

# LA VIE CACHÉE DES OEUVRES :

## RAPHAËL

Réalisé par Juliette Garcias

Script version 52'

VO

### TC 10:00:22 – COMMENTAIRE

Choisir un grand peintre dans les collections du musée du Louvre. Décrocher tout ses tableaux des murs. Les sortir de leurs cadres. Les poser sur des chevalets à hauteur du regard. Les rassembler tous dans une même salle. Faire venir du monde entier des conservateurs, des historiens, des restaurateurs, des scientifiques... les plus grands spécialistes de l'oeuvre du peintre et les réunir dans la salle avec les oeuvres pendant 2 jours... Les laisser étudier et discuter en toute liberté. Voilà la recette de ce qu'on appelle des journées d'études.

### TC 10:01:08 – COMMENTAIRE

Balthazar Castiglione, un des plus beaux portrait du musée du Louvre, peint par un des plus grands peintre de la Renaissance, Raphaël.

Le musée possède quelques uns des plus importants tableaux du maître, réalisés à la fin de sa carrière lorsque Raphaël fut appelé par le Pape Jules II, pour travailler à Rome. Aujourd'hui, ces tableaux quittent leurs murs, leurs verres et leurs cadres pour être présentés aux plus grands spécialistes du maître venus du monde entier pour les étudier.

Né à Urbino en 1483, Raphaël commence sa carrière à l'ombre des 2 plus grands artistes de l'époque: Michel Ange et Léonard de Vinci. Très vite, il devient le peintre le plus courtisé des dignitaires de l'église et des souverains

d'Europe. Son atelier est le plus productif d'Italie.

Ce génie du dessin, à la personnalité très attachante, meurt en pleine gloire à 37 ans, emporté par la malaria. Et depuis sa mort en 1520, sa fortune critique à beaucoup fluctué. Considéré comme le prince des peintres jusqu'au 18ème siècle, sa côte s'effondre brutalement à la fin du 19ème. Les courants modernes raillent son idéalisme... Malgré son immense réputation, Raphaël ennuie.

Curieusement, il doit son retour en grâce aux surréalistes: Salvador Dali et ses camarades, portent au pinacle par provocation, le peintre déchu. Depuis, Raphaël a retrouvé sa place parmi les plus grands maîtres de l'Histoire de la peinture.

A l'occasion de cette journée exceptionnelle, les experts vont ausculter les moindres fissures, craquelures, usures, retouches, de ses oeuvres réalisées il y a plus d'un demi millénaire et nous aider à voir avec eux, ce qui n'est pas fait pour être vu.

## **TC 10:03:26**

**AIDAN WESTON LEWIS:** I was discussing with Paul how, in fact, it seems....

**VINCENT DELIEUVIN :** About how ? What ?

**AIDAN WESTON LEWIS:** How this seems to be, in essence, his most Venetian portrait in all sorts of respects...partly because of the contemporary fashion, you see this in Titan and Palma Vecchio in the 2<sup>nd</sup> decade, this kind of lacy shirt, chemise, also the tonality of this as well, this is rather somber -a lot of those Titian portraits of that time tend to be harmonies of cream and black.

## **TC 10:03:56 – COMMENTAIRE**

Cet auto-portrait avec un ami, a été peint par Raphaël en 1519, moins d'un an avant sa mort. C'est un des très rares tableaux du maître peint sur toile. Plus facile à mettre en oeuvre, moins précieuse et surtout moins onéreuse que le bois, la toile est un support qui vieillit mal. Celle de l'autoportrait avec

un ami a été préservé des assauts du temps au prix d'un certain nombre d'interventions.

## **TC 10:04:27**

**LORENZA MOCHI ONORI:** Pero, effettivamente, guarda ...

**ALESSANDRO CECCHI:** Vedi, è tutto impastato, qui ci sono dei volti ...

**LORENZA MOCHI ONORI:** Qui, ancora, invece un tantino ...

**ALESSANDRO CECCHI:** Sì, ma, magari più qua, questa è fatta meglio, qui è partita un po' mi sembra, vedi com'è piatta. Cioè qui è piatta lo stesso, le barbe purtroppo sono ... essendo fatte tutte a velature. No, il naso è ancora buono...

**LORENZA MOCHI ONORI:** Gli occhi soprattutto.

**ALESSANDRO CECCHI:** Gli occhi hanno patito, sì, questo purtroppo si fa poco o non si può far niente.

## **TC 10:04:46:14 – COMMENTAIRE**

Ces restaurateurs, très précis, sont un peu sévères. Mais il est vrai que le tableau a subi depuis le 17<sup>ème</sup> siècle, quelques opérations plutôt lourdes. Avec le temps, la toile d'un tableau s'altère: elle peut se déformer, se déchirer, casser. Pour sauver une toile menacée, il faut la démonter de son châssis d'origine, la retourner, décoller vivement on revers, l'encoller et y poser une fine mousseline. Il faut ensuite tendre sur un châssis provisoire, une toile de renfort qui servira de doublage, et l'encoller elle aussi. Presser les deux toiles ensemble pour qu'elles adhèrent bien, retirer le châssis provisoire et remonter le tout sur le châssis d'origine. Mais on peut aussi rentoiler un tableau en parfait état de conservation. Un propriétaire pouvait considérer qu'il était préférable d'agrandir une toile pour l'ajuster à un cadre que de trouver un cadre à la bonne taille. Mais il pouvait aussi décider de changer le lieu d'accrochage d'un tableau. Cette envie, bien légitime, nécessitait parfois une intervention plutôt radicale: quelques points de

couture pour agrandir la toile et l'harmonie du lieu était retrouvée. Et pour masquer la pièce rapportée, un habile coup de pinceau faisait l'affaire. Il était évidemment tout aussi fréquent et bien plus simple de changer d'avis.

