

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Le Jugement de Pâris,*
Marcantonio Raimondi et
ses successeurs.
Nouvelles considérations**

Travail de fin d'études réalisé par

Annamaria BRUNETTI

Promoteur et lecteur

Ralph DEKONINCK

Année académique 2019-2020 – session de septembre

Master [60] en histoire de l'art et archéologie, à orientation générale

Sommaire

Introduction.....	p. 5
I. Aperçu sur l’incision et sur ses débuts en Europe.....	p. 8
II. La carrière artistique de Marcantonio Raimondi	
II. 1. Les débuts de sa formation.....	p. 12
II. 2. Son arrivée à Rome et l’apogée de sa maturation.....	p. 17
II. 2.1. La conception de la signature dans l’atelier de Raphaël.....	p. 20
III. L’œuvre “Le Jugement de Pâris”	
III. 1. Introduction.....	p. 23
III. 1.1 <i>Le Jugement de Pâris</i> selon la mythologie.....	p. 23
III. 2. L’œuvre <i>Le Jugement de Pâris</i> dans la période bolonaise de Raimondi.....	p. 24
III. 3. L’œuvre originale.....	p. 25
IV. La question de la datation de l’œuvre	
IV. 1. Introduction de la discussion.....	p. 32
IV. 2. Confrontation entre <i>Le Jugement de Pâris</i> et <i>Lucrèce</i>	p. 33
IV. 3. Confrontation entre <i>Le Jugement de Pâris</i> et <i>Le Martyre de sainte Cécile</i>	p. 34
IV. 3. Confrontation technique entre <i>Le Jugement de Pâris</i> et le <i>Quos Ego</i>	p. 35
IV. 5. Différents exemplaires du <i>Jugement de Pâris</i> reconnus.....	p. 37
V. <i>Le Jugement de Pâris</i> au long du XVI ^e siècle	
V. 1. Mutation de l’estampe dans l’atelier de Raimondi.....	p. 40
V. 2. Marco da Ravenna, élève anonyme.....	p. 40
V. 2.1. Interprétation du <i>Jugement de Pâris</i> selon Marco	
Dente da Ravenna.....	p. 42
V. 3. Antonio Salamanca, copiste de Marcantonio Raimondi.....	p. 45
V. 3.1. Interprétation du <i>Jugement de Pâris</i> selon Salamanca.....	p. 46
VI. Destin du modèle <i>Le Jugement de Pâris</i> au cours des siècles.....	p. 49
Conclusion.....	p. 51
Bibliographie.....	p. 55
Références électroniques.....	p. 57

Illustrations.....	p. 59
Table des illustrations.....	p. 115

Introduction

Le présent travail est né du désir de reconstruire le parcours artistique d'un des premiers graveurs de la Renaissance, Marcantonio Raimondi, afin d'entamer ensuite une lecture analytique d'une de ses œuvres les plus emblématiques, à savoir *Le Jugement de Pâris*. Ce projet a pris naissance lors de l'examen de différentes copies de cette estampe, dont la première est celle conservée dans la Collection d'Estampes du Musée L de Louvain-la-Neuve. Ce sujet a déclenché une série de questionnements qui ont demandé une recherche plus approfondie.

Une des premières questions que nous nous sommes posée sur cette œuvre concerne l'identité de son auteur. Toutefois, étudier un graveur et sa production artistique présuppose qu'on connaisse préalablement la technique dans laquelle il s'est spécialisé. C'est pour cette raison que nous avons consacré le premier chapitre à présenter les débuts de la technique de l'incision, ainsi que les premières phases évolutives en Occident, en focalisant particulièrement notre attention sur son développement en Italie et dans les anciens Pays-Bas. Ainsi nous sommes-nous référée à l'ouvrage *La gravure des origines à nos jours* de J. Adhemar, C. Roger-Marx et E. Rouir, qui parcourt l'histoire de l'incision en mentionnant aussi le rôle des premiers artistes qui ont encouragé les renouvellements de la technique de la gravure. Parmi ces protagonistes se trouve Marcantonio Raimondi, auquel nous consacrerons principalement le chapitre suivant.

On s'aperçoit très vite qu'on sait très peu à propos de cet artiste italien, sinon qu'il a été l'élève de Raphaël. D'où vient-il ? Et où a-t-il fait son apprentissage ? Pour répondre nous avons entrepris des recherches sur la biographie de l'artiste, en remarquant son importance dans l'évolution de la technique de l'incision pendant la Renaissance. Ainsi, nous diviserons le deuxième chapitre en sous-sections qui illustrent les phases les plus importantes de sa vie. Les données concernant sa jeunesse nous parviennent à la fois de Vasari qui a documenté la vie de l'artiste dans la biographie qu'il lui consacre dans ses *Vite* (1568), et de Massimo Giansante qui comblera les informations incomplètes. Afin de concentrer l'attention sur son œuvre qui nécessite une étude approfondie, nous avons considérablement restreint le champ de recherche du côté de sa biographie, préférant mentionner les artistes qui ont contribué à son évolution. A cette fin, l'article *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer* de Stefano Rinaldi nous a fortement aidée, puisqu'il analyse l'importance qu'a eue Dürer dans la découverte de la gravure par l'artiste bolonais. Au cours de sa carrière, le style de Raimondi a subi une évolution inévitable qu'on pourrait diviser en différentes étapes, comme cela a été fait par Marzia Faietti et Konrad Oberhuber dans leur catalogue *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*. Une de celles-ci débute dès l'arrivée de Raimondi à Rome et inclut toutes les œuvres conçues dans la période de collaboration entre ce dernier et Raphaël, dont *Le Jugement de Pâris*, le point principal de cette étude.

Nous allons consacrer le troisième chapitre à l'estampe *Le Jugement de Pâris*. Tout d'abord, nous rappellerons le mythe qui en est le thème, nous poursuivrons avec une analyse de la composition et par la suite nous procéderons à une recherche des modèles inspirateurs pour les figures qui peuplent cette planche. Comme on a aujourd'hui des épreuves des études préparatoires, nous nous sommes posé la question de savoir si elles ont servi comme schémas compositionnels pour d'autres représentations réalisées dans l'atelier de Raphaël. Pour cette investigation, nous nous sommes aussi référée à l'ouvrage *Raphaël : son atelier, ses copistes* de Dominique Cordellier.

Jusqu'à ce point, l'étude s'efforce avant tout d'identifier l'auteur de l'œuvre, ensuite de reconnaître son iconographie et enfin de lui consacrer une analyse détaillée. Mais, dans les données documentaires que nous allons établir, apparaît également la question de la datation.

La datation de la réalisation ne devrait pas être un problème car elle a été étudiée depuis longtemps. D'ailleurs, les cabinets des estampes qui conservent un exemplaire du *Jugement de Pâris* l'explicitent dans la documentation. La question s'est posée au moment où nous avons examiné différents dossiers qui, eux-mêmes, n'indiquent pas une date unique : si certaines fiches mentionnent 1510-11 comme date de réalisation, d'autres proposent 1515-16 ou encore 1517-1520. Nos recherches nous ont amenée à découvrir dans les ouvrages de Grazia Bernini Pezzini, *Raphael Invenit* et de Dominique Cordellier, déjà mentionné ci-dessus, la liste des chercheurs qui ont proposé leur datation et leurs arguments. Ainsi, nous proposons une étude critique sur le contexte temporel de l'œuvre en repérant et confrontant les différentes réflexions des chercheurs pour exprimer, enfin, un avis personnel.

En élargissant nos recherches nous avons découvert que toutes les estampes du *Jugement de Pâris* ne sont pas des copies originales, et qu'il y a de nombreuses œuvres inauthentiques. Qui sont les artistes qui ont copié l'original ? Raimondi, pionnier de l'estampe de reproduction, a-t-il été, à son tour, victime de plagiat ? Le dernier chercheur qui a traité ce sujet est Zeno Davoli qui confirme dans son article publié en 2004 les arguments fournis par les historiens Adam Bartsch et Henri Delaborde, lesquels, au XIX^e siècle, avaient déjà reconnu le style de ces copistes anonymes jusqu'alors, à savoir Marco da Ravenna et Antonio Salamanca, artistes dont nous traiterons au cours de ce chapitre et qui, comme Raimondi, sont méconnus.

Nous concluons avec un dernier chapitre en concentrant notre attention sur la transformation de la composition que *Le Jugement de Pâris* subira après sa création. Au final, Raimondi sera celui qui, grâce au commerce, encouragera les autres artistes à se passionner pour ce modèle répandu et imité jusqu'au XVIII^e siècle, dont certains témoignages de cette période sont évoqués dans l'ouvrage de Dominique Cordellier, lequel admet toutefois l'impossibilité d'avancer dans l'étude sur l'identification de ces artistes.

Les embûches rencontrées résident avant tout dans les restrictions dans l'accès aux informations et aux études existantes. Il n'empêche que nous avons essayé d'exploiter au

maximum les données examinées, nonobstant les difficultés exceptionnelles auxquelles ce travail a dû faire face. Nos compétences mûries lors de notre formation en arts graphiques nous ont aidée au moment où nous avons entamé des réflexions à caractère technique et visuel. La volonté d'approfondir certains aspects qui, autrement, risquaient d'être peu exhaustifs, nous a amenée à approfondir le thème de cette recherche lors de notre voyage à Florence, dans le but de recueillir certaines données concernant la vie de Raimondi et des copistes qui l'ont suivi, tandis que la consultation de certains ouvrages à Anvers nous a permis de découvrir que de nombreux autres chercheurs se sont intéressés à ce sujet.

Des artistes prodiges comme Marcantonio Raimondi laissent en héritage, à travers leurs œuvres, une esthétique irremplaçable qui traverse le temps et arrive jusqu'à nous pour que nous puissions l'apprécier. Forte de notre intérêt pour ce sujet, nous avons essayé, à travers cette étude, de fournir des éléments manquants, mais nous sommes convaincue qu'il y a certainement d'autres aspects intéressants qui méritent d'être approfondis.

I. Aperçu sur l'incision et sur ses débuts en Europe

Le discours sur les tout premiers débuts de l'incision et sur son évolution dans le temps est bien plus compliqué qu'il n'y paraît, et nécessiterait une réflexion plus approfondie, incluant la référence à ses origines orientales mais qui nous éloignerait du cœur de la recherche. On essaiera plutôt d'aborder les principaux changements qu'a subis l'art de l'incision, en commençant par la signification des principaux termes qu'on rencontrera régulièrement dans cette étude, pour finalement s'engager au cœur du sujet.

Le mot *incision* renvoie à l'action de creuser une matrice pour produire un texte ou une image, alors que la technique artistique qui se sert de ce procédé particulier d'inscription est appelée *gravure*. Le principe technique consiste à préparer la matrice et à la creuser de façon directe ou indirecte, à l'aide d'un outil. Cette distinction suggère l'existence d'un double procédé que l'artiste adopte pour graver. Dans la méthode directe, l'artiste utilise l'outil pour sculpter l'image, alors que dans l'incision *indirecte*, la matrice subit un processus de morsure, via un acide, après que le graveur, à l'aide d'une pointe, a tracé le dessin, enlevant un vernis qui couvre le métal. La phase postérieure est commune aux deux procédés, en prévoyant la répartition de l'encre dans les fissures creusées sur la matrice et, en dernier lieu, le nettoyage minutieux de l'encre en excès, avant que le dessin soit estampé sur un papier, à l'aide d'un presseur. L'œuvre finale obtenue s'appelle *estampe*. En somme, il en ressort trois éléments distincts et constitutifs de l'estampe : une image originale, un matériau de report ou matrice et un support de report (le papier). Il semble indispensable de les distinguer puisque ce sont les termes les plus importants et les plus souvent confondus.

En ce qui concerne l'origine de l'estampe, sa forme primitive vient de Chine, aux alentours du II^e siècle avant J.C., alors que la plus ancienne image imprimée qui nous est parvenue date du IX^e siècle¹. Ce décalage chronologique est dû au fait que la technique créée a d'abord été appelée *estampage*, où le support n'était pas moulé mais simplement imprimé avec de l'encre². Dans ce délai, on constate une évolution depuis l'invention du papier durant le VIII^e siècle en Chine, arrivé, à travers les échanges commerciaux, en Europe à partir du 1300³. Enfin, toujours en Orient, on concevra la plus ancienne des techniques de la gravure, l'incision sur bois ou *xylographie*⁴, adoptée en Occident à partir de la fin du XIV^e siècle⁵. Ici, cependant, les débuts de l'estampe furent difficiles, car survivait encore une ancienne organisation des corporations⁶, qui n'acceptaient pas l'arrivée de ce bouleversement de la pratique artistique.

1 J. ADHEMAR, C. ROGER-MARX, E., ROUIR, *La gravure des origines à nos jours*, Paris, Aimery Somogy, 1979, p.11.

2 M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *L'Estampe*, Genève, Skira, 1981, p. 9.

3 *Ibid.*

4 Technique d'incision directe *en relief* dans laquelle on enlève de la partie supérieure d'une matrice en bois les parties épargnées de l'encre et qui, au moment du tirage, correspondront au blanc. Pour la creuser on utilise couteaux, gouges et burin (souvent avec pointe en U ou V).

5 A. FUGA, *Techniques et matériaux des arts*, Paris, Hazan, 2005, p. 56.

6 M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *op. cit.*, p. 41.

Toutefois, cela n'empêchera pas la propagation de la gravure, d'abord sous forme d'images religieuses⁷. En effet, au départ, celles-ci étaient utilisées par les protestants et catholiques, à l'époque en parfait désaccord, pour promouvoir leur croyance et discréditer l'autre⁸. D'ailleurs, ce qui la rend inégalable par rapport aux autres arts est sa facilité de circulation, par rapport à un tableau peint ou un retable⁹. De plus, elle est reproductible et se diffuse rapidement : cela signifie qu'à partir d'une seule matrice, on peut obtenir des estampes multiples¹⁰ qui arrivent facilement sur le marché pour y être acquises à prix raisonnable.

Hormis la xylographie, on constatera aussi un emploi croissant de l'incision sur cuivre. Cette dernière dérive de l'ancienne technique de l'orfèvrerie et de la préparation au niello, de *niello* en italien, un procédé de traitement des métaux consistant à remplir les sillons d'une gravure d'une pâte noire, le *nigellum*, qui donne son nom à ce procédé. L'artisan étalait la pâte, qui pénétrait dans tous les sillons, même ceux très fins, puis enlevait le superflu, en polissant le tout, de sorte que le dessin en noir apparaissait sur le fond blanc de l'argent. Cependant, avant de la remplir définitivement, ils tiraient une empreinte négative en argile très fine¹¹. Par ailleurs, cette technique sera dépassée à partir du moment où, l'orfèvre florentin Maso Finiguerra découvrira le procédé en creux, *in cavo*, de l'incision, à travers l'utilisation de plaques métalliques¹², et en inaugurant parallèlement, avec l'époque moderne, une exploitation de cette invention si différente, grâce à laquelle on peut multiplier¹³ le dessin original creusé sur une matrice, en le répétant sur le papier d'après l'estampage.

L'estampe, grâce à sa technique de reproduction en série, a permis la diffusion des œuvres et la transmission de leur message à un public plus large que ne le permettait la peinture. Il en résulte que, si d'un côté se diffusaient essentiellement des images religieuses, d'autre côté émergeait une croissante diffusion d'images qui correspondaient à des demandes d'une nouvelle classe sociale : la bourgeoisie¹⁴. C'est dans cette couche sociale qu'apparaissent les acheteurs d'estampes et collectionneurs auxquels les artistes pouvaient proposer des œuvres d'art d'une qualité satisfaisante, et plus abordables. Par contre, les images qui vont se diffuser étaient destinées à des classes sociales différentes : si la bourgeoisie était demandeuse d'œuvres issues de l'orfèvrerie, car plus luxueuses, les estampes obtenues d'une matrice de bois étaient plutôt destinées au public populaire¹⁵.

⁷ M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *op. cit.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ G.-I. ARNEUDO, « Niello », dans *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche*, Turin, 1925, trad. Annamari [http://www.tonipecoraro.it/glossario_tecniche_incisione_calcografia.pdf], (27/04/20).

¹² E. BOREA, *Vasari e le stampe*, Prospettiva, No 57-60, Scritti in ricordo di Giovanni Previtali: Volume II (Aprile 1989 - Ottobre 1990), [<https://www.jstor.org/stable/24431346>] (5/08/20).

¹³ M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

En ce qui concerne la figure du graveur, il n'avait pas encore d'existence sociale, car il était encore « surclassé » par les figures d'architecte, sculpteur et peintre, étant le système des arts en Europe encore ancré dans l'organisation des corporations. Les arts majeurs n'étaient pas prêts à accueillir cette nouvelle technique en développement, préférant la ranger dans les arts mineurs, entre artisanat et orfèvrerie. En somme, qu'il soit graveur xylographe ou sur métal, au XV^e siècle, sa figure était encore dissimulée derrière celle d'anonymes artisans et d'orfèvres¹⁶.

Mais un changement ne tardera pas à se produire et certains artistes graveurs commencent à revendiquer leur indépendance : ce sera le cas d'artistes tels que Martin Schongauer et Albrecht Dürer en Allemagne, Antonio Pollaiuolo et Andrea Mantegna en Italie. La figure du graveur, ici, grâce à l'intérêt que les peintres commencent à manifester envers ces techniques, s'affranchit des pratiques artisanales, gagne en autonomie et s'élève dans la hiérarchie artistique¹⁷. Les spécificités de la gravure amèneront les artistes graveurs à en faire leur outil privilégié pour la diffusion de leur art et de leur pensée : c'est le cas de Martin Schongauer, qui fera de la gravure au burin¹⁸ une forme d'art autonome. L'indépendance de cette technique¹⁹ l'amène à réaliser des œuvres personnalisées en influençant l'art de l'époque et devenant une source d'inspiration pour beaucoup d'artistes, dont Dürer (1471-1528). Ce dernier, né à Nuremberg dans une famille d'orfèvres, se forme dans l'atelier de Wolgemut, mais apprendra l'art de la gravure sur métal, en se formant dans l'atelier familial de Schongauer, où il transforma son statut de graveur-orfèvre en graveur d'estampes²⁰. De ses premières gravures, sur bois ou cuivre, il révèle toutes les potentialités du médium utilisé, faisant preuve de beaucoup d'imagination et démontrant un esprit novateur et personnel. Toutefois, dans le courant du XVI^e siècle, il se trouvera bientôt face à des problèmes liés à la facilité de reproduction des estampes. En effet, si beaucoup d'artistes se servront volontairement de cette technique pour reproduire et diffuser les œuvres, certains graveurs, comme Dürer, voulaient rester maîtres de leurs compositions, qui pouvaient échapper à tout contrôle à cause de reproductions à grande échelle et parfois non autorisées ; c'est ce qui a permis à la gravure de gagner en termes de notoriété²¹.

Ce qu'il n'avait pas imaginé, c'est que certains d'entre eux arriveront à imiter ses modèles stéréotypés et même, dans le cas de Raimondi, sa signature. Ce dernier reformera notamment le concept de gravure de production qui devient enfin une pratique de reproduction.

¹⁶ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Incisione in Arti Minori*, Milan, Editoriale Jaca Book, 2000, p. 165.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Le burin désigne un des outils utilisés en taille-douce mais également la technique à taille-douce. Ça ressemble à l'eau-forte parce qu'il s'agit d'une technique de gravure en creux mais le burin présente une section carrée ou rectangulaire dont la pointe est taillée en biseau. Si dans l'eau-forte on obtient l'incision au moyen d'acide, pour exercer la pression nécessaire pour creuser, le burin, doit rester presque perpendiculaire à la plaque, tandis que les lignes courbes s'obtiennent en faisant pivoter la plaque. Dans A. BEGUIN, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, 1977, p. 66.

¹⁹ M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *op. cit.*, p. 138.

²⁰ E. ROUIS, *De Dürer à Picasso, l'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, 1994, p. 63.

²¹ M. MELOT, A. GRIFFITHS, R.-S. FIELD, *op. cit.*, p. 46.

Cependant, à l'époque, et dans le cas de Dürer, la pratique de contrefaçon était une infraction inédite et, donc, pas encore punie. Cet événement le marquera profondément et lui permettra d'observer la métamorphose de la gravure, grâce à la duplication de ses œuvres par la main du buriniste/orfèvre Marcantonio Raimondi.

II. La carrière artistique de Marcantonio Raimondi

II. 1. Les débuts de sa formation

La notoriété de Dürer s'est répandue et beaucoup d'artistes ont été influencés par lui, d'abord dans les alentours de Nuremberg, puis en Italie, où son art avait ainsi impressionné les artistes italiens. Le Bolognais Marcantonio Raimondi lui devra, grâce à la copie de ses œuvres, le succès dès ses débuts.

Marcantonio Raimondi naît vers 1479²² probablement à Saint Martin en Argine, ou Saint André en Argine²³, à Bologne ; il n'y a pas de documentation par rapport à sa famille. La seule date qui est certaine est qu'en 1504 son père était déjà mort parce qu'il était titulaire d'une chapelle auprès de la Cathédrale de Saint-Pierre. Avec cet acte on sait que la famille Raimondi était une des plus éminentes de la société bolognaise de l'époque, qu'elle constituait un noyau familial avec des solides relations et qu'elle disposait d'un grand prestige. Toutefois, à ce qu'on sait, Marcantonio n'entretenait pas avec sa famille une relation très profonde, en témoigne son enregistrement en tant que Marcantonio Francia ou de' Franci et il utilise un sigle, souvent présent dans les incisions "MAF" (Bartsch, XIV, 1813, pp. XI-XII)²⁴. Vasari, aussi, l'appellera en 1568 Marcantonio Bolognais et on le nommera aussi Francia, suite à son apprentissage chez le maître Francesco Francia, comme c'est écrit dans *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* : « Marcantonio était de la maison Raimondi encore qu'appelé communément Franci »²⁵. Le choix de ce nom l'accompagnera dans son périple entre Venise, Florence et Rome en témoignant de sa proximité avec son maître.

²²La date de naissance précise est encore incertaine, à cause d'une anomalie dans les biographies sur l'artiste. Vasari lui attribua la naissance au 1479, alors que le curateur Konrad Oberhuber postpose sa naissance au 1480. J. LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure », dans *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, 20/10/2009. [<http://journals.openedition.org/ashp/742>] ; [<https://doi.org/10.4000/ashp.742>] (16/04/20).

²³ En recherchant dans les communes de Bologne, le terme Argine pourrait plutôt faire penser à l'endroit en plaine près d'un *argine* (digue), qui pourrait présumer une erreur d'interprétation. Parmi ceux qui optent pour Argene, il y a Benjamin Fillon, historien du XIX, qui avait interprété une lettre, en 1888, envoyée de Monsieur Deshayes à Monsieur Langlois en 1659 qui parle d'un présumé descendant de Raimondi qui lui parlait de la ville de Argene. Mais probablement est-elle la ville où Raimondi est mort, pas nécessairement celle de naissance. Alfredo Petrucci, dans *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, du 1964, semble identifier Argine dans Saint André en Argine, un petit bourg à 28km de Bologne, mais aussi cette dernière probablement confondue avec Saint Martin en Argine, un autre petit bourg à la même distance de Bologne. La ville de naissance de Marcantonio Raimondi est absente dans les indices baptismaux de la ville de Bologne. M. GIANANTE, *Raimondi Marcantonio*, 2016, [https://www.academia.edu/33364762/RAIMONDI_Marcantonio], (01/03/2020).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ C.-C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 64.

Quant à l'hérédité stylistique de Francia, elle est déjà perceptible depuis ses premières œuvres jusqu'à son voyage à Rome en 1510-11, même si Raimondi en a conservé une empreinte indélébile aussi dans son style tardif²⁶. L'artiste bolognaise s'est formé dès son jeune âge à l'art de la niellure, donc il s'affirmait d'abord comme orfèvre, alors que, après, en épousant les nouveautés de l'époque, s'exerça à manipuler facilement le burin avec "l'expertise du dessinateur par laquelle il dépassait le maître"²⁷.

Depuis ses débuts à Bologne, Raimondi a montré une excellente maîtrise de la technique, en se distinguant des autres élèves par sa soif d'apprendre et de connaître d'autres artistes et lieux.

Si on veut remonter à l'origine artistique de son œuvre pour examiner sa personnalité, il semble opportun de citer *Pyrame et Thisbé* (fig. 1) de 1505²⁸, une œuvre conçue immédiatement après sa sortie de l'atelier de Francia²⁹ et une des « ses premières manières ³⁰ ». Cette plaque démontre que Raimondi a, pendant longtemps, travaillé comme orfèvre, puisqu'il y a une tendance à l'aplatissement des figures sur le fond et l'accentuation des contours (repris) avec le burin³¹. Comme pour les autres œuvres des débuts, il affronte ici les espaces blancs que les primitifs florentins essayaient d'éluder avec un repassage sur les contours ou à travers des traits très fins qui simulaient la teinte de l'aquarelle mais ne coïncidaient avec le nouveau langage exprimé par la gravure³². D'ailleurs, Marcantonio vise à représenter le clair-obscur : la lumière et l'ombre sont divisées et définies (fig. 2), les plans sommairement établis et sur ceux-ci les signes du burin sont épais et légers, issus de la "manière fine" florentine³³. Raimondi,

²⁶ M. GIANANTE, *op. cit.*

²⁷ G. VASARI, « Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe » dans *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), pt. 3, vol. I, [s.d.], [<https://www.frammentiarte.it/wp-11-15/wp-content/uploads/2016/02/dal%20Gotico/vasari/002%20vasari%20-%20le%20vite%20edizione%201568/vite%20vasari%201568%20artista%20per%20artista/031-marcantonio-bolognese-dalle-vite-di-vasari-1568.pdf>], (17/08/20).

²⁸ Bartsch avait daté l'œuvre de 1505, comme indiqué sur le petit écusson à terre sur la droite d'en bas, alors que l'historien de l'art Carl Heinrich von Heineken avait erronément lu 1502. A. BARTSCH, *Le peintre-graveur, œuvres de Marcantonio et de ses principaux élèves Augustin de Venise et Marc de Ravenne*, vol. XIV, Wurzburg, Verlagsdruckerei Wurzburg, 1920, p. 129.

²⁹ A. PETRUCCI, [Linguaggio di Marcantonio], Bulletin d'Art, Ministère des biens et des activités culturelles et du tourisme, [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1440770842593_05_-_Alfredo_Petrucci_p._403.pdf], (17/08/20).

³⁰ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 129.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ La "manière fine" et "la manière large" renvoient à deux façons communes de graver auxquelles les graveurs choisissaient d'adhérer : dans la "manière fine" on utilisait le burin dont les traits, proches et croisés, rappelaient la manière de travailler typique de l'orfèvrerie et de la niellure de Maso Finiguerra, à savoir l'inventeur de l'incision au burin sur métal, tandis que la "manière large" est plus propre aux artistes comme Andrea Mantegna, avec des traits beaucoup plus longs et distants entre eux. J. ADHEMAR, *La Gravure des origines à nos jours*, Paris, Edition Aimery Somogy, 1979, p. 25.

toutefois, révèle un esprit innovateur et dès lors exprime différemment ses effets plastiques, en ne renonçant pas aux contours bien marqués, nonobstant la présence du clair-obscur³⁴. En effet, toute la première production artistique de Raimondi est caractérisée par ces contradictions entre autonomie des contours et clair-obscur, entre ébauche sommaire des corps nus et finition typiquement classique issue de sa première formation en orfèvrerie, et enfin contradiction entre l'illumination des figures et l'absence d'ombres projetées sur le sol. Mais de toutes ces contradictions naît une précieuse unité des figures intégrées dans un ample paysage naturel. Ainsi, *Pyrame et Thisbé*, prédit une force différente de manière plus mature³⁵ qui lui viendra de sa pratique pendant son séjour dans les grandes villes artistiques italiennes et son goût pour la copie des œuvres de Dürer.

