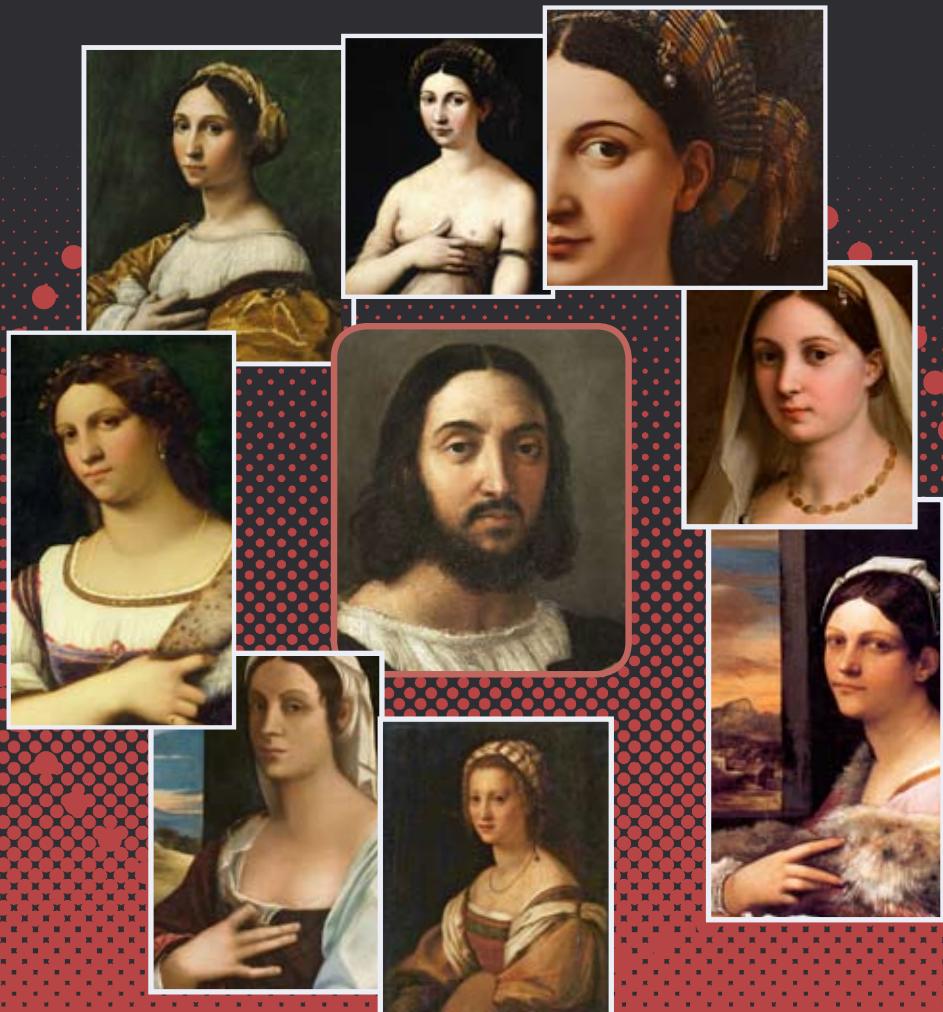


RAPHAËL ET LA FORNARINA

Quand la légende efface l'histoire



Première publication : Janvier 2026

Ce document a été rédigé et réalisé par Gwenaël Houarno.

Les œuvres reproduites dans le document le sont à titre non lucratif et dans le respect de la propriété intellectuelle.

Ce document ne peut pas être modifié, tronqué, ou laissé à disposition sur une base de données tierce, même partiellement.

Selon les usages en vigueur, toute personne utilisant pour ses propres publications les informations et la collecte bibliographique réunies dans ce document doit en faire dûment mention, offrir un lien vers la page Histoire de *Musographs*.

Toutes mes plus mauvaises pensées aux créateurs de sites d'histoire générés par intelligence artificielle.

Musographies est un centre de ressources sur le métier de modèle vivant. Sont mis à disposition du grand public :

- un ensemble de **documents pratiques** pour organiser un atelier et mieux appréhender le métier de modèle vivant dans ses différentes facettes ;
- des **documents de vulgarisation historique** ;
- des **tutoriels de dessin** centrés autour du modèle vivant.

Musographies est un espace géré par Gwenaël Houarno.

Retrouvez les autres documents historiques
à cette adresse :

<https://musographies.tumblr.com/histoire>



Suivez Musographies sur *Tumblr* et *Mastodon*
musographies@gmail.com

Son nom à lui est devenu synonyme de *peintre*. C'est Raphaël.

Son nom à elle est devenu synonyme de *muse*. C'est la Fornarina.

À eux deux, ils sont les acteurs d'un des plus grands mythes de l'histoire de l'art, un mythe si puissant qu'il a effacé la réalité des faits.

Tâchons ici de les faire resurgir..

L'ARCHÉTYPE DE LA MUSE

Raphaël est le peintre le plus emblématique de la Renaissance. La *Fornarina* est le nom d'un de ses tableaux et, par extension, le nom de la modèle qui l'aurait inspiré. Elle aurait été à la fois sa modèle et son amoureuse, en un mot: sa *muse*.

Les muses sont un vieux concept, mais sa popularisation est récente à l'échelle de l'histoire occidentale. Certes, les muses étaient déjà connues dans l'antiquité gréco-romaine, mais sous la forme de divinités peu soucieuses des peintres et sculpteurs. À partir de la Renaissance, des femmes de chair purent éventuellement être considérées comme des muses, telle la *Laura Bella* qui inspira à Pétrarque maints poèmes (si toutefois cette Laure a réellement existé). Mais ces femmes demeuraient bien souvent des idéaux désincarnés que l'on louait longtemps après leur mort et qui ne partageaient pas ou peu la vie des artistes.

Puis arriva le XIX^e siècle qui, sous l'influence combinée du mouvement romantique et de mœurs liant pour la première fois amour, mariage et monogamie, renouvela le mythe de la muse sous des atours plus romanesques et surtout plus charnels. La muse s'était changée une femme réelle qui, en tant qu'objet d'amour supposé pour son artiste, permettait de matérialiser l'inspiration et d'en faire une matière à romans ou à anecdotes croustillantes.

Ainsi, tous les récits mettant en scène un artiste et sa muse de chair sont construits sur un patron largement tissé au XIX^e siècle et, quand les protagonistes en sont des personnages historiques, vous pouvez parier qu'il s'agit d'une franche réécriture de l'histoire. Raphaël et sa Fornarina ne font pas exception. Le récit qui les unit est même un cas d'école en matière de traversissement de l'histoire.

RAPHAËL SANTI

Portrait de jeune femme, dit *La Fornarina*,
c. 1520



F. I.

EN BREF

**Il n'est à ce
jour aucun
élément fiable
sur l'identité de
la Fornarina.**

Selon la légende, Raphaël aurait eu un grand amour interdit, une certaine Margherita Luti, dite la Fornarina, qu'il aurait figurée dans nombre de tableaux avant de s'éteindre dans ses bras. Peut-être même qu'il l'avait mariée en secret...

C'est une belle fable, que l'on voit répétée à l'envi, parfois légitimée par un prétendu consensus historique que contesterait seulement une minorité d'historiens entêtés.

Or il n'y a pas d'historien sérieux pour soutenir toutes ces allégations, de toute évidence issues de la tradition populaire et non corroborées par des sources fiables.

Cela ne veut pas dire que cette tradition populaire n'ait pas pu prospérer sur la base de quelques faits, mais ceux-là sont hors de notre portée jusqu'à nouvel ordre.

Ce travestissement a infusé jusque dans l'art via la peinture de style troubadour, à la mode au XIX^e, qui illustrait la vie des grands artistes de la Renaissance en favorisant la légende aux dépens de la réalité historique. La peinture de style troubadour est l'enfant naturel du XIX^e siècle, cette période où tant de piliers de la fiction moderne sont nés et où tant de légendes de l'histoire de l'art ont acquis un lustre nouveau. Pas une de ces légendes, bien sûr, ne brille plus fort que celle de Raphaël et la Fornarina, maître-étalon de toutes les fables sur les artistes et leurs «muses». Voilà pourquoi c'est sur le support de cette fable que le peintre Ingres posa un des jalons du style troubadour en 1814 : on y voit le célèbre peintre de la Renaissance absorbé par son art, tandis que sa modèle et amante, et l'amour avec elle, le dominent de leur stature. Preuve de l'importance de ce thème pour Ingres, il en réalisa cinq versions, de 1813 à 1860.

LA LÉGENDE

Pour opposer doctement la légende et l'histoire, il faut d'abord conter la légende. Elle nous dit ceci : quoique fiancé à la nièce d'un cardinal, Raphaël serait tombé éperdument amoureux de sa modèle Margherita Luti, une fille de basse condition qui lui inspira au moins deux célèbres tableaux, *La Donna Velata* et la *Fornarina*, jusqu'à lui faire refuser le mariage avec la jeune fille de bonne famille, et cela se finit que, consumé par son amour – et par des relations sexuelles intenses – Raphaël serait mort prématurément. À son inhumation, Margherita Luti, éploquée, se serait naturellement jetée sur son cercueil.

Cette anecdote est riche en symboles, elle exude le romanesque dix-neuviémiste par tous les pores, mais il ne faut pas pour autant s'attacher à l'idée que tout en fut inventé. Clamons que *beaucoup*, de toute évidence, en a été inventé. Nous allons passer l'anecdote au crible des faits et sources historiques, qui sont disparates mais pas inexistantes.

JEAN-BAPTISTE DOMINIQUE INGRES
Raphaël et la Fornarina, 2^e version, 1814





LA VIE DE RAPHAËL

Raphaël était un peintre déjà starifié de son vivant et d'un bon rang social. Une fois débarqué à Rome, il se vit nommé peintre officiel du Vatican en un temps record et croula sous les commandes. Il représentait un bon parti pour un mariage, il semblait en être conscient et écrivit à son oncle en 1514 pour lui dire la chose suivante :

« ... je compte me trouver quelque noble dame, j'entends par là qui soit de bonne réputation, elle et [sa famille], qui me contentera d'une dot de trois mille scudis d'or, [qui] sera romaine, parce que cent ducats d'ici valent plus que deux cents ailleurs, de cela tu peux être sûr¹. »

Il prétendait ce faisant chercher une riche épouse de haut rang. Autrement dit, tout sauf une pauvre fille de roturier sans le sou.

C'est en toute logique qu'il se fiança avec la nièce d'un de ses clients, le cardinal Bernardo Dovizi, dit Bibbiena. Mais le mariage fut tant et tant repoussé que la promise mourut avant toute noce. Dans le même temps, c'est à l'amorce du XVI^e siècle que Raphaël et les élèves de son atelier se mirent à côtoyer régulièrement des courtisanes, et des historiens lient ce fait au développement de leur travail sur la figure féminine, sachant que ces courtisanes auraient pu leur servir de modèles dénudées². Donc, pendant qu'il retardait la proposition de mariage, peut-être Raphaël se fut-il entiché d'une de ces courtisanes, mais ceci demeure une simple hypothèse et cela ne l'aurait pas empêché d'épouser une noble dame.

Raphaël lui-même mourut prématurément en 1520, à l'âge de 37 ans (oui, c'était prématuré pour l'époque). Il n'était donc *a priori* pas encore marié. Cela peut faire vieux garçon, mais les hommes se mariaient peu avant 30 ans dans les cités italiennes, et il était même à la mode chez les lettrés de mépriser l'union maritale (lire les vers de Pietro Aretino).