## **TC 10:06:28 – COMMENTAIRE**

L'auto-portrait avec un ami a été soumis à plusieurs changements de format, et ce, pour à peine quelques centimètres de plus, ou de moins. Et s'il n'est plus aujourd'hui dans son format d'origine, ce tableau est pourtant considéré comme un des plus importants du maître. C'est son dernier portrait, l'aboutissement des recherches stylistiques de toute une carrière. On l'a beaucoup commenté, pour louer la virtuosité de son dessin, la modernité de sa palette et l'audace de sa composition. Mais cinq siècles après sa réalisation, un fait et non des moindres, nous échappe encore.

## **TC 10:07:09**

**HOMME** : C'est qui?

**PIERRE CURIE**: Bah alors là c'est euh... je ne sais pas. ... Non tu trouves pas? Il y a quelque chose.

## **TC 10:07:21 – COMMENTAIRE**

L'identité des deux modèles a fait et fait encore couler beaucoup d'encre. On pense aujourd'hui, mais sans certitude, que le personnage de gauche serait bien Raphaël. En revanche, personne ne sait qui est le fameux ami. On a pensé que le modèle pouvait être le maître d'armes de Raphaël ou son exécuteur testamentaire ou encore un membre de son atelier, le meilleur d'entre eux, Giulio Romano.

## **TC 10:07:47**

**AIDAN WESTON LEWIS**: Because I know Paul Joannides has decided he

thinks this is Giulio Romano

**VINCENT DELIEUVIN :** The problem is that of the sword, because Giulio Romano, you know....

**AIDAN WESTON LEWIS:** Exactly and also....the relative ages, they look not so far apart in age because, Giulio,was...well,..we don't know when he was born but he was obviously very young...

I think in a portrait like this,it's more likely that Raphaël was meant to be associated with somebody literary, somebody in a presentation like this, you don't get the impression that this was not about art, you get the impression that maybe they were about to kiss....a little too close perhaps...

**VINCENT DELIEUVIN:** Yes, certainly, but, Raphael, is he taking his friend in hand ?

**AIDAN WESTON LEWIS:** I think he's giving his encouragement, a gentle push.

## **TC 10:08:41 – COMMENTAIRE**

La main posée sur l'épaule peut être interprétée comme un geste amical, mais on ne voit pas l'autre main de Raphaël, cachée dans le dos du compagnon. Certains l'ont imaginé armé d'une dague menaçante. Tel un père avec son fils, Raphaël encourage d'une main son meilleur élève, tout en lui rappelant de l'autre qui est le maître.

## **TC 10:09:06**

### **ITW PIERRE CURIE**

Les légendes ont couru sur Raphaël dès après sa mort. Très vite il est devenu une référence, une légende et un tel tableau qui est un des tout derniers de sa création, évidemment a prêté considérablement à l'interprétation. On a voulu y voir impérativement Giulio Romano, en interprétant ce geste très amical de Raphaël qui lui pose la main sur l'épaule et qui d'une certaine façon presque le projette vers l'avenir, lui dit en quelque

sorte, voilà c'est toi qui va continuer mon atelier. Et en projetant ce personnage vers le futur, tout cela évidemment relève de l'interprétation psychologique, on n'est pas du tout sûrs que ce personnage était un peintre même simplement. Il peut avoir été tout simplement un cousin, un ami, un membre de la famille... on ne le saura jamais. C'est pour ça qu'on dit que c'est un ami, c'est parce que Raphaël a réussi à faire passer ce sentiment dans sa peinture au delà de 500 ans. Dans le fond, l'identité du modèle importe peu, le portrait est là, la représentation d'une idée et d'un sentiment.

## **TC 10:10:17 – COMMENTAIRE**

Avec l'essor du courant humaniste à la renaissance, les artistes commencent à s'intéresser à la figuration des sentiments. Jusqu'alors inédite, la représentation de l'amitié pose de nouvelles questions de composition. Traditionnellement, lorsqu'un peintre veut associer deux portraits, il les présente sur un diptyque ou en pendant. Leurs supports sont toujours séparés. A la Renaissance, apparaît un genre nouveau: le portrait d'amitiés. Dès lors, les modèles partagent le même support. La figuration de l'amitié répond à des codes très précis. Si les deux hommes sont de même rang social, ont les mêmes vertus et le même goût du bien, ils sont représentés à hauteur et proportions égales dans le tableau, l'un devenant le double de l'autre. Mais il est aussi des cas, où l'amitié peut lier deux hommes de statut social différent. Cette hiérarchie doit être figurée au moyen de codes immédiatement déchiffrables: la position dans le cadre, l'attitude, l'orientation du regard. On parle alors toujours d'amitié mais elle est pudiquement qualifiée d'inégale. Parfois, l'amitié qu'elle soit égale ou inégale, peut s'accompagner de sentiments plus profonds, qui eux, ne répondent plus à aucuns codes.

Quoique très précis, ces codes sont sujets à des interprétations assez subjectives.

## **TC 10:11:44**

**CECILE BEUZELIN:** Pour moi, le double portrait du Louvre représenterait plutôt une amitié inégale entre un maître et un élève, un père et un fils, une histoire d'héritage en fait. Voilà.

**PIERRE CURIE:** Dans le portrait de Carondelet et son secrétaire par Sebastiano del Piombo, à peu près à la même époque, c'est le secrétaire qui est au dessus et le grand ministre qui est en bas.

**CECILE BEUZELIN:** J'ai une autre réponse : les personnages de profil pourraient être considérés comme des personnages en position inférieure. Or dans Carondelet, c'est Carondelet qui regarde le spectateur et pas le secrétaire, jamais. Et ce n'est pas un portrait d'amitiés, non. Surtout pas.