Quant à l'encontre entre Dürer et Raimondi, aujourd'hui, il y a des opinions qui contredisent les mots de Vasari. En effet, ce dernier, disait, dans sa biographie consacrée au Bolonais, que l'épisode du premier contact entre ce dernier et l'artiste nurembergeois remonterait au déménagement de Marcantonio à Venise, en 1506, moment dans laquelle il produira aussi la première série d'œuvres plagiées, à savoir *La Passion* (qui inclue *La Petite Passion* et *la Grande Passion*) (Fig. 3-4). Alors que, à présent, cette déclaration semble plutôt débattue, car il semble probable que les deux artistes étaient présents à Venise, mais que leur première rencontre remonterait à la période durant laquelle Dürer était à Bologne. En suivant cette réflexion, confirmée par la présence d'une lettre de Dürer dans laquelle il mentionne sa volonté de traverser Bologne en 1506, l'œuvre *La Passion* aurait été publiée postérieurement en 1510-1511³⁶ par l'artiste nurembergeois, moment où Marcantonio résidait déjà à Rome. De conséquence, la première *suite* durerienne que l'artiste bolonais a copiée semble être *La Vie de la Vierge*, en 1508, œuvre publiée seulement plus tard, mais dont 17³⁷ copies circulaient de façon autonome depuis quelques années déjà. Entre-temps, il a aussi copié d'autres estampes plus anciennes, mais transposées sur plaque de cuivre, alors que les originales étaient gravées sur bois.

Les copies de Raimondi de *La Vie de la Vierge* (Fig. 5-6) reproduisent soigneusement aussi le monogramme *A.D.*, procédé qui se poursuivra jusqu'en 1511. Néanmoins, si nous analysons la dernière planche de cette série qui figurait *la Glorification de la Vierge*, en plus du monogramme de Dürer, on trouve celui de l'artiste bolonais et la marque de l'éditeur vénitien. Cette dernière signature, inhabituelle, confirme le passage de Marcantonio par

³⁴ A. PETRUCCI, *op. cit.*

³⁵ A. PETRUCCI, *op. cit.*

³⁶ S. RINALDI, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*, dans OPERA, NOMINA, HISTORIAE, giornale di cultura artistica, M.-M. DONATO, p. 263-306, 2009, [<http://onh.giornale.sns.it>], (22/06/20).

³⁷ I. ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, Venezia Cinquecento, 2009, [https://www.academia.edu/4704298/Dürer_sotto_torchio._Le_quattro_serie_xilografiche_e_i_loro_riflessi_nella_produzione_editoriale_veneziana_del_Cinquecento_Venezia_Cinquecento_37_2009_p._5-135], (29/03/20).

Venise³⁸ et attire l'attention sur la valeur de l'édition, qui devient si importante dans cette ville pour le nombre croissant de graveurs et d'éditeurs de livres. En effet, dans les premières années du XVI^e siècle, Niccolò et Domenico Sandri s'étaient spécialisés dans l'impression et la vente de livres religieux et d'images saintes pour la dévotion privée, probablement avec le soutien de l'ordre des Jésuites, d'où viendrait leur enseigne – « du Giesu » - avec le monogramme de leur nom inséré dans un trèfle³⁹. Dans la dernière planche mentionnée, ce monogramme apparaît à côté de la « contrefaçon » du monogramme dürerien et la signature de Raimondi, composée des trois lettres tressées M, A et F, sur la base du chandelier sur la gauche (Fig. 7).

Après 1510-1511, Raimondi acquerra un comportement plus circonspect suite à un contentieux judiciaire pendant son séjour à Venise. En effet, selon Vasari, Dürer exigera la saisie de toutes les plaques « contrefaites⁴⁰ » et leur enlèvement du commerce. Mais à cela les autorités vénitiennes indulgentes répondront en conseillant à Raimondi de ne pas insérer la signature du maître nurembergeois⁴¹. Cela se justifie par le fait que les estampes, à l'époque, n'étaient pas encore protégées par des privilèges et la copie des œuvres était encore légale, au point que, dans toute l'Europe, la pratique de la reproduction des estampes des grands maîtres était monnaie courante. En effet, les inventions de Dürer, comme celles de Schongauer, qui le précédait, étaient copiées dans toute l'Europe par des graveurs qui apportaient leur signature en s'en appropriant. Ce qui, dans le cas des imitations de Raimondi, apparaissait comme incorrect était le choix de reproduire le monogramme⁴² de Dürer, incitant le public à confondre la copie pour un original du célèbre artiste allemand et à l'acheter à prix plein.

La sanction judiciaire était donc juste et équilibrée : d'une part, elle rejetait les prétentions avancées par Dürer sur la propriété intellectuelle de ses inventions, qui ne trouvent aucun écho dans la législation en vigueur et dans la tradition artisanale, et d'autre part, elle garantissait le respect de la marque professionnelle des artistes⁴³. Pourtant, vu les mesures judiciaires indulgentes prises à l'égard de Raimondi, Dürer a décidé de marquer systématiquement ses œuvres avec le célèbre monogramme sous une forme encore plus expérimentale, en caractères gothiques, démontrant une virtuosité graphique⁴⁴.

³⁸ S. RINALDI, *op. cit.*

³⁹ S. RINALDI, *op. cit.*

⁴⁰ Lisa Pon a trouvé que le verbe « contrefaire » tel qu'il était utilisé au XVI^e siècle par Vasari, faisait allusion à l'acte de copier, en n'acquérant pas des connotations négatives. L'historien utilisait ce mot, plutôt, comme synonyme d'imiter, selon lequel, plus on imitait une œuvre, plus on pouvait en tirer des enseignements. L. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Heaven, Yale University Press, 2004, p. 141–142 ; S. RINALDI, *op. cit.*

⁴¹ «...et lui envoya une de ces "passions" contrefaites par MarcAntoine, et Albert vint en grande colère, parti de Flandre et vint à Venise, et il fit appel à la Seigneurie pour porter plainte contre Marc Antoine ; mais il n'obtint rien d'autre que le fait que Marc Antoine ne fit plus le nom et le signe dit ci-dessus d'Albert dans ses œuvres ». G. VASARI, *op. cit.*

⁴² C. ZÖHL, *La réception précoce d'Albrecht Dürer dans l'art français*, 2014, [<https://www.academia.edu/>] (8/08/20).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

Le cas de Dürer incitera, d'un point de vu pragmatique, la mise en place d'une pratique juridique. À partir de cette période, la question du plagiat sera abordée précocement à Venise, au moment où il était peu courant de demander un privilège pour protéger ses estampes⁴⁵. En effet, jusqu'alors, copier une œuvre était une opération normale, parfois revendiquée, ce qui justifie la double signature dans *la Glorification de la Vierge*. L'obligation s'imposera, ensuite, à Rome et, comme nous le verrons, comportera la mise en conformité des œuvres déjà produites à partir de la collaboration entre Raimondi et Raphaël.

Peu après le séjour vénitien et avec un esprit plus conscient, l'artiste bolonais entre en contact à Florence avec l'une des œuvres d'art les plus influentes de la Renaissance, *La Bataille de Cascina*, gravant un détail de ce carton, qui prendra le nom de *Les Grimpeurs* (Fig. 8-9). Ici, il ressent le besoin de déclarer explicitement la paternité michelangelesque de l'image. Ce fait indique désormais une interprétation consciente du modèle, c'est-à-dire un rôle bien plus créatif que celui de simple copiste. Hormis *Les Grimpeurs*, Raimondi semble influencé par une tendance intellectualiste, qui s'élaborait autour de Michel-Ange et Raphaël, malgré le goût pour l'art nordique, appris de Dürer, pas complètement oublié ou perdu, et qu'on peut encore déceler dans cette œuvre⁴⁶ (Fig. 10).

La rencontre entre Michel-Ange et Raimondi sera brève, mais marquante dans l'esprit de ce dernier, bien que stylistiquement elle sera immédiatement dépassée et absorbée par la rencontre avec Raphaël. De l'artiste florentin, le bolonais apprend les éclaircissements sur le principe de la ligne de modélisation, alors que l'indépendance entre le contour et le modelé des débuts bolonais, déjà atténuée à Venise, tend à disparaître complètement à Florence⁴⁷. Contour et modelé acquièrent la même importance, en étant placés sur le même plan et en se complétant. Ainsi les profils des figures cessent-ils d'avoir dans l'espace plus de poids que les lignes internes, définissant les muscles et les articulations. Le graveur s'approprie enfin d'une nouvelle technique conduite par l'intuition. Raimondi commencera à graver les contours ouverts, faisant preuve de maîtrise spatiale. Les leçons de Dürer et celles de Michel-Ange et de Raphaël, à Florence et à Rome, lui seront indispensables⁴⁸, afin de lui permettre un perfectionnement technique, consolidé à Rome, où il séjournera de 1510-11 à 1527.

L'installation à Rome définit, selon l'historien Bartsch, le début d'une troisième phase dans la carrière de Raimondi. En effet, on peut parler d'une subdivision de sa production artistique en quatre périodes, dont les deux premières correspondent à son séjour bolonais (près de Francesco Francia) et vénitien, caractérisés par une maturité progressive dans le dessin et la conduite du burin; la troisième comprend les estampes réalisées pour la plupart d'après les

⁴⁵S. RINALDI, *op. cit.*

⁴⁶*Ibid.*

⁴⁷A. PETRUCCI, *op. cit.*

⁴⁸*Ibid.*

dessins de Raphaël ; alors que la quatrième se caractérise par des sujets obtenus avec une exécution moins délicate et un clair-obscur plus marquant⁴⁹.

À Rome, Raimondi vécut les phases les plus importantes de son évolution artistique marquées significativement par la rencontre avec Raphaël, en devenant le plus important vulgarisateur de l'œuvre de ce dernier. Grâce aux relations rapidement nouées, l'artiste bolonais commença à Rome une activité florissante et il put ouvrir un véritable atelier, dans lequel se formèrent de nombreux élèves, parmi lesquels Marco Dente et Agostino Veneziano, et d'autres qui se sont inspirés de son œuvre, comme Enea Vico et le Bonasone (Bartsch, XV, 1813, pp. 101-178, 275-370). Mais surtout dans les années romaines, et en particulier dans la période 1510-1515, il donna corps à une importante production d'estampes d'inspiration raphaélienne, à partir de la célèbre *Lucrèce* de 1511 (Fig. 11), *Parnase* (Fig. 12) et finalement *Le Jugement de Pâris*⁵⁰ (Fig. 13), l'œuvre principale de cette étude.

II. 2. Son arrivée à Rome et l'apogée de sa maturation

Marcantonio Raimondi, dans sa carrière artistique, après son apprentissage dans le domaine de l'orfèvrerie, s'initie à la technique du burin. Ceci renvoie soit à la technique, soit à l'outil adopté pour creuser la plaque en cuivre et c'est l'instrument qu'il adoptera pour achever toutes ses œuvres, y compris celles que nous allons mentionner au cours de cette recherche. Dans ce chapitre, nous allons examiner la constitution de l'atelier de Raphaël après l'arrivée de Raimondi et l'acquisition d'un langage personnalisé.

Au préalable, les difficultés auxquelles Raimondi a dû faire face, en utilisant le burin, ont été importantes, car son trait net se distingue de celui plus souple, qu'on obtiendrait en utilisant la pointe. Le burin, qui consiste en une tige carrée, dessine sur la matrice des tailles plus étroites et profondes, alors que la pointe sèche révèle un trait plus nuancé. Si le burin nécessite un considérable effort de précision à cause de la rigidité de l'instrument; d'autre côté, il permet de se rendre compte des progrès techniques en fonction du changement des hachures qui, à un stade mûr, deviennent automatiquement plus précises et qui permettent de percevoir et différencier les œuvres de Raimondi dans sa carrière artistique. En définitive, les techniques auxquelles Raimondi fait référence sont le burin et l'eau-forte, préférant, en plus, l'utilisation de la pointe sèche pour marquer l'échelle de gris.

L'artiste bolonais est à Rome de 1510 à 1527, époque qui fut pour l'Italie, d'un point de vue historique, un âge d'or dans le domaine des Beaux-Arts, grâce au pape Jules II qui préconisa l'acquisition de toute espèce de chefs-d'œuvre antiques, dont *Le Laocoon* (Fig.14), afin de faire de la ville la capitale artistique. Pendant ces moments de paix, Jules II décréta la construction

⁴⁹ M. FAIETTI, « Lineamenti della fortuna critica di Marcantonio », dans *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, M. Faietti et K. Oberhuber, Bologne, Pinacoteca Nazionale, 1988, p. 45.

⁵⁰ M. GIANANTE, *op. cit.*

de la basilique de St. Pierre, livrant à Raphaël les salles du Vatican et lui commandant des œuvres qui auraient permis de vulgariser le nom du peintre⁵¹.

Toutefois, la rencontre entre Raimondi et l'artiste urbinata, n'aboutit pas immédiatement et directement, étant donné que, dans un premier temps, le buriniste bolonais suivit le cercle des autres artistes du *Cinquecento*, auquel participait Jacopo Ripanda, le maître qui, à cette période, exécuta les décorations pour les Salles Capitoline. Subséquemment, s'instaura une coopération avec Raphaël et à ce moment, la seule source qui nous est parvenue est celle de Vasari, n'en ayant pas trouvé, dans nos recherches, de témoignages supplémentaires à ce sujet. Raphaël, qui arriva presque au même moment de Raimondi à Rome, fut fasciné pour sa manière de copier Dürer, au point de vouloir que l'artiste bolonais fit l'apprentissage chez lui dans la capitale, selon ce qu'il avait appris auparavant du maître nurembergeois. Cet intérêt est décrit dans *Vie de Raphaël de Urbino* : « Ayant donc vu Raphaël chercher les estampes de Albrecht Dürer, bienveillant de pouvoir montrer qu'il pouvait réussir en cet art, il fit étudier Marcantonio le Bolonais, dans cette pratique, longuement ». L'exercice continu, selon Vasari, prévoyait la production des idées et dessins de part de Raphaël, leur réalisation en gravures par Raimondi et l'impression et la vente par l'assistant Baviera⁵². D'ailleurs, la gravure implique la participation de plusieurs contributeurs et, ainsi, Raphaël inexpérimenté dans la gravure et l'édition, nécessitait-il de partenaires appropriés avec qui instaurer une collaboration⁵³. À moins que l'artiste (ou l'*inventeur*), lui-même, n'ait eu les compétences nécessaires pour convertir son idée dans l'estampe, il devait engager un graveur (*incisore*) et, dans de nombreux cas, un artisan supplémentaire (*délimatore*) pour transférer les dessins sur une plaque de cuivre. Au début de leur collaboration, Raphaël et Marcantonio ont peut-être confié l'impression de leurs œuvres à un éditeur extérieur. Mais le succès initial, a dû aussi inciter Raphaël à garder le contrôle de l'impression et l'édition, afin que le profit reste entièrement entre ses mains⁵⁴. C'est à ce moment que Raphaël a nommé un de ses apprentis Baviero de' Carocci (actif de 1515 à 1527), connu sous le nom de Baviera⁵⁵, pour superviser l'impression et la vente d'estampes aux marchands et aux amateurs pour le compte de Raphaël⁵⁶. Si on recherche des mentions de Baviera, Vasari est le seul qui le cite en tant que *stampatore*⁵⁷, même si ses tâches ont également

⁵¹G. ARMANO, *Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc'Antonio Raimondi*, Florence, Per Francesco Cardinali, 1830, p. 12.

⁵²A. BLOEMACHER, *Chicago Art Journal*, 2008,

[https://www.academia.edu/30243750/Marcantonio_Raimondi_and_Raphael_The_engravers_empty_tablet_signature_as_a_plurivalent_sign] (07/03/20).

⁵³Z. KARPATI, E. SERES, *Raphael Drawings in Budapest*, catalogue exposition The Triumph of Perfection: Raphael: Drawings and Prints from the Museum of Fine Arts, Budapest, on view at the Museum of Fine Arts, Budapest, from 18 December, 2013 to 30 March, 2014. [https://www.academia.edu/5592015/Raphael_Drawings_in_Budapest], (9/08/20).

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ La date et les circonstances de la collaboration entre Raphaël et Baviera sont, aujourd'hui, encore méconnues. Selon Vasari, Raphaël commanda "Que Marcantonio grave et Bavière s'occupe d'imprimer une série d'œuvres pour le commerce". E.-H. WOUK, D. MORRIS, *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied*, Manchester, Whitworth, 2016, p. 13.

⁵⁶ L. PON, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷ Z. KARPATI, E. SERES, *op. cit.*

inclus l'achèvement de quelques dessins qui devaient être transformés en estampes⁵⁸. Cela permettait de concentrer toutes les phases du processus d'impression dans les mains d'une seule personne et de garantir la qualité constante des tirages. De plus, l'artiste urbinata garantissait que toutes les estampes soient excellentes, car l'augmentation du nombre d'amateurs de gravures était analogue à la croissance d'amateurs qui, motivés par le goût pour les sujets antiques, collectionnaient aussi des estampes.

Raimondi, avec la collaboration de Raphaël, aura produit au moins cinquante estampes d'après les dessins de ce dernier. En ce qui concerne la première issue de leur collaboration, Vasari nous reconduit à *Lucrèce* (Fig. 11), qui aurait été gravée à partir d'un dessin de Raphaël, et le peintre, voyant la diligence et la « belle manière » de la gravure⁵⁹, fut persuadé de lui faire creuser d'autres dessins sur planche. D'autres études mentionnent, comme première estampe, *Orphée et Eurydice* (Fig. 15), bien que d'après les recherches de Marzia Faietti, dans *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510* ce serait un projet initié avant de la rencontre avec Raphaël et achevé dans l'atelier urbinata. Le choix de considérer cette dernière œuvre comme antérieure à l'autre, est justifié par un goût plus flamand, contre les formes plus classiques présentes dans la composition de *Lucrèce*.

Hormis cette dernière, Raimondi produit, dans tous ses premiers moments à Rome, aussi *Le Massacre des Innocents avec chicot* (Fig. 16) et *Le Massacre des Innocents sans chicot*⁶⁰ (Fig. 17), *Le Jugement de Pâris*, *Didone* (Fig. 18) et *Pietà* (Fig. 19). Avec ces gravures, l'artiste bolognaise fait déjà preuve de progrès technique et d'appropriation des potentialités du papier, ainsi de captage du paradigme raphaëlien en instaurant un nouveau rapport avec la lumière et l'espace. Cependant, en ce qui concerne les œuvres mentionnées ci-dessus, l'influence transalpine est toujours active, bien que, au lieu des modèles dürériens, Raimondi préfère l'artiste Lucas van Leyden⁶¹. Ceci est perceptible dans le choix de certains paysages nordiques naturels (Fig. 20). L'exemple qui nous montre cette imprégnation de Raphaël, nous le voyons dans le deuxième état du dessin de *La Pietà* (Fig. 22), pour en citer le meilleur exemple, où les figures acquièrent une définition plus classique. La technique de Marcantonio se nourrit de l'antiquité, de Dürer, du caractère de Lucas van Leyden, de Raphaël et de beaucoup d'autres, tout en conservant une individualité marquée. Étant le premier des graveurs de reproduction, on voit, dans ses œuvres, une tendance à puiser dans ses approfondissements, renonçant au

⁵⁸ Z. KARPATI, E. SERES, *op. cit.*

⁵⁹ L. PON, Raphaël, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ Bartsch décréta que la version avec le chicot, numérotée dans son ouvrage (n°18), a été réalisée par Raimondi, alors que celle sans sapin a été gravée par son élève Marco da Ravenna. L'historien Carlo Cesare Malvasia (1613-1693) qui s'était intéressé à cataloguer les estampes de la Renaissance décrites par Vasari, dans son volume *Felsina Pittrice*, avait supposé que les deux étaient de la main de l'artiste bolognaise et qu'il fut assassiné à cause de l'élimination du chicot. E.-H. WOUK, D. MORRIS, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹ K. OBERHUBER, « Marcantonio Raimondi e gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano », dans *Bologna e l'Umanesimo*, M. FAIETTI, K. OBERHUBER, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1988, p. 85.

choix de subordination à un seul profil déterminé⁶². En conclusion, les figures peuvent être inspirées par Raphaël, alors que le fond peut rappeler celui de l'artiste hollandais. Or, si certains modules pouvaient évoquer un artiste plus qu'un autre, la synthèse qu'il opère vante une technique et un style qui portent sa marque irréfutable.

II. 2.1. La conception de la signature dans l'atelier de Raphaël

Dès qu'on accepte l'idée que l'art de Raimondi évolue, ce qui explique le lien commun entre toutes les estampes réalisées en atelier, alors on accepte l'idée qu'elles doivent être le témoignage et le signe du génie de l'auteur et de son atelier. Comment revendiquer la paternité de l'œuvre ? À travers la signature et pour le démontrer, la récente étude sur l'imprimerie à la Renaissance de Lisa Pon, nous a aidée, puisqu'elle met en évidence la diffusion des œuvres de Raphaël, à travers la reprise de sa signature par Raimondi. La problématique de la signature, en ce moment-là, avait acquis une signification différente par rapport au moment du contentieux avec Dürer. Or, déjà dans le *Quattrocento*, la très riche variété typologique de marques était déjà le témoignage de situations collaboratives complexes⁶³ ; mais c'est dans le contexte romain que les premières estampes de reproduction de Raimondi apparaissent comme un tournant fondamental : déjà dans *Le Grimpeur* (Fig. 22), on trouve pour la première fois des inscriptions qui identifient et distinguent le rôle de *fecit* et d'*invenit*⁶⁴, délimitant, ainsi, la responsabilité du graveur. La formule sera ensuite employée par l'artiste dans toutes ses œuvres postérieures, en reconnaissant à Raphaël le génie inventif, ce qui explique son succès durable.

Or, il nous semble que dans cette progression historique, juste avant *Le Grimpeur*, il faut insérer aussi *La Glorification de la Vierge* (Fig. 7), car, dans la série dürerienne, recopiée par Raimondi, apparaît pour la première fois une double signature (celle de l'artiste bolonais et celle de l'éditeur) qui, bien que de façon confuse, introduit l'idée du concours de deux personnalités distinctes dans la réalisation d'une impression. Ainsi, Dürer donnera l'impulsion en ce qui concerne l'obligation de la reconnaissance de la paternité de l'œuvre, bien que cette innovation prenne du temps pour être complètement mise en œuvre, précisément en 1515, à savoir la période durant laquelle l'artiste bolonais travaillait déjà à Rome. Cela justifie le fait que, dans certains états et pendant les épreuves d'impression, la signature de Raphaël n'apparaissait pas encore (Fig. 23), mais seule celle du graveur. En effet, la question du copyright sera plus tardive, en entraînant la modification de ce qui a été réalisé jusque-là. Ce changement législatif a rencontré la volonté pressante de vouloir exposer la signature de l'artiste

⁶²F. EHRENFEST, Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, Vol. 34, St. Louis Art Museum No. 4 (FALL, 1949), [<https://www.jstor.org/stable/40714758>] (06/03/20).

⁶³ S. RINALDI, *op. cit.*

⁶⁴*Fecit et invenit* font partie des abréviations valables aussi bien pour les livres anciens que pour les estampes. À chaque abréviation correspond le rôle que la personne endossait : *invenit*/inventeur, *excudit*/éditeur, *fecit*/graveur, *delineavit*/dessinateur, *pinxit*/peintre. Les termes ci-mentionnés visent à distinguer le rôle de chaque collaborateur dans un atelier. La formule *fecit/invenit*, d'après Raimondi, fut ensuite largement reprise par les artistes successifs, jusqu'à devenir la formule typique de l'impression de reproduction, S. RINALDI, *op. cit.*

urbinate, afin qu'il puisse communiquer partout son talent: c'est pour cette raison que les artistes créateurs ont cherché à revendiquer leurs créations, d'où il devint nécessaire de graver aussi la signature des contributeurs à la réalisation de l'œuvre.

Le renouveau s'accéléra sensiblement à la première moitié du *Cinquecento* et notamment avec Raphaël et Raimondi. À partir de ce moment, ce qui devait apparaître sur une estampe, était le processus collaboratif, qui exigeait de nombreux noms pour signaler les différents rôles joués par les différents acteurs⁶⁵. Au final, une estampe devait contenir tous les noms des collaborateurs qui ont participé à son achèvement, qui étaient soit gravés sur la matrice, soit dessinés à la plume après le séchage. Toutefois, la signature n'était pas nécessairement tracée par l'inventeur, car elle pouvait être tracée aussi à un moment où il était absent. Pourtant, qu'il ait été présent ou pas, cette tâche était surtout confiée au graveur ou à l'estampeur et désormais, le rapport solide⁶⁶ entre les deux artistes, permettait au graveur de signer à sa place. L'emplacement de la signature du maître était déterminant et rencontrait les conventions largement répandues de la signature autographique comme identification légale et l'assentiment contractuel⁶⁷.

Ainsi, après les dispositions juridiques instituées seulement à partir de 1515, toutes les œuvres achevées et mentionnées ci-dessus, comme toutes les autres, portaient le nom de Raphaël et de Raimondi, alors que les premières compositions ne présentaient pas celui de l'*inventit*. Ce qu'on constate, c'est que la signature de Baviera n'apparaît jamais; à ce propos, dans *The Renaissance Print*, David Landau a laissé entendre que l'anonymat du *garzone* (appellation de Vasari pour Baviera), sur certaines plaques pourrait avoir été ordonné par Raphaël⁶⁸. Henri Delaborde, quant à lui, dans *Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, est bien convaincu que l'usage de la signature de l'estampeur chargé de la vente des estampes, ne s'établit que plus tard en Italie. Ou peut-être est-il tout aussi vrai qu'aurait contribué à cela la situation de dépendance et le manque de célébrité de Baviera par rapport aux deux maîtres⁶⁹ dont les noms, par contre, apparaissaient sur les œuvres en bas de la planche.

Toutes les œuvres achevées présentent à la fois le monogramme de Marcantonio et le nom de Raphaël, bien que le nombre exact des œuvres signées soit difficile à déterminer, en partie parce que l'artiste bolonais a utilisé plusieurs monogrammes différents au cours de sa carrière⁷⁰. La marque de Raphaël sera inchangée, à savoir *RAPH-VRBI.-INVEN*. (Fig. 24), alors que celle de Raimondi se modifiera. À ce propos, Bartsch, dans *Le peintre-graveur*, inclut une

⁶⁵ L. PON, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Les monogrammes sur les impressions dérivent des caractéristiques de l'orfèvrerie. En effet, les orfèvres, poinçonnaient la surface pour certifier la qualité du métal. L. PON, *Ibid.*

⁶⁸ L. PON, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁹ H. DELABORDE, *Marcantonio Raimondi; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Paris, Librairie de l'Art, 1888, p. 6.

⁷⁰ L. PON, *op. cit.*, p. 77.

page gravée (Fig. 25) qui illustre toutes les variantes du monogramme de Raimondi, utilisées au cours de sa carrière. L'une de ses premières estampes, *Saint George*, porte une abréviation de son nom, MAR-ANT (Fig. 26), dans lequel la verticale finale du N est utilisée comme trait vertical pour le T. Une autre première impression, *Joueur de violon et trois femmes*, est signée avec un monogramme des lettres M, A et F, le F (Fig. 27) renvoyant au nom que Vasari lui avait attribué dans sa jeunesse: Marcantonio "Francia", un hommage à l'enseignant de Raimondi, Francesco Francia⁷¹. Sinon, la dernière lettre F pourrait aussi être une abréviation pour le mot *fecit*, pour indiquer qu'il était le graveur de l'estampe. Le seul cas individuel est l'utilisation du monogramme M et A dans *Le Massacre des Innocents* (Fig. 28), qui rappelle ce qu'on trouve dans l'œuvre de *Saint-George*⁷². Mais, hormis certains cas, il en revient à l'utilisation du monogramme MAF, ce dernier accompagné de la marque de Raphaël, comme nous verrons dans le cas de *Le Jugement de Pâris*.

