

M U S É E
• D E S •
B E A U X
- A R T S
T O U R S

30 juin - 2 octobre 2017

Dossier de presse

Dans les collections de la BnF

Mantegna
graveur



{ BnF

www.mba.tours.fr

VILLE DE
TOURS

◆	Communiqué	p. 3
◆	Les estampes de la BnF et la prédelle de San Zeno de Vérone	p. 4
◆	Mantegna graveur	p. 5-7
◆	Liste des œuvres	p. 8-11
◆	La Pala de San Zeno	p. 12-14
◆	La prédelle de San Zeno	p. 15-20
◆	Chronologie	p. 21
◆	Informations pratiques	p. 22

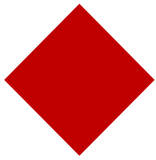


La Bibliothèque nationale de France inaugure un cycle de présentations d'œuvres, *Dans les collections de la BnF*, afin de faire découvrir et de partager ses richesses patrimoniales : chaque année, des pièces rares issues des collections de la Bibliothèque seront présentées dans plusieurs établissements culturels en région. Depuis plusieurs siècles, la BnF rassemble et préserve le patrimoine écrit et artistique de la Nation.

Ses collections couvrent tous les champs du savoir et du patrimoine artistique : manuscrits richement enluminés, livres précieux, mais aussi photographies et estampes, cartes et plans, monnaies et médailles, chefs-d'œuvre de l'Antiquité...

C'est toute la richesse et la diversité de ce patrimoine que *Dans les collections de la BnF* vise à mieux faire connaître, en présentant au cours de l'année, dans plusieurs régions, des œuvres choisies en fonction de leur valeur emblématique mais aussi pour leurs liens avec les collections locales ou la thématique d'un festival. Ainsi, en 2017 et 2018, ce sont quelques merveilleux oiseaux d'Audubon qui seront présentés au château de Fontainebleau, une carte d'Afrique du XVIIIe siècle, de grand format, à Saint Dié, et d'exceptionnelles estampes du grand peintre italien Mantegna au **musée des Beaux-Arts de Tours**.

Dans les collections de la BnF s'inscrit au sein de la programmation culturelle et scientifique des institutions d'accueil avec lesquelles la BnF développera un véritable partenariat dans les domaines scientifique et pédagogique en proposant ateliers, visites pour les publics et les scolaires, journées EAC (Éducation artistique et culturelle) etc. Enfin, l'événement visera à mieux faire connaître Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires, qui numérise et rend accessible des millions d'œuvres issues des collections, parmi lesquelles celles présentées dans le cadre de ce cycle. Sur son site historique de la rue de Richelieu à Paris, la BnF ouvrira en 2020 un musée pour présenter une anthologie de ses richesses patrimoniales. *Dans les collections de la BnF* permettra d'ores et déjà de mieux faire connaître les collections de la Bibliothèque nationale à un large public en région et de donner à voir son futur musée.



Les estampes de la BnF et la prédelle de San Zeno de Vérone



La BnF conserve la plupart des gravures réalisées par Mantegna ou d'après ses propres compositions.

Certaines proviennent de la collection de l'abbé Michel de Marolles (1600 - 1681), dont l'acquisition par Colbert, en 1667, constitue l'acte de naissance du Cabinet des Estampes de la bibliothèque royale. Au sein du fonds de la BnF, huit gravures ont été sélectionnées pour être accrochées aux côtés des deux panneaux peints par Mantegna représentant *La Prière au jardin des Oliviers* et *La Résurrection*.

À Tours depuis 1806, ces deux tableaux faisaient partie de la prédelle du retable de San Zeno de Vérone, saisi en 1797 lors de la campagne d'Italie et transféré au Louvre. Alors que la partie supérieure de la pala (retable) fut rendue à son église d'origine en 1815, les trois panneaux de la prédelle restèrent en France : *La Crucifixion* au musée du Louvre, *La Prière au jardin des Oliviers* et *La Résurrection* au musée des Beaux-Arts de Tours.



Si Andrea Mantegna choisit pour plusieurs de ses gravures des scènes profanes ou inspirées de l'histoire antique, nous avons sélectionné, à l'occasion de cette exposition, des scènes de la vie du Christ (*Crucifixion*, *Déposition*, *Mise au tombeau*...) et une *Vierge à l'Enfant*. La confrontation de ces gravures avec les deux panneaux de San Zeno montre combien les recherches sur la lumière tout comme le rendu monumental des compositions et des figures sont des constantes de l'œuvre aussi bien peint que gravé du « premier peintre » de la Renaissance.





Mantegna graveur

Mantegna grandit à Padoue où il arriva vers 1440-1442. Il est mentionné dans les registres padouans pour la première fois en 1441, comme apprenti et fils adoptif de Squarcione (1397-1481). Célèbre pour ses origines romaines, son université, son milieu artistique, Padoue, depuis Giotto, avait attiré les maîtres toscans. On pouvait y voir des œuvres de Filippo Lippi et Paolo Ucello. Donatello y séjourna, de 1443 à 1453, son influence sur les qualités sculpturales du style mantegnesque est évidente. Squarcione, collectionneur de reliefs, encourageait ses élèves à étudier les monuments antiques. C'est dans ce milieu que le jeune Mantegna se forma. Son mariage avec la fille de Jacopo Bellini, sœur de Gentile et de Giovanni, le fit entrer dans la plus grande famille de peintres vénitiens. Il fit au cours de sa carrière de nombreux voyages (Venise, en 1447 ; Ferrare, en 1449 ; Vérone, en 1457-1459 ; Florence, en 1466 ; Rome, en 1488), honorant le plus souvent des commandes. Citons quelques travaux essentiels : en 1448, il s'engagea à exécuter une partie des fresques de la chapelle Ovetari de l'église des Eremitani, à Padoue ; en 1460, il quitta cette ville pour entrer au service de Ludovico Gonzaga, marquis de Mantoue, l'un des personnages les plus raffinés de la Renaissance. Mantoue n'avait pas d'université et c'était à la cour que se développait la vie intellectuelle. Mantegna y resta jusqu'à la fin de sa vie. Ses travaux les plus célèbres sont les fresques de la chambre des Époux du château de Mantoue, achevées en 1474, et *Le Triomphe de César*. Passant ensuite au service d'Isabelle d'Este, il fit des peintures pour le *studiolo* de cette princesse (*Le Parnasse, Le Combat des Vices et des Vertus*).