## **TC 10:12:26 – COMMENTAIRE**

Amitiés ou rivalités, on ne saura peut-être jamais quelle était la nature du lien qu'entretenaient ces deux hommes. Ni pourquoi Raphaël, dans sa première composition, ne s'était pas ainsi représenté dominant nettement son compagnon, mais à la même hauteur que lui. Ni pourquoi ce dernier, ne dévorait pas ainsi le maître du regard, mais regardait tout simplement dans le vide.

Ce tableau est le dernier portrait réalisé par Raphaël, qui s'est tout au long de sa carrière beaucoup illustré dans ce genre, et ce, dans des styles très changeants.

## **TC 10:13:04**

### **ITW PAUL JOANNIDES**

He was not devoted to the single expressive figure, as Michelangelo was and he was not primarily devoted to, shall we say textural painting in the way that Titian was, but he tried to exploit different types of pictorial approach in different pictures. I can think of very few examples in the history of art- Picasso is one obvious example that comes to mind – where an artist can execute works in

such different manners at more or less the same time.

## **TC 10:13:47 – COMMENTAIRE**

Jouissant d'une immense aura, peintre préféré de la cour et des représentants de l'église, Raphaël fut beaucoup sollicité pour des portraits officiels, comme celui de la vice Reine de Naples, Isabelle de Requesens. Pour ce portrait d'apparat, le peintre a adopté un style classique, monumental voire pour certains mais pas pour tous, un peu ennuyeux.

## **TC 10:14:11**

**ALESSANDRO CECCHI:** Grande, un gran quadro, e, questo ha un importanza, anchè proprio ... dell'occasione insomma anchè di ritrarre la viceregina di Napoli ...

**LORENZA MOCHI ONORI:** Sì, non poteva giusto questo, guarda questo lega... questa ...

**ARNOLD NASSELRATH:** Non l'ha mai visto.

**LORENZA MOCHI ONORI:** È vero?

**ALESSANDRO CECCHI :** Chi ?

**ARNOLD NASSELRATH:** Sì, Raffaello non l'ho mai visto.

**LORENZA MOCHI ONORI:** Lei, non lo ha visto lei.

**ARNOLD NASSELRATH:** Lui non l'ha visto. A questo punto, che potesse ... No, ma non la conosce. ... i problemi di rappresentare una persona indicata che non conosce.

**LORENZA MOCHI ONORI:** I do see what you mean, it's so bizarre.

**CAROL PLAZZOTTA:** Il fatto è che è un po stereotipato il viso, forse è per questo ...

**PAUL JOANNIDES:** I've never seen...I've never seen Raphael paint like that...

**JIL DUNKERTON:** Sometimes,Paul,he does need contradicting...It seems to me physically at peace, I mean wonderful....

## **TC 10:15:06**

**HOMME:** On sait en fait que Raphaël n'est pas allé à Naples pour croquer le modèle, pour croquer Isabelle de Requesens, mais envoyé un de ses « garzionesi », un de ses assistants pour faire cela. On suppose que c'est Giulio Romano et on aurait aimé trouver une trace d'un vrai dessin de mise en place, d'un vrai carton qu'on aurait pu éventuellement relier à ce fameux dessin fait par Giulio Romano à Naples et qui a servi de base à l'exécution peinte de ce portrait mais les indications sont trop fugaces.

**PAUL JOANNIDES:** Nazari dit que Raphaël a peint le visage. Moi je n'ai jamais cru ça. Mais est-ce qu'il y a l'évidence de deux mains dans le tableau?

**HOMME:** C'est vraiment, aux yeux d'historiens de l'art de se prononcer et de faire la balance. Je suis désolé... C'est tout le problème de Raphaël et de son atelier qui se pose et c'est un peu l'objet de cette journée aussi que d'apporter des éléments peut-être supplémentaires mais qui ne donneront pas la solution. Techniquement, on a pas moyen de dire, c'est Jules Romain, c'est Raphaël... Au niveau technique, non.

## **TC 10:16:25**

### **ITW PIERRE CURIE**

Toutes ces nouvelles imageries scientifiques qui sont proposées aux chercheurs apportent des réponses à des questions que l'on se pose depuis deux cent ans sur les peintures de Raphaël. Elles n'apportent pas toutes les réponses, elles apportent des réponses. Elles apportent aussi des réponses pour une génération ou deux générations. C'est-à-dire que, et c'est sûrement le propre d'une oeuvre d'art, elle reste interprétable différemment au cours des siècles. Nous ne voyons pas le même Raphaël que nos arrière grand-pères et nos arrière petits-fils le verront encore différemment. Nous savons bien qu'il y a une subjectivité dans la perception de l'oeuvre d'art, quelque chose qui n'est pas réductible à la science. Quelque chose qui est justement

le mystère peut-être de la création qui appartient à Raphaël ou en tout cas qui appartient à ce qu'il nous a livré et que nous interprétons aujourd'hui en 2011 d'une certaine façon mais qui peut-être sera totalement remise en cause en 2015 ou en 2020 je ne sais pas.

## **TC 10:17:31 – COMMENTAIRE**

Si l'imagerie scientifique ne permet pas de savoir qui a fait quoi dans ce tableau, elle révèle pourtant quelques réajustements. Celui qui a peint les yeux, que ce soit Raphaël ou son assistant, a incontestablement beaucoup hésité.

## **TC 10:17:47**

**FEMME (OFF) :** Il a essayé à droite, il a essayé à gauche et puis finalement il a fini par faire à peu près au milieu. Mais on a l'impression qu'il a vraiment hésité avant de finalement choisir un espèce de moyen terme...

## **TC 10:17:59 – COMMENTAIRE**

Cette indécision peut se comprendre. A la Renaissance, l'orientation d'un regard dans un portrait est un enjeu nouveau, particulièrement délicat.

