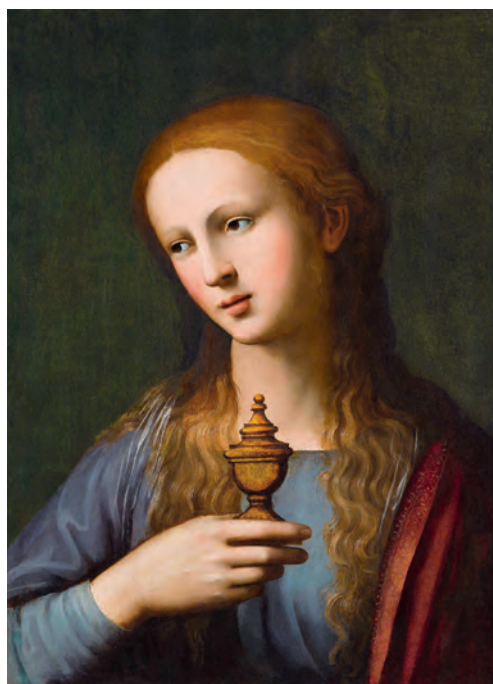
Walters Art Museum) sont particulièrement significatives, car elles constituent des variations sur des modèles de Fra' Bartolomeo ou du Pérugin³⁴. Tout au long de sa carrière, Puligo reste, en outre, largement tributaire des inventions de son maître, notamment dans les multiples *Sainte Famille*, comme celle du Palazzo Pitti, qui s'inspire sans doute d'un *tondo* de même sujet peint par Ridolfo (Baltimore, Walters Art Museum)³⁵.

Parallèlement à ces peintures dévotionnelles, Puligo semble s'être fait le spécialiste d'une autre formule iconographique. Il multiplia ainsi les bustes de femmes, souvent dénudées et figurant Cléopâtre, Lucrece ou d'autres héroïnes antiques. Une *Cléopâtre*, conservée à Budapest (Szépművészeti Múzeum) constitue la source de ce genre de composition³⁶. À partir de ce prototype furent tirées de multiples variations, dont une reprise plus tardive se trouve à Paris³⁷ (fig. 10). Une lumière plus vive frappe la figure, lui donnant ainsi un éclat émaillé. L'ascendant d'Andrea del Sarto se fait également plus sensiblement



11. Domenico Puligo. *Cléopâtre*. Bois. H. 0,71; L. 0,57.
Épinal. Musée départemental d'Art ancien et contemporain. Inv. L.I.29.

12. Atelier de Ridolfo del Ghirlandaio.
Sainte Marie-Madeleine. Bois. H. 0,512; L. 0,37.
Chantilly. Musée Condé. Inv. 30.



sentir, en particulier dans les transitions brumeuses entre les chairs et l'arrière-plan. Une version inédite, conservée à Épinal (fig. 11), s'inspire largement du tableau de Paris³⁸. Bien que l'œuvre ait été certainement retouchée et réduite³⁹, elle montre une reprise directe de la composition, aussi bien dans la puissance du contraste entre le fond et la blancheur du buste que dans la description sculpturale de celui-ci. Le traitement de la main et le rendu mousseux de la chevelure s'imposent également comme des caractéristiques propres au langage de Puligo. La volupté de l'image est accentuée par les rehauts rosés des pommettes et par la bouche entrouverte. Il s'agit donc, iconographiquement et stylistiquement, d'offrir au spectateur la vue séduisante d'une beauté froide et laiteuse, sous les atours traditionnels d'une héroïne vertueuse.

Ici encore, l'inspiration du peintre a pu lui être soufflée par Ridolfo. En effet, ces œuvres rappellent fortement la *Marie-Madeleine* de Chantilly (fig. 12), dans laquelle la sainte est représentée à mi buste, sur un fond sombre⁴⁰. Si

Puligo a donc pu récupérer une invention de son maître, il en a toutefois accentué l'érotisme en enveloppant la figure d'un *sfumato* accusé. L'image fait montre d'une sensualité inédite, qui trahit la fortune tardive de Léonard de Vinci⁴¹, que le peintre avait pu approcher par le filtre d'une observation assidue de la manière d'Andrea del Sarto.

Les débuts de Giovanbattista del Verrocchio (1494-1569) sont plus difficiles à cerner. Selon toute probabilité, le neveu d'Andrea del Verrocchio aurait été formé dans le cercle de Ridolfo, si ce n'est directement sous son autorité⁴². En ce sens, il est intéressant de se souvenir que le père de Ridolfo avait très tôt entretenu des contacts artistiques avec Andrea del Verrocchio qui était, par ailleurs, le parrain d'Alessandra, l'une des sœurs de Domenico⁴³. L'atelier de Ridolfo pouvait donc se révéler comme un lieu particulièrement propice à la formation de Giovanbattista.

