

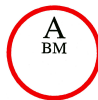
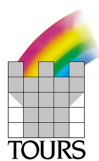
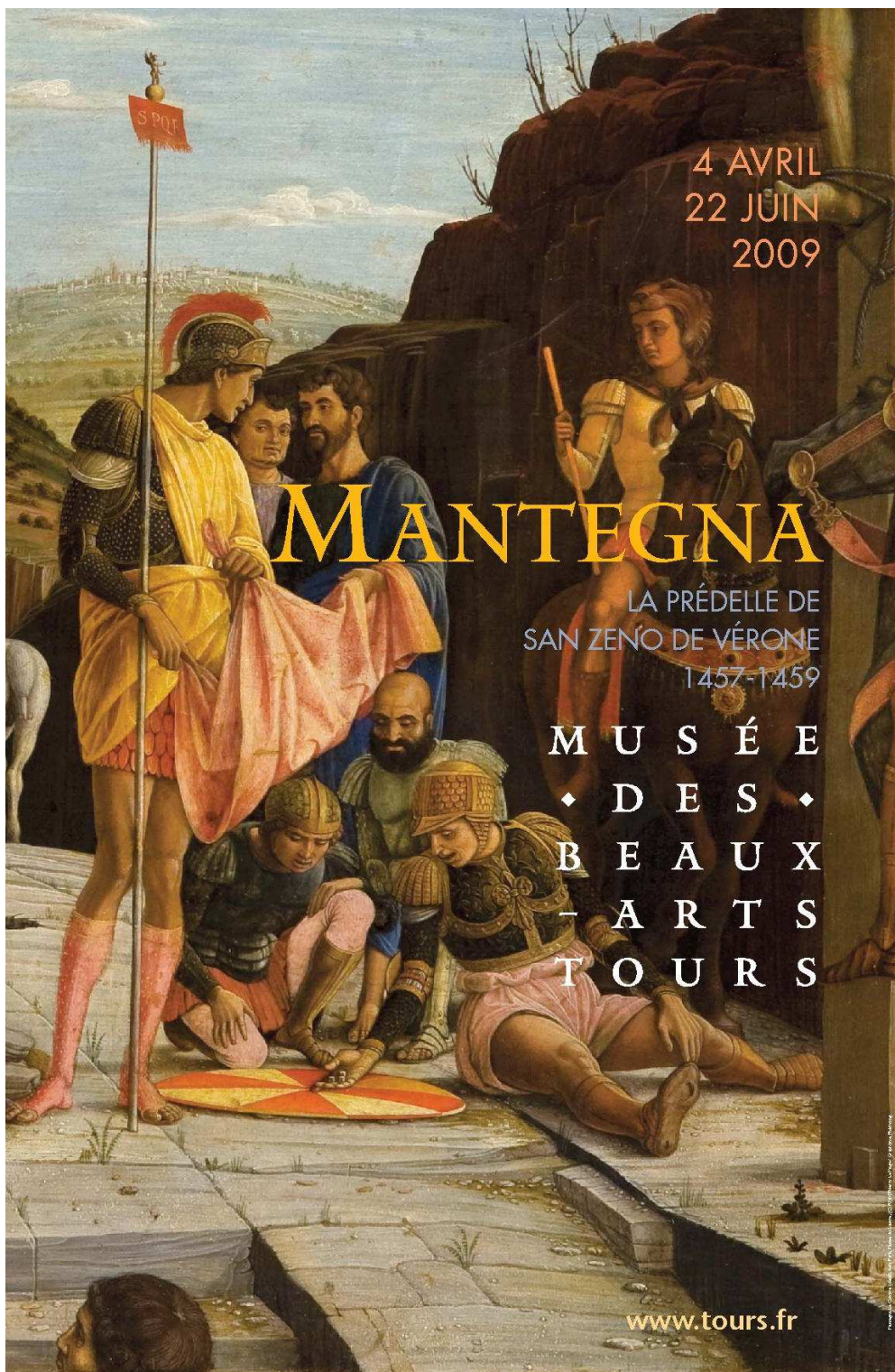
M U S É E
♦ D E S ♦
B E A U X
- A R T S
T O U R S

MANTEGNA

La prédelle de San Zeno de Vérone – 1457-1459

4 avril – 22 juin 2009

Mantegna
La prédelle de San Zeno de Vérone.
1457 - 1459



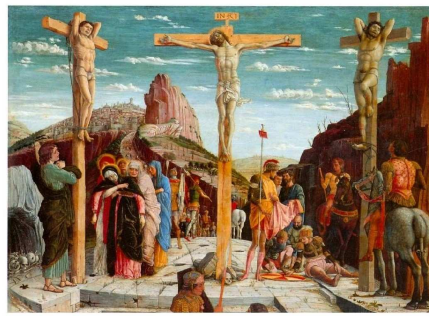
musée de France

L'exposition du Musée des Beaux-Arts de Tours est financée par la Ville de Tours ; elle bénéficie également de l'appui de la DRAC Centre / Ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil régional du Centre, du Conseil général d'Indre-et-Loire et de l'association des Amis de la Bibliothèque et du Musée des Beaux-Arts de Tours