Ami d'humanistes, imprégné de culture antique, Mantegna emprunta souvent ses sujets à la littérature classique et à la mythologie. On retrouve ces thèmes dans ses gravures et dans celles de son école. Il fut l'un des premiers grands artistes à s'intéresser à la gravure pour diffuser ses dessins. Il avait pu découvrir les gravures germaniques à Venise – où une importante colonie allemande, installée dans cette ville, devait en diffuser – et les gravures italiennes à Ferrare et à Florence. Il est le seul, parmi les grands peintres italiens, avec Pollaiuolo, à avoir peut-être pratiqué la gravure. Cependant, il ne s'agit pas d'un fait certain et son activité de graveur a suscité, et suscite toujours de nombreuses controverses. Mantegna a-t-il gravé lui-même ou confia-t-il à des graveurs professionnels le soin de graver ses dessins ? La question fut, et reste posée. La période pendant laquelle il exerça, au cours de sa carrière, son activité de graveur ainsi que la chronologie de son œuvre gravé font aussi l'objet de divergences d'opinions compréhensibles et qui ne semblent pas près de cesser. 5

Voici, très brièvement, un aperçu de ces problèmes. Au XVI^e siècle, dans la première édition des *Vite* (1550), Vasari présente Mantegna comme l'inventeur de la gravure : « Il trouva la méthode [...] de graver sur cuivre les figures » ; dans la deuxième édition (1568), il attribue cette invention à Maso Finiguerra. Cependant, s'il lui retire l'invention du procédé, il ne revient pas sur les sept gravures qu'il lui avait attribuées : *La Mise au tombeau*, *Le Christ ressuscité*, *Les Bacchantes* (2 pl.), *Le Combat des dieux marins* (2 pl.) et *La Descente de croix* ; il y ajoute *Le Triomphe de César*. Lanzi, en 1795-1796, attribue cinquante gravures à Mantegna ; Zani, en 1802, vingt ; Bartsch, en 1811, vingt-trois ; Delaborde, en 1886, vingt ; Portheim, en 1886, quatorze, et Passavant, en 1864, vingt-quatre. Kristeller, en 1901-1902, réduit ce nombre à sept ; il reprend les gravures citées par Vasari mais rejette *La Descente de croix* et inclut, parmi les sept, *La Vierge à l'Enfant*. Hind, en 1948, reprend les gravures citées par Kristeller et reste incertain pour trois autres gravures : *La Flagellation au dallage*, *La Descente aux limbes* et *Hercule et Antée*. Enfin, dans le catalogue de l'exposition « Mantegna », en 1992 (Londres, New York), D. Landau reprend les sept gravures de Kristeller et en attribue quatre autres à Mantegna : *La Mise au tombeau aux quatre oiseaux*, *La Descente de Croix*, *La Flagellation au dallage*, *La Descente aux limbes*. Quant à S. Boorsch, elle juge trop restreint le choix de onze gravures par D. Landau et en rapproche douze autres, des estampes d'« école » qu'elle considère comme l'œuvre d'un même graveur.

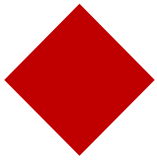
On retrouve donc vingt-trois estampes mais celles-ci ne correspondent pas toutes à la liste de Bartsch de 1811. S. Boorsch attribue ces gravures à un graveur professionnel, engagé par Mantegna et travaillant sous sa direction, graveur qu'elle nomme le « Premier Graveur ». Elle qualifie ses œuvres de « sommet de l'art de la gravure italienne au XV^e siècle ». Elle rejette aussi l'hypothèse selon laquelle Mantegna se serait entouré d'une « école » de graveurs.

Il est possible que Mantegna, surchargé de commandes, n'ait pu se consacrer à la gravure. Les peintres graveurs de l'époque, Pollaiuolo, Schongauer, Dürer, étaient issus de familles d'orfèvres et s'étaient dès l'enfance familiarisés avec le travail du métal et le maniement du burin en évoluant dans les ateliers paternels. Pollaiuolo, peintre et sculpteur, continua à pratiquer l'art de l'orfèvrerie. Schongauer et Dürer firent de leur œuvre gravé une expression essentielle de leur art, bien au-delà d'une diffusion de leur style ou d'une activité passagère. Ces artistes ont signé leurs estampes. Il n'en est pas de même de Mantegna.

S'il a gravé, il a expérimenté magistralement ce procédé, sur une courte période probablement, gravant des plaques de grandes dimensions avec une simplicité de moyens surprenante. Sa technique, visant à rendre l'aspect formel et sculptural de son style, le tracé et les valeurs du dessin, a peu varié. Les contours sont précis et vigoureux ; les tailles obliques et parallèles, courtes et légères ou, au contraire, longues et profondes, sont reliées entre elles par une petite taille formant un zigzag. Le rendu de la musculature, effet très recherché par l'artiste, est obtenu par de larges espaces clairs contrastant avec des bandes ombrées régulières qui les bordent. Le fond est le plus souvent ombré de tailles parallèles et obliques également, de sorte que les figures s'y détachent et que la composition évoque un bas-relief. L'évolution de l'artiste est surtout sensible dans ses deux chefs-d'œuvre, *La Vierge à l'Enfant* et *Le Combat des dieux marins*, où les figures sont magistralement sculptées, animées par un jeu de lumières et d'ombres, et situées dans un espace à trois dimensions.

