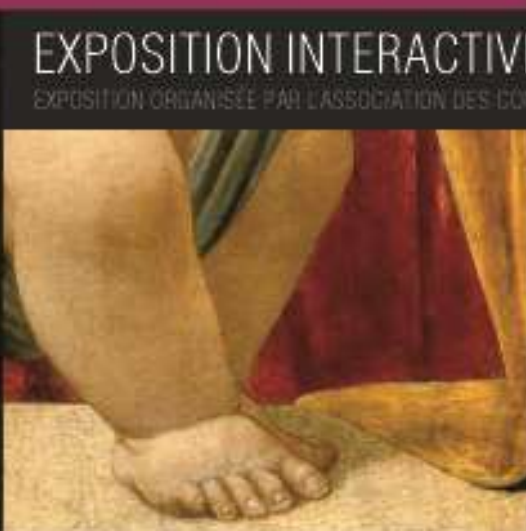




# LA RENAISSANCE ITALIENNE

DANS LES MUSÉES DU  
NORD-PAS DE CALAIS



EXPOSITION INTERACTIVE [WWW.MUSENOR.COM](http://WWW.MUSENOR.COM)  
EXPOSITION ORGANISÉE PAR L'ASSOCIATION DES CONSERVATEURS DES MUSÉES DU NORD-PAS-DE-CALAIS

## **Avant-propos**

*La Renaissance italienne dans les musées du Nord Pas de Calais* est une exposition intégralement virtuelle éditée par l'Association des conservateurs sur son site web [www.musenor.com](http://www.musenor.com). Elle rassemble 74 œuvres de la peinture italienne du 14<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle, conservées dans les musées d'Arras, Boulogne-sur-Mer, Cambrai, Douai, Dunkerque, Lille, Roubaix, Tourcoing et Valenciennes. A ce titre elle s'inscrit dans la série des inventaires scientifiques réalisés par l'Association des conservateurs sous le titre « Trésors des musées du Nord de la France » et qui visent à inventorier, étudier et publier les collections des musées du Nord-Pas-de-Calais. Cette exposition virtuelle est le 18<sup>ème</sup> inventaire réalisé par l'Association des conservateurs dans ce cadre. Les précédents projets étaient essentiellement valorisés par des publications et l'organisation d'expositions itinérantes.

Inventaire et numérisation : les points de départ du projet « Renaissance italienne »

En 2001, l'Institut National d'Histoire de l'Art ([www.inha.fr](http://www.inha.fr)) propose à l'Association des conservateurs d'inventorier l'ensemble des collections de peintures italiennes de la région afin d'intégrer une base nationale sur le web : le Répertoire des Tableaux Italiens dans les collections publiques Françaises 13<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècle (RETIF). Le projet est confié à Françoise Baligand alors conservateur du musée de la Chartreuse de Douai et responsable de l'informatisation des collections des musées du Nord-Pas de Calais.

Depuis 1998, l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais met en place des campagnes de prises de vue et alimente la base Musenor, base des œuvres des musées de la région. Elle ne pouvait donc qu'être acteur et participer à ce projet.

En 2006, Françoise Baligand cède la place à Anne Labourdette comme conservateur au musée de la Chartreuse de Douai et responsable de l'informatisation des collections dans les musées du Nord-Pas-de-Calais. Elles travaillent aujourd'hui toutes deux à ce projet.

En Mars 2008, l'inventaire, les campagnes photographiques et le travail d'identification et de documentation sont terminés. Les œuvres sont intégrées sur la base RETIF et sur la base Musenor. En retour, les musées de la région bénéficient des contributions scientifiques des meilleurs spécialistes de ce domaine.

A la suite de ce travail scientifique, l'Association des conservateurs a souhaité mettre en valeur ces œuvres et le travail réalisé en organisant une exposition virtuelle sur le site [www.musenor.com](http://www.musenor.com).

Ce projet répond à une des vocations de l'Association des conservateurs qui est de valoriser les collections des musées du Nord-Pas de Calais auprès d'un large public. Il est mis en ligne en mai 2010.

## Sommaire

Avant-propos.....	2
Sommaire .....	3
PARCOURS CHRONOLOGIQUE .....	5
La peinture siennoise au Trecento .....	6
Le Christ enseignant (Memmi, Douai).....	7
Le Gothique international .....	9
La Vierge et l'Enfant sur un trône avec saint Jean-Baptiste et saint Antoine abbé (Mariotto di Nardo, Lille) .....	10
Le jardin d'amour (Andrea da firenze, Douai).....	12
La Vierge allaitant entourée de saints (Maître de Santa Barbara a Matera, Lille).....	15
L'Adoration des mages (Gherardo Starnina, Douai).....	17
Les origines de la Renaissance à Florence.....	19
La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste (Biagio d'Antonio, Lille).....	20
La Vierge à l'églantine (Bastiano Mainardi, Lille) .....	22
La Vierge et l'Enfant (Bartolomeo di Giovanni, Lille) .....	25
La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean-Baptiste (Maître de San Miniato, Boulogne) .....	27
Sainte Marie-Madeleine (Anonyme florentin. Fin du XVe siècle-début du XVIe siècle, Lille).....	29
Saint Jean-Baptiste (Bottega Marinoni, Lille) .....	31
Saint Sébastien (Anonyme Lombard, fin du XVe siècle, Lille) .....	33
Le maniérisme à Rome .....	35
Le Martyre de saint Jean-Baptiste (Daniele da Volterra, Douai).....	36
La Déposition (Luca Penni, Lille).....	38
Le Christ au tombeau (Girolamo Marchesi, Lille).....	40
Le maniérisme à Florence .....	42
La Vierge au livre (Pontormo, Douai) .....	43
Pieta (Giorgio Vasari, Douai) .....	46
La Charité (Morandini, Douai).....	49
La Sainte Famille (Marco Pino, Boulogne-sur-Mer) .....	51
Christ portant sa croix (Anonyme florentin, 2ème quart du XVIème siècle, Boulogne-sur-Mer). 53	
Portrait de femme (Zacchia, Lille) .....	55

Le maniérisme à Venise.....	58
Pietà (Giovanni de Mio, Valenciennes) .....	59
L'Assomption (Battista del Moro, Douai) .....	61
Noli me tangere (Lambert Sustris, Lille) .....	63
Esquisse pour le Paradis (Véronèse, Lille) .....	66
Portrait de femme (Véronèse, Douai) .....	69
Portrait d'un sénateur vénitien (Tintoret, Lille) .....	71
Portrait de Bastiano Gardalino (Leandro Bassano, Lille).....	73
La Rhétorique (Francesco Montezzano, Lille) .....	76
La Contre-réforme.....	79
La Flagellation (Ludovico Carracci, Douai).....	80
PARCOURS THEMATIQUE.....	83
Le Christ.....	84
La Vierge.....	85
Les saints .....	86
L'allégorie .....	87
Le portrait en Italie.....	88
ANNEXES.....	89
Glossaire .....	90
Biographie des artistes.....	102
Biographie des collectionneurs .....	108
Captures d'écran de l'exposition virtuelle .....	110
Crédits .....	113

# **PARCOURS CHRONOLOGIQUE**

## ***La peinture siennoise au Trecento***

*Dès le début du XIVe siècle, la peinture italienne rompt avec la tradition byzantine. Ce nouveau langage pictural élaboré par Giotto à Florence renonce aux fonds or et à la vision frontale pour s'attacher au rendu plastique des personnages et à une représentation de l'espace en trois dimensions. A la vision sacrée du monde byzantin succède une approche plus naturaliste de l'homme et de la nature. De Toscane, ce renouveau se propage dans toute l'Italie.*

*Nourris de l'art florentin, les artistes siennois développent un langage original empreint d'élégance et de raffinement. Formés auprès de Duccio, les trois protagonistes de la peinture siennoise du Trecento, Simone Martini, Pietro et Ambrogio Lorenzetti assimilent la leçon giottesque tout en restant attachés à une peinture souple et narrative où se mêlent lyrisme des couleurs et goût décoratif. L'art siennois atteint son apogée au milieu du Trecento et devient l'un des plus grands centres du gothique tardif. Mais la peste de 1348 qui décime une grande partie de la population met fin à cette vitalité exceptionnelle. Ce n'est qu'à la fin du XIVe siècle que Sienne connaîtra un nouvel éclat avec Sassetta, Giovanni di Paolo et Paolo di Giovanni Fei qui, inspirés par les modèles de Simone Martini, élaboreront une peinture élégante et raffinée à l'écoute du Gothique international.*

## Le Christ enseignant (Memmi, Douai)



### Le Christ enseignant

Famille Memmi

Tempera sur feuille d'or sur bois. H.52 ; L.28,5

Legs Foucques, 1877.

Inv.1135

© Musée de la Chartreuse, Douai

### PRESENTATION

Selon la tradition byzantine (Art byzantin), le Christ enseignant est représenté dans une attitude frontale et hiératique. De la main gauche, il tient le livre des Evangiles tandis que de la droite, il fait un geste de bénédiction. L'étoile de David est figurée au sommet du pinacle. Le modelé du visage et des mains est faiblement traduit par des ombres verdâtres obtenues par la technique du « verdaccio ». Le parti pris décoratif et linéaire matérialisé par la bordure souple et le galon doré du manteau du Christ l'emporte sur les recherches spatiales et volumétriques. L'accord des

couleurs complémentaires rouge et vert accusent la grande simplicité de l'œuvre.

On retrouve dans ce retable les constantes des œuvres regroupées sous le nom de « Barna ». Sinuosité de la ligne, délicatesse du modelé subtilement ombré de vert, intensité de l'émotion, raffinement du coloris sont autant de traits inspirés des modèles de Simone Martini. C'est donc à Lippo Memmi ou à son atelier que l'on peut raisonnablement attribuer cet ensemble.

### HISTORIQUE

Vasari cite sur le maître-autel de l'église de San Paolo a Ripa d'Arno à Pise un polyptyque avec « une Madone, saint Pierre, saint Paul, saint Jean-Baptiste et d'autres saints », portant la signature de Lippo. La provenance pisane certaine du *Saint André* et probable des trois autres saints laisse supposer que le retable provient de San Paolo a Ripa d'Arno, appartenant à l'ordre de Vallombrosa en raison de la présence de *Saint Jean Gualbert*, fondateur de l'ordre.

### ANALYSE

#### Une composition symétrique

Une ligne verticale partant du haut du pinacle au bas du livre définit un axe de composition symétrique.

## Le polyptyque originel



Ce pinacle coiffait la partie centrale d'un vaste polyptyque représentant, au centre une Vierge et l'Enfant (à ce jour non identifiée), et de part et d'autre quatre panneaux représentant des saints assis sur des chaises curules, *Saint Jean Baptiste* (Altenburg), *Saint Pierre* et *Saint Paul* (Palerme) et *Saint André* (Pise). Chaque panneau était surmonté d'un pinacle, avec deux *Saints ermites* : *Saint Jean Gualbert* et *Saint Torello de Poppi* (Altenburg) et *Sainte Madeleine* (Avignon). Ces pinacles étaient surmontés d'une étoile de David qui a disparu sur la *Sainte Madeleine*.

### Le « verdaccio »

Le modelé du visage et des mains est faiblement traduit par des ombres verdâtres obtenues par la technique du « verdaccio » en opposition avec le volume très prononcé du livre, traité avec une perspective mathématique appuyée.

### L'étoile de David

L'étoile, qui est l'emblème du roi David, représente ici le symbole du Messie (Jésus étant issu de la lignée de David). L'étoile de David est le symbole du judaïsme. Elle se compose de deux triangles : l'un dirigé vers le haut, l'autre vers le bas. Sa première apparition dans l'histoire juive date du VIIe siècle avant Jésus-Christ. Pour les Pharisiens et les docteurs de la Torah, l'étoile à six branches symbolisait les six jours de la semaine, le septième jour, celui du repos divin (le shabbat), était symbolisé par le centre de l'étoile.

### Le pinacle et l'auréole

Provenant de l'architecture, le pinacle est à l'origine une petite niche servant à protéger une sculpture des intempéries. En peinture, il acquiert une fonction symbolique : définir un espace sacré. L'auréole fut aussi un moyen de protéger les statues avant de servir à indiquer la sainteté sur les tableaux.



### **Le Gothique international**

*Entre 1380 et 1450, se développe dans toute l'Europe un vaste mouvement pictural, le style Gothique international, qui se manifeste dans tous les domaines de la création artistique, touchant simultanément la peinture, l'enluminure, la sculpture et les arts décoratifs. Il est caractérisé par un goût pour les recherches graphiques, l'élégance linéaire et le raffinement des coloris chatoyants, alliés à une curiosité pour la nature et toutes les facettes de la réalité quotidienne. C'est surtout dans le Nord de l'Italie, principalement à Vérone, que se développe cet art courtois à travers les œuvres de Michelino da Besozzo, Stefano da Verona et Pisanello.*

*Florence, vers le milieu du Trecento, connaît une période de déclin. Principaux acteurs de la vie artistique, les frères Orcagna, Andrea, Jacopo et Nardo di Cione assurent une production routinière. Ce n'est qu'à la fin du siècle que la tradition giottesque s'efface au profit de la fantaisie linéaire du Gothique international. Lorenzo Monaco et Starnina à son retour d'Espagne, sont les premiers à assimiler cette nouvelle culture mais il faut attendre l'arrivée de Gentile da Fabriano, originaire des Marches, présent à Florence en 1423, pour assister au véritable tournant de la peinture florentine vers le Gothique international*

*Cet art précieux touche aussi les objets mobiliers : cassone (coffres de mariage) et desco da parto (plateau d'accouchée), somptueux présents offerts à l'occasion des mariages et des naissances dans la société aristocratique florentine à la fin du XIVe siècle et empruntent leurs thèmes à la littérature courtoise ou à la mythologie.*

## ***La Vierge et l'Enfant sur un trône avec saint Jean-Baptiste et saint Antoine abbé (Mariotto di Nardo, Lille)***



*La Vierge et l'Enfant sur un trône avec saint Jean-Baptiste et saint Antoine abbé*

Mariotto di Nardo

Tempéra et feuille d'or sur bois. H.110 ; L.60

Lille, Musée des Beaux-Arts. Achat en 1874, Inv.

P.810

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

La Vierge est assise sur un trône de majesté, entourée de deux anges. L'Enfant Jésus, assis sur ses genoux, tient dans la main un oiseau, symbole de la Passion et de la Résurrection du Christ. A sa droite, saint Jean-Baptiste vêtu de la traditionnelle peau de chameau, tient une croix tandis qu'à sa gauche, saint Antoine abbé vêtu du manteau de l'ordre des Hospitaliers, s'appuie sur un bâton. Dieu le Père bénissant apparaît dans le haut du panneau, entouré de deux anges

et de la colombe du Saint-Esprit.

On trouve dans cette peinture les caractéristiques du langage de Mariotto di Nardo à la fin du Trecento : scansion rigoureuse de l'espace défini par la pseudo perspective du pavement – motif apprécié dans l'entourage d'Agnolo Gaddi – jusqu'au trône dont les imposantes dimensions accusent le caractère majestueux de la Vierge qui domine les deux saints latéraux représentés à une échelle inférieure à celle de la Vierge. Le visage de la Vierge au menton menu et aux pommettes hautes est la signature de l'artiste et se retrouve identique dans la *Vierge et l'Enfant* du Lindenau Museum d'Altenburg.

Durant la dernière décennie du Trecento, Mariotto se détache de l'influence de Jacopo di Cione et abandonne les formes statiques pour des figures plus élancées, des rythmes linéaires et une richesse chromatique qui le rattachent au Gothique international et au style élégant de son contemporain Agnolo Gaddi.

### **HISTORIQUE**

Attribué dès le début du XXe siècle à Mariotto di Nardo, ce tableau a été ensuite donné à Ambrogio di Baldese avant d'être définitivement rendu à Mariotto di Nardo.

## **ANALYSE**

### **Une composition fondée sur la symétrie**

La composition est presque rigoureusement symétrique, ordonnée autour de l'axe défini par le sommet de l'arc du cadre et le corps de la Vierge. Elle est ensuite organisée autour du jeu des regards des différents personnages, vers les pieds de la Vierge Marie (point de fuite).

### **La perspective balbutiante du pavement**

L'artiste a voulu introduire un effet de perspective géométrique avec le pavement, en utilisant une série d'obliques qui convergent vers plusieurs points de fuite, tous situés sur l'axe vertical médian du tableau.

### **La Passion du Christ**

L'Enfant Jésus, assis sur ses genoux, tient dans la main un oiseau (un chardonneret), symbole de la Passion et de la Résurrection du Christ.

## *Le jardin d'amour (Andrea da firenze, Douai)*



### *Le Jardin d'amour*

Andrea da Firenze

Plateau d'accouchée. Tempera et feuille d'or sur bois. D.50 cm

Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Foucques, Inv. 1089.

© Musée de la Chartreuse, Douai / Daniel Lefebvre

### **PRESENTATION**

Ce plateau à dix sept pans est peint sur ses deux faces. Au recto est figuré un *Jardin d'amour*, au verso, un échiquier et les armoiries de quatre puissantes familles florentines. Ce plateau était utilisé dans la haute société du XIVe siècle pour la présentation d'offrandes aux jeunes mères, c'est pourquoi on l'appelait « desco da parto » ou plateau d'accouchée ou de naissance. Le plus ancien plateau connu aujourd'hui est celui de Douai. Le thème du « Jardin d'amour » apparaît à Florence durant les dernières décades du Trecento. Sur le fond or du ciel se dresse un arbre unique, axe de la composition, au milieu d'une prairie semée de plantes et de fleurs rares. De part et d'autre d'une imposante fontaine de marbre, des jeunes gens et des jeunes filles richement vêtus dansent et jouent de la musique, à gauche, un nain tient un faucon. Le jardin verdoyant fertilisé par l'eau d'une fontaine est un thème récurrent chez les poètes florentins et s'inscrit dans le renouveau de la littérature courtoise de la deuxième moitié du Trecento après les années sombres de la peste noire.

Andrea da Firenze avait traité le même thème dans le *Jardin de Vanité* des fresques de la chapelle des Espagnols réalisées en 1365 à Santa Maria Novella. En représentant le *Jardin d'amour*, l'artiste a détaché le *Jardin de Vanité* de son contexte religieux et l'a transformé en langage profane, changeant ainsi sa signification première. Par la préciosité de son style, l'élégance linéaire et les coloris chatoyants, Andrea da Firenze s'inscrit dans la tradition de l'enluminure gothique.

## HISTORIQUE

D'abord attribué au cercle de Jacopo et de Nardo di Cione, le plateau a été donné à un artiste florentin anonyme sous le nom de « Maestro dei deschi da parto » avant d'être rendu à Andrea da Firenze par comparaison avec les fresques de la chapelle des Espagnols réalisées en 1365 à Santa Maria Novella à Florence. La scène de danse de Douai est directement inspirée du trio de jeunes femmes dans une prairie, la jeune fille jouant de la viole reprend la figure d'une des musiciennes et le petit chien se retrouve dans la fresque de la *Pentecôte*.

## ANALYSE

### Les personnages

Andrea da Firenze avait traité le même thème dans le *Jardin de Vanité* des fresques de la chapelle des Espagnols réalisées en 1365 à Santa Maria Novella (Florence). Cette scène de danse est directement inspirée du trio de jeunes femmes dans la prairie de ce *Jardin des Vanités*.

La jeune fille jouant de la viole reprend la figure d'une musicienne de la fresque d'Andrea da Firenze de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella et le petit chien se retrouve dans la fresque de la *Pentecôte*. En représentant le *Jardin d'amour*, l'artiste a détaché le *Jardin de Vanité* de son contexte religieux et l'a transformé en langage profane, changeant ainsi sa signification première.

### La pelouse aux mille fleurs

Le traitement de la prairie parsemée de fleurs est semblable à celui qui sera repris dans les tapisseries dites de *millefleurs* des *XVe* et *XVIe* siècles (tapisseries comportant des petites touffes de fleurs ou des feuillages, fleuris ou non, à tige arrachée, disposés uniformément sur un fond uni et plat).

### La société aristocratique

Les robes et les costumes, ainsi que les parures signalent la nature aristocratique des personnages représentés. Les instruments de musique ainsi la présence du faucon et du nain sont d'autant de signes d'une scène de cour.

### Le revers



L'envers du plateau représente un échiquier entouré de quatre blasons sur un fond à décor végétal. L'identification de ces blasons confirme l'origine toscane du plateau. Tous appartiennent en effet à de puissantes familles de la République florentine.

Dans la partie supérieure, les armoiries de gueules au pal de vair brodé d'or sur fond rouge sont celles des Pilli. Cette riche famille florentine possédait plusieurs maisons et des tours symbolisées par la colonne de vair que chantait Dante dans la *Divine Comédie* : « Gran era già la colonna di vaio ». Les armoiries inférieures, d'azur au lion et une bande de gueules brochant le tout, sont celles de la famille Del Ciega. A droite, les

armoiries d'or à la lettre Z d'azur surmontée par un lambel du même, sont celles des Badia. On trouve encore leurs armes sur la pierre d'angle de leur ancien palais, piazza Santa Maria Novella. Le blason gauche, coupé à chevrons d'or et de gueules à trois testes arrachées de lion, deux dans le chef et un dans la pointe de l'un en l'autre, n'a pu être identifié.