Sommaire

Communiqué	p. 3
La Pala de San Zeno de Vérone	p. 4-5
La prédelle de San Zeno	p. 6-10
L'art et la matière	p. 11-12
La fortune de Mantegna	p. 13-15
Chronologie	p. 16
Catalogue	p. 17
Programme culturel	p. 18
Oeuvres exposées	p. 19
Visuels disponibles pour la presse	p. 20-21
Renseignements pratiques	p. 22



Communiqué

Mantegna La prédelle de San Zeno de Vérone – 1457-1459 4 avril - 22 juin 2009

Pour la première fois depuis 1930, le musée du Louvre accepte, à titre exceptionnel, de prêter au musée des Beaux-Arts de Tours, son panneau d'Andrea Mantegna *La Crucifixion* pour offrir au public ligérien, l'événement du printemps 2009 : la reconstitution à Tours de la prédelle du retable de San Zeno de Vérone.

Cette œuvre, une des réalisations les plus audacieuses et les plus complexes dans la carrière du jeune Mantegna à la veille de son départ pour la cour des Gonzague à Mantoue compte parmi les chefs-d'œuvre de la peinture italienne de la première Renaissance.

Le retable fut réquisitionné et démembré en mai 1797 lors de la campagne d'Italie de Bonaparte. Les six morceaux (trois pour la partie supérieure, trois pour la prédelle) arrivèrent à Paris le 27 juillet 1798 et furent, dès novembre, exposés au Muséum central (futur Musée du Louvre).

En 1803, pour compenser les saisies effectuées au château de Richelieu, principalement celles des tableaux de Mantegna provenant du *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue, Vivant Denon accorde au musée de Tours les deux parties latérales de la prédelle.

L'exposition de Tours, centrée sur l'histoire de la prédelle et son caractère profondément novateur, permet de découvrir les dernières études radiographiques, menées sur ces panneaux, au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, en particulier la découverte du dessin sous-jacent de Mantegna. Un ensemble pédagogique (photos, radios..) est réuni à cette occasion.

L'exposition propose également un regard sur la fortune de la prédelle de Mantegna au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle à partir des collections du musée de Tours et d'un prêt du Département des Arts graphiques du Louvre, avec la présentation, en vis à vis, de la célèbre copie d'Edgar Degas *Le Calvaire*, du *Triptyque de la Passion* d'Achille Jacquet – cuivre et gravures – exécuté pour l'exposition universelle de 1900 et des deux films de Sarkis, hommage aux Mantegna de Tours, conçus à l'Atelier Calder à Saché en 1997-1998.

Préfacé par Dominique Thiébaud, conservateur général au département des Peintures du musée du Louvre, commissaire de l'exposition Mantegna au Louvre, le catalogue réunira les textes d'Andrea De Marchi (professeur à l'Université de Florence), d'Alessandro Del Puppo (enseignant-chercheur à l'Université d'Udine) d'Elisabeth Ravaud (radiologue, ingénieur de recherche au C2RMF), Myriam Eveno (chimiste, ingénieur d'étude au C2RMF) et d'Annie Gilet, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Tours



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 oeuvres 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}^{ème} 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 commende, 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 pala 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.

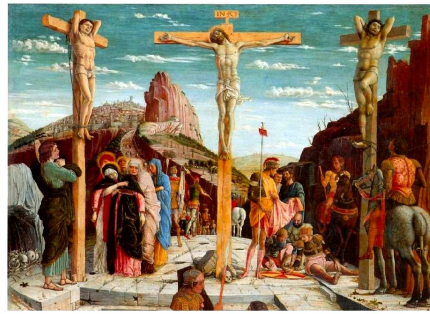
L'effet de tension illusionniste est démultiplié par la disposition des personnages en perspective décroissante vers le fond, laquelle permet à Mantegna de faire tenir pas moins de huit saints dans la composition.

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



La prédelle de San Zeno de Vérone

Andrea Mantegna

Isola di Carturo (Padoue), 1431 – Mantoue, 1506

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

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. A 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.

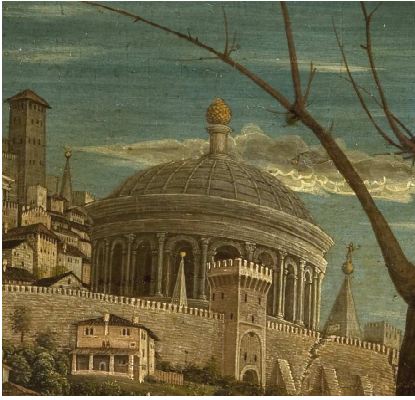
Ce dialogue entre figures et paysage est particulièrement chargé d'émotion dans la *Prière* de Tours et dans *La Crucifixion* du Louvre, de même que dans le panneau supérieur de gauche du grand triptyque, laissant supposer que Mantegna aurait exécuté ce retable de la gauche vers la droite simultanément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



A 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 attiré Mantegna dans l'une de ses premières oeuvres, 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



L'art et la matière

La réunion exceptionnelle des trois éléments de la prédelle de San Zeno à l'occasion de l'exposition Mantegna du musée du Louvre puis de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Tours fut à l'origine d'un réexamen complet et systématique des trois panneaux par des techniques scientifiques non invasives. Cette étude a apporté de très nombreuses informations sur les étapes de sa mise en œuvre.