Le choix des marques concourt à la compréhension de la participation de Raimondi à la fabrication d'une estampe, et à son identification même si les signatures des auteurs sont reproduites dans les œuvres, telles que *Le Jugement de Pâris*, dès qu'elles passent dans les mains des élèves de l'artiste bolonais.

En ce qui concerne les élèves qui ont été formés par Raimondi, ils travaillèrent dans le but de multiplier ses estampes, recopiant presque fidèlement sa signature aussi bien que celle de Raphaël. Nous rappelons parmi les plus importants Marco da Ravenna, Agostino Veneziano, Enea Vico. Non seulement des Italiens recherchèrent son instruction, mais aussi des Allemands qui firent le voyage de Rome pour profiter de ses leçons: Sandrart, Bartholomée Beham et George Penez⁷³ ont aussi travaillé pour Raimondi afin de perfectionner leur technique du burin.

Hormis les estampes que nous avons mentionnées et traitées brièvement, il nous reste à évoquer celle du *Jugement de Pâris*, le centre de ce travail. Cette œuvre, probablement conçue lors l'arrivée de Raimondi à Rome en collaboration avec Raphaël, lui a permis de se faire faire connaître dans toute l'Europe et partant dans les siècles à venir, devenant ainsi un sujet compositionnel pour différentes techniques artistiques.

⁷¹L. PON. *op. cit.*, p. 77.

⁷²*Ibid.*

⁷³E. BOREA, *op. cit.*

III. L'œuvre "Le Jugement de Pâris"

III. 1. Introduction

Dans la première moitié du XVI^e siècle, Raphaël et ses contemporains exprimèrent la volonté de rendre éternels les monuments antiques à travers l'art. Dans ce projet, Raimondi et ses élèves, Marco Dente et Agostino Veneziano, ont joué un rôle crucial, puisque leur objectif était de transposer par impression les dessins de l'Urbinate, qui rappelaient les sujets antiques. Fréquemment, les artistes ont aussi été fascinés par les motifs des reliefs antiques, qui ont inspiré tableaux peints, dessins et estampes, dont *Le Jugement de Pâris*. Vasari, à ce propos, signale que cette pièce fut gravée à Rome immédiatement après *Lucrèce* et que Raphaël, au moment de dessiner cette composition, s'était inspiré des monuments antiques, faisant preuve de sa grande ingéniosité, bien que le dessin préparatoire ait disparu. Le seul témoignage qui nous reste de cette estampe finale, accomplie par Marcantonio Raimondi, sera récupérée par ses élèves qui la modifieront en perpétuant les sujets.

Avant d'entrer plus avant dans l'étude, nous allons revenir brièvement à la mythologie, avant d'analyser la composition qui a favorisé la production de cette œuvre et la manière par laquelle elle est arrivée à être considérée comme l'un des plus beaux résultats de Raimondi, selon le point de vue, partagé, d'Adam Bartsch.

III. 1.1 *Le Jugement de Pâris* selon la mythologie

Dans les débuts de Marcantonio Raimondi, la production artistique, comme nous l'avons vu, découle de la manière dürérienne, et fascina aussitôt Raphaël, qui, à ce moment, s'intéressait au renouveau du goût antique. L'œuvre centrale de cette étude est le résultat d'un héritage d'intérêts de l'artiste bolonais qui ont débouché sur l'œuvre qui « stupéfia toute Rome ⁷⁴ », selon les déclarations de Vasari.

Dans cet aperçu, nous allons découvrir les circonstances, ainsi que l'épisode mythologique qui évoque cette œuvre, et qui apparaît comme à l'origine de la guerre de Troie. Selon la mythologie, lors des noces de Thétis et de Pellée, avaient été invités tous les dieux hormis la déesse de la Discorde qui, pour se venger, jeta dans l'assemblée une pomme d'or portant l'inscription *Soit donnée à la plus belle*. Devant le refus de Jupiter de s'acquitter de la tâche de juge, le choix incombait à Pâris, le berger royal⁷⁵. Les trois déesses qui revendiquaient le fruit étaient Héra, Athéna et Aphrodite et afin de mettre un terme à la dispute, Zeus ordonna à Hermès d'emmener les déesses sur le mont Ida, à charge de Pâris, prince troyen de désigner

⁷⁴ G. VASARI, *op. cit.*

⁷⁵ M.-C. HECK. *La lecture de l'Ecole d'Athènes par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement*, 2015, [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234157v1>], (9/04/20).

la gagnante. Le jeune homme accorde finalement la pomme à Aphrodite (déesse de l'amour), qui lui promet l'amour d'Hélène⁷⁶.

Le sujet de cet épisode a été un des favoris des peintres de la poterie à figures rouges, dès le VI^e siècle, connaissant une forte popularité dans l'art grec et romain; ensuite il a connu une renaissance à la fin du Moyen Age dans les manuscrits enluminés (Fig. 29) est également devenu un élément des décorations, des majoliques (Fig. 30). On retrouve encore cette scène gravée en repoussé sur les *cassoni* (Fig. 31), élément du mobilier médiéval typique florentin. Par la suite, les hommes de la Renaissance se sont réappropriés de ce mythe. Par exemple, en 1488, Botticelli produit un tableau, *Le Jugement de Pâris*, conservé à Venise (Fig. 32) et, enfin, ce sujet a traversé aussi la Haute Renaissance⁷⁷.

III. 2. L'œuvre *Le Jugement de Pâris* dans la période bolonaise de Raimondi

Avant l'œuvre principale, nous avons découvert une estampe intéressante qui traite du même récit, mais qui revient à la période bolonaise de Raimondi. C'est une version plus simplifiée, qui réduit la représentation aux trois déesses debout et Pâris, dans un paysage nordique. Cette version, proposant la thématique mythologique du *Jugement de Pâris*, a été réalisée avec la technique du burin et elle a été identifiée par Delaborde dans son *Étude historique*, ainsi que largement traitée par Marzia Faietti dans son *Catalogue de l'exposition organisée par la Surintendance des biens artistiques et historiques de Bologne*. Par contre, cette œuvre (Fig. 33) n'apparaît pas dans l'ouvrage *Marcantonio Raimondi, Étude historique et Critique*, de l'historien Passavant, puisqu'il la classait parmi les œuvres de Francesco Francia⁷⁸. Il est vrai que, en regardant les détails de plus près, la signature n'était pas indiquée, mais Delaborde est frappé des similitudes entre cette estampe et d'autres telles que *La Nativité* (Fig. 34), dont on connaît avec certitude la provenance de Raimondi. Quant à l'auteur du dessin préparatoire, Delaborde avait identifié Timoteo Vite ou della Vite, pour la présence de la mention sur la pomme « T.V.R.P. », tenue par une des déesses en lisant ainsi TIMOTEVS VRBINSS PINXIT⁷⁹ (Fig.35). Néanmoins, il est plus probable que cette mention renvoie plutôt à l'abréviation du latin *turpāre*, dans le sens de déshonorer. Par ailleurs, on a avancé certaines suppositions qui semblaient reconnaître, dans ces initiales, le nom de Raphaël, bien qu'il soit impossible d'admettre que le modèle reproduit par le graveur soit issu de l'atelier de l'Urbinate, alors qu'il fait plutôt partie des estampes de jeunesse de Raimondi, par son caractère et son style essentiellement plat, et par la présence de certains éléments düreriens comme la typologie

⁷⁶ M.-C. HECK. *op. cit.*

⁷⁷ Moment de l'apogée de la Renaissance italienne, qui s'insère dans la continuité de la Première Renaissance et s'étend de la fin du XVI^e siècle au sac de Rome en 1527.

⁷⁸ H. DELABORDE, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁹ *Ibid.*

des déesses aux fronts convexes et les cheveux lourds et serpentins⁸⁰, selon les découvertes de la chercheuse Pittalunga. Si on recherche un modèle duquel Raimondi s'est inspiré, on peut reconnaître des similitudes compositionnelles avec *Les Trois Grâces* (Fig. 36) de La Libreria Piccolomini, à Sienne, et avec *L'Hermès* (Fig. 37) en repos du Museo Nazionale di Napoli, pris probablement comme modèles antiques respectivement pour les déesses et Pâris⁸¹. Pittalunga propose la datation de 1505 pour cette œuvre dans la mesure où le degré de maturation technique atteint à cette date par Raimondi, qui est encore loin de l'approfondissement du langage dürerien et de l'appropriation des conquêtes plastiques et spatiales⁸². Il est intéressant de noter aussi les détails que l'artiste bolonais y cache et certains éléments iconographiques comme la pomme et le miroir, qui sous-entendent une allégorie morale implicite, or une invitation pour Pâris à agir avec prudence. Les ailes sur la tête de Venus apparaissent déjà souvent dans les gravures de son maître Francesco Francia et aussi dans certaines xylographies de Dürer⁸³. Par contre, comme nous le verrons, elles n'apparaîtront pas sur la tête de Vénus dans l'estampe *Le Jugement de Pâris* postérieure et réalisée à Rome mais plutôt sur la tête de Mercure, conformément à la mythologie classique.

III. 3. L'œuvre originale

L'œuvre *Le Jugement de Pâris* est toujours sujet d'études car on manque actuellement de certaines informations pour être en mesure de retracer toute son histoire. Une des estampes originales est conservée dans le Cabinet d'estampes du Musée L de Louvain-la-Neuve, issue du Fonds Suzanne Lenoir. Parmi les autres copies originales, on évoque celle présente dans le Cabinet des Dessins et des Estampes de Florence, un format conservé dans la Réserve Edmond de Rothschild du Musée du Louvre à Paris, une autre copie dans le Staatsgalerie à Stuttgart, une dans le British Museum à Londres, une dans le Detroit Institute of Arts, une dans le Fine Arts Museum of San Francisco et une dernière dans le Met Museum.

Toutefois, hormis ces estampes, sont identifiées d'autres incisions qui ne relèvent pas du même auteur, mais de ses élèves, dont Marco da Ravenna, qui comme on verra dans l'avancement de ce travail, a copié de façon si fidèle l'original réalisé par son maître que cela a suscité quelques doutes au moment de la recherche identitaire de son créateur. Nous allons décrire la gravure, en cherchant, conséquemment, les modèles qui ont pu l'inspirer.

Quant au dessin original, il a été commandé par Raphaël à Marcantonio Raimondi, en lui demandant de le transposer sur plaque de cuivre. Cette œuvre ne verra jamais sa transformation en peinture, parce que Raphaël fera la demande expresse qu'elle soit connue seulement comme estampe. La composition se présente différemment par rapport à celle que le

⁸⁰ K. OBERHUBER, « Marcantonio Raimondi e gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano », *op. cit.*, p. 117.

⁸¹ K. OBERHUBER, *op. cit.*, p. 118.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

jeune graveur bolonais a réalisée pendant sa période bolonaise, et dont on a parlé ci-dessus. Pour les spécialistes, la narration de l'histoire originale est plus conforme à cette réalisation qu'à celle conçue dans sa jeunesse. Les figures principales placées au centre de l'ordonnance montrent une grande variété de positions et d'expressions, conformément à leur rôle. Minerve tourne le dos parce qu'elle désapprouve le choix⁸⁴ du berger ; Junon, orgueilleuse, menace Pâris d'un geste de main. Vénus accepte la victoire avec modestie et grâce exprimées par une position de profil qui, plus que les autres, donne à voir la régularité de la forme d'un visage. Pâris, vu de profil, est imperturbable et regarde Venus. La position des personnages principaux montre ainsi le contraste entre les expressions de chaque figure et illustre la nécessaire diversité. Mercure est présenté comme un personnage annexe qui, ayant terminé sa mission, annonce le résultat à Jupiter, habillé de ses habituelles sandales, le chapeau ailé et le caducée. Les autres personnages sont des ornements poétiques, les nymphes et les hommes nus évoquent les fleuves et les sources du Mont Ida. Quant à l'identification des figures dans les nuées, le théoricien Delaborde les reconnaît comme Jupiter et Diane, accompagnés de Castor et Pollux, les frères d'Hélène, qui seraient les symboles annonciateurs de la guerre de Troie. Selon Roland Fréart de Chambray, dans cette composition, il n'y a pas mal de sujets essentiels à la composition qui contribuent à la force d'invention de l'œuvre et qui sont essentiels pour le déroulement du récit, sans lesquels on n'aurait eu qu'une vision allégée.

Raphaël, dans le dessin qu'il avait proposé à Raimondi, avait choisi de placer les principales figures au milieu de son ordonnance et dans des attitudes et expressions personnelles, Minerve qui tourne le dos à son juge, avec contenance et mépris, se penche sur la droite de la composition de sorte laisser la possibilité à l'œil observateur de naviguer aussi sur les figures des côtés⁸⁵. Vénus, favorable à la sentence, au milieu de ses deux rivales, reçoit le gage de sa victoire avec modestie. Le peintre a voulu la représenter de profil dans un goût classique de la ligne presque continue entre front et nez, considéré comme le côté le plus avantageux, pour montrer la forme et la régularité des parties de son visage admirable. Junon, paraît s'opposer à Pâris, qui demeure sur son siège accompagné de son chien (ce dernier symbole de fidélité), est assis comme il appartient à sa qualité de juge, avec la pomme qui causera la ruine de la ville de Troie, lieu de naissance du jeune berger⁸⁶. Toutes les autres figures sont sujettes à une simple mention d'après Vasari et ont été intégrées à l'œuvre seulement « par caprice » (*per capriccio*)⁸⁷. Lisa Pon dans son ouvrage *Raphaël, Dürer, and Marcantonio Raimondi*, rapporte une déclaration intéressante de John Sherman qui attribue à Raphaël le fait d'avoir adapté cette composition avec beaucoup d'« intelligence graphique ». En effet, il semble que l'Urbinate a trouvé une solution graphique, afin de pouvoir adapter les figures et leurs poses à la composition dans laquelle elles sont insérées⁸⁸. On peut en déduire que ces figures ont été exploitées à l'origine pour des combinaisons différentes et, parmi celles-ci, figure aussi le

⁸⁴ M.-C. HECK, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ H. DAMISCH, Y. BONNEFOY, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1997, p. 158.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ H. DAMISCH, Y. BONNEFOY, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁸ L. PON, *op. cit.*, p. 113.

dessin de Raphaël. Mais ceci est impossible à vérifier puisque le croquis de l'Urbinate, qui a servi à Raimondi pour cette estampe a été détruit. Plusieurs dessins ont été examinés pour vérifier quel module compositionnel pouvait s'en approcher le plus⁸⁹. À priori, la composition du *Jugement de Pâris* a été adaptée principalement de deux reliefs d'un sarcophage où les positions de certaines figures ont été extrapolées et manipulées, par Raphaël, de manière ainsi inventive qu'il a su les faire évoluer dans l'esprit de son style classique mature. Un des reliefs antiques a été découvert dans la *Villa Medici*⁹⁰ (Fig. 38), mis en comparaison avec un autre relief de même sujet conservé dans *Villa Doria Pamphilj*^{91 92} (Fig. 39). Dans cette dernière, il y a la même attitude de Vénus et de Cupidon mais celle de la naïade avec l'amphore située à gauche de l'estampe, avec une juxtaposition géniale de caractères artistiques disparates, y est ajoutée, pour compléter la triade, aux deux naïades du sarcophage Médicis dont la gravure conserve tout le schéma héraldique symétrique ; tandis que la troisième naïade vue de côté, ressemble à celle au milieu du relief Pamphilj, mais transposée avec une apparence de production raphaélisque⁹³. Cette procédure éclectique révèle l'étude et la pondération⁹⁴ qui anticipèrent la composition, et qui apparaissent après la confrontation de ces deux reliefs. Raphaël a su d'abord interpréter le comportement de certaines figures, comme la position d'une des deux nymphes, puis il a extrait certains sujets d'un des deux reliefs et les a conformés aux autres figures en entremêlant les bas-reliefs jusqu'à générer un ensemble cohérent pour son esquisse⁹⁵ (Fig. 40-41). Raphaël, et, après lui, Raimondi, ont pu déchiffrer l'apparente spontanéité de cette invention, et certaines attitudes qu'ils ont, ensuite, reproduites, à savoir la position des divinités dans la partie supérieure, les dieux fleuves et marins, y compris celui en bas à droite avec l'aviron, les bœufs qui ruminent entourés des arbres, les gestes de Minerve et Junon, le bâton de Pâris et enfin les attributs des déesses⁹⁶.

Les figures recréées à partir des bas-reliefs devaient s'adapter à une nouvelle formule et à l'histoire qu'elles devaient raconter. De ce fait, il devait y avoir une concordance entre figure et sujet; c'est la raison pour laquelle les déesses ont des positions apparemment plus importantes et nobles, alors que Pâris, Mercure et Apollon sont des figures peu sveltes. Les dieux semblent plus pesants et robustes et les nymphes, symbolisant la fertilité⁹⁷, plus charnues. En ce qui

⁸⁹H. DAMISCH, Y. BONNEFOY, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁰E. LOEWY, *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi*, extrait de l'archive d'histoire de l'art, Rome, typographie de l'Union coopérative editrice, 1896, pp. 245-251 [http://www.jstor.com/stable/41826271?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents] (24/07/20).

⁹¹*Ibid.*

⁹² En Italie, entre le XV^e et le XVI^e siècle, on assiste à une résurgence de projets de villa et la première construite à la Renaissance sera la Villa Medici, alors que, plus loin de Rome sera construite, ensuite, la Villa Vecchia qui sera appelée Villa Pamphilj, après l'acquisition du noble Pamphile Pamphili en 1630. Dans C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj*, Roma, 1996.

⁹³ E. LOEWY, *op.cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷M.-C. HECK, *op. cit.*

concerne les femmes, essentiellement, on a souvent soulevé la question de savoir pourquoi, dans les œuvres de Raphaël, les pieds sont proportionnellement plus petits que le reste du corps. On peut répondre en disant que le choix du maître est très probablement celui de rendre les corps plus charnus et plus visibles à l'œil⁹⁸.

En ce qui concerne les investigations auxquelles les chercheurs se sont livrées pour retrouver des esquisses ou des motifs qui auraient pu accompagner ou anticiper le dessin perdu de Raphaël, qui a servi d'aide pour la gravure de Raimondi, différentes illustrations ont été analysées, parmi lesquelles celle d'un croquis d'une femme nue debout de trois quarts vers la gauche (Fig. 42) (Budapest, Szépművészeti Múzeum)⁹⁹, parfois considérée comme une étude pour la figure de Vénus et Cupidon, alors qu'elle ressemble davantage, quant au style, aux études pour la Loggia de Psyché à la Farnesine à Rome¹⁰⁰. Une autre preuve révèle la représentation de trois déesses Junon¹⁰¹, Vénus et Minerve nues devant Pâris (Fig. 43), conservée au Musée du Louvre (Inventaire 4300 verso), bien qu'on ne puisse y reconnaître ni la facture de Raphaël ni savoir-faire de Marcantonio Raimondi¹⁰². Une ultérieure feuille, publiée au début comme un original de Raphaël, alors qu'elle se trouvait dans la collection Willard B. Golovin à New York, porte au recto la copie de diverses études de Vénus et Junon, en partant du modèle compositionnel de Lucrèce. Cette suite d'esquisses permet notamment d'apprécier comment Raphaël a transformé progressivement, voire totalement le motif de sa *Lucrèce*¹⁰³, pour trouver le dessin exact de sa Junon. Il convient également de citer le dieu fleuve, car il y a une légère différence par rapport au personnage étendu analysé dans le bas-relief dans Villa Pamphilj. À ce stade, nous pouvons avancer l'hypothèse que, probablement, le dieu fleuve a été un modèle composé par Raphaël, dont le dessin est aujourd'hui perdu. La polyvalence de ce dessin aurait été indispensable parce que, apparemment, sa position a également été utilisée pour le personnage de Héliodore dans la fresque *Héliodore chassé du Temple*, au Vatican (Fig. 46). Même destin pour Jupiter, dont nous avons trouvé des similitudes avec celui du bas-relief dans la Villa Medici (que nous avons évoqué supra) mais dont le croquis aurait été prêté aussi pour peindre Dieu dans la fresque *La Vision d'Ézéchiël*¹⁰⁴ (Fig. 44-45-46).

⁹⁸ J.-G. BERNSTEIN, "The Female Model and the Renaissance Nude: Durer, Giorgione, and Raphael", *Artibus et Historiae*, V. 13, No. 26. (1992), pp. 49-63, doi: 10.2307/1483430, [https://www.jstor.org/stable/1483430?seq=1#metadata_info_tab_contents] (17/08/20).

⁹⁹ C. DOMINIQUE, *Raphaël : son atelier, ses copistes*, V, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 162.

¹⁰⁰ L'auteur Paul Joannides affirme que ce dessin du nu féminin n'aurait servi comme préparatoire pour la gravure, alors qu'il était plutôt une étude qui, en outre, montre la fascination de part de Raphaël pour la formule du *contrapposto*. P. JOANNIDES, *Drawings of Raphael*, Berkeley Press, University of California, 1983.

¹⁰¹ Le schéma compositionnel de Junon s'apparente soit à la position de *Lucrèce* soit celle d'Ève dans *La Tentation d'Adam et Ève*, peinte à la voûte de la Chambre de la Signature au Vatican, C. DOMINIQUE, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Au même endroit où dans la fresque *La Vision d'Ézéchiël* se trouve l'ange de Saint-Matthieu, nous distinguons dans la gravure du *Jugement de Pâris* une figure de sexe incertain qui n'a pas de correspondant exact dans l'original antique. E. LOEWY, *op. cit.*

Les deux figures partagent ici le même regard tourné vers le bas, la jambe gauche portée vers l'avant, la veste recueillie sur le ventre et, enfin, l'aigle disposé deux fois de la même manière. On peut, pour terminer, ajouter que le même module a aussi été utilisée pour la figure de Jupiter, positionnée entre les deux arcs et sur le *peduccio*, à savoir le point d'intersection de deux arcs, dans la Villa Farnesina. Nous rencontrerons aussi ce modèle de personnage assis, accompagné de son attribut, au moment où nous mentionnerons les œuvres *Le Martyre de Sainte-Cécile* et le *Quos Ego*.

Raimondi se livra à une traduction voire à une transposition de la proposition figurée. Comme nous pouvons l'imaginer, l'exécution du dessin sur une plaque de cuivre varie considérablement par rapport au dessin, et l'effort auquel Raimondi a dû consentir est considérable. Toutefois, le Bolognais conserve, en tout cas, une composition asymétrique qui élimine toute rigidité propre à la technique de l'incision, pour créer au lieu de cela une disposition imposante mais élégamment fluide de figures dans un vaste paysage, et produire l'illusion de la forme sculpturale et de l'effet atmosphérique¹⁰⁵. Si on effectue une analyse technique, les contours des figures ne sont plus marqués comme dans ses périodes de jeunesse. Le signe est franc, pur, propre, caractérisé par une fine rayure, avec laquelle Raimondi, au moment de l'encrage, a pu créer de légers effets de clair-obscur. Les personnages sont en perspective, insérés dans un paysage naturel, encore nordique. La scène se déroule dans une petite vallée, où la végétation se fait plus luxuriante sur les bords (un petit stratagème de la Renaissance qui permet aussi à la flore de prendre part à la composition, laissant davantage place aux protagonistes). Raimondi trace des fines sections de burin même sur le lac, pour donner l'effet d'ondes superficielles; en ce qui concerne la flore, il détaille aussi les fleurs avec soin, comme s'il pouvait distinguer les différentes espèces. Il réussit, néanmoins, à rendre l'effet textural, par exemple dans la fourrure du chien, ou encore à fortifier les corps vigoureux d'une empreinte michelangeluesque, grâce aux points fins qui dessinent leur muscles, en soutien aux hachures du burin.

Pour conclure la description de cette œuvre, il faut mentionner la question de la signature, déjà traitée préalablement, pour pouvoir, par la suite, aborder les autres estampes générées de la même matrice. En suivant Bartsch, et comme nous pouvons le lire en bas à gauche de l'estampe, il y a dans une tablette une inscription qui dit: SORDENT PRAE FORMA INGENIVM VIRTUS REGNA AVRVM. Le message délivré par cette représentation est parfaitement adapté. En effet, on y voit que la *forme* remporte le prix, personnifiée par Venus, et gagne soit sur la force (la *virtus*) qui peut être celle de l'esprit (désormais représentée par Minerve), soit sur la *royauté* divine (qui personnifie Junon). Cette inscription, qui enrichit la composition, témoigne d'une admiration exclusive pour Raimondi de la part de Pierre l'Arétin¹⁰⁶ et aborde le récit qui nous apparaît où le jugement concerne la nudité des corps et où les déesses nues et les naïades sont un hymne à la beauté physique qui l'emporte sur les

¹⁰⁵ E.-H. WOUK, D. MORRIS, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁶ H. DELABORDE, *op.cit.*, p. 158.

autres qualités. Ainsi Raimondi et Raphaël ont-ils exprimé leur jugement, en plaçant au centre de la composition, celle qui, selon eux, aurait dû gagner¹⁰⁷, à savoir la déesse de la sagesse (Juno). Récemment, l'historien Claudia Lazzaro a suggéré que ce dernier choix pourrait être une « allusion » à un moment actuel. De ceci résulte ce qui pourrait être un message d'espérance adressé à Léon X dont la papauté commença en 1513 qui, guidé par la sagesse, introduirait une nouvelle âge d'or¹⁰⁸.

En dernier lieu, est indiquée, en bas à droite de l'estampe, une mention faisant état de ses auteurs RAPH. VRBI. INVEN. - MAF. On peut noter que le graveur, comme on l'a déjà vu, signe en tant que Marcantonio Francia, avec une composition calligraphique des signes A et F qui partagent le même ligne verticale de la lettre M. La présence des monogrammes est très importante, car ils justifient le matricage en atelier après l'imposition juridique de l'incorporation à l'estampe de la formule *l'invenit* et *fecit*, à des fins commerciales, qui s'imposa à partir du 1515¹⁰⁹ (Fig. 47). Cela est utile pour aborder la question de la datation, puisqu'elle est établie par les chercheurs qui se sont intéressés à établir une période la plus précise possible. Il convient de dire qu'aux XV-XVI^e siècles le marché était inondé par les estampes, ce qui avait pour conséquence que plusieurs d'entre elles perdaient leur attribution ; du coup, aussi aujourd'hui, certaines font objet de discussions.

De manière générale, plusieurs historiens, ont établi une chronologie qui couvre un intervalle entre 1510 et 1520. Dans *Raphaël : son atelier, ses copistes*, Dominique Cordellier cite d'abord l'historien Delaborde, qui, dans son *Étude historique et critique*, contrairement aux hypothèses chronologiques avancées, situe l'estampe en 1510-11, d'après les témoignages de Vasari, qui déclare que « un dessin exécuté depuis quelque temps déjà, et qui représentait de *Le Jugement de Pâris*...; après quoi parurent le *Massacre des Innocents*, *Neptune*, etc... »¹¹⁰. En somme, selon l'avis de Delaborde et avant tout de Vasari, la commande de cette estampe date de la même période que l'achèvement des autres œuvres mentionnées qui datent de la fin de l'année 1510 ou au plus tard en 1511, compensant ainsi la méconnaissance du degré d'achèvement du dessin préparatoire que Raimondi aurait utilisé comme référence. Si Delaborde propose cette datation, c'est à cause de l'existence d'un premier état, peu connu, sur lequel on ne lirait pas la signature des deux artistes, avant l'obligation juridique des droits d'auteur, alors que les autres états, qui sont signés, datent, en conséquence, d'après 1515. En analysant toutes les estampes sauvegardées, nous ne trouvons pas l'état inachevé, alors que toutes celles conservées dans les différents cabinets d'estampes, sont similaires entre elles, apportant la preuve de l'existence d'un deuxième état, bien que reproduites l'une après l'autre. En désaccord avec Delaborde (1888, p.159, n°114), les historiens Mason (1984, n 59 et Massari,

¹⁰⁷ E.-H. WOUK, D. MORRIS, *op. cit.*

¹⁰⁸ Cet espoir est aussi représenté par le liquide qui jaillit du membre du Dieu fleuve, en bas à droite, dans, E.-H. WOUK, D. MORRIS, *Ibid.*

¹⁰⁹ H. DAMISCH, Y. BONNEFOY, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁰ H. DELABORDE, *Marcantonio Raimondi; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Paris Librairie de l'Art, 1888, p. 159.