## ***La Vierge allaitant entourée de saints (Maître de Santa Barbara a Matera, Lille)***



### *La Vierge allaitant entourée de saints*

Maître de Santa Barbara a Matera

Tempera et feuille d'or sur bois.

H.124 ; L.182

Daté : « Millesimo CCCXXXII » (1432)

Lille, Musée des Beaux-Arts. Don Antoine Brasseur. Inv.P.808

© RMN / Hervé Lewandowski

### **PRESENTATION**

Le registre principal du retable est divisé en cinq arcades polylobées séparées par de fines colonnettes torsadées. Dans les écoinçons sont peints, au centre l'Annonciation et de part et d'autre, Sainte Madeleine et Sainte Catherine. Au centre du retable, la Vierge allaitant est assise et regarde tendrement l'Enfant Jésus. Deux petits anges en prière sont tournés vers la scène. Quatre saints entourent le groupe divin, à gauche, Saint Nicolas Pellegrino et Saint Pierre, à droite, Saint Paul et Saint Grégoire le Grand. Au registre inférieur, sur la prédelle, séparés par des colonnettes, sont représentés au centre le Christ enseignant et de gauche à droite, Saint André, Saint Jacques le Majeur, Saint Jean l'Évangéliste, Saint Pierre, Saint Paul, Saint Barthélemy, Saint Grégoire le Grand et un diacre. La petite religieuse agenouillée aux pieds de saint Paul est sans doute la donatrice du retable. Daté de 1432, le retable s'inscrit parfaitement dans la tradition du Gothique tardif. Le maintien du fond or issu de l'art byzantin, les attitudes hiératiques des saints en pied, la disposition symétrique des figures dans l'espace sont autant de caractères qui témoignent de cette appartenance. L'artiste semble moins préoccupé par les recherches plastiques que par le rendu décoratif et la multiplication des détails. La ligne cursive s'enroule en arabesques dans les plis tuyautés des vêtements et dans les boucles des chevelures. Les visages au modelé lisse sont rehaussés par les carnations rosées et animés par l'expression naïve des regards tournés vers la

Vierge et l'Enfant. L'emploi systématique des couleurs vives et éclatantes contrastant avec le fond or accusent encore le côté provincial de cette œuvre.

## HISTORIQUE

D'abord attribué à l'école siennoise, le retable a été donné par Berenson (1932) à l'atelier de Jacobello del Fiore en raison de son vague caractère vénitien. Cette hypothèse a cependant été rejetée par plusieurs historiens jusqu'à la contribution de Miklos Boskovits (Boskovits, 1984) qui, de manière convaincante, rapproche le polyptyque des fresques de l'église rupestre de Santa Barbara à Matera (Basilicate) qu'il attribue à l'éponyme « Maestro di Santa Barbara a Matera ». Il fonde cette hypothèse sur la présence à la droite de saint Pierre de saint Nicolas Pellegrino, patron du diocèse de Trani, et sur les ressemblances stylistiques entre les visages du retable lillois et ceux de plusieurs œuvres attribuées au maître conservées dans les églises des Pouilles et du Basilicate.

## ANALYSE

### Les personnages

**Sainte Madeleine** : Elle est reconnaissable à la pyxide qu'elle teint dans la main.

**L'Annonciation** : La scène est placée dans les deux écoinçons centraux. A gauche se trouve l'ange Gabriel. Il vient annoncer à la Vierge Marie qui se trouve à droite qu'elle va mettre au monde Jésus.

**Sainte Catherine** : Elle tient une palme et une roue. Cette dernière est le symbole de son martyr.

**La Vierge allaitant** : Elle se trouve au centre du tableau.

**Nicolas Pellegrino** : Appelé également Nicolas le Pèlerin

**Saint Pierre** : Il apparaît deux fois. Il est reconnaissable grâce aux clés qu'il tient dans la main.

**Saint Paul** : Les attributs du saint sont le livre et l'épée. Il apparaît deux fois.

**Saint Grégoire le Grand** : Il est souvent représenté en pape il apparaît deux fois.

### Le Christ bénissant

**Saint André** : Il est reconnaissable à la croix.

**Saint Jacques le mineur** : Il est reconnaissable à son bâton.

**Saint Jean** : Il est représenté imberbe et il est le seul à écrire sur son parchemin. Il s'agit sûrement d'une évocation à l'évangile.

**Saint Barthélémy** : Il tient un couteau, symbole de son martyr.

**La religieuse** : La petite religieuse agenouillée aux pieds de saint Paul est sans doute la donatrice du retable.

## ŒUVRE ASSOCIEE



### *La Crucifixion et la Vierge à l'Enfant*

Entourage de Cristoforo Moretti (actif à Crémone entre 1452 et 1486)

Attribution : F. Mazzini, Expo, Milan, 1958 © Lille, Palais des Beaux-Arts.

Achat, 1883. Inv.P.806.

## BIBLIOGRAPHIE

Boskovits M., "Il Maestro di Santa Barbara a Matera", Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florence : Sansoni, 1984, p. 233-237,



## ***L'Adoration des mages (Gherardo Starnina, Douai)***



### *L'Adoration des mages*

Gherardo Starnina

Tempera sur bois.

H. 30,5 ; L.57,5

Douai, Musée de la Chartreuse.

Legs Escallier, 1857. Inv. 149

© Musée de la Chartreuse, Douai

### **PRESENTATION**

Ce panneau est le centre de la prédelle d'un retable aujourd'hui démembré. Du panneau central, une *Vierge aux anges*, il ne subsiste que deux fragments, la tête de la Vierge (Dresde) et les anges musiciens (Rotterdam). Le volet gauche représente *Sainte Madeleine et Saint Laurent* (Bonn), le volet droit, *Saint Benoît et saint Zanobie* (Stockholm). Sur les trois pinacles sont représentés, le *Christ bénissant*, l'*Ange* et la *Vierge de l'Annonciation* (Francfort). Sur la prédelle, de gauche à droite, sont figurés la *Communion de la Madeleine* (Lyon, Musée des Hospices), le *Martyre de saint Laurent* (Rome, gal. Colonna), *L'Adoration des mages* (Douai), le *Miracle de saint Zanobie* (Milan, Poldi-Pezzoli), le *Miracle de saint Benoît* (Florence, coll. part.)

La composition en frise s'achève sur la structure légère de l'étable qui abrite la Sainte Famille. La profondeur du paysage est suggérée par le défilé des mages et par la présence des chevaux qui semblent surgir d'un passage situé derrière la masse montagneuse. Si la représentation de l'espace en trois dimensions est un héritage giottesque, la rémanence du ciel or est un rappel du Trecento alors que la présence physique du mage agenouillé annonce Masaccio dans les fresques de la chapelle Brancacci. Le raffinement des vêtements et des parures, le naturalisme des détails, la caractérisation des visages sont propres à la veine profane du Gothique international. Starnina déploie ici son tempérament irréaliste et son exubérance narrative dans une œuvre raffinée aux couleurs brillantes et acidulées. Gherardo Starnina est l'un des pionniers du Gothique international à Florence. Son séjour à Valence attesté entre 1398 et 1401 teinte son art d'une richesse décorative et d'un souci linéaire étrangers à la tradition florentine.

## HISTORIQUE

Peint vers 1410 pour la chapelle du cardinal Acciaiuoli à la Chartreuse de Galluzzo aux environs de Florence quelques années après son retour d'Espagne, ce panneau témoigne par ses constructions spatiales d'une culture giottesque assimilée à travers l'œuvre de son compatriote et aîné Agnolo Gaddi avec lequel il a été certainement en contact avant son départ pour l'Espagne.

## ANALYSE

### **Le raffinement des détails**

Les drapés des vêtements sont réalisés avec des rehauts de blanc peints à tempera. Le raffinement des vêtements et des parures, le naturalisme des détails, la caractérisation des visages et l'importance du bestiaire sont propres à la veine profane du Gothique international.

### **Une composition en frise**

La composition est animée par un mouvement partant de la gauche de la prédelle où arrive le cortège vers la crèche située à droite. Ce mouvement est soutenu par les regards des protagonistes en direction de l'Enfant Jésus et la superposition des deux chiens au premier plan, qui produit un effet cinétique.

### **Une amorce de paysage**

Les rochers, la crèche traitée en perspective et la forteresse à l'arrière-plan témoignent d'une nouvelle attention portée au décor et au paysage dans la peinture gothique internationale. Ces éléments naturalistes entrent en tension avec le fond d'or, symbole du monde divin. La citadelle représente la ville de Bethléem que la Sainte Famille a dû quitter, faute de place pour donner naissance à l'Enfant Jésus.

## ***Les origines de la Renaissance à Florence***

*En réaction contre la douceur du Gothique international et forts de la leçon de monumentalité héritée de Giotto, les peintres florentins de la première moitié du XVe siècle se tournent vers un art plus rationnel où l'anecdote fait place à la rigueur. Sous l'impulsion de trois fortes personnalités, Masaccio, Donatello et Brunelleschi, Florence devient le centre d'une vie artistique intense où se développent les idées les plus novatrices. Fondée sur la primauté de l'homme, cette culture s'exprime par une nouvelle vision du monde en adoptant la perspective à point de fuite unique et l'étude de l'anatomie du corps humain.*

*Au cours du Quattrocento les solutions se diversifient et, subissant l'influence du cercle humaniste des Médicis, l'art devient évocation, raffinement et grâce. Botticelli, élève de Filippo Lippi, évolue vers un style plus souple, renonçant à la ligne tendue et exaspérée de ses contemporains. Ghirlandaio, favori de la bourgeoisie florentine, séduit sa clientèle par sa peinture lumineuse, riche de détails narratifs. Son élève, Bastiano Mainardi, ajoute aux qualités décoratives de son maître un raffinement et une luminosité particulière. C'est dans ce même milieu que travaillent Bartolomeo di Giovanni, Biagio d'Antonio ou le Maître de San Miniato.*

## ***La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste (Biagio d'Antonio, Lille)***



*La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste*

Biagio d'Antonio

Huile sur bois. H. 51 ; L.34,5

Lille, Musée des Beaux-Arts. Acquis en 1880. Inv. P.906

© RMN / Hervé Lewandowski

### **PRESENTATION**

La Vierge est représentée de trois quart, l'Enfant assis sur ses genoux serre dans la main un oiseau, symbole de la Passion, à sa droite, saint Jean-Baptiste tient une croix de roseau qu'il présente au Christ. Au delà d'une baie à double arcature, s'étend un paysage vallonné où l'on voit les tours d'un château au bord d'un fleuve. La prémonition de la Passion du Christ est suggérée par la mélancolie qui se lit sur les trois visages. La mise en scène dans une pièce ouverte sur un paysage

est un motif emprunté à la peinture nordique et commun à de nombreux artistes, que l'on retrouve chez Ghirlandaio et, plus tard, chez Léonard de Vinci. La fenêtre constitue une source de lumière qui baigne les trois figures d'une atmosphère douce et égale, modelant les formes par un clair-obscur léger. La composition est unifiée par le jeu des regards et par la figure du Christ inscrite dans un cercle auquel répond la courbe formée par l'auréole de la Vierge. La plasticité des figures, la saturation des couleurs sont autant de points communs avec les *Vierges à l'Enfant* réalisées par Bartolomeo di Giovanni à la même période et prouvent l'adhésion de Biagio aux œuvres contemporaines de Bartolomeo.

Sensible au raffinement d'un Filippo Lippi et au dessin d'un Verrocchio, Biagio d'Antonio a adopté la plasticité et la souplesse des figures de Ghirlandaio qu'il conjugue avec une gamme de couleurs brillante et cristalline.

### **HISTORIQUE**

L'attribution à Biagio d'Antonio est aujourd'hui reconnue par l'ensemble de la critique. L'œuvre peut être datée du début des années 1490, quelques années après sa collaboration avec Ghirlandaio en 1482 aux fresques de la chapelle Sixtine.

### **ANALYSE**

#### **Une construction centrée sur la figure du Christ**

La composition est entièrement centrée sur le visage de l'Enfant Jésus vers lequel convergent les principales lignes de force du tableau et les regards des personnages. C'est cependant l'oiseau, symbole de la Passion à venir, qui constitue le centre physique du tableau.

### **Le rôle de la lumière**

La fenêtre constitue une source de lumière qui baigne les trois figures d'une atmosphère douce et égale, modelant les formes par un clair-obscur léger, renforçant le caractère intimiste de la scène.

### **La Passion du Christ**

La Passion du Christ est annoncée ici par la croix tenue par le petit Jean-Baptiste, au destin tragique, par l'oiseau (un chardonneret) et par la mélancolie des visages.

### **Un paysage symbolique**

Naturaliste, le paysage condense des symboles qui renvoient aux trois figures saintes du tableau : l'eau à saint Jean-Baptiste qui baptisera Jésus, son cousin, la forteresse imprenable renvoie à la virginité de Marie, les montagnes à la force du Christ.

## **ŒUVRE ASSOCIÉE**



### ***La Vierge adorant l'Enfant***

Biagio d'Antonio (1446 - 1516)

Tempera sur bois ; H.48 ; L.32,5

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat,

1881. Inv.P.791.

© RMN/Hervé Lewandowski

## ***La Vierge à l'églantine (Bastiano Mainardi, Lille)***



*La Vierge à l'églantine*

Bastiano Mainardi

Huile sur bois. H. 60 ; L.34,5

Lille, Musée des Beaux-Arts. Proviendrait de la Zecca (Palais de la Monnaie), Florence ; acquis en 1874. Inv. P.779

© RMN / Jacques Quecq d'Henripret

### **PRESENTATION**

Le groupe de la Vierge et de l'Enfant est placé derrière un parapet recouvert d'un tapis d'Orient tel que ceux peints par les maîtres flamands du XVe siècle. Au premier plan, est posé un vase d'églantines, symbole de la pureté et de la virginité de Marie. Au fond s'ouvre un vaste paysage baigné d'une lumière bleutée où l'on distingue une construction fortifiée au bord d'un lac. Cette œuvre s'inscrit dans la tradition raffinée et intellectuelle de la seconde moitié du XVe siècle à Florence.

Bastiano Mainardi y conjugue les leçons de son maître Domenico Ghirlandaio dans la luminosité, le raffinement chromatique et la douceur juvénile du visage de la Vierge avec l'influence de Verrocchio dont il retient le modelé subtil, la délicatesse des carnations et la transparence des voiles. A ces influences s'ajoute celle de la peinture flamande assimilée à travers l'œuvre d'Hugo van der Goes dont il put voir le célèbre *Triptyque Portinari* arrivé à Florence vers 1482-1483. Cette sensibilité se traduit par un langage plus réaliste visible dans les tons bleutés du paysage panoramique, dans la transparence du vase d'églantines ou dans le rendu tactile du tapis du premier plan.

### **HISTORIQUE**

Longtemps attribué à Ghirlandaio, ce tableau est rendu aujourd'hui à Bastiano Mainardi, son élève et beau frère (Van Marle, 1931). Il peut être daté des années 1480, période de maturité de l'artiste qui trouve son autonomie dans les fresques de Santa Croce ou de la Collegiata de San Gimignano.

### **ANALYSE**

#### **Une composition pyramidale s'ouvrant dans le lointain**

La composition pyramidale met en valeur le groupe formé par la Vierge et l'Enfant, qui se détachent d'un paysage auquel ils tournent le dos.

Le paysage est construit avec une perspective atmosphérique, traduisant une influence flamande. Le peintre a créé un effet de perspective en faisant ressortir la Vierge de l'arcade qui l'entoure, et dont le cadre du tableau épouse la forme. La profondeur est également induite par le motif de l'étoffe recouvrant le parapet au premier plan qui dessine des lignes de fuite convergeant vers le ventre de Marie.

### **La délicatesse des ornements et des détails**

Le raffinement des motifs et des coloris sont ici typiques de la tradition florentine de la seconde moitié du XVe siècle : la ciselure dorée des ornements répond au travail subtil et à la couleur du cadre.

### **L'influence flamande**

Ce type de tissu aux motifs géométriques traduit une influence de la peinture flamande. (Jan Van Heck, Hans Memling)

### **La symbolique religieuse**

Les églantines, roses sauvages, sont associées à la Vierge Marie, appelée depuis le Moyen-âge « la rose sans épines » parce qu'elle est un symbole de la perfection achevée, de l'accomplissement sans défaut. Cette symbolique est renforcée ici par la couleur blanche traditionnellement associée à la virginité. Une influence flamande se fait également sentir à travers la délicatesse avec laquelle l'artiste représente le verre translucide – autre allusion à la pureté de la Vierge. L'arbre mort à l'aplomb du visage du Christ préfigure son martyre. La forteresse impénétrable symbolise la virginité de Marie. L'église à l'intérieur est une autre allusion à la Vierge Marie, devenue « mère de l'Eglise » au XVe siècle.

## **ŒUVRES ASSOCIEES**



### ***La Vierge et l'Enfant***

Biagio d'Antonio (1446 - 1516)  
Tempera sur bois ; H.48 ; L.32,5  
Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat,  
1881. Inv.P.791.  
© RMN/Hervé Lewandowski



### ***Le Mariage mystique de sainte Catherine et trois saints***

Maître de l'Epiphanie de Fiesole  
(actif entre 1450 et 1500)  
Attribution : E. Fahy, 1976  
Huile sur bois ; H.56,5 ; L.35  
Lille, Palais des Beaux-Arts. Don  
Camille Benoît, 1880. Inv.P.804.  
© RMN/Martine Beck-Coppola



***La Vierge et l'Enfant avec un ange***

Attribué à Pseudo Pier Francesco  
Fiorentino (actif à Florence dans la  
seconde moitié du XVe siècle)

Attribution : B. Berenson, 1932

Tempera sur bois ; H.60 ; L.34

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat,  
1878. Inv.P.797.

© RMN/René-Gabriel Ojéda



## La Vierge et l'Enfant (Bartolomeo di Giovanni, Lille)



*La Vierge et l'Enfant*  
Bartolomeo di Giovanni  
Huile sur bois,  
H.80,5 ; L.49,8  
Lille, Musée des Beaux-Arts. Don Antoine Brasseur, Inv.  
P.785

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### PRESENTATION

Installée devant une niche en trompe l'œil qui creuse l'espace, la Vierge soutient l'Enfant Jésus dont les pieds s'appuient sur un parapet de pierre. La Vierge est vêtue d'une robe rouge et d'un ample manteau bleu brodé d'un galon d'or. Sa silhouette monumentale évoque l'influence de Ghirlandaio. Son visage modelé délicatement par l'ombre et la lumière, le coloris sombre et nuancé, l'expression retenue sont autant de caractères assimilés par l'artiste auprès de Botticelli. L'Enfant Jésus ceinturé d'une légère écharpe verte dont il saisit l'une

des extrémités a le corps potelé des enfants peints par Botticelli. Le raccourci de la jambe appuyée sur le rebord montre le savoir faire d'un artiste en pleine possession de ses moyens.

Comme ses contemporains florentins Bastiano Mainardi et Biagio d'Antonio, Bartolomeo di Giovanni participe aux grands chantiers dirigés par Ghirlandaio. A cette première formation s'ajoute l'influence de Verrocchio et de Botticelli qui se traduit dans la délicatesse des carnations subtilement modelées par l'ombre et la lumière.

### HISTORIQUE

Donné à l'entourage de Verrocchio vers 1490, le tableau a été rendu par Berenson à l'anonyme « Alunno di Domenico » (élève de Domenico) auquel il attribue une série d'œuvres réalisées en collaboration avec Domenico Ghirlandaio. La découverte d'un contrat passé entre le prieur des Innocents et un dénommé Bartolomeo di Giovanni permet d'identifier l'anonyme Alunno di Domenico. L'attribution du tableau lillois à Bartolomeo est aujourd'hui acceptée. On peut le dater de sa période de maturité lorsqu'il conjugue habilement les influences de Ghirlandaio et de Botticelli auprès desquels il travaille en 1483. C'est donc vers les années 1485-1490 qu'il faut situer cette œuvre.

### ANALYSE

#### Une composition pyramidale

Le sommet de la pyramide formé par la tête de la Vierge est légèrement décentré sur la droite du tableau : de ce fait l'artiste anime légèrement une image destinée à rester fixe, animation renforcée par le mouvement enveloppant du bras droit de Marie. La vue en contre-plongée du groupe et de la

niche contredite par la vue en plongée du parapet qui produit un effet de présentoir, confère monumentalité et majesté à cette Vierge à l'Enfant.

### **Le raffinement des motifs**

La qualité de la représentation des broderies, galons et auréoles montre que l'artiste a porté une grande attention aux attributs qui distinguent la Vierge et Jésus du commun des mortels. L'extraordinaire délicatesse des coloris utilisés pour leurs vêtements (les trois couleurs primaires : bleu, rouge et jaune ; une couleur secondaire : le vert) s'oppose à l'aspect brut et froid de l'architecture du premier et de l'arrière-plan.

### **L'étoile**

L'étoile présente sur le manteau de la Vierge rappelle une des appellations de cette dernière : « étoile du matin ».

### **Le voile vert**

Le voile vert est ici un symbole du linceul avec lequel le Christ sera enseveli.