Chaque composition avait un support autonome et la radiographie a confirmé la faible qualité du bois employé, comme cela a été observé dans le polyptyque de Saint Luc, peint à Padoue quelques années auparavant en 1453-54. Chaque élément de prédelle a été peint dans un cadre intermédiaire appliqué sur le panneau et l'ensemble a été inséré dans le cadre monumental.

L'étude en réflectographie met en évidence un important travail préparatoire sous forme de dessin et de lavis sous-jacents. L'ensemble du dessin est réalisé à main libre. Les repentirs de cette phase préparatoire portent plus sur les fonds et le décor que sur les personnages eux-mêmes qui ont probablement fait l'objet de dessins préparatoires sur papier. Mantegna a employé plusieurs types de tracé. Certains extrêmement fins pourraient correspondre à des traits de crayon à sec, par exemple dans la première esquisse des collines du fond de *La Crucifixion*. Ailleurs, il s'agit d'un médium liquide employé avec des brosses extrêmement larges laissant un dessin peint strié comme dans l'ébauche des feuillages des arbres. Pour les rochers, le pinceau est encore assez large. Des pinceaux plus fins mais de diamètres variés sont encore observés dans les vêtements des personnages et les visages. Dans la plus grande partie des compositions, le dessin indique les contours des formes. On peut remarquer l'habitude qu'a Mantegna de dessiner ses personnages dénudés avant de les habiller. Ce procédé est bien visible dans le groupe des saintes femmes soutenant Marie dans *La Crucifixion*, mais il est en fait retrouvé de manière plus discrète pour presque tous les personnages.

Les différentes analyses réalisées ont permis d'appréhender une grande partie de la palette employée par Mantegna. Les associations ou mélanges de couleur sont en grande partie identiques dans les trois panneaux. Dans *La Résurrection*, on note l'emploi abondant de lapis lazuli dans le ciel comme l'utilisation de minium (pigment rouge à l'oxyde de plomb) dans une grande partie de la composition, ces deux pigments visant à renforcer l'éclat lumineux de cette scène. Il faut souligner l'exécution remarquable des ciels des trois compositions qui, en se distinguant les uns des autres par la répartition des pigments et l'épaisseur des couches, suggèrent l'heure de chacune des scènes.



Les vêtements des différents personnages sont le lieu d'une profusion d'accords colorés obtenus par des superpositions, mélanges ou associations variées de pigments.

Les couleurs bleues sont de différentes nuances. Un bleu « nuit » ou bleu très foncé est employé pour le manteau du Christ dans *La Prière au jardin des Oliviers*, celui de la Vierge dans *La Crucifixion* et l'armure d'un soldat de *La Résurrection*. Les analyses mettent en évidence la présence de lapis lazuli, d'azurite et de blanc de plomb. L'examen au microscope montre de plus la présence de glacié de laque rouge sur les plis sombres du manteau de la Vierge et celui du Christ.

Un bleu « canard » est employé pour la robe de Saint Jean dans *La Prière au jardin des Oliviers* comme dans *La Crucifixion*.

Un bleu vif lumineux dans le manteau d'une sainte femme du *Calvaire* correspond à du lapis lazuli employé comme seul pigment bleu et mélangé à du blanc de plomb. D'autres éléments de composition sont également peints avec ce pigment comme le bouclier posé à terre et le vêtement d'un soldat à l'extrême droite de *La Résurrection*. Des nuances violines, visibles dans le vêtement

d'un personnage du groupe de soldats au pied de la croix et dans le casque du soldat du premier plan dans *La Crucifixion*, sont obtenues par la superposition d'une laque rouge sur une première couche de lapis lazuli. Un gris bleuté est observé sur les bottes d'un soldat allongé comme sur les chausses d'un second soldat assis de *La Résurrection*. Les analyses révèlent la présence d'indigo, couleur organique préparée à partir d'une plante. Ce colorant d'un emploi assez rare, a déjà été signalé sur des œuvres de Ferrare où il est généralement employé en sous-couche.

Mantegna a également employé différents verts dont les nuances sont parfois perdues en raison du vieillissement des matériaux mais restituées par la caractérisation analytique.

Le vert des feuillages de *La Prière au jardin des Oliviers*, correspond un mélange de malachite et de jaune de plomb et d'étain. La malachite est ainsi traditionnellement employée pour les feuillages à cette époque. Un second vert plus bleuté correspond à un mélange d'azurite et de jaune de plomb et d'étain qui fut utilisé pour les joncs ou l'habit d'un soldat dans *La Prière au jardin des Oliviers*.