1989, n°7) et Oberhuber (1984, p. 339) situent l'œuvre entre 1515-16; alors que l'historien Shoemaker (1981, n 43), Jean-Richard (1983, n 24, pp. 345-346) et Nees (1974, n°19) placent sa réalisation dans la période entre 1517-20¹¹¹.

¹¹¹C. DOMINIQUE, *Raphaël : son atelier, ses copistes*, V, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 162

IV. La question de la datation de l'œuvre

IV. 1. Introduction de la discussion

Aujourd'hui encore, la question de la datation de l'estampe *Le Jugement de Pâris* constitue un problème. Plusieurs cabinets des estampes en conservent une copie, mais la date d'achèvement proposée dans la documentation ne recueille pas toujours l'unanimité, avant tout parce que les théoriciens, dans le passé, l'ont souvent remise en question. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à cette estampe et chacune de leurs propositions de dates paraît vraisemblable ; toutefois, il nous semble opportun de soumettre l'estampe qui nous intéresse à une étude technique, pour la comparer à d'autres œuvres de différentes périodes issues de la production artistique de Marcantonio Raimondi, afin d'y trouver des similitudes sur le plan du signe et de la composition.

Comme nous en avons déjà parlé, Vasari avait déjà identifié cette estampe, mais elle a été intégrée dans un catalogue et numérotée, pour la première fois, par Adam Bartsch, dans le quatrième volume de la première édition de l'ouvrage *Le peintre graveur*, paru en 1803, qui regroupait toutes les estampes de Raimondi et de ses élèves, destinées aux amateurs qui désiraient les admirer et en acquérir. En 1888, Henri Delaborde inventorie aussi l'estampe *Le Jugement de Pâris* dans le catalogue qu'il établit de l'ensemble des œuvres de Raimondi. Il s'appuie sur les thèses de Bartsch, mais il s'en éloigne déjà en ce qui concerne la datation de la première version de *Le Jugement de Pâris*, dans sa période bolonaise, dont nous avons déjà parlé. En 1920 est publiée une nouvelle version de l'ouvrage de Bartsch, où, cette fois, la datation de l'œuvre en question n'est plus mentionnée, mais où l'on fait à la place référence à Vasari, qui en faisait une œuvre postérieure à *Lucrèce*¹¹².

Le problème de la datation est réapparu en 1984, lorsque se sont succédé de toutes nouvelles opinions. Nous avons évoqué une série de noms qui ont proposé, contrairement à Vasari, Bartsch et Delaborde, une date susceptible de s'approcher davantage de la vérité. Ainsi, les chercheurs Mason, Massari et Konrad Oberhuber proposaient comme date 1515-1516, et Shoemaker¹¹³, Jean-Richard et Nees, postposaient l'œuvre *Le Jugement de Pâris* à 1517-20.

Comme annoncé, nous allons choisir certaines estampes de Raimondi dont on connaît avec certitude la datation, puis nous les comparerons à l'œuvre *Le Jugement de Pâris* et, enfin, nous nous hasarderons à formuler une opinion en faveur de l'une des dates proposées par les chercheurs susmentionnés. Les estampes envisagées sont *Lucrèce*, dont nous avons déjà parlé, de 1510-11, *Le Martyre de Sainte Cécile* (Fig. 48) de 1516-18 et *Quos Ego* (Fig. 49), de 1515. Finalement, il faut noter que le choix de ces planches s'inscrit dans la logique d'une recherche

¹¹² A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 106.

¹¹³ I.-H. SHOEMAKER, *The engraving of Marcantonio Raimondi*, catalogue de l'exposition par I.-H. Shoemaker et E. Broun (Lawrence, Chapel III, Wellesley 1981-82), Lawrence, 1981, p. 146-147.

de ressemblance iconographique et de similitude d'agencement de la composition, de telle sorte que ce choix s'imposait.

IV. 2. Confrontation entre *Le Jugement de Pâris* et *Lucrèce*

Nous avons déjà présenté l'œuvre *Lucrèce* auparavant, puisqu'elle a été l'une des premières estampes de Marcantonio Raimondi à son arrivée à Rome. Nous l'avons analysée pour la comparer stylistiquement à *Orphée et Eurydice*. Désormais, c'est du *Jugement de Pâris* que nous allons la rapprocher, en remettant en question les déclarations de Vasari selon lesquelles les deux œuvres seraient contemporaines. L'estampe *Lucrèce* a été étudiée par Bartsch, Delaborde, Shoemaker, mais aussi par Lisa Pon. Une copie en est conservée à Rome, à l'Institut de Chalcographie, mais elle est très usée. Heureusement, nous avons pu l'étudier en consultant une estampe en bon état conservée dans le Rijksmuseum.

En comparant les deux estampes, on constate que l'artiste bolonais, pour l'estampe *Lucrèce*, a préféré opter pour une simplicité de composition, avec un assouplissement et des zones blanches qui constituent le ciel, ainsi que des plans bien scandés, alors que dans l'estampe *Le Jugement de Pâris*, la configuration est plus complexe, avec une certaine redondance de figures et de végétation. Si on centre son attention sur les silhouettes de *Lucrèce* et de *Pâris*, on note un agencement différent des hachures. En effet, dans les premières phases de la carrière de Raimondi, les contours des profils sont plus nets, et cela se retrouve dans le cas de *Lucrèce*, où les nuances graduelles de profondeur sont moins contrastées, par opposition à l'effet plastique du corps de *Pâris*, qui est bien rendu. En outre, en regardant les contours des seins des déesses, ils apparaissent plus doux et charnus, même avec les hachures du burin, et témoignent d'une étude minutieuse de l'esprit renaissant et avancé de Raphaël, par opposition aux contours moins délicats de la poitrine de *Lucrèce*. La tunique de cette dernière, enrichie de plis en pince à bec, s'accumule au niveau du bassin et retombe entre les jambes en faisant des plis en zigzag, mais de manière générale, on aperçoit un aplatissement des courbes (Fig. 50). À l'opposé, le voile de Minerve, dans *Le Jugement de Pâris*, par exemple, est dessiné de manière à le rendre plus plastique (Fig. 13). Enfin, en regardant le paysage naturel de cette dernière composition, on constate une grande variété dans le traitement de la végétation, alors que le paysage, dans l'autre œuvre, reste limité à l'arrière-plan, avec un édifice classique plutôt plat à l'avant-plan.

Selon Delaborde, la *Lucrèce* est l'un des premiers exemples – et l'un des mieux réussis – du goût raphaélesque, mais adapté au style de l'ambitieux Raimondi. Mais par son attitude et grandeur, il se présente néanmoins comme fortement différent du *Jugement de Pâris*, qui s'inscrit plutôt dans l'une des phases de la maturité de sa production. L'estampe de *Lucrèce*, selon Vasari, a servi pour convaincre ultérieurement Raphaël du talent de Marcantonio Raimondi, alors que *Le Jugement de Pâris* favorise une compréhension réciproque entre les artistes et garantit le succès d'un travail accompli sous la supervision de l'artiste urbin.

La question de la signature nous conforte dans l'hypothèse de considérer *Lucrece* comme une œuvre précoce. En effet, elle ne présente pas de marque d'auteur ; or, étant donné que l'obligation de mentionner les artistes coparticipants à la réalisation d'une œuvre a été institutionnalisée en 1515, cette estampe, qui semble anonyme, a forcément été réalisée avant cette époque-là.

IV. 3. Confrontation entre *Le Jugement de Pâris* et *Le Martyre de sainte Cécile*

En considérant le désaccord chronologique qui existe entre les deux estampes analysées, cela nous permet déjà d'écarter la proposition de Vasari et, par conséquent, celles de Bartsch et Delaborde, qui dataient *Le Jugement de Pâris* aux années 1510-11. Cela nous obligera par la suite à procéder à une nouvelle comparaison.

Parmi les œuvres que Raimondi a conçues au plus tard en 1519, nous avons choisi l'estampe *Le Martyre de sainte Cécile* (Fig. 48), dont deux copies émarginées sont conservées dans le Museo Civico de Pavie et dans la Bibliothèque municipale de Lyon. Cette œuvre dérive d'un sujet imaginé par Raphaël et peint dans les années 1517-19 dans la Chapelle de Saint-Jean dans le Casale pontifical de la Magliana, qui est aujourd'hui détruit, mais dont on conserve des morceaux dans le Musée de Narbonne. Delaborde date l'estampe des « environs de 1518¹¹⁴ », en sachant que la mort du maître Raphaël a été déclarée en 1520. Une première erreur est survenue dans les ouvrages de Bartsch, de Malaspina et de Passavant qui, dans l'identification iconographique, ont confondu la figure de Sainte Cécile¹¹⁵, avec celle de la martyre Félicité. Pour cette raison, nous la trouvons dans certaines archives sous un nom différent. Ce nom erroné, nous le retrouvons dans les deux versions de l'ouvrage de l'historien Bartsch, alors que Delaborde, qui s'est aperçu de son erreur, toujours présente dans la nouvelle version, a corrigé son titre, ce qui explique le trouble.

Si nous examinons l'œuvre, on peut noter, au centre de la scène, le supplice de la martyre dans une chaudière. Elle prie avec les yeux tournés vers le ciel, d'où descend l'ange pour lui ceindre le front de la couronne du martyr. Deux bourreaux entretiennent le feu, deux autres exposent les têtes des hommes décapités. Publius, entouré de sénateurs et de soldats, pose son doigt contre la martyre et la scène se déroule sous les yeux de Jupiter. La manière de Raimondi semble avoir subi ici une évolution : nous apercevons qu'il a conféré une puissance expressive à la composition, qui était absente dans les périodes des débuts de l'artiste. Si on rappelle brièvement la composition de *Le Jugement de Pâris*, on y trouve l'expression d'un sentiment de calme, y compris dans les yeux méprisants des déesses qui semblent, en outre, complètement figées. Face à cela, les personnages qui peuplent le procès de la martyre varient par leurs

¹¹⁴ H. DELABORDE, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁵ L. ALDOVINI, *Marcantonio Raimondi, Martirio di Santa Cecilia*, fiche technique, 2014, [<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00333/>], (16/06/20).

expressions et leurs comportements. La scène, à l'avant-plan, déborde d'individus et de figures allégoriques, insérés sur une place publique entourée de bâtiments de style classique et qui s'ouvre sur un paysage vallonné. Les corps humains, agités, sont enveloppés de drapés déchiquetés, qui suivent les mouvements des silhouettes, en dessinant de forts contrastes entre les zones d'ombres et celles qui sont éclairées. Il en résulte une composition pleine de vitalité. Il y a deux figures qui annoncent l'œuvre ultérieure, *Le Jugement de Pâris*, à savoir Jupiter, accompagné de son attribut, et le Génie de la Victoire, qui, dans *Le Martyre de sainte Cécile*, prête ses traits à l'ange qui couronne la martyre, alors que Plinius, en qualité de juge, semble rappeler Pâris. La différence essentielle entre *Le Jugement de Pâris* et *Le Martyre de sainte Cécile* est la suivante : si, dans la première composition, il y a encore un canon classique, qui se retrouve dans le positionnement des formes idéales, il y a néanmoins une évolution purement maniériste. En outre, il semble que la signature ait subi un changement : en effet, dans *Le Martyre de sainte Cécile*, elle est réduite aux monogrammes RA. VR. IN. et MA¹¹⁶ (Fig. 51), ce qui témoigne d'une phase ultérieure de l'artiste, alors que, dans la période d'achèvement des œuvres contemporaines au *Jugement de Pâris*, la signature RAPH. VRBI. INVEN. MAF, creusée sur la planche, semble-t-elle être commune à plusieurs estampes. On en veut pour preuve *Le Massacre des Innocents*, qui lui est contemporaine¹¹⁷.

Il semble clair que l'on pourrait chronologiquement placer l'estampe *Le Jugement de Pâris* entre les deux compositions que nous avons examinées. L'ouvrage *Raphaël Invenit*, favorable à la datation de l'œuvre en 1515-16, se justifie en affirmant que cette période-là est le moment propice dans lequel son style antique atteint des sommets¹¹⁸, en transformant sa manière dans un nouveau langage. D'après Bartsch, l'estampe *Le Jugement de Pâris* semble contemporaine de *Quos Ego* (Fig. 49), considéré comme l'estampe la plus ambitieuse et la plus complexe. Les différentes copies de cette œuvre nous permettent ainsi d'établir des comparaisons.

IV. 4. Confrontation technique entre *Le Jugement de Pâris* et *Quos Ego*

Quos Ego, lui aussi, a été réalisé d'après un dessin préparatoire de Raphaël, comme l'affirmait Lomazzo « della felice mano di Raffaello¹¹⁹ », et présente une compartimentation particulière parce qu'il devait initialement servir de frontispice à une édition de l'Énéide¹²⁰. Les historiens se sont ralliés à cette opinion en constatant des traces de personnages qui évoquent

¹¹⁶ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁷ H. DELABORDE, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁸ G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI et S.-P.-V. RODINÒ, *Raphaël invenit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Catalogue de l'exposition*, Rome, Edizioni Quasar, 1985, p. 10.

¹¹⁹ G.-P. LOMAZZO, *Trattato della pittura, scoltura e architettura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1585, p. 585.

¹²⁰ H. DELABORDE, *op. cit.* 146.

des reliefs du I^{er} siècle avant J.-C., et qui rappellent néanmoins les silhouettes que nous avons déjà analysées dans *Le Jugement de Paris*. Il est très probable qu'il existait une multitude de schémas compositionnels pour une série de figures qui ont servi de modèles à différentes estampes, et que chaque figure, selon un art du montage, a été coupée et adaptée au thème que l'artiste était en train de concevoir.

La structure compartimentée de *Quos Ego* lui confère, tout d'abord, un aspect particulier et unique : il y a un grand cadre central, dans lequel Neptune apaise les vagues qu'Éole avait excitées contre la flotte d'Énée¹²¹. Neptune, en tournant le haut de son corps, rappelle le corps du dieu fleuve qui se tord en brandissant un aviron, en bas à droite de *Le Jugement de Pâris*; alors que, dans le compartiment en haut au milieu, on reconnaît, dans un cercle compartimenté en symboles zodiacaux, la figure de Jupiter trônant et son attribut, tous deux entourés de Mercure et de Vénus, cette dernière étant aussi présente en haut à droite, sur son char attelé de quatre pigeons et accompagné d'Amours. À gauche, on reconnaît Junon, sur son char tracté par des paons. Dans les autres compartiments plus petits, on découvre la narration de l'histoire d'Énée. Il importe de noter la position des personnages, voire leur attitude, comme le déhanchement, la position de dos, la rotation de la tête, la flexion et l'abduction des bras, qui sont des attitudes qui évoquent certaines compositions de l'œuvre *Le Jugement de Pâris*. Hormis les similitudes sur le plan iconographique et sur celui des attitudes, ce qui nous semble également pertinent de mentionner, dans l'hypothèse d'une corrélation chronologique, ce sont des aspects techniques : Raimondi rend une même élégance du modelé, avec des manières très soutenues et une rigidité expressive. Sur le plan des traits, on constate un même agencement des hachures droites et agrémentées de points, afin d'y rendre les tonalités des noirs, ainsi que des lignes courbes qui, dans le cas de *Quos Ego*, animent les vagues déchiquetées de l'océan, présentes dans le compartiment central (Fig. 52), alors que, dans *Le Jugement de Pâris*, ce même agencement a été utilisé pour rendre les difformités du sol vallonné. Outre cela, le style de Raimondi atteindra son paroxysme dans l'œuvre *Le Martyre de Sainte Cécile*, qui laisse plutôt place à des sujets plus expansifs, dans une allure scénique plus dramatique.

Nous avons retrouvé un grand nombre de similitudes entre les personnages de ces deux planches ; toutefois, il nous semble aussi important de prendre en considération une autre planche qui s'est basée sur le même schéma de configuration. C'est le cas de *Vénus et Cupidon* (Fig. 53), comme l'ouvrage *Raphaël Invenit* semble le confirmer. Pour cette œuvre, nous n'avons pas trouvé de datation certaine, alors que certains inventaires des Cabinets des Estampes, comme c'est le cas du Fonds Federico Zeri de l'Université de Bologne, qui la situent entre 1510 et 1534. Elle représente Vénus charnue, en train de se pencher pour embrasser Cupidon, et est considérée comme l'une des plus belles planches de Raimondi. Sur le plan stylistique, les traits énergiques sont fortement comparables à ceux que l'on remarque dans *Le Jugement de Pâris*, mais c'est la position de la figure féminine qui rappelle la silhouette déhanchée de Minerve, bien qu'elle soit figurée de dos. Il semblerait que le même modèle ait

¹²¹ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 141.

été utilisé une fois pour une vision frontale et une fois de dos, en fonction du sujet de la planche. Par conséquent, c'est erronément que l'image de *Vénus et Cupidon* est considérée comme datant de la première période romaine de Raimondi, l'historien Bianchi préférant, lui, la situer vers 1514-15¹²², afin de la rapprocher du *Jugement de Pâris*, apportant ainsi des arguments en faveur de la possibilité de situer cette dernière œuvre à cette date-là également.

Pour conclure le point sur la datation, Bartsch déclare que, à la conception de l'œuvre *Le Jugement de Pâris*, correspondent au moins deux matrices, dont l'une de Raimondi et l'autre de Marco da Ravenna, élève de l'artiste bolonais, qui a travaillé dans son atelier et qui a recopié fidèlement l'original. Or, si dans l'ouvrage *Raphaël Invenit*, on souligne que la date du début de la collaboration entre Raimondi, Marco da Ravenna et Agostino Veneziano remonte aux débuts de 1515¹²³ – d'après la découverte du contrat signé par ces artistes – et que la première œuvre copiée par les deux élèves n'est autre que *Le Jugement de Pâris*, il faut en conclure que cette époque est la plus conforme et véridique.

IV. 5. Différents exemplaires du *Jugement de Pâris* reconnus

Dans le cadre de notre recherche des estampes du *Jugement de Pâris* produites à partir de la matrice creusée par Marcantonio Raimondi, nous nous sommes référée aux ouvrages étudiés jusqu'ici, *Le Peintre-Graveur*, volume XIV de Bartsch, et *Étude historique et critique* de Delaborde, où on constate que ce dernier mentionne l'existence de différents exemplaires de cette œuvre¹²⁴, alors que Bartsch n'y est pas parvenu, même dans la nouvelle version de son ouvrage.

Ainsi, nous sommes partie à la recherche de la planche qui aurait pu correspondre à l'exemplaire noté par Delaborde et qui, à en croire son avis, était conservée dans la Bibliothèque Nationale de France. Parmi les œuvres originales du *Jugement de Pâris* de Marcantonio Raimondi, nous avons analysé une estampe qui figure dans la Collection des Estampes des Fonds Lenoir de Louvain-la-Neuve, une autre dans le Cabinet des Estampes de Florence, une copie qui se trouve dans le Cabinet des Estampes de Paris, une autre à la Staatsgalerie à Stuttgart, une autre réplique issue du British Museum, une copie située au Musée des Beaux-Arts de San Francisco et une dernière copie qui se trouve au The Met Museum, afin de rechercher d'éventuelles différences. La difficulté, nous l'avons rencontrée au moment où nous avons dû analyser les images en ayant recours à des photographies, étant donné que nous n'avons naturellement pas pu rejoindre les musées en question.

Selon la première piste, à savoir celle de Delaborde, le premier exemplaire est identifiable, puisqu'il révèle avoir subi une intervention de la part de Raimondi dans la partie

¹²² G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S.-P.-V. RODINÒ, *op. cit.*, p. 242.

¹²³ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁴ H. DELABORDE, *op. cit.*, p. 159.

inférieure de la planche, mais une intervention qui avait pour objet de produire sur le métal, probablement par le frottement d'une pierre ponce ou d'un morceau de charbon, une série de rayures ou plutôt d'égratignures¹²⁵. Le résultat de ce travail serait une coloration locale d'un ton inférieur, qui, renforcée dans les parties sombres par les tailles plus ou moins serrées du burin, a été supprimée dans les parties lumineuses au moyen du brunissoir¹²⁶. Ainsi, la blancheur de la lumière en semblerait plus vive, confrontée aux tonalités plus sombres et, en outre, comme l'opération préliminaire dont il s'agit n'a été réalisée que sur la partie inférieure de la planche, cette partie, légèrement teintée dans l'ensemble, fait paraître plus lumineux l'aspect général du ciel et des figures qui s'y trouvent¹²⁷. En connaissant l'endroit indiqué par Delaborde, nous avons consacré une attention toute particulière à une estampe conservée dans le Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France. Nous avons alors été convaincue de la véracité des explications de ce théoricien, parce que, en comparant cette estampe à une autre copie du même sujet, conservée dans le même département, nous nous sommes aperçue que, effectivement, les deux se différenciaient.

Il en résulte que l'estampe cataloguée comme premier exemplaire s'avère avoir certains détails comme des rayures et des points, qui alourdissent la composition, au moyen d'une technique qui, par ses effets, est considérée comme apparentée à l'aquatinte¹²⁸. Si on se focalise sur la planche du « premier exemplaire », et précisément sur la naïade en bas à droite, c'est-à-dire celle qui deviendra la muse inspiratrice, au cours des siècles suivants, d'artistes comme Manet, qui s'en inspirera pour la dame assise dans l'œuvre *Le Déjeuner sur l'herbe*, il apparaît que les effets produits par les hachures, tendent à rendre ce profil apparemment plus modelé, alors que les traits dans la deuxième planche semblent plus adoucis. Dans le premier, le clair-obscur en devient plus intense, à tel point que l'ombre semble plus vigoureuse et dessine mieux la profondeur. Ainsi, les joues semblent plus creusées et le nez plus pointu. De façon générale, les profils de la composition, dans le premier exemplaire, semblent plus aiguisés, avec des caractères plus noircis, où, dans les zones d'ombre, le noir apparaît encore plus trempé, un résultat qui changera au moment de l'impression des exemplaires ultérieurs (Fig. 54-55).

L'étape responsable du changement entre les exemplaires se trouve dans le processus de l'encrage. Au cours de cette phase, en effet, l'artiste, qui a précédemment nettoyé la plaque du vernis et de l'acide, pousse l'encre à l'aide d'un outil à lame souple dans les fissures creusées auparavant par la pointe du burin. Dans ce contexte, il s'avère qu'au moment de la réimpression

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Outil employé dans la technique de la gravure qui sert à aplanir et polir les métaux ou les revêtements métalliques, dans *Lexique des termes d'art*, J. ADELIN, Collection XIX, 19 lug 2016 [<https://books.google.it>], (29/07/20).

¹²⁷ H. DELABORDE, *op. cit.*, p. 159.

¹²⁸ Technique de gravure sur métal imitant le lavis et consistant à enrichir une matrice de tons clair-obscur, dont l'invention a lieu au XVIII^e siècle, même si une première forme apparaissait déjà au XVII^e. On dépose sur la plaque de cuivre un grain de résine plus ou moins dense, qui, fixé sur la plaque, donne à l'attaque acide une morsure vermiculée. E. ROUIR, *De Dürer à Picasso : L'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Martial / Musée de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 37.

de l'image du *Jugement de Pâris*, les traits creusés à la pierre ponce, étant légers, se sont affaiblis après le premier tirage, au point de s'amortir et de ne plus recevoir l'encre. En conséquence, il est de fréquent voir des signes plus doux et moins marqués à partir des estampes suivantes.

En définitive, pour conclure la réflexion de Delaborde, il apparaît que toutes les estampes du *Jugement de Pâris* qui sont conservées dans les collections muséales susmentionnées, hormis celle qui est reconnue comme étant la première version, partagent le fait d'avoir subi un adoucissement des lignes et une atténuation des ombres. On pourrait même se demander s'il ne serait pas possible d'identifier l'ordre de tirage des estampes, mais ce n'est pas le cas, parce qu'il faut considérer que la nature de certaines estampes a été altérée et que plusieurs d'entre elles ont été soumises à des travaux de restauration, afin de rétablir les parties fortement endommagées. C'est le cas, notamment, de l'œuvre conservée dans le Musée de Louvain-la-Neuve, l'une de celles que nous avons pu analyser de plus près. Celle-ci révèle quelques retouches dans la partie haute à gauche, c'est-à-dire au niveau du sommet de la colline, avec les arborescences variées entre la nuée et des altérations causées par le pli de la feuille. D'autres estampes ont été endommagées à cause de facteurs fréquents parmi les œuvres anciennes, comme de petites abrasions sur la surface, que nous avons découvertes au moment d'analyser la copie du *Jugement de Pâris* conservée dans le Cabinet des Estampes de Florence. D'ailleurs, l'idée répandue est qu'une image estampée est plus sujette à la détérioration, car son but, à l'époque, était de voyager et de promouvoir l'artiste/créateur ; or, les altérations courantes des estampes, qui n'ont pas été conçues dans leur sens *unicum*¹²⁹ d'œuvre d'art, contribuent aussi à leur unicité.

Comme le modèle du *Jugement de Pâris* a été diffusé à l'époque de Raimondi pour faire connaître son nom et surtout celui de son maître, nous allons mentionner les artistes qu'il a engagé dans son atelier ainsi que ceux qui diffuseront ce sujet après sa mort. De plus, nous verrons comment cette composition est devenue célèbre, au point que différents artistes s'en inspireront ou l'imiteront.

¹²⁹ L.-C. VEGAS, *Arti minori*, Volume 24, Milan, Editoriale Jaca Book, 2000, p. 165.

V. Le Jugement de Pâris au long du XVI^e siècle

V. 1. Mutation de l'estampe dans l'atelier de Raimondi

Lors de notre recherche à Florence, nous avons remarqué que le chercheur Zeno Davoli s'était déjà consacré à répertorier une série de problématiques liées à l'identification des différentes configurations du *Jugement de Pâris* après Raimondi. Il s'avère que, au sein du XVI^e siècle, certains élèves de Raimondi se sont servis de cette planche et l'ont modifiée afin de transmettre l'identité de leur maître. Comme nous avons parlé d'états et d'exemplaires différents de cette œuvre, nous avons révélé qu'il y avait aussi une deuxième matrice, celle gravée par Marco da Ravenna¹³⁰ (Fig. 56). Après la mort de l'artiste bolonais, toutefois, la matrice originelle est passée dans la propriété d'Antonio Salamanca, éditeur d'origine espagnole, qui l'a retouchée à cause de l'affaiblissement des traits. Quant à la matrice gravée par Marco da Ravenna, nous avons mentionné qu'elle a été creusée presque concomitamment à celle de Raimondi et décrite comme très proche de l'originale, au point de laisser penser qu'il en était l'auteur. Il semblerait qu'on ait préparé le dessin préparatoire en atelier, et que Marco da Ravenna ait produit sa version du *Jugement de Pâris*, sans toutefois y apporter de modifications remarquables, mais au contraire en décidant de ne pas se signer à l'inverse de ce que fera, plus tard l'artiste et éditeur Antonio Salamanca. À propos de ce dernier artiste, on découvrira qu'il n'utilisera pas seulement la réimpression de la matrice originale de Raimondi, mais aussi en creusant une ultérieure présentant le même modèle de sorte à la diffuser au-delà du XVI^e siècle.

Dans ce chapitre, seront décrites les estampes de ces différents artistes qui ont copié l'œuvre *Le Jugement de Pâris*. Tout d'abord, nous exposerons comment Marco da Ravenna, artiste resté longtemps anonyme, a permis de propager le nom de Raimondi, et comment le diffusera par la suite Antonio Salamanca, un artiste qui a connu le patrimoine de Raimondi après le sac de Rome en 1527.