Raphaël étant mort précocement et au faîte de sa gloire, il était inévitable que des légendes naquissent sur son compte. C'est l'historien Vasari qui, quelques 30 ans après la mort du peintre, ouvrit le bal des rumeurs persis-

1. Lettre de Raphaël à son oncle Simone di Battista di Ciarla. 1^{er} juillet 1514

2. Jill Burke, « *The European Nude* », in *Splendor, Myth and Vision, Nudes from the Prado*, New Haven, Yale University Press, 2016, p. 35



RAPHAËL SANTI

Portrait de femme, dit La Donna Velata, c. 1516

tantes en clamant que Raphaël était un grand coureur de jupon et qu'il était tombé malade après une nuit d'amour. Eh oui, c'est à Vasari que l'on doit ce ragot ! Sauf que Vasari était un fieffé affabulateur. Considéré à juste titre comme le premier historien de l'art en Occident, il était toutefois un homme du XVI^e siècle, en ce qu'il cultivait un rapport à la vérité historique plus distendu que le nôtre. En outre, il se distinguait par un mépris des faits encore plus affirmé que la moyenne. Et comme si cela ne suffisait pas, il est fréquent que l'on ait déformé ses propos au fil des siècles.

LES ÉCRITS DE VASARI

Les propos de Vasari concernant la vie sentimentale de Raphaël forment l'amorce de la légende de la Fornarina. Les voici dans leur exhaustivité, tirés de son ouvrage *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens*³, que l'on appelle plus couramment *Les vies ou Le Vite*. Pour commencer :

« Marc Antoine grava beaucoup d'autres planches pour Raphaël, qui les donna à Bavière, son domestique, qu'il avait placé auprès de sa maîtresse chérie. Il fit de cette femme un portrait vivant que conserve précieusement, à Florence, Matteo Botti, négociant, et ami de tous les hommes de mérite, et surtout des peintres. »

Le portrait a été identifié comme étant la *Donna Velata*⁴. Vasari écrivit aussi :

« Il fit ensuite plusieurs portraits de femmes : nous citerons entre autres ceux de sa maîtresse et de Béatrix de Ferrare. »

Il nous est donc dit ici qu'il avait une maîtresse. Et aussi :

« Raphaël aimait passionnément les femmes et ne sut jamais modérer ce penchant. Ses amis lui montrèrent peut-être à cet égard une condescen-

3. Giorgio Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens*, tome 4, 1568 (dans la traduction de Léopold Leclanché pour l'édition française de 1841).

4. Rona Goffen, « Raphael's Designer Labels: From the Virgin Mary to La Fornarina », in *Artibus et Historiae* 24, n° 48, 2003.



FILIPPO BIGIOLI, *Raphaël rencontre la Fornarina en 1517 au Palais Caprini*, 1830

dance et une complaisance funestes. Il avait à peine commencé à peindre la loge du palais d'Agostino Chigi, son intime ami, que déjà les charmes d'une maîtresse lui faisaient négliger ses travaux. Agostino, désespéré de ces retards, employa les prières et les exhortations et se servit de tous les expédients en son pouvoir, pour déterminer cette femme à demeurer avec Raphaël, dans le lieu même où il travaillait. Grâce à cet arrangement, l'ouvrage parvint à sa fin.»

On voit que Vasari évoquait simplement «une maîtresse», et pas spécifiquement *sa maîtresse préférée* évoquée plus haut. Et enfin :

«Il s'était lié intimement avec Bernardo Divizio, cardinal de Bibbiena, qui, depuis plusieurs années, le tourmentait pour l'engager dans les liens du mariage. Raphaël, sans avoir jamais expressément repoussé les propositions du cardinal, avait gagné du temps, en demandant trois ou quatre ans avant de se décider. Ce terme arrivé, au moment où il s'y attendait le moins, le cardinal lui rappela sa promesse ; se voyant lié, Raphaël, en galant homme, ne voulut pas manquer à sa parole et

Couverture des Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens, ouvrage de Giorgio Vasari

consentit à épouser la propre nièce du cardinal : mais l'éloignement qu'il éprouvait pour cette union lui en fit différer l'accomplissement, de sorte que plusieurs mois se passèrent sans que le mariage eût lieu ; et ce n'était pas sans un motif puissant que Raphaël en usait ainsi. Les immenses travaux qu'il avait exécuté pour Léon l'avaient rendu créancier de ce pontife pour des sommes

considérables, et on lui avait donné à entendre qu'aussitôt qu'il aurait terminé les salles du Vatican, Sa Sainteté lui accorderait en récompense le chapeau de cardinal. En effet, Léon X projetait une promotion nombreuse de personnages parmi lesquels, certes, plusieurs avaient moins de mérite que Raphaël.

» Pendant ce temps, il continuait de se livrer aux plaisirs de l'amour avec une ardeur immodérée, et une fois entre autres, ayant excessivement abusé de ses forces, il rentra chez lui avec une fièvre ardente dont il cacha la cause. Les médecins attribuèrent le mal à un grand échauffement et ordonnèrent imprudemment la saignée. Au lieu de réparer ses forces, Raphaël perdit ainsi le peu qui lui en restait. Il fit aussitôt son testament, et, par un sentiment tout chrétien, renvoya de chez lui sa maîtresse en lui laissant de quoi vivre honnêtement.»

Voilà tout ce qui fut écrit par Vasari concernant la vie sentimentale de Raphaël. C'est imprécis et peu fourni. Vasari, on le voit, parlait de plusieurs femmes sans en nommer une seule. Il affirmait que Raphaël avait eu un grand amour, dont le portrait aurait figuré dans ses œuvres, mais il n'écrivit jamais que c'était dans ses bras que Raphaël avait passé la nuit d'amour qui





PIO LUDOVICO BARLAFFA, Le peintre Raphaël et la Fornarina dans son atelier, 1872 (N.B. : le titre paraît trompeur, les fresques au mur suggèrent un autre lieu que l'atelier du peintre)

l'avait rendu malade, même si nos biais nous pousseraient à faire le lien. À ce sujet, Vasari souscrivait peut-être bien à la croyance médiévale selon laquelle l'abondance de rapports sexuels perturbait les humeurs corporelles. Quant à l'anecdote selon laquelle Raphaël aurait laissé un pécule à sa dite maîtresse avant de mourir, elle permettait de décrire un artiste digne dans la mort et dans l'amour.

D'une manière générale nous sommes hélas contraints de nous méfier des déclarations de Vasari au vu de son niveau d'affabulation stratosphérique,

et c'est fort dommage vu la centralité de ses écrits s'agissant d'appréhender la vie des peintres italiens de la Renaissance. Giorgio Vasari était capable d'affirmer que Léonard de Vinci avait invité des amuseurs autour de Mona Lisa pour qu'elle sourie tandis qu'il la représentait, ou que, suite à des conflits de voisinage, Botticelli gardait en haut de ses murs un énorme rocher, qu'il menaçait de faire rouler à tout moment sur les maisons de ses voisins façon *Indiana Jones* ! Et, concernant notre bon Raphaël, il alla jusqu'à des envolées hagiographiques de cet acabit :

« Il ne cessa, tant qu'il vécut, de nous offrir le meilleur exemple à suivre dans nos rapports avec nos égaux, et avec ceux qui sont placés au-dessus et au-dessous de nous. Il avait su établir une telle harmonie entre tous les artistes qui componaient sa nombreuse école, quel que fût leur degré de talent, que jamais le moindre démêlé, le moindre sentiment de jalousie ne vint troubler la durée de cette union, qui n'exista jamais aussi parfaite que de son temps. Ce rare accord était produit par le talent et le caractère affable de Raphaël, et surtout par ses qualités heureuses qui lui gagnaient tous les coeurs, au point que non seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes, l'affectionnaient. (...) Il mettait une complaisance extrême à initier aux mystères de son art ses nombreux disciples, qu'il aimait comme ses enfants. Aussi, lorsqu'il sortait pour aller à la cour, il avait toujours un cortège de cinquante peintres, hommes bons et vaillants. »

Ce genre d'anecdote, qui ne déparerait pas dans une vie de Jésus, associée à ses allégations sur sa fatale fièvre d'amour aujourd'hui largement rejetées par les historiens, aide à comprendre les libertés que s'octroyait Vasari quand il relatait la vie de Raphaël et des autres peintres de l'époque. Dès lors, Vasari n'aurait-il pas pu avoir une plume tout aussi inventive pour dépeindre la vie sentimentale de Raphaël dans sa globalité ? C'est bien plus qu'un soupçon, comme nous allons le voir.

Commençons par Agostino Chigi, ce banquier et mécène de Raphaël, qui aurait affirmé que, lorsqu'il l'avait fait venir dans sa villa (renommée des années plus tard Villa Farnese) pour y réaliser des fresques, le peintre s'était montré incapable de terminer les dites fresques sans avoir sa dulcinée à ses côtés. Il n'est pas de raison de refuser en bloc l'idée que Raphaël eût pu être tenté de s'absenter trop souvent de son travail pour aller rejoindre une maîtresse et que cela eût incité Chigi à l'inviter elle aussi sur les lieux. Mais il y a autant de raisons de considérer l'avantage qu'avait Chigi et ses descendants à conter une histoire de ce genre. Dans sa villa, Raphaël (aidé de ses assis-



Des *Venus pudica* au fil des siècles (de g. à d.): *Aphrodite du Capitole* (copie romaine d'un original grec), *La tempérance* par Giovanni Pisano (XIV^e siècle), *Étude de Vénus* par Sandro Botticelli (XV^e siècle).

tants) réalisait les fresques sur le mythe d'Eros et Galatée, une véritable ode à l'amour sur plâtre frais. Quoi de mieux pour faire son intéressant que de raconter comment il avait pu voir de ses propres yeux l'amour que Raphaël portait à sa maîtresse naturellement infuser son œuvre sensuelle ?

Chigi étant lui aussi mort en 1520, il n'était donc plus là pour confirmer ou infirmer cette histoire (c'est probablement cette scène que représenta Pio Lodovico Barlaffa dans son tableau ci-contre). Pas de chance pour Vasari, l'historiographie penche aujourd'hui pour le rejet de cette anecdote au profit d'une explication plus simple et fondée sur des faits avérés: Raphaël et son atelier étaient surchargés de commandes, ce qui incitait le peintre à de nombreuses absences.

Mais le meilleur est à venir... Un Vénitien de voyage à Rome, un certain Marcantonio Michiele, avait tenu un journal intime, dans lequel il racontait la mort du peintre Raphaël. Selon Michiele, le Cardinal Rangone, Agostino Chigi et Raphaël Santi avaient déjeuné ensemble le 6 avril 1520 après un office religieux, et ils étaient tous tombés immédiatement victimes d'une

forte fièvre. Le peintre était mort au bout de seulement quelques heures, dans la nuit du 6 avril ; son mécène Agostino Chigi avait succombé quatre jours plus tard ; et le cardinal avait fini par s'en remettre et ne mourut que quelques années après.

Qu'il se fût agi d'un virus ou d'un empoisonnement, ce récit contredit le fait que Raphaël fût tombé malade après une intense nuit d'amour (on s'en doutait un peu). Plus encore, Raphaël est décrit comme trouvant la mort de manière foudroyante. Dès lors, plus question d'une lente agonie de plusieurs jours dans les bras de sa maîtresse, qui lui aurait laissé le temps d'organiser son passage dans l'autre monde et de laisser un pécule à son aimée. On voit ici le niveau de délires contenus probablement dans les écrits de Vasari, jusqu'à voir déformer les circonstances mêmes de la mort du peintre révéré.