Il y a, dans l'utilisation des tailles parallèles et du zigzag, de la manière large florentine et de la manière de Pollaiuolo. Les épreuves qui nous sont parvenues, souvent tirées de plaques usées, regravées, ne permettent pas d'apprécier pleinement l'art du graveur. Quelques excellentes épreuves sont heureusement conservées. Elles offrent des valeurs allant du gris au noir et parfois un effet de pointe sèche. Il se peut que cela soit dû à un métal mou, à un outil différent du burin – une pointe d'orfèvre –, à des tailles non ébarbées, ou bien encore à l'encrage et au tirage. D. Landau n'hésite pas à y voir de la pointe sèche. Dans les notices qui suivent nous distinguons les épreuves sombres, premiers tirages des plaques, et les épreuves claires, tirages postérieurs de plaques retravaillées, qui ont un aspect brillant et sec. Les plaques ayant été gravées des deux côtés, le passage sous presse a certainement nui aux tailles légères. Des figures géométriques légèrement gravées s'aperçoivent aux angles de certaines épreuves. Elles ont dû servir au repérage pour le report du dessin. De nombreux dessins subsistent ; la plupart sont des copies de dessins de Mantegna, perdus, ou des copies des gravures ; certains sont cependant considérés comme des dessins de l'artiste, préparatoires aux gravures : *Le Christ ressuscité entre saint André et saint Longin* et *La Descente aux limbes*.

Les gravures de Mantegna connurent une grande diffusion à la fin du XV^e siècle et au XVI^e. Elles furent copiées en Italie puis, plus tard, au nord des Alpes, et elles inspirèrent de nombreux artistes dans divers domaines artistiques. Dürer lui-même exécuta des dessins d'après *Le Combat des dieux marins* et la *Bacchanale au Silène*, datés de 1494 environ.



Liste des œuvres BnF



Andrea Mantegna ou atelier
Mise au tombeau avec les quatre oiseaux
Burin

Acquis de Danlos, 1894

BnF, Département des Estampes et de la photographie

Gravées de part et d'autre d'une même plaque, la *Mise au tombeau avec les quatre oiseaux* et la *Descente de croix* sont attribuées à une même main, Mantegna lui-même ou un graveur de son atelier selon les attributions.

Ces deux estampes ont été mises en relation avec les quatre peintures exécutées par Andrea Mantegna à la demande du marquis Ludovico Gonzaga pour le décor de la chapelle du Castello di San Giorgio à Mantoue, à la fin des années 1450.



Andrea Mantegna
Vierge à l'Enfant
Burin, 2^e état (avec nimbes)

Collection Marolles, acquise en 1667 (?)

BnF, Département des Estampes et de la photographie

Cette estampe livre une interprétation particulièrement touchante et intime du sujet iconographique de la Vierge à l'Enfant. Le dépouillement de la composition, centrée uniquement sur la tendresse d'une mère qui serre son enfant dans les bras, va jusqu'à priver la scène de connotations sacrées, d'autant plus que les auréoles qui entourent ici la Vierge et l'Enfant Jésus n'existaient pas à l'origine et ont été ajoutées dès la fin du XV^{ème} siècle.

La datation de cette œuvre continue aujourd'hui de faire débat, variant entre 1455 et 1491. Pour certains spécialistes, elle fut gravée par Mantegna lui-même et constitue incontestablement son chef-d'œuvre dans l'art de l'estampe.



Atelier d'Andrea Mantegna
La Vierge à l'Enfant dans la grotte
Burin, 1^{er} état

Collection du musée du Louvre, acquis en 1925 (échange)
BnF, Département des Estampes et de la photographie

Cette estampe, inachevée, suit fidèlement la partie droite de l'*Adoration des Mages*, panneau central d'un triptyque d'Andrea Mantegna conservé au musée des Offices qui fut réalisé pour le décor de la chapelle du palais ducal à Mantoue à la fin des années 1450. Il s'agit de la seule gravure d'après des compositions de Mantegna réalisée à la même échelle que la peinture qui lui est associée. L'identité du graveur à qui l'on doit cette planche est inconnue, mais il est admis qu'elle n'est pas de la main d'Andrea Mantegna.



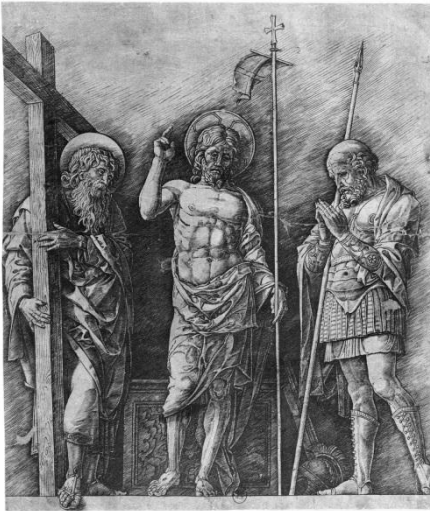
Andrea Mantegna
Mise au tombeau
Burin, 2^{ème} état, impression en sanguine

Provenance inconnue
BnF, Département des Estampes et de la photographie

Dans cette composition, Andrea Mantegna rassemble une mise au tombeau proprement dite et, sur la droite, une scène d'évanouissement de la Vierge. Cette combinaison vient renforcer le pathos de l'ensemble, déjà bien présent par la représentation individualisée de la douleur et de la tristesse de chaque personnage.

Cette gravure compte au nombre des planches attribuées au burin de Mantegna par certains spécialistes et fut sans doute gravée sur la même plaque que *Le Christ entre saint André et Longin*. Il s'agit certainement de la gravure de Mantegna qui connut le plus grand succès. Cette estampe, dont le cuivre fut importé en France après la mort de Mantegna, exerça en effet une forte influence sur les artistes qui furent nombreux à s'en inspirer ou à la copier.