## **CEUVRES ASSOCIEES**



### ***La Sainte Famille***

Ecole de Sandro Botticelli (1444/45 - 1510)  
Huile sur bois ; H.68 ; L.40  
Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Foucques de Wagnonville, 1877.  
Inv.1090. © Musée de la Chartreuse, Douai/Claude Thériez



### ***La Vierge et l'Enfant***

Ecole de Sandro Botticelli (1444/45 - 1510)  
Tempera sur bois ; H.63 ; L.47  
Lille, Palais des Beaux-Arts. Dépôt du Louvre, 1872. Inv.P.789.  
© RMN/Martine Beck-Coppola



### ***La Vierge et saint Jean-Baptiste adorant l'Enfant***

Antoniazza Romano (avant 1461 - 1508/09)  
Tempera ; fond d'or sur bois. H.49 ; L.34  
Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1878. Inv.P.796.  
© RMN/Jacques Quecq d'Henripret

## ***La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean-Baptiste (Maître de San Miniato, Boulogne)***



*La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean-Baptiste*

Maître de San Miniato

Huile sur bois.

H. 72 ; L. 52

Boulogne, Château Musée. Dépôt du Louvre, 1872, Inv.13.194

© Service communication, ville de Boulogne-sur-Mer

### **PRESENTATION**

La Vierge couronnée est vêtue d'un manteau bleu ouvert sur une robe richement brodée. L'enfant Jésus debout sur un coussin tient de la main gauche un oiseau, symbole de sa Passion, et de la main droite fait le geste de la bénédiction. Il porte autour du cou un collier de perles rouges et un pendentif en corail. A sa droite, saint Jean-Baptiste croise les mains sur la poitrine et regarde Jésus. Un pan d'étoffe dont on devine les précieux motifs brodés est tendu derrière le groupe sur un fond de ciel bleu.

### **HISTORIQUE**

Cette peinture a été attribuée au Maître de San Miniato par Zeri (Zeri, 1988) et peut être comparée à *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste* de la Courtauld Institute Gallery à Londres, considérée comme le chef d'œuvre de l'artiste. De ce sujet existent deux répliques, l'une conservée à Vienne dans la collection Auspitz et l'autre au musée de Boulogne-sur-Mer qui se différencie de l'original par l'absence de branches de rosier de part et d'autre du groupe.

Le Maître de San Miniato prend son nom d'un retable d'autel avec *La Vierge, saint Jacques et saint Philippe* exécuté pour l'église San Domenico à San Miniato. Actif à Florence, il s'inscrit dans le courant figuratif des années 1470-1480 et s'inspire de Filippo Lippi dans le modelé délicat, bien que plus incisif, des visages et dans la lumière qui caresse délicatement les visages sans en accentuer les reliefs. On a proposé récemment d'identifier ce maître anonyme avec Lorenzo di Giovanni di Nofri, élève de Neri di Bicci (Bernacchioni, 1998).

### **ANALYSE**

#### **La composition**

La composition pyramidale qui se détache du motif rectangulaire du fond met en valeur la tête et l'auréole de la Vierge Marie. Les gestes et les regards dessinent un réseau d'obliques qui convergent vers le visage du Christ qui regarde le spectateur.

### **La Passion du Christ**

La Passion du Christ est annoncée ici par la présence d'un chardonneret, par la présence du collier de corail (dont la couleur évoque le sang et qui était censé protéger les enfants du mal et des maladies) et par la présence de saint Jean-Baptiste, au destin tragique (il finit décapité) qui annonce la mort de son cousin par la petite croix qu'il porte.

### **Le manteau de la Vierge**

La Vierge est vêtue d'un « maphorion ». La couleur bleue profonde de ce dernier résulte de l'emploi du lapis-lazuli, premier pigment employé pour teinter en bleu. Plus cher que l'or, il était employé uniquement pour le manteau de la Vierge. Le bleu, couleur immatérielle du ciel, symbolise la profondeur infinie de l'esprit. L'étoile disposée sur l'épaule de la Vierge annonce le martyre de son fils.

### **BIBLIOGRAPHIE**

Bernacchioni A., « Pale d'altare delle seconda metà del Quattrocento : committenza e recupero delle identità artistiche », in A. d'Aniello, Pittura e scultura nella chiesa di San Domenico a San Miniato. Studi e restauri, Ospedaletto, 1998, p. 41-57.

Zeri F., Il Maestro di San Miniato : lo stati degli studi, i problemi, le riposte della filologia, Pisa : Giardini, 1988.

## ***Sainte Marie-Madeleine (Anonyme florentin. Fin du XVe siècle-début du XVIe siècle, Lille)***



### *Sainte Marie-Madeleine*

Anonyme florentin. Fin du XVe siècle-début du XVIe siècle

Tempéra sur bois

H, 145 cm ; L, 61 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts. Acquisition du musée, 1876. Inv. P. 786

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

Marie-Madeleine est figurée debout, auréolée, ses longs cheveux lui recouvrant le corps. Dans sa main gauche, elle tient le parfum, qui fait allusion à l'épisode de l'onction des pieds du Christ chez Simon et au vase qu'elle portait au Sépulcre le matin suivant la Crucifixion. Elle se tient dans un espace indéfini, devant ce qui semble être un fond de ciel, dont les tonalités s'estompent à mesure que l'on s'approche du bord inférieur du panneau. Ce décor semble bien surprenant, surtout si l'on considère la position de la sainte, fermement campée sur un sol imaginaire, et, surtout, la forme du panneau qui évoque celle d'une niche. Par son iconographie, l'œuvre pourrait se rapprocher de la typologie du colmo, ces petits panneaux destinés à la dévotion privée.

Cependant, par sa taille, la *Madeleine* semble plutôt avoir constitué le volet droit d'un triptyque ou d'un tabernacle démembré.

Il s'agit d'une représentation de la sainte myrophore, doublée d'une évocation de sa pénitence érémitique. Ce dernier aspect est particulièrement accentué par les traits émaciés du visage et la mise en valeur des tendons du cou. Malgré son repentir dans le désert, rappelé par ses cheveux dénoués, la sainte possède une musculature appuyée et une anatomie puissante.

### **HISTORIQUE**

Aucun nom mentionné par la critique n'a fait l'unanimité. L'œuvre a été acquise sous le nom de Cosimo Rosselli, avant d'être donnée, par Berenson (1932), à Francesco Botticini. Roberto Longhi (vers 1955), suivi par Federico Zeri (1997) et Everett Fahy (2008), proposait d'y voir la main de Bartolomeo di Giovanni, collaborateur occasionnel de Domenico Ghirlandaio et de Sandro Botticelli. Mina Gregori (2009), quant à elle, pointait l'influence filippinesque du panneau. Le dernier nom proposé est celui du Maître du Tondo Borghèse (Pons, 2009), hypothèse réfutée par la critique.

Si la *Madeleine* ne peut être rattachée à aucun de ces noms, elle est visiblement l'œuvre d'un "petit maître" dont l'art se situerait à la charnière de plusieurs tendances. L'anatomie des mains et des pieds, le contour fortement accentué sont d'ascendance botticellienne. La sécheresse du modelé, le dessin de la ligne du visage peuvent rappeler la production de Francesco Botticini ou de Cosimo Rosselli. Toutefois, la possibilité de reconnaître un de ces artistes est exclue par le caractère

fortement dramatique de la représentation, peut-être en écho aux recherches de Donatello (*Sainte Marie-Madeleine*, Florence, Museo dell'Opera del Duomo), de Desiderio da Settignano et de Giovanni d'Andrea (*Sainte Marie-Madeleine*, Florence, Santa Trinita) dans le domaine de la sculpture ou de Filippino Lippi (volet droit du retable Valori, Florence, Galleria dell'Accademia) en peinture. L'hypothèse d'y voir la main de Bartolomeo di Giovanni, dont les physionomies sont plus rondes et moins expressives, semble aussi à écarter. Dans tous les cas, il s'agirait d'un moment de réflexion de l'artiste sur la production de Filippino et de Ghirlandaio. Il conviendrait de proposer une datation autour de l'extrême fin du XVe siècle et des toutes premières années du XVIe siècle.

## **ANALYSE**

### **Les attributs de la Sainte :**

#### **L'auréole**

Nimbant le visage du Saint, l'auréole signale son caractère divin.

#### **Les cheveux longs**

Durant sa retraite pour pénitence dans le désert, ses longs cheveux servaient d' uniques vêtements à Marie-Madeleine. Aujourd'hui encore, elle est la Sainte patronne des coiffeurs.

#### **La pyxide**

Récipient cylindrique fermé par un couvercle, la pyxide évoque le vase qui contenait le parfum avec lequel Marie Madeleine avait oint à l'aide de ses cheveux les pieds de Jésus lors du repas chez Simon. Le récipient est également à mettre en relation avec le pot d'onguents amené par la Sainte au Sépulcre au moment de la Résurrection.

Il symbolise enfin le vase dans lequel elle laisse ses bijoux avant son ascèse.

### **Une Sainte pénitente**

Sainte Marie-Madeleine est représentée sous les traits d'une ascète émaciée et décharnée, allusion aux soixante ans qu'elle passa dans le désert en s'alimentant uniquement de trois pains. Elle est représentée en sainte myrophore, celle qui porta le parfum au Saint Sépulcre le matin de Pâques et trouva le tombeau vide. Son visage émacié et anguleux contraste avec la musculature puissante, presque masculine, de ses membres.

### **Un espace dépouillé**

De trois quart, elle se détache sur un fond neutre et non dans une niche en perspective, ce qui accuse le caractère irréel du personnage. Seuls les pieds donnent une assise et du poids à la Sainte représentée sur un fond bleu, quasi-monochrome, qui empêche toute distraction visuelle.

### **L'accident**

Sur la jambe gauche de la Sainte le bois calciné laisse deviner la brûlure d'un cierge sans doute situé sur à l'origine l'autel devant un élément supposé d'un polyptyque.

## **Saint Jean-Baptiste (Bottega Marinoni, Lille)**



*Saint Jean-Baptiste*

Bottega Marinoni

Tempéra sur bois.

H. 127 ; L. 47,5

Lille, Musée des Beaux-Arts. Don Vanderwinck, 1886. Inv. P.852

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

Saint Jean-Baptiste, vêtu d'une peau de bête et d'un ample drapé rouge bordé de vert, tient de la main gauche une croix autour de laquelle s'enroule un phylactère portant l'inscription : « Ecce Agnus Dei ecce qui tollit », tandis que de la main droite, il désigne l'Agneau peint sur un médaillon. Le visage tourné vers la gauche est particulièrement buriné, les yeux profondément creusés, les rides du front marquées, la lèvre supérieure légèrement entrouverte laissant apparaître la dentition. La position du saint, en pied et de trois-quarts, laisse supposer qu'il formait le volet latéral gauche d'un polyptyque aujourd'hui démembré.

### **HISTORIQUE**

Cette peinture d'un réalisme très expressionniste, a été attribuée successivement à l'école lombarde ou vénitienne de la fin du XVe siècle (Zeri, 1994), à l'école de Bergame du début du XVIe siècle (Natale, 2000) puis à Giovanni Barbagelata, peintre génois actif à la fin du XVe siècle (Galli, 2002). C'est par comparaison avec le *Saint Jean-Baptiste* du polyptyque de l'église San Sebastiano à Nembro que Mauro Natale a rapproché le panneau de Lille de l'atelier (bottega) des Marinoni, peintres à Bergame dans le premier quart du XVIe siècle, rapprochement confirmé par Chiara Paratico (Paratico, 2008). Réfutant les précédentes attributions, elle donne le panneau à la bottega Marinoni (Antonio ?) et propose de le regrouper avec un Saint Laurent (Stuttgart, Staatsgalerie) de mêmes dimensions, présentant un soubassement de marbre identique et un traitement équivalent du visage. Ces deux panneaux appartiennent vraisemblablement à un même polyptyque démembré dont la provenance pourrait être l'ancien couvent franciscain de Romacolo di Endenna, couvent pour lequel les Marinoni auraient aussi réalisé deux panneaux représentant Saint Roch et Saint Bernardin de Sienne (Bergame, collection privée). Consacrée en 1511, l'église de Romacolo a été décorée par les membres de la bottega sous la figure dominante d'Antonio.

### **ANALYSE**

#### **Les attributs de Saint Jean-Baptiste :**

##### **Le visage buriné**

Jean-Baptiste est représenté sous les traits d'un ascète émacié, référence à sa dure vie de prophète dans le désert où il ne se nourrit que de « sauterelles et de miel sauvage ».

### **La peau de bête**

Son vêtement caractéristique est une peau de bête (de chameau au départ, ici de chèvre) serrée autour des reins par une ceinture en cuir.

### **Le pallium pourpre**

Le drap ou *pallium* pourpre fait allusion au sang versé lors de son martyre (il sera décapité).

### **L'index levé**

Par son index levé, Jean-Baptiste exprime sa mission d'Annonciateur : il annonce la venue de Jésus-Christ.

### **La croix de roseau**

Réalisée avec des roseaux brisés, elle annonce la future décollation du saint.

### **Le phylactère, texte**

Ce texte en latin, tiré d'une citation de Jean-Baptiste saluant Jésus rapportée dans l'Évangile selon saint Jean, signifie : « (...) *Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde* »" (Jean 1,29).

### **L'agneau peint sur le médaillon**

Pour les chrétiens, Jésus-Christ est *l'agneau de Dieu* sacrifié lors de la crucifixion, qui enlève les péchés du monde par sa mort et sa résurrection.

### **Un espace paradoxal**

Le fond or et la niche dans laquelle se trouve placé le saint sont hérités d'une longue tradition médiévale, désuète au début du XVIe siècle.

L'auréole ciselée est également hérité de cette tradition.

Le volume des drapés et le mouvement qu'amorce le saint témoignent cependant de l'influence de la Renaissance florentine. L'ombre portée des jambes du saint sur le piédestal contredit la lumière provenant du fond or et laisse supposer une source lumineuse extérieure au tableau.

## **ŒUVRE ASSOCIEE**



### ***Quatre sibylles***

Anonyme bolonais, XVIe siècle

Huile sur bois ; H.200 ; L.95

Lille, Palais des Beaux-Arts. Don

Jules de Vicq, 1881. Inv.P.1567.

Fiche Musenor

© RMN/Hervé Lewandowski

## **BIBLIOGRAPHIE**

Paratico C., *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bergamo, 2008



## ***Saint Sébastien (Anonyme Lombard, fin du XVe siècle, Lille)***



### *Saint Sébastien*

Anonyme Lombard, fin du XVe siècle

Vers 1480

Huile sur bois

H. 33 cm ; L. 27 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts

Acquisition du musée, 1875. Inv. P.778

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

Saint Sébastien est figuré en buste, de face, le corps transpercé de flèches. Conformément à l'iconographie du XVe siècle, il apparaît sous les traits d'un jeune éphèbe dénudé. Éliminant tout détail descriptif, l'artiste s'est concentré sur la description du saint qui se détache sur un fond sombre uni. La musculature puissante

du jeune martyr est modelée par une lumière dorée qui lui confère un rendu sculptural. Le coloris se limite à une gamme restreinte de beiges et de gris subtilement rehaussée de rose sur les lèvres et les plaies. Le seul parti pris décoratif se limite à la chevelure dont chacune des boucles est rehaussée d'un léger filet d'or. Le regard tourné vers la gauche, la bouche légèrement entrouverte, le saint semble insensible à la douleur.

La vision frontale n'est pas sans évoquer Mantegna ce qui justifiait sa première attribution lors de son entrée au musée, ou encore Giovanni Bellini à qui a ensuite été donné le tableau.

### **HISTORIQUE**

C'est à Berenson (Berenson, 1932) que l'on doit l'attribution à Francesco di Gentile da Fabriano, peut-être le fils de Gentile da Fabriano. Cette attribution est aujourd'hui remise en question et les historiens de l'art s'accordent pour donner cette œuvre à l'école lombarde. La première référence à la peinture lombarde est de toute évidence le *Christ à la colonne* de Bramante (Milan, Brera) bien que l'anatomie du Christ y soit plus naturaliste et plus expressive. Certains détails du Sébastien comme les lèvres entrouvertes laissant apparaître les dents ou le traitement de la chevelure en boucles enroulées se retrouvent chez Bramante dans la série des *Hommes célèbres* de la Casa Panigarola.

C'est donc à la suite de Bramante vers les années 1480 que l'on peut situer cette peinture d'une exceptionnelle qualité. Le nom de Civerchio a été avancé par Keith Christiansen (2009). Pour Andrea de Marchi (2009), l'artiste se situe entre Bramante et Bernardo Zenale, mais avec une force psychologique supérieure à celle de Zenale même lorsque ce dernier se rapproche le plus de Bramante dans les fresques de la Chartreuse de Pavie, ce qui laisserait envisager la possibilité d'une œuvre de jeunesse de Bramante lui-même.

## ANALYSE

### **Une composition réalisée à l'aide de la lumière**

Éliminant tout détail descriptif, l'artiste s'est concentré sur la figure du saint qui se détache d'un fond sombre uni. La musculature puissante du jeune martyr est modelée par une lumière dorée qui lui confère un rendu sculptural. Le seul parti pris décoratif se limite à la chevelure dont chacune des boucles est rehaussée d'un léger filet d'or. Le coloris se limite à une gamme restreinte de beiges et de gris subtilement rehaussée de rose sur les lèvres et les plaies. Excepté le Christ lors de la Passion, Saint Sébastien est l'une des rares figures masculine du Nouveau Testament à autoriser la représentation de la nudité.

### **Les attributs du saint :**

#### **L'auréole**

Nimbant le visage du Saint, l'auréole signale son caractère divin.

#### **Les Flèches**

Soldat romain arrêté en raison de sa foi, saint Sébastien est condamné à mourir transpercé par des flèches.

#### **Le cœur**

Survivant à ce martyre grâce aux archers qui refusèrent de viser le cœur, saint Sébastien devint leur patron. Par extension, il était invoqué contre la peste, dont les épidémies étaient assimilées à des flèches par la divinité.

### **Une scène de martyre sereine**

Le corps criblé de flèches, le saint semble pourtant insensible à la douleur, tournant son regard vers la gauche, la bouche légèrement entrouverte. La finesse des traits du visage, les longs cils et les boucles blondes de la chevelure donnent presque, au contraire, un aspect féminin à la figure malgré son buste viril.

## BIBLIOGRAPHIE

Berenson B., Italian pictures of the Renaissance, Oxford, 1932.

### **Le maniérisme à Rome**

*Le Sac de Rome en 1527 par les troupes de Charles Quint met fin à l'idéal de perfection qu'avaient atteint les artistes italiens dans les premières décennies du XVIe siècle. La rupture est brutale : renonçant à la « divine proportion », le maniérisme conjugue instabilité, disharmonie et ambiguïté. De ce monde en désarroi émergent des compositions étranges et fantastiques, d'un charme singulier. La première génération des maniéristes romains, se réclame tantôt de l'héritage de Raphaël tantôt de celui de Michel Ange.*

*Après le grand chantier du Vatican qui s'achève avec la Chapelle Sixtine, commencent celui du Château Saint-Ange et la décoration de plusieurs églises et palais. Alors que les romains s'expatrient, Giulio Romano à Mantoue, Perino del Vaga à Gènes, Polidoro à Naples et à Messine, Luca Penni à Fontainebleau, d'autres artistes arrivent à Rome renouvelant l'inspiration maniériste. L'avènement du pape Paul IV marque un profond changement d'orientation de la peinture désormais marquée par la Contre-réforme. Parmi les artistes de cette génération, Daniele da Volterra est la figure dominante de ce milieu, développant un langage personnel s'orientant vers l'abstraction formelle et assurant la transition entre l'art de Michel Ange et la jeune génération.*

## ***Le Martyre de saint Jean-Baptiste (Daniele da Volterra, Douai)***



### *Le Martyre de saint Jean-Baptiste*

Daniele da Volterra

Huile sur bois. H 37 ; L.60

Douai, Musée de la Chartreuse. Achat, 1964. Inv.2804

© Musée de la Chartreuse, Douai

### **PRESENTATION**

La scène a lieu juste après la décollation de saint Jean-Baptiste. Le corps du saint décapité repose sur le sol au pied de l'escalier. Le bourreau rengaine son épée et Salomé porte la tête du martyr sur un plateau à son père Hérode, attablé sous une colonnade. Sur trois côtés du panneau est peint en trompe l'œil un encadrement parcouru par un ruban noué. La perspective extrêmement complexe répond sans doute à une perspective globale, ce panneau et celui du *Martyre de saint Jean Evangéliste* formant vraisemblablement la prédelle d'un retable aujourd'hui disparu. La source essentielle des deux panneaux est à chercher dans la première génération maniériste romaine conjuguant instabilité, disharmonie et ambiguïté. La torsion déforme les figures, les couleurs discordantes s'opposent, l'espace se disloque.

Attribué à Daniele da Volterra (Longhi, 1964), cette peinture présente plusieurs analogies avec Perino del Vaga avec lequel le jeune artiste avait travaillé à Gènes vers 1533-1534. La figure du saint décapité est un rappel d'un des géants morts peints par Perino au Palais Doria. Le bourreau qui rengaine son épée et traverse presque toute la profondeur du tableau est au contraire un motif cher à Daniele et apparaîtra dans de nombreuses peintures postérieures comme dans la *Présentation au temple* de la Trinita dei Monti. Toutes ces trouvailles illusionnistes que Daniele réutilisera dans les

fresques du Palais Massimo montrent les recherches d'un artiste jeune qui essaie de s'imposer par des acrobaties frôlant parfois le génie.