Au Moyen-Âge, les portraits répondaient à une typologie simple: la représentation de face, était réservée aux hommes de la classe dominante mais non nobles et aux courtisanes; la représentation de profil, aux personnages de la cour et aux femmes de grande vertu, le spectateur n'étant pas digne de croiser leur regard. Mais à la renaissance, on commence à accorder de l'importance à l'expression du sujet: le regard doit pouvoir refléter sa beauté morale et ses qualités d'âme. Pour cela, deux yeux valent toujours mieux qu'un. Quelque soit leur rang, les hommes peuvent dès lors être tous représentés de face. Mais pour les femmes, c'est un petit peu plus compliqué. Comment distinguer une courtisane d'une vertueuse princesse si

toutes deux s'offrent également au regard?

### **TC 10:19:02**

**BRUNO MOTTIN:** Je me suis amusé, vous me pardonnez, mais à essayer de voir l'effet que pouvait représenter l'orientation du regard avant son déplacement. C'est très vilain mais ça permet de voir tout de même que ça change un petit peu l'aspect du modèle qui a un visage qui fuit qui... ce n'est pas de très bon goût d'accord.

### **TC 10:19:28**

**HOMME :** Est-ce qu'il y a d'autres exemples de portrait de Raphaël où le regard ne fixe pas le spectateur? C'est-à-dire de... non? Il regarde toujours? Alors... bah oui...

Il n'y a aucune trace historique de l'existence d'un pendant. Non, non, non, je veux dire si elle regardait vers la droite, on peut supposer qu'il y avait un pendant. Je ne vois pas ce que ça a de comique entre nous... Comment?

### **TC 10:20:06**

**VINCENT DELIEUVIN:** Non, il n'y a aucune trace, en tout cas connue ou publiée, d'un pendant qui aurait été exécuté du vice Roi de Naples.

### **TC 10:20:12 – COMMENTAIRE**

Si ce tableau pose encore des questions non résolues, cela n'empêche pas nos experts de savoir en apprécier certaines qualités.

### **TC 10:20:21**

**PAUL JOANNIDES:** He'd have been a great patissier, wouldn't he ? Can't you just see him as a...with cream buns and things..no,...not cream buns, cream cakes, wonderful cream cakes.

**JILL DUKERTON:** I see his cakes.

**PAUL JOANNIDES:** Sorry, this is not very educational. Are we recorded for posterity ?!

## **TC 10:20:37**

### **ITW PIERRE CURIE**

A Florence et à Rome se sont croisés en l'espace " de 10 ou 15 ans, trois des plus grands génies de la peinture occidentale, à savoir : Léonard de Vinci, Michel Ange et Raphaël. Bien sûr, il y a des interactions évidentes entre les uns et les autres. Interactions sur le plan de l'inspiration. Il est évident que Raphaël a évolué grâce aux tableaux de Léonard de Vinci qu'il a vu à Florence, qu'il s'est sorti de cette « *gangue perujnesque* », par le grand exemple de Florence, de la Florence où il arrive et où Léonard triomphe. Il est évident aussi que un artiste comme Michel Ange est quelque part toujours un peu en rivalité avec Raphaël qui est l'enfant chéri alors que lui est un peintre qui est plus tourmenté, qui a plus de difficultés d'ailleurs à s'imposer comme peintre, comme sculpteur. Je crois que son génie est universellement reconnu comme peintre, les choses viennent plus tardivement. Il n'est pas immédiatement dans ce débat de la haute Renaissance, de la belle grande Renaissance des années 1500. Et quant à Léonard de Vinci, lui qui se veut si peu peintre, tout en étant aussi un des plus grands praticiens de son temps, il fuit ce débat par les sciences naturelles, la médecine, la technique, les arts de la guerre, etc... C'est très intéressant de voir comment ces trois là se sont croisés, ont eu les mêmes mécènes, les mêmes commanditaires, comment il a dû y avoir une espèce de jeu de chat et de la souris pour avoir des commandes.

## **TC 10:22:20 – COMMENTAIRE**

A ce jeu là, Raphaël n'a certainement pas été perdant. C'est à lui que le Pape commande le plus de tableaux, dont cette Grande Sainte Famille destinée à

être offerte à François Ier.

Ce thème religieux représentant la famille idéale dans la symbolique chrétienne fut beaucoup traité à la Renaissance et particulièrement dans l'atelier de Raphaël qui en a produit une petite dizaine de tous formats.

### **TC 10:22:54:15**

**MIGUEL FALOMIR PRADO:** Raphael was someone who in many ways you know had a fine formula and was repeating and combining elements one after the other so there was several Holy Family, one after the other. And for someone like Michelangelo, that was a sin something like that you know there is something industrial in the production of all these.

### **TC 10:23:18:01**

#### **ITW PAUL JOANNIDES**

I don't think Raphael ever had an industrial kind of production. Some artist, some contemporaries and some artists of a slightly earlier period did. Some Florentine artists produced the same Madonna, the same holy family composition 10, 15 times. Raphael never did that. As far as we know, he never repeated himself exactly and his pupils, again as far as we know, never produced exact copies of his work for sale. It's possible they did but we have no evidence about that.

The.....When Raphael was interested in a compositional subject, his method was to vary its realisation. So you might think of Raphael as a stage director who is directing the same play on successive nights, but with different groupings of actors, different lighting, different stage machinery. That is he's working through the possibilities of a certain kind of subject matter for his own artistic interest, for his own artistic excitement...rather than producing it, reproducing his work exactly. Raphael was somebody, I think, who did not like to say the same thing twice.

## **TC 10:24:43 - COMMENTAIRE**

Il n'aimait peut-être pas dire deux fois la même chose, mais les Saintes Familles l'ont tout de même beaucoup inspiré.

## **TC 10:25:04 – COMMENTAIRE**

Ce qui distingue le tableau du Louvre, c'est la présence d'une figure énigmatique et jusqu'alors inédite dans la série des Saintes Familles, issues de l'atelier du maître. Un peu maladroitement placée au cœur de la composition, entre la Vierge et Sainte Elisabeth, on a longtemps pensé qu'elle n'était pas de la main de Raphaël et qu'elle avait été ajoutée plus tard, pour boucher un trou dans la composition. Mais les examens de laboratoire, viennent de révéler qu'elle appartient bien au dessin original. Cette découverte vient bousculer cinq siècles d'analyse et de commentaires.