Évidemment, ces considérations pusillanimes pèsent peu face à l'aveuglement intemporel de la rumeur et de l'envie de romanesque. Pendant cinq cents ans les anecdotes assemblées par Vasari ont été peu contestées, et on en vint même à lui faire dire ce qu'il n'avait pas dit, à savoir que Raphaël avait le cœur qui battait pour une femme en particulier, que ce fut toujours la même femme quelle que soit l'anecdote visée, ou qu'elle s'appelait Margherita, ou encore qu'il l'avait rencontrée se baignant au bord du Tibre. Comme dit l'adage, on ne prête qu'aux riches.

Il faut noter que, lorsqu'il partagea ces anecdotes sur Raphaël, Vasari n'évoquait pas le tableau nommé aujourd'hui la *Fornarina* qui fut peut-être récupéré dans l'atelier de Raphaël par son élève Giulio Romano, pour finalement le vendre. L'existence du tableau n'est documentée qu'à la fin du XVI^e siècle, sous ce simple intitulé : *Portrait de jeune femme*. « Fornarina » est un surnom qui n'a été apposé au tableau qu'à la fin du XVIII^e siècle mais, rentré dans les usages depuis, il permet de désigner facilement l'œuvre et c'est pourquoi c'est cette dénomination qui parcourt notre document.

S'il avait connaissance de ce tableau, peut-être Vasari refusait-il cependant d'attribuer son exécution à Raphaël, comme ce fut le cas pour de nombreux exégètes de l'œuvre du maître, vu le caractère sulfureux de l'œuvre.

LA SULFUREUSE FORNARINA

À ce stade de l'exposé, vous vous demandez forcément comment le tableau dit *La Fornarina* s'est trouvé lié à ces anecdotes puisqu'il n'en fut fait mention nulle part du temps de Vasari.

En 1618, Fabio Chigi (alias le pape Alexandre VII), descendant d'Agostino Chigi, fut la première personne d'autorité documentée à déclarer que ce

Portrait de jeune femme (tel qu'il était encore nommé à l'époque) figurait la maîtresse («*meretriculae*») de Raphaël. D'où tenait-il cette affirmation ? On ne le sait, mais la graine de la fable était plantée, qui allait donner ses fruits quatre siècles durant. Il va sans dire que cette association entre le tableau et «la maîtresse» de Raphaël aurait fatallement émergé sans l'aide de Fabio Chigi, eu égard au magnétisme sulfureux de l'œuvre, qui est propre à favoriser les extrapolations romanesques.

Il nous faut donc à présent faire un examen des particularités de ce tableau devenu si fameux. En premier lieu *La Fornarina* est le portrait en buste d'une femme assez dénudée. Ce n'est pas la seule femme dénudée dans l'œuvre de Raphaël, mais c'est la seule à afficher un certain réalisme. Le portrait nous donne l'impression de figurer une femme ayant réellement existé. Et loin de nous présenter cette femme de manière allégorique, dans les atours manifestes d'une déesse, ou selon les codes moraux en vigueur, celle de la *Venus pudica* qui se dévoile tout en affichant l'esquisse d'un mouvement de pudeur, *La Fornarina* nous présente sa poitrine et son ventre sans embarras, elle se presse le sein comme dans certaines représentations de courtisanes pécheresses, elle pose sa main gauche sur son entrejambe sans qu'on sache s'il s'agit d'une invite, et son regard en coin, affirmé et complice, est très loin du regard rêveur



RAPHAËL SANTI
La madone de la Seggiola

GUILIO ROMANO
Femme au miroir, 1520
(retouché par Raffaelino del Colle)

et soumis qui est l'attribut des personnages féminins dénudés.

En un mot, elle a bien plus pour faire jaser que la *Donna velata*, surtout en matière de sous-entendu sexuels. À la Renaissance comme aujourd'hui, dès qu'il s'agit de faire le buzz, c'est toujours le sexe qui gagne.

La *Donna velata* est tout de même venue en renfort de la rumeur. En effet, tout comme La Fornarina, elle est brune, une couleur de cheveux fort rare dans les figures féminines de Raphaël, dont les chevelures blondes étaient au diapason de l'idéal féminin de cette époque. Tout comme la *Fornarina*, elle porte un bijou avec une perle sur sa coiffe. Et enfin La *Fornarina* et la *Donna Velata* affichent moins que les autres l'idéalisatoin de traits typique des figures apologétiques de Raphaël, telles ses fameuses madones. Vasari n'avait-il pas justement avancé que Raphaël avait peint sa maîtresse plusieurs fois dans ses œuvres ?

Ces éléments ont conduit certains analystes à considérer qu'il y avait une modèle précis à la base de ces deux tableaux. Ainsi se renforça l'idée qu'une vraie femme, la même en l'occurrence, était représentée dans la *Fornarina* et la *Donna Velata*. Une comparaison entre les deux tableaux montre cependant une ressemblance fort relative (les oreilles sont de formes divergentes, par exemple).

Pris pour lui-même, le tableau de la *Donna Velata* ressemblait à une commande de portrait par une aristocrate. Mais avec la *Fornarina* il n'était plus question de piété ni de chasteté, pas plus que d'aristocratiques atours. Si l'on acceptait que ce tableau et la *Fornarina* eussent représenté une même modèle, alors l'éventualité d'une modèle venue de la haute société était





RAPHAËL SANTI
La Sainte Famille dite de François I^{er}
(détail)

largement invalidée, car jamais une *belle dame* n'aurait accepté d'être représentée le ventre et la poitrine dévoilés, et encore moins de poser dans cet attirail, c'est-à-dire quasi nue (même si une théorie a été brodée là-dessus en roman, comme nous le verrons). Pour une femme de plus basse condition, le risque de scandale aurait été moindre, mais les mœurs du temps

s'y opposaient tout de même.

D'où l'idée que la modèle de la *Fornarina* eût été une courtisane (voire une simple prostituée), une hypothèse au diapason de l'image que se traînèrent les femmes modèles depuis la Renaissance jusqu'à l'amorce du xx^e siècle. À ce titre, Fabio Chigi, cité précédemment, ne s'était pas contenté de déclarer que la *Fornarina* représentait la maîtresse de Raphaël, mais qualifia aussi le tableau d'«œuvre médiocre figurant une prostituée de bas étage».

Pour tant qu'il soit de contredire cet infamant stigmate apposé au tableau et à sa supposée modèle, il s'avère que le turban jaune était la marque de reconnaissance des prostituées dans plusieurs cités italiennes de la Renaissance (il semble que ce marqueur fut aussi utilisé dans d'autres pays, comme le montre le portrait de Laïs de Corinthe par Holbein). Le tableau que réalisa en 1520 Giulio Romano, élève de Raphaël, en



PETER PAUL RUBENS
Isabelle d'Este, c. 1605

HANS HOLBEIN (LE JEUNE)
Laïs de Corinthe, 1526

La modèle de ce portrait de courtisane aurait, dans ce cas aussi, été la maîtresse du peintre.



est l'apparente confirmation (voir p. 19). L'œuvre représente une femme dont les accessoires tracent un lien avec les dames de petite vertu et le péché de vanité, le tout avec un turban jaune.

Mais le turban de la *Fornarina* est-il jaune ou bien plutôt doré ? Et il n'est pas sûr que Rome abondait à cette symbolique vestimentaire. Pour preuve, plusieurs personnages féminins portent des turbans de ce genre dans les œuvres de Raphaël, qu'il s'agisse de la *madone de la Seggiola* ou de sainte Anne dans la *Sainte Famille* [dite] de François 1^{er}, et le turban de cette dernière est justement de couleur jaune. On trouve d'ailleurs ce type de turban dans les peintures d'autres artistes. Chez la *Fornarina* ou la *Madone de la Seggiola*, le dit turban peut d'ailleurs s'apparenter à un petit balzo, couvre-chef dont la mode à Rome aurait été lancée par Isabelle d'Este et il était pour lui-même un couvre-chef à la mode porté par les dames bien nées de la Renaissance⁵.

PEINTE D'APRÈS NATURE ?

Selon nos conceptions contemporaines, les choses sont claires : soit le tableau *La Fornarina* est un portrait d'une vraie femme, soit il est une invention. S'il est un portrait d'une vraie femme, alors il est une pure représentation, à l'instar d'une photo, et on imagine Raphaël, ses pinceaux à la main, peignant (amoureusement ?) sa modèle. S'il est une invention, alors il n'y a plus de modèle, plus de séance de peinture amoureuse ou scandaleuse, et tout le monde de se désintéresser alors du sujet (et c'est bien dommage). Il y a de

5. Jennifer Craven, « *Ut pictura poesis: a new reading of Raphael's portrait of La Fornarina as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire* », in *Word and Image* 10, n° 4, 2012, p. 371.

RAPHAËL SANTI ET GIULIO ROMANO

Portrait de Doña Isabel de Requesens, vice-reine de Naples, c. 1518

multiples arguments pour contrer cette façon binaire de voir la problématique. Nous en développerons deux.

Premièrement, vers 1518, Raphaël et son élève Giulio Romano avaient réalisé le *Portrait de Doña Isabelle de Requesens*, au sujet duquel Giorgio Vasari écrivit plus tard: «*Raphaël peignit le visage de la vice-reine après être allé à Naples pour fixer les traits du modèle dans un carton préparatoire, tandis qu'il confia le reste à Giulio Romano*⁶». Que l'anecdote soit correcte ou pas importe peu pour notre étude. L'essentiel est la mise en avant d'un procédé commun aux peintres de la période (excepté à Venise) consistant à dessiner d'après le modèle mais à peindre sans sa présence, qu'il s'agisse de figurer des visages autant que des corps. Cela souligne surtout que l'objectif de ressemblance dans un portrait n'était pas aussi importante aux gens de l'époque qu'elle l'est aujourd'hui.

Deuxièmement, la conception du portrait, en tant que genre, était multiple à cette époque. Dans le cas où le tableau présentait à la fois l'apparence d'une vraie femme et les attributs de Vénus, ce n'était pas pris comme une fantaisie destinée à magnifier le sujet vivant mais plutôt comme un incarnation d'un idéal, rendu plus tangible par la ressemblance plus ou moins appuyée à une vraie femme. L'œuvre devenait un objet autonome ayant son essence propre au lieu d'être le simple compte-rendu d'une réalité matérielle. L'historienne Jill Burke, spécialiste de la Renaissance, écrit à ce sujet⁷:

«*Les historiens de l'art ont cherché à poser un nom sur cette femme, cependant que déterminer son identité précise, si tant est que ce soit possible, est de bien moindre importance que de souligner la possibilité offerte aux contemporains du tableau de connecter cette représentation à une femme vivante. Cette image se présentait comme le portrait d'une vraie femme autant qu'elle diluait son identité dans une référence à de multiples beautés iconiques du passé qui venaient inévitablement à l'esprit de spectateurs initiés à ces nombreuses conventions narratives et visuelles.*

6. Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1568

7. Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 141-142





SANDRO BOTTICELLI , *La calomnie d'Apelle*, 1496

De plus, dans un monde où les références aux artistes de l'Antiquité grecque étaient incessantes, Raphaël lui-même pouvait être vu comme un héritier d'Apelle, ce peintre grec dont on raconte qu'il fut capable de faire un portrait de Vénus plus réel que la déesse elle-même. Selon Jill Burke :

« *La manière dont les contemporains sont susceptibles d'avoir appréhendé la Fornarina trouve son évocation dans cet épigramme de Marcan-tonio Casanova écrit vers 1512. Parmi une série de poèmes en l'honneur d'Agostino Chigi, qui fut son mécène et celui de Raphaël, il évoque dans cet épigramme une courtisane amante de Chigi, la nommée Imperia :* »

Quand Vulcain vit Imperia dénudée selon Apelle,
Il contempla le nu et s'exclama "Vénus est ici!"