## HISTORIQUE

Si l'attribution semble parfaitement confirmée par ces différentes comparaisons, elle est cependant controversée par plusieurs historiens qui voient dans ces inventions des pastiches de provenances diverses et donnent ces panneaux à des suiveurs de Daniele da Volterra (Barolsky, 1979).

## ANALYSE

### Une composition volontairement agressive et déséquilibrée

L'oblique formée par l'escalier sépare la composition en deux plans distincts et inégaux, l'un plus clair en bas à gauche sur lequel se détache le corps de Jean-Baptiste décapité, l'autre sombre présentant plusieurs personnages debout, parmi lesquels Salomé portant la tête du martyr sur un plateau. Les personnages au premier plan tournent le dos au spectateur et l'excluent du lieu de l'action. L'oblique de l'escalier vient également souligner symboliquement la décapitation du saint.

La composition agressive et déséquilibrée repose sur un système d'obliques qui dessinent des zigzags. Ceux-ci entrent en contradiction avec les parallèles des marches et le rythme saccadé des colonnes situées à des plans différents.

### Le bourreau

Le corps du bourreau de dos nous fait entrer avec lui dans le palais d'Hérode, là où se déroule la scène principale. L'épée qu'il tient et qu'il range dans son fourreau dessine une oblique qui relie le corps décapité à la tête de saint Jean-Baptiste et guide le regard vers le fond où se dénoue l'action principale : Salomé offre sur un plateau la tête du saint à Hérode.

### La tête décapitée

Le peintre a laissé un espace vide à la place de la tête de Jean-Baptiste, autour duquel sont visibles les cheveux du saint.

## ŒUVRE ASSOCIEE



### *Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste*

Daniele da Volterra (vers 1509 - 1566)

Huile sur bois ; H.36,5 ; L.61

Douai, Musée de la Chartreuse.

Achat, 1964. Inv.2805.

© Musée de la Chartreuse, Douai

## BIBLIOGRAPHIE

Barolsky P., Daniele da Volterra : a catalogue raisonné, New-York : Garland, 1979.

## ***La Déposition (Luca Penni, Lille)***



### *La Déposition*

Luca Penni

Huile sur toile.

H. 59 ; L.140

Lille, Musée des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat, 1801. Inv.P.770

© RMN / Hervé Lewandowski

### **PRESENTATION**

Le corps du Christ décloué de la croix est étendu sur la pierre de l'onction. Autour de lui, se lamentent la Vierge, les mains jointes, saint Jean qui soutient le buste du défunt et Marie Madeleine, agenouillée à ses pieds. Derrière eux, au pied de la croix, deux saintes femmes se joignent au groupe. Aux deux extrémités de la scène, Joseph d'Arimathe tient le seau d'onguents qui va servir à l'embaumement, tandis que Nicodème qui vient de descendre le corps du Christ de la croix, brandit les trois clous de la crucifixion.

Ce tableau a été attribué par Sylvie Béguin (Béguin, 1987) à Luca Penni par comparaison avec la *Déposition* de la cathédrale d'Auxerre pour laquelle on connaît un dessin de la main de l'artiste et une gravure de Martino Rota avec l'inscription « Luca Penni inventor ». On reconnaît dans ces deux compositions la stylisation élégante, le canon allongé des figures, la facture lisse et raffinée, les décolorations chromatiques, autant de composantes du maniérisme que Luca Penni a pu assimiler auprès des collaborateurs et élèves de Raphaël lors de son séjour romain. La couleur, plus éclatante dans le tableau lillois, se retrouve dans une autre œuvre du peintre, *La justice d'Othon* du Louvre. Mis à part quelques changements dans la disposition des personnages, certains détails comme les mains de la Vierge, le torse du Christ et le traitement des chevelures, confirment l'attribution à Luca Penni.

### **HISTORIQUE**

*La Déposition* d'Auxerre est datée de son séjour en France vers 1540-1550. A cette période son style s'apparente plus à celui de Raphaël et de Giulio Romano qu'à celui de Perino del Vaga, son beau-

frère, avec lequel il avait travaillé à Gênes puis à Lucques. L'influence de Primatice avec lequel il collabore au château de Fontainebleau de 1537 à 1540 l'orientant sans doute vers une manière plus précieuse et raffinée.

## ANALYSE

### Les personnages

**La Vierge** : Elle ne porte pas le Christ tel la Piéta de Miche-Ange mais se lamente mains jointes le visage doux et serein tourné vers le corps de son fils.

**Le Christ** : Les traces de sang sont les marques des souffrances vécues par le Christ au moment de sa passion.

**Saint Jean** : Il est représenté jeune et imberbe comme traditionnellement. Il soutient le Christ.

**Marie-Madeleine** : Marie-Madeleine vient de déposer un vase contenant des onguents avec lesquels elle embaumera le corps du Christ.

**Deux saintes femmes** : Deux saintes femmes encadrent la Vierge et se lamentent.

**Joseph d'Armathie** : Joseph d'Armathie présente le pot d'onguents qui vont servir à embaumer le corps du Christ.

**Nicodème** : Nicodème vient de descendre le corps du Christ et brandit les clous de sa crucifixion.

### Une composition dominée par le mouvement des figures et des lignes

La composition centrale, circulaire, permet de donner du mouvement et de la profondeur à la scène, animée par des lignes de force diagonales. Cette composition est stabilisée par l'axe vertical de la croix en arrière-plan qui se prolonge sur la main du Christ dont on aperçoit le stigmat. Les lignes serpentine, souvent utilisées dans les tableaux maniéristes, sont également présentes à d'autres endroits de la composition.

### Un tableau maniériste : le ciel

Les figures sont plus importantes que leur environnement.

### Un tableau maniériste : la palette de couleur

L'acidité des coloris s'opposant à la couleur grise mortuaire du corps du Christ est également typique du maniérisme.

## ŒUVRE ASSOCIEE



### *La Déploration du Christ*

Copie d'après Bramantino (vers 1460 - 1530)

Original au Musée des Beaux-Arts de Bucarest

Tempéra sur toile ; H.110 ; L.80,5

Lille, Palais des Beaux-Arts. Don Milles

Cottini, 1879. Inv.P.1053.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret

## BIBLIOGRAPHIE

Béguin S., "Il se rendit en Italie", Etudes offertes à André Chastel, Rome : Ed. dell'Elefante-Flammarion, 1987, p. 243-257.

## ***Le Christ au tombeau (Girolamo Marchesi, Lille)***



### *Le Christ au tombeau*

Girolamo Marchesi

Huile sur bois.

H.75 ; L.152

Lille, Musée des Beaux-Arts. Don Jules Maciet, 1893. Inv. P.790

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

Cette peinture formait la lunette d'un retable dont la partie centrale a aujourd'hui disparu. Le Christ mort est assis sur un parapet, le corps légèrement affaissé, soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimathe qui tient dans la main le vase renfermant la myrrhe et l'aloès utilisés pour embaumer le corps du défunt. Marie Madeleine soulève le poignet du Christ pour lui baiser la main. Les quatre personnages qui se détachent sur un fond uni noir débordent du cadre de la scène.

La composition est harmonieusement rythmée par la diagonale du corps du Christ qui rompt l'effet de symétrie des autres personnages. La figure courbée de Marie-Madeleine épouse le cadre de la scène et répond à celle du Christ. Le volume sculptural est accusé par un éclairage puissant et un dessin incisif qui cerne les formes. Le coloris vif et éclatant est dominé par les verts et les rouges qui se répondent, inversés, dans les vêtements de Nicodème et de Marie-Madeleine.

### **HISTORIQUE**

Longtemps attribuée à Francesco Zaganelli, cette oeuvre a été restituée à Girolamo Marchesi (De Marchi, 1994), attribution acceptée aujourd'hui par l'ensemble des historiens (Donati, 2007 ; Zama, 2007). Daté de la seconde décennie du XVI<sup>e</sup> siècle quand Marchesi travaillait pour les Sforza à Pesaro, cette lunette montre un rapport évident avec celle peinte par Giovanni Bellini pour le grand autel de l'église San Francesco à Pesaro (aujourd'hui, Rome, Vatican) dont Marchesi s'était déjà



inspiré dans le Christ au tombeau de Budapest (Szépművészeti Múzeum). Pour Zama, certains caractères sont des signes distinctifs de l'artiste comme les drapés qui s'enroulent en forme de boutons ou encore la disposition des figures vues systématiquement de profil, de face et de trois quart.

## ANALYSE

### Les personnages

**Le Christ :** Le Christ mort porte les stigmates de sa Passion : des traces de sang sont visibles sous la blessure de sa poitrine, sur ses deux mains (traces de la crucifixion) et sur sa tête (marques de la couronne d'épines).

**Nicodème :** Nicodème a aidé Joseph d'Arimathie à décloquer le corps du Christ et est occupé à l'ensevelir dans le Sépulcre. Dans l'iconographie de la mise au tombeau, il est plus souvent placé aux pieds de Jésus.

**Joseph d'Arimathie :** Joseph d'Arimathie tient dans la main une pyxide le vase renfermant la myrrhe et l'aloès utilisés pour embaumer le corps du défunt.

**Marie-Madeleine :** Marie Madeleine, dont les cheveux cascadenent en de longues mèches sur les épaules soulève le poignet du Christ pour lui baiser la main.

### La pyxide

La pyxide est à l'origine un vase grec antique servant de réceptacle à bijoux ou de pot à fard. Elle devient ensuite un élément de la liturgie chrétienne (la boîte où l'on conserve l'eucharistie).

### La composition

La profondeur spatiale est induite par la position des quatre personnages qui se détachent sur un fond uni noir et débordent du cadre de la scène, peint en trompe-l'œil. Alors que Marie-Madeleine se situe devant le parapet, les corps de Joseph d'Arimathie et de Nicomède se positionnent derrière celui-ci tout en amorçant un mouvement vers l'avant qui fait sortir leur tête du cadre, inversant la position du Christ assis sur le parapet la tête rejetée vers l'arrière de la composition.

## ŒUVRE ASSOCIEE



### *Le Christ au tombeau avec la Vierge, Marie-Madeleine et saint Jean*

Nobile di Francesco da Lucca (actif à Caldarola, Marches, à partir de 1490 - après 1558)

Attribution : Matteo Mazzalupi (comm. Écrite, 2010)

Huile sur bois ; H.62 ; L.114

Boulogne-sur-Mer, Château-Musée. Coll. Campana, dépôt du Louvre, 1863. Inv. 13.162. ©

Château-Musée, Ville de Boulogne

## BIBLIOGRAPHIE

Donati A., Girolamo Marchesi da Cotignola, San Marino : Asset Banca, 2007

Zama R., Girolamo Marchesi da Cotignola : pittore ; catalogo generale, Rimini : Luisè, 2007

### **Le maniérisme à Florence**

*De 1520 à 1590, Florence est l'un des foyers les plus audacieux dans l'élaboration du maniérisme. Andrea del Sarto est le représentant le plus marquant du classicisme florentin. Toutefois, dans ses œuvres, l'utilisation de la ligne serpentine et le déhanchement des figures appartiennent déjà au langage pré-maniériste. Personnalités dominantes de la peinture florentine après le départ de Raphaël et de Michel Ange, Pontormo et Rosso opposent aux solutions classiques d'Andrea del Sarto un art plus contrasté aux effets étranges et irréalistes. Auteur des grands cycles du Palazzo Vecchio, Vasari développe un style plus académique où les musculatures puissantes, l'idéalisation des profils et l'acidité des coloris sont autant d'éléments qui caractérisent la seconde génération maniériste à Florence. Morandini, élève de Vasari, se libère de l'emprise de son maître et élabore un art plus personnel fait de souplesse et de sinuosité.*

*Parallèlement à l'art volontiers étrange des Florentins, Beccafumi développe à Sienne un style raffiné où les éclairages insolites se conjuguent avec un irréalisme chromatique. Son élève Marco Pino tempèrera ces excès sous l'influence du romain Perino del Vaga.*

## La Vierge au livre (Pontormo, Douai)



*La Vierge au livre*

Pontormo

Huile sur bois. H.116 ; L.98

Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Foucques, 1877. Inv.1106

© Musée de la Chartreuse, Douai

### PRESENTATION

Assise sur le sol dans la position des Vierges d'humilité, la Madone tient de la main droite un livre ouvert et enlace du bras gauche l'Enfant Jésus. Au second plan, saint Joseph jeune en tenue de charpentier, s'appuie sur un bâton de la main gauche et, de la droite, prend une poignée de cerises dans un panier que lui présente le petit saint Jean-Baptiste. Sous la porte d'entrée d'une ville, se tient une femme

lisant, peut-être sainte Anne ou sainte Elisabeth. Ce tableau est l'une des nombreuses copies faites d'après un original perdu de Pontormo. La majorité de la critique s'accorde à identifier l'original avec la *Vierge à l'Enfant* qu'il peint pour son maçon Rossino en remerciement des travaux effectués dans sa maison de la via Laura, ce qui justifierait la tenue de Joseph en charpentier. Vasari date les travaux de la maison de la via Laura vers 1534-1536. Toujours selon Vasari, les œuvres peintes pour Rossino rejoignent après sa mort les collections d'Ottaviano de Médicis, puis de son fils Alessandro. Ceci permettrait de situer la réalisation du tableau entre 1534, date des travaux de sa maison et 1540, date de la mort d'Ottaviano. Cette datation correspond à la période de maturité de Pontormo lorsqu'il a assimilé la leçon de Michel Ange, évidente dans la composition resserrée, la monumentalité des figures et dans les tonalités vigoureuses du manteau, leçon qu'il conjugue avec les principes maniéristes, en particulier la distorsion des figures, l'exagération des anatomies et la ligne serpentine qui souligne les draperies.

### HISTORIQUE

La *Vierge au livre* est le tableau le plus copié de Pontormo. Sa présence dans la maison d'Ottaviano que fréquentaient de nombreux artistes explique le grand nombre de versions exécutées par ses élèves ou imitateurs, dont certaines attribuées à Naldini ou à Morandini. Celle de Douai, légèrement réduite, peut être située dans la seconde moitié du Cinquecento, datation précoce confirmée par les examens de laboratoire.

### ANALYSE

#### Un tableau maniériste

La profondeur spatiale est quasiment absente de la composition, dominée par les figures de la Vierge et de l'Enfant, qui en occupent le plan principal. La distorsion et l'exagération des anatomies (l'enfant Jésus a un corps d'athlète sur des pieds minuscules, le corps de la Vierge est disproportionné par

rapport à son visage), la ligne serpentine et la couleur rouge acide sont également typiques du maniérisme.

### **Les personnages à l'arrière-plan**

**Saint Jean-Baptiste** : Les cerises sont un symbole du sang versé lors de la Passion du Christ. Elles apparaissent ici comme une prémonition du destin de Jésus.

### **Saint Joseph**

**La femme lisant** : Sainte Anne, mère de la Vierge, est souvent représentée en train d'apprendre à lire à cette dernière. Il pourrait également s'agir de sainte Elisabeth, mère de saint Jean Baptiste.

**Le personnage du fond** : L'arrière-plan à droite est organisé autour d'une ligne serpentine. Le regard est ainsi amené vers un curieux personnage dans l'embrasure derrière l'arcade, qui se détache sur un fond clair, alors que le reste de la composition est plongé dans l'obscurité. Il pourrait s'agir d'une allusion au maçon Rossino.

### **Un arrière-plan animé**

Les personnages sont placés en dehors de l'enceinte d'une ville comprenant un clocher à gauche, une terrasse ouverte au centre, une porte d'entrée de ville à droite. Le tout donne un semblant de profondeur spatiale à l'œuvre.

## **ŒUVRES ASSOCIEES**



### ***La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste entourés d'anges dite Madone Corsini***

Copie d'après Andrea del Sarto (1486 - 1530)

Huile sur cuivre ; H.45,7 ; L.35,5

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Envoi de l'Etat, 1803. Inv. P. 46.1.30.

© Musée des Beaux-Arts de Valenciennes/Philippe Beurtheret



### ***La Vierge et l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste entourés d'anges dite Madone Corsini***

Copie d'après Andrea del Sarto (1486 - 1530)

Huile sur bois ; H.123 ; L.100

Lille, Palais des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat, 1803. Inv.P.39.

© RMN/Hervé Lewandowski



***Madone de L'Impannata***

Copie d'après Raphaël (1483 - 1520)

Original au Musée des Offices à Florence

Huile sur toile ; H.66 ; L.50,5

Dunkerque, Musée des Beaux-Arts.

Don de Montessuy, 1869. Inv. P.593.

Fiche Musenor

© Musée des Beaux-Arts de Dunkerque/Claude Thériez



***La Vierge au puits***

Giuliano Bugiardini (1475 - 1554) ;

copie d'après Franciabigio

Original de Franciabigio au Musée des Offices à Florence

Huile sur toile ; H.103 ; L.78

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts,

Don de la famille Bultot, 1884. Inv.

P.46.1.226. Fiche Musenor

© Musée des Beaux-Arts de Valenciennes/Philippe Beurtheret

## ***Pieta (Giorgio Vasari, Douai)***



### *Pieta*

Giorgio Vasari

Huile sur bois, H.1,74 ; L.1,30

Douai, Musée de la Chartreuse.

Achetée par Foucques à l'Hôpital des Innocents à Florence, legs Foucques, 1877.

© Musée de la Chartreuse, Douai

### **PRESENTATION**

La *Pieta* ou *Vierge de Pitié*, qui avait été magistralement sculptée par Michel Ange au Vatican, est la représentation de Marie qui reçoit sur les genoux le corps du Christ que l'on vient de descendre de la croix avant sa mise au tombeau. Autour d'elle, la Madeleine est agenouillée aux pieds du Christ, saint Jean soutient le buste du crucifié. De part et d'autre de la croix, Nicodème et Joseph d'Arimathie, qui tient un vase d'onguents utilisés pour l'embaumement, de

l'autre côté, une sainte femme et un soldat, peut-être saint Longin, assistent à la scène.

Vasari, peintre officiel des Médicis, est surtout connu comme l'auteur des *Vite* et pour les grandes compositions décoratives dont il orne les palais florentins. Sa *Pieta* est une œuvre émouvante où toute superficialité a disparu. Le corps du Christ traité en grisaille à la manière d'une sculpture s'oppose au groupe des personnages vivants dont tous les regards se portent vers le supplicié. L'idéalisation des visages, les musculatures puissantes, le répertoire gestuel sont autant d'éléments qui caractérisent la deuxième génération maniériste à Florence. Le corps encore souple du Christ est un souvenir incontestable de la *Pieta* de Michel Ange alors que le profil et la chevelure bouclée de saint Jean évoquent les figures de Rosso. A ces influences, s'ajoute un goût pour une gamme variée de couleurs acides qui créent de précieux effets de décoloration.

### **HISTORIQUE**

Si l'attribution à Vasari est aujourd'hui acceptée par l'ensemble de la critique, on ignore encore qui en fut le commanditaire. On sait par son autobiographie que Vasari a peint le *Christ Mort* une dizaine de fois. Pour L. Corti (Corti, 1989), la version de Douai pourrait être celle commandée en 1548 par Cristofano da Monte Aguto, citée par Vasari et dont la description et les dimensions correspondent au tableau de Douai. Resterait à expliquer comment cette peinture serait arrivée à l'Hôpital des Innocents. Pour L. Cavazzini (Cavazzini, 1996), il pourrait s'agir de la «tavola entrovi la pieta» qui se trouvait en 1628 dans la chapelle privée des appartements du Spedalingo (elle est citée dans les inventaires de l'Hôpital des Innocents) où elle aurait été apportée par Vincenzo Borghini, collectionneur, ami intime de Vasari et prieur de l'Hôpital. Quelle qu'en soit la provenance, cette œuvre autographe doit être datée vers 1550 et peut être rapprochée de la *Déposition* peinte pour les Camaldoli, signée, dans laquelle le visage de la Vierge est identique à celui de la Vierge de Douai.

## ANALYSE

### Les personnages

**Jésus Christ** : Les traces de sang sur la poitrine du Christ, les marques laissées sur sa tête par la couronne d'épines tombée aux pieds de la Vierge, ainsi que les marques sanglantes sur son pied droit et sa main gauche rappellent ses souffrances avant sa mort.

**Marie-Madeleine** : Le bijou que Marie-Madeleine porte sur la poitrine ressemble à un masque de théâtre : il agit ici à la fois comme un rappel de sa vie antérieure de pécheresse, ainsi que comme la préfiguration de sa vie méditative à venir.

**Saint Longin** : Saint Longin porte son casque de soldat, rappel de son appartenance à l'armée romaine.

**Joseph d'Arimathie** : Il est reconnaissable au vase d'onguents utilisés pour l'embaumement.

**Nicodème** : Nicodème a aidé Joseph d'Arimathie à décloser le corps du Christ et est occupé à l'ensevelir dans le Sépulcre.

**La Vierge** : Telle la Piéta de Michel-Ange, la vierge Marie reçoit sur les genoux le corps du Christ que l'on vient de descendre de la croix avant sa mise au tombeau.