## **TC 10:25:42**

**JILL DUNKERTON:** But it's so difficult now to see in the flesh, that I think people haven't commented on it much, have they ?

**CHRISTA GARDNER:** He is filling in, that's why you have the angel, which is in an ambiguous position. And yet, the angel is crucial for pushing forward the other figures. There would be a gap, which would allow you to go into the depth, but he wants the contrary effects, he wants to have the tile push forward as much and I think that is probably the purpose of that angel.

**PAUL JOANNIDES:** Who is that other figure ? Is it a saint ? Because she doesn't have a halo.

**CHRISTA GARDNER:** No, no there's no halo, that's why I think it is actually an angel.

**CAREL VAN TUYLL:** An angel without wings ?

**PAUL JOANNIDES:** No, Can't believe that because surely she's responding to the arrival of the angel, she's looking surprised at the arrival of the angel

who's casting flowers.

**CHRISTA GARDNER:** Well, angels do sometimes surprise... But there is clearly no halo.

**PAUL JOANNIDES:** No wings.

**CAROL PLAZZOTTA:** This could be a bit of this blue drapery the other side of her arm....

**JILL DUNKERTON:** I think that's the sleeve of that angel, bulging, falling like that, it's the same purple so that's his sleeve.

**AIDAN WESTON LEWIS:** Have a look at the wings on the infra red.

**JILL DUNKERTON:** Has it got wings ?

**AIDAN WESTON LEWIS:** It's got wings and that bit at the top belongs to the one below.

**JILL DUNKERTON:** Of this one ?

**AIDAN WESTON LEWIS:** Yea.

**CHRISTA GARDNER:** Well let's have a look at the infrared.

## **TC 10: 27:05 – COMMENTAIRE**

La reflectographie va peut-être leur permettre d'y voir un peu plus clair, ou au contraire les plonger dans une certaine confusion...

## **TC 10:27:12**

**JILL DUNKERTON:** But that wing belongs to this angel, so it can't be.... ?

So it comes out of his back, so that can't be....

But it could be this angel's sleeve, not a wing to this angel...

**CHRISTA GARDNER:** Yes, yes, that's a point....

**PAUL JOANNIDES:** It depends on how anatomically exact one wants one's angels wing attachments to be !

**JILL DUNKERTON:** So, therefore, who is that person?

## **TC 10:27:42 – COMMENTAIRE**

Le mystère de son identité n'est semble-t-il , pas près d'être percé.

## **TC 10:27:53**

**PIERRE CURIE:** Ca c'est un ange aussi.

**VINCENT DELIEUVIN:** Ca n'a pas toujours été considéré comme un ange

**PIERRE CURIE:** Si c'est pas un ange, c'est qui? C'est quoi?

**VINCENT DELIEUVIN:** Ben d'abord on a pensé qu'au départ il n'y avait rien, que cette figure avait été ajoutée après. Et on a pensé à une Sainte en lien avec la famille royale.

**PIERRE CURIE:** Non, non c'est un ange. Il y a deux anges et c'est l'aile de celui-ci... le départ de l'aile de lui et il doit en avoir une là-bas derrière. Je sais pas, enfin... qui veut « improve »?

Quelqu'un veut tenter sa chance ?

## **TC 10:28:27 – COMMENTAIRE**

Cinq siècles après sa réalisation, auscultée par les plus grands spécialistes du maître, cette figure résiste à tous les efforts d'interprétation.

La grande Sainte Famille de François Ier fait plus de deux mètres de haut sur un mètre quarante de large. C'est un des plus grands formats de Raphaël présent dans les collections du Louvre, qui possède une autre Sainte Famille, celle-ci, nettement plus petite.

## **TC 10:28:56 – COMMENTAIRE**

Satisfait d'une composition, un peintre peut décider d'en faire une reproduction à échelle à main levée, mais l'exercice est laborieux et parfois périlleux. S'il lui prend l'envie de reproduire son tableau en plus petit ou en plus grand, les risques sont multipliés. Pour se faciliter la tâche, le peintre utilise une technique très simple et imparable, la mise au carreau. Il doit dans

un premier temps tracer sur l'oeuvre à reproduire, un quadrillage régulier. Une fois le format du nouveau tableau choisi, il suffit de tracer sur le support un quadrillage parfaitement homothétique, puis, reproduire à l'aide des points de repère, la composition originale dont les proportions seront mécaniquement réduites ou agrandies. Si cette méthode de report permet de conserver les proportions, mal employée, elle peut produire de surprenants résultats.

## **TC 10:29:53**

### **ITW PIERRE CURIE**

Le report des compositions était quelque chose de très courant et d'absolument indispensable. Par exemple, lorsque Raphaël livrait plusieurs portraits du Pape ou plusieurs compositions similaires, il y a une part de report qui est tout à fait normale. C'est quelque chose qui rentre dans le processus de création de n'importe quelle oeuvre d'art, fut-elle du plus grand artiste original qui soit et d'un tableau entièrement de sa main. A l'intérieur d'un tableau on peut imaginer, même dans des oeuvres tout à fait originales, des assistants très doués comme Giulio Romano ou d'autres, ont pu poser certains tons de fond, reproduire certaines parties des cartons et même peindre certaines parties plus ou moins déterminables à l'intérieur du tableau. Du reste, les spécialistes ont des discussions, je dirais insolubles sur les parties originales ou les parties plus ou moins de l'atelier dans les oeuvres de Raphaël.