L'association chromatique du jaune clair et du rouge, que l'on retrouve dans chacun des trois panneaux, est toujours obtenue par l'emploi d'un jaune de plomb et d'étain et d'une laque rouge. Un bel orange vif est plus largement employé dans la scène de *La Résurrection*. Les analyses ont permis d'identifier un mélange de minium et de cinabre. Cette couleur est employée en surface pour certaines parties de vêtement des soldats et pour les angelots et en sous couche pour le couvercle du tombeau et le fond de la grotte.



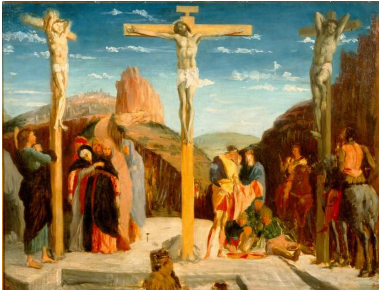
Les trois scènes de prédelle se caractérisent enfin par une profusion de détail à l'or. Il est délicatement appliqué sous forme de poudre (or coquille) en halo sur les auréoles finement hachurées, dans les décors des armures, dans le calice apporté par l'ange, dans de nombreux détails de la ville de Jérusalem (la pomme de pin du Temple, le croissant de la citadelle, les sphères au sommet des obélisques), dans la myriade d'abeilles autour des ruches, mais aussi telle une précieuse poussière de lumière sur certains vêtements, par exemple le manteau d'azur, obscurci aujourd'hui, de la Vierge qui s'évanouit aux pieds du Christ, dans *La Crucifixion*, et sur le manteau bleu du Christ dans *la Prière* ou sur la tunique rose de Judas, dans la même composition.

Les chérubins qui font cercle autour du Christ sont mis en lumière avec l'or coquille, sur une base d'un violet léger, de même que les feuilles du lierre grim pant sur l'arcade rocheuse du sépulcre, les boucliers, les cuirasses, les cottes d'armes, les massues, les épées et leurs gardes. Une telle abondance d'or est évidemment liée à la réverbération chaude et lumineuse qui, émanant du Christ, éclaire les parois rougeâtres de la grotte. Cet or en poudre avait sans doute pour fonction de provoquer une vibration colorée des motifs plus qu'une réelle perception du matériau précieux. Son usage abondant est remarquable par contraste avec son absence complète au registre principal du retable.

Il est difficile de donner un ordre chronologique d'exécution entre ces panneaux à la phase dessinée, comme certains auteurs l'ont proposé pour le registre principal. A la phase peinte, les associations ou mélanges de couleur sont en grande partie identiques dans les trois panneaux.. L'examen sous le microscope de chacune des trois compositions montre une infinité de détails quasiment invisibles à l'œil nu qui témoignent d'une même minutie dans l'exécution de ces trois panneaux.

Si l'on observe que le dessin sous-jacent hachuré du Christ de *La Résurrection* est très proche de celui du panneau gauche du registre principal et que, dans ce panneau de prédelle seulement, l'emploi d'indigo est identifié comme cela semble être le cas dans les trois panneaux du registre principal, on est tenté de proposer une exécution de la prédelle antérieure à celle du registre principal. L'exécution particulièrement minutieuse de cette dernière laisse penser aussi que le départ de Mantegna pour Mantoue n'était pas imminent lorsqu'il réalisa ces chefs-d'œuvre.

La Fortune de Mantegna



Au début du XIX^{ème} siècle en France, un peintre comme Mantegna représentait un modèle de composition dont la rigueur et l'archaïsme savant pouvaient inspirer les élèves dissidents de David ou proches d'Ingres. En 1799, un rédacteur anonyme du "Journal des Arts" déplorait déjà la propagation, parmi les peintres les plus jeunes, de cette simplification stylistique radicale, et remarquait : "Naïf comme André Montaigne, par exemple, est le suprême de l'art à leurs yeux contemplatifs de la nature primitive; aussi le plus grand éloge que l'on puisse recevoir de ces messieurs est : naïf".

En 1812, Ingres inséra dans son *Romulus, vainqueur d'Acron, porte les dépouilles opimes au Temple de Jupiter* quelques figures et insignes qui évoquaient ceux des *Triumphes de César* de Mantegna. Chez Ingres, ces "citations" iconographiques s'imposèrent comme emblème explicite d'une romanité héroïque. Chez d'autres peintres, des emprunts similaires illustrèrent un goût pour la "Rome impériale", comme dans *La Justice de Trajan* d'Eugène Delacroix. Ces premiers emprunts se développèrent par la suite selon des formes plus allusives et plus discrètes.



Quand *Le Christ mort et les anges* fut présenté au Salon de 1864, Gustave Courbet déplora le fait que l'auteur se fût inspiré des écoles archaïques. Manet faisait de toute évidence allusion au *Christ de pitié soutenu par un séraphin et un chérubin* de Copenhague, étudié par l'intermédiaire de la gravure. Citer Mantegna et, dans le même temps, refuser ses références les plus explicites à la culture "antiquaire", n'était-ce pas là une façon de reconnaître, de manière presque insolente, les ingrédients de sa modernité, fondée sur des lectures et des moyens d'ordre exclusivement stylistique et formel ? Ainsi Manet était-il en mesure de briser le fil de la continuité avec la tradition maintenue vivante par la culture académique, en préparant les outils d'une reformulation, enfin "moderne", des maîtres anciens.