### La composition

Les personnages sont disposés de part et d'autre du groupe composé par la Vierge et le Christ accentuée par l'axe vertical de la croix. Le mouvement du tableau provient à la fois des gestes esquissés par les personnages et du jeu des demi-courbes présentes dans la partie inférieure.

### Un tableau maniériste

L'espace peu profond de la composition, l'acidité des coloris, les musculatures puissantes et le répertoire gestuel théâtral sont d'autant d'éléments qui appartiennent au répertoire de la peinture maniériste.

## OEUVRES ASSOCIEES



### *Le Christ pleuré par la Vierge et deux anges*

Veronese (1528 - 1588)

Attribution : T. Pignatti, 1976

Huile sur toile ; H.110 ; L.92

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1837. Inv.P.963.

© RMN/Frank Raux



### *Pietà*

Scarsellino (1550/51 - 1620)

Attribution : Jean-François Baudequin (comm. écrite, 2008)

Huile sur toile ; H.100 ; L.79,5

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Legs Courtin, 1879. Inv. P.46.1.199.

© Musée des Beaux-Arts de Valenciennes/Philippe Beurtheret

## **BIBLIOGRAPHIE**

Cavazzini L., "Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale", in Sandri Lucia, Gli Innocenti e Firenze nei secoli, un ospedale, un archivio, una città, Florence, 1996.

Corti L., Vasari, Catalogo completo, Florence : Cantini, 1989.



## La Charité (Morandini, Douai)



### La Charité

Francesco Morandini, dit Il Poppi

Huile sur bois. H.128 ; L.101

Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Foucques, 1877. Inv. 1170

© Musée de la Chartreuse, Douai

### PRESENTATION

La *Charité*, l'une des trois vertus théologiques, est représentée ici sous les traits d'une femme entourée de trois enfants. Derrière elle, la lampe ardente symbolise l'amour, et, à sa gauche, le chien est l'attribut de la fidélité. Elle est vêtue d'une robe rouge, couleur du sang, qui, lorsqu'il se répand, exprime la vraie charité. C'est cette iconographie que reprendra Cesare Ripa dans son *Iconologia* publiée en 1593 où la *Charité* est décrite comme « une femme habituellement

vêtue de rouge qui tient dans la main droite un cœur ardent et qui enlace avec le bras gauche un enfant ». Si la figure féminine monumentale qui se déploie sur toute la surface du tableau et la contorsion excessive du corps sont encore d'inspiration michelangelesque, la sinuosité de la composition, l'attitude joueuse et familière des enfants agrippés à la mère, l'acidité du coloris, les effets de décoloration des étoffes sont autant de souvenirs de Pontormo. Le chien qui mordille le voile tenu par l'enfant est la reprise exacte de celui que Morandini avait déjà peint dans le *Tobie et l'ange* du musée civique de Prato. La source la plus directe pourrait être la célèbre *Madone au livre* peinte par Pontormo dans les années 1530-1540 que Morandini pouvait admirer dans la collection d'Alessandro de Médicis.

### HISTORIQUE

Ces différents éléments permettent de dater cette peinture des années 1570, période à laquelle Morandini travaille avec Vasari et Bronzino au Studiolo de Francesco de Médicis au Palazzo Vecchio et est en contact avec les plus grands maniéristes florentins. Déjà célèbre au XVI<sup>e</sup> siècle, ce tableau est l'une des trois versions exécutées par Morandini de la *Charité* que Borghini, dans son ouvrage *Il Riposo*, cite comme le chef d'œuvre de l'artiste. De ces trois versions ne subsistent aujourd'hui que celle de Douai et une autre monogrammée conservée au musée de l'Accademia à Florence, la troisième autrefois conservée à Vienne ayant disparu pendant la seconde guerre mondiale.

### ANALYSE

#### Les symboles de la Charité

Derrière la Charité, la lampe ardente symbolise l'amour, et, à sa gauche, le chien est l'attribut de la fidélité. L'enfant représente l'amour maternel. Ces symboles étaient compris de la clientèle cultivée pour laquelle le tableau a été peint.

**Un tableau maniériste**

La composition, qui présente des figures contraintes dans un espace étroit, presque sans profondeur, est caractéristique des tableaux maniéristes.

La contorsion des corps, les couleurs acides et les contrastes de lumière sont également typiques du maniérisme. Le nez de la femme, qui dessine une ligne droite prolongeant le front, définit un profil grec. Cette caractéristique physique correspond à un idéal de beauté maniériste. Les lignes souples et sinueuses de la composition sont héritées de Pontormo.

## ***La Sainte Famille (Marco Pino, Boulogne-sur-Mer)***



### *La Sainte Famille*

Marco Pino, entourage de  
Huile sur toile. H.73,5 ; L.54,5  
Boulogne-sur-Mer, Château Musée.  
Coll. Campana ; dépôt du Louvre, 1863. Inv. 13  
163

© Service communication, ville de Boulogne-sur-Mer

### **PRESENTATION**

Le groupe de la Sainte Famille occupe la partie gauche du tableau. Derrière la Vierge assise sur un muret, l'Enfant Jésus enlace le petit saint Jean-Baptiste et pose négligemment la jambe sur le bras de sa mère. A l'arrière plan, Joseph détourne le regard. La partie droite, séparée par une paroi rocheuse, fait place à un paysage de montagne planté d'un arbre au premier plan.

Une diagonale délimite les deux parties du tableau. Au centre, la ligne serpentine de la figure de la Vierge se déploie en un jeu de courbes et de contre-courbes. Cet effet de spirale est encore accusé par l'enroulement des drapés de la robe en plis cassés. Le contraste des trois couleurs primaires est tempéré par la décoloration des étoffes en une gamme refroidie par la lumière argentée.

Cette œuvre que l'on rapprochera de la *Sainte Famille* conservée à Sienne dans la collection Chigi Saraceni, réalisée par Marco Pino vers 1546, est proche des œuvres romaines de l'artiste. Le souvenir de son maître Beccafumi y est encore très sensible dans la composition sophistiquée, dans le raffinement chromatique et dans le contraposto accusé. Les enfants au visage joufflu et aux bouclettes blondes sont directement issus des modèles du maître siennois. Cependant, subissant l'influence de Perino del Vaga avec lequel il collabore aux fresques de *l'Histoire d'Alexandre le Grand* au Château Saint-Ange à Rome en 1545-1546, Marco Pino renonce aux effets étranges et irréalistes de Beccafumi et s'oriente vers une peinture plus froide et une lumière argentée, témoignant de sa nouvelle implication sur la scène romaine.

### **HISTORIQUE**

Catalogué comme anonyme bolonais du XVI<sup>e</sup> siècle depuis son entrée au musée de Boulogne, ce tableau peut être resitué dans l'entourage de Marco Pino, attribution confirmée par Andrea Zezza (2009).

### **ANALYSE**

#### **Les personnages**

La scène représente une Sainte famille (Le Vierge, L'enfant Jésus et Joseph) accompagné d'un autre enfant : saint Jean-Baptiste reconnaissable à la croix de roseau au-dessus de sa tête.

**La composition**

La découpe du rocher crée une séparation de l'espace inégale, les personnages étant réunis sur le premier plan à gauche de la composition, tandis que le paysage est relégué à l'arrière-plan.

L'arbre assure la transition entre le premier et l'arrière plan. Il est un signe de résurrection.

Les lignes serpentes formées par la figure de la Vierge tout comme les nœuds et les plis des drapés sont typiques du maniérisme.

**La lumière argentée**

Le rapprochement brutal des trois couleurs primaires est tempéré par la décoloration des étoffes en une gamme refroidie par la lumière argentée.

**Les visages des deux enfants**

Les enfants au visage joufflu et aux bouclettes blondes sont directement issus des modèles de Beccafumi.

## ***Christ portant sa croix (Anonyme florentin, 2ème quart du XVIème siècle, Boulogne-sur-Mer)***



### *Christ portant sa croix*

Anonyme florentin, 2ème quart du XVIème siècle

Huile sur toile. H. 59 cm ; L. 46 cm

Boulogne-sur-Mer, Château-Musée  
Coll. marquis Giovanni Pietro Campana, Rome  
; musée Napoléon III, 1861 ; dépôt à Boulogne,  
1863. Inv.13.165

© Service communication, ville de Boulogne-  
sur-Mer

### **PRESENTATION**

En traitant le thème du *Christ de douleur*, l'artiste s'inscrit parmi les suiveurs de Léonard de Vinci qui avait peint un *Christ portant sa croix avec un bourreau* connu aujourd'hui par

un dessin conservé à la Galleria dell'Accademia à Venise. En réalité, les premiers artistes à avoir traité ce sujet sont les peintres allemands, Schongauer et Dürer, dont les gravures circulaient en Italie au XVIe siècle, teintant le maniérisme italien du réalisme germanique. Parmi les exemplaires les plus connus, on citera ceux de Giovanni Bellini et de Lorenzo Lotto à Venise, d'Andrea Solario à Milan ou encore de Melone à Crémone et de Maineri à Parme. Selon les versions, la figure du Christ est isolée ou entourée des visages grimaçants des bourreaux. C'est principalement dans l'Italie du Nord, plus sensible à l'influence germanique, que se développe ce thème, synthèse des modèles nordiques et italiens.

Dans la peinture du musée de Boulogne apparaît la Vierge de profil alors que la *Vierge de douleur* est souvent traitée indépendamment, en pendant du *Christ portant sa croix*. La mise en page bâtie sur les deux diagonales de la croix oppose, de part et d'autre de la figure du Christ, les bourreaux au visage vulgaire tenant respectivement la hache et la corde, et de l'autre côté, la Vierge recueillie dans la douleur et Simon de Cyrène. Contrairement aux modèles de Lotto ou de Solario, le visage du Christ, les yeux clos, ne porte pas les stigmates de son supplice. Au delà de l'inspiration durérienne, le cadrage serré de la composition, la décoloration des étoffes, le personnage enturbanné qui tient la corde, les visages hallucinés des bourreaux sont autant d'éléments qui évoquent le premier maniérisme florentin.

### **HISTORIQUE**

Pour Catherine Goguel (2009), l'œuvre pourrait être d'un suiveur de Rosso.

Plusieurs noms d'artistes ayant travaillé à Florence dans le second quart du XVIe siècle ont été avancés, Antonio Lappoli, un arétin qui est à Florence vers 1514 où il fait la connaissance de Rosso et

qui l'imitera par la suite, Berruguete ou encore Jacone bien que celui-ci reste toujours plus pontormesque.

## ANALYSE

### Les personnages :

**Le Christ** : Il porte une couronne d'épines symbole de la Passion. Tressée lors du procès du « Roi des Juifs », elle parodie la couronne des empereurs romains ou la couronne de laurier destiné aux vainqueurs. Le visage du Christ, les yeux clos, ne porte pas les stigmates de son supplice.

**La Vierge Marie** : Dans la peinture de Boulogne apparaît la Vierge de profil alors que la Vierge de douleur est souvent traitée indépendamment, en pendant du Christ portant sa croix. La mère du Christ porte le traditionnel voile bleu, symbole de la pureté céleste.

**Simon de Cyrène** : Selon les Evangiles, Simon de Cyrène fut obligé par les soldats romains d'aider à porter la croix du Christ.

**Le bourreau** : Le bourreau retient violemment le Christ par une corde qui fait office de ceinture tandis que de l'autre main, il tient une hache.

**L'enfant** : L'enfant présente un titulus portant l'acronyme INRI : Iesus Nazareus Rex Iudaerum (Jésus Nazaréen, roi des Juifs)

### La composition

La composition serrée met en avant les visages reliés entre eux par une forme de X, redoublé par la croix. Le visage du Christ se trouve à l'intersection des lignes de composition.

Tourné vers le spectateur, le regard de l'enfant le prend à témoin de la scène.

Le cadrage serré de la composition, la décoloration des étoffes, le personnage enturbanné qui tient la corde, les visages hallucinés des bourreaux, sont autant d'éléments qui évoquent les maniéristes florentins.

## Portrait de femme (Zacchia, Lille)



### Portrait de femme

Vers 1530-1540

Zacchia, Paolo dit Zacchia di Antonio da  
Vezzano

Huile sur bois. H. 73 cm ; L. 55,5 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat 1870. Inv. P  
775

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### PRESENTATION

La jeune femme, abandonnant sa lecture, lève les yeux pour regarder le spectateur. Son livre est posé sur l'angle d'une table et, derrière elle, s'ouvre une niche dans laquelle est posé un vase de fleurs tandis que le mur est couvert d'une tenture vert- sombre. Vêtue d'une ample robe blanche aux poignets et à la ceinture rouges, elle porte une coiffe rouge brodée d'or

qui retient ses cheveux blonds. Elle porte pour seuls bijoux une fine croix émaillée autour du cou et un anneau à la main gauche.

Dans cette œuvre, Paolo Zacchia montre son attachement au maniérisme florentin, plus particulièrement à Bronzino dont il adopte le modelé lisse et porcelainé du visage, la fixité du regard et le traitement de l'étoffe en masse colorée sans effet de rendu tactile. La robe plissée aux poignets resserrés par des liens dorés, la coiffe ornée d'un médaillon se retrouvent dans différents portraits de Pontormo et de Rosso et sont caractéristiques de la mode vestimentaire à Florence dans les années 1530.

### HISTORIQUE

Entré dans les collections lilloise comme anonyme, ce portrait signalé et attribué à Paolo Zacchia par le Dr. Borenus, a été étudié par Pope Hennessy (Pope Hennessy, 1938) qui le rapproche du *Portrait d'un musicien* signé (Musée du Louvre) et d'un *Portrait de femme* (anciennement coll. Colnaghi) postérieur au tableau de Lille mais présentant certains détails identiques comme le dessin de l'oreille et la forme de la main. Il compare aussi le visage à celui d'une *Vierge et l'Enfant* monogrammée et datée vers 1530 (conservée à la Pinacothèque de Lucques).

### ANALYSE

#### Une composition pyramidale renforcée par l'opposition des couleurs

Le sommet de la composition pyramidale est matérialisé par l'étoile qui orne la coiffe de la jeune femme. Aux extrémités du triangle ainsi formé se trouvent uniquement les éléments de couleur rouge, qui s'opposent par contraste à la blancheur de la robe et de la peau de la jeune femme.

### Une allégorie de la pureté

Ces éléments du portrait sont également des symboles de pureté, souvent associés à la Vierge Marie : le vase en cristal fin est parfaitement transparent, allusion à la transparence de l'âme de la jeune femme ; les fleurs qu'il contient sont vraisemblablement des églantines, roses sauvages symboles de la virginité de Marie ; l'anneau nuptial renvoie aux épousailles de la Vierge ; enfin, la couleur de la robe, blanche, est en elle-même un symbole de pureté.

### ŒUVRES ASSOCIÉES



#### ***Autoportrait en sainte Catherine d'Alexandrie***

Copie d'après Barbara Longhi (1552 - vers 1638)

Attribution : Pierre Curie (comm. écrite, 2009)

Huile sur toile ; H.61 ; L.49,3

Cambrai, Musée municipal. Legs Louise Glinel, 1939. Inv.393 P.

© Musée municipal de Cambrai/Hugo Maertens



#### ***Portrait de Lucrezia Giovanetta***

Ecole de Agnolo Bronzino (1503 - 1572)

Original conservé à la Galerie des Offices, Museo Mediceo, à Florence

Huile sur toile ; H.66,5 ; L.50

Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Fouques de Wagnonville, 1877. Inv.1023.

© Musée de la Chartreuse, Douai/Claude Thériéz



#### ***Portrait d'Eléonore de Tolède***

Copie d'après Alessandro Allori (1535 - 1607)

Original conservé au Palais Pitti à Florence

Huile sur toile ; H.73 ; L.56

Musée de la Chartreuse. Legs Fouques de Wagnonville, 1877. Inv.1077.

© Musée de la Chartreuse, Douai/Claude Thériéz





***Portrait de jeune fille***

Lorenzo di Ottavio Costa (vers 1460 - 1535)

Tempéra sur bois ; H.40,5 ; L.30,5

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1865. Inv.P.787.

© RMN/Hervé Lewandowski



***Sémélé***

Anonyme lombard (fin du Xve siècle)

Huile sur bois ; H.36 ; L.35

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1888. Inv.P.801.

© RMN/Hervé Lewandowski



***Danaé***

Anonyme lombard (fin du Xve siècle)

Huile sur bois ; H.36 ; L.35

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1888. Inv.P.802.

© RMN/Hervé Lewandowski



***Portrait présumé de Bianca Capello jouant du clavicorde***

Jacopo Zucchi (vers 1542 - 1596)

Attribution : Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo (comm. orale, 1995)

Huile sur toile ; H.76 ; L.60,5

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Achat, 1935. Inv. P.46.1.422.

© Musée des Beaux-Arts de Valenciennes/Philippe Beurtheret

**BIBLIOGRAPHIE**

Pope Hennessy J., « Zacchia il Vecchio and Lorenzo Zacchia », Burlington Magazine, mai 1938, p. 213-223.

### **Le maniérisme à Venise**

*Alors que le reste de l'Italie cède à la tentation éclectique du maniérisme, Venise, résistant à ce courant de remise en cause des principes stylistiques de la Renaissance, cherche un compromis entre ce besoin de renouvellement et la tradition de ses prédécesseurs. Cette nouvelle attitude est magistralement défendue par trois artistes : Tintoret, Véronèse et Jacopo Bassano. Chacun à sa manière conjugue le langage maniériste toscan, romain ou émilien avec un attachement irréductible aux formules luministes et coloristes de Giorgione ou de Titien.*

*Tintoret, vénitien de naissance, tout en adoptant les schémas maniéristes, allie un luminisme violent à des effets scéniques qui annoncent l'art baroque. Véronèse, originaire de Vérone, épure le maniérisme de toute tentation intellectuelle au profit de recherches chromatiques se prêtant admirablement à la décoration des palais vénitiens. Sustris qui arrive des Pays Bas à Venise en 1545, conjugue la tradition septentrionale avec l'élégance du Titien et le luminisme de Tintoret. Le naturalisme est introduit à Venise par Jacopo Bassano qui mêle habilement le religieux et le pastoral, ouvrant ainsi la voix au caravagisme. Le sujet religieux n'est plus qu'un prétexte pour dépeindre la vie de tous les jours. Il sera suivi de ses trois fils, Francesco, Girolamo et Leandro.*

## *Pietà (Giovanni de Mio, Valenciennes)*



### *Pietà*

Vers 1540 – 1550

Giovanni de Mio

Huile sur toile

H. 70,5 cm ; L. 70,5cm

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

Coll. Ferdinando Rasponi, comte de Ravenne ; don Nicolle, 1885. Inv. P46.1.234

© Musée des Beaux-Arts de Valenciennes / Philippe Beurthert

### **PRESENTATION**

Le corps du Christ mort est allongé sur les genoux de la Vierge. Les personnages qui entourent le groupe sont répartis symétriquement et occupent la totalité de l'espace : saint Jean debout, à la tête du défunt, Marie Madeleine traditionnellement agenouillée aux pieds du Christ, Nicodème qui tient dans la main les trois clous de la crucifixion et, entourant la Vierge, trois saintes femmes. A l'arrière plan, apparaît le Calvaire avec les trois croix et, au lointain, la vue de Jérusalem dans une lumière bleutée. Le thème de la Déploration sur le corps du Christ ou *Pietà* a été traité plusieurs fois par l'artiste dans des versions très différentes. Le tableau de Valenciennes s'en distingue par son classicisme et une recherche d'harmonie peu fréquente dans son œuvre peinte. Les coloris restent très doux, au vêtement traditionnellement bleu et rouge de la Vierge répondent les nuances roses, parme et vertes des autres personnages. Les visages sont calmes sans les effets caricaturaux et grotesques des œuvres de maturité. Les figures qui occupent la totalité de l'espace n'en sont pas pour autant étouffées. Il semble difficile, sans connaître le commanditaire du tableau, de le situer,

mais ses dimensions, un carré de 70,5 cm de côté, laissent supposer qu'il était destiné à la dévotion privée, peut-être une commande d'un doge. Par comparaison avec les œuvres de maturité caractérisées par la gesticulation des personnages et la déformation expressionniste des visages, Sergio Marinelli (Marinelli, 2008) date cette peinture tôt dans la carrière de l'artiste, entre la mosaïque du *Jugement de Salomon* de San Marco et le retable de la chapelle Sauli à Santa Maria delle Grazie à Milan, soit vers 1540-1550.

## HISTORIQUE

Attribuée à Daniele da Volterra lors de son entrée au musée, cette œuvre a ensuite été donnée à Francesco Salviati en 1918, puis à Prospero Fontana. C'est à Sylvie Béguin que l'on doit le premier rapprochement avec Peter Candid avant son attribution récente et définitive à Giovanni de Mio par Jean-François Baudequin.

## ANALYSE

### La scène

Le corps du Christ mort est allongé sur les genoux de la Vierge. Les personnages qui entourent le groupe sont répartis symétriquement et occupent la totalité de l'espace : saint Jean debout, à la tête du défunt, Marie-Madeleine traditionnellement agenouillée aux pieds du Christ, Nicodème qui tient dans la main les trois clous de la crucifixion et, entourant la Vierge, trois saintes femmes. A l'arrière plan, apparaît le Calvaire avec les trois croix et, au lointain, la vue de Jérusalem dans une lumière bleutée.