## **TC 10:30:53 – COMMENTAIRE**

Cette Sainte Famille ne présente pas les mêmes qualités picturales que l'autre et n'a donc pas posé d'insolubles problèmes d'attribution. Les spécialistes ont clairement souligné le manque d'harmonie dans les proportions des figures, son exécution empâtée et une touche un peu lourde qui rappelle plus la manière de Giulio Romano que celle de son maître. Mais

sa restauration a permis de découvrir un fait assez rare: ce tableau est peint des deux côtés.

L'application d'une couche de peinture au revers des panneaux de bois permettait d'éviter que le bois ne gondole trop en vieillissant. Pour cela, un simple coup de brosse aurait suffi. Mais ici, l'artiste s'est appliqué à figurer les couleurs, les veines et les transparences d'un faux marbre.

Si Giulio Romano a voulu tirer un parti esthétique de son revers peint, c'est que son tableau n'était pas destiné à rester accroché au mur. Au 15<sup>e</sup> siècle, il n'était pas rare qu'un Ambassadeur ou un membre de l'église voyage avec un tableau de poche. Petit, mobile, il n'en était pas moins fragile. Pour éviter tout accroc, il était d'usage d'en protéger la face à l'aide d'un couvercle de bois qui pouvait s'articuler de différentes manières. L'option la plus standard était de faire coulisser un volet équipé de rainures et de languettes au dessus du précieux tableau. Plus rare et nettement plus attentatoire, le tableau et son couvercle était percé de petits trous. Cordelettes ou bagues permettaient ensuite de les articuler ensemble. Plus chic, le tableau était placé dans une boîte fabriquée sur mesure et fermée par une coulisse. Ces boîtes peintes, conçues comme des écrins à tableau étaient des objets très luxueux. Rares sont celles qui sont parvenues jusqu'à nous. On suppose que cette petite Sainte Famille fut elle aussi équipée d'un volet protecteur représentant Cérès, la déesse de l'abondance. Mais on ne sait pas comment ces deux panneaux étaient articulés.

## **TC 10:33:06**

**BRUNO MOTTIN:** Sur les bords de l'oeuvre on a pas vraiment de traces de coulissage du tableau. Et j'aurais tendance donc à penser que l'oeuvre était protégée comme par un couvercle, par quelque chose qui devait se refermer comme un livre sur le tableau. Mais je n'ai aucun exemple comparable donc si vous aviez d'autres indications et d'autres oeuvres comparatives, je crois que ça serait très bien venu.

## **TC 10:33:30**

**AIDAN WESTON LEWIS:** I wonder whether maybe we've lost a second set of....Then, of course, the holes could be maybe an attachment for maybe a runner on each side.

**VINCENT DELIEUVIN:** Don't you think this is strange to have...

**CAROL PLAZZOTTA:** Yes, very strange, especially if there is nothing...

**VINCENT DELIEUVIN:** We imagine more something like with a painting with a little frame on both... and something, you know where you just take the frame and ....

**CHRISTA GARDNER:** I'm not aware of any example where you do this...what you do is either slide up or slide to the side, but...

**HOMME DE DOS:** Not like a book...

**CHRISTA GARDNER:** No, I'm not aware of any example of that.

## **TC 10:34:12 – COMMENTAIRE**

Le mystère du mécanisme associant les deux panneaux reste donc entier. La seule chose dont on soit sûr, c'est l'identité du commanditaire: le vénérable Cardinal Bernardo Bibiana qui avait semble-t-il très bon goût et qui n'a pas hésité à choisir cette magnifique déesse présentée dans une délicate draperie mouillée, sa pieuse Sainte Famille.

## **TC 10:34:50 – COMMENTAIRE**

Imposant tableau commandé à Raphaël par le Pape en 1518, le grand Saint Michel fut expédié en France dès sa réalisation pour être offert à François Ier. Le roi en a très vite fait un emblème de son pouvoir. A sa suite, tous les souverains de France et ce jusqu'à la Révolution se le sont approprié. Le tableau a beaucoup voyagé, de Fontainebleau au Palais du Luxembourg, des Tuileries à Versailles. Contrairement aux oeuvres destinées à rester en Italie, le tableau porte la signature du maître.

## TC 10:35:36

### ITW PIERRE CURIE

Le fait que Raphaël soit un des premiers peintres à signer ses oeuvres est assez intéressant et tout à fait parlant sur ce changement de statut de l'artiste auquel lui plus que tout autre a contribué au début du 16ème siècle. On peut évoquer aussi la position de Michel Ange, celle de Léonard de Vinci, qui dans les cours italiennes acquiert un statut presque de Prince ou de conseiller du Prince qui n'a plus rien à voir avec l'artiste du 15ème siècle ou de la fin du 15ème siècle. Il est vrai qu'on avait signé en Italie avant Raphaël notamment son maître Perugin, Perugino, à signé plusieurs de ses palabres l'idée peut-être provient de là. C'est quelque chose d'assez nouveau qui émerge et qui en dit long sur le nouveau statut de l'artiste tel qu'il va s'affirmer, se développer, se consolider tout au cours du 16ème siècle. C'est-à-dire l'artiste comme une sorte de Prince à côté des Princes. C'est peut-être un petit peu schématique ce que je dis là évidemment mais je ne crois pas qu'il faille vraiment faire de parallèle entre Modigliani ou Picasso ou n'importe quel artiste de notre époque, du 20ème siècle disons, signé plutôt par une espèce de copyright, alors que la démarche d'un peintre du 16° est complètement différente, complètement différente.

## TC 10:36:59 – COMMENTAIRE

Peint sur bois, ce grand tableau a eu une vie immatérielle assez chahutée. Trois siècles de pérégrinations royales laissent forcément des traces.

## TC 10:37:17

**FEMME (cheveux gris):** Ah oui ça biensûr... Ca, ça va être un bleu éclatant, bleu gris peut-être mais... superbe. Précis, et les pieds sont beaux, tout est beau !