Mise au tombeau



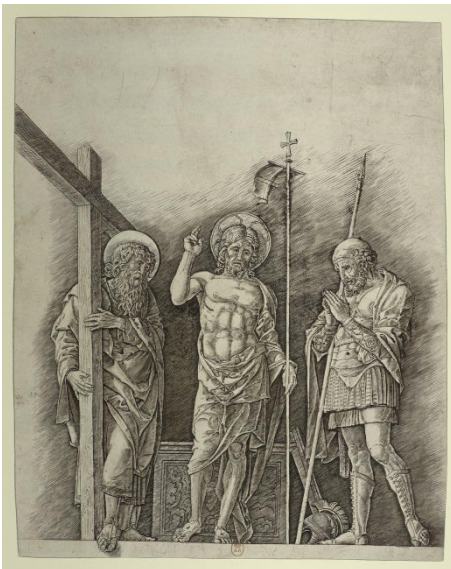
Andrea Mantegna

Le Christ ressuscité entre saint André et Longin

Burin

Collection Marolles, acquise en 1667

BnF, Département des Estampes et de la photographie



Le Christ ressuscité entre saint André et Longin

Burin, épreuve retouchée au lavis

Provenance inconnue

BnF, Département des Estampes et de la photographie

Le Christ ressuscité, présentant les stigmates et portant une bannière symbolisant la victoire sur la mort, est ici entouré de saint André, tenant la croix de son martyre, et de Longin. Ce dernier, soldat romain qui perça le flanc du Christ avec sa lance avant de se convertir, faisait l'objet d'un culte particulier à Mantoue, où ses reliques étaient vénérées dans l'église Sant'Andrea.

Ces deux épreuves offrent un cadrage différent car celle de droite a été davantage rognée que celle de gauche. Ce tirage demeure néanmoins d'une qualité exceptionnelle et rend bien compte de la richesse des nuances de noir et de blanc obtenues dans les plus belles gravures de Mantegna. Celle de gauche est retouchée au lavis.

Cette estampe compte parmi celles attribuées par certains au burin d'Andrea Mantegna.



Andrea Mantegna ou atelier

Descente de Croix

Burin 2^e état (3^e état, selon D. Landau)

Les branches de l'arbre sont ombrées, ainsi que le troisième plan rocheux à droite. Quelques tailles ombrent les creux de la colline, à gauche. Des nuages sont ajoutés dans le ciel. 432 x 328. Épreuve rognée. Une figure géométrique est visible en haut à gauche.



8 : Andrea Mantegna

La Descente aux Limbes

Burin

Vente Cicognara 1839, acquis en 1840

BnF, Département des Estampes et de la photographie

Cette estampe où l'on voit le Christ marchant sur le portail brisé de l'entrée de l'Enfer a sans doute fait partie d'un groupe de feuilles consacrées à la Passion du Christ. La présence du bon larron tenant sa croix ainsi que la représentation du Christ vu de dos constituent des innovations iconographiques.

Sur la même plaque, fut aussi gravée une *Flagellation*, qui n'est pas présentée ici. L'attribution au burin d'Andrea Mantegna ne fait pas l'unanimité.

La pala de San Zeno de Vérone

Historique



Le 15 mai 1797, le retable du maître-autel de l'église bénédictine de San Zeno à Vérone était mentionné au nombre des œuvres sélectionnées pour le Museum central. Seuls, les trois panneaux du registre supérieur et ceux de la prédelle seront transportés en France, le cadre restera sur place en raison de son format.

Arrivés à Paris le 27 juillet 1798 ils sont exposés au musée du Louvre à partir du mois de novembre. En février 1806, sur décision de Vivant Denon, les deux panneaux latéraux de la prédelle – *La Prière au jardin des Oliviers* et *La Résurrection* – sont envoyés au musée de Tours tandis que le compartiment central, *La Crucifixion*, restait dans les collections du Louvre. En 1815 après restitution des trois grands panneaux supérieurs, le retable vint reprendre sa place sur le maître-autel de l'église de Vérone pour lequel il avait été peint entre 1457 et 1459, à l'exception des trois panneaux de la prédelle restés en France et remplacés sur place par des copies de Paolino Caliari (1736-1835).

Œuvre paradigmatique du jeune artiste, ce triptyque lui offrait, à la veille de son installation définitive auprès des Gonzague à Mantoue comme peintre de cour en 1459 ou 1460, une première occasion publique et éclatante d'affirmer son art.

Il eut toute latitude pour concevoir une œuvre au caractère profondément novateur : à vrai dire, la première riposte cohérente, dans le domaine de la peinture, à l'autel de bronze conçu par Donatello pour la basilique Sant'Antonio de Padoue (communément appelée le Santo), ainsi qu'au reflet de celui-ci, le retable en terre cuite de Nicolò Pizzolo et Giovanni da Pisa pour la chapelle Ovetari.

Pour la première fois, il eut la possibilité d'entreprendre une *pala* monumentale, dont il avait même conçu la structure, de manière résolument inédite et audacieuse, et dans laquelle il mit en œuvre, sans compromis d'aucune sorte, les contenus révolutionnaires d'une figuration à l'antique évoquée par des médaillons sculptés dans les pilastres peints où revivait le *pathos* solennel d'une éloquence sacrée nourrie d'un humanisme littéraire. C'était là le fruit de sa rencontre avec Gregorio Correr : rarement entente avec un commanditaire d'une telle ouverture d'esprit aura eu une influence aussi déterminante sur la conception d'un chef-d'œuvre qui marqua un tournant majeur dans l'histoire de l'art.

Le commanditaire

Gregorio Correr (1409-1464) fut l'un des intellectuels les plus remarquables de toute la Vénétie au milieu du xv^e siècle. Issu de la noblesse vénitienne, il avait étudié à Mantoue (1425-1427) avec Ludovico Gonzaga pour compagnon. Gregorio Correr, dont le charisme peut-être excessif et, dans sa jeunesse, les prises de position imprudentes avancées lors du concile de Bâle en 1433, nuisirent à ses ambitions ecclésiastiques, reporta de plus en plus ses attentions sur l'abbaye de San Zeno, dont il se vit concéder en 1443 la commande, jusque-là en possession de son oncle, le cardinal Antonio Correr. Il s'établit donc définitivement à Vérone à partir de 1449, où il entreprit un remaniement grandiose du chevet et du chœur de l'abbatiale, dignement couronné par le retable de Mantegna. Cette date de 1443 marquait pour l'abbé le début d'une vie nouvelle, et fut immortalisée pour cette raison sur le retable lui-même sans qu'y figurent en revanche ni son blason ni son nom.