V. 2. Marco da Ravenna, élève anonyme

Marco da Ravenna est un artiste qui est souvent resté dans l'ombre, parce qu'il signait souvent ses œuvres en utilisant la signature de ses maîtres. Toutefois, son nom apparaît déjà dans *Les Vie de Marcantonio*, bien que Vasari n'y mentionne véritablement pas son nom d'origine. C'est seulement l'historien Bartsch qui le cite bien après. Ce dernier, après lui avoir consacré un paragraphe où il lui attribue la copie ultérieure de l'estampe du *Jugement de Pâris*, insère dans son ouvrage une planche gravée par Marco da Ravenna qui révèle, à travers ces dessins, les grandes différences entre la planche originale de l'artiste bolonais et celle de l'élève.

¹³⁰ Z. DAVOLI, « Il Giudizio di Paride e Marcantonio Raimondi. Problemi », dans *Grafica d'Arte - Storia*, Roma, p. 14.

Le nom officiel de Marco da Ravenna, Marco Dente, est cité à Parme le 20 mai 1791¹³¹ au moment où l'abbé Zani découvre dans les manuscrits de la famille Hercolani à Bologne une brochure oubliée dans laquelle on apprend le nom de la famille de Marco ainsi que l'année de sa mort¹³². Cette brochure était une oraison funèbre à l'honneur de Luca Longhi, peintre de Ravenne, mort en 1580, dans laquelle le chanoine Vincenzo Carrari, son compatriote, accusait Vasari d'avoir négligé de parler des artistes ravennois qui s'étaient distingués dans les arts, en évoquant « Marco Dente da Ravenna, rageur, excellent et merveilleux, auquel on doit le *Massacre des Innocents* et *Le Jugement de Pâris*, - d'après Raphaël et Raimondi - qui dans ses ouvrages arriva à un tel degré de beauté et de mérite qu'aucun autre graveur, non seulement ne le surpassa mais ne put même l'atteindre, et qui fut tué, pour le malheur de son art, dans le dernier sac de Rome »¹³³. Quant à Vasari, il le mentionne déjà dans sa biographie consacrée au Bolonais, après avoir loué ce dernier et en appelant son jeune élève Marco da Ravenna, un artiste qui reproduira certaines œuvres comme le *Christ mort*, la *Nativité*, mais aussi quelques dessins incomplets de Giulio Romano, gravant, en plus, les scènes peintes dans les *Loges* du Vatican¹³⁴. Le début de leur collaboration est à situer en 1515¹³⁵, l'année où les élèves Agostino Veneziano et Marco da Ravenna ont emménagé dans l'atelier de Raimondi, et au moment où la production d'incisions sera désormais considérée comme un travail d'atelier¹³⁶, où les personnalités de chacun se compléteront pour l'accomplissement d'une œuvre d'art. À partir de ce moment les œuvres de l'artiste urbin se multiplieront, permettant ainsi la réplique d'une production très vaste, puisque « entre Agostino et Marco furent creusées presque toutes les choses dessinées ou peintes de Raphaël et emmenées à l'estampe »¹³⁷. Quant à la signature de Marco Dente, elle est plus d'une fois mystérieuse, et Bartsch n'a retrouvé qu'une estampe exceptionnelle, reprise dans son catalogue et avec son nom en entier où on lit « MARCVUS RAVENAS ». D'autres pièces qui lui appartenaient portent les monogrammes « SR », une signature identifiée par Vasari mais qui, dans un premier temps, l'attribuait à Raphaël, alors qu'elle pourrait signifier à la fois *Scultore Ravignano*, sculpteur ravennois, et *Ravenne Sculpsit*¹³⁸, en se référant à sa ville natale. Parfois, il utilisera aussi la marque M. R.¹³⁹, bien que son monogramme personnel ait été utilisé de manière très inégale dans le temps, alors que dans le cas de Raimondi nous avons vu qu'il se perfectionne sur le plan calligraphique au cours des années.

¹³¹ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 11.

¹³² A. ZANETTI, *Le premier siècle de la chalcographie, ou Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu le comte Leopold Cicognara... avec une appendice sur les nielles du même cabinet*, Venise, Joseph Antonelli imprimeur-libraire, 1837, p. 321.

¹³³ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 321.

¹³⁴ G. VASARI, *op. cit.*.

¹³⁵ G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI ET S. RODINÒ, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ BOREA, E. (1989), *op. cit.*

¹³⁸ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁹ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 322.

Parmi les auteurs qui mentionnent Marco da Ravenna, hormis Vasari, il y a Filippo Baldinucci qui, dans la préface de *Commencement et progrès de l'art de creuser le cuivre*, mentionne trois disciples et imitateurs de Marcantonio, c'est-à-dire Agostino Veneziano, Silvestro et Marco da Ravenna¹⁴⁰, qui « gravèrent presque tous les œuvres de Raphaël ». Il en résulte que son nom n'était pas connu avant la recherche de Zani, mais déjà depuis ce moment-là, les auteurs observaient chez Dente un style très inégal et indéterminé qui est la cause d'une perception très floue de son profil. Aussi Bartsch déclare que Marco da Ravenna, doué de plus de grâce qu'Agostino Veneziano, possédait un style peu ferme et c'est la raison pour laquelle ses estampes étaient trop inégales. Il semble que son goût oscillait entre celui d'Agostino et celui de Marcantonio, ce qui, au final, rendait délicate la perception de son profil¹⁴¹. Il excellait dans les copies mais il était un médiocre connaisseur de la théorie de la conduite des hachures. Dès qu'il avait sous les yeux un bon guide à suivre, il reproduisait son modèle avec précision, mystifiant souvent les amateurs qui confondaient souvent les œuvres. Bartsch décrit *Le Massacre des innocents* comme l'apogée et le meilleur résultat de copie¹⁴², alors que Zanetti mentionne *Le Jugement de Pâris* comme l'exemple le plus remarquable que Marco Dente choisit de ne pas se signer mais il décide de placer la signature de ses maîtres, essentiellement pour faire passer cette œuvre comme originale¹⁴³. Le choix de ne pas se signer rencontrait probablement l'exigence de préserver la renommée de Raimondi et de confirmer la richesse des idées de Raphaël bien que cette condition ne soit pas respectée dans certains cas. Nous pouvons ainsi remarquer qu'une certaine indépendance gagne du terrain de la part des collaborateurs¹⁴⁴ qui, désormais, commenceront graduellement à creuser leurs marques sur les planches, ou n'auront plus besoin d'un médiateur - dans ce cas Raimondi - pour servir d'intermédiaire entre le dessin et sa traduction de la part des assistants au profit d'un contact plus direct avec le maître, ce qui permettait en outre de connaître directement le monde qui gravitait autour de lui et de mieux comprendre ses idées.

V. 2.1. Interprétation du *Jugement de Pâris* selon Marco Dente da Ravenna

Marco Dente a su interpréter, dans l'atelier de Raimondi, l'esprit de son maître, faisant preuve de grande habileté dans la copie du dessin sur la matrice de cuivre. La version copiée du *Jugement de Pâris* qu'il propose est d'abord décrite dans l'ouvrage de Bartsch, comme très ressemblante, et, afin de la différencier de l'original de l'artiste bolonais, il fait une liste de tous les détails reconnus. Néanmoins, le volume est agrémenté de quelques gravures démonstratives. Dans ce chapitre, nous comparons l'estampe originale de la copie en convenant que même si, sur le plan stylistique, les deux planches sont différentes, il faut reconnaître la qualité du travail de Marco Dente dans la réalisation de sa version de *Le Jugement de Pâris*.

¹⁴⁰ L'ouvrage a été publié à Florence, en 1761. A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 326.

¹⁴¹ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 326.

¹⁴² A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴³ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 327.

¹⁴⁴ G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI et S. RODINÒ, *op. cit.*, p. 13.

D'un point de vue technique, le style de Dente (Fig. 56) se reconnaît par la lourdeur des traits plus épais, des signes différents de ceux plus doux tracés par Raimondi. L'effet sculptural est remplacé par un signe plus graphique et aride. Le gradient est plus sec, et il ne laisse pas l'espace à des graduels clair-obscur. En terme de style, toutes les silhouettes ont perdu la régularité des formes classiques et leur profil est mieux défini, mais moins gracieux. En regardant la composition, le tronc du saule qui s'élève sur le monticule au pied duquel Mercure est en train de s'envoler ne porte que quatorze branches, tandis que dans la planche originale le même tronc est surmonté de quinze branches¹⁴⁵. Quelques différences essentielles apparaissent dans les brins d'herbe qui se voient à droite en bas, immédiatement au-dessous du genou gauche du dieu fleuve: en effet, dans la copie, cinq de ces brins sont à peu près également courbés, d'une longueur égale et disposés à des distances égales, au lieu que dans la planche originale ces brins sont plus variés par leur longueur, par leur forme et leur distance. Les légères tailles qui dessinent, à l'intérieur, au-dessous de l'épaule, le biceps du bras droit de Jupiter n'existent nullement dans la copie. Enfin, la partie comprise dans l'angle droit inférieur de la planche, entre les herbes du premier plan et l'ombre qui la circonscrit des trois autres côtés, cette partie, quelque peu teintée dans l'estampe de Marcantonio, est entièrement blanche dans la copie¹⁴⁶. En outre, en examinant la figure de la déesse de profil, à l'extrême droite en haut de l'estampe, celle en face de Diane (Fig. 57-58) - reconnaissable par la lune sur son front - on remarque que les contours de l'occiput et de la nuque sont bien dessinés dans l'estampe originale de Raimondi, tandis que dans l'estampe de Marco da Ravenna les contours sont tronqués par le bord de la planche. En ce qui concerne la signature de Raphaël et de Raimondi en bas de l'estampe : dans la copie, la lettre N du mot INVEN est placée immédiatement au-dessous de la lettre R du mot VRBI¹⁴⁷, tandis que dans l'original, cette lettre N est placée un peu à gauche (Fig. 57-58).

La diffusion des différentes copies du *Jugement de Pâris*, a permis d'atteindre l'objectif de Marco Dente, c'est-à-dire celui de tromper les amateurs et collectionneurs, qui s'en rendaient propriétaires comme si elles aient été des originaux. Ce problème s'est répété dans les époques ultérieures car les collectionneurs du XIX^e siècle ont acquis des fonds de propriétaires victimes de fraude¹⁴⁸, dans lesquels ils ont découvert les copies du *Jugement de Pâris*. Encore aujourd'hui, établir la différence entre l'original et la copie n'est pas chose aisée même pour les historiens. C'est le cas du commentaire découvert dans le volume récent de Mary Pittalunga *Incision italienne du Cinquecento*, accompagné d'une image de la version de *Le Jugement de Pâris* qu'elle affirme appartenir à Raimondi¹⁴⁹, afin de déprécier sa qualité d'artiste. La raison pour laquelle Pittalunga a confondu estampe originale et copie est aussi due à une absence générique des œuvres de Raimondi en Italie, qui sont conservées principalement dans les

¹⁴⁵ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Z. DAVOLI, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

cabinets des Estampes des principales villes italiennes mais qui ont tendance à s'éparpiller dans le monde entier.

Comme l'estampe *Le Jugement de Pâris* a circulé dans toute l'Europe grâce aux élèves de Raimondi, ceux-ci en ont fait aussi des petits formats adaptables à la reproduction avec des figures individuelles ou de petits groupes de figures issues de la composition. Ainsi a-t-on trouvé un exemplaire rare de *Vénus, Amour et Pallas* (Fig. 59), aujourd'hui conservé dans le Petit Palais du Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris qui a été copié, collé séparément et diffusé. Quant à l'auteur de ces trois sujets, on présume à présent que c'est Marco Dente¹⁵⁰, bien que Bartsch pensait plutôt s'agissait d'un graveur moins habile. L'hypothèse selon laquelle l'auteur est l'élève de Raimondi trouve son fondement dans l'ouvrage de Delaborde qui lui reconnaît de la prouesse technique dans cet art du montage, qui a prévu l'isolement des trois personnages de la composition pour probablement servir à d'autres thèmes. Delaborde et Bartsch, découvrent, de même, une autre figure polyvalente, celle du dieu fleuve, en bas à droite, celui qui tient un aviron avec la main gauche, qui a été répliqué, ensuite, sur une pièce en largeur, bien qu'il semblerait appartenir, cette fois, à Agostino Veneziano et à propos duquel nous n'avons malheureusement pas trouvé d'informations supplémentaires ou images qui illustrent sa production.

En Italie, plus fréquemment, on peut plutôt retrouver des estampes de la composition du *Jugement de Pâris* en version copiée par Marco Dente, mais aussi d'autres estampes qu'il a soigneusement reproduites. C'est le cas aussi de *Galatée*, œuvre que nous avons eu l'occasion d'admirer à Florence. Cette copie de Marco Dente est un découpage, ce que nous fait penser qu'elle pourrait avoir été creusée par cet artiste sur une matrice différente. En effet, à ce propos, l'abbé Zani explique que ces découpages, en italien *ritagli*, ces sont des images gravées transposant un même dessin, utilisé en atelier, et dans lesquelles Raimondi lui-même a puisé pour ensuite graver sa plaque¹⁵¹. La version de Dente, est une des œuvres exceptionnelles où il appose ses marques pour s'identifier, ici réduites à la lettre « R ». Quant à l'origine du *Triomphe de Galathée*, il est un des exemples, proposés par Raphaël, qui proviennent d'une copie dessinée à partir de la peinture que l'Urbinat venait d'achever, qui a été transformée en fresque et qui est conservée dans la Villa Farnesina à Rome (Fig. 60). La version de Raimondi (Fig. 61), selon Bartsch et Delaborde, ne présente pas de différences marquantes entre image peinte et image gravée, mais elle est une traduction minutieuse de la part de l'artiste bolonais, bien qu'ils ne soient pas du même avis quant à la version réalisée par Marco da Ravenna (Fig. 62). Si on regarde de plus près l'estampe, on a perdu la conduite souple de l'artiste Raimondi, remplacée par des hachures lourdes et épaisses, que nous avons déjà entrevues dans *Le Jugement de Pâris*.

L'élève Marco Dente, même s'il détenait un style différent de celui de son maître, essayait quand même de faire preuve de grande prouesse dans l'imitation, au point d'avoir aussi

¹⁵⁰ Supposition avancée par G.-B. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI et S. RODINÒ, *op. cit.*, p. 242-243.

¹⁵¹ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 327.

trompé les collectionneurs au moment de l'acquisition de la copie de l'œuvre *Le Massacre de Innocents* (Fig. 16-17). Dans le cas de cette œuvre, étant donné que deux matrices ont été conservées – et dans la deuxième composition il manquait le chicot – Vasari, Bartsch et Delaborde ont été induits en erreur puisqu'ils pensaient que la deuxième production était de Marco da Ravenna, alors qu'elle a été travaillée par le maître Raimondi¹⁵². En recherchant la raison pour laquelle Raimondi a bien été amené à graver deux matrices, l'abbé Zani nous explique qu'à cette époque le travail d'atelier était devenu important, amenant l'artiste bolonais à doubler la production de cette œuvre, puisqu'elle était désormais devenue l'image la plus vendue de tout le XVI^e siècle¹⁵³. Depuis quelques années on a pu examiner cette œuvre, dont la première version, avec le chicot, date des alentours de 1511-12, alors qu'il aurait gravé la deuxième quelques années plus tard, aux alentours de 1513-15¹⁵⁴. En soutien de leur thèse, Vasari, Bartsch et Delaborde étaient persuadés de l'insuffisante souplesse dans la deuxième production, au point de pointer le doigt sur l'élève Marco Dente. Par contre, l'historien et collectionneur d'estampes Carlo Cesare Malvasia affirmait que l'auteur de cette répétition est Raimondi, confirmant ainsi l'existence d'estampes qui proviennent d'une autre planche, employée pour contribuer à une diffusion à plus grande échelle¹⁵⁵.

Revenant sur *Le Jugement de Pâris* et selon Zeno Davoli, qui a recherché tous les états qui nous sont parvenus, il a aussi présumé que l'élève de Raimondi, voyant le succès obtenu par cette estampe, a choisi de reproduire le même dessin sur une planche ultérieure, dans le même dessein de diffusion de l'œuvre, à savoir *Le Massacre de Innocents*, bien qu'il s'agisse toujours de suppositions que nous ne pouvons pas confirmer à cause aussi de nombreuses estampes, aujourd'hui disparues. Ce que nous pouvons approfondir est le passage de ce trésor inestimable, dans les mains d'Antonio Salamanca, qui se l'appropriera et prolongera la popularité de ces modèles.

V. 3. Antonio Salamanca, copiste de Marcantonio Raimondi

À partir du début du XVI^e siècle, les ateliers de libraires, de typographes et de commerçants d'estampes se trouvent concentrés principalement à Rome et les ateliers des graveurs, comme celui de Raimondi, se trouvaient Via Governo Vecchio et Via del Pellegrino, deux des principales artères citoyennes qui reliaient, par le Pont Saint-Ange¹⁵⁶, le cœur commercial de la ville avec le Vatican. Beaucoup d'amateurs et de pèlerins s'y trouvaient de passage. Mais après la mort de Marcantonio Raimondi, entre 1540 et 1550¹⁵⁷ il y avait trois

¹⁵² Fiche complète de l'œuvre, L. ALDOVINI, 2011, [<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00317/>], (10/08/20).

¹⁵³ A. ZANETTI, *op. cit.*, p. 327.

¹⁵⁴ G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI et S. RODINÒ, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁵ C.-C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna, 1678, p. 63-74.

¹⁵⁶ S. BIFOLCO et F. RONCA, *Cartografia rara italiana : XVI secolo - L'Italia e i suoi territori Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa*, Edizioni Antiquarius, 2014, p. 21.

¹⁵⁷ *Ibid.*

figures de proue dans le commerce romain des estampes : Tommaso Barlacchi, Antonio Salamanca et Antoine Lafrery. Le premier était actif à Rome après le sac de 1527, et il est connu pour son activité de commerçant, d'imprimeur et éditeur d'estampes. En compétition avec Antonio Salamanca, il s'est efforcé de rechercher et de restaurer les planches disparues ou endommagées de l'atelier de Raimondi détruit pendant le saccage, et a appelé des graveurs et des imprimeurs à faire redémarrer l'industrie de l'estampe¹⁵⁸. Antonio Salamanca, qui était à Rome en 1505, avait une librairie dans le Campo dei Fiori. À partir de 1530, il se dédie à la reproduction d'estampes de Raphaël sur des sujets liés à l'Antiquité classique, mais aussi à la mythologie ou à des sujets religieux¹⁵⁹. Ainsi 150 gravures dérivées de l'atelier de Raimondi, Agostino Veneziano et Marco da Ravenna, qui ont échappé à la destruction par les lansquenets, ont été acquises par Antonio Salamanca¹⁶⁰. Sur toutes les planches apparaît, dans les éditions successives, la marque « Ant. Sal. exc. », où *exc.* est entendu pour *excudebat*, expression qui au Cinquecento identifiait l'imprimeur. Considérant que cette marque se retrouve aussi émise dans les années 1540 où celle de Antonio Salamanca est déjà présente, il est raisonnable de supposer qu'une telle opération est effectuée à un certain moment indistinctement sur toutes les matrices présentes en atelier, probablement en 1553, en même temps que leur déménagement dans l'atelier du nouveau partenaire Antoine Lafréry. Au cours des années 1540, Salamanca s'investit davantage dans la production d'images imprimées, en achevant entre trois et quatre émissions par an, en s'affirmant comme titulaire de la plus importante entreprise dans son genre, après Bavière¹⁶¹.

Parmi les planches qu'il a pris soin de réimprimer, on retrouve celle du *Jugement de Pâris*. Salamanca a produit un grand nombre de copies de ce sujet, dont plusieurs sont encore conservées aujourd'hui. Cependant, il faut considérer que la grande majorité des estampes découvertes dans les collections muséales et qui mentionnaient l'auteur Salamanca, appartiennent à vrai dire souvent à des tirages faits par des anonymes, au XVIII^e siècle. Nous nous sommes procuré dans un intéressant catalogue de l'exposition de Raphaël, *Raphaël et l'incision européenne de 1500 à 1800*, qui a documenté et illustré, grâce aux recherches menées par Zeno Davoli, la transmission au fil du temps du modèle du *Jugement de Pâris*, depuis les estampes conçues par l'artiste bolonais, jusqu'à leur acquisition par Salamanca¹⁶².

V. 3.1. Interprétation du *Jugement de Pâris* selon Salamanca

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁰ V. PAGANI, *Documents on Antonio Salamanca, Print Quarterly*, 17(2), 148-155. Retrieved August 10, 2020, [www.jstor.org/stable/41826164], (10/08/20).

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² À ce propos, nous ne savons pas encore la raison pour laquelle Salamanca a dû acheter les estampes, Z. DAVOLI et C. PANIZZI, *Raffaello e l'incisione europea dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogue d'exposition, Bibliothèque Panizzi, Emilie-Romagne, 2020, [http://panizzi.comune.re.it/], (19/06/20).

En général, les matrices obtenues de Salamanca ont subi une usure excessive, au point de l'obliger à en graver d'autres. Quant à la planche présentant *Le Jugement de Pâris*, il a décidé de la retracer, mais avant cela, il a retouché les profils des figures (Fig. 63), il y a ajouté ses marques et l'a soumise à l'estampage. Plusieurs années plus tard, Passavant et Bartsch débattrent à ce sujet. Passavant affirme que Salamanca a imprimé la matrice originale de Raimondi autant que faire se peut étant donné que ces planches ne présentaient pas la signature « Ant. Sal. exc. »¹⁶³. Cette affirmation n'est pas correcte et ce qui s'avère plus probable est que Salamanca, ayant acquis la planche, a essayé à la rendre utilisable avec des retouches partielles et que, par la suite, en considérant que les résultats ne le convainquaient pas, l'a fait graver à nouveau¹⁶⁴, au point que le style de Raimondi, ainsi son essence élégante et souple ont disparu, hormis les inscriptions et la signature (Fig. 64). Bartsch désigne comme troisième état les estampes réalisées à partir du dessin du Raimondi dont les contours ont été accentués par Salamanca. Actuellement, elles sont méconnues¹⁶⁵ tandis qu'on en conserve probablement qu'un exemplaire unique. En regardant cette estampe, nous nous apercevons de la présence d'ombres coupées, avec un contraste incohérent et un défaut dans les demi-teintes. Dans les détails, nous apercevons que la patte du chien de Pâris est complètement blanche. Le même éclairage met en évidence la partie de la draperie voisine de la tête du chien et la partie inférieure de la figure assise de Pâris. Le genou gauche de Vénus, au lieu d'être modelé par des tailles, est à peine indiqué au trait, et, en général, les demi-teintes qui, dans l'original, modèlent les parties éclairées des figures, ont été, presque partout, ou bien reproduites de façon insuffisante ou bien complètement supprimées par le copiste. Salamanca a essayé de sauver la planche, en vain, puisqu'elle était trop endommagée. Les infidélités dans le dessin des contours ont facilement permis d'identifier l'auteur. Et pour terminer, la marque reconnaissable de l'éditeur Salamanca ôte les derniers doutes. Il s'est avéré difficile de déterminer si la planche était l'original de l'artiste bolonais puisque les traits se différencient nettement; mais ça sera grâce à l'expérience de Bartsch¹⁶⁶, non seulement historien, mais aussi artiste-graveur exercé, que nous pouvons confirmer sa provenance. Ce qui résout définitivement ce mystère est la signature des maîtres Raimondi et Raphaël: en effet, nous nous rappelons que Marco Dente a légèrement déplacé la lettre N de façon à se situer sous la lettre R, alors que, dans la version de Salamanca, les lettres sont à leur place d'origine, à savoir la lettre N entre V et R. En ce qui concerne la deuxième matrice qu'il a gravée, toutefois, nous n'en avons plus d'exemplaires conservés.

Quant à la deuxième tentative de restauration du dessin originel, le seul résultat auquel Salamanca est arrivé, c'est des estampes considérées comme irrécupérables et qui ne conservent plus l'harmonie raimondienne. De celles-ci, on ne conserve aujourd'hui qu'un nombre insuffisant, dépassé par des tirages ultérieurs de part des artistes du XVIII^e siècle. Maintenant, les théoriciens n'arrivent pas à expliquer l'existence de quelques estampes dans le style de

¹⁶³ Z. DAVOLI, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁴ A. BARTSCH, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁵ De cet estampe très rare, nous en trouvons un exemplaire dans le Fonds A. Davoli, dans , Z. DAVOLI, C. PANIZZI, *op. cit.*

¹⁶⁶ Z. DAVOLI, C. PANIZZI, *op. cit.*

Salamanca qui ne présentent plus sa signature. Le chercheur Davoli a justifié cela en affirmant que, parmi les images imprimées au XVIII^e siècle (Fig. 65), il y en a certaines dont la signature a été effacée. D'ailleurs, c'est à cette période que se développe en masse la mode du sujet *Le Jugement de Pâris*, au moment même où les collectionneurs essaient de s'approprier des œuvres de Raimondi, convaincant les artistes de les réimprimer¹⁶⁷. Certains artistes, dans cette période, ont bénéficié de la matrice modifiée et endommagée par Salamanca dont ils ont astucieusement et soigneusement caché la signature et dont ils en ont tiré plusieurs estampes en voulant les vendre comme l'état original. Néanmoins, on peut se demander comment ils ont fait pour masquer son nom. Ainsi l'équipe avec laquelle a coopéré Zeno Davoli a-t-elle su trouver la solution, au moment où on a vu apparaître ces exemplaires sans signature, en devinant fraude grâce au compte-fils¹⁶⁸ qui a permis de redécouvrir une signature gommée. Précisément, on a vu que l'abrasion superficielle postérieure à la rature, avait été couverte avec de la pâte de papier et les coupes perdues ont été remplacées par des traits, exécutés probablement au pinceau, de la même couleur et de la même épaisseur que les hachures. Enfin, les contrefacteurs avaient oublié d'effacer le point après le nom « Sal »¹⁶⁹, ce qui avait facilité l'identification de la fraude.

Pour résumer, les passionnés doivent aujourd'hui se contenter de fausses preuves postérieures à l'œuvre *Le Jugement de Pâris*, qui, en outre, ne sont pas en parfait état, tout comme les estampes conservées et originales, qu'elles soient Marco Dente ou d'Antonio Salamanca. Cependant, grâce à leur *modus operandi*, ces artistes ont permis de diffuser certaines compositions à une époque où les œuvres de Marcantonio Raimondi, l'avaient rendu tellement célèbre que les graveurs qui voulaient l'imiter se sont multipliés, surtout à Rome. Ce succès s'est également répandu en France et dans les Pays-Bas où les artistes ont imité les artistes italiens, exception faite de l'Allemagne, où ce goût pour la gravure italienne sera introduit plus tard et notamment grâce aux commerçants¹⁷⁰. Nous nous sommes principalement concentrée sur la diffusion à grande échelle du *Jugement de Pâris* au moyen de la gravure, en centrant notre attention sur ceux qui ont diffusé le même sujet, dans le but de répandre une composition devenue emblématique. Outre cela, elle a été transposée au moyen de plusieurs autres techniques, dont dans la majolique, le bas-relief, mais aussi la peinture en se répandant dans différents pays européens comme les Pays-Bas. Hieronymus Cock, qui avait aussi séjourné en Italie, en est revenu tellement fasciné qu'il a envoyé certains artistes au Vatican et, par la gravure, il a fait connaître la Renaissance italienne¹⁷¹, et certains modèles italiens dont celui que nous avons étudié. Mais beaucoup d'autres artistes se sont passionnés pour Raphaël, au point de se déplacer à Rome et de s'inspirer de ses œuvres, diffusées grâce à l'atelier de Raimondi.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Z. DAVOLI, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁰ P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate P. Zani fidentino*, I pt., Vol. 1, Stamperia ducale, Parme, 1816, p. 33.