Tout est... un magma... Ca c'est somptueux mais, mais venez là Jill « è un

orrore qui ». Mais là tout est beau.

**JILL DUNKERTON** : Oui, il y a quelques retouches mais...

## **TC 10:37:58**

**HOMME** :

C'est une quantité de retouches différentes dans le temps qui le rendent insupportable à la vue de près.

**VINCENT DELIEUVIN**: Et difficilement compréhensible quant à sa nature. C'est un tableau qui a d'ailleurs perdu sa place dans le musée un peu.

**HOMME** : Tout à fait!

## **TC 10:38:07 – COMMENTAIRE**

Si les conservateurs jugent si sévèrement l'état de ce tableau, c'est que ce grand Saint Michel doit sa survie, cinq siècles après sa réalisation à une épreuve assez traumatisante. Peint à l'origine sur bois, il a été transposé sur toile.

Il s'agissait alors d'arracher la peinture de son support de bois dégradé, pour la transférer sur un nouveau support. L'intervention était toujours assez périlleuse. Élégamment qualifiée d'épargne, cette transposition de la couche picturale, reste un mystère. Le restaurateur qui la pratiquait n'a jamais voulu révéler son secret. On n'ose imaginer comment, ni avec quels outils le savant restaurateur devait opérer. Le résultat n'était pas vraiment convaincant. Le support d'origine était sauvé, mais la couche picturale elle, franchement traumatisée. Lacunes, cloques, glissements de couche, déchirures... Très endommagée, la peinture fut ensuite collée sur une toile neuve, mais son adhérence ne fut là non plus, pas vraiment probante. Il a fallu réopérer, mais le tableau se dégradant toujours, voir de plus en plus, il a fallut le secourir à nouveau et ré-intervenir. Au total, le grand Saint Michel aura subit cinq transpositions en moins d'un siècle. Un record.

Aujourd'hui, le tableau porte les traces irréversibles des traumatismes subit.

Sur toute sa partie droite, soit un quart du tableau, il n'y a plus de peinture originale. Et le reste du tableau est totalement dénaturé par de très nombreux repeints noyés sous d'épaisses couches de vernis oxydé.

### **TC 10:39:50**

**PIERRE CURIE:** La soupe qui est actuellement en surface de cette oeuvre est sûrement constituée de différents vernis solubilisés les uns avec les autres au cours de l'histoire à chaque revernissage. Les vernis le trahissent totalement et on finira par ne plus avoir presque qu'une vision, j'allais dire mais presque pompier de cette oeuvre qui ressemble de plus en plus à une copie de la fin du 19ème siècle d'un tableau de Raphaël.

### **TC 10:40:19**

**FEMME :** Pourquoi c'est repeint géométriquement ?

### **TC 10:40:20 – COMMENTAIRE**

Pour analyser ce grand traumatisé, les experts ont dû se déplacer jusqu'à l'atelier de restauration du musée qui a lancé une campagne très prudente d'allègement des vernis et des repeints.

### **TC 10:40:30**

**FREDERIC PELLAS:** En fait, dans la partie centrale j'ai fait un petit sondage un petit peu plus lumineux. Donc vraiment on arrive là presque au dégagement complet du vernis et des repeints, donc on arrive à quelque chose d'assez fort au niveau des couleurs. Mais bon, c'est vrai que ce sont juste des essais, à titre indicatif, le vernis est réversible. Quand on enlève ce vernis, on enlève beaucoup de retouches qui sont des retouches superficielles, des retouches réversibles...

**FEMME :**

Le mot réversible je ne suis pas sûre qu'on puisse vraiment l'utiliser parce

que le mot réversible ça voudrait dire qu'il est soluble dans le solvant de mise en oeuvre mais vous savez bien que non. Donc on va plutôt dire aisé à dégager son hommage pour l'original. Parce que réversible c'est ce qu'on dit toujours pour se voiler la face. On se voile la face vis-à-vis des difficultés. Donc il faut qu'on ait un langage clair, honnête et responsable de dialogue objectif et donc le mot réversible moi je le mets maintenant de côté parce qu'on a trop dit des choses qu'on ne peut pas démontrer.

**FREDERIC PELLAS:** Moi je suis plutôt dans la partie... s'il y avait un spectre, plutôt du côté de la possibilité plutôt que de l'impossibilité. Par nature, je suis restaurateur donc je suis toujours plus positif.

## **TC 10:41:50 – COMMENTAIRE**

Si ces restaurateurs sont plus raisonnables que leurs prédécesseurs, c'est qu'ils craignent de ne plus trouver grand chose de la main de Raphaël sur ce grand Saint Michel.

## **TC 10:41:59**

**PIERRE CURIE:** Sans doute aussi on a besoin d'un retour assez positif sur nos projets parce que si on reçoit des lettres en nous disant « ne le faites pas, ni allez pas »...

## **TC 10:42:10**

**FEMME:** Parcourez le tableau avec la loupette, et vous regardez si les ombres de l'artiste sont là. Si les ombres sont là, c'est-à-dire si la partie la plus fragile de surface est là, ça veut dire que vous avez tout le volume, toute la plastique et alors vous pouvez y aller. Donc il ne faut pas toujours écouter les avis un peu trop tranchés et il faut plutôt faire un travail de fond comme celui que vous avez commencé pour revenir sur les idées. Soit disant que les tableaux sont ruinés et peut-être pas ruinés.

## **TC 10:42:44 – COMMENTAIRE**

S'il est bien une oeuvre de Raphaël qui ne sera jamais qualifiée de ruine, c'est le portrait de Balthazar Castiglione, certainement un des plus beaux tableaux de la Renaissance.

## **TC 10:43:02**

**ALESSANDRO CECCHI:** E veramente, è un universo... in questo ritratto.

E una delle più belle che l'uomo abbia mai fatto. C'è gli occhi, sembra Tiziano, nel senso siamo proprio agli alti livelli che lei dipinge.