Désireux de relever un véritable défi illusionniste, Mantegna unifie le champ pictural par le biais d'un puissant raccourci du bas vers le haut et d'une loggia classique qui se prolonge par-delà les quatre colonnes d'un encadrement architectural tout aussi antiquisant. Un tel parti, absent du retable en terre cuite de la chapelle Ovetari, est impensable sans la séquence des précédents toscans, qui commence avec le polyptyque de Masaccio pour Pise (1426) et se poursuit avec Filippo Lippi, Fra Angelico et Domenico Veneziano.

Une œuvre moderne et innovatrice

Le retable de San Zeno représente l'aboutissement logique de la recherche développée au fur et à mesure du chantier des fresques de la chapelle Ovetari. Le point de vue en contre-plongée, qui exalte sa monumentalité, ne fut utilisé que dans le registre inférieur des *Histoires de saint Jacques* (1454-1455), mis à part *L'Agonie au jardin des oliviers* (vers 1453-1454) de Londres et après l'expérience de la lunette du portail de la basilique du Santo (1452). Le retable de Vérone, enfin, relève un nouveau défi, en ce sens qu'il impose une claire distinction conceptuelle entre l'espace réel et l'espace peint, sans pour autant affaiblir l'impact de l'artifice mimétique.

La pâla de Mantegna est devenue l'archétype de toute cette tradition, si abondante dans la plaine du Pô, de polyptyques et de retables, dans lesquels le cadre - qui se prolonge dans l'architecture peinte - joue le rôle de diaphragme illusionniste. Néanmoins il ne propose pas de continuité structurelle entre l'encadrement et l'architecture peinte ; au contraire, il souligne le hiatus conceptuel au moyen des guirlandes qui passent derrière les demi-colonnes en bois sculpté de l'encadrement.

Cet effet de distanciation a une double signification, iconographique autant que rhétorique. D'une part, il affirme la dimension du sacré : l'espace habité par la Vierge et les saints est un espace autre, *clausus*. D'autre part, ce hiatus met en évidence, au-delà de sa séduction purement visuelle et avec une honnêteté intellectuelle qu'il convient de saluer, le caractère artificiel d'un trompe-l'œil qui transforme l'architecture sculptée de l'encadrement en avant-scène (*frons scenae*) pour l'espace virtuel de la peinture.

L'effet de tension illusionniste est démultiplié par la disposition des personnages en perspective décroissante vers le fond, laquelle permet à Mantegna de faire tenir pas moins de huit saints dans la composition.

La lumière joue également un rôle important, dans la mesure où elle est étudiée en fonction d'une source latérale située en haut à droite, depuis une fenêtre ouverte à dessein. C'est la raison pour laquelle les saints de droite reculent dans la pénombre, tandis que ceux de gauche apparaissent en pleine lumière.

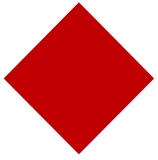
L'imitation du réel dans sa texture matérielle résulte avant tout d'une réflexion sur la peinture flamande à laquelle contribua également, selon toute vraisemblance, la connaissance des œuvres de Rogier van der Weyden et de Jan Van Eyck. Cette imitation dut se complexifier jusqu'à aboutir à une rhétorique plus intellectuelle de l'image, à laquelle il faut attribuer, par exemple, l'absence complète de dorures dans la scène principale. Cependant, par un subtil jeu de contrastes, l'or ne manque pas dans la prédelle, paradoxalement là où le rendu atmosphérique est plus sensible, dans un rapport d'émulation avec Giovanni Bellini.

La *Pala de San Zeno de Vérone* est sans conteste l'une des réalisations les plus audacieuses et les plus complexes de Mantegna, qui marqua d'emblée un tournant dans le développement du retable de la Renaissance en Italie du Nord.

Texte d'après l'essai d'Andrea De Marchi, publié dans le catalogue d'exposition



Andrea Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone.



La prédelle de San Zeno de Vérone

La Prière au jardin des Oliviers, 1457-1459

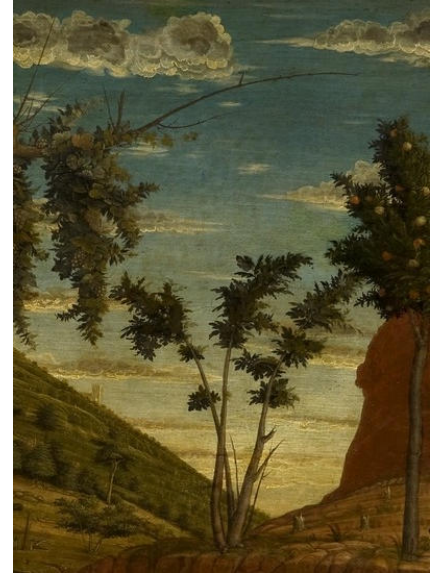
Bois transposé sur bois. H. 71,1 ; l. 93,7 cm
Tours, musée des Beaux-Arts, inv. 803-1-24

La Crucifixion, dite le Calvaire, 1457-1459

Bois. H. 76 ; 96 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 368

La Résurrection, 1457-1459

Bois. H. 71,1 ; l. 94 cm
Tours, musée des Beaux-Arts, inv. 803-1-25



La Prière au Jardin des Oliviers (détail).