¹⁷¹ E. BOREA, *op. cit.*

VI. Destin du modèle *Le Jugement de Pâris* au cours des siècles

L'épisode du *Jugement de Pâris* semble se modifier radicalement dans la tradition artistique ultérieure. Toutefois, le modèle qui a dominé dans la Renaissance semble être sans aucun doute celui de Raimondi. Il s'est imposé au cours des siècles bien que des propositions différentes se soient présentées sur le marché. Après l'artiste bolonais, il y a eu des artistes qui ont fidèlement conservé son interprétation mythologique. A ce propos, l'ouvrage *Raphaël: l'atelier et ses copistes* a été utile afin de faire resurgir les estampes postérieures et tirées de façon similaire à l'original.

Sur le marché ont existé plusieurs tirages conçus pour tromper les marchands et les passionnés, mais ils sont utilisés soit pour véhiculer cette composition de Raimondi et de son maître Raphaël soit pour s'en laisser inspirer. Désormais, la copie véridique est impossible, même si les techniques évoluent, essentiellement parce que le langage artistique évolue et on ne parviendra plus à exprimer les idées et le style de Raimondi, tout au plus peut-on essayer de s'approcher un maximum. Les artistes qui ont imité cette œuvre sont restés anonymes, tandis qu'on a pu voir dans l'ouvrage mentionné ci-dessus les deux tentatives avérées parmi celles qui ont disparu, et accomplies entre le XVII^e et le XVIII^e siècle et aujourd'hui analysées. En réalité, beaucoup d'artistes européens ont évoqué les œuvres de Raimondi, que ce soit pour un détail ou que ce soit pour l'organisation de l'espace représenté. À ce propos, l'ouvrage *The French Venus*, classe les peintures, fresques et dessins qui sont directement inspirés du *Jugement de Pâris* et nous permet de découvrir à quel degré cette image a fasciné les artistes.

L'ouvrage *Raphaël: l'atelier et ses copistes* contient deux copies du *Jugement de Pâris*. La première est une copie d'artiste anonyme du XVII^e siècle (Fig. 66), utilisée successivement par l'artiste-graveur français Michel II Corneille, pour son tableau destiné à servir de carton pour une pièce de la *Tenture des sujets de la Fable*¹⁷² (Fig. 67). Dans ce cas, la gravure a été utilisée comme source d'inspiration pour une œuvre peinte. Nous pouvons constater ici qu'il a puisé directement à l'œuvre originale en imitant presque fidèlement les formes, les personnages et la composition; cependant ce qui change radicalement, c'est qu'il s'agit d'une imitation sans marque ni inscription, reproduite au camaïeu rouge et conservée au Musée du Louvre¹⁷³. Le deuxième et dernier dessin, toujours anonyme, mais daté du XVIII^e siècle a été tracé à la plume et encre brune, à la pierre noire et au lavis brun sur deux feuillets assemblés de papier lavé de

¹⁷² J. Boyer considère que l'artiste s'est inspiré plutôt de Jules Romain, alors que, en analysant l'œuvre peinte, nous pouvons affirmer que l'artiste s'est inspiré de *Jugement de Pâris* de Marcantonio Raimondi, J. BOYER, (1996). LOUVOIS SURINTENDANT DES BÂTIMENTS: QUELQUES RÉFLEXIONS. *Histoire, Économie Et Société*, 15(1), 21-35. Retrieved August 10, 2020, [www.jstor.org/stable/23611989], (24/06/20).

¹⁷³ D. CORDELLIER et F. VIATTE, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, Département des Arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, 1992, p. 164.

beige. Il y a, également, des annotations au verso du montage : à la plume et à l'encre brune, il y a le chiffre 100, tandis que le nom *Raphaelle* est à la sanguine¹⁷⁴ (Fig. 68). Vu que dans cette œuvre, le sens est inversé par rapport à l'original de Marcantonio Raimondi, il s'avérerait intéressant de découvrir s'il s'agit d'une erreur¹⁷⁵ ou si au contraire a été choisi et dicté par le commanditaire.

Bien évidemment, de nombreux artistes se sont directement inspirés du mythe du *Jugement de Pâris*, en Italie comme ailleurs. À partir du modèle inédit raimondien, plusieurs artistes ont enrichi la composition, en présentant aussi différentes variantes narratives. Prenons l'exemple du graveur italien Giulio Bonasone qui a représenté le mythe avec plus de détails que Raimondi, en insérant l'ascension de Vénus, une scène très symbolique¹⁷⁶ qui rend plus fidèlement la scène (Fig. 69). Un autre exemple est *Le Jugement de Pâris* de Giorgio Ghisi, d'après Giovanni Bertani et Hieronymus Cock, une œuvre contemporaine de celle que nous avons déjà mentionnée. Dans ce cas, l'éditeur Cock a profité du succès de l'estampe de Raimondi, en publiant, selon Riggs, « pour la première fois, un monument exceptionnel de la Renaissance italienne, sous forme de gravure, par un graveur italien »¹⁷⁷ (Fig. 70). Dans cette version, par exemple, les déesses sont inversées et il y a aussi des satyres, alors que l'inspiration de Raimondi est fortement perceptible. Nous pouvons également citer une autre œuvre qui a été inspirée de l'œuvre de Raimondi, à savoir le panneau réalisé entre 1545 et 1550¹⁷⁸ par Maarten van Heemskerck, où l'artiste a emprunté le motif à l'art italien, en forgeant une illustration peinte originelle (Fig. 71). C'est la démonstration de l'existence de nombreuses œuvres qui se sont inspirées du mythe originel et où les artistes ont délibérément mélangé certains aspects de la configuration de Raimondi, en proposant une interprétation personnelle. Cependant, les réflexions que nous avons menées s'arrêtent aux œuvres qui ont fortement imité la composition de Raimondi, bien qu'elles se présentent en nombre très limité, en raison de la disparition de nombre d'entre elles. Revenant à notre étude, compte tenu du fait que l'absence d'informations chronologiques et d'informations obtenues par l'étude de certaines estampes ne permettent pas la possibilité d'une reconstruction complète, il reste à circonscrire l'héritage que l'estampe du *Jugement de Pâris* de Marcantonio a transmis aux générations d'artistes qui lui ont fait honneur.

¹⁷⁴ D. CORDELLIER et F. VIATTE, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁵ Toutes les technique de gravure prévoient le dessin d'un brouillon qui sera reporté sur la plaque au sens contraire, c'est-à-dire spéculé verticalement, afin d'obtenir, au moment de l'estampe, le dessin sur le côté droit.

¹⁷⁶ C. WEDEPOHL, *Manet and Italian antiquity*, 2014, [<https://www.researchgate.net/publication/311673618>], (24/06/20).

¹⁷⁷ M. LEWIS, R.-E. LEWIS, *The Engraving of Giorgio Ghisi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984, p. 80.

¹⁷⁸ I.-M. VELDMAN, « Maarten van Heemskerck: Le Jugement de Pâris », dans *Les villes détruites de Maarten Van Heemskerck, Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, M. FOLIN, M. PRETI, Courbevoie, Alliance Partenaires Graphiques, INHA, 2015, p. 116.

Conclusion

Les problématiques ici abordées, les questions posées et les recherches menées méritent une récapitulation des principales conclusions que nous envisageons non pas dans le sens d'un accomplissement, mais bien comme de simples jalons en vue de recherches ultérieures. En effet, la présentation de réponses définitives dans cette conclusion serait en contradiction avec le profil peu connu de Marcantonio Raimondi, ainsi que de son œuvre *Le Jugement de Pâris*.

Au cours de notre étude, nous avons souvent évoqué la division idéale de la carrière de Raimondi en différentes phases de sorte à bien cadrer les événements les plus importants qui le concernent. Dans la première phase, c'est-à-dire pendant son apprentissage chez Francesco Francia, nous avons évoqué un exemple qui démontre son approche et son initiation à la technique de la gravure. Ainsi, bien qu'il ait suivi une formation de nielleur, parcours que tous les graveurs sur cuivre du XVI^e siècle entreprennent, l'œuvre *Pyrame et Thisbé* de 1505 est l'exemple de la fascination précoce pour le modelé sculptural et le naturalisme, intérêt qui trouvera son plein accomplissement avec *Le Jugement de Pâris*. Nous pouvons confirmer que son parcours de formation a connu une ascension considérable grâce aussi aux artistes qui ont contribué à sa formation. Il convient aussi de rappeler que le contexte artistique et économique très favorable a fortement facilité le développement de la gravure, la technique à laquelle Marcantonio Raimondi allait s'exercer et qu'Albrecht Dürer avait déjà abondamment expérimentée, en l'exploitant pour assurer la diffusion de sa notoriété. L'artiste nurembergeois a été l'artiste le plus influent de sa génération et, grâce à lui, les modèles se transfèrent à grande échelle via la gravure sur bois ou sur cuivre. Raimondi est fasciné par ses œuvres, il les copie, nous permettant d'identifier le début d'une deuxième phase de son parcours artistique. C'est notamment le moment où le Bolonais donne une forte impulsion pour que la gravure devienne une technique de reproduction en assumant une valeur fonctionnelle, dont Raphaël se servira pour faire connaître son art.

L'arrivée de Raimondi à Rome correspond au commencement d'une troisième phase bien qu'en fin de compte on peut avancer que l'œuvre *Lucrèce*, à savoir la première gravure réalisée d'après un dessin de Raphaël, est une étape préliminaire en prévision des changements prévus au cours de ces années sur le plan de l'organisation du travail en atelier et de la transcription du nom de chaque collaborateur sur les œuvres afin qu'elles soient identifiables. Nous avons établi que ce dernier élément devient une obligation à partir de 1515. Il en résulte que, si la production artistique de Raimondi n'a jamais donné lieu à une étude systématique de toutes ses œuvres, au moins nous avons pu classer toutes les œuvres sans signature avant cette date-là et les distinguer des œuvres sur lesquelles sont transcrits les noms des auteurs, œuvres parmi lesquelles se trouve *Le Jugement de Pâris*. Les circonstances dans lesquelles cette œuvre a été réalisée sont incertaines car le dessin préparé par Raphaël a disparu. Pour cette raison nous avons analysé, en cherchant parmi les études de figures découvertes, certains schémas qui pourraient avoir servi aussi pour cette composition. Ce qui est certain, c'est que Raimondi, à cette période, est

très sensible à l'art de Raphaël et *Le Jugement de Pâris* en est la preuve. Afin de démontrer l'évolution stylistique, nous l'avons comparée à d'autres estampes produites en atelier comme la *Lucrèce*, *Le Martyre de sainte Cécile* et le *Quos Ego*. De cette façon nous avons vu comment la *Lucrèce* est, sur le plan technique, plus simple en comparaison avec la variété et la complexité des signes et des effets de clair-obscur du *Jugement de Pâris*, de telle sorte que nous avons été encouragée à considérer cette dernière comme postérieure et datant probablement de 1515-16. Par contre, *Le Martyre de sainte Cécile* apparaît être, en raison l'intensité de la composition, l'une des dernières œuvres qu'il a réalisées et que nous classons dans la dernière phase de sa production.

Parmi les problématiques abordées à propos du *Jugement de Pâris*, il y a celles qui concernent les nombreuses estampes de la même composition qui sont ressemblantes mais non originales. Comme évoqué dans l'introduction, nous avons, au cours de l'étude, essayé d'en identifier les auteurs. Le premier, Marco Dente da Ravenna, a été l'élève de Raimondi et a été chargé d'imiter les œuvres du maître pour garantir une vulgarisation durable répondant ainsi à une demande importante sur le marché. Bien qu'il ait trompé les amateurs, en leur faisant acheter des œuvres inauthentiques, certains détails perceptibles comme le placement de la signature ou les profils des figures, nous ont permis d'identifier les contrefaçons. Ceci est un exemple qui nous a permis de voir comment la gravure est devenue, au cours du XVI^e siècle, une œuvre très recherchée par les collectionneurs qui voulaient en acheter des exemplaires. Le deuxième artiste a été Antonio Salamanca qui, après la mort du Bolonais a acheté ses matrices, dont *Le Jugement de Pâris*, et a essayé de récupérer les compositions. L'écart entre les styles des deux artistes est considérable, encore plus grand que celui constaté entre Raimondi et Dente. Mais malgré cela, grâce à Salamanca, nous avons pu affirmer qu'il a permis que la notoriété de l'estampe perdure aussi au XVIII^e siècle où les artistes reprennent la planche originale du Bolonais pour l'estamper encore une fois.

L'œuvre s'enracine donc jusqu'à la période qui précède l'arrivée de la photographie. Mais déjà au XVI^e siècle les artistes ont montré leur prédisposition à maîtriser les nombreuses qualités et possibilités caractéristiques de la technique photographique. À travers la copie des œuvres de grands artistes, par le biais de la gravure, a été testée la possibilité de l'imitation, de la reproduction et de la diffusion à grande échelle d'un sujet. La volonté de Raphaël a donc été exaucée : engager Raimondi pour qu'il puisse reproduire ses dessins et les vendre, afin de gagner surtout en réputation. Le Bolonais a accepté, en apprenant et en développant les manières du maître et en se montrant un élève fidèle qui, à son tour, a instruit des apprentis qui voulaient suivre la vocation de l'Urbinate. *Le Jugement de Pâris* est un des exemples les plus importants d'une collaboration réussie et la fascination pour cette œuvre a permis de générer un héritage durable.

Nous nous rendons compte que plusieurs questions qui ont surgi nécessiteraient des réponses. Avant tout, il faudrait chercher qui sont les artistes qui, au XVIII^e siècle, ont imité l'œuvre. Si nous faisons quelques pas en arrière nous aurions également aimé revenir aux

matrices originales qui ont été utilisées dans l'atelier de Raphaël, dont ne nous est parvenue aucune mention. Comme certaines réflexions ont été développées dans ce travail, d'autres mériteraient sans conteste de l'être. Ce travail ultérieur permettra à l'œuvre de Marcantonio Raimondi de perdurer dans le temps.

Bibliographie

ADHEMAR J., ROGER-MARX C., ROUIR E., *La gravure des origines à nos jours*, Paris, Aimery Somogy, 1979.

ARMANO G., *Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc'Antonio Raimondi*, Florence, Per Francesco Cardinali, 1830.

BARTSCH A., *Le peintre-graveur, œuvres de Marc-Antoine et de ses principaux élèves Augustin de Venise et Marc de Ravenne*, vol. XIV, Wurzburg, Verlagsdruckerei Wurzburg, 1920.

BEGUIN A., *Dictionnaire technique de l'estampe*, [s.n.], Bruxelles, 1977.

BENOCCI C., *Villa Doria Pamphilj*, Rome, [s.n.], 1996.

BERNINI PEZZINI G., MASSARI S. et RODINÒ S.-P.-V., *Raphaël Invenit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Catalogue de l'exposition, Rome, Edizioni Quasar, 1985.

BIFOLCO S., RONCA F., *Cartografia rara italiana : XVI secolo - L'Italia e i suoi territori Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa*, Foligno, Edizioni Antiquarius, 2014.

CASTELFRANCHI VEGAS L., *Incisione in Arti Minori*, Milan, Editoriale Jaca Book, 2000.

CORDELLIER D. ET VIATTE F., *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Département des Arts graphiques, Paris, Inventaire général des dessins italiens, 1992.

DAMISCH H. et BONNEFOY Y., *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1997.

DAVOLI Z., « Il Giudizio di Paride e Marcantonio Raimondi. Problemi », dans P. Bellini (éd.), *Grafica d'Arte - Storia*, XIX, Rome, [s.n.], 2008, 76, p. 14-17.

DELABORDE H., *Marc-Antoine Raimondi; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Paris, Librairie de l'Art, 1888.

DOMINIQUE C., *Raphaël : son atelier, ses copistes*, V, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

FAIETTI M. et OBERHURBER K., *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Catalogue de l'exposition (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo-24 aprile 1988), par Faietti M. e Oberhuber K., Bologna, [s.n.], 1988.

FUGA A., *Techniques et matériaux des arts*, Paris, Hazan, 2005.

JOANNIDES P., *Drawings of Raphael*, Oxford, University of California, Berkeley Press, 1983.

KARPATI Z., SERES E., *Raphael Drawings in Budapest*, Budapest, Museum of Fine Arts, 2013.

LEWIS M. et LEWIS R.-E., *The Engraving of Giorgio Ghisi*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984.

LOMAZZO G.-P., *Scritti sulle arti*, introduit et commenté par Ciardi R. P., vol. II, Florence, [s.n.], 1974.

LOMAZZO G.-P., *Trattato della pittura, scoltura e architettura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1585.

MALVASIA C.-C., *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

MELOT M., GRIFFITHS A. et FIELD R.-S., *L'Estampe*, Genève, Skira, 1981.

PON L., *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Heaven, Yale University Press, 2004.

ROUIR E., *De Dürer à Picasso, l'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, 1994.

SHOEMAKER I.-H., *The engraving of Marcantonio Raimondi*, catalogue de l'exposition par Shoemaker I.-H. et Broun E., (Lawrence, Chapel III, Wellesley 1981-82), Lawrence, The Spencer Museum of Art, KS, 1981.

WOUK E.-H. et Morris D., *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied*, Manchester, The Whitworth, 2016.

VEGAS L.-C., *Arti minori*, Volume 24, Milano, Editoriale Jaca Book, 2000.

VELDMAN I.-M., « Maarten van Heemskerck : *Le Jugement de Pâris* » dans M. Foli et M. Preti, *Les villes détruites de Maarten Van Heemskerck, Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Courbevoie, Alliance Partenaires Graphiques, INHA, 2015, p.116-117.

WOUK E.-H. et D. MORRIS, *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied*, Manchester, Whitworth, 2016.

ZANETTI A., *Le premier siècle de la chalcographie, ou Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu le comte Leopold Cicognara... avec une appendice sur les nielles du même cabinet*, Venise, Joseph Antonelli imprimeur-libraire, 1837.

ZANI P., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate P. Zani fidentino*, I partie, Vol. 1, Parme, Stamperia ducale, 1816.

Références électroniques

ADELINE J., *Lexique des termes d'art*, Collection XIX, 19/07/2016, [<https://books.google.it>], (29/07/20).

ALDOVINI L., *Marcantonio Raimondi, Il Massacro degli Innocenti*, fiche technique, Milan, 2014, [<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00317/>], (16/08/20).

ALDOVINI L., *Marcantonio Raimondi, Martirio di Santa Cecilia*, fiche technique, Milan, 2014, [<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00333/>], (16/06/20).

ANDREOLI I., *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, thèse de doctorat présentée à l'Université Lumière Lyon, Lyon, 2006, [https://www.academia.edu/4704298/Dürer_sotto_torchio._Le_quattro_serie_xilografiche_e_i_loro_riflessi_nella_produzione_editoriale_veneziana_del_Cinquecento_Venzia_Cinquecento_37_2009_p._5-135], (29/03/20).

ARNEUDO G.-I., *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche*, Turin, 1925, [http://www.tonipecoraro.it/glossario_tecniche_incisione_calcografia], (27/04/20).

BERNSTEIN J.-G., "The Female Model and the Renaissance Nude: Durer, Giorgione, and Raphael", *Artibus et Historiae*, V. 13, No. 26. (1992), pp. 49-63, doi: 10.2307/1483430, [https://www.jstor.org/stable/1483430?seq=1#metadata_info_tab_contents] (17/08/20).

BLOEMACHER A., *Chicago Art Journal*, 2008, [https://www.academia.edu/30243750/Marcantonio_Raimondi_and_Raphael._The_engravers_empty_tablet_signature_as_a_plurivalent_sign].

BOYER J., (1996). Louvois Surintendant des Bâtiments: Quelques Réflexions. *Histoire, Économie Et Société*, 15(1), 21-35. Retrieved August 10, 2020, [www.jstor.org/stable/23611989] (24/06/20).

BOREA, E. (1989). Vasari e le stampe. *Prospettiva*, (57/60), 18-38. Retrieved August 10, Centro Di Della Edifimi, 2020, [www.jstor.org/stable/24431346], (5/08/20).

CAMPION R., *L'influenza di Albrecht Dürer e degli incisori tedeschi negli artisti ferraresi tra Ercole I e Alfonso I d'Este*, thèse de Master présentée à l'Université Ca' Foscari Venezia, 1994. [<http://dspace.unive.it/handle/10579/13901>].

EHRENFEST F., *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, Vol. 34, St. Louis Art Museum, No. 4 (FALL, 1949), [<https://www.jstor.org/stable/40714758>], (06/03/20).

DAVOLI Z. et Panizzi C., *Raffaello e l'incisione europea dal Cinquecento all'Ottocento*, Catalogue exposition, 2020, [<http://panizzi.comune.re.it/>].

GIANSANTE M., *Raimondi Marcantonio*, 2016, [https://www.academia.edu/33364762/RAIMONDI_Marcantonio].

HECK M.-C., *La lecture de l'Ecole d'Athènes par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement*, 2015, [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234157v1>].

KARPATI Z. et SERES E., *Raphael Drawings in Budapest*, catalogue exposition The Triumph of Perfection: Raphael: Drawings and Prints from the Museum of Fine Arts, Budapest, on view at the Museum of Fine Arts, Budapest, from 18 December, 2013 to 30 March, 2014. [https://www.academia.edu/5592015/Raphael_Drawings_in_Budapest], (09/08/20).

LOEWY E., *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi*, estratto dall'archivio storico dell'arte, Rome, typographie de l'Union cooperative editrice, 1896, pp. 245-251 [http://www.jstor.com/stable/41826271?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents].

LOTHE J., « Initiation à l'histoire de la gravure », dans *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, 20/10/2009, [<http://journals.openedition.org/ashp/742>] ; [<https://doi.org/10.4000/ashp.742>], (16/04/20).

PAGANI, V., Documents on Antonio Salamanca. *Print Quarterly*, 17(2), 148-155. Retrieved August 10, 2020, [www.jstor.org/stable/41826164] , (10/08/20).

PETRUCCI A., [Linguaggio di Marcantonio], Bulletin d'Art, Ministère des biens et des activités culturelles et du tourisme, [s.d.], [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1440770842593_05_-_Alfredo_Petrucci_p._403.pdf], (17/08/20).

RINALDI S., *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*, OPERA, NOMINA, HISTORIAE, giornale di cultura artistica, M.-M. DONATO, p. 263-306, 2009, [<http://onh.giornale.sns.it>] (6/08/20).

VASARI G., « Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe » dans *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), pt. 3, vol. I, [s.d.], [<https://www.frammentiarte.it/wp-11-15/wp-content/uploads/2016/02/dal%20Gotico/vasari/002%20vasari%20-%20le%20vite%20edizione%201568/vite%20vasari%201568%20artista%20per%20artista/031-marcantonio-bolognese-dalle-vite-di-vasari-1568.pdf>], (17/08/20).

WEDEPOHL C., *Manet and Italian antiquity*, 2014, [<https://www.researchgate.net/publication/311673618>], (24/06/20).

ZÖHL C., *La réception précoce d'Albrecht Dürer dans l'art français*, 2014, [<https://www.academia.edu/>] (8/08/20).

Illustrations



Fig. 1. Marcantonio Raimondi, *Pyrame et Thisbé*, 1505. Burin, 21,6 x 23,7 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. DG1971/335.

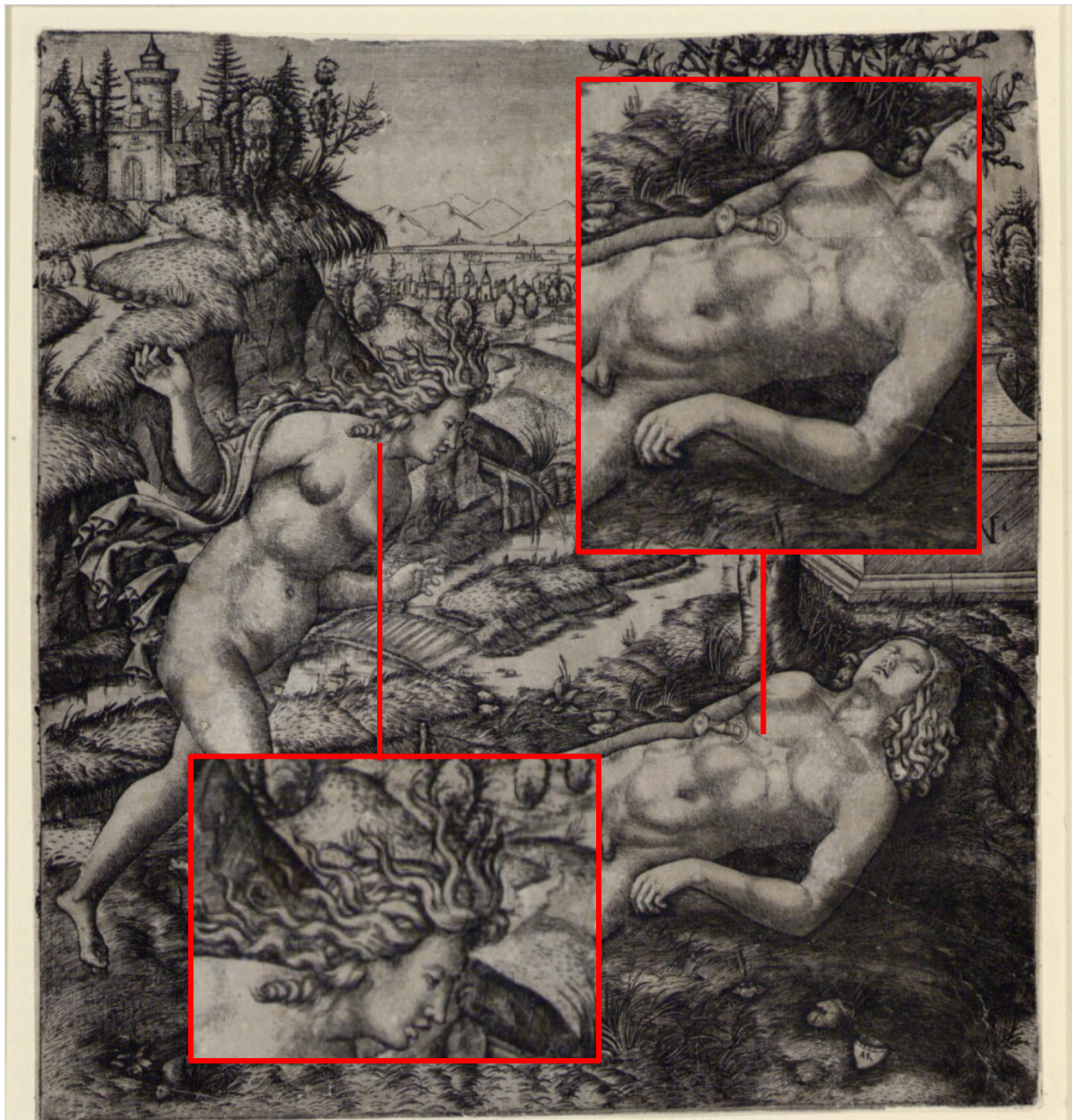


Fig. 2. Marcantonio Raimondi, *Pyrame et Thisbé*, détails cheveux et gradation de clair-obscur, 1505. Burin, 21,6 x 23,7 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. DG1971/335.



Fig. 3. (à gauche) Albrecht Dürer, *La Petite Passion : Ecce Homo*, exemple de la série *La Petite Passion*, 1509/1510. Xylographie, 9,5 x 12,4 cm, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 4. (à droite) Marcantonio Raimondi, *La Petite Passion : Ecce Homo*, exemple de la série d'Albrecht Dürer *La Petite Passion*, burin, 10 x 13,2 cm, New York, The Met Museum.



Fig. 5. (à gauche) Albrecht Dürer, *La Vie de la Vierge : La Glorification de la Vierge*, vers 1502. Xylographie, 21,3 x 29,6 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.