**CAROL PLAZZOTTA:** Poi, è alla volta serio e anch'è c'è questo sprazzo di umorismo.

**LORENZA MOCHI ONORI:** Stavamo dicendo che ... quindi, proprio, ha un momento di una raffinatezza tale che lui è, è ...

## **TC 10:43:44 – COMMENTAIRE**

L'homme dont ils parlent avec un tel enthousiasme est Balthazar Castiglione, ambassadeur de la cour d'Urbin, poète et humaniste. L'histoire dit qu'il souhaitait offrir à sa jeune épouse, un portrait de lui pour se faire pardonner ses trop nombreuses absences. Et c'est à Raphaël, son grand ami de jeunesse, que l'ambassadeur a confié cette délicate mission.

## **TC 10:44:11**

### **ITW PAUL JOANNIDES**

With his intimates he was not under pressure of time, he was not under pressure of producing public performance, so I think there he could be more relaxed and then they also account for the fact that on the whole they are ????? compositionally Castiglione ??...La Velata..they'e compositionally less inventive than the grand state porraits of the period. I suspect, although it's only a guess, that Raphael enjoyed the possibility of being with friends or

intimates and focusing on them without the sense of having to produce work that was going to have a large public resonance. These would be private engagements between Raphael and his friends.

## **TC 10:45:05 – COMMENTAIRE**

L'intensité de la relation intime qui se dégage de cette oeuvre, à la fois entre le mari et son épouse, mais aussi entre le peintre et son modèle a eu un retentissement public immédiat. Ce tableau a inspiré de très nombreux artistes, notamment Rembrandt pour ses fameux auto-portraits, ou encore Rubens qui en a fait une réplique parfaitement conforme, à un détail près: sur le tableau de Rubens, on voit les mains du modèle, entières. Sur l'original de Raphaël, elles sont tronquées. On a alors pensé que la toile de Raphaël avait été recoupée. Mais d'étranges bords noirs qui délimitent le cadre de la composition ont retenu l'attention.

La présence de bords noirs autour de certains tableaux, est encore inexplicée. On sait qu'à la Renaissance, les peintres montaient leur toile sur un châssis provisoire. Ils y appliquaient ensuite la couche de préparation, qui en séchant entraînait la tension de la toile. C'est pour visualiser le cadre de leur composition que les peintres peignaient ces fameux bords noirs. Une fois le tableau terminé, ils ne leur restaient plus qu'à retirer le bâti provisoire et à border la toile autour d'un châssis définitif; la pose du cadre, venant dissimuler cette astucieuse méthode de composition.

Raphaël lui, en les laissant apparents, en tire un effet visuel très moderne. Ces bandes noires affichent crânement le cadre de sa composition et mettent subtilement en relief la palette en demie-teinte de ce portrait. On sait maintenant avec certitude que la toile n'a jamais été recoupée, mais les mains tronquées ne lassent pas d'interroger.

## **TC 10:46:50**

**FEMME** : Je suis un petit peu intriguée par la position des mains qui

semblent... ma réaction est une réaction « *quattrocentesque* », je m'excuse, mais qui est effectivement pour moi vraiment une position de main sur un parapet donc je voulais être sûre, bon j'ai bien... cette bande noire, on la connaît, effectivement elle est traditionnelle autour des tableaux, mais est-ce qu'il n'y a pas du tout de vestige d'une idée de parapet?

**HOMME :** Moi je n'ai rien vu. Sous la ligne noire vraiment on a de la toile. Ou la toile ou vraiment l'extrême fin de la couche picturale mais qui n'apporte strictement rien. Ça se jouerait sur 1 millimètre. Un millimètre de parapet n'aurait pas grand sens si vous voulez.

**VINCENT DELIEUVIN:** Moi j'ai ma déformation « Léonardesque », désolé Dominique, mais c'est vrai que j'ai trop pensé à force de trop regarder la Joconde, mais que c'était aussi une idée de continuité de l'accoudoir, peut-être d'une certaine façon et de cette main qui repose comme celle de la Joconde un petit peu, enfin qui donne cette idée de quelqu'un d'assis et avec les mains posées sur un accoudoir.

## **TC 10:48:53 – COMMENTAIRE**

La Joconde n'est pas citée par hasard. Les mains jointes au premier plan, le modèle assis dans un fauteuil esquissé, le buste saisi de  $\frac{3}{4}$  et tourné vers la gauche, le regard dirigé vers le spectateur, font inévitablement penser au tableau de Léonard de Vinci, auquel Raphaël rend un libre hommage. Lorsqu'en 1911, la Joconde fut volée, ce fut d'ailleurs le Castiglione de Raphaël qui fut choisi pour la remplacer au salon carré jusqu'à son retour en 1913. Au delà de leur très grande qualité picturale, ce qui rapproche évidemment ces deux chefs-d'oeuvre, c'est l'intensité de la relation entre le peintre et son modèle, la beauté et la force de son expression.

## **TC 10:48:37**

### **ITW PAUL JOANNIDES**

« Castiglione » : it's one of those portraits where one feels that there's

absolutely nothing between the site and the painter, that the artist is sitting with a friend whose personality is intimate, who he loves and whom he wishes to convey in his fullness of personality. There is no rhetoric, it seems to me, in that picture, There is no posing, so it evokes the kind of peaceful evening that one might spend with a friend. It's a picture which, as I have said, is like a carress. It's a icture where, one might say, the touch equals the sentiment. The touch is soft delicate, evocative, continuous, all those things that evoke one's relations with one's closest friends.

**TC 10:49:41**

**ALESSANDRO CECCHI:** Questo sguardo è veramente, mi sembra attraverso i secoli ... qui ti guarda ancora, hai capito, questo è commovente veramente. Sì, Raffaello è quello qua, e lo ritrai ...