Dans *L'âge d'or* d'Ingres, grande peinture murale réalisée entre 1843 et 1847 au château de Dampierre, considérée comme une oeuvre majeure du milieu du XIX^{ème} siècle, l'artiste citait le Mantegna du *Parnasse* pour la ronde des danseuses (qui aura tant d'influence, par la suite, sur le développement de ce thème au XX^{ème} siècle, de Matisse à Picasso). La confrontation d'Ingres avec Mantegna restait fondée sur l'*auctoritas* reconnue de la tradition et sur l'étude pleine de déférence d'un motif iconographique.

Cette attitude était proche de celle qu'Edgar Degas revendiqua pour lui-même, à peine quelques années plus tard. Mais les réalisations de ce dernier firent réellement entrer l'image de Mantegna dans l'espace formel du modernisme européen.

Les copies d'après Mantegna, *Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu* et *Le Calvaire*, faites par Degas présentaient aussi bien une facture sommaire et une technique extravagante qu'une réalisation picturalement plus orthodoxe et fidèle. Les remarquables et surprenantes ruptures stylistiques qui existent entre ces deux copies provenaient, aussi bien, de l'attitude fortement expérimentale d'Edgar Degas que de la diversité des sources : à savoir les originaux du Louvre, les gravures d'Andreani, et des photographies en noir et blanc. Degas fut parmi les premiers artistes modernes à ré-étudier systématiquement le maître de Padoue, comme le confirme le contenu de ses trente-six carnets conservés à la Bibliothèque nationale de France.



Une oeuvre comme *Le Calvaire* de Tours, si on la rapproche des solutions adoptées dans les tableaux des deux décennies suivantes, est bien caractérisée par une étude scrupuleuse de la disposition des figures et par un répertoire d'artifices de composition aptes à étendre la spatialité du tableau grâce à de surprenantes inventions. Les deux figures de soldats tronquées constituent un dispositif de profondeur fictive souvent repris par Degas dans ses compositions ultérieures. Ainsi, dans les *Danseuses montant un escalier* (1886-1890, Musée d'Orsay), les deux figures à mi-corps de ballerines, dans l'angle inférieur gauche du tableau, suggèrent-elles ce même effet de profondeur au premier plan.



L'image moderne du peintre padouan, débarrassée de l'érudition et de la pratique académique, s'installait progressivement dans le registre d'une libre interprétation, grâce aux études et critiques littéraires toujours plus nombreuses. Ce glissement favorisa une sorte de fusion entre antique et moderne, et entre classicisme et exotisme.



La libération opérée par Degas est cruciale, car à partir de son incessant travail d'étude et de réécriture des maîtres anciens – et tout particulièrement de Mantegna – émergeaient aux yeux des observateurs deux lignes d'interprétation possibles concernant ce maître de la Renaissance. Il ne s'agissait toutefois pas de deux aspects antithétiques car la froide rigueur du dessinateur pouvait en somme coexister avec le superbe orchestrateur de figures peintes. C'est ce dernier aspect de Mantegna qui, selon toute probabilité, séduira également Cézanne ou Matisse.



Cézanne reprend dans ses tableaux *Les Baigneuses* (Londres et Chicago) la figure de l'apôtre couché, au premier plan, au centre du *Christ au jardin des Oliviers*, traitée en "raccourci". Elle est également présente, en position inversée, dans la partie inférieure droite des *Grandes Baigneuses* de Philadelphie, produisant un effet remarquable de profondeur spatiale. Il en est de même pour la figure de la baigneuse située à gauche de la précédente qui présente tant d'analogies avec celle de l'apôtre Jean assis et assoupi, dans la composition de Mantegna.

Matisse, dans ses recherches pour *Le Chemin de Croix* de la Chapelle du Rosaire à Vence en 1949, poursuit le travail de copiste de ses prédécesseurs et reprend très exactement le motif du groupe des *Femmes de Jérusalem* tel qu'il est traité dans *La Crucifixion*, supprimant seulement les auréoles.



Au cours des années vingt, commença à se perdre, de manière irrémédiable, ce sens de la continuité avec toutes les idéologies possibles du classicisme ou du goût "antiquaire". Une nouvelle génération de peintres, née avec les avant-gardes, ne voulut ni ne put saisir dans la peinture de Mantegna les traits les plus riches et les plus raffinés. Mantegna fut en revanche reconnu de préférence comme un précurseur – parmi de nombreux autres possibles – des valeurs plastiques solides et essentielles et on le réduisit bien souvent à un répertoire de formes pures stylisées. Le champ de références est très vaste, et va de la *Maternité* (1921) de Gino Severini jusqu'au *Portrait de Luis Bunuel* de Salvador Dali (1924) en passant par les études du jeune Henry Moore.