Deux tableaux conservés en France, d'autant plus précieux que la majorité des œuvres de cet artiste demeurent



13. Giovanbattista del Verrocchio.
*Adoration de l'Enfant avec
 sainte Marie-Madeleine et
 saint François d'Assise.*
 Bois. H. 0,625; L. 0,465.
 Avignon. Musée Calvet. Inv. 23533.

en mains privées ou circulent sur le marché de l'art, témoignent de l'évolution du peintre. Le premier, une *Adoration de l'Enfant avec sainte Marie-Madeleine et saint François d'Assise*, se trouve à Avignon (fig. 13) et porte une attribution à Francesco Granacci⁴⁴. Cette étiquette ne surprend pas lorsque l'on considère les rapports évidents entretenus par l'artiste avec son aîné. Ainsi, vraisemblablement formé autour des années 1515-1520, Giovanbattista a pu étudier la production contemporaine de Granacci qui incarnait alors la parfaite synthèse entre tradition quattrocentesque et effort de modernisation. Le saint François d'Avignon montre ainsi des affinités évidentes avec celui figurant dans les *Sainte Conversation* de Greve in Chianti (Museo d'Arte Sacra) et de Castelfiorentino (Museo d'Arte Sacra di Santa Verdiana)⁴⁵. La Marie-Madeleine de Giovanbattista peut également passer pour une adaptation de la sainte autrefois

présente sur l'un des volets de la *pala* de Sant'Apollonia (aujourd'hui Munich, Alte Pinakothek)⁴⁶. L'importance de ce grand retable, et notamment de sa prédelle, réalisés vers 1525-1530, devrait ainsi être réévaluée à la lumière du rôle qu'il put jouer auprès des « excentriques » florentins.

Dans le tableau d'Avignon, Giovanbattista illustre une scène d'adoration traditionnelle. Les physionomies s'inspirent des modèles du classicisme promu par Ridolfo del Ghirlandaio et par la Scuola di San Marco. Toutefois, cet idéal classique est quelque peu altéré par l'expression d'un sentiment d'inquiétude proche de la manière tardive de Francesco Granacci et par une palette glacée et vivement contrastée. Les figures, émaciées et blafardes, tout comme le paysage aride et désolé, suggèrent des liens avec le milieu des *Eccentrici*. On songe, en effet, aux silhouettes du Maître de Serumido (actif au début du XVI^e siècle)⁴⁷ ou aux panoramas de Giovanni Larciani. Ainsi, l'œuvre montrerait

14. Giovanbattista del Verrocchio.
Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste.
 Bois. H. 1,102; L. 0,906.
 Aix-en-Provence. Musée Granet. Inv. 860.01.129.

15. Giovanbattista del Verrocchio.
Les trois Archanges. Bois. H. 1,565; L. 1,305.
 Buggiano. Pieve di San Giovanni.



combien l'art de Giovanbattista pouvait être ancré dans l'héritage iconographique du xv^e siècle, un héritage stylistiquement corrompu par une tentation de modernité. Cette modernité relative s'exprime par la convocation des innovations formulées par les artistes « excentriques », elles-mêmes fondées sur les propositions de Granacci et sur l'avant-garde anticlassique.

La seconde œuvre (fig. 14), représentant une *Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste*, se rattache à un moment plus tardif de la production du peintre⁴⁸. La posture de l'Enfant et de Marie, ainsi que le costume de cette dernière, montrent un retour à la *Vierge du baldaquin* de Raphaël (Florence, Palazzo Pitti) alors que la composition resserrée rappelle les moyens iconographiques développés par Ridolfo et son cercle, d'Antonio del Ceraiolo au Maître de la Lamentation de Scandicci (tous deux actifs au début du xvi^e siècle)⁴⁹. Cependant, c'est une nouvelle fois vers les

œuvres de l'atelier d'Andrea del Sarto que Giovanbattista se tourne. En effet, le tableau montre de profondes affinités iconographiques et stylistiques avec les images dévotionnelles réalisées tardivement par Andrea et son milieu. Ainsi, le chromatisme acidulé du panneau d'Aix-en-Provence rappelle la palette de la *Sainte Famille Barberini* (Rome, Galleria d'Arte Antica in Palazzo Barberini) tandis que la composition fait songer à la *Sainte Famille Médicis* (Florence, Palazzo Pitti)⁵⁰.

Si les visages anguleux peuvent suggérer l'art de Domenico Puligo, les physionomies de Giovanbattista n'en restent pas moins personnelles. Le panneau de musée Granet peut être comparé aux *Archanges* plus tardifs de Buggiano (fig. 15), qui n'auraient pu exister sans le précédent peint par Michele Tosini (1503-1577) vers 1560 et destiné à la Badia de Passignano⁵¹. Le retable de Buggiano appartient à la phase tardive de la carrière de

Giovanbattista, à un moment où son art est presque exclusivement soumis aux canons maniéristes. Cette orientation stylistique rappelle combien la personnalité de Michele Tosini s'imposa progressivement au sein de la *bottega* ridolfesque. En effet, Michele fut à tel point apprécié par son maître que la gestion de l'atelier lui fut progressivement confiée. Ainsi, à partir des années 1530, Michele occupe une place prépondérante dans l'*officina*, au point d'être nommé Michele di Ridolfo⁵². L'atelier de Michele est alors tout aussi recherché que celui de son maître, au point de devenir, quelques années plus tard, le principal concurrent de la *bottega* de Giorgio Vasari.