Fig. 6. (à droite) Marcantonio Raimondi, *La Vie de la Vierge : La Glorification de la Vierge*, exemple de la copie d'Albrecht Dürer *La Vie de la Vierge*, burin, 1506/1507, 21,4 x 29,9 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv n° DG1971/515.

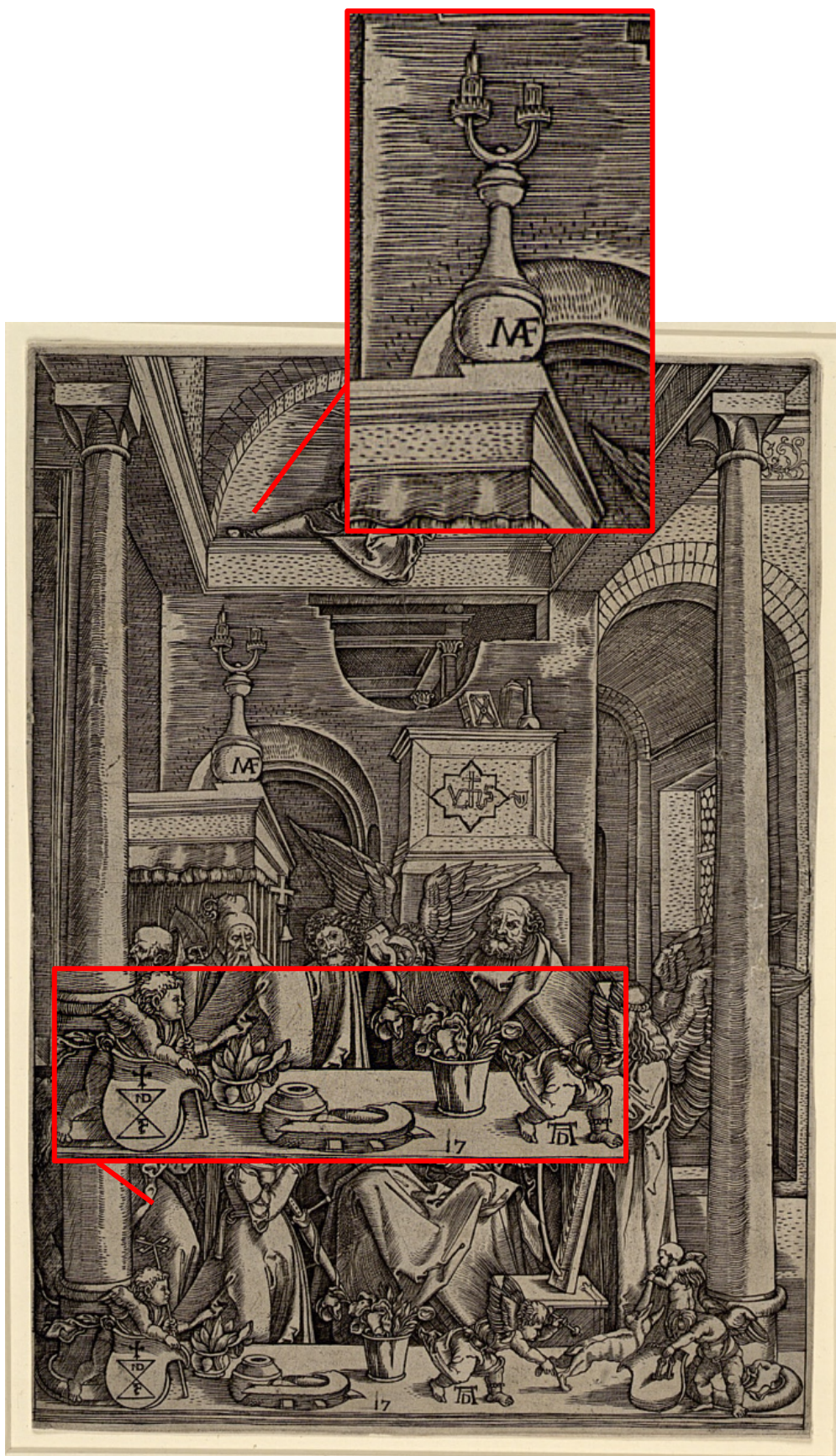


Fig. 7. Marcantonio Raimondi, *La Glorification de la Vierge et détails signatures*
 Marcantonio Raimondi, Niccolò et Domenico Sandri et Dürer, 1506/1507. Burin, 21,4 x 29,9
 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv n° DG1971/515.



Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *dessin d'étude pour la Bataille de Cascina*, 1505-06. Craie et pointe d'argent sur papier, 35,6 x 23,5 cm, Web Gallery of Art.



Fig. 9. Marcantonio Raimondi, *Les Grimpeurs*, 1510. Eau-forte et burin, 22,8 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6246.



Fig. 10. Marcantonio Raimondi, *Les Grimpeurs*, détails paysage et personnages, 1510. Eau-forte et burin, 22,8 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6246.



Fig. 11. Marcantonio Raimondi, *Lucrece*, 1510-11. Eau-forte et burin, 13 x 21,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Inv. n° RP-P-1951-575.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig.12. Marcantonio Raimondi, *Le Parnasse*, d'après le dessin de Raphaël, 1515-1520. Eau-forte et burin, 47,5 x 35,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF40913772.



Fig. 14. Agesandro et Atenodoro de Rodi, *Laocöon*, I^{er} siècle av. J.C.- I^{er} siècle J.C. Marbre, Vatican, Museo Pio-Clementino. Inv. n° 1059-1064-1067.



Fig. 15. Marcantonio Raimondi, *Orphée et Eurydice*, 1506? Eau-forte et burin, 9.8 x 12.9 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 56.581.12.



Fig. 16. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents (avec chicot)*, 1511-12. Eau-forte et burin, 42,6 x 28 cm, Londres, British Museum. Inv. n° 43029001.



Fig. 17. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents (sans chicot)*, 1512-13. Eau-forte et burin, 43 x 28,1 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 22.67.21.



Fig. 18. Marcantonio Raimondi, *Didone*, 1510. Eau-forte et burin, Bologne, Pinacothèque Nationale de Bologne.



Fig. 19. Marcantonio Raimondi, *Pietà, I état*, 1515. Eau-forte et burin, 22.2 x 31 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 1944.618.



Fig. 20. Lucas van Leyden, *Le moine Sergius tué par Mahomet*, 1508. Burin, 21,5 x 28,6 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°21.3.3.



Fig. 21. Marcantonio Raimondi, *Pietà « avec bras nus »*, *II état*, 1517-20. Eau-forte et burin, Bologne, Fondazione Federico Zeri Università di Bologna. Inv. n°28604.

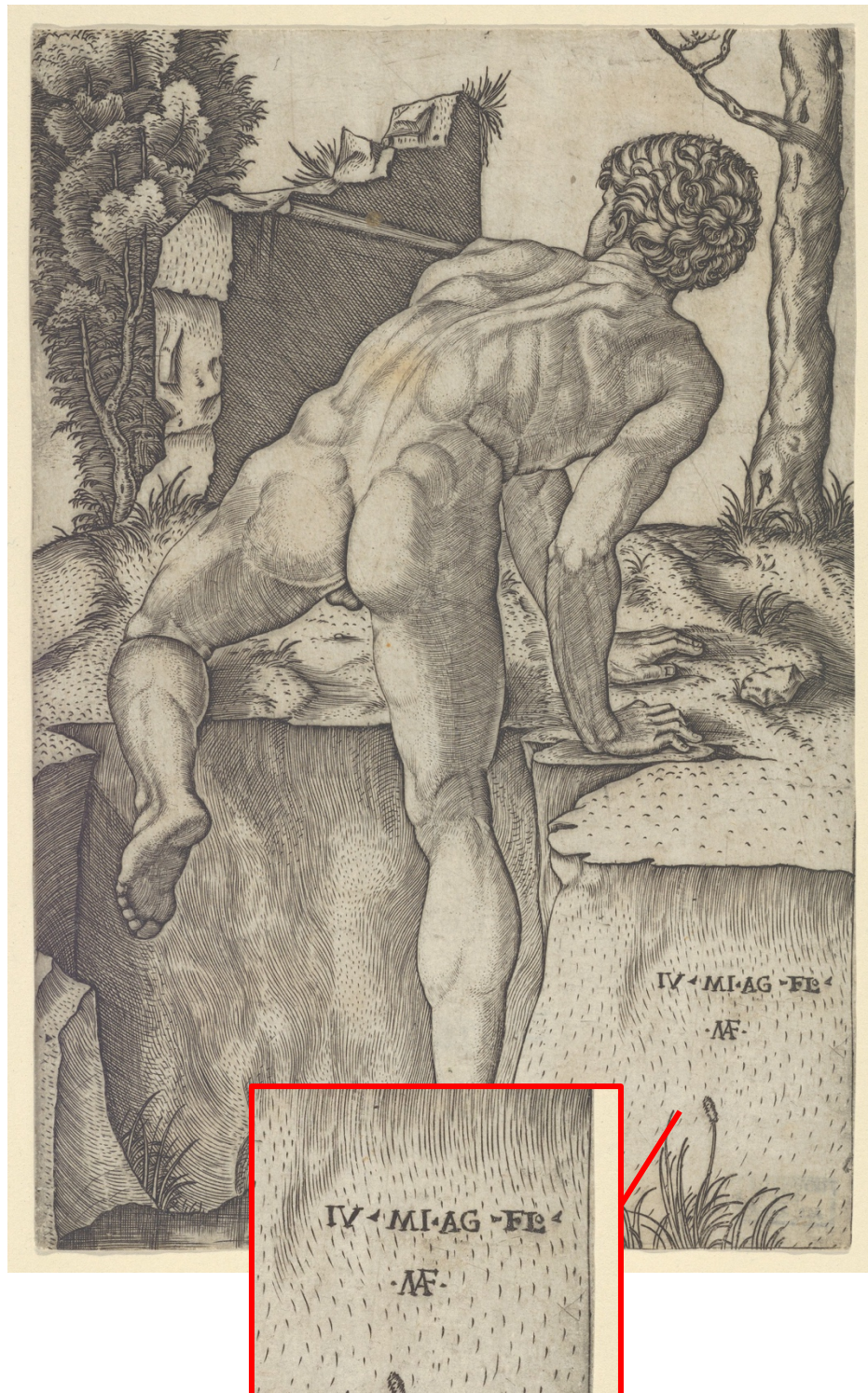


Fig. 22. Marcantonio Raimondi, *Le grimpeur montant sur le rivage*, d'après Michelangelo, détail signature IV. MI. AG. FLO. - MAF, c'est-à-dire : Invent Michael Angelus Florentinus - Marc Antoine Francia, 1510. Eau-forte et burin, 13 x 20 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°49.97.169.



Fig. 23. Marcantonio Raimondi, *Pietà, I état*, détail de signature de Raimondi (tablette) sans le monogramme de Raphaël, 1515. Eau-forte et burin, 22,2 x 31,0 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°1944.618.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 24. Marcantonio Raimondi, *Le Parnasse*, d'après le dessin de Raphaël, détail signatures de Raphaël et Raimondi, 1515-1520. Eau-forte et burin, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF40913772.

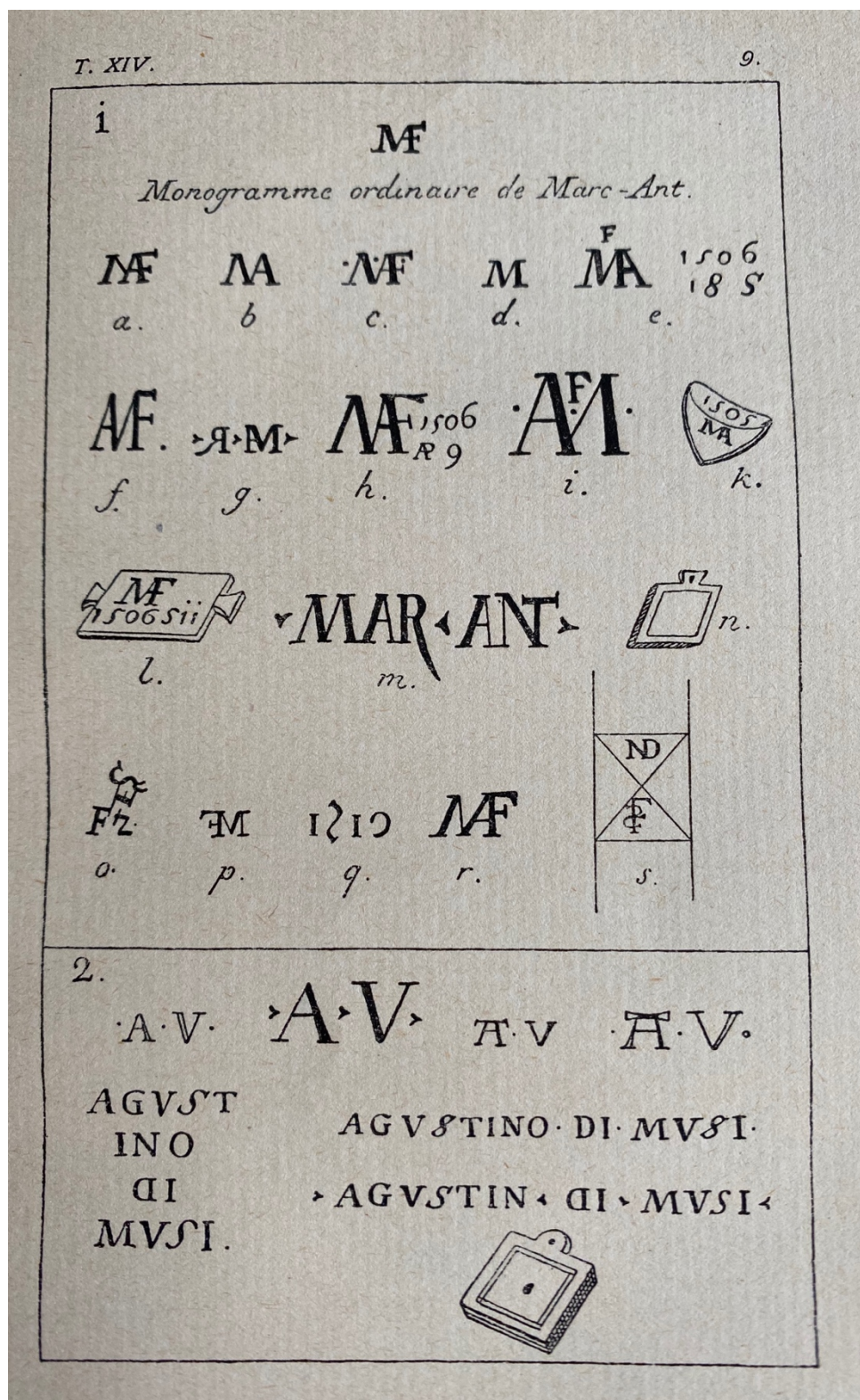


Fig. 25. Adam Bartsch, *Le peintre-graveur*, XIV^e vol., planche réalisée par A. Bartsch, 1920, Luxembourg, Bibliothèque Nationale Luxembourg.



Fig. 26. Marcantonio Raimondi, *Saint George*, détail signature MAR-ANT, 1504-05. Eau-forte et burin, 29,5 x 21,5 cm, London, Wellcome Library. Inv. n° V0032154.

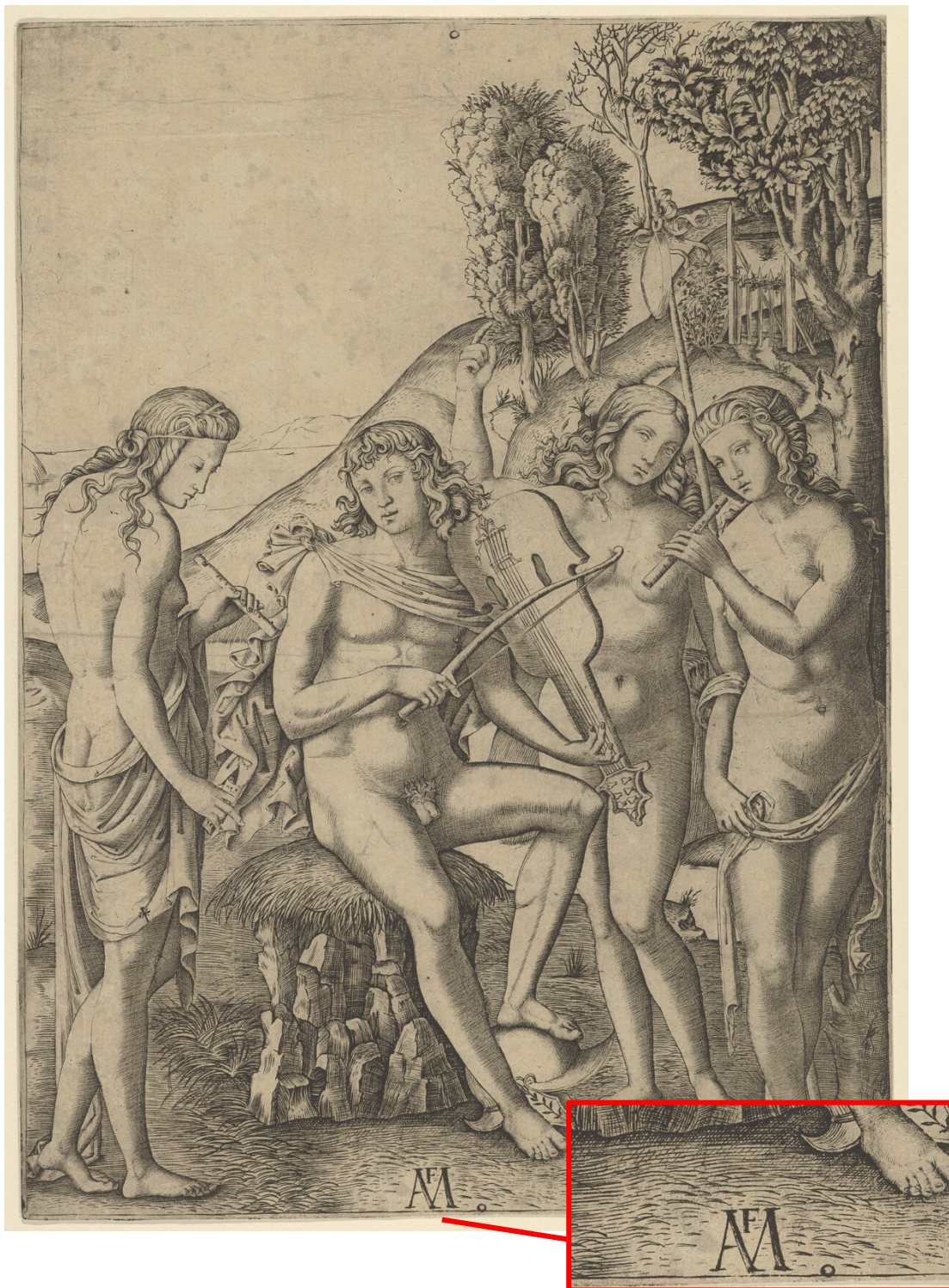


Fig. 27. Marcantonio Raimondi *joueur de violon entouré de trois femmes*, 1505.
Eau-forte et burin, 20,3 x 28,2 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 29.44.8.



Fig. 28. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents*, après le dessin de Raphaël, état et exemplaire uniques, détail signatures RAPH. VRBI. INV. MA, 1510-11. Eau-forte et burin, 43,5 x 28.3 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria. Inv. n°3801-4.



Fig. 29. Christine de Pizan, *Jugement de Pâris*, Miniature au début du chapitre 73 d'*Epistre Othea*, vers 1460. Miniature, initiale cadelée, France, Lille ?



Fig. 30. Produttori di Faenza, *Jugement de Pâris*, *encrier de faïence*, 1505. Majolique, 32,2 x 31,5 cm, Bologne, Museo internazionale della ceramica de Faenza. Inv n° 6944.



Fig. 31. Maestro del Giudizio di Paride del Bargello, *Le Jugement de Pâris*, partie laterale du cassone. XV^e siècle, Bologne, Fototeca Zeri. Inv n° 2026.



Fig. 32. Sandro Botticelli, *Le Jugement de Pâris*, 1483-1485. Tempera sur toile, 197 x 81 cm, Venice, Collezione Vittorio Cini.



Fig. 33. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1500-1508. Eau-forte et burin, 21,2 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6167.



Fig. 34. Marcantonio Raimondi, *La Nativité*, 1506-34. Burin, 27,7 x 36,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. Inv. n° FRBNF42119022.



Fig. 35. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, détails inscription sur la pomme, 1500-1508. Eau-forte et burin, 21,2 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6167.



Fig. 36. Sculpteur de période ellenistique, *Les trois graces*, IV-II av. J.C. Marbre, Sienne, Libreria Piccolomini.



Fig. 37. Auteur inconnu, *Hérmes*, avant 79 J. C. Bronze, Naples, Museo archeologico nazionale di Napoli.

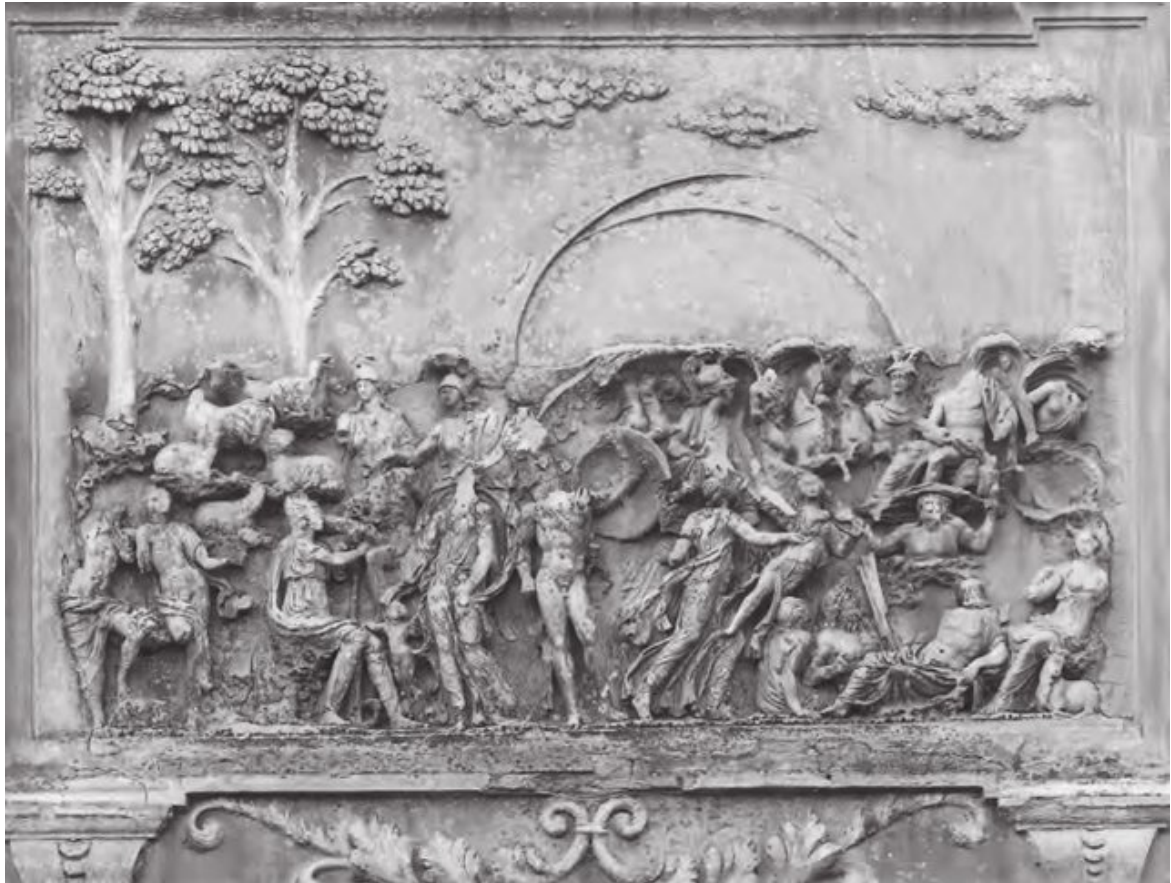


Fig. 38. *Le Jugement de Pâris*, bas-relief hellénistique, II^e-III^e siècle av. J. C. Marbre, 230 x 90 cm, Rome, villa Medici.



Fig. 39. Codex Coburgensis, *Le Jugement de Pâris*, bas-relief hellénistique, dessin qui reprend les sarcophagi de villa Pamphilj, II^e-III^e siècle av. J. C. Marbre, Rome, villa Pamphilj.



Fig. 40. Codex Coburgensis, *Le Jugement de Pâris*, dessin qui reprend les sarcophagi de villa Pamphilj. détails et confrontation avec la composition de Raimondi. II^e-III^e siècle av. J. C., Rome, Marbre, villa Pamphilj.



Fig. 41. *Le Jugement de Pâris*, bas-relief hellénistique, détails et confrontation avec la composition de Raimondi. II^e-III^e siècle av. J. C. Marbre, 230 x 90 cm, Rome, villa Medici.



Fig. 42. Raphaël, *étude de nu de femme dans la pose de Vénus pudique*, c. 1508-10.
Crayon, Budapest, Musée des Beaux-Arts. Inv. n° 1934.



Fig. 43. Après Raphaël, *étude de corps de Pâris, Junon, Vénus et Minerve*, 1511-12(?). Encre brune sur stylet et craie noire, 26,4 x 19,4 cm, Paris, Musée du Louvre. Inv 4300.



Fig. 45. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris, détail partie droite*, 1515-16.
Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm,
New York, The Met Museum. Inv. n°
19.74.1.



Fig. 44. Raphaël, *La vision d'Ezéchiel*,
1518, Huile sur toile, 30 x 40 cm, Florence,
Galleria Palatina.



Fig. 46. Raphaël, *Héliodore chassé du temple*, 1511-12. Fresque,
500 x 750 et 230 cm, Vatican, Museo del Vaticano.

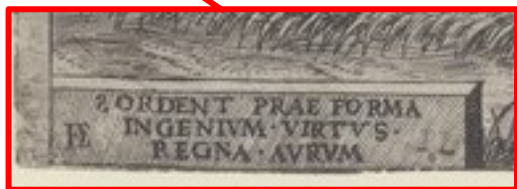


Fig. 47. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, d'après le dessin disparu de Raphaël, détails, 1515-16. Eau-forte et burin, 29,5 x 44,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1.



Fig. 48. Marcantonio Raimondi, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 1518. Eau-forte et burin, 40,5 x 23,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42120679.



Fig. 49. Marcantonio Raimondi, *Quos Ego*, 1515-16. Eau-forte et burin, 33,1 x 42,4 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. n° DG2017/3/6745.



Fig. 50. Marcantonio Raimondi, *Lucretia*, 1510-11. Eau-forte et burin, 13 x 21,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Inv. n° RP-P-1951-575.



Fig. 51. Marcantonio Raimondi, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 1518. Eau-forte et burin, 40,5 x 23,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42120679.