Des gravures et copies, destinées à l'usage fonctionnel d'un apprentissage académique, on est passé aux photographies et aux diverses formes de montage et de manipulation visuelle que permet la présentation graphique moderne. En somme, si la fortune de Mantegna chez Moreau et Degas était inséparable de leurs visites au Louvre, au XX^{ème} siècle, elle est intimement liée à la diversité des diffusions éditoriales.

Le mode traditionnel de transmission historico-artistique des motifs de Mantegna, est alors abandonné et ces motifs, tellement repris et réinterprétés connaissent désormais une vie autonome indépendante de tout lien causal direct.



Le triptyque de films réalisé entre 1997 et 2002 par Sarkis en hommage à la prédelle du retable de San Zeno constitue, de ce point de vue, l'une des réécritures les plus efficaces et les plus sensibles de l'œuvre de Mantegna. Dans le film *Au commencement l'aura*, la caméra est fixée en position zénithale au-dessus d'un détail photographique du Christ ressuscité. Sur la droite est posée une tasse en céramique remplie d'eau. La main de Sarkis commence à déposer, avec précaution, de la couleur à l'aquarelle en s'aidant de la pointe d'un pinceau, qui effleure à peine la voile d'eau. L'opération est répétée pour les trois tons qui distinguent les groupes d'anges disposées autour de la figure du Christ : le rouge, le jaune et l'ocre. En se dissolvant dans le liquide, les couleurs commencent à prendre une prodigieuse configuration aléatoire, jusqu'à leur "précipitation" définitive et leur installation dans une forme stable. Une action semblable se déroule dans le film *Au commencement l'entrée*, avec l'image du *Christ au jardin des Oliviers* de Tours, et dans le film consacré à la *Crucifixion* du Louvre.

Grâce à cette opération simple, qui bénéficie du dynamisme et de la temporalité spécifiques de l'image vidéo, on parcourt à nouveau l'émouvante production de la gamme de couleurs employée par Mantegna pour ses figures. Chaque détail, choisi dans les tableaux de la prédelle, est ainsi réduit à sa quintessence chromatique et revit dans le présent comme image abstraite d'une immédiate quotidienneté. Parmi toutes les façons possibles de perpétuer l'art du grand peintre padouan, celle qu'a choisie Sarkis associe les ressources actuelles de l'image animée à la pratique intemporelle de l'aquarelle. Il se produit ainsi un ensemble original de résonances et d'allusions, à la tonalité contemplative et assourdie. Il s'agit là d'une restitution respectueuse et, en un mot, poétique.

Texte d'après l'essai d'Alessandro Del Puppo publié dans le catalogue

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 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 Imperatrice, 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. Epouse 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 Ludovico Gonzaga qui souhaite le voir entrer à son service.
- 1456-1459. Il réalise le triptyque de San Zeno commandé par l'abbé Greforio Correr pour la basilique San Zeno de Vérone**
1460. S'installe à Mantoue pour se mettre au service des Gonzague.
- 1465-1474. Il peint la *Chambre des Epoux* au premier étage du Castello di San Giorgio.
1466. Séjourne à Pise et à Florence.
1469. Il 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 la réalisation de gravures tirées de ses inventions.
1478. Mort du marquis Ludovico Gonzaga, auquel son fils Federico 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 *Triumphes 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 française de Charles VIII à Fornoue, Francesco Gonzaga commande à l'artiste la *Vierge de la Victoire* (Louvre).
- 1497-1502. Il 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. Il 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 de Sant'Andrea de Mantoue. Les fresques seront probablement exécutées par son atelier et le jeune Corrège.
1506. Le 13 septembre, Mantegna meurt à Mantoue.

Andrea Mantegna
La prédelle de San Zeno de Vérone
1457 - 1459

Format : 28 x 23 cm. à la française
71 p. 54 reproductions couleur
Silvana Editoriale. Prix : 15 €



Auteurs : Andrea De Marchi, Alessandro Del Puppo, Myriam Eveno, Annie Gilet, Elisabeth Ravaud, Christel Winling



Introduction de Dominique Thiebaut

Le Triptyque de San Zeno de Vérone et sa prédelle, par Andrea De Marchi

La Prédelle du Retable de San Zeno : Etude Scientifique, par Elisabeth Ravaud, Myriam Eveno en collaboration avec Elsa Lambert

Restaurations, présentations : historique des Mantegna de Tours, par Annie Gilet

Itinéraires de la fortune moderne de Mantegna en France, par Alessandro Del Puppo

Le Triptyque de la Passion d'Achille Jacquet d'après Mantegna, par Christel Winling

Bibliographie

Programme culturel associé à l'exposition



Visites commentées

Visites commentées de l'exposition tous les lundis, mercredis et samedis à 14 h30

Visite de groupe sur demande.

Visite pour les sourds et malentendants, pour les mal-voyants, sur rendez-vous

Renseignements et réservations : 02 47 05 68 73



Une heure, une œuvre

Samedi 4 avril, 15h30. Musée des Beaux-Arts.