La nouvelle position occupée par Tosini imposait son exemple auprès de la nouvelle génération d'élèves. C'est du moins ce que suggère la *Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* de Villefranche-sur-Saône (fig. 16), que nous proposons d'attribuer à un autre peintre formé auprès de Ridolfo, Carlo Portelli (vers 1510-1574)⁵³. L'œuvre dépend fortement des compositions dévotionnelles précieuses et distancées de Michele, notamment pour son chromatisme pastel et changeant, ses corps élanés et agités. Tosini incarne alors l'effort de synthèse opéré au sein de l'atelier familial des Ghirlandaio, entre l'assimilation de la tradition quattrocentesque et la séduction du langage maniériste.

L'étude de ces différentes œuvres permet de définir plus justement la production de Ridolfo del Ghirlandaio et de son cercle. Afin de séduire les franges les plus conservatrices de sa clientèle, le peintre perpétue un classicisme quelque peu daté, qui témoigne de ses facultés d'adaptation aux demandes d'un marché traditionaliste. Toutefois, son art n'est pas exempt d'une réelle ouverture, en particulier envers la concurrence exercée par l'atelier d'Andrea del Sarto et la jeune génération « excentrique », une ouverture d'ailleurs peut-être encouragée par ses propres disciples. Contrairement à son père, Ridolfo ne rechercha donc pas l'homogénéité d'une langue commune à tout prix. Les tableaux évoqués ici pourraient témoigner de l'échec de Ridolfo, en tant que maître, à imposer une manière uniforme et respectée ; mais ils peuvent également refléter sa disposition à soutenir les inclinations personnelles de ses élèves qui ont pu, en retour, insuffler un certain renouvellement à la *bottega*. Ces œuvres incitent donc à reconsidérer le rôle qu'a pu jouer l'atelier de Ridolfo dans le panorama de l'art florentin, entre classicisme et *maniera*. C'est dans ces écarts stylistiques que se joue le passage d'une conception artisanale du travail en atelier, issue de la tradition remontant au Trecento et que Domenico Ghirlandaio avait pu, en son temps, prestigieusement incarner, à une approche plus moderne, qui s'appuie sur les talents individuels, dans un rapport fécond entre maître et élèves, et qui peut rappeler l'esprit d'un grand entrepreneur comme Raphaël.

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Philippe Costamagna, Michel Laclotte, Catherine Monbeig Goguel et Nathalie Volle pour leurs conseils et encouragements. Que soient également saluées les différentes institutions françaises qui ont suivi et facilité ces recherches, notamment les musées du Petit Palais et Calvet d'Avignon, le musée Jacquemart-André de Paris, le musée départemental d'Art ancien et contemporain d'Épinal et le musée Condé de Chantilly.

Cette étude est le fruit d'une collaboration engagée avec l'Institut national d'histoire de l'art dans le cadre du programme de recherche sur le *Répertoire des peintures italiennes dans les collections publiques françaises* (RETIF). Entrepris par Michel Laclotte et actuellement coordonné par Nathalie Volle, le *Répertoire* est consultable en ligne (<http://agorha.inha.fr>). Un premier article du même auteur (*La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2011, n° 4, p. 51) portait sur les pratiques d'atelier et la diffusion des modèles en Italie centrale, entre la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle, et notamment sur les grandes *botteghe* florentines du Pérugin, de Filippino Lippi ou de Domenico Ghirlandaio.

NOTES

1 À propos de la fortune du ghirlandaïsme à Florence et en Toscane, voir E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York-Londres, 1976, et M. Gianceselli, *Dans le sillage de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Peintres et commanditaires à Florence (1480-1530)*, thèse de doctorat, P. Sénéchal (dir.), Amiens, université Picardie Jules Verne, 2012.

2 Sur le courant anticlassique, voir A. Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du xv^e siècle*, Paris, 1996.

3 Pour Ridolfo, les textes de C. Gamba (« Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio », *Dedalo*, 1928-1929, n° 9, p. 463-490) et d'E. Maggini (*Un classicista fiorentino: Ridolfo Ghirlandaio*, Florence, 1968) constituent les références monographiques les plus solides. S. J. Freedberg (*Painting in the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961, p. 77-79, 209-211 et 487-490) a cherché à replacer les œuvres de Ridolfo dans le contexte artistique de l'époque, tandis que les différentes contributions de D. Franklin (« Ridolfo Ghirlandaio's Altar-Pieces for Leonardo Buonafé and the Hospital of S. Maria Nuova in Florence », *The Burlington Magazine*, 135, 1993, p. 4-16 et « Towards a new chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini », *The Burlington Magazine*, 140, 1998, p. 445-455) ont profondément renouvelé la documentation relative à la carrière de l'artiste. Enfin, on retiendra l'apport essentiel d'A. Natali (notamment *La Piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Florence-Sienne, 1995, p. 117).

4 M. Laclotte et E. Moench, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais. Avignon*, Paris, 2005, p. 105, n° 93 ; J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artiste et artisan*, Paris, 2002, p. 255-256, n° 31.

5 La chapelle est mentionnée par G. Vasari (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel (dir.), Paris, t. 8, 1989, p. 326).

6 A. Cecchi, « Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino dagli esordi al Palazzo Borgherini », *Antichità viva*, 1990, n° 1, p. 42.