### La composition

Le groupe de personnages est disposé en frise au 1er plan, contenu dans un rectangle.

La composition stable est soutenue par un ensemble de verticales.

L'ensemble est animé par l'oblique descendante du corps du Christ (répétée par l'oblique venant du mont Golgotha et le triangle noir dans le bas du tableau qui pourrait être le tombeau).

Les regards sont concentrés sur la figure du Christ.

### L'espace

La profondeur est rendue par un espace à coulisse (de bas en haut) : Le premier plan s'organise en fonction de couleur vive. La zone sombre du Golgotha assure une transition avec l'arrière-plan traité en perspective atmosphérique.

### La couleur

La zone sombre dessinée par le promontoire rocheux du Golgotha établit un contraste qui met en valeur les couleurs chatoyantes des vêtements.

Les couleurs perdent de leur intensité à mesure que l'on s'éloigne du centre du groupe dominé par le bleu et le rouge des vêtements de la Vierge, vers sa périphérie marquée par des demi-teintes gris coloré, jaune cuivré et marron glacé.

## BIBLIOGRAPHIE

Marinelli S., « Del Mio nel manierismo veneto », Verona Illustrata, 2008, n°21, p. 92-93.

## ***L'Assomption (Battista del Moro, Douai)***



### ***L'Assomption***

Vers 1535

Battista del Moro

Huile sur bois

H. 73 cm ; L. 93 cm

Douai, Musée de la Chartreuse

Achat en 1964. Inv. 2795

© Musée de la Chartreuse, Douai

### **PRESENTATION**

Le thème de l'Assomption associe dans ce tableau la montée de la Vierge au ciel avec ses funérailles. Le registre inférieur est occupé par les apôtres au nombre de douze (Matthieu remplace Judas après sa trahison) assemblés autour du tombeau vide. Stupéfaits, ils lèvent les mains vers le ciel ou sont agenouillés. Saint Jean, appuyé sur le tombeau, tient dans la main un livre. Au registre supérieur, la Vierge s'élève dans une nuée lumineuse, portée par une foule d'angelots. Elle lève les yeux vers le ciel en une attitude extatique. A l'arrière-plan, une ville fortifiée évoque Jérusalem.

Malgré certains rapports avec l'école romaine, ce tableau semble plutôt issu du milieu maniériste véronais. Cette œuvre hybride conjugue la puissance de Giulio Romano auteur des fresques du Palais du Té à Mantoue et la grâce de Parmiggiano, réalisateur des grandes décorations des églises de Parme. Vérone, située au Nord de ces villes, a subi ces deux influences qui se manifestent ici dans la tension dramatique, le canon très allongé, les figures vues de dos et les musculatures saillantes. A ces

souvenirs s'ajoute le raffinement chromatique des vénitiens sensible dans les manteaux aux couleurs chatoyantes des apôtres. S'y ajoute le langage spécifique de l'artiste, en particulier les visages des vieillards au profil marqué et à la longue barbe, vêtus d'un ample manteau. Le goût des villes fortifiées dans les arrière-plans étant un caractère plus typiquement véronais.

## HISTORIQUE

Entré au musée avec une attribution à l'école romaine, ce tableau a été resitué par Philippe Poncey dans l'entourage de Battista ou Marco Angolo del Moro. C'est plus précisément de Battista que se rapproche l'*Assomption* de Douai, par comparaison avec la *Crucifixion* de l'Abbazia de Rosazzo (Udine) exécutée vers 1535.

## ANALYSE

### La composition

Le thème de l'Assomption associe dans ce tableau la montée de la Vierge au ciel avec ses funérailles. Les regards et les gestes des apôtres tournés vers la Vierge donnent son mouvement ascensionnel à la composition.

Le tombeau dessine une perspective latérale dont les lignes fuient vers une ville fortifiée soit Ephèse, lieu où serait morte la Vierge, soit Jérusalem.

La Vierge portée par une foule d'angelots, s'élève dans une trouée céleste, qui reprend la mandorle médiévale, forme en amande qui accueille les corps célestes du Christ ou de la Vierge. Elle porte le voile noir du deuil et la robe rouge du triomphe.

Elle lève les yeux vers le ciel en une attitude extatique.

### Les apôtres

Situé au premier plan de la composition, le groupe des apôtres constitue une frise frontale animée par la gestuelle dynamique des protagonistes.

Les coloris acides et vifs de leurs vêtements établissent une connexion visuelle avec la trouée de lumière céleste, tout en instaurant un contraste avec l'atmosphère plombée des nuages et du paysage.

Deux apôtres furent aussi des évangélistes : Jean et Matthieu identifiables par les livres qu'ils tiennent.

## ***Noli me tangere* (Lambert Sustris, Lille)**



*Noli me tangere*

Lambert Sustris

Huile sur toile. H. 136 ; L. 196

Lille, Musée des Beaux-Arts. Coll. Fugger von Kirchberg et Weissenhorn, Augsbourg ; coll. de Louis XIV ; envoi de l'Etat, 1801. Inv. P.232

© RMN / Jacques Quecq d'Henripret

### **PRESENTATION**

Ce thème est emprunté à l'Évangile selon saint Jean. Le matin de la Résurrection, Marie Madeleine se rend au tombeau et le voit vide. Elle rencontre le Christ qu'elle prend pour un jardinier mais lorsqu'elle s'approche de lui, il lui révèle son identité et lui dit : « *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum* » (Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers mon père). Sustris situe la scène dans un jardin. Agenouillée devant le Christ, Marie Madeleine porte la main gauche sur la poitrine, la droite posée sur un vase d'onguents. Le Christ debout, appuyé sur une bêche, indique le ciel de la main droite tout en lui demandant de ne pas le toucher. La scène se déroule dans un parc raffiné, orné de parterres compartimentés et de fontaines. Les deux personnages dominent le jardin d'une terrasse en surplomb. Derrière le Christ, un liseron blanc, symbole de l'effacement du péché, s'enroule autour du tronc d'un arbre.

Sustris renonce à la représentation du tombeau vide, transformant ainsi la scène biblique en un tableau profane. Marie Madeleine en voluptueuse patricienne, contribue au caractère érotisant de la rencontre. Pour O. Le Bihan (Le Bihan, 2005), « l'allégorie religieuse ne se contente pas d'opposer l'amour profane à l'amour sacré, elle aborde le thème du deuil et traite de l'espérance chrétienne avec conviction ».

## HISTORIQUE

Le tableau exécuté pour les Fugger peut être daté du premier séjour de Sustris à Augsbourg en 1548, ou du second en 1552 (les armoiries des Fugger apparaissent dans l'angle inférieur gauche). A cette période, il a assimilé la manière italienne et conjugue avec brio le luminisme de sa région d'adoption avec le maniérisme de Salviati ou de Parmesan. Les œuvres de cette période témoignent de l'influence exercée par Titien et anticipent les compositions que Véronèse réalisera dans les années 1560. La somptueuse robe de damas rebrodée de fils d'or et d'argent annonce celles des élégantes portraiturées par le maître vénitien.

## ANALYSE

### Une composition en trois plans

La composition panoramique est organisée en trois parties :

- Une composition pyramidale pour le premier plan formé du groupe Jésus / Marie-Madeleine
- Une composition en perspective géométrique pour le second plan, avec lignes de force convergeant vers un point de fuite unique placé sous la ligne d'horizon pour le jardin. Marie-Madeleine appartient aux deux plans à la fois, à la différence du Christ.
- Un arrière-plan où se trouvent une ville, les collines et le ciel est composé grâce à l'utilisation d'une perspective atmosphérique.

### La scène biblique

#### Le vase d'onguents

Le vase d'aromates apporté par Marie-Madeleine devait servir à embaumer le corps du Christ. Sur le tableau, il est à la fois un symbole de sa vie passée de pécheresse en même temps que la préfiguration de son destin d'ascète (elle y laissera ses bijoux).

#### La bêche du Christ

La bêche que tient Jésus, outil du jardinier, explique pourquoi Marie-Madeleine l'a pris dans un premier temps pour un jardinier.

#### Le liseron blanc

Derrière le Christ, un liseron blanc, symbole de l'effacement du péché, s'enroule autour du tronc d'un arbre.

### Les éléments profanes

#### Le jardin

Compartimenté, géométrique, le jardin est à la fois une allusion au jardin du paradis, ainsi que la présentation d'un jardin à l'italienne tel qu'il était conçu à l'époque : terrasses, larges perspectives, exploitation du paysage environnant, statues imitées de l'antique, présence de l'eau, division mathématique de l'espace.

#### La robe de Marie-Madeleine

La somptueuse robe de damas brodée de fils d'or et d'argent annonce celles des élégantes vénitiennes portraiturées par Véronèse.



## Les Fugger

Il s'agit des armoiries de la famille qui fit exécuter le tableau.

## ŒUVRE ASSOCIÉE



### *Judith*

Lambert Sustris (1515/1520 - après 1568)

Huile sur toile ; H.113 ; L.95

Lille, Palais des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat, 1801. Inv.P.261.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret

## BIBLIOGRAPHIE

Le Bihan O., Splendeurs de Venise 1500-1600, Catalogue de l'exposition, Paris, Bordeaux, Caen, 2005, p.184-185.

## ***Esquisse pour le Paradis (Véronèse, Lille)***



### *Esquisse pour le Paradis*

Paolo Caliari, dit Véronèse

Huile sur toile. H. 87 ; L.234

Lille, Musée des Beaux-Arts. Don de Mlles de Cottini en 1879. Inv. P.20

© RMN

### **PRESENTATION**

A la suite de l'incendie qui détruisit la salle du Grand Conseil du Palais des Doges à Venise en 1577, un concours est organisé entre 1578 et 1582 pour une toile devant représenter le Paradis selon un programme iconographique élaboré par deux patriciens de Venise, Jacopo Marcello et Jacopo Contarini et par le moine camaldule, Gerolamo Bardi. Les meilleurs peintres vénitiens y participent parmi lesquels Véronèse, Tintoret, Francesco Bassano et Palma Giovane. La victoire fut attribuée conjointement à Véronèse et à Bassano, Véronèse devant peindre le groupe central et Bassano, les figures de part et d'autre. Mais, pour une raison inconnue, les peintres ne réalisèrent pas le travail. Un second concours fut lancé en 1588, après la mort de Véronèse, et remporté cette fois par Tintoret qui exécute avec son fils Domenico l'œuvre encore en place aujourd'hui.

L'esquisse de Lille est probablement la première proposition de Véronèse pour le concours. Elle prévoit la totalité de la composition y compris la partie qui sera attribuée à Bassano. La toile est construite sur une succession de demi-cercles concentriques qui dynamisent la composition. Une foule de personnages nus ou vêtus d'un simple drapé dirigent leur regard vers le sommet de la composition où un halo lumineux matérialise la présence divine. La gamme chromatique est restreinte, dominée par des nuances mauves et roses alternées avec les reflets jaune orangés de la lumière.

### **HISTORIQUE**

Entrée au musée de Lille sous le nom de Tintoret, cette toile fut attribuée à Véronèse par Hadeln (Hadeln, 1919), attribution qui fera l'unanimité de la critique. Elle peut être datée d'avant 1582, période du premier concours, ce qui semble confirmé par une série de dessins préparatoires datables de la même époque. Cette datation est toutefois controversée, diverses hypothèses ont été

avancées à ce sujet : entre 1578 et 1580 (Palluchini, 1984), en 1582 (Rearick, 1988), vers 1585-1586 (Cocke, 1984).

## ANALYSE

### La composition pyramidale et symétrique

Au sommet de la composition pyramidale utilisée ici se trouvent la Trinité : Dieu le Père, Jésus Christ et l'Esprit Saint qui dominent un panorama spectaculaire du paradis.

La toile est également construite sur une succession de demi-cercles qui dynamisent la composition et happent le regard dans un mouvement de spectacle ascensionnel. La composition en demi-cercles produit également ici un effet d'amplification spatiale.

Les teintes chaudes et lumineuses attirent le regard vers le haut de la composition. La couleur et la lumière sont ici intimement liées et permettent des effets de contre-jour sur certains groupes du premier plan, qui aident le regard à monter par paliers.

### Les personnages

Plusieurs groupes de personnages, plus détaillés que les autres sont placés symétriquement à gauche et à droite de la composition.

## ŒUVRES ASSOCIEES



### *Le Martyre de saint Georges*

Benedetto Caliari (1538 - 1598) ou

Carlo Caliari (1570 - 1596)

Attribution : Terisio Pignatti, 1976

Réplique du tableau conservé à San  
Giorgio Maggiore in Braida à Venise

Huile sur toile ; H.202 ; L.153

Lille, Palais des Beaux-Arts. Envoi de  
l'Etat, 1801. Inv.P.14.

© RMN



### *L'Homme entre le vice et la vertu*

Copie d'après Paolo Veronese (1528 -  
1588)

Huile sur toile ; H.84 ; L.68

Tourcoing, Musée des Beaux-Arts.

Don de l'abbé Descamps, 1898. Inv.

898.4.1.

© Musée des Beaux-Arts de

Tourcoing



***Le Christ sauveur***

Copie d'après Paolo Veronese (1528 - 1588)

Huile sur toile ; H.95 ; L.42

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Dépôt du Louvre, 2003. Inv. P.Y.130.

© RMN/René-Gabriel Ojéda



***Le Martyre de sainte Justine***

Copie d'après Paolo Veronese (1528 - 1588).

Original au Museo Civico de Padoue

Huile sur toile ; H.106 ; L.140

Arras, Musée des Beaux-Arts. Don de

Melles Cottini, 1879. Inv. 879.4.1.

© Musée des Beaux-Arts d'Arras

## Portrait de femme (Véronèse, Douai)



### Portrait de femme

Paolo Caliari, dit Véronèse

Huile sur toile. H.106 ; L. 87

Douai, Musée de la Chartreuse.

Collection du duc de Luynes ; acquis par le musée en 1870. Inv.751

© Musée de la Chartreuse, Douai

### PRESENTATION

Le portrait est l'un des genres où se manifeste la supériorité de la peinture vénitienne. Paolo Véronèse, l'un des principaux représentants de cette école au XVI<sup>e</sup> siècle, reçut de nombreuses commandes de l'aristocratie vénitienne. La jeune femme représentée ici est vêtue à la mode la plus élégante de son époque. La

figure est cadrée au niveau du genou et se détache sur un fond sombre presque uni, privilégiant la beauté du visage et la richesse du vêtement. Le chromatisme somptueux et les formes exaltées par la lumière confèrent à cette peinture une sensualité rarement atteinte par ses contemporains. Le vêtement est typique des années 1560. Le buste de la robe se termine par une pointe allongée et laisse place à un ample décolleté. La chemise de voile transparente couvre les épaules et les manches de la robe sont ajourées. La ceinture est ornée d'une riche chaîne en or très ouvragée et le collier de perles est attaché par une broche finement ciselée. Tout ceci met en valeur la blancheur de la poitrine et la délicate carnation du visage. Ce très beau portrait qui a autrefois été identifiée comme la femme de Francesco Bevilacqua, est à rapprocher de *La belle Nani* du musée du Louvre ou encore du *Portrait de Giustiniana Barbaro* dans la salle de l'Olympe de la villa Maser.

### HISTORIQUE

La datation oscille, selon les spécialistes, entre le début et la fin des années 1550 : vers 1555 pour Ingersoll-Smouise (1927), vers 1558 -1560 pour Arslan (1948), en tout cas antérieure à 1565 (Pignatti, 1976). La critique s'accorde en général à dater cette œuvre d'un peu avant 1560.

### ANALYSE

#### La composition pyramidale

Un léger mouvement, donné par le geste de la jeune femme, anime la composition pyramidale du tableau.

### **La richesse du modèle**

Le peintre suggère la richesse du modèle à travers les étoffes qui constituent son costume : à l'aide de larges coups de brosse pour le velours vénitien brun rebrodé d'or, alors très réputé ; à légers coups de pinceau, avec des glacis pour l'organdi brodé du décolleté et dentelles vénitiennes fines des manches.

Les bijoux sont minutieusement décrits : croissant de lune dans les cheveux, boucles d'oreilles, collier de perles, broche ciselée occupant quasiment le centre de la composition, ceinture composée d'une riche chaîne d'or ouvragée, de perles et de pierres précieuses, bagues sur la main droite.

### **La représentation de l'idéal de beauté vénitien**

La représentation de la jeune femme est conforme à l'idéal de beauté en vogue à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle : la carnation est ivoire ; la blondeur des cheveux renvoie aux procédés dont les Vénitiennes usaient pour teinter artificiellement leurs cheveux de cette nuance, appelée par la suite « blond vénitien ». De ce fait, ce portrait est peut-être la représentation de cet idéal de beauté plus que d'un personnage particulier.

### **ŒUVRE ASSOCIEE**



#### ***La Dame au perroquet***

Micheli Parrasio (avant 1516 - 1578)

Attribution : Arnould Brejon de Lavergnée, 1999

Huile sur toile ; H.93 ; L.85

Lille, Palais des Beaux-Arts. Legs Antoine Basseur, 1887. Inv.P.939.

© RMN

## Portrait d'un sénateur vénitien (Tintoret, Lille)



*Portrait d'un sénateur vénitien*  
Jacopo Robusti, dit Tintoret  
Huile sur toile ; H.110 ; L. 84,5  
Lille, Musée des Beaux-Arts. Envoi  
de l'Etat, 1803. Inv. P.43

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### PRESENTATION

Tintoret a réalisé plusieurs portraits de sénateurs au cours de sa carrière, souvent non identifiés. Les sénateurs, membres du *Maggior Consiglio* à Venise, étaient au nombre de 300 au XVI<sup>e</sup> siècle et dirigeaient la politique étrangère, la défense des colonies et la conduite de la guerre.

De même que Véronèse dans son *Portrait de femme*, Tintoret

renonce ici à tout décor extérieur et se concentre sur la puissance expressive de son modèle. Se détachant sur un fond uni sombre, le personnage s'inscrit dans une composition pyramidale. Représenté à mi-corps, de trois quart, il domine légèrement le spectateur. Les traits du visage osseux et ridés modelés avec précision traduisent l'énergie et la noblesse du vieillard. Au contraire, la robe sénatoriale de velours grenat bordée de fourrure, est exécutée dans une facture rapide à coups de pinceaux plus esquissés.

### HISTORIQUE

Entré au musée comme œuvre de Paris Bordone, ce portrait est publié dès 1906 comme œuvre autographe de Tintoret (Berenson, 1906) et considérée aujourd'hui comme un chef d'œuvre de Tintoret portraitiste (Rossi, 1974). L'artiste a représenté des doges, des procureurs mais rarement des sénateurs. Parmi ces derniers, on peut comparer au tableau de Lille les *Portraits de sénateur* de Los Angeles (The County Museum of Art), de Barcelone (Pedralbes, coll. Thyssen-Bornemisza), ou de Washington (National Gallery of Art). Le portrait de Lille est généralement daté des années 1570 – 1580, de la même période que le *Portrait du doge Loredan* (Fort Worth, Kimbell Art Museum) ou du *Portrait de sénateur* de la collection Thyssen.

## **ANALYSE**

### **Le rôle de la lumière**

La lumière construit le tableau en mettant en valeur le visage du personnage, ses mains et en faisant chatoyer le velours. La mise en valeur d'un personnage à l'aide de trois impacts lumineux (tête, les deux mains) est héritée de Titien.

### **Le costume de sénateur vénitien**

Le sénateur est revêtu de l'habit qui marque sa fonction : sobre dans sa coupe, mais ample et luxueux, étant donné la qualité des matières qui le composent.

Les velours de soie étaient des tissus de grand luxe, que Venise importait du Moyen-Orient ou fabriquait elle-même. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la renommée des velours vénitiens était très importante.

La fourrure de lynx était une matière coûteuse et très recherchée.

### **Le visage**

Au contraire du visage, la robe sénatoriale de velours grenat bordée de fourrure est exécutée dans une facture rapide à coups de pinceaux plus esquissés.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Pallucchini R. et Rossi P., Jacopo Tintoretto, Venise : Alfieri, 1974.



## Portrait de Bastiano Gardalino (Leandro Bassano, Lille)



*Portrait de Bastiano Gardalino*  
Leandro Bassano  
Huile sur toile. H. 110 ; L. 84  
Lille, Musée des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat,  
1803. Inv. P.37

© RMN / Martine Beck-Coppola

### PRESENTATION

C'est l'inscription sur la lettre (*Al N. Ecc.mo / Sr Bastiano Gardalino / Bassano*) qui indique l'identité du modèle. Bastiano Gardalino, notable de Bassano del Grappa, fut sans doute un ami de la famille dal Ponte. Vu de trois-quarts, le buste tourné vers la gauche, il est représenté assis à une table sur laquelle sont posés la lettre, un livre, un encrier et une plume, témoignant de son statut d'homme de

lettre. Vêtu d'un manteau noir, éclairé par la blancheur d'un col de dentelle, il tient dans la main droite une paire de gants. Le traitement virtuose de l'étoffe sombre dont les plis sont balayés par de rapides coups de pinceau gris, est remarquable.