» Il y a plusieurs références insérées dans ce court texte. Vulcain était l'époux de Vénus (...) Il représente Chigi. Apelle est une référence à Raphaël, et Imperia, quoique nommée ici, est sublimée par son image qui paraît si divine qu'elle en figure la déesse de l'amour. »

Il a été supposé que cette Imperia ait pu être le modèle de *La Fornarina*. Cependant elle mourut en 1512, bien avant que *La Fornarina* fût peinte,

DOMENICO CUNEGO
«Raphaelis Amasia,
vulgo La Fornarina»

nonobstant le fait que les portraits posthumes étaient courants.

La Fornarina était donc susceptible d'être vue comme une réalité autonome, la recréation d'une Vénus qui, en ayant quelques traits d'une courtisane connue, n'en devenait que plus crédible. Et il faut bien avouer que le réalisme singulier du visage peint dans *La Fornarina*, comparé à l'ensemble de l'œuvre de Raphaël, nous incite à penser que l'œuvre fut au moins partiellement inspirée par une vraie femme.

En résumé, selon nos fameuses conceptions contemporaines du portrait, *la Fornarina* peut représenter une vraie femme et ne pas la représenter... les deux à la fois ! C'est ici que s'illustre la beauté du contact avec les mentalités des temps anciens.

DE LA FORNARINA À MARGHERITA LUTI

Au XVIII^e siècle, on n'en savait toujours pas plus sur l'identité de la dame, mais en 1772 le graveur Domenico Cunego remit une pièce dans la machine du mythe en étant le premier à employer publiquement la désignation de *Fornarina*, à savoir la «boulangère» ou «fille de boulanger», ce qu'il tenait sûrement d'une tradition populaire. Mais *boulangère* est le sens de surface et il porte un fort sous-entendu.

L'historien et philologue Giuliano Pisani s'est plu à jeter une lumière inattendue et péjorative sur ce terme de *Fornarina*, qui est devenu le surnom de la modèle putative. L'étymologie des vocables italiens *forno* (four) et son dérivé *fornaia* (boulangère), qui nous renvoie à la Grèce antique, aide à souligner leur sens alternatif, à savoir une évocation des organes génitaux féminins et des prostituées⁸. À la Renaissance, déjà, les mots *four*, *boulanger* ou *cuire*



Raphaelis Amasia vulgo La Fornarina

Gravé à Rome par Domenico Cunego

8. *Fornication*, en revanche, vient de *fornix*, soit chambre voûtée.

portaient un double sens érotique. À ce titre, on ne vous fera pas l'offense d'énumérer les métaphores par lesquelles la boulange, à l'époque présente, sert encore à l'évocation du sexe.

Mais le surnom, bien pratique pour la désignation de la modèle et du mythe, fit florès. Déjà, en 1805, la *Donna Velata* elle-même fut exposée à Rome sous le titre de «*La Fornarina*».

Ensuite, il se trouve que la tradition orale romaine avait consacré trois sites romains comme ayant supposément été le lieu de résidence de l'amante de Raphaël. À l'un de ces lieux, il fut révélé par les archives du Vatican que, lors d'un recensement de 1517, il habitait un certain *Franco Senese Fornaro*, autrement dit un boulanger siennois répondant au nom de Franco. C'était une corrélation basée sur des rumeurs, mais qui sonnait comme une confirmation.

À cela vint s'ajouter la découverte au début du XIX^e siècle, dans la collection d'un notaire bibliophile nommé Giuseppe Vannutelli, à Rome, d'une édition de la version de 1568 des *Vies de Vasari* où figuraient deux notes manuscrites lapidaires d'un lecteur anonyme du XVI^e siècle qui associait l'amante supposée de Raphaël à la *Donna Velata* et à une certaine «*Margherita*⁹». Était-ce un bruit qui courait déjà au XVI^e siècle comme quoi une Margherita aurait posé pour la *Donna Velata* ou est-ce que des esthètes lettrés fantasmaient sur le lien étymologique entre les perles des deux tableaux et le nom *Margherita*? Il faut savoir qu'en latin tardif perle se disait *margarita*, dérivé du nom grec *margarites*. Même si les peintres de l'époque pouvaient jouer à ce genre de suggestion et que ce placement de perle sur une coiffe n'était pas un usage ornemental courant, l'abondance de perles en bijou dans les nombreux portraits réalisés par Raphaël rend hypothétique ce sous-texte étymologique.

Pour ajouter aux supputations, il fut trouvé trace en 1897 d'une veuve nommée Margherita Luti, fille d'un certain Francesco Luti, boulanger de Sienne, ayant intégré le couvent de Santa Apollonia, dans la banlieue de Rome, quatre mois après le décès de Raphaël, le couvent en question étant ouvert aux «filles perdues» en quête de repentance. Cette Margherita Luti était entrée au couvent en possession d'une petit pécule. Cela rappelait irrémédiablement l'anecdote de Vasari contant comment Raphaël, sur son lit de mort, aurait laissé à sa maîtresse de quoi subvenir à ses besoins. On eut l'impression d'y trouver la dernière pièce du puzzle et, depuis, l'hypothèse Margherita Luti fait le lit du mythe. Que la boulange, la vraie, n'ait possible-

9. Raphael Urbinas, *Il mito della Fornarina* (ouvrage collectif), Electa, 1983.

JEAN-BAPTISTE DOMINIQUE INGRES
Raphaël et la Fornarina, 4^e version

ment rien à faire dans l'histoire de la Fornarina et que Franco se transforme en Francesco ne semble pas avoir géné grand monde.

Ne nous laissons pas avoir par nos biais de confirmation. Les filles de boulanger nommées Margherita et qui intégraient des couvents ne devaient pas être rares à cette époque. Au vu de la popularité de l'histoire de Raphaël et sa *Fornarina*, il est évident que l'on n'attendit pas 1897 pour aller écumer les registres civils et religieux. Ainsi, cette même Margherita Luti fut-elle peut-être la base des écrits de Vasari, de la note manuscrite évoquant une «*Margherita*», et de l'appellation «*Fornarina*» apposée par le graveur Cunego en 1772. Ou, inversement, tous ces gens ne nous ont servi que des racontars assaisonnés de leur propres obsessions, et l'on s'est ensuite échiné à en trouver une trace historique, jusqu'à cette providentielle trouvaille de 1897, qui est un indice concordant avec des rumeurs mais aucunement une preuve, puisque rien ne relie explicitement cette Margherita Luti à Raphaël.

Et depuis on n'a pas plus avancé sur l'*hypothèse Margherita*, sans pour autant que cela empêche les tire-lignes trop pressés de la décrire comme probante. Au XIX^e siècle, esthètes et historiens étaient conscients de la fragilité des fondements historiques de ce mythe de la Fornarina, d'où la fameuse formule de Flaubert : «*C'était une belle femme ; inutile d'en savoir plus long*¹⁰.» Des spécialistes de la Renaissance comme Jill Burke ou Amélie Ferrigno considèrent l'hypothèse Margherita Luti comme très aventureuse, et il est difficile de leur donner tort.



10. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.



Page des Positions,
Gravure d'après Giulio Romano,
avec sonnet de Pietro Aretino

M trice cuno à cui chiauando duole
L'esser sturbato da si dolce impreza
Così ch'a simil termin non pesa
Portarla via fottendo cuorso nobile
E forza gir cercando ne le schole
Per saper uerbi gratia à la distesa
Far ben quel fatto, impari forza spesa
Quà che fottet potrà chunque ama, e coles
Vedete come el l'ha fa con le bracci
Sospesa con le cambie alte ai suoi fianchi
E par che per dolcere a si disfaccia.
Ne già si turbin, bnebe fano flanchi,
Anzi tal ginoco per ch'ad ambi piaccia
Si, che bramis fottendo ueror manchi
E pur fan dritti, e franzati
Ansando stretti à tal piaceri intenti
E fin ch' ti durerà faran contenti

LA FORNARINA COMME SYMBOLE

Comme évoqué précédemment, le tableau *Portrait de jeune femme*, dit *La Fornarina*, a longtemps été un caillou dans la chaussure des admirateurs de Raphaël, car le tableau fut immédiatement considéré comme trop vulgaire pour être de la main du divin maître d'Urbino, si révéré parmi les peintres de son temps. Si la *Fornarina* faisait

simplement le geste de se cacher la poitrine, elle pourrait être associée à une *Venus pudica* et la morale serait sauve. Si elle était correctement habillée et ne dévoilait qu'un seul sein en le touchant, cela aurait pu être une allusion à une maternité prochaine ou à la vertu de la pieuse mère nourricière. Mais son profond déshabillé, les faibles références mythologiques et le geste de palpation du sein donnent au tableau une coloration moins pure. Et son regard en coin est indubitablement provocateur selon les canons de l'époque.

Beaucoup s'accordèrent alors à voir dans le tableau l'œuvre de Giulio Romano, élève de Raphaël, et c'était encore le cas de Pietro della Valle dans l'édition de 1799 des *Vite* de Vasari. Cette attribution légitimait d'autant mieux que Romano eut récupéré le tableau à la mort du grand peintre. De plus Romano était connu pour sa remarquable capacité à imiter la touche du maître, même s'il n'était pas encore un peintre à maturité lorsque mourut Raphaël.

Pour casser le suspense, on présentera qu'une étude aux rayons X a révélé que le tableau semblait non fini au moment de la mort du peintre et qu'il comportait un croquis préliminaire vite exécuté, semblable de facture aux esquisses habituelles de Raphaël et potentiellement réalisé «*d'après le modèle*» (attention à la fiabilité de cette dernière affirmation...)

JEAN-BAPTISTE DOMINIQUE INGRES
Raphaël et la Fornarina

Sur cette 3^e version, on distingue
Giulio Romano en arrière-plan.



Si aujourd’hui les spécialistes confirment l’attribution à Raphaël, il semble que le tableau eut une longue gestation et certains font l’hypothèse que les élèves de Raphaël (avec Romano en premier suspect) retouchèrent la peinture après sa mort pour en expurger les détails les plus compromettants (on y reviendra), sans doute par souci pour leur propre carrière. On suspecte aussi que Giulio Romano ait travaillé au visage (par retouche ou collaboration) car les traits de la *Fornarina* rappellent son style. Bien évidemment, ce n’était pas seulement l’œuvre qui posait problème dès sa révélation, mais ce qu’elle suggérait d’un Raphaël faisant d’une fille perdue sa compagne.

Romano faisait un auteur d’autant plus crédible pour la *Fornarina* qu’il s’était forgé une réputation de peintre parfois licencieux, comme dans sa représentation de *Jupiter séduisant Olympia* (voir page suivante). Il fut également l’auteur des *Positions (I Modi)*, une série de dessins érotiques transcrits en gravures par Marcantonio Raimondi, un autre élève de Raphaël, et qui furent plus tard copiés pour accompagner un ensemble de sonnets piquants par Pietro Aretino.