7 M. Hegarty, « Laurentian Patronage in the Palazzo Vecchio: The Frescoes of the Sala dei Gigli », *The Art Bulletin*, 78, 1996, p. 264.

8 Il est mentionné ainsi, entre novembre 1515 et juin 1519, dans des documents conservés à l'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore de Florence (VII.I.51, c. 109 et VIII.I.140, c. 37, v. ; VII.I.52 et II.4.6, c. 99, r.).

9 Dans la *Vie* de Masaccio, Vasari (cit. n. 5, t. 3, 1989, p. 176) décrit un tableau représentant le *Christ guérissant un paralytique* (aujourd'hui à Philadelphie, Museum of Art, inv. 17) alors conservé dans « la maison de Ghirlandaio » et à présent considéré comme une œuvre de Francesco d'Antonio di Bartolomeo, un suiveur de Lorenzo Monaco, ensuite influencé par l'art de Gentile da Fabriano,



16. Carlo Portelli.
*Vierge et l'Enfant avec le
 petit saint Jean-Baptiste.*
 Bois. H. 0,91 ; L. 0,72.
 Villefranche-sur-Saône.
 Musée Paul Dini. Inv. 1975.47.

et surtout de Masaccio et Masolino. Sur ce tableau, voir : M. Israël, dans M. Bormand et B. Paolozzi Strozzi, *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence. 1400-1460*, cat. exp., Florence, Palazzo Strozzi/Paris, musée du Louvre, 2013, p. 406-407, n° VII.4.

10 La *Trinité* de Mariotto (Florence, Galleria dell'Accademia ; M. Simari dans S. Padovani, (dir.), *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, cat. exp., Florence, Palazzo Pitti et Museo di San Marco, 1996, p. 207-210, n° 63) a été réalisée vers 1510.

11 Laclotte et Moench, cit. n. 4, p. 212, n° 294 (comme anonyme florentin du début du xvi^e siècle). Le tableau faisait partie de la collection Campana. Concernant ce genre de pratiques dans le cadre des ateliers florentins de la fin du xv^e siècle, voir M. Gianeselli, dans E. Moench,

Primitifs italiens. Le vrai, le faux, la fortune critique, cat. exp., Ajaccio, palais Fesch-musée des Beaux-arts, 2012, p. 83-99.

12 C. von Holst, *Francesco Granacci*, Munich, 1974, p. 145, n° 26, et A. Braham, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», *The Burlington Magazine*, 121, 1979, p. 754.

13 F. B. Doménech dans F. B. Doménech et F. Sricchia Santoro (dir.), *Ferrando Spagnuolo: e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, cat. exp., Florence, Casa Buonarroti, 1998, p. 67.

14 *Ibid.*, p. 164.

15 V. Damian, *Peintures florentines. Collections du musée de Chambéry*, Chambéry, 1990, p. 61-62, n° 20 ; M. Pia Mannini dans M. Pia Mannini

(dir.), *Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*, cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, 2009, p. 196-197, n° 42; P. Costamagna dans Moench, cit., n. 11, p. 176-177, n° 19.

16 C. Baker et T. Henry, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue with a Supplement of New Acquisitions and Loans. 1995-2000*, Londres, 2001, p. 257.

17 À son propos, voir C. Vasoli, « Benivieni, Girolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8, 1966 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-benivieni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-benivieni_(Dizionario-Biografico))).

18 Le panneau a été acquis par Nélie Jacquemart-André. Voir N. Sainte Fare Garnot, dans J.-P. Babelon, M. Laclotte, N. Sainte Fare Garnot et N. Volle, *Primitifs italiens*, Paris, 2000, p. 163, n° 111 (avec une attribution peu sûre à l'école italienne). L'attribution a été proposée parallèlement par A. De Marchi et confirmée, lors des examens, par P. Curie. L'œuvre est actuellement en cours de restauration au C2RMF, dans les ateliers du pavillon de Flore. Les travaux en cours permettent d'analyser l'image débarrassée de ces vernis et repeints. Ils confirment la fermeté du modelé et la vigueur de la présentation, associées à un traitement soyeux de la barbe et de la chevelure et une délicate fantaisie dans la description du paysage.

19 A. Coliva (dir.), *Raffaello da Firenze a Roma*, cat. exp., Rome, Galleria Borghese, 2006, p. 123-125, n° 10; C. Seymour, *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven-Londres, 1970, p. 148-151, n° 103.

20 L'artiste fait partie du groupe de peintres regroupés par F. Zeri (« Eccentrici fiorentini », *Bollettino d'arte*, 47, 1962, p. 216) sous l'étiquette des « excentriques ». Son identification a été permise grâce à L. A. Waldman (« The 'Master of the Kress Landscapes' unmasked - Giovanni Larciani and the Fucecchio altar-piece », *The Burlington Magazine*, 1998, n° 140, p. 457 et « Un nome per il 'Maestro dei Paesaggi Kress': Giovanni Larciani e la pala d'altare di Fucecchio », *Erba d'Arno*, 1998, n° 74, p. 22).