A l'acuité psychologique de tradition vénitienne, Leandro Bassano allie un réalisme presque nordique dans le soin avec lequel il dépeint les moindres détails du visage. Il en résulte un portrait plein de noblesse et de dignité, l'un des plus beaux de la carrière de Leandro portraitiste.

### HISTORIQUE

Entré dans les collections du musée avec une simple attribution à l'école italienne, le tableau est donné depuis 1856 aux Bassano et reconnu comme l'œuvre de Leandro depuis 1875. Troisième fils de Jacopo, Leandro est considéré comme l'un des ultimes représentants de la grande manière vénitienne et devient, aux côtés de Domenico Tintoretto, le fils de Tintoret, l'un des meilleurs portraitistes de Venise à la charnière du XVIe et du XVIIe siècle. Le portrait de Bastiano Gardalino peut être daté des années 1580-1590 par comparaison avec plusieurs portraits datés de cette période, comme celui de Prospero Alpino (Stuttgart, Stattsgalerie) daté de 1586.

### ANALYSE

#### La composition pyramidale

La composition utilisée ici place la tête du modèle au sommet de la pyramide constituée par son corps, qui est ainsi l'élément principal du tableau.

### Les attributs de l'homme de lettres

Sur la table est posé une lettre, un livre, un encrier, une plume et des gants. Ces derniers sont souvent l'attribut de l'humaniste dans la peinture vénitienne.

### La signature et l'identification du modèle

La lettre porte la mention « (Al Nostro.(...) Ecc.mo / Sr Bastiano Gardalino / Bassano) » qui signifie « A notre (...) excellent Monsieur Bastiano Gardalino / Bassano »

## ŒUVRES ASSOCIEES



### *Le Marché au village*

Jacopo Bassano (vers 1510 - 1592)

Huile sur toile ; H.128 ; L.144

Roubaix, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent.

Achat, avant 1902. Inv. 6004.232.2.

© Musée de Roubaix/Alain Leprince



### *Concert de famille*

Jacopo Bassano (vers 1510 - 1592)

Huile sur toile ; H.117 ; L.142

Arras, Musée des Beaux-Arts. Achat, 1849. Inv. 879.4.1.

© Musée des Beaux-Arts d'Arras



### *L'Entrée des animaux dans l'arche*

Copie d'après Jacopo Bassano (vers 1510 - 1592)

Huile sur toile ; H.113 ; L.148

Boulogne-sur-Mer, Château-Musée. Dépôt du Louvre, 1872. Inv. 13.192.

© Château-Musée, Ville de Boulogne



### *Le Baptême de sainte Lucie par saint Valentin*

Copie d'après Jacopo Bassano (vers 1510 - 1592)

Original au Museo Civico de Bassano

Huile sur toile ; H.44 ; L.33

Douai, Musée de la Chartreuse. Legs Escallier, 1857. Inv.296.

© Musée de la Chartreuse, Douai/Claude Thériez



***L'Annonce aux bergers***

Copie d'après Jacopo Bassano (vers 1510 - 1592)

Original à la Galerie Narodni de Prague

Huile sur toile ; H.95 ; L.121

Douai, Musée de la Chartreuse. Don Imbert de la Phalecque, XIXe siècle. Inv.781.

© Musée de la Chartreuse, Douai/Claude Thériéz



***Le Mariage***

Ecole de Francesco Bassano (1549 - 1592)

Huile sur toile ; H.143 ; L.158

Lille, Palais des Beaux-Arts. Legs Herbais, 1860. Inv.P.23.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret



***Le Couronnement d'épines***

Ecole de Francesco Bassano (1549 - 1592)

Huile sur toile ; H.138 ; L.110

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1857. Inv.P.44.

© RMN/Hervé Lewandowski



***Histoire d'Anne et Joachim ou Intérieur d'un ménage***

Atelier de Francesco Bassano (1549 - 1592)

Huile sur toile ; H.118 ; L.147

Lille, Palais des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat, 1819. Inv.P.992. Fiche Musenor

© RMN/René-Gabriel Ojéda/Thierry Le Mage



***Jésus chasse les marchands du temple***

Atelier de Leandro Bassano (1557 - 1622)

Réplique d'un tableau conservé au musée des Offices à Florence. Attribution : Jean Habert (comm. orale, 1998)

Huile sur toile ; H.120 ; L.134

Lille, Palais des Beaux-Arts. Envoi de l'Etat, 1803. Inv.P.18.

© RMN

## ***La Rhétorique (Francesco Montezzano, Lille)***



### *La Rhétorique*

Francesco Montezzano

Huile sur toile. H.101,5 ; L.101,5

Lille, Musée des Beaux-Arts. Achat à Venise pour le musée de Lille, 1857. Inv. P.16

© RMN / René-Gabriel Ojéda

### **PRESENTATION**

*La Rhétorique* appartient avec *L'Astrologie*, *La Géométrie* et *La Dialectique* (Lille, Musée des Beaux-Arts) à une série allégorique des Arts Libéraux qui décoraient le Palais Barbarigo à Venise. Elle est représentée sous les traits d'une jeune femme qui tient de la main gauche un caducée, attribut de Mercure considéré comme le dieu de l'éloquence. A ses pieds, deux livres évoquent la connaissance. De forme circulaire, les tondi ont été intégrés dans un encadrement carré. Les personnages étant vus du dessous, les tableaux étaient vraisemblablement destinés au décor supérieur des murs ou à des dessus de porte et non au décor d'un plafond.

La figure de *La Rhétorique* s'inscrit harmonieusement dans la forme circulaire du *tondo* dont elle occupe la quasi-totalité de la surface à l'exception d'un morceau de ciel bleu. Le contraste entre le volume puissant du corps et la petite taille de la tête s'inscrit dans la tradition maniériste initiée avec le *Tondo Doni* de Michel Ange (Florence, Musée des Offices). En revanche, le traitement du drapé qui accentue la plastique du personnage, la facture rapide et large des étoffes, les accords des bleus, verts émeraude, roses et ors décolorés par la lumière sont autant d'éléments empruntés à Véronèse décorateur.

## HISTORIQUE

Entrés au musée de Lille à cinquante ans d'intervalle, ces quatre tableaux proviennent du même ensemble. Ils présentent pourtant des différences de qualité qui les ont fait donner à plusieurs mains. C'est Fiocco (Fiocco, 1934) qui proposa l'attribution à Montemezzano pour *La Rhétorique* et *L'Astronomie*. Cette attribution est aujourd'hui acceptée pour l'ensemble de la série.

## ANALYSE

### Les attributs de l'éloquence

#### Le caducée

Le caducée est un attribut divin dans la mythologie grecque. Celui d'Hermès (ou de Mercure), à la différence du caducée d'Asclépios (Esculape), est généralement composé d'un bâton surmonté de deux ailes (qui n'apparaissent pas ici) autour duquel s'enroulent deux serpents qui se font face à son sommet.

#### Les deux livres

Ils symbolisent la connaissance préalable à la construction du discours oral par la rhétorique.

#### L'épée

On distingue une épée. Il s'agit sûrement d'un repentir cependant l'épée évoque la force de persuasion par le langage.

### Un effet de perspective « di sotto in sù »

La Rhétorique est représentée « di sotto in sù ». Cette expression italienne désigne un effet de perspective accusé, qui permet de représenter des figures vues en raccourci de dessous. La composition est ici de ce fait volontairement déséquilibrée, le haut du corps étant plus important que le bas. Le tableau était sans doute destiné à être accroché au niveau du décor supérieur des murs ou sur des dessus de porte et non plaqué au plafond.

### Les bijoux et ornements

Cette allégorie n'est pas dépourvue de bijoux et d'ornements. Un collier de perles orne un décolleté gracieux mis en valeur par un rehaut de blanc et une bande dorée sur lequel est posé un médaillon. Celui-ci représente un personnage allongé. Il s'agit peut-être d'Esculade et serait donc un rappel du caducée qu'elle porte à la main. Elle porte également des boucles d'oreilles de perle, dont la teinte blanche contraste avec le voile vert qui orne sa chevelure et son épaule. Quelques perles ont été ajoutées à la robe : sur l'épaule et mais également à la ceinture.

## ŒUVRES ASSOCIEE



### *La Dialectique*

Francesco Montemezzano (vers 1540 - après 1602)

Huile sur toile ; diamètre 102

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat sur les arrérages du don Brasseur, 1912.

Inv.P.12.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret



***L'Eloquence***

Francesco Montemezzano (vers 1540 - après 1602)

Huile sur toile ; diamètre 102

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat, 1857. Inv. P.16.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret



***L'Architecture***

Francesco Montemezzano (vers 1540 - après 1602)

Huile sur toile ; diamètre 102

Lille, Palais des Beaux-Arts. Achat sur les arrérages du don Brasseur, 1912.

Inv.P.15.

© RMN/Jacques Quecq d'Henripret

## Fin du XVIe siècle

### **La Contre-réforme**

*La Contre-réforme (ou réforme catholique) est le mouvement par lequel l'église catholique romaine réagit, dans le courant du XVIe siècle, suite à la catastrophe du Sac de Rome en 1527 et face à la Réforme protestante. Le Concile de Trente (1545-1563) se réunit pour définir clairement les positions de l'Eglise. L'art reflète cette évolution. Le problème du contenu sacré de l'œuvre d'art se pose. L'art de la Contre-réforme cherche à convaincre et à émouvoir le fidèle par des effets de compositions parfois spectaculaires mais toujours empreints d'intentions didactiques.*

*Tandis que le maniérisme s'épuise, la peinture des dernières décennies du XVIe siècle est marquée par une intensité dramatique, un réalisme intense et des contrastes d'ombre et de lumière magistralement traduits par Caravaggio à Rome et par Ludovico Carracci à Bologne.*

## ***La Flagellation (Ludovico Carracci, Douai)***



### ***La Flagellation***

Ludovico Carracci

Huile sur toile. H. 189 ; L. 265

Douai, Musée de la Chartreuse. Proviendrait de la Casa Castelli à Bologne ; acquis par le musée de Douai en 1984. Inv. 2797

© Musée de la Chartreuse, Douai

### **PRESENTATION**

Suivant les consignes préconisées aux artistes par Mgr Paleotti, archevêque de Bologne et propagateur de la Contre-Réforme, Ludovico Carracci représente la *Flagellation*, scène des plus douloureuses de la Passion du Christ. En plaçant ses figures grandeur nature directement au bord de la toile, l'artiste implique directement le spectateur dans la représentation du drame. Au centre de cette audacieuse composition, le Christ est attaché à une colonne haute qui rappellerait celle du portique du Temple de Jérusalem. Le visage rejeté en arrière, les cheveux tirés par une main brutale, il regarde désespérément le ciel. Autour de lui, les bourreaux créent par leurs gestes une ronde infernale au rythme obsédant. A l'arrière-plan, sur la gauche du tableau, on devine la présence de Pilate vêtu d'un manteau rouge. A droite, un guerrier en armure pointe du doigt la scène, invitant le spectateur à participer au supplice.

Pour traduire cette scène d'une violente cruauté, Carrache utilise une palette monochrome jouant des tons de bruns et de gris, ponctuée de brèves notes de rouge et de vert. Le clair-obscur qui plonge l'arrière plan dans l'obscurité et met en valeur la blancheur du torse du Christ frappé par la lumière



latérale est un souvenir du « ténébrisme » de Tintoret. La facture simplificatrice accentue le pouvoir émotionnel et rompt définitivement avec la tradition maniériste.

## HISTORIQUE

Parmi les artistes actifs à Bologne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Bartolomeo Passerotti fut l'un de ceux qui marquèrent le plus les jeunes Carrache. La confrontation avec *La Boucherie* (Rome, Pal. Barberini) en est un témoignage. La comparaison avec *La boutique du boucher* d'Annibal (Oxford, Christ Church) montrent les rapports étroits entre les deux cousins. Successivement attribué à Annibal, à Ludovico ou aux deux en collaboration, ce tableau est aujourd'hui unanimement reconnu comme œuvre de Ludovico même si, à cette période, tous deux partageaient le même atelier. Une datation vers les années 1589-1591, à l'époque des fresques du Palais Magnani, est acceptée par la majorité des spécialistes. Gail Feigenbaum (Feigenbaum, 1993) a proposé de rétrograder l'œuvre vers 1585. L'invention audacieuse, l'exécution délibérément moderne font de ce tableau le chef d'œuvre de Ludovico qui annonce, quelques vingt ans auparavant, la *Flagellation* du Caravage du musée de Rouen.

## ANALYSE

### Une composition audacieuse et violente

#### Le Christ

Au centre de cette audacieuse composition, le Christ est attaché à une colonne haute qui rappellerait celle du portique du Temple de Jérusalem. Le visage rejeté en arrière, les cheveux tirés par une main brutale, il regarde désespérément le ciel. Carrache répond à l'humanisation de la peinture religieuse voulue par la Contre-réforme en arrondissant le ventre du Christ et en lui faisant ployer la jambe sous la douleur (contrapposto). Réfutant toute héroïsation, le peintre lui donne une petite taille par rapport aux autres personnages du tableau.

#### Les bourreaux

Autour de lui, les bourreaux créent par leurs gestes une ronde infernale au rythme obsédant. Leur brutalité est accentuée par un éclairage violent et spectaculaire ainsi que des obliques qui créent un rythme infernal.

La laideur morale de leurs actions est renforcée par leurs trognes repoussantes, héritières de l'art flamand. Le bourreau du premier plan semble sortir du tableau, comme pour établir un lien supplémentaire entre le spectateur et la scène représentée.

#### Le soldat

La gestuelle dynamique des protagonistes, notamment des bras des bourreaux, contribue à toucher, émouvoir et impliquer le spectateur dans la scène.

Le regard engageant du soldat relayé par son index pointé vers le Christ invite le spectateur à être le témoin du supplice qui va se produire.

#### Pilate et l'autre personnage du fond à gauche

A l'arrière-plan, sur la gauche du tableau, on devine la présence de Pilate vêtu d'un manteau rouge, et d'un autre personnage sur sa gauche. Pilate est cependant vêtu d'un costume qui rappelle ceux des grands prêtres juifs et non d'un costume rappelant sa fonction d'administrateur romain."

#### L'arrière-plan

L'essentiel de la scène est présenté au premier plan. Toutefois, on distingue au loin, à peine visible, la représentation d'une ville, Jérusalem, et d'une fenêtre grillagée.

## ŒUVRE ASSOCIEE



### ***L'Adoration des bergers***

Ludovico Carracci (1555 - 1619)

Attribution : Alessandro Brogi, 2001

Huile sur cuivre ; H.47 ; L.36

Dunkerque, Musée des Beaux-Arts.

Legs Benjamin Coffyn, 1887. Inv. P.2.

Fiche Musenor

© Musée des Beaux-Arts de

Dunkerque/Claude Thériez

## BIBLIOGRAPHIE

Feigenbaum G., Ludovico Carracci, Catalogue de l'exposition, Bologne, 1993.

# **PARCOURS THEMATIQUE**

## **Le Christ**

Le mot Christ est la traduction de l'hébreu Messie qui signifie envoyé de Dieu. Jésus-Christ, juif de Palestine, né à Bethléem, est le fondateur du Christianisme. Dans la religion chrétienne, il est Dieu fait homme venu sur la terre pour sauver les hommes du péché originel. Les témoignages concernant sa vie proviennent essentiellement des quatre Evangiles de Jean, de Luc, de Marc et de Matthieu.

L'art d'Occident a adopté à partir du Ve siècle la représentation d'un Christ aux cheveux bouclés et à la barbe fournie. A la Renaissance, la beauté physique est l'attribut nécessaire de la divinité. Parmi les types iconographiques du Christ, on distingue le *Christ enfant*, le *Christ enseignant* et le *Christ souffrant*. Le *Christ enseignant* est revêtu d'une longue robe, de la main gauche, il tient le livre des Evangiles et, de la droite, fait un geste de bénédiction.

La vie du Christ se divise en grands thèmes : l'Enfance répartie entre *la Nativité*, *la Présentation au Temple*, *le Massacre des Innocents*, *la Fuite en Egypte* et *Jésus au milieu des Docteurs*. La Vie Publique du Christ commence avec *le Baptême* et se poursuit avec *l'Enseignement* et *les Miracles*. Le cycle de la Passion a été le thème principal de l'art du Moyen Age et de la Renaissance, depuis *l'Entrée à Jérusalem* suivie de *la Cène*, *l'Arrestation*, *le Procès*, *la Crucifixion*, *la Résurrection* et *les Apparitions*.

## **La Vierge**

Dans la religion chrétienne, la Vierge est Marie, mère de Jésus qu'elle a conçu sans péché. Mariée à Joseph, son rôle dans la vie de Jésus reste très discret. Le culte marial se développera à partir du concile d'Ephèse (431) qui confirme le titre de mère de Dieu donné à Marie. Les premières mentions de la Vierge apparaissent dans l'Évangile de Luc et concernent *l'Annonciation*, *la Visitation* et *la Nativité*. L'Évangile de Jean relate sa présence dans deux autres épisodes, *les Noces de Cana* et *la Crucifixion*. Les autres scènes de la vie de Marie sont empruntées aux Évangiles apocryphes et seront largement développées dans *la Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

Les premières représentations de la Vierge remontent à l'art paléochrétien. L'art byzantin a créé le type de la Panagia qui passera ensuite dans l'art médiéval d'Occident. La *Vierge de majesté* qui apparaît au XIIe siècle est caractérisée par son attitude frontale et hiératique, assise sur un trône avec l'Enfant Jésus. A la *Vierge de majesté* succède un type de Vierge plus humaine, la *Vierge de tendresse*, qui exprime tout l'amour maternel. L'iconographie est extrêmement diverse, *Vierge au lait*, *Vierge d'humilité*, *Vierge au Jardin*. La *Sainte Famille* réunit les parents les plus proches de Jésus, sainte Anne ou saint Joseph ou encore saint Jean-Baptiste.

Les scènes narratives de la vie de la Vierge, empruntées aux Évangiles de Luc et de Jean ou aux apocryphes, ont largement inspiré les artistes. Elles se partagent entre la légende de la Vierge avant la naissance de Jésus (cycle d'Anne et de Joachim, *Mariage*, *Annonciation* et *Visitation*), sa présence auprès du Christ au moment de la *Passion*, et la fin de sa vie de la *Dormition* à *l'Assomption*.

## ***Les saints***

Les saints sont des hommes ou des femmes qui se sont distingués par leur relation particulière avec le divin et par leur élévation spirituelle. Dans la religion catholique, la sainteté s'exprime par la communion avec Dieu. Les saints catholiques sont ceux inscrits au martyrologe romain et font l'objet d'un culte.

Le récit de la vie des saints ou hagiographie apparaît dès les débuts du christianisme. Ces premiers textes donnent des informations historiques souvent mêlées à des légendes. Le plus célèbre recueil hagiographique est la *Légende dorée* écrite au XIIIe siècle par Jacques de Voragine.

Les peintres se sont inspirés de ces écrits pour la représentation des saints. Sur les volets des polyptyques, les saints sont figurés individuellement et identifiables par leurs attributs. Ainsi, saint Jean-Baptiste est vêtu d'une peau de bête et porte un bâton avec, à son extrémité, un agneau crucifère inscrit dans un médaillon. Marie Madeleine est représentée misérablement vêtue de sa seule chevelure et tient dans la main le vase à parfum qu'elle avait apporté au sépulcre pour embaumer le Christ. Saint Sébastien est nu, le torse criblé de flèches, rappelant ainsi son martyre. Les épisodes de la vie des saints apparaissent en sujet principal des tableaux ou dans les scènes de prédelle, comme ici, le *Martyre de saint Jean-Baptiste*.

## **L'allégorie**

L'allégorie transforme des concepts abstraits en images signifiantes. Dans son acception générale, l'allégorie appartient à l'ordre du langage. Elle révèle la signification cachée au moyen d'une construction perceptible. Ainsi, derrière la signification « naturelle » ou « primaire » d'un motif, se cache une signification « conventionnelle » ou « secondaire ». L'allégorie, sous ses différentes formes, a inspiré les artistes du Moyen Age et de la Renaissance. Les sources d'inspiration se retrouvent dans la littérature courtoise et dans les livres d'emblèmes qui apparaissent à la Renaissance.

Au Moyen Age, le *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (1237) est la première œuvre poétique sous la forme d'un rêve allégorique. En Italie, trois figures dominent le Trecento, Dante, Pétrarque et Boccace dont les œuvres poétiques seront source d'inspiration pour les peintres de la seconde moitié du XIVe siècle. Avec cette littérature courtoise, apparaissent les thèmes du « château d'amour », allégorie de la femme vertueuse ou du « jardin d'amour », allégorie du Paradis.

La littérature emblématique apparaît en Italie à la fin du XVe siècle. *L'Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* (1467) est un roman allégorique qui eut une grande influence dans le domaine littéraire mais aussi artistique. Les *Emblemata* d'Andrea Alciato (première édition en France, 1534), véritable recueil d'allégories, eut beaucoup de succès en Europe. Au XVIe siècle, Cesare Ripa, auteur de *L'Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali* (Rome, 1593) est extrêmement influent à son époque. L'œuvre qui a pour ambition de « servir aux poètes, peintres et sculpteurs pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines » est une encyclopédie où sont présentées des allégories reconnaissables aux attributs et aux couleurs symboliques.