Ingres, qui chantait les louanges de Romano, notamment pour sa maîtrise de l’antique (selon ses goûts), avait pris soin de le placer à l’arrière-plan d’une de ses versions de *Raphaël et la Fornarina*.

Mais alors, si l’amante présumée de Raphaël et le tableau de la *Fornarina* étaient si gênants, que ne les a-t-on relégués dans les tréfonds de l’histoire au fil des siècles ?

En premier lieu, la vie de Raphaël était désespérément peu agitée ni romanesque, et une fable d'amour interdit permettait d'épicer un peu le mets. La Fornarina, en tant qu'amante à la figure reconnaissable, donne une incarnation à l'affection populaire pour Raphaël et au chagrin causé par son précoce décès. « *Quand Raphaël mourut, la peinture disparut avec lui. Quand il ferma les yeux, elle devint aveugle.* » écrivit Vasari dans *Le Vite*. Ainsi, l'anecdote qui voudrait que la Fornarina, serrée de désespoir, se fût jetée sur le cercueil de Raphaël quand celui-ci fut exposé, permet d'en faire une métaphore de la Peinture elle-même, parfois présentée en muse dévêtue nommée Pictura, qui aurait été désespérée de perdre son plus grand héraut.

En outre, arrivés au XIX^e siècle, le parfum de souffre s'estompait cependant que le romantisme (secondé par le goût bourgeois liant sexe, amour monogame et mariage) s'emparait de la légende pour lui donner un nouvel essor, fût-ce aux dépens de la vérité historique. Au XVIII^e, on avait déjà commencé de coudre à Raphaël une image plus policée, en racontant qu'il était mort,

GIULIO ROMANO, *Jupiter séduisant Olympia*, 1526-1528



non d'avoir trop couché, mais par l'épuisement précoce dû à l'effervescence et la sensibilité de son âme de poète.

En témoigne en 1806 la lettre de Melchior Missirini, un affabulateur reconnu, dans laquelle il racontait que Raphaël était tombé amoureux de la Fornarina en la découvrant se baignant dans le Tibre, dans le jardin bordant sa maison de Trastevere.

La véracité de cette anecdote est à mettre en doute tant elle ressasse un des plus proéminents clichés de la mythologie et de l'art (Suzanne et les vieillards, Diane au bain, et toute la cohorte des nymphes des eaux croisant les hommes égarés). On appellera qu'évidemment les aristocrates ne se baignaient pas nues au coin d'un bois.

La légende prenait un nouvel essor et la vérité historique comptait toujours aussi peu dans la balance. On peut en prendre pour preuve le traitement qui fut réservé à une gravure d'Ugo da Carpi, contemporain de Raphaël. Graveur talentueux en sus d'avoir popularisé la technique de la gravure sur bois en clair-obscur, Ugo da Carpi réalisa nombre de gravures à partir des œuvres de Raphaël. Une de ses œuvres les plus atypiques, petite planche au sujet intime, serait une représentation d'Ulysse et Pénélope (voir page suivante), selon les dernières hypothèses en cours, et cela semble en adéquation avec l'allure des personnages. Une des versions de la gravure porte le titre « *Raphael Urbinas per Ugo da Carpi* », ce qui était pour le graveur une manière de signifier que la paternité de l'œuvre originale revenait à Raphaël (toujours selon l'historiographie), un fait important pour Ugo da Carpi qui avait à cœur de défendre ses droits d'auteur (pour anachronique que puisse être cette terminologie).

Mais pour l'historien Adam von Bartsch, pas de doute à avoir, c'était une représentation de Raphaël et sa maîtresse. La planche fut ainsi nommée



Raphaël et Margherita Luti en vue du Castel Sant'Angelo
(peintre anonyme allemand, 1813-1814)



PER UGO D'ACARPI

UGO DA CARPI
«Raphael Urbinas»

dans son anthologie des graveurs (*Le Peintre-graveur*) écrite entre 1802 et 1821. Deux siècles plus tard, on se débat encore avec cette appellation fallacieuse de la gravure, en ce qu'elle continue de figurer sur les sites internet de musées prestigieux.

Bien sûr le grand Balzac, qui dans son œuvre traita plusieurs fois du thème de l'artiste et son modèle, s'est lui aussi fait témoin de l'envolée de la légende. Lorsqu'il réécrivit l'histoire de Raphaël d'Urbino dans *La peau de chagrin* (1831) via un alter ego contemporain nommé Raphaël de Valentin, il fit mourir son protagoniste dans une étreinte lubrique, son râle obscurcissant les mots de désir que son larynx auraient dû produire. Tout le monde saisisait la référence...

Soulignons qu'à ce sujet Vasari avait écrit que Raphaël serait mort après une nuit d'amour torride, mais sans y impliquer spécifiquement sa maîtresse, et donc la Fornarina. Mais le rapprochement était trop truculent pour ne pas être accompli (même si la traduction des *Vies* de Vasari ne fut publiée en France que tardivement, entre 1839 et 1842).

Il en découle qu'un tableau comme celui que Francesco Valaperta peignit en 1866 avait un double sens. Il fut présenté à l'époque avec cette légende : «*Raphaël dans les derniers jours de sa vie, brisé par le mal et épaisé par la fatigue du travail, cherche dans les bras de Fornarina ce repos que lui dispute la vie éphémère*». Mais les spectateurs avertis pouvaient y voir une sémantique plus égrillarde...

FRANCESCO VALAPERTA,
Raphaël et la Fornarina, 1866





CESARE MUSSINI
Raphaël déshabillant la Fornarina pour la première fois, 1837

Le thème érotique pouvait se faire plus explicite, comme dans le tableau de Cesare Mussini, où le dévoilement de la Fornarina par Raphaël pour les nécessités de son art ressemble tout autant au préliminaire d'ébats sexuels, si ce n'est pas même un viol. En plus de sa signifiante main sur le genou du peintre, la Fornarina semble autant ennuyée que complice.

De fait, ce regard méphisto-phérique ne traduirait-il pas, dans l'esprit de l'auteur, l'im-pureté d'âme de la belle ?

LA MODÈLE CORRUPTRICE

Coupable, forcément coupable, ainsi se devait d'être la Fornarina pour un XIX^e siècle qui, tout en étant la période d'essor du romantisme et des fantaisies romanesques autour des modèles féminines, leur adjoignait une misogynie sans bornes. De muse positive (la muse est un archétype louangeur à défaut d'être féministe) la modèle avait vite fait d'être dépeinte par les tire-lignes en parangon de corruption.

L'historien Charles de Montalembert se plut à écrire : « [on confond] le pur et pieux Raphaël du Sposalizio et de la Dispute du Saint Sacrement avec ce Raphaël dégénéré qui n'avait plus pour modèle que la boulangère dont il avait fait sa maîtresse. » Longtemps considérée comme courtisane ou fille de boulanger, la Fornarina se voyait là attribuer le pouvoir de faire dégénérer l'art du peintre, sans nul doute émané de sa condition supposée de prostituée et de femme de basse extraction.

« Dégénérer », avons-nous dit ? Le sous-texte racialiste que les mentalités XIX^e siècle, ajouté au nazisme, ont donné à ce terme colle tout à fait à ce que suggéra le critique d'art Charles Blanc en 1870 : « *Il est même probable que la présence de la Fornarina modifia l'idéal des figures de Raphaël, de ses têtes de femme (...) Ce type, bien inférieur à la beauté grecque, ce type individuel, vivant, un peu judaïque, Raphaël le conserva jusqu'à la fin de sa carrière (...).* » Il y aurait ainsi eu chez la Fornarina une « judéité rampante » corrompant l'idéal esthétique de Raphaël, en des temps (XIX^e siècle) où le bon et le beau continuaient d'être associés.

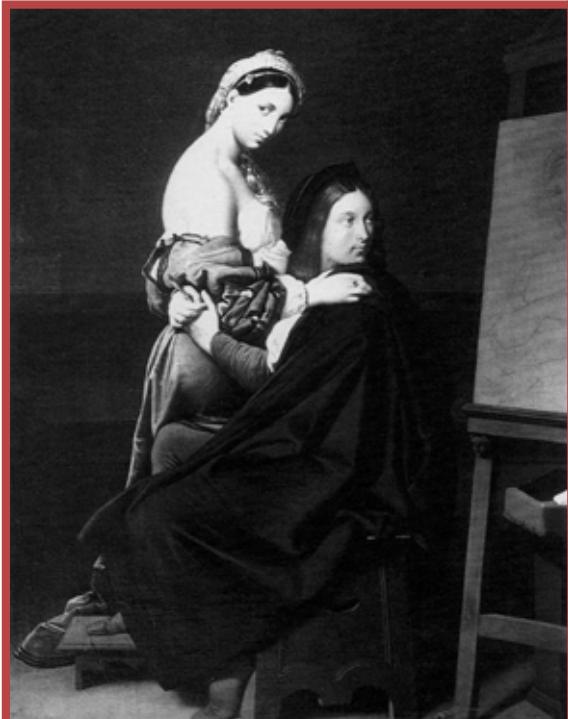
Cette tirade accusatrice s'entend mieux quand on sait que les Juives furent fort nombreuses parmi les modèles féminins dans la première moitié du XIX^e siècle et que le thème de la courtisane juive eut le vent en poupe à la même période, avec toujours un fond d'antisémitisme latent.

Partant de là, de l'accuser d'avoir corrompu l'art de Raphaël à l'accuser de l'avoir tué, il n'y avait qu'un pas, vite franchi, comme dans l'œuvre d'Alexandre Dumas fils, qui mettait dans la bouche de Clémenceau, son personnage

JEAN-BAPTISTE DOMINIQUE INGRES

À g.: première version de *Raphaël et la Fornarina* (original perdu), 1813

À d.: dernière version (inachevée), 1860



de modèle devenu sculpteur, les mots suivants: «*il est assez fréquent, parmi nous autres artistes, que la femme nous tue. Infidèle, elle tue Giorgione ; amoureuse, elle tue Raphaël ; morte, elle tue Prud'hon.* ». Nous voici ramené ainsi à l'insubmersible cliché de la femme fatale, monstre de péché sur deux jambes, qui étouffe l'homme de son étreinte cupiscente.

La version tardive de Raphaël et la Fornarina par Ingres, restée inachevée en 1860, semble en être l'illustration. La modèle y est plus déshabillée qu'avant, ses seins effleurent le visage de l'artiste, ses fesses charnues se devinent sous le fin tissu de sa robe et, si elle continue de dominer l'artiste comme dans les précédentes versions, elle acquiert en sus quelque chose de la créature pécheresse qui, serpentine, s'enroule autour de l'artiste promis au trépas, là où, dans la deuxième version (la plus connue), elle pouvait suggérer une domination maternelle et bienveillante.

On peut bien sûr avoir une interprétation plus innocente de l'image, c'est toute la belle polysémie de l'art ! Il est cependant drôle de voir comment la Fornarina perdit en vêtement et gagné en sous-texte sexuel au fil des nouvelles incursions d'Ingres dans le thème. Le personnage de Raphaël, lui, reste

imperturbablement captivé par le dessin de sa
Fornarina, ce qui s'accorde très bien
avec l'idée pétrarquienne, en
vogue à la Renaissance, selon
laquelle la vraie beauté
féminine est dans l'idéal
projété sur la toile.