21 Les deux artistes sont mentionnés comme témoins d'une audience du *mundualdus* d'une certaine Cosa di Francesco da Volterra (L. A. Waldman, « A New Identification for the Master of the Copenhagen 'Charity': Bartolomeo Ghetti in Tuscany and France », *The Burlington Magazine*, 2003, n° 145, p. 7. Pour Ghetti, voir également L. A. Waldman, « Parigi / Firenze: novità per il pittore fiorentino Bartolomeo Ghetti », *Erba d'Arno*, 2008, n° 111, p. 45-58).

22 Certaines études de Larciani ont pu servir d'intermédiaire, comme celles, par exemple, conservées au musée du Louvre (inv. 1138 et 1141).

23 À notre connaissance, les œuvres, qui appartenaient à la collection de l'abbé Louis-Auguste-Napoléon Bossuet, curé de la paroisse de 1864 à 1888, n'ont été mentionnées que dans le mémoire de maîtrise de Monique de Savignac, *Les tableaux italiens des églises de Paris. xv^e, xvii^e, xviii^e siècles. Essai de catalogue*, A. Schnapper (dir.), Paris, université de Paris-Sorbonne Paris IV, 1, 1986, p. 40-41, n° 8-9, avec une attribution à un artiste de Brescia du xv^e siècle.

24 C. von Holst, « Fra Bartolomeo und Albertinelli », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18, 1974, p. 309 (comme artiste de l'École de San Marco).

25 R. Proto Pisani (dir.), *Museo d'arte sacra di Certaldo*, Florence, 2006, p. 52-53, n° 10 (comme Andrea del Brescianino). Pour une attribution à Ridolfo, voir M. Gianeselli, « Les ateliers familiaux à Florence entre xv^e et xvii^e siècles. Quelques considérations à partir des Sellaio de Nantes », dans A. Collange, C. Georgel et H. Rousteau-Chambon (dir.), *La collection Cacaault, Italie / Nantes, 1810 / 2010*, actes du colloque, Nantes, école des Beaux-arts, 2010, à paraître.

26 Voir D. McTavish dans D. Franklin (dir.), *Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence*, cat. exp., Ottawa, National Gallery of Canada, 2005, p. 112-113, n° 23. Pour les volets aujourd'hui détachés, voir *idem*, p. 114-115, n° 24.

27 L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Turin, 1987, p. 290, n° 90.

28 Comme le suggère le rapport évident entre le tableau de Dublin avec la *Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* réalisée par Baccio della Porta au tournant du siècle (New York, Metropolitan Museum of Art; E. Fahy dans 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. 146-147, n° 26.

29 E. Capretti dans E. Capretti et S. Padovani, *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, cat. exp., Florence, Palazzo Pitti, 2002-2003, p. 29-30 (comme Domenico Puligo à ses débuts). La reprise du motif du tableau de New York irait plutôt dans le sens d'une attribution à Ridolfo. Le dessin relatif à la composition, conservé à Stockholm (Nationalmuseum; P. Bjurström, *Italian Drawings from the Collection of Giorgio Vasari*, Stockholm, 2001, n° 1085) doit donc logiquement revenir à Ghirlandaio.

30 Anciennement conservé à Santa Barbara, Museum of Art (vente du 12 mars 1987, Butterfields, Los Angeles). Voir B. B. Fredericksen et F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, 1972, p. 204 (comme Tommaso di Stefano Lunetti). Le motif du saint Joseph, directement repris de l'*Adoration des Bergers*, peinte par Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita pour Francesco Sassetti, tendrait d'ailleurs à étayer la proposition de voir, dans le tableau auparavant conservé au musée de Santa Barbara, la main de Ridolfo. Pour la transmission des modèles entre les différentes générations, voir M. Gianeselli, « De Domenico à Ridolfo del Ghirlandaio. Pratiques et fortune d'un atelier familial à Florence entre xv^e et xvii^e siècles », *ArtItaliens. La revue de l'AHAI*, 19, 2013, p. 39-46.

31 Vasari, cit. n. 5, t. 5, 1989, p. 273.

32 À propos de l'artiste, voir en particulier Capretti et Padovani, cit. n. 29.

33 Vasari, cit. n. 5, t. 5, 1989, p. 278.

34 Pour les œuvres de Puligo, voir S. Casciu dans Capretti et Padovani, cit. n. 29, p. 68-69, n° 2 et F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, p. 316-317, n° 204. La première s'appuie sur une composition mise au point par Fra' Bartolomeo par la suite diffusée par son atelier: voir par exemple la version du musée Crozatier du Puy-en-Velay: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/system/win_main.jsp?record=musee:MUS_BIEN:22595>. La seconde reprend le retable peint par Le Pérugin pour l'église du Cestello (aujourd'hui Munich, Alte Pinakothek; C. Syre, *Alte Pinakothek. Italienische Malerei*, Ostfildern, 2007, p. 180-181). Ridolfo avait lui-même proposé une variation sur la *Vision de saint Bernard* de Fra' Bartolomeo dans un panneau déposé par les Gallerie fiorentine à Monte San Savino, Santi Tiburzio e Susanna (M. Gianeselli, « La 'parlata classicista': proposte per Ridolfo del Ghirlandaio e la sua cerchia », *Arte Cristiana*, 99, 2011, p. 298-299).