Même si l'on tient compte de la monumentalité de la *pala* commandée par l'abbé Gregorio Correr (1411-1464), la hauteur de ces trois panneaux est absolument hors normes. À cet égard, les reliefs en bronze illustrant des histoires de saint Antoine de Padoue exécutés par Donatello entre 1446 et 1449 pour le maître-autel de la basilique du Santo fournissent un précédent indubitable, puisqu'ils mesurent chacun 57 cm sur 123. Comme dans une représentation théâtrale, les trois actes sont bien distincts.

Une scénographie orchestrée

La scénographie joue un rôle essentiel dans ces trois panneaux, conçus avec un horizon relativement bas ; elle relève d'une manière remarquable le défi particulièrement ardu de l'articulation d'espaces scéniques aussi complexes et peuplés de nombreux personnages, justifiant le point de vue en contre-plongée qui leur confère une dimension monumentale et fait du ciel un acteur important. Si celui-ci paraît sombre dans le compartiment central supérieur de la Pala, dans la prédelle il s'éclaircit vers l'horizon, donnant une impression de vérité atmosphérique. Cet effet ne se retrouve nulle part ailleurs, avec une telle intensité, dans tout l'œuvre de Mantegna, et s'explique par son dialogue alors très intense avec Giovanni Bellini.

Mantegna s'essaie à suggérer les variations de la lumière et l'illusion de la clarté de l'aube qu'il parvient à donner dans la *Prière* est admirable. La lumière naturelle, issue d'une fenêtre percée spécialement dans le mur sud du chœur de San Zeno, inondait le retable par la droite. Dans *La Crucifixion*, les rochers à droite, qui restent ainsi dans l'ombre, ont une fonction dramatique très évidente et le mauvais larron est de façon significative attiré vers cette partie obscure. Une multitude se presse aux pieds du Calvaire et l'impression d'un paysage immense est renforcée par le cortège quasi infini qui gravit la montagne et l'extension de la ville à perte de vue.

Dans *La Résurrection*, l'aube est déjà bien avancée, seules les silhouettes sombres des arbres qui se détachent sur le ciel du côté gauche suggèrent encore l'heure précoce. Pour ce panneau, il semble que le peintre se soit davantage intéressé à l'artifice de la lumière dorée qui émane du Christ.

Dans son dialogue *De politia literaria*, Angelo Decembrio fait dire à Lionello d'Este des paroles de véritable défi à l'adresse des peintres qui, ayant beau essayer en vain, ne parviennent pas à rendre « les couleurs de l'aurore, tantôt rougeoyantes, tantôt jaunâtres, le soleil qui s'éveille et qui se couche ». Mantegna, comme Giovanni Bellini, démontre non seulement qu'il sait rendre par un habile artifice la lumière de l'aube qui se lève au-delà des silhouettes sombres des rochers et éclaire par derrière les nuages noirâtres, mais mieux encore s'essaye à suggérer l'atmosphère particulière qui prélude silencieusement au drame sur le point d'éclater.

Jamais le peintre padouan n'a été aussi proche de son beau-frère (si ce n'est peut-être dans *La Présentation au Temple* de Berlin et dans *La Vierge et l'Enfant entre saint Jérôme et saint Louis de Toulouse* du musée Jacquemart-André) dans la délicatesse pathétique, si poignante de saint Jean les poings serrés en signe de douleur; dans le personnage de la Vierge qui s'évanouit entourée de ses compagnes en sanglots, et dans le Christ mort à la peau terreuse, aux membres maigres et osseux, étendu sur la Croix si proche du Christ de Giovanni Bellini dans le *Calvaire* du Museo Correr. Cependant chez Bellini, les figures sont tranquillement immergées dans le paysage, tandis qu'ici, les arrière-plans, fortement contrastés, donnent de la résonance au drame qui s'y déroule.

Ce dialogue entre figures et paysage est particulièrement chargé d'émotion dans *La Prière* de Tours et dans *La Crucifixion* du Louvre, de même que dans le panneau supérieur de gauche du grand triptyque, laissant supposer que Mantegna aurait exécuté ce retable de la gauche vers la droite simultanément sur les deux registres (panneaux supérieurs et prédelle).

Dans *La Crucifixion*, l'idée, d'une force extraordinaire, qui consiste à représenter le Golgotha comme une calotte rocheuse posée au sommet d'une pente escarpée d'où se détachent au loin les silhouettes des soldats en train de repartir, reprend, avec une perspective plus rigoureuse, une invention de Van Eyck, que plusieurs artistes de son entourage immédiat reprendront.

La présence de certains éléments iconographiques, notamment la ville de Jérusalem, relie entre elles ces trois scènes, comme un « fil rouge ».



Réinventée avec une scrupuleuse attention topographique, la cité paraît proche dans *La Prière*, et s'éloigne progressivement dans les deux autres compositions, marquant ainsi le dépassement définitif du monde de la Loi grâce au sacrifice du Christ. La grande érudition de Mantegna s'illustre dans cette représentation imaginaire de Jérusalem, qui ne découle pas de récits véridiques mais de la description littéraire donnée par Flavius Josèphe dans les *Antiquités judaïques*, un texte que l'artiste utilisera également pour les *Triumphes de César*.



La précision avec laquelle les trois quartiers de la ville sont différenciés – la citadelle d'Antonia représentée comme un château occidental; la cité du Temple, imaginée comme un Panthéon fantaisiste; la ville nouvelle, délimitée par un mur en partie écroulé – contredit les vaines spéculations selon lesquelles Mantegna aurait plutôt voulu représenter la ville de Constantinople, tombée depuis 1453 entre les mains des Turcs.

Dans le panneau central de *La Crucifixion*, c'est encore Jérusalem qui est représentée, à peine plus éloignée, mais sous un angle diamétralement opposé; en effet, l'éperon rocheux du mont Sion se dresse non plus à gauche mais à droite de la ville, la coupole du Temple est désormais à gauche de la citadelle dont on identifie toujours la triple enceinte des murs. Dans la *Résurrection*, en revanche, la ville de Jérusalem apparaît à l'arrière-plan, totalement schématique et sommaire, lointaine et de dimension très réduite à droite de la composition.