Preuve que les
clichés ont la vie
dure, Margherita
Luti fut un des
principaux per-



FRANCESCO GANDOLFI
Raphaël et la Fornarina,
1854

sonnages d'un film érotique de 1979 nommé *Les Héroïnes du mal*, mettant en scène une Fornarina collectionnant les amants jaloux et qui, prise en étau entre un Raphaël pervers et un banquier lui demandant d'empoisonner le peintre, empoisonne les deux et part avec une collection de bijoux.

En résumé, les interprétations variées ont poussé comme le chiendent. Réinventée, louée ou vilipendée, fantasmée envers et contre tout, la Fornarina a été mise au service de toutes les idiosyncrasies de l'art au même titre que les artistes de la Grèce antique, chaque génération retouchant le mythe pour complaire aux obsessions de son temps.

Voilà pourquoi, en l'absence de sources historiques probantes et n'ayant quasiment que le tableau de Raphaël pour monter des hypothèses sur l'identité de la dite *Fornarina*, il nous faut faire œuvre de prudence, faute de quoi nos hypothèses ne seront pas moins orientées que celles d'autrefois, celles-là mêmes dont on serait enclins à brocarder l'inanité, sûrs que nous sommes de notre supériorité d'esthètes contemporains.

L'AMOUR RÊVÉ

En marge des discours esthétiques, des idéologies et des jeux de divination autour de l'identité de La Fornarina, un thème est demeuré insubmersible depuis le XIX^e siècle : l'amour. Si amour il y eut entre Raphaël et sa Fornarina, il n'a pas laissé de traces indiscutables dans l'histoire, mais cet amour supposé fait vendre, alors il se trouvera toujours quelque historien pour s'attacher à le démontrer¹¹, ce avec un argument de poids : un repeint avait été réalisé du temps de Raphaël pour masquer la bague sertie d'un rubis (ou d'un grenat). Mais le repentir avait déjà disparu au XVIII^e siècle, comme en témoigne l'emblématique gravure de Domenico Cunego, responsable de l'appellation *Fornarina*, ou des gravures postérieures.

11. Voir Oberhuber, *Raphael's Vision of Women*



Lida Baarová et Walter Lazzaro
dans *La Fornarina*,
film d'Enrico Guazzoni,
1944



Les pigments rouges figurant la pierre, eux, avaient disparu mais, en 1978, les analyses radiographiques avaient déjà permis de certifier la présence du simili rubis sur le doigt de la Fornarina à l'époque de Raphaël. Contrairement à ce que l'on peut souvent lire, on n'a pas attendu le début du XXI^e siècle pour savoir tout cela. Il n'y a donc eu ces dernières années aucune révélation soudaine venant porter un crédit nouveau à l'hypothèse d'un mariage secret entre Raphaël et sa modèle.

Les analyses radiographiques ont bien montré qu'un certain nombre de repeints avaient été faits sur un tableau déjà sec et les élèves de Raphaël, Giulio Romano en tête, sont les premiers suspects pour ces repeints. Ils auraient pu vouloir expurger le tableau d'un élément de scandale, d'autant que les courtisanes ne sont pas fréquemment représentées avec ce genre de bijou.

L'autre bijou qu'on ne peut ignorer figure sur la coiffe et se repère avant tout par sa perle en pendentif. Il est visible sur la *Fornarina* et la *Donna Velata* et aurait été une babiole typiquement arborée par les riches mariées.

Il y a évidemment l'armille sur le bras de la jeune femme, qui porte le nom du peintre. Il serait facile d'y voir une marque d'intimité voire de possession.

Dans ses états préliminaires, le tableau comportait un paysage dit *léonardesque*, qui fut remplacé par un assortiment d'essences végétales – myrte, coignoissier et laurier – faisant ressortir davantage le personnage tout en étant lourd de symboliques. La myrte (fidélité amoureuse) et le cognoiissier (amour et fertilité) étaient depuis la Rome antique associés à l'union matiale et souvent présents à l'inventaire des accessoires de mariage. Le laurier, indissociable d'Apollon, évoque la poésie et l'amour qui l'inspire tant. À l'origine de l'association entre le dieu et cette plante, on trouve aussi le mythe de la nymphe Daphné qui, harcelée par Apollon, a la « faveur » d'être transformée en laurier pour échapper à ses assauts. Elle devient alors celle qu'Apollon célèbre sans pouvoir la toucher.

Avec une telle énumération sémiologique, tout paraît parfaitement clair : la Fornarina serait l'amour interdit de Raphaël, qu'il aurait sans doute mariée



L'anneau dans les gravures des XVIII^e et XIX^e siècles

Domenico Cunego
1773

Francesco Rastaini
1778

Pietro Fontana
1805





Portrait de jeune femme (d'après Raphaël)

Cette peinture a sans doute une attribution mais l'auteur de ce document ne l'a pas trouvée.

RAFFAELINO DEL COLLE
Portrait de jeune femme
(d'après Raphaël)



GIULIO ROMANO
Portrait de femme, 1525
Détail des fresques de la villa Lante

en secret vu que Margherita Luti était déclarée veuve, d'autant que la *Donna Velata*, elle, porte un voile typique des jeunes mariées. Si une même modèle est à la base de ces deux tableaux, alors c'est un argument supplémentaire en ce sens. Sauf que les contre-arguments ne manquent pas.

Le premier contre-argument est contextuel. Nous avons vu précédemment que Raphaël disait dans une de ses lettres viser un mariage d'intérêt avec une riche fille bien née. C'était habituel dans les hautes classes et sûrement que Raphaël, parce qu'il représentait un bon parti, était courtisé par des familles soucieuses de placer leurs filles. Raphaël était donc motivé à faire un beau mariage scellé par la réputation de l'épouse et sa dot, ce qui ne l'aurait pas empêché d'aller ensuite trouver l'extase dans les bras d'une maîtresse, qui avait de fortes chances d'être une courtisane. C'était simplement de tradition. Il faut comprendre que, face à une épouse probablement élevée comme une fille de couvent, qui gardait sa chemise longue même pour les moments d'intimité avec son mari, une courtisane était pour le dit mari une promesse de réconfort plus décontracté, et la situation de fille de basse condition de la maîtresse ne la mettait pas en situation de compromettre l'union officielle avec l'épouse. En un mot, n'oublions pas les spécificités des mœurs de l'époque quand nous bâtissons des hypothèses sur ce type de sujet.

Parlons à présent du tableau. Les repeints par-dessus l'anneau et le paysage auraient très bien pu être réalisés par Raphaël lui-même, sous l'impulsion d'un simple repentir pictural. Cela expliquerait pourquoi l'anneau ne figure déjà plus dans la copie du tableau réalisée par son élève Raffaelino del Colle (autrefois attribuée à Giulio Romano). Pour l'anecdote, l'original de Raphaël est surnommé *Fornarina de Barberini*, et la copie *Fornarina de Borghese*, en rappel des institutions qui les abritent. Mais comme l'original fut placé temporairement dans les collections de Borghese, leur site internet a conservé la fiche du tableau, soit un précieux outil de référencement autant qu'un ferment de confusion (comme s'il n'y en avait pas déjà suffisamment).

Il existe encore une autre *Fornarina*, qui est bien de la main de Giulio Romano cette fois-ci, mais qui relève davantage de l'hommage que de la copie. Réalisée vers 1525, elle figure dans les fresques de la villa Lante, sur le Janicule (dit *huitième colline de Rome*).

Quant à l'anneau, il demeure objet de controverse. Il est certain que les portraits de courtisanes dénudées ne présentaient pas ce genre de bijou, qui va de pair, cela va sans dire, avec une aisance financière notable. L'historienne Amélie Ferrigno avance qu'il s'agit bien d'une alliance et que, ajoutée aux autres symboles du tableau, elle qualifie *La Fornarina* comme portrait de jeu-



En haut à g.:
RAPHAËL SANTI
Portrait de Maddalena Doni

En haut à dr.:
LORENZO LOTTO
Portrait de Lucina Brembati

En bas à g.:
RAPHAËL SANTI
La Dame à la licorne



SEBASTIANO DEL PIOMBO
Portrait de femme, 1512



ne mariée. Kaitline Greenberg¹² affirme le contraire, à savoir que l'anneau est discret et que l'iconographie relative aux jeunes mariées affichait de tout autres standards de représentation.

Du reste, la *Fornarina* n'est d'ailleurs pas la seule à porter perle, bagues (et rubis). Le portrait de la jeune mariée Maddalena Doni par le même Raphaël en affiche de nombreux. *La Dame à la licorne* possède elle aussi un beau pendentif avec perle et rubis. Le portrait de Lucina

Brembati par Lorenzo Lotto, en montre même plusieurs par doigt. Le portrait de courtisane réalisé par Giulio Romano (visible en pages précédentes) arbore aussi de nombreuses perles. Et impossible de ne pas citer le *Portrait de femme* de Sebastiano del Piombo, qui montre une composition comparable à la *Fornarina* et des bijoux offrant quelques similarités, raisons pour lesquelles on alla jusqu'à l'appeler lui aussi « Fornarina ». Pourtant il fut peint en 1512, au moins deux ans que ne soient portés les premiers coups de pinceaux à la vraie Fornarina.

Pour ce qui est de l'arrière-plan, on soulignera que la myrte et le coignoisié, dont le fruit était surnommé par les Grecs pomme d'or (*chrysomèle*, en version francisée), étaient depuis l'Antiquité grecque associés à Vénus. Notons que la Pomme de discorde que Pâris offre à Vénus dans la mythologie est une pomme d'or, donc un coing. Ovide lui-même rappela que Vénus serait sortie des eaux avec un brin de myrte à la main. Ce n'est pas excluant d'avec

12. Kaitline Greenberg, *Immortal Beloved, Raphael's La Fornarina and La Velata as allegory, history and legend*

(https://www.academia.edu/37500683/Immortal_Beloved_Raphael_s_La_Fornarina_and_La_Velata_as_Allegory_History_and_Legend).



GIOVANNI BELLINI
La jeune femme nue au miroir, 1515

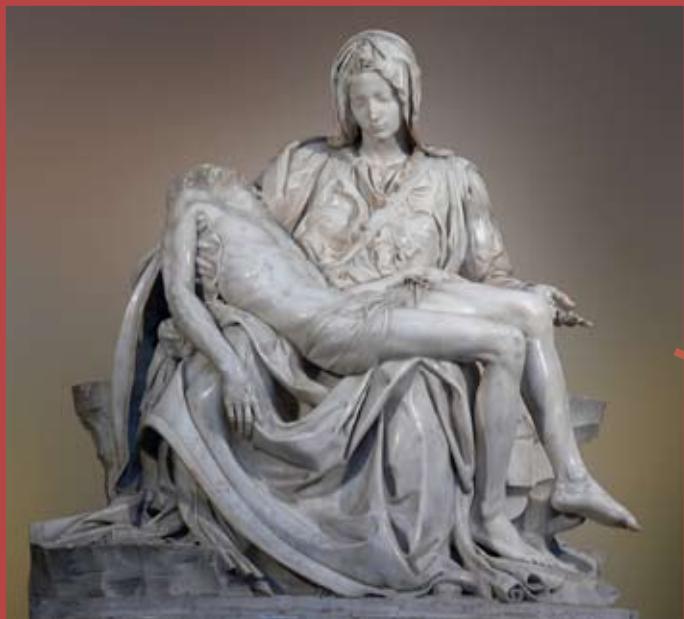


la symbolique maritale, loin s'en faut, puisque le coing, par exemple, était un cadeau traditionnellement fait à l'occasion des mariages dans la Grèce Antique.