35 S. Casciu, dans M. Chiarini et S. Padovani, (dir.), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Florence, 2003, vol. 2, p. 310, n° 504, et Zeri, cit. n. 34, p. 321-322, n° 208.

36 Capretti dans Capretti et Padovani, cit. n. 29, p. 76-77, n° 6.

37 Y. Saint-Geours, N. Sainte Fare Garnot et N. Simon-Dhouailly, *Musée de l'Assistance publique de Paris*, Paris, 1987, p. 160.

38 L'œuvre, conservée sous l'étiquette d'un peintre italien anonyme du xv^e siècle, appartenait à la collection du prince de Salm, avant d'être saisie à la Révolution.

39 L'éclat particulier des yeux, qui rappellerait presque les pratiques de Carlo Dolci, pourrait supposer une intervention ancienne, remontant peut-être au xvii^e siècle. Le format ovale ne correspond pas non plus aux usages du peintre et de l'époque.

40 Franklin, cit. n. 3, p. 12. Il ne faut pas non plus exclure la possibilité d'une inspiration d'après des prototypes ridolfesques perdus ou non localisés.

41 Ce type de formules ne pourrait exister sans la connaissance d'œuvres telles que le *Saint Jean-Baptiste* du musée du Louvre (V. Delieuvin, *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 2012, p. 246-249, n° 82).

42 À son propos, voir L. A. Waldman dans A. Sawkins (dir.), *Italian Renaissance Masters*, cat. exp., Marquette, Patrick and Beatrice Haggerty Museum, 2001, p. 34-36, et appendice III, et L. A. Waldman, «New paintings by Giovambattista del Verrocchio», *Source*, 26, 2007, p. 34-39.

43 Vatican, Archivio Segreto Vaticano, *Arciconfraternita del Gonfalone*, 1276, c. 4, v.

44 P. Malgouyres et P. Sénéchal, *Peintures et sculptures d'Italie. Collections du xv^e au xix^e siècle du musée Calvet*, Avignon, 1998, p. 143, n° 51. L'œuvre faisait partie de la donation Marcel Puech en 1986.

45 Holst, cit. n. 24, p. 136-137, n° 11 et p. 149-150, n° 30.

46 Pour les panneaux latéraux du retable de Sant'Apollonia, voir *ibid.*, p. 165, n°s 62-65.

47 Le Maître de Serumido a pu être identifié comme Mariotto Dolzemele, un peintre-doreur ayant collaboré avec Ridolfo (Waldman dans Sawkins, cit. n. 42, p. 27). Dans la seconde moitié des années 1520, on sait également qu'il collabora avec Giovanni Larciani (*idem*, appendice I). Toutefois, l'identification reste hypothétique. Deux autres noms ont pu être prononcés : celui d'Aristotile da Sangallo (Zeri, cit. n. 20, p. 324 et S. Padovani, «I ritratti Doni: Raffaello e il suo 'eccentrico' amico, il Maestro di Serumido», *Paragone*, 61, 2005, p. 18) et celui de Ruberto Lippi, le fils de Filippino (Natali, cit. n. 3, p. 146).

48 Le tableau y porte une attribution à Giorgio Vasari. Il faisait partie de la donation Bourguignon de Fabregoules en 1860.

49 On pensera, par exemple, à la *Sainte Famille* de Budapest, définie selon E. Capretti (dans Capretti et Padovani, cit. n. 29, p. 66-67, n° 1) comme l'une des premières œuvres de Puligo. Or, les nombreuses reprises connues de cette composition interdisent, à notre sens, l'attribution à un peintre alors en cours de formation. L'hypothèse d'y voir une invention de Ridolfo serait ainsi plus légitime. Pour Antonio del Ceraiolo, voir F. Zeri, «Antonio del Ceraiolo», *Gazette des Beaux-Arts*, 1967, n° 2, p. 139, et A. Tamborino, «Considerazioni sull'attività di Antonio del Ceraiolo e proposte al suo catalogo», *Proporzioni*, 2001-2002, n° II-III, p. 104-122 ; pour le Maître de la Lamentation de Scandicci, voir dernièrement Gianceselli, cit. n. 34, p. 297-298 et M. Gianceselli, «Pratiques d'atelier et diffusion des modèles en Italie centrale (1490-1520). Quelques réflexions autour de tableaux appartenant aux collections publiques françaises», *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2011, n° 4, p. 56-58.

50 L. Mochi Onori dans L. Mochi Onori et R. Vodret, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. Catalogo sistematico*, Rome, 2008, p. 164 et Padovani dans Chiarini et Padovani, cit. n. 35, p. 43, n° 44. Une copie de cette dernière (actuellement Formigne, Giusti Antichità) a été réalisée par Giovanbattista.

51 Waldman dans Sawkins, cit. n. 42, p. 35. Pour la carrière de Tosini, voir Heidi J. Hornik, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Eastbourne, 2009. Pour ses travaux à Passignano, *ibid.*, p. 56-61.