Une heure une œuvre : Andrea Mantegna : *la prédelle de San Zeno. Etudes scientifiques. Techniques et matériaux*, par Elisabeth Ravaud, radiologue, ingénieur de recherche au C2RMF

Mardi 7 avril, 18h30. Université François-Rabelais, Amphi A. *Andrea Mantegna*, par Andrea De Marchi, professeur d'Histoire de l'Art, Université de Florence

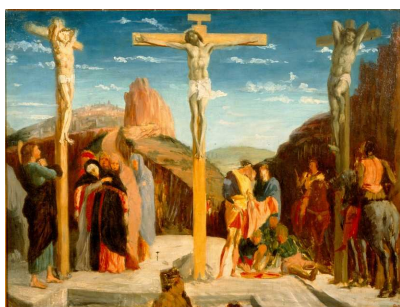
Entrée gratuite

Samedi 16 mai, 15h30. Musée des Beaux-Arts.

Une heure une œuvre : Andrea Mantegna, *La Crucifixion et ses copies*, par Annie Gilet, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Tours

Samedi 6 juin, 15h30. Musée des Beaux-Arts.

Une heure une œuvre : Andrea Mantegna, *La Crucifixion et ses copies*, par Annie Gilet, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Tours



1. Andrea MANTEGNA. Isola di Carturo (Padoue), 1431 - Mantoue, 1506

La Prière au jardin des Oliviers, 1457-1459

Bois transposé sur bois, H. 71,1 ; l. 93,7 cm

Tours, Musée des Beaux-Arts

2. Andrea MANTEGNA. Isola di Carturo (Padoue), 1431 - Mantoue, 1506

La Crucifixion, 1457-1459

Bois, 76 ; 96 cm

Paris, Musée du Louvre, département des Peintures

3. Andrea MANTEGNA. Isola di Carturo (Padoue), 1431 – Mantoue, 1506

La Résurrection. 1457-1459

Bois, H. 71,1 ; l. 94 cm

Tours, Musée des Beaux-Arts

4. Edgar DEGAS. (Paris, 1834 – Paris, 1917)

Le Calvaire, copie d'après Mantegna

Huile sur toile, 69 x 92,5 cm.

Tours, Musée des Beaux-Arts

5. SARKIS. Istanbul, 1938

Au commencement : l'aura. 28 décembre 1997

Film (3 min 50s), musique de Gyögy Kurtág. Réalisé lors du séjour de l'artiste à l'atelier Calder (Sachè, Indre et Loire) en 1997-1998.

Tours, Musée des Beaux-Arts. Don de l'artiste

6. SARKIS. Istanbul, 1938

Au commencement : l'entrée. 23 février 1998

Film (4 min 01 s), musique de Giya Kancheli. Réalisé lors du séjour de l'artiste à l'atelier Calder (Sachè, Indre et Loire) en 1997-1998.

Tours, Musée des Beaux-Arts. Don de l'artiste

7-8-9. . Achille JACQUET (Paris, 1846 – Paris, 1908)

Triptyque de la Passion. Le Christ au jardin des Oliviers, d'après Andrea Mantegna

Triptyque de la Passion. Le Calvaire, d'après Andrea Mantegna

Triptyque de la Passion. La Résurrection, d'après Andrea Mantegna

Burin sur cuivre aciéré

Paris, Chalcographie du musée du Louvre, département des Arts graphiques

10-11-12. Achille JACQUET. (Paris, 1846 – Paris, 1908)

Triptyque de la Passion. Le Christ au jardin des Oliviers, d'après Andrea Mantegna

Triptyque de la Passion. Le Calvaire, d'après Andrea Mantegna

Triptyque de la Passion. La Résurrection, d'après Andrea Mantegna

Burin

Tours, Musée des Beaux-Arts Epreuves modernes de la Chalcographie du musée du Louvre, 2008

Visuels disponibles pour la presse

(uniquement en relation avec l'exposition et pendant sa durée)

Andrea MANTEGNA. *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. 1803-1-24

© MBA Tours

Détails



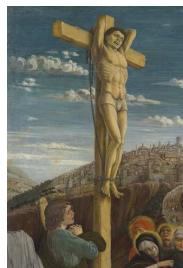
Andrea MANTEGNA. *La Crucifixion*, 1457-1459

Bois, 76 ; 96 cm

Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, inv. 368

Paris, Musée du Louvre, © RMN, ©Thierry Le Mage

Détails



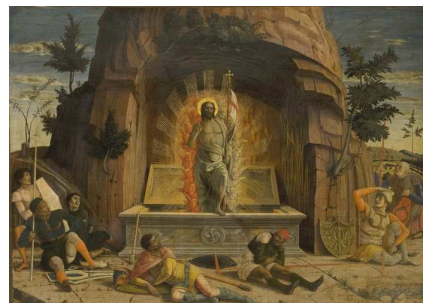
Andrea MANTEGNA. *La Résurrection*. 1457-1459