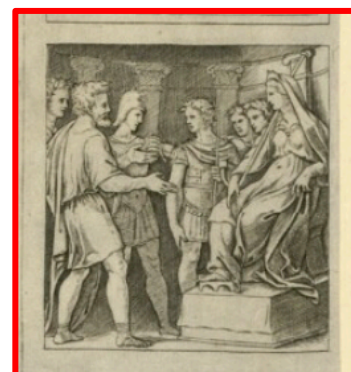
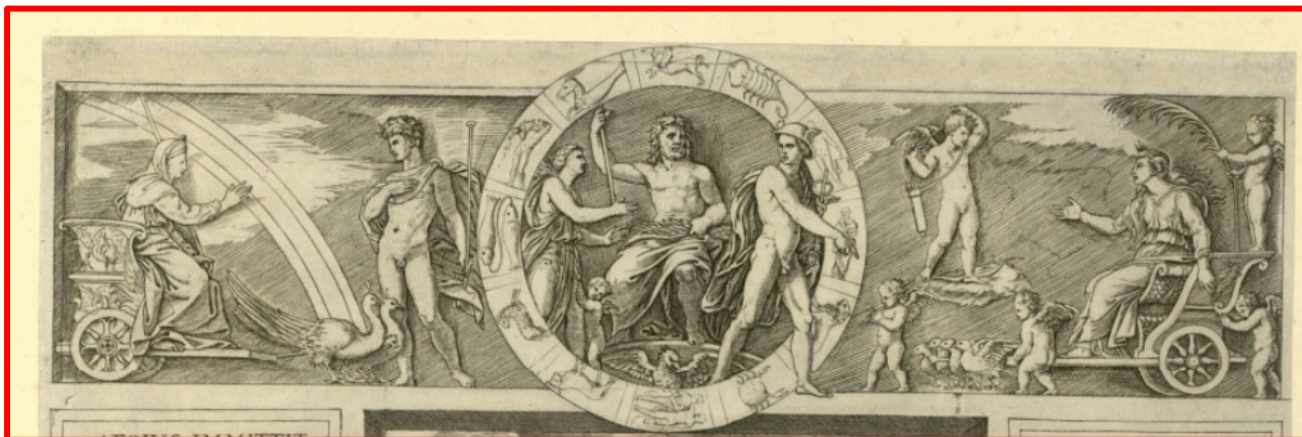


Fig. 52. Marcantonio Raimondi, *Quos Ego*, 1515-16. Eau-forte et burin, 33,1 x 42,4 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. n° DG2017/3/6745.



Fig. 53. Marcantonio Raimondi, *Vénus et Cupidon*, 1510-34? Eau-forte et burin, 8,3 x 20,3 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 49.97.109.



Fig. 54. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1^{er} exemplaire selon Delaborde (?), 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42121493.



Fig. 55. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, exemplaire successif selon Delaborde (?), 1515-16. Eau-forte et burin, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42121620.



Fig. 56. Marco Dente da Ravenna, *Le Jugement de Pâris*, copie de l'œuvre de Raimondi, 1515-16. Eau-forte et burin, 42.5 cm x 28.6, New York, The Met Museum. Inv. 17.37.157.



Fig. 57. Dente da Ravenna, *Le Jugement de Pâris*, copie de l'œuvre de Raimondi et détails, 1515-16. Eau-forte et burin, 42.5 cm x 28.6, New York, The Met Museum. Inv. 17.37.157.



Fig. 58. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris et détails*, 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1.



Fig. 59. Marco Dente da Ravenna?, *Vénus, Amour et Pallas*, 1510-20. Gravure, Vienne, The Albertina Museum. Inv. n° It/II/12/78.



Fig. 60. Raphaël, *Le Triomphe de Galathée*, 1513. Fresque, 224 x 295 cm, Rome, Villa Farnesina.



Fig. 61. Marcantonio Raimondi, *Le Triomphe de Galathée*, 1515-16. Eau-forte et burin, 28,7 x 40 cm, New York, The Met Museum. Inv. 2012.136.857.



Fig. 62. Marco Dente da Ravenna d'après Marcantonio Raimondi, *Le Triomphe de Galathée*, 1520 ca. Eau-forte et burin, 28,8 x 39,6 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Inv. 699 st. sc.



Fig. 63. Antonio Salamanca, *Le Jugement de Pâris*, III état selon Bartsch, après 1527. Eau-forte et burin, Fonds A. Davoli, Reggio d'Émilie, Biblioteca Panizzi. Inv. 38949.



Fig. 64. Antonio Salamanca, *Le Jugement de Pâris*, IV état selon Bartsch, après 1527. Eau-forte et burin. Collection privée.



Fig. 65. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, tirage du XVIII^e siècle, XVIII^e siècle. Eau-forte et burin, 43,7 x 29,2 cm, New York, The Met Museum. Inv. 2012.136.861.



Figure 66. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, XVII^e siècle. Camaïeu rouge, reahuts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, papier huilé, Paris, Musée du Louvre. Inv. n° 4191.



Fig. 67. Michel-Ange Cordeille, *Le Jugement de Pâris*, modèle, XVII^e siècle. Huile sur toile, 97,3 x 61,2 cm, Lyon, MBA Lyon, Inv. n° 1990-49.



Fig. 68. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, XVIII^e siècle. Plume et encre brune, pierre noire, lavis brun, sur deux feuillets de papier lavé de beige assemblés, Paris, Musée du Louvre. Inv. n° 4190.



Fig. 69. Giulio Bonasone, *Le Jugement de Pâris*, 1550-60. Burin, 45,9 x 30,4 cm, New York, The Met Museum. Inv n° 53.600.4232.



Fig. 70. Giorgio Ghisi, *Le Jugement de Pâris*, d'après Giovanni Bertani, édité par Hieronymus Cock, 1555. Burin, 53.2 x 40.2 cm, New York, The Met Museum. Inv n° 2018.839.108.



Fig. 71. Maarten van Heemskerck, *Le Jugement de Pâris*, entre 1545 et 1550. Huile sur panneau, collection particulière.

Table des illustrations

Fig. 1. Marcantonio Raimondi, *Pyrame et Thisbé*, 1505. Burin, 21,6 x 23, 7 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. DG1971/335. Extrait de : The Albertina Museum, s.d.

[<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/bc69900a-cfe4-4615-a373-8b710839249b>] (14/08/20).

Fig. 2. Marcantonio Raimondi, *Pyrame et Thisbé, détails cheveux et gradation de clair-obscur*, 1505. Burin, 21,6 x 23, 7 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. DG1971/335. Extrait de : The Albertina Museum, s.d.

[<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/bc69900a-cfe4-4615-a373-8b710839249b>] (14/08/20).

Fig. 3. (à gauche) Albrecht Dürer, *La Petite Passion : Ecce Homo*, 1509/1510. Xylographie, 9,5 x 12,4 cm, Washington, National Gallery of Art. Inv. n° 1943.3.3651. Extrait de : WIKIPEDIA, *Ecce Homo*, 21/01/13,

[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer_-_Ecce_Homo_\(NGA_1943.3.3651\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer_-_Ecce_Homo_(NGA_1943.3.3651).jpg)], (14/08/20).

Fig. 4. (à droite) Marcantonio Raimondi, *La Petite Passion : Ecce Homo, copie d'Albrecht Dürer La Petite Passion*. Burin, 10 x 13,2 cm, New York, The Met Museum. Collection particulière. Extrait de : The Met Museum, s.d.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342727>]. (14/08/20).

Fig. 5. (à gauche) Albrecht Dürer, *La Vie de la Vierge : La Glorification de la Vierge*, vers 1502. Xylographie, 21,3 x 29,6 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv n° GDUT4151. Extrait de Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, s.d., [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-vie-de-la-vierge-la-glorification-de-la-vierge-bartsch-95#infos-principales>], (14/08/20).

Fig. 6. (à droite) Marcantonio Raimondi, *La Vie de la Vierge : La Glorification de la Vierge, exemple de la copie d'Albrecht Dürer La Vie de la Vierge*, 1506/1507. Burin, 21,4 x , 29,9 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv n° DG1971/515. Extrait de The Albertina Museum, s.d., [<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/37353934-f165-4bf7-a0a5-5c744f9199f7>], (14/08/20).

Fig. 7. Marcantonio Raimondi, *La Glorification de la Vierge et détails signatures Marcantonio Raimondi, Niccolò et Domenico Sandri et Dürer*, 1506/1507. Burin, 21,4 x 29,9 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv n° DG1971/515. Extrait de The Albertina Museum , s.d., [<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/37353934-f165-4bf7-a0a5-5c744f9199f7>], (14/08/20).

Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *dessin d'étude pour la Bataille de Cascina*, 1505-06. Craie et pointe d'argent sur papier, 35,6 x 23,5 cm, Web Gallery of Art. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, , Battle of Cascina, Kasper2006, 12/05/09, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6764524>],(14/08/20).

Fig. 9. Marcantonio Raimondi, *Les Grimpeurs*, 1510. Eau-forte et burin, 22,8 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6246. Extrait de Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, s.d., [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit->

palais/oeuvres/les-grimpeurs-d-apres-michel-ange-bartsch-487-bartsch-illustre-tome-27-volume#infos-principales], (13/08/20).

Fig. 10. Marcantonio Raimondi, *Les Grimpeurs, détails paysage et personnages*, 1510. Eau-forte et burin, 22,8 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6246. Extrait de Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, s.d., [https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/les-grimpeurs-d-apres-michel-ange-bartsch-487-bartsch-illustre-tome-27-volume#infos-principales], (14/08/20).

Fig. 11. Marcantonio Raimondi, *Lucrèce*, 1510-11. Eau-forte et burin, 13 x 21,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Inv. n° RP-P-1951-575. Extrait de Rijksmuseum, s.d., [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1951-575], (14/08/20).

Fig. 12. Marcantonio Raimondi, *Le Parnasse, d'après le dessin de Raphaël*, 1515-1520. Eau-forte et burin, 47,5 x 35,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF40913772. Extrait de Bibliothèque nationale de France, s.d., [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427588v/f1.item], (14/08/20).

Fig. 13. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris, d'après le dessin disparu de Raphaël*, 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1. Extrait de The Met Museum, Roger Fund 1919, s.d., [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058], (14/08/20).

Fig. 14. Agesandro et Atenodoro de Rodi, *Laocoon*, I^{er} siècle av. J.C.- I^{er} siècle J.C. Marbre, Museo Pio-Clementino, Vatican. Inv. n° 1059-1064-1067. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, *Laocoonte*, LidioAndronico, 2014, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_and_His_Sons.jpg], (14/08/20).

Fig. 15. Marcantonio Raimondi, *Orphée et Eurydice*, 1506? Eau-forte et burin, 9.8 x 12.9 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 56.581.12. Extrait de The Met Museum, s.d., [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342621], (14/08/20).

Fig. 16. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents (avec chicot)*, 1511-12. Eau-forte et burin, 42,6 x 28 cm, Londres, British Museum. Inv. 43029001. Extrait de British Museum, s.d., [https://www.britishmuseum.org/collection/image/43029001], (14/08/20).

Fig. 17. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents (sans chicot)*, 1512-13. Eau-forte et burin, 28,1 x 43 cm, New York, The Met Museum. Inv. 22.67.21. Extrait de The Met Museum, s.d., [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342748], (14/08/20).

Fig. 18. Marcantonio Raimondi, *Didone*, 1510. Eau-forte et burin, Bologne, Pinacoteca nazionale di Bologna. Extrait de Arts Life, *Didone*, s.d., [https://artslife.com/2020/07/13/la-fortuna-visiva-di-raffaello-nella-grafica-del-xvi-secolo-la-mostra-a-bologna/3-raimondi-didone/], (14/08/20).

Fig. 19. Marcantonio Raimondi, *Pietà, I état*, 1515. Eau-forte et burin, 22,2 x 31 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 1944.618. Extrait de The Met Museum, s.d., [https://www.artic.edu/artworks/51510/the-pieta], (14/08/20).

Fig. 20. Lucas van Leyden, *Le moine Sergius tué par Mahomet*, 1508. Burin, 21,5 x 28.6 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°21.3.3. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351298>], (14/08/20).

Fig. 21. Marcantonio Raimondi, *Pietà « avec bras nus », II état*, 1517-20. Eau-forte et burin, Bologne, Fondazione Federico Zeri Università di Bologna. Inv. n°28604. Extrait de Fondazione Federico Zeri Università di Bologna, s.d., [<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/30565/Raimondi%20Marcantonio%2C%20Pietà>], (14/08/20).

Fig. 22. Marcantonio Raimondi, *Le grimpeur montant sur le rivage, d'après Michelangelo, détail signature IV. MI. AG. FLO. - MAF, c'est-à-dire : Invent Michael Angelus Florentinus - Marc Antoine Francia*, 1510. Eau-forte et burin, 13 x 20 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°49.97.169. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342680>], (14/08/20).

Fig. 23. Marcantonio Raimondi, *Pietà, I état, détail de signature de Raimondi (tablette) sans le monogramme de Raphaël*, 1515. Eau-forte et burin, 22,2 x 31 cm, New York, The Met Museum. Inv. n°1944.618. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.artic.edu/artworks/51510/the-pieta>], (14/08/20).

Fig. 24. Marcantonio Raimondi, *Le Parnasse, d'après le dessin de Raphaël, détail signatures de Raphaël et Raimondi*, 1515-1520. Eau-forte et burin, 47,5 x 35,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, FRBNF40913772. Extrait de Bibliothèque nationale de France, s.d., [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427588v/f1.item>], (14/08/20).

Fig. 25. Adam Bartsch, *Le peintre-graveur, XIV^e vol., planche réalisée par A. Bartsch*, 1920, Luxembourg, Bibliothèque Nationale Luxembourg. Cliché de Annamaria Brunetti.

Fig. 26. Marcantonio Raimondi, *Saint George, détail signature MAR-ANT*, 1504-05. Eau-forte et burin, 21,5 x 29,5 cm, London, Wellcome Library. Inv. n° V0032154. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, Saint-George, Fæ, 4/11/14, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_George._Engraving_by_M.A._Raimondi._Wellcome_V0032154.jpg], (15/08/20).

Fig. 27. Marcantonio Raimondi *Joueur de violon entouré de trois femmes*, 1505. Eau-forte et burin, 28,2 x 20,30 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 29.44.8. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342594>], (14/08/20).

Fig. 28. Marcantonio Raimondi, *Le Massacre des Innocents, après le dessin de Raphaël, état et exemplaire uniques, détail signatures RAPH. VRBI. INV. MA*, 1510-11. Eau-forte et burin, 43,5 x 28,3 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria. Inv. n°3801-4. Extrait de National Gallery of Victoria, s.d., [<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/43812/>], (13/08/20).

Fig. 29. Christine de Pizan, Jugement de Pâris, *Miniature au début du chapitre 73 d'Epistre Othea*, vers 1460. Miniature, initiale cadelée, France, Lille ? Extrait de Institut de recherche et d'histoire des textes – CNRS, « Enluminures Réponse n° 1 » dans *Enluminures*, cliché IRHT,

s.d.,

[http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=D-029857], (15/08/20)

Fig. 30. Produttore di faenza, *Jugement de Pâris, encrrier de faïence*, 1505. Majolique, 32,2 x 31,5 cm, Bologne, Museo internazionale della ceramica de Faenza. Inv n° 6944. Extrait de Museo internazionale della ceramica de Faenza, s.d., [http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=89365], (15/08/20).

Fig. 31. Maestro del Giudizio di Paride del Bargello, *Le Jugement de Pâris, partie laterale du cassone*. XV^e siècle, Bologne, Fototeca Zeri. Inv n° 2026. Extrait de Fototeca Zeri, s.d., [<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/13000/Maestro%20del%20Giudizio%20di%20Paride%20al%20Bargello%2C%20Giudizio%20di%20Paride>], (15/08/20).

Fig. 32. Sandro Botticelli, *Le Jugement de Pâris*, 1483-1485. Tempera sur toile, 197 x 81 cm, Venice, Collezione Vittorio Cini. Extrait de WIKIPEDIA, *Il Giudizio di Paride*, 17/11/09, [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_Il_Giudizio_di_Paride.jpg], (15/08/20).

Fig. 33. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1500-1508. Eau-forte et burin, 21,2 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6167. Extrait de Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, s.d., [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/244049>], (13/08/20).

Fig. 34. Marcantonio Raimondi, *La Nativité*, 1506-34. Burin, 27,7 x 36,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie. Inv. n° FRBNF42119022. Extrait de BNF GALlica, s.d., [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69532018.item>], (13/08/20).

Fig. 35. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris, détails inscription sur la pomme*, 1500-1508. Eau-forte et burin, 21,2 x 28,5 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. Inv. n° GDUT6167. Extrait de Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, s.d., [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/244049>], (13/08/20).

Fig. 36. Sculpteur de période ellenistique, *Les trois graces*, IV-II av. J.C. Marbre, Sienne, Libreria Piccolomini. Extrait de Grandi Opere, s.d., [<https://grandiopere.fcp.it/mirabilia-italiae/it/la-libreria-piccolomini/#testi>], (15/08/20).

Fig. 37. Auteur inconnu, *Hérmes*, avant 79 J. C. Bronze, Naples, Museo archeologico nazionale di Napoli. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, *Resting Hermes Man*, 8/10/11, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Hermes_MAN_Napoli_Inv5625_n02.jpg], (15/08/20).

Fig. 38. *Le Jugement de Pâris, bas-relief hellénistique (II^e-III^e siècle)*. Marbre, 230 x 90 cm, Rome, villa Medici. Extrait de RESEARCH GATE, dans *Manet and Italian antiquity*, Claudia Wedepohl, Janvier 2014, [https://www.researchgate.net/publication/311673618_Manet_and_Italian_antiquity], (15/08/20).

Fig. 39. Codex Coburgensis, *Le Jugement de Pâris, bas-relief hellénistique, dessin qui reprend les sarcophagi de villa Pamphilj*. II^e-III^e siècle. Marbre, Rome, villa Pamphilj. Extrait de

RESEARCH GATE, dans *Manet and Italian antiquity*, Claudia Wedepohl, Janvier 2014, [https://www.researchgate.net/publication/311673618_Manet_and_Italian_antiquity], (15/08/20).

Fig. 40. Codex Coburgensis, *Le Jugement de Pâris*, dessin qui reprend les sarcophagi de villa Pamphilj. détails et confrontation avec la composition de Raimondi. Rome, Marbre, villa Pamphilj. Extrait de RESEARCH GATE, dans *Manet and Italian antiquity*, Claudia Wedepohl, Janvier 2014, [https://www.researchgate.net/publication/311673618_Manet_and_Italian_antiquity], (15/08/20).

Fig. 41. *Le Jugement de Pâris*, bas-relief hellénistique, détails et confrontation avec la composition de Raimondi. II^e-III^e siècle av. J. C. Marbre, 230 x 90 cm, Rome, villa Medici. Extrait de RESEARCH GATE, dans *Manet and Italian antiquity*, Claudia Wedepohl, Janvier 2014, [https://www.researchgate.net/publication/311673618_Manet_and_Italian_antiquity], (15/08/20).

Fig. 42. Raphaël, *étude de nu de femme dans la pose de Vénus pudique*, c. 1508-10. Crayon, Budapest, Musée des Beaux-Arts. Inv. n° 1934. Extrait de YALEBOOKS, dans *The Italian Renaissance nude : Discover the Story of the intriguing Imperia Cognati*, 14/07/18, [<https://yalebooksblog.co.uk/2018/07/04/italian-renaissance-nude-and-story-of-imperia-cognati/>], (15/08/20).

Fig. 43. Après Raphaël, *étude de corps de Pâris, Junon, Vénus et Minerve*, 1511-12(?). Encre brune sur stylet et craie noire, 26,4 x 19,4 cm, Paris, Musée du Louvre. Inv 4300. Extrait de: ACADEMIA.EDU, *Raphael Drawing in Budapest*, 2013, [https://www.academia.edu/5592015/Raphael_Drawings_in_Budapest], (15/08/20).

Fig. 44. Raphaël, *La vision d'Ezéchiel*, 1518, Huile sur toile, 30 x 40 cm, Florence, Galleria Palatina. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, *Ezekiel's Vision*, 15/02/09, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_099.jpg], (15/08/20).

Fig. 45. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris, détail partie droite composition*, 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1. Extrait de The Met Museum, Roger Fund 1919, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>], (14/08/20).

Fig. 46. Raphaël, *Héliodore chassé du temple*, 1511-12. Fresque, 500 x 750 et 230 cm, Vatican, 500 x 750 et 230 cm, Museo del Vaticano. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, *The Expulsion of Heliodorus from the Temple*, 10/03/11, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cacciata_di_eliodoro_dal_tempio_01.jpg], (15/08/20).

Fig. 47. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris, d'après le dessin disparu de Raphaël, détails*, 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1. Extrait de The Met Museum, Roger Fund 1919, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>], (14/08/20).

Fig. 48. Marcantonio Raimondi, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 1518. Eau-forte et burin, 40,5 x 23,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42120679. Extrait de BnF

Gallica, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 22/02/11,
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69532745.item], (15/08/20).

Fig. 49. Marcantonio Raimondi, *Quos Ego*, 1515-16. Eau-forte et burin, 33,1 x 42,4 cm, Vienne, The Albertina Museum. Inv. n° DG2017/3/6745. Extrait de The Albertina Museum, s.d.,
[https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/e6003863-0b90-46db-bf5d-a137b20d977b], (15/08/20).

Fig. 50. Marcantonio Raimondi, *Lucrèce*, 1510-11. Eau-forte et burin, 13 x 21,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. n° RP-P-1951-575. Extrait de Rijksmuseum, s.d.,
[https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1951-575], (14/08/20).

Fig. 51. Marcantonio Raimondi, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 1518. Eau-forte et burin, 40,5 x 23,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42120679. Extrait de BnF Gallica, *Le Martyre de Sainte-Cécile*, 22/02/11,
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69532745.item], (15/08/20).

Fig. 52. Marcantonio Raimondi, *Quos Ego*, 1515-16. Eau-forte et burin, 33,1 x 42,4 cm, The Albertina Museum, Vienne. Inv. n° DG2017/3/6745. Extrait de The Albertina Museum, s.d.,
[https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/e6003863-0b90-46db-bf5d-a137b20d977b], (15/08/20).

Fig. 53. Marcantonio Raimondi, *Vénus et Cupidon*, 1510-34? Eau-forte et burin, 8.3 x 20.3 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 49.97.109. Extrait de The Met Museum, s.d.,
[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342599], (15/08/20).

Fig. 54. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1^e exemplaire selon Delaborde (?), 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42121493. Extrait de BnF GALlica, *Le Jugement de Pâris*, 8/08/11,
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69532975.r=Le%20Jugement%20de%20Pâris%20Marc-Antoine%20Raimondi?rk=64378;0], (15/08/20).

Fig. 55. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, exemplaire successif selon Delaborde (?), 1515-16. Eau-forte et burin, Paris, Bibliothèque nationale de France. Inv. n° FRBNF42121620. Extrait de BnF GALlica, *Le Jugement de Pâris*, 8/08/11,
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953298k.r=Le%20Jugement%20de%20Pâris%20Marc-Antoine%20Raimondi?rk=85837;2], (15/08/20).

Fig. 56. Marco Dente da Ravenna, *Le Jugement de Pâris*, copie de l'œuvre de Raimondi, 1515-16. Eau-forte et burin, 42,5 x 28,6 cm, New York, The Met Museum. Inv. 17.37.157. Extrait de The Met Museum, s.d.,
[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342753], (15/08/20).

Fig. 57. Dente da Ravenna, *Le Jugement de Pâris*, copie de l'œuvre de Raimondi et détails, 1515-16. Eau-forte et burin, 42,5 x 28,6 cm, New York, The Met Museum. Inv. 17.37.157. Extrait de The Met Museum, s.d., [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342753], (15/08/20).

Fig. 58. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris et détails*, 1515-16. Eau-forte et burin, 44,5 x 29,5 cm, New York, The Met Museum. Inv. n° 19.74.1. Extrait de The Met Museum,

Roger Fund 1919, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>], (14/08/20).

Fig. 59. Marco Dente da Ravenna?, *Vénus, Amour et Pallas*, 1510-20. Gravure, Vienne, The Albertina Museum. Inv. n° It/II/12/78. Extrait de The Albertina Museum, s.d., [<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/ee958531-35b4-47c1-93de-d2343e37d241>], (15/08/20).

Fig. 60. Raphaël, *Le Triomphe de Galathée*, 1513. Fresque, 224 x 295 cm, Rome, Villa Farnesina. Extrait de WIKIMEDIA COMMONS, *Raphael's Triumph of Galatea*, 10/03/11, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael%27s_Triumph_of_Galatea_02.jpg], (15/08/20).

Fig. 61. Marcantonio Raimondi, *Le Triomphe de Galathée*, 1515-16. Eau-forte et burin, 28,7 x 40 cm, New York, The Met Museum. Inv. 2012.136.857. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416042>], (15/08/20).

Fig. 62. Marco Dente da Ravenna, après Marcantonio Raimondi, *Le Triomphe de Galathée*, 1520 ca. Eau-forte et burin, 28,8 x 39,6 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Inv. 699 st. sc. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342753>], (14/08/20).

Fig. 63. Antonio Salamanca, *Le Jugement de Pâris, III état selon Bartsch*, après 1527. Eau-forte et burin, Fonds A. Davoli, Reggio d'Émilie, Biblioteca Panizzi. Inv. 38949. Extrait de « La “bottega” di Raffaello e la scuola di Marcantonio Raimondi », dans *Raffaello e l'incisione europea dal Cinquecento all'Ottocento*, Biblioteca Panizzi, 2020, [<http://panizzi.comune.re.it/allegati/CatalogoMostraRaffaelloWEB.pdf>], (15/08/20).

Fig. 64. Antonio Salamanca, *Le Jugement de Pâris, IV état selon Bartsch*, après 1527. Eau-forte et burin. Collection privée. Extrait de « La “bottega” di Raffaello e la scuola di Marcantonio Raimondi », dans *Raffaello e l'incisione europea dal Cinquecento all'Ottocento*, Biblioteca Panizzi, 2020, [<http://panizzi.comune.re.it/allegati/CatalogoMostraRaffaelloWEB.pdf>], (15/08/20).

Fig. 65. Anonyme, *Le Jugement de Pâris, tirage du XVIII^e siècle*, XVIII^e siècle. Eau-forte et burin, 43,7 x 29,2 cm, New York, The Met Museum. Inv. 2012.136.861. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416022>], (15/08/20).

Figure 66. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, XVII^e siècle. Camaïeu rouge, reahuts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, papier huilé, Paris, Musée du Louvre. Inv. n° 4191, cliché Annamaria Brunetti, mai 2020.

Extrait de D. CORDELLIER et F. VIATTE, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Département des Arts graphiques, Paris, Inventaire général des dessins italiens, 1992, p. 242.

Fig. 67. Michel-Ange Cordeille, *Le Jugement de Pâris, modèle*, XVII^e siècle. Huile sur toile, 97,3 x 61,2 cm, Lyon, MBA Lyon, Inv. n° 1990-49. Extrait de : COLLECTIONS EN LIGNE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, « Le Jugement de Pâris – Modello », dans Musée des Beaux-Arts de Lyon, cliché Lyon MBA, s.d., [<http://collections.mba-lyon.fr/fr/search-notice/detail/1990-49-le-juge-d39f4>], (15/08/20).

Fig. 68. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, XVIII^e siècle. Plume et encre brune, pierre noire, lavis brun, sur deux feuillets de papier lavé de beige assemblés, Paris, Musée du Louvre. Inv. n° 4190, cliché Annamaria Brunetti, mai 2020.

Extrait de D. CORDELLIER et F. VIATTE, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Département des Arts graphiques, Paris, Inventaire général des dessins italiens, 1992, p. 242.

Fig. 69. Giulio Bonasone, *Le Jugement de Pâris*, 1550-60. Burin, 45,9 x 30,4 cm, New York, The Met Museum. Inv n° 53.600.4232. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367357>], (15/08/20).

Fig. 70. Giorgio Ghisi, *Le Jugement de Pâris, d'après Giovanni Bertani, édité par Hieronymus Cock*, 1555. Burin, 40.2 x 53.2 cm, New York, The Met Museum. Inv n° 2018.839.108. Extrait de The Met Museum, s.d., [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390356>], (15/08/20).

Fig. 71. Maarten van Heemskerck, *Le Jugement de Pâris*, entre 1545 et 1550. Huile sur panneau, collection particulière. Extrait de ILJA M. VELDMAN « Maarten van Heemskerck : *Le Jugement de Pâris* » dans M. Foli et M. Preti, *Les villes détruites de Maarten Van Heemskerck, Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Courbevoie, Alliance Partenaires Graphiques, INHA, 2015, p.116.