52 Vasari, cit. n. 5, p. 329.

53 L'œuvre y est attribuée à Giorgio Vasari. Elle est entrée dans les collections en 1906 avec la donation Pascal Greppe. Pour les débuts de Portelli, voir P. Costamagna, «La formation de Carlo Portelli : précisions et adjonctions au catalogue», *Annali della fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi*, 2, 1989, p. 17-25.



Détail de la fig. 6 :
Saint François d'Assise.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Alain CHEVALIER

Conservateur en chef, directeur du musée de la Révolution française-
Domaine de Vizille

Isabelle COLLET

Conservateur en chef au Petit Palais-musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

Côme FABRE

Conservateur au musée d'Orsay

Christine GERMAIN-DONNAT

Conservateur en chef, directrice du musée des Arts décoratifs, de la
Faïence et de la Mode, château Borely et du musée Grobet-Labadié
à Marseille

Matteo GIANESELLI

Doctorant en histoire de l'art

Laurent HAUMESSER

Conservateur au département des Antiquités grecques, étrusques et
romaines du musée du Louvre

Leïla JARBOUAI

Conservateur au musée d'Orsay (anciennement conservateur à la
Maison de Victor Hugo)

Laurence LHINARES

Chargée de recherche pour le département des Arts graphiques du
musée du Louvre et la Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris

Michal LITWINOWICZ

Doctorant à l'École pratique des hautes études

François MARANDET

Docteur en histoire de l'art

Stefania PASTI

Professeur d'histoire de l'art, Inspecteur honoraire, Ministero per i Beni
Culturali e Ambientali

ARTICLES À PARAÎTRE

Raphaël ANGEVIN

La pierre pour mémoire

Regards sur les collections lithiques du département des Antiquités
égyptiennes du musée du Louvre

Antonella MAMPIERI

Un dessin conservé au département des Arts graphiques du musée
du Louvre attribué à Gian Girolamo Bonesi (1653-1725)

Laure-Marie STASI

Le Livre des Saint-Aubin : nouvelles identifications

Saskia HANSELAAR

Malvina ; *Chant de douleur sur la perte de son cher Oscar* : un tableau
inédit d'Alexandrine Delaval acquis par le musée des Beaux-arts de
Nantes

Jean-Marie BRUSON

Le Bal de l'Opéra d'Eugène Giraud

Christina BULEY-URIBE

Du vrai et du faux. Les dessins de Rodin du fonds du musée d'Orsay

Elizabeth COWLING

Le papier peint dans les papiers collés cubistes, 1912-1914

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.

Aix-en-Provence

© Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix.
Cliché Bernard Terlay : p. 33 (fig. 14)

Ajaccio

© Musée Fesch, Ajaccio : p. 53 (fig. 8) ; p. 54 (fig. 9)

Avignon

© Don Marcel Puech, Musée Calvet Avignon :
p. 32 (fig. 13)

Caen

© Musée des Beaux-arts de Caen. M. Seyve
photographe : p. 48 ; p. 52 (fig. 6)

Cambridge (États-Unis)

© Imaging Department © President and Fellows
of Harvard College / Harvard Art Museums / Fogg
Museum, Gift of Mr. and Mrs. Donald S. Stralem,
1958.290 : p. 73 (fig. 6)

Chaumont

© Musée de Chaumont © Ville de Chaumont
R.P. : p. 57 ; p. 64 (fig. 10)

Cherbourg-Octeville

© Cherbourg-Octeville, musée d'art Thomas
Henry : p. 58 (fig. 2) ; p. 59 (fig. 3)

Dieppe

© Ville de Dieppe, château-Musée © B. Legros :
p. 51 (fig. 4)

Dijon

© Musée des Beaux-arts de Dijon. Photo François
Jay : p. 49 (fig. 1)

Dublin

© National Gallery of Ireland Collection Photo
© National Gallery of Ireland : p. 29 (fig. 8)

La Fère

© Musée Jeanne d'Aboville, La Fère - photo
Élodie Riquet : p. 50 (fig. 3)

Malibu (États-Unis)

© The J. Paul Getty Museum, Villa Collection,
Malibu, California / Digital Image Courtesy of
Getty's Open Content program : p. 22 (fig. 13)
© The J. Paul Getty Museum, Villa Collection,
Malibu, California : p. 22 (fig. 14)

Marseille

© R. Chipault & R. Soligny/© Musée des Arts
décoratifs, de la Faïence et de la Mode-château
Borely : p. 3 ; p. 4 (fig. 1, 2) ; p. 5 (fig. 3) ; p. 7 (fig. 5).