Bois, H. 71,1 ; l. 94 cm

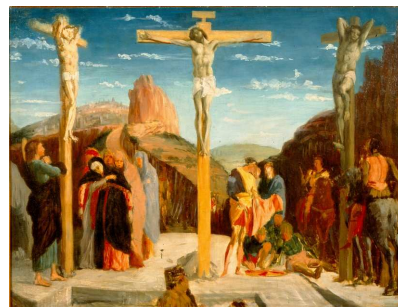
Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1803-1-25

© MBA Tours

Détails



Edgar DEGAS. *Le Calvaire*, copie d'après Mantegna
Huile sur toile, 69 x 92,5 cm.
Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 934-6-1
© MBA Tours, cliché Gérard Dufresne



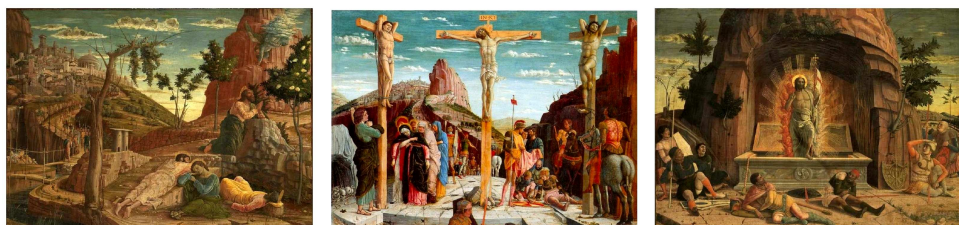
Achille JACQUET. (Paris, 1846 – Paris, 1908)
***Triptyque de la Passion. Le Christ au jardin des Oliviers*, d'après Andrea Mantegna**
***Triptyque de la Passion. Le Calvaire*, d'après Andrea Mantegna**
***Triptyque de la Passion. La Résurrection*, d'après Andrea Mantegna**
Burin
© MBA Tours, cliché P. Boyer



SARKIS. Istanbul, 1938
***Au commencement : l'entrée*. 23 février 1998**
Film (4 min 01 s), musique de Giya Kancheli. Tours, Musée des Beaux-Arts. Inv. 2004-2-1
***Au commencement : l'aura*. 28 décembre 1997**
Film (3 min 50s), musique de György Kurtág.
Tours, Musée des Beaux-Arts. Inv. 2004-2-2
Réalisés lors du séjour de l'artiste à l'atelier Calder (Saché, Indre et Loire) en 1997-1998.
Don de l'artiste
© MBA Tours



Les images sont un prêt du Musée des Beaux-Arts de Tours uniquement pour la promotion de l'exposition. Elles sont disponibles avant et pendant l'exposition. Mention obligatoire du copyright . Merci de bien vouloir nous envoyer une copie de l'article après sa parution : Musée des Beaux-Arts. Eric Garin, chargé de l'action culturelle, de la communication et du public 18, place François-Sicard 37000 Tours



Renseignements pratiques

Lieu

Musée des Beaux-Arts / Palais des Archevêques

18, place François-Sicard

37000 Tours

musee-beauxarts@ville-tours.fr

www.musees.regioncentre.fr www.tours.fr

Commissaires

Philippe Le Leyzour, conservateur en chef. Musée des Beaux-Arts de Tours

Annie Gilet, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Tours

Horaires

Tous les jours, sauf mardi, de 9h à 18h

Fermeture les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 14 juillet, 1^{er} et 11 novembre, 25 décembre

Tarifs

Plein tarif : 4 €

Tarif réduit : 2 € Groupe de plus de 10 personnes, étudiants, personnes de plus de 65 ans.

Gratuité : demandeurs d'emploi, étudiants en Histoire de l'Art et aux Beaux-Arts, Amis de la Bibliothèque et du Musée, ICOM, enfants de moins de 13 ans

Carte multi-visites

Une carte multi-visites à 8 € permet l'accès au Musée des Beaux-Arts et au Musée Saint-Martin, ainsi qu'au Musée du Compagnonnage, Muséum d'Histoire Naturelle, Musée des Vins de Touraine, Atelier du Patrimoine, Centre de Création Contemporaine. Elle propose également une visite thématique de la ville de Tours.

En vente dans les musées, la carte multi-visites ne coûte que 4 € pour les étudiants détenteurs du Passeport Culturel Etudiant.

Passeport Culturel Etudiant.

Le Passeport Culturel Etudiant, vendu au prix de 6 €, permet de bénéficier pendant une année universitaire de tarifs avantageux au sein d'un grand nombre d'établissements culturels de Tours et de son agglomération, sur tout ou partie des manifestations et spectacles de la saison.

Renseignements : Université de Tours : 02 47 36 64 15.

Visites guidées

Exposition temporaire : Lundi, mercredi et samedi à 14h30

Forfait conférence : 32 € + 2 € par personne

Sur réservation : renseignements du lundi au vendredi de 9h à 12h et de 14h à 17h

Tel : 02 47 05 68 73 - Fax : 02 47 05 38 91

Contacts presse

Eric Garin

Chargé de l'action culturelle, de la communication et du public

Musée des Beaux-Arts / Palais des Archevêques

18, place François-Sicard 37000 Tours

T. + 33 (0)2 47 05 68 73 /

e.garin@ville-tours.fr