Idem pour le bijou à la perle, qui consiste plus précisément en un rubis (symbole d'amour) et un saphir (symbole de pureté et de fidélité) incrustés dans de l'or, avec l'agrément d'une perle, objet précieux venu des huîtres ou des coquilles Saint-Jacques, et qui évoque là encore la naissance de Vénus (rappelez-vous la Vénus de Botticelli, représentée comme émergeant d'une coquille).

Et l'armille aux lettres d'or, alors ? Ce peut être simplement une manière ostentatoire de signer ou une manière de signifier que la femme représentée n'est pas réelle et est un idéal conçu intégralement par Raphaël d'Urbino, semblablement à la signature de Bellini dans La jeune femme nue au miroir, qui disait «*Ioannes Bellinus Faciebat MDXV*» (Giovanni Bellini fit cela en 1515), ou celle de Michel-Ange sur le torse de sa *Pieta*, qui disait là aussi

MICHEL-ANGE,
Pieta [détail], 1499



«*Michael Agelus Bonarotus Floren facieba*». À noter que le bandeau, à l'origine, marquait *Raphael Urb.*, diminutif de *Urbino* et désignant Raphaël, et qu'il fut tardivement transformé en *Urbinas*, qui désigne la ville de Rome (selon le témoignage de Ludovico Cremaschi au duc de Mantoue, on pouvait déjà lire *Urbinas* sur l'armille en 1597).

L'armille aux lettres d'or matérialisait également une filiation avec les artistes réverrés de la Grèce antique, par l'entremise des écrits de Pline l'ancien, dont les contemporains de Raphaël étaient familiers. Pline avait fait mention de l'armille de l'Aphrodite du sculpteur Praxitèle (et donc de sa modèle et courtisane Phryné), devenu un signe distinctif des multiples copies romaines de l'œuvre, de même qu'il avait conté l'anecdote du peintre Zeuxis brodant son nom en lettres d'or sur son propre manteau¹³.

Statue de Vénus, sur le modèle de la Vénus d'Arles



13. Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 141



FELICE SCHIAVONI
Raphaël peignant la Fornarina, 1832

Ce tableau présente Raphaël peignant le portrait à présent attribué à Piombo en l'appelant *Fornarina*, preuve de la confusion qui régnait autrefois quant à la paternité de cette œuvre.

De manière plus prosaïque, il faut aussi rappeler que les ateliers des artistes à succès étaient de vraies entreprises (surtout delui de Raphaël), parfois ouverts sur la rue¹⁴, à des années-lumières de ces petits espaces intimes de création solitaire que le XIX^e siècle a popularisés. On a dit qu'une cinquantaine d'assistants se croient dans l'atelier de Raphaël ! Seule cette organisation permettait de répondre à l'afflux de commandes et Raphaël ne mettait pas forcément la main à tout ce qui sortait de son atelier. Ainsi, mettre son nom en évidence pouvait servir à donner le maximum de prestige à l'œuvre, peut-être sous la demande d'un commanditaire. C'est la théorie d'historiens comme Rona Goffen ou Creighton Gilbert, qui défendent que ce type de signatures ostentatoires ont pu être partie intégrante de la commande des mécènes, comme une flatterie à leur égard, et se posaient donc comme des objets picturaux assez éloignés du commun des signatures d'artistes. Comme cette « signature » fut ajoutée tardivement au tableau, il a été suggéré que ce put être l'œuvre de ses élèves soucieux d'en tirer un bénéfice maximal.

Concédons aussi que la posture de la *Fornarina*, quoiqu'elle n'évoque que faiblement la pose archétypale d'une *Venus pudica*, ne doit pas pour autant être vue comme lui étant antagonique, et pourrait n'en être qu'une dérivation provocante et moins hypocrite. Dit autrement, elle peut être une Vénus, à défaut d'être résolument pudique.

14. Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, p. 99

Un certain nombre d'éléments iconographiques de la *Fornarina* et de la *Donna Velata*, qu'il s'agisse de la pose ou de certains atours, se retrouvent fréquemment dans les portraits de femme de cette période. Très signifiante est la comparaison avec un portrait réalisé par Andrea del Sarto vers 1513-1514 et que l'on pourrait ranger dans la catégorie des «portraits d'amour». Ce portrait eut pour modèle l'aristocrate Lucrezia del Fede, dont Sarto était apparemment épris et qu'il maria en 1517 (ou 1518) quand elle fut devenue veuve. On y trouve la même composition globale, un turban d'une autre couleur que le jaune, mais pas de perle ni de geste de piété ou de pudeur.

LA FORNARINA, UN TABLEAU PAS SI UNIQUE ?

Nous avons pu constater que les échafaudages théoriques autour du tableau La Fornarina incluent souvent la *Donna Velata*, tachant par ce biais d'unir les deux œuvres dans une singularité qui les sépare du reste de la production de Raphaël et de l'ensemble des portraits de femmes peints à cette époque.

Or, non seulement la dite ressemblance singulière de physionomie entre la Fornarina et la *Donna Velata* est largement affaire d'interprétation (vous noterez entre autres qu'elles n'ont pas les mêmes oreilles) mais il est clair que leurs dispositifs de composition et de construction symbolique trouvent de larges équivalences dans l'art de leur temps.

Et encore n'avons pas encore infligé notre ultime ruade à cet échafaudage théorique. La voici, et c'est un *Portrait de jeune femme* sorti de l'atelier de Raphaël. Selon les dernières analyses, il serait de la main de Raphaël secondé de Giulio Romano et fut peint au terme des années 1510, soit à la fin de la vie du peintre, tandis qu'il travaillait encore à sa *Fornarina*.

ANDREA DEL SARTO
Lucrezia del Fede, c.1513-1514





RAPHAËL SANTI

à g.: *La Transfiguration* (détail) ; à d.: *L'école d'Athènes* (fresque et carton, détail)

Le haut de chemise, les manches et la main sont en revanche des ajouts largement postérieurs qui ne sont pas de l'atelier de Raphaël, ce qui explique les troublantes inadéquations de style. Le geste de la main, quoique rappelant la pose de la *Fornarina*, n'est donc pas signifiant pour notre analyse.

On y retrouve l'exact même bijou à la perle présent à la fois dans la *Fornarina* et la *Donna Velata*. Et on pourrait même gloser, pour ce qui est du visage, sur une similarité de formes avec la *Fornarina*, à défaut de pouvoir en bâtir une avec la *Donna Velata*.

L'expression « similarité de formes », spécifique aux objets, a l'avantage de rappeler qu'un tableau est irréductiblement une création picturale, là où le terme « ressemblance » est avant tout utilisé pour qualifier des personnes humaines et, ce faisant, introduit de manière subliminale le besoin de chercher quel individu réel – le modèle, autrement dit – se cache dans les représentations.

RAPHAËL SANTI ET GIULIO ROMANO,
Portrait de jeune femme, c. 1516-1520



Chemin de parenté des visages



Faible parenté des visages



À chercher des ressemblances d'une figure à l'autre, on peut remonter toute la production de Raphaël et se perdre dans un labyrinthe de correspondances d'abord émané de notre désir de belles histoires.

Les similitudes d'un portrait à l'autre peuvent s'expliquer de la manière la plus enfantine qui soit : ces œuvres sont du même peintre.

Cela nous aide à comprendre combien l'affirmation selon laquelle la *Fornarina* et la *Donna Velata* représenteraient la même modèle et qu'on retrouverait la physionomie de la dite modèle dans la *Madone de la Seggiola* et de nombreuses autres œuvres de Raphaël, témoigne davantage de la fantaisie que de l'analyse rigoureuse. Comment porter crédit à des analyses prétendant reconnaître la *Fornarina* dans les traits de l'éphèbe de *L'École d'Athènes* (ce serait plus évident encore dans le carton) ou dans une figure de dos dans *La Transfiguration* (voir p. 48) ?

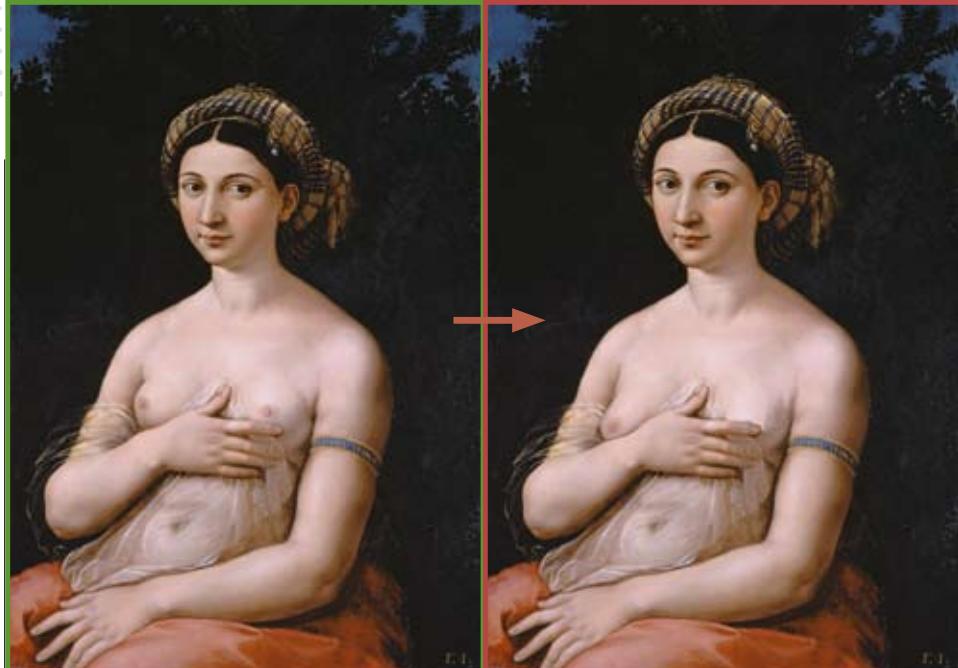
En outre, a-t-on déjà vu un analyste sérieux avancer que Lisa Gherardini, modèle de la *Mona Lisa*, aurait été la modèle de l'ensemble des figures de Léonard de Vinci, sous prétexte qu'elles présentent de fortes similarités de visage avec la Joconde ? À ce jeu, on pourrait abonder à l'hypothèse de Simon Abrahams¹⁵, qui pose que Raphaël se serait régulièrement portraituré plus ou moins directement dans ses œuvres, partant du principe que les artistes se représentent souvent eux-mêmes, parfois malgré eux. L'hypothèse n'est pas plus aventureuse que celles décrites aux paragraphes précédents.

Même sans l'influence de ce biais universel des artistes, la fidélité des œuvres de Raphaël aux traits de ses éventuels modèles pouvait être altérée par sa quête d'un idéal de beauté, compliquant dès lors toute enquête *a posteriori*. En 1586, l'historien et théoricien de l'art Giovanni Battista Armenini constatait justement que les meilleurs artistes réalisaient des portraits où le style et la perfection de rendu l'emportaient largement sur la ressemblance¹⁶.