© Vincent Duault/© Musée des Arts décoratifs,
de la Faïence et de la Mode-château Borely : p. 6
(fig. 4)

Naples

© Fototeca della Soprintendenza Speciale per il
PSAE e per il Polo Museale della città di Napoli :
p. 51 (fig. 5)

Paris

ADAGP

© Isabelle Védrine, Région Auvergne-Inventaire
Général du Patrimoine Culturel, ADAGP 2013 :
p. 60 (fig. 5)

© ADAGP, Paris, 2013 : p. 13 (fig. 4) ; p. 79 à 88
Réunion des musées nationaux-Grand Palais

© RMN-Grand Palais (château de Versailles) /
Daniel Arnaudet / Jean Schormans : p. 70 (fig. 1)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-
Gilles Berizzi : p. 71 (fig. 3)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Thierry Le Mage : p. 72 (fig. 4 et 5)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Michèle Bellot : p. 38 ; p. 39 (fig. 1)

© BnF, Dist. RMN-Grand Palais / images BnF :
p. 40 (fig. 2)

© Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand
Palais / Fratelli Alinari : p. 41 (fig. 3)

© Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand
Palais / Anderson / ADA - Alinari Archives,
Florence : p. 41 (fig. 4)

© Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand
Palais / Mauro Magliani : p. 44 (fig. 5)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Thierry Ollivier : p. 45 (fig. 6)

© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda :

p. 26 (fig. 2)

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais /
images BPK : p. 26 (fig. 3)

© The National Gallery, Londres, Dist. RMN-
Grand Palais / National Gallery Photographic
Department : p. 27 (fig. 4)

© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)
/ René-Gabriel Ojéda : p. 31 (fig. 12)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)
/ Stéphane Maréchal : p. 21 (fig. 9 et 10) ;
p. 69 ; p. 74 (fig. 7)

© RMN-Grand Palais / Gérard Blot : p. 1
(couverture) ; p. 60 (fig. 4) ; p. 61 (fig. 5)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)
/ Christophe Chavan : p. 62 (fig. 7) ; p. 65
(fig. 12) ; p. 66 (fig. 13) ; p. 67 (fig. 15)

© RMN-Grand Palais (musée Magnin) /
Stéphane Maréchal : p. 67 (fig. 16)

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais
/ Thierry Ollivier : p. 15 ; p. 16 ; p. 17 (fig. 1
et 2) ; p. 18 (fig. 3)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Tony Querrec : p. 20 (fig. 8)

© BnF : p. 58 (fig. 1) ; p. 64 (fig. 11)

© C2RMF, Jean-Louis Bellec : p. 27 (fig. 5)

© COARC / Roger-Viollet : p. 66 (fig. 14)

© F. Marin / AP-HP : p. 19 (fig. 6) ; p. 30
(fig. 10)

© Fondation Custodia, collection Frits Lugt,
Paris : p. 71 (fig. 2)

© Jean-Marc Moser / COARC / Roger-
Viollet : p. 24 ; p. 28 (fig. 6) ; p. 37 (détail de
la fig. 6)

© Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet :
p. 92 (fig. 1) ; p. 94 (fig. 4) ; p. 95 (fig. 7) ; p. 96
(fig. 9)

© Maisons de Victor Hugo / Parisienne de
Photographie : p. 91 ; p. 92 (fig. 2) ; p. 93
(fig. 3) ; p. 94 (fig. 5) ; p. 95 (fig. 6) ; p. 96
(fig. 8) ; p. 97 (fig. 10 et 11) ; p. 98 (fig. 12)

© MNHN-JC Domench : p. 19 (fig. 4 et 5)

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet : p. 74
(fig. 8)

© Petit Palais / Roger-Viollet : p. 79 ; p. 81
(fig. 2 et 3) ; p. 84 (fig. 5) ; p. 86 (fig. 7) ; p. 87
(fig. 9) ; p. 89 (fig. 12)

© Musée d'Orsay, salles Luxembourg ©
Nicolas Krief : p. 8 (fig. 1) ; p. 9 (fig. 2) ; p. 10
(fig. 3)

Rome

© Su concessione del MiBACT-
Soprintendenza per i Beni Archeologici del
Lazio, Roma : p. 21 (fig. 11 et 12)

Rotterdam

© Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam / Creditline photographer : Studio
Tromp, Rotterdam : p. 49 (fig. 2)

Saint-Germain-en-Laye

© Musée départemental Maurice Denis. Tous
droits réservés : p. 88 (fig. 11)

Vizille

© Conseil général de l'Isère / Musée de la
Révolution française / Denis Vinçon : p. 11
(fig. 1) ; p. 12 (fig. 2)

© Gustave-Louis Jaumes / Mobilier national/
Conseil général de l'Isère / Musée de la
Révolution française / Denis Vinçon : p. 13
(fig. 3)

© Marcel Chauvenet-Delclos / D.R. / CNAP
/ Conseil général de l'Isère / Coll. Musée
de la Révolution française / Denis Vinçon :
p. 14 (fig. 5)

© Droits réservés : p. 19 (fig. 7) ; p. 25 (fig. 1) ;
p. 26 (détail de la fig. 1) ; p. 29 (fig. 7) ; p. 29
(fig. 9) ; p. 31 (fig. 11) ; p. 33 (fig. 15) ; p. 63
(fig. 8 et 9) ; p. 75 (fig. 9 et 10)

© Mathieu Lehanneur : p. 6 (fig. 4)

© Stefano Fabi, Roma : p. 52 (fig. 7)

© Mélodie Bonnat : p. 80 (fig. 1) ; p. 85 (fig.
6) ; p. 87 (fig. 8)

© Collet : p. 83 (fig. 4) ; p. 87 (fig. 10)

© Arnulf Rainer : p. 91 à 98

© Stéphane Crevat : p. 13 (fig. 4)

© Vincent Duault : p. 6 (fig. 4)

© Didier Michalet : p. 35 (fig. 16)