UNE NATURE "HABITEE"

Une atmosphère recueillie baigne la *Prière au jardin des Oliviers*, située à l'abri d'un rocher, là où la vallée de Josaphat marque un tournant et s'ouvre soudain sur Jérusalem toute proche. La nature participe à la dramaturgie à travers une infinité de notations surprenantes, des roseaux aux souches des arbres abattus, des champignons qui prolifèrent sur le côté humide d'un tronc, au scintillement de la lumière sur l'eau frémissante. L'alternance de reflets miroitants et de bandes d'ombre sur la surface de l'eau est un admirable morceau de rendu naturaliste, très différent du même motif dans *La Prière au jardin des Oliviers* de la National Gallery de Londres, où le lit du ruisseau est une cavité carrée creusée dans la roche, dont les fissures transparaissent sur le fond. Il faut cependant rappeler qu'une grosse lacune, dans le panneau de Tours, comblée par une couleur sombre, a modifié la perception de ce détail.





La lumière de l'aube montante, qui doucement se répand, scintille à la surface de l'eau, effleurée de touches roses posées au pinceau, et l'éclaircit jusqu'au-dessous du talus rocheux, à droite.

À cet endroit, la luminosité diffuse est désormais indûment interrompue alors qu'elle devait contraster avec l'ombre portée du talus et donc avec la pénombre dans laquelle coule le ruisseau au premier plan – pénombre qui, à son tour, fait ressortir les roseaux, immobiles dans la lumière. La magie évocatrice de la cascade, où le bruit de l'écoulement de l'eau est aussi important que sa représentation visuelle, avait déjà attirée Mantegna dans l'une de ses premières œuvres, le *Saint Jérôme dans le désert* du Museu de Arte de Sao Paulo, peint aux environs de 1448-1449.

Pour Mantegna, la nature est essentiellement un décor, qui participe en tant que tel au drame historique, imprégnée des sentiments des créatures qui l'habitent, animée jusque dans la moindre anfractuosité, non pas par des forces mystérieuses comme chez Léonard de Vinci, mais par les signes du temps et de la vie.



Les bruits, les voix, les cris, les bruissements, les silences animent cette nature. Même des détails surprenants comme le lapin qui s'arrête, effrayé, à l'entrée du petit pont rustique, ou les abeilles qui essaient autour des ruches aménagées dans deux troncs d'arbres constituent de véritables tours de force illusionnistes, dans le cadre de cette conception mimétique totale, et en dehors de tout sous-entendu iconologique. Mantegna prenait plaisir à insérer de semblables détails dans d'autres tableaux, représentant des lapins dans les contextes les plus divers : dans *La Prière au jardin des Oliviers* de la National Gallery de Londres, dans le *Saint Sébastien* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, dans le *Parnasse* du *studiolo* d'Isabella d'Este, où toutefois leur présence était plus prévisible.



Le motif des ruches avec les abeilles essaimant, a été repris avec des variantes, par certains peintres de l'entourage de Mantegna.



Par exemple dans le *Noli me tangere* de la National Gallery de Londres, œuvre de l'un de ses élèves mantouans, un artiste anonyme peut-être plus proche au début de Francesco Bonsignori.

Ce tableau reprend d'autres motifs inversés, tirés de la *Prière au jardin des Oliviers* de Tours, comme le rocher raccourci et creusé comme un pont naturel, ou l'arbre sec auquel s'est agrippée la vigne. Pietro Guindaleri dans une miniature de la *Naturalis Historia* de Pline l'Ancien reprend également ce détail iconographique avec les abeilles essaimant pour illustrer l'incipit du livre XI consacré aux insectes.



On le retrouve encore chez Liberale da Verona, dans une miniature ayant la même fonction, même si elle est inscrite directement sous la lettre initiale "R", dans un autre Pline, enluminé par Gregorio Lolli Piccolomini au milieu des années soixante.

Tous ces détails micrographiques constituent l'écho le plus abouti à l'exactitude mimétique des peintres flamands, que Mantegna avait pu connaître à travers, entre autres, les œuvres de Rogier van der Weyden destinées à Ferrare. La description illusionniste des phénomènes naturels dans leur diversité est cependant toujours subordonnée aux exigences d'une peinture « d'histoire » concentrée sur le drame en train de se jouer.

Le tronc de l'arbre mort, gisant au premier plan, frappé par la foudre mais sur lequel s'enroule une vigne portant des grappes, prend alors valeur d'emblème éloquent de la passion du Christ tout entière.

D'une manière plus générale, Mantegna semble vouloir, dans cette œuvre, se confronter à toutes les difficultés picturales et relever le défi de représenter au plus près la nature, stimulé en cela par les *ekphrasis* des humanistes qui déjà avaient consacré l'excellence de Pisanello, son prédécesseur à la cour des Gonzague où il s'apprêtait à s'installer.



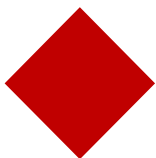
Toute la nature est imprégnée de la tension surhumaine qui tourmente Jésus. Sa solitude et son tourment intérieurs sont exprimés par contraste à travers la splendeur de la nature qui s'éveille au matin, par les mille petits bruits qui l'animent.

Dans un souci d'efficacité dramatique bien précis, Mantegna semble vouloir relever un défi rhétorique encore plus ardu, qui avait été posé par les *ekphrasis* littéraires : le rendu pictural des sons, entités invisibles et immatérielles.

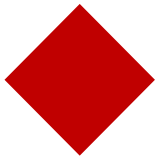
Dans le poème qu'il adressa à Pisanello, Guarino de Vérone fit l'éloge de l'habileté du peintre à imiter la nature dans toute sa variété « météorologique », les diverses saisons et les diverses heures du jour et de la nuit, jusqu'à nous donner l'illusion d'entendre les sons, en une géniale synesthésie : « tu décris les mers en tempête et les eaux tranquilles, bientôt nous entendrons l'écume blanchir et les plages résonner ; [...] il nous semble entendre le hennissement du cheval de bataille, tressaillir au son des trompettes ».