Il faut aussi rappeler que les artistes, de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, utilisaient souvent plusieurs *modèles* pour une même œuvre : un modèle antique (sculpture) pouvait être combiné avec l'influence des choix esthétiques d'un autre artiste, puis encore combinés à la morphologie de plusieurs modèles vivants. Comme l'écrivit Raphaël lui-même à son ami Castiglione en 1514 au sujet d'une future – et célèbre – représentation de Galatée, avec sans

15. Simon Abrahams, *Raphael's La Fornarina*, 2011, article disponible sur [academia.edu](https://www.academia.edu)

16. Giovanni Battista Armenini, *De'veri precetti della pittura*, Ravenne, 1587



à g.: *La Fornarina* dans sa version originelle ; à d.: retouches numériques du penchant vers une anatomie réaliste (tête agrandie et poitrine modifiée).

doute un peu de posture ostentatoire : «*Je sais que pour peindre une belle, il me faudrait en voir plusieurs, et avec la condition que vous seriez avec moi pour m'aider à faire choix du meilleur. Mais ayant si peu, et de bons juges, et de beaux modèles, j'opère d'après une certaine idée qui se présente à mon esprit.*» On ne saurait faire plus clair.

De fait, à regarder de plus près, la *Fornarina* présente une morphologie qui demeure inspirée de la statuaire antique. Ses formes, douces mais avec une forte charpente, ne sont pas éloignées d'une *Vénus de Milo*. Ses épaules sont larges, ses trapèzes solides, et son corps est imposant comparé à une petite tête. Seul le cou, anormalement fin et long, vient contrarier le sentiment d'un corps massif.

Si l'on suit les recherches de Jill Burke, spécialiste de la Renaissance, il semble qu'au sein de cette démarche d'idéalisation il n'était pas rare pour les peintres de placer sur un corps dénudé et idéalisé le visage d'une courtisane que les initiés étaient à même de reconnaître¹⁷. Il en résultait une peinture

17. Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*.

qui, pour les mentalités des gens de l'époque, devenait plus que la simple reproduction sur support d'un sujet réel.

Profitons-en pour démolir l'hypothèse du prétendu cancer du sein de la *Fornarina*, qui s'est répandu sur Internet plus sûrement que la peste. Cette supputation insipide fait écho au prétendu cancer du sein de la *Bathsheba* de Rembrandt, qui évoque le prétendu cancer du sein de *La Nuit* de Michel-Ange, qui rappelle le prétendu cancer du sein de la vieille femme du *Déluge* dans la chapelle Sixtine du même Michel-Ange, qui fait écho à la prétendue jaunisse de la *Joconde*. Que les biologistes et médecins en mal de notoriété arrêtent de produire des divagations scientifiques pour médias peu regardants. Est-ce que les historiens s'amusent à faire de la médecine, eux ? À chacun son domaine¹⁸.

L'HYPOTHÈSE FRANCESCA ORDEASCHI

Selon le journal du Vénitien Marcantonio Michiele, de passage à Rome, le Cardinal Rangone, Agostino Chigi et Raphaël Santi, après avoir déjeuné ensemble le 6 avril 1520, tombèrent tous victimes d'une fièvre forte et soudaine. Le peintre mourut dans la nuit, son mécène quatre jours plus tard, et le cardinal seul finit par s'en remettre. Ce serait déjà une série de tragédies suspectes en soi, s'il n'y avait le cas de Francesca Ordeaschi, l'épouse de Chigi, qui eut juste le temps de mettre au monde le dernier enfant de son mari décédé avant de mourir par empoisonnement (selon les comptes-rendus de l'époque).

Chigi, en tant que riche banquier, et Raphaël, en tant qu'artiste dont l'indécent succès prospérait aux dépens de bien d'autres, ne manquaient pas d'ennemis. Chigi avait souhaité marier la Vénitienne Francesca Ordeaschi, une humble fille de petit commerçant. Cette union était mal vue jusque dans la curie mais le banquier, en tant que financier du pape, avait obtenu de ce dernier qu'il bénisse lui-même l'union au cours d'une somptueuse cérémonie de mariage. Cela crée des inimitiés...

Il a été avancé que Francesca Ordeaschi avait déjà posé pour la *Dorothée* du Vénitien Sebastiano del Piombo. Dès lors, ce couple conspué et jalouse n'aurait-il pas été en situation de commander à Raphaël un tableau tel que la *Fornarina*, qui représenterait à nouveau Francesca ? Ce fut l'hypothèse de Claudio Strinati, surintendant des musées de Rome. Selon lui, le tableau

18. Une contre-analyse est disponible ici:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1743919106600277>

SEBASTIANO DEL PIOMBO,
Sainte Dorothée, c. 1512



La Fornarina serait trop sophistiqué pour que Raphaël l'eût réalisé pour son seul plaisir et il pourrait s'agir d'une commande d'Agostino Chigi pour figurer son épouse. Évidemment, la nudité du sujet pose problème quand on se rappelle les interdits posés par les moeurs de la Renaissance italienne et l'objectif de respectabilisation d'un Chigi fraîchement débarqué de Sienne.

Mais cela n'a pas empêché l'historienne Amélie Ferrigno, dans son roman *Le secret de La Fornarina* sorti en 2025, de nourrir cette hypothèse en allant plus loin. Elle imagine que Francesca Ardeasca eût pu vouloir s'arroger la liberté des courtisanes et poser pour le peintre. Il faut savoir que cette dame était vénitienne, une ville où certaines courtisanes avaient une forte influence culturelle, et Amélie Ferrigno se plaît à proposer que le tableau était une commande de l'épouse elle-même. C'est toute la liberté de la romancière que de faire primer l'exceptionnalité romanesque sur la probabilité historique, afin de dépeindre une femme libérée bien avant l'heure. On peut adoucir l'hypothèse en avançant que Francesca Ordeaschi aurait pu ne poser que pour le portrait et que le peintre ait brodé une anatomie pour compléter. Cela restait tout de même une audace scandaleuse pour l'époque.

La romancière a la finesse de souligner que le *secret* contenu dans le titre de son roman se réfère bien davantage aux mystères entourant la relation entre Raphaël, Agostino Chigi et Francesca Ordeaschi qu'à l'identité réelle de la *Fornarina*, dont on ne pourra jamais trop répéter qu'elle est la question la moins intéressante. Ferrigno expose les morts ô combien louches de ces trois protagonistes, qui pointent toutes vers un empoisonnement. La mort potentiellement criminelle de ces personnages et le mariage scandaleux

des Chigi donne du piquant à l'hypothèse Francesca Ordeaschi et apporte à l'effacement de la bague dans le tableau *La Fornarina* un symbolisme bien différent. Si ce sont bien les élèves de Raphaël qui avaient effectué le repeint, auraient-ils donc effacé le bijou pour dissocier le tableau – et leur atelier – de cette dangereuse affaire ?

UN TABLEAU ÉNIGME

Il est normal que le tableau dit *La Fornarina* ait suscité l'intérêt et nourri les imaginaires tant il est singulier, sensuel, voire licencieux, et tant son ambiguïté interroge chez un peintre rodé au maniement des symboles.

Agrémenté de la fable romantique dont Vasari sema les premières graines, cette œuvre avait ce qu'il fallait forme pour devenir une icône de la peinture. Elle est devenue encore plus que cela.

Le mythe n'a rien perdu de son impact aujourd'hui car ce Raphaël mythifié que l'on imagine contester les conventions sociales de son temps et même l'autorité curiale via le personnage du cardinal Bibbiena, que l'on savoure de voir briser les barrières de classe pour aller marier une petite bergère, euh pardon une «boulangère», c'est du tout-cuit pour nos sensibilités contemporaines. Et nous voici à chercher inlassablement l'identité de la *Fornarina*, comme on chercha l'identité de la Laure de Pétrarque, à laquelle certains l'ont associée, en négligeant l'hypothèse que l'une et l'autre puissent n'en avoir aucune. Au final, quitte à monter de discutables hypothèses, prenons parti de le faire sur la signification du tableau, plutôt que de jouer à «qui c'est qui a montré ses seins».

En ce domaine une analyse captivante a été proposée, qui relie la *Fornarina* et la *Donna Velata*, non sur la base de l'unicité putative de son modèle mais sur leur complémentarité picturale apparente. La *Fornarina* et la *Donna Velata* formeraient un dyptique dans lequel la première figurerait une Vénus céleste, et la deuxième une Vénus terrestre. La Vénus céleste était un idéal de beauté féminine imaginaire aux accents néoplatoniciens, très en vogue au XVI^e. Elle incarne une beauté impossible, une recréation de la femme, inférieure et impure dans sa matérialité, qui l'élève, et par l'émotion qu'elle morcure nous amène vers la vérité divine. Par opposition, la Vénus terrestre est la femme réelle, pieuse et vertueuse mais chargée de son infériorité et du péché d'Ève.

Une peinture du Titien, *Amour sacré. amour profane*, peut aider à saisir ce concept. À gauche de l'image nous est présenté l'amour profane, c'est-à-dire l'épouse et mère, qui est bordée à l'arrière-plan par des lapins, symboles de



TITIEN, *Amour sacré. amour profane*, 1514

fertilité, et par le logis familial. À droite, l'amour sacré, c'est-à-dire la femme idéalisée, irréelle, dont le beauté morale élève l'âme, et qui est bordée par des chiens, symboles de fidélité, par une église, et par l'immensité des nuées qui en appellent au Paradis. Cet angle d'analyse est très tentant, et ce sera le dernier évoqué ici.

Au final, nous ne savons pas le sens exact du tableau, quelle sa ou ses modèles, et même si des modèles de chair eurent collaboré. Mais il ne faut pas en être déçu, tant le voyage dans les méandres de cette histoire est enrichissant et tant il nous offre une belle leçon d'épistémologie.. Laissons le dernier mot à l'historien Daniel Arasse, qui ne disait pas autre chose¹⁹: « (...) pour l'histoire

19. Daniel Arasse, « Deux notes sur l'invezione chez Raphaël », in *Symboles de la Renaissance*, Paris, éditions Rue d'Ulm, p. 11-34



de la peinture, *La Fornarina* est une œuvre exemplaire, inespérée presque : sur un cas précis et documenté, on peut saisir la logique d'un effet de peinture et suivre son impact sur le regard des spectateurs. L'œuvre connaît une fortune critique exceptionnelle par la diversité des réactions qu'elle suscite, et aucun tableau de Raphaël n'a déclenché de réactions aussi contradictoires, aucun n'a suscité d'hésitations aussi marquées chez un même spectateur : on peut y suivre le regard à l'œuvre et le trouble que l'image provoque chez ceux qui lui font face. Celui-ci contribue à situer le tableau dans l'histoire de la peinture tout en dégageant une des dimensions, souvent négligée : celle qui veut que l'histoire des œuvres soit aussi l'histoire des effets que la peinture exerce sur ses spectateurs. » ■

BIBLIOGRAPHIE :

- Daniel Arasse, «*Deux notes sur l'invezione chez Raphaël*», in *Symboles de la Renaissance*, éditions Rue d'Ulm, p. 11-34
- Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University, 2018
- Amélie Ferrigno, *Le secret de la Fornarina*, 2025
- Katy Greenberg, *Immortal Beloved: Raphael's La Fornarina and La Velata as Allegory, History, and Legend* (academia.edu)
- Marie Lathers, «*Tué par un excès d'amour*» : *Raphaël, Balzac, Ingres*, in *The French Review* Vol. 71, n° 4, 1998
- Raphael Urbinas, *Il mito della Fornarina* (ouvrage collectif), Electa, 1983

JEAN-BAPTISTE DOMINIQUE INGRES, *Étude pour la Fornarina*