C'est uniquement dans ce cadre rhétorique que l'on peut comprendre le sens de tous ces détails remarquables qui répondent à une dramaturgie bien précise : le murmure d'un filet d'eau, rebondissant dans sa chute sur un amas de pierres ; la frayeur d'un lapin qui s'apprête à traverser le petit pont mais qui dresse les oreilles et s'arrête, paralysé par le vacarme des soldats ; le bourdonnement d'une myriade d'abeilles dorées autour des ruches.

Texte d'après l'essai d'Andrea De Marchi, publié dans le catalogue d'exposition



1431. Naissance d'Andrea Mantegna à Isola di Carturo, à mi-chemin entre Padoue et Vicence.
1441. Entre dans l'atelier de Francesco Squarcione à Padoue.
1443. Le grand sculpteur florentin, Donatello, s'installe pendant une dizaine d'années à Padoue pour la réalisation de la statue équestre du Gattamelata, célèbre condottiere, et de l'autel en bronze destiné à la basilique Sant'Antonio.
1447. Quitte l'atelier de Squarcione et reçoit ses premières commandes.
- 1448-1457. Chargé par Impératrice, la veuve d'Antonio Ovetari, de peindre les fresques de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani de Padoue. Ces fresques seront en partie détruites en 1944.
1453. Épouse Nicolosia Bellini, fille de Jacopo et sœur de Gentile et Giovanni, s'alliant ainsi avec le plus grand atelier d'artistes vénitiens.
- 1453-1455. Il exécute le retable de Saint Luc pour la basilique Santa Giustina de Padoue.
1455. Premiers contacts avec le marquis de Mantoue Ludovico Gonzaga qui désire faire de lui son artiste de cour.
- 1457-1459. Mantegna réalise le retable de San Zeno commandé par l'abbé Gregorio Correr pour la basilique San Zeno de Vérone.**
1460. S'installe à Mantoue pour se mettre au service des Gonzague, et y demeure jusqu'à sa mort.
- 1465-1474. Peint la Chambre des Époux au premier étage du Castello di San Giorgio.
1466. Séjourne à Pise et à Florence.
1469. Se rend à Ferrare pour recevoir le titre de comte palatin de l'empereur Frédéric III.
- 1475. Mantegna signe un contrat avec l'orfèvre Gian Marco Cavalli pour le transfert de plusieurs de ses dessins sur des plaques et l'invention des cuivres avec l'indication des sujets.**
1478. Mort du marquis Ludovico Gonzaga, auquel son fils Frederico succède.
1481. Mariage de Chiara Gonzaga avec Gilbert de Bourbon-Montpensier, cousin de Louis XI et seigneur d'Aigueperse (Auvergne). L'envoi vers la France de la grande toile représentant *Saint Sébastien* (Louvre) est probablement lié à cet événement.
1484. Mort du marquis Federico Gonzaga. Son fils Francesco II lui succède.
1486. Guidubaldo, jeune duc d'Urbin, en visite à Mantoue, admire les premières toiles des Triomphes de César.
- 1488-1490. Mantegna séjourne à Rome à la demande du pape Innocent VIII pour décorer à fresque la chapelle du nouveau palais du Belvédère. La chapelle sera détruite en 1775.
1490. Mariage du marquis Francesco Gonzaga avec Isabelle d'Este, fille du duc de Ferrare, Ercole I.
1495. Au lendemain de la bataille menée contre les troupes françaises de Charles VIII à Fornoue, Francesco Gonzaga commande à l'artiste la *Vierge de la Victoire* (Louvre).
- 1497-1502. Peint les deux toiles, *Le Parnasse* et *La Minerve* (Louvre) pour le studiolo d'Isabelle d'Este. En 1632, ces œuvres entrent dans la collection du cardinal de Richelieu et sont présentées dans son château de Richelieu (Indre-et Loire) comme décor du cabinet du roi.
- 1499-1500. Exécute pour le cardinal d'Amboise un retable aujourd'hui perdu représentant saint Jean Baptiste.
- 1504-1506. Mantegna réalise les tableaux pour sa chapelle funéraire dans l'église Sant'Andrea de Mantoue. Les fresques seront probablement exécutées par son atelier et le jeune Corrège.
1506. Le 13 septembre, Mantegna meurt à Mantoue.



Informations pratiques



Musée des Beaux-Arts

18, place François-Sicard / 37000 Tours
musee-beauxarts@ville-tours.fr
www.mba.tours.fr / www.musees-regioncentre.fr
www.facebook.com/Musée-des-Beaux-Arts-de-Tours
T. 02 47 05 68 73 / F. 02 47 05 38 91

Ouvert tous les jours, sauf le mardi
De 9h à 12h45 et de 14h à 18h
Fermé le 1er janvier, 1er mai, 14 juillet, 1er et 11 novembre, 25 décembre



Plein tarif : 6 €. Le ticket est valable pour la journée



Demi-tarif : 3 €



Gratuité : Premier dimanche du mois / *Musée pour Tous*, journée de gratuité.



Visites commentées des collections permanentes et expositions temporaires.
Sur rendez-vous. Renseignements : 02 47 05 68 73
Forfait conférence : **40 €**



Souterrain : Visite limitée à 10 personnes.
Sur réservation : 02 47 05 68 73 / **Tarif : 2 €**



Carte multi-visites : 10 €

Valable un an, à partir de la date d'achat. Cette carte vous permet de bénéficier d'une entrée dans chacun des quatre musées de la ville de Tours : musée des Beaux-Arts, musée du Compagnonnage, Muséum d'Histoire Naturelle et Château de Tours. Vous pouvez l'acquérir dans chacun des sites concernés.



Pass annuel individuel Musée : 25 €



Tarifs détaillés sur www.mba.tours.fr