## ***Le portrait en Italie***

Si l'écllosion du portrait individuel en Europe se situe entre 1360 et 1420, l'épanouissement du genre en Italie se situe entre 1420 et 1460. Le XVI<sup>e</sup> siècle, siècle de l'humanisme, voit l'essor du portrait sous ses différentes formes : portrait d'apparat, portrait réaliste, portrait allégorique, autoportrait, il est le reflet de l'organisation sociale de l'époque, soulignant l'exemplarité de ses citoyens les plus illustres. Il n'est pas seulement destiné à un usage officiel mais sert aussi de témoignage laïc et privé. Dès 1500, Léonard de Vinci et Dürer orientent l'art du portrait vers plus de réalisme.

Dans le portrait masculin, l'expression et les gestes illustrent la moralité du modèle, le costume et les insignes caractérisant sa fonction publique. Le portrait féminin montre la femme dans son rôle au sein de la maison et de la famille. Le rang social et la richesse sont révélés par le costume et la parure.

En Italie trois grands centres se partagent les plus célèbres portraitistes : Rome, Florence et Venise. A Rome, c'est Raphaël qui inaugure le portrait classique, monumental et direct. Parallèlement, à Florence, s'élabore le portrait maniériste aux poses complexes et élégantes associées à des coloris raffinés. Vers 1530, la primauté du portrait revient à Venise. Titien, peintre officiel en vogue, réalise les portraits de la plupart des nobles italiens. Tintoret se spécialise dans le portrait de sénateurs, vieillards dignes et sensibles qu'il saisit avec une grande acuité psychologique. Véronèse représente la noblesse vénitienne dans un chromatisme somptueux.



# **ANNEXES**

## **Glossaire**

### **Adoration des mages**

"L'Évangile de saint Matthieu (II, 1-12) est le seul texte du Nouveau Testament qui raconte la façon dont les mages d'Orient furent avertis par une étoile de la naissance d'un roi en Judée. Ils découvrent l'enfant dans une maison de Bethléem, l'adorent et lui offrent des présents : « Entrant alors dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe ». Les présents peuvent se rapporter au trois aspects de Jésus, qui est roi (l'or), qui est Dieu (l'encens, utilisé pour le culte), mais qui est aussi véritablement homme, et donc mortel (la myrrhe servait à embaumer les morts).

Matthieu ne donne ni le nom, ni le nombre des mages. Les évangiles apocryphes enrichissent ce récit mais ce n'est qu'au VI<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent dans un manuscrit latin leurs noms : Gaspar, Melchior et Balthazar.

On a donné à ces trois personnages plusieurs interprétations : les trois âges de l'humanité, les allégories des trois continents alors connus, ou encore la connexion entre monde chrétien et païen."

### **Allégorie**

L'allégorie transforme des concepts abstraits en images significatives.

### **André (saint)**

Il est le premier apôtre à suivre le Christ. Il aurait été crucifié sur une croix en sautoir, appelé dès lors croix de Saint André. Cela est à mettre en parallèle au supplice de son frère, Pierre, crucifié la tête en bas sur une croix latine.

### **Anne (Sainte)**

Mère de la Vierge Marie.

### **Annonciation**

L'Annonciation est l'annonce faite à la Vierge Marie par l'archange Gabriel de sa maternité divine.

### **Antoine (Saint)**

Né vers 251 en Haute Égypte, Saint Antoine, dit aussi Antoine le Grand, se retire très vite en ermite dans le désert après avoir distribué tous ses biens aux pauvres. À l'instar du Christ, il y est tenté à plusieurs reprises par le Diable. Rejoint par de nombreux disciples, Antoine préfère vivre seul dans le dénuement le plus total. Il serait mort à plus de 100 ans. Les scènes de sa vie qui ont surtout retenu l'attention des artistes sont les tentations dont il fut l'objet : attaques de démons, visions de femmes dénudées, débauches charnelles, etc.

### **Apôtre**

Les apôtres constituent, à l'origine, le collège des douze disciples envoyé par le Christ pour évangéliser les nations. Les apôtres furent Pierre, André, Jacques le Majeur, Jean, Philippe,

Barthélemy, Matthieu, Thomas, Jacques le Mineur, Thaddée (ou Jude), Simon et Judas Iscariote (remplacé par Matthias après sa trahison).

### **Art byzantin**

L'art byzantin a rayonné sur une grande partie de l'Europe et du bassin méditerranéen entre la fondation de Constantinople en 330 et la chute de l'Empire Byzantin en 1453. Ses débuts coïncident avec l'aube du christianisme. Il propose donc une forme d'art essentiellement religieuse et contemplative qui exacerbe la spiritualité. La condamnation de l'idolâtrie païenne s'accompagnant d'un rejet du mimétisme, l'art byzantin privilégie, par le biais de l'icône et de la mosaïque, des représentations qui s'écartent du monde physique. Le volume et le poids des figures y sont allégés au profit d'images dématérialisées par un emploi abondant d'or, symbole d'un au-delà éblouissant.

### **Arts libéraux**

Les sept arts libéraux sont les disciplines intellectuelles fondamentales de l'enseignement de la haute culture durant l'Antiquité et le Moyen-âge. Ils se divisent en deux cycles : le Trivium et le Quadrivium. Le Trivium, "les trois chemins" en latin, concerne le pouvoir de la langue et se réfère à l'étude de la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Le Quadrivium, "les quatre chemins" se rapporte au pouvoir des nombres et est constitué de l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie. Dans la pensée chrétienne médiévale, la connaissance des arts libéraux était considérée comme une étape préalable à l'étude de la théologie fondée sur l'Écriture sainte.

### **Assomption**

L'Assomption est un dogme de l'Église catholique selon lequel la Vierge ressuscitant s'élève au ciel après sa mort. Cette tradition ne procède d'aucune référence précise dans les Écritures. L'Église d'Orient fête d'abord la Dormition, c'est-à-dire le sommeil de la Vierge et l'élévation de sa seule âme vers le ciel. L'Assomption corporelle n'est célébrée qu'à partir du IXe siècle. Son dogme a été proclamé par le pape Pie XII en 1950.

### **Barthélemy (saint)**

Apôtre. Sur ordre du Roi Artaban en Grand Arménie, il est écorché vif et crucifié.

### **Caducée**

Le caducée d'Hermès est composé d'un bâton surmonté de deux ailes, autour duquel s'enroulent deux serpents qui se font face à son sommet. La baguette marque le pouvoir, les serpents, la prudence et les ailes, la diligence. Il est le symbole du commerce, de l'éloquence et de la paix.

### **Catherine (sainte)**

Vierge et martyre qui aurait vécu au IVe siècle. L'empereur de Rome, qu'elle voulait convertir lui impose un débat contre cinquante philosophes qu'elle convertit, provoquant la colère de l'Empereur, qui les fait exécuter. L'Empereur lui propose le mariage, qu'elle refuse puisqu'elle a contracté un "mariage mystique" avec le Christ. Il la condamne alors à être déchiétée par une roue garnie de pointes, mais celle-ci se brise par miracle sur le corps de Catherine. L'empereur la fait décapiter.

### **Cesare Ripa**

"(v.1555-1622) Auteur italien de L'Iconologie (Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali), encyclopédie des allégories, des symboles et des emblèmes qui a pour ambition de « servir aux poètes, peintres et sculpteurs, pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines ». Condensé savant de motifs antiques, ésotériques et humanistes, L'Iconologie transforme des concepts abstraits en images signifiantes par le biais d'attributs symboliques, d'expressions et de poses censées refléter les qualités de l'âme. L'ouvrage eut une importance capitale dans la formation des artistes jusqu'au XVIIIe siècle. La première version de 1593 a été l'objet de nombreuses rééditions enrichies et illustrées, et de traductions qui lui assurent un succès dans l'Europe entière. "

### **Chaise curule**

Le siège curule est un siège pliant sans bras ni dossier, dont les pieds forment un X. Siège sur lequel s'asseyaient les empereurs et les magistrats romains, il était un symbole du pouvoir dans l'Antiquité.

### **Chardonneret**

Ce petit oiseau est devenu un symbole de la Passion en raison de son front taché de rouge et de son goût pour la fleur du chardon, plante épineuse qui renvoie à la couronne du martyr. Une légende rapporte que, voyant le Christ souffrir sous sa couronne d'épines, un chardonneret tenta d'extraire les pointes aiguës qui lui mortifiaient la tête. Eclaboussé par le sang divin il garda une petite tache rouge. Dans la tradition picturale, il est principalement associé à la figure de l'Enfant Jésus comme préfiguration de son martyr.

### **Charité**

La charité est l'une des trois vertus théologiques dans le christianisme (avec la foi et l'espérance.) Dans la tradition iconographique chrétienne, l'allégorie de la Charité est souvent celle d'une jeune femme allaitant des enfants.

### **Christ de douleur**

Le Christ de douleur est représenté avec la couronne d'épines et le manteau de pourpre. Une corde pend à son cou.

### **Christ enseignant**

Le Christ enseignant est revêtu de la longue robe talaire des philosophes, de la main gauche, il tient le Livre des Evangiles et de la droite, il fait un geste de bénédiction,

### **Contrapposto**

Terme italien désignant l'attitude d'une figure appuyée sur une jambe, l'autre étant légèrement fléchie.

### **Contre-réforme**

La Contre-réforme est le mouvement par lequel l'Église catholique romaine réagit, dans le courant du XVIe siècle, face à la Réforme protestante.

### **Couronnement d'épines**

La Flagellation et le Couronnement d'épines sont parfois combinés. Après avoir interrogé Jésus, Pilate relâche Barabbas puis livre le Christ aux soldats qui le flagellent avec des fouets (Matthieu, 26, 27 ; Marc, 15, 15 ; Jean 19, 1). Dans cette scène, Jésus est montré attaché à une colonne. Les soldats de Pilate lui mettent un roseau dans la main et le revêtent d'un manteau de pourpre et d'une couronne d'épines pour le déguiser en roi.

### **"Crucifixion (Christ en croix ou Calvaire)"**

Aboutissement de la Passion, la Crucifixion est le moment où le Christ arrêté, condamné puis outragé, est cloué sur une croix à la périphérie de Jérusalem, sur une colline appelé le Golgotha. La crucifixion du Christ s'accompagne de celle du mauvais larron qui l'insulte et du bon larron qui se repent de ses péchés. Pour accélérer la mort de Jésus, le centurion Longin le frappe de sa lance au flanc (Matthieu, 27, 32-56 ; Marc, 15, 21-41 ; Luc, 23, 26-49 ; Jean, 19, 16-37).

### **Décollation**

Action de couper le cou.

### **Déploration**

Scène de la Passion du Christ qui représente la lamentation sur le corps du Christ au pied de la croix.

### **Déposition**

Scène biblique tirée des Evangiles : Jésus est décroché de la Croix puis déposé. On distingue trois moments : la descente de croix, la déposition et la lamentation ou déploration.

### **Descente de croix**

Joseph d'Arimathie obtint l'autorisation d'ensevelir le corps du Christ, dans un tombeau, après sa mort. La Descente de croix représente le moment où le Christ mort, détaché de sa croix, va être recueilli par sa mère et ses amis. Cet épisode est suivi de la Déposition de croix et de la Déploration (Mathieu 27, 57-61 ; Marc 15, 42-47 ; Luc 23, 50-56 ; Jean 19, 38-42).

### **Dialectique**

Méthode de discussion qui permet d'interpréter et de raisonner sur un sujet. Le mot vient du grec et signifie converser, trier, distinguer.

### **Ecoinçons**

Espace triangulaire dans l'angle formé par la courbure d'un arc et le mur qui lui est contigu.

### **Elisabeth (sainte)**

Mère de saint Jean-Baptiste et parente de la Vierge Marie.

### **Érémétique**

Propre à un ermite.

### **Eucharistie**

Sacrement (Célébration) qui commémore la mort et la résurrection du Christ à travers le partage des éléments eucharistiques: le pain et le vin qui représentent pour les chrétiens le corps et le sang du Christ.

### **"Evangiles (\*évangélistes)"**

Les Evangiles sont des écrits qui relatent la vie de Jésus-Christ. Quatre sont reconnus comme canoniques : les Evangiles selon Jean, Luc, Marc et Matthieu. Les autres évangiles sont dits apocryphes.

### **Feuille d'or (technique)**

Travail méticuleux, la dorure à la feuille d'or se divise en plusieurs étapes qui demandent minutie et patience. Après nettoyage et imperméabilisation, la surface à couvrir est préparée par l'application de 8 à 10 couches de gesso (mélange à base de carbonate de calcium). Une fois poncée et parfaitement lisse, elle accueille l'assiette à dorer, appelée aussi "bol d'Arménie", argile d'apprêt d'une couleur proche de la terre cuite. Les feuilles d'or sont ensuite appliquées à l'aide d'un pinceau appelé "palette à dorer" sur le support préalablement humecté d'un mélange d'eau, de colle et d'alcool dénaturé. Une fois sèche, la feuille collée est aplatie avec un coton doux ou un tampon de lin. La surface recouverte est enfin frottée avec un brunissoir (une dent de chien, une agate ou une hématite) qui la polit et qui la lustre.

### **Flagellation**

La Flagellation et le Couronnement d'épines sont parfois combinés : Après avoir interrogé Jésus, Pilate relâche Barabbas puis livre le Christ aux soldats qui le flagellent avec des fouets (Matthieu, XXVI, 27, Marc, XV, 15, Jean XIX, 1). Dans cette scène, Jésus est montré attaché à une colonne. Les soldats de Pilate lui mettent un roseau dans la main et le revêtent d'un manteau de pourpre et d'une couronne d'épines pour le déguiser en roi.

Fond or/L'emploi d'or sur le fond d'un panneau dénote un espace immatériel et transcendant qui symbolise le divin. Mis au point par les Byzantins et toujours employé par les peintres d'icônes orthodoxes, le fond d'or est abandonné de manière presque définitive dans la peinture italienne au profit du paysage, dans la première moitié du XVe siècle .

### **Giottesque**

Adjectif qui caractérise les disciples et les partisans de Giotto qui, comme lui, se détournent de l'influence byzantine, pour explorer une nouvelle manière de représenter l'espace et introduire un sens du réel et du vivant tout à fait inédit. Ce terme qualifie des artistes florentins (Taddeo et Agnolo Gaddi, Maso di Banco, Bernardo Daddi, ses héritiers directs ; mais aussi Nardo di Cione, Andrea da Firenze, Orcagna). Il désigne aussi des peintres originaires de Rimini où Giotto travailla (Giovanni Baronzino, Pietro et Neri da Rimini).

### **Glacis**

La méthode de peinture en glacis consiste à superposer des couches transparentes de peinture (très peu chargées en pigment) les unes sur les autres. Les couches peuvent être de couleurs distinctes afin de produire des effets différents d'un simple mélange des pigments.

### **Golgotha**

Le Golgotha ou calvaire est une colline à l'extérieur des remparts de la vieille ville de Jérusalem sur laquelle les romains crucifiaient les condamnés. Son nom dérive du mot araméen gulgota qui signifie "lieu du crâne". C'est à cet endroit que le Christ, selon les Évangiles, aurait été crucifié puis enseveli (Matthieu, XXVIII, 33 ; Marc, XV, 22 ; Luc, XXIII, 33 ; Jean, XIX, 17).

### **Grégoire le Grand (saint)**

Pape au VI<sup>e</sup> siècle et docteur de l'Église.

### **Hérode Antipas**

Tétrarque de Galilée et de Péré, il fait arrêter Jean-Baptiste, qui lui reprochait son mariage avec Hérodiade, la femme de son demi-frère. Salomé, nièce et belle-fille d'Hérode Antipas, obtient de lui, en récompense d'une danse, la tête du saint coupée et présentée dans un plateau.

### **Hiératique**

Aspect figé, immobile, solennel

### **Humanisme**

L'Humanisme est un mouvement intellectuel et philosophique européen qui se développe à la Renaissance. Il se caractérise par un retour aux textes antiques comme modèle de vie, d'écriture et de pensée. Prônant la vulgarisation de tous les savoirs, même religieux, l'Humanisme considère la quête de connaissances et la maîtrise des diverses disciplines comme nécessaires au plein épanouissement de l'Homme et de la Cité.

### **Jacques le Majeur (saint)**

Apôtre et un des disciples les plus proches du Christ. Il apparaît donc dans plusieurs scènes importantes.

### **Jardin d'amour**

Le thème du jardin d'amour apparaît dans la littérature courtoise de la fin du Trecento. Le jardin verdoyant fertilisé par l'eau de la fontaine est une allégorie de la fécondité tout comme le château d'amour est une allégorie de la femme vertueuse.

### **Jean (saint)**

Jean est l'un des douze apôtres de Jésus. Auteur de l'Évangile selon saint Jean, on l'appelle Jean l'Évangéliste. Il est représenté à côté de Jésus pendant la Cène et au pied de la croix dans la scène de la Crucifixion.

### **Jean-Baptiste (saint)**

Cousin du Christ qu'il a baptisé à sa demande dans les eaux du Jourdain, saint Jean-Baptiste est considéré par les évangélistes comme le dernier des prophètes. Après la Crucifixion, il fut jeté en prison pour avoir reproché à Hérode Antipas son mariage avec Hérodiade, la femme de son demi-frère. Salomé, nièce et belle-fille d'Hérode Antipas obtient de lui, en récompense d'une danse, la tête du saint coupée et présentée dans un plateau.

## **Jésus**

Pour les chrétiens, Jésus est le fils de Dieu, le Messie envoyé aux hommes pour les sauver.

## **Joseph (saint)**

Père nourricier de Jésus et époux de Marie.

## **Joseph d'Armathie**

Dans le Nouveau Testament, Joseph d'Armathie apparaît après la Crucifixion. Il demande à Ponce Pilate l'autorisation d'emporter le corps de Jésus, qu'il ensevelit dans son propre sépulcre taillé dans le roc. Selon une légende ultérieure, il aurait recueilli le sang du Christ dans un vase, le Saint Calice. (Matthieu, XXVII, 57-60, Marc, XV, 42-47, Luc, XXIII, 50-54, Jean, XIX, 18-42)

## **Ligne serpentine**

Ligne sinueuse et onduleuse faisant des courbes et des contre-courbes à la manière d'un serpent ou d'un fleuve. La ligne serpentine constitue une caractéristique essentielle de l'art maniériste.

## **Littérature courtoise**

Apparue au XII<sup>e</sup> siècle et caractéristique de l'esprit féodal, la littérature courtoise exprime l'idéal chevaleresque de la "fin'amor", qui régleme, pour un homme, les façons de se comporter en présence d'une femme de qualité. L'appellation « courtoise » vient du mot « court » qui, en ancien français, désigne la cour seigneuriale, par opposition au vilain, dont elle entend se distinguer par des manières raffinées et un langage cultivé.

## **Longin (saint)**

Saint Longin est le soldat romain qui a percé le flanc du Christ sur la croix. Il se convertit ensuite et meurt en martyr.

## **Lunette**

En architecture, la lunette est la pénétration d'une voûte en berceau dans un autre berceau de hauteur différente (dans le cas particulier où les deux berceaux sont de même niveau, on parle de voûte d'arêtes).

## **Mage**

L'Evangile de Matthieu (II, 1-12) raconte comment des mages d'Orient sont avertis par une étoile de la naissance d'un roi en Judée. Guidée par celle-ci, ils se rendent à Bethléem pour adorer le Christ et lui offrir des présents : de l'or, de l'encens et de la myrrhe. Ce n'est qu'au III<sup>e</sup> siècle que leur nombre est fixé à trois. Leurs noms apparaissent au VI<sup>e</sup> siècle : Gaspar, Melchior et Balthazar. On a donné à ces trois personnages plusieurs interprétations : les trois âges de l'humanité, les allégories des trois continents alors connus, ou encore la connexion entre monde chrétien et païen.

## **"Maniérisme art maniériste"**

Le maniérisme qualifie le style de la peinture italienne (puis européenne) entre 1520 et 1580. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le terme maniérisme n'existe pas, en revanche, le terme "maniera" apparaît chez Vasari pour évoquer le style d'un artiste ("maniera" de Giotto). Vasari désigne par "bella maniera" les qualités de grâce, d'harmonie et d'imagination qui caractérisent l'apogée de la Renaissance



classique. Le vocable apparaît au XVIIIe siècle pour désigner les artistes qui, après Raphaël, développent une peinture qui tend à s'éloigner de la nature pour lui préférer l'affectation de formes empruntées et l'artifice plutôt que la vérité de l'imitation.

### **Maphorion**

Voile couvrant la tête et les épaules de la Vierge ou des saints.

### **Marie-Madeleine**

La tradition a rapidement confondu trois femmes que les Evangiles placent autour de Jésus : la prostituée qui oint les pieds du Christ et les essuie avec ses cheveux chez Simon le Pharisien, Marie de Béthanie, sœur de Lazare, et Marie de Magdala qui fut premier témoin de la Résurrection de Jésus (Marc, XVI, 1 ; Matthieu, XXVIII, 9), mais qui, ne le reconnaissant pas immédiatement, essaya de le toucher. Jésus lui répondit "Noli me tangere" ("Ne me touche pas"). Après l'Ascension du Christ, cette dernière se retire en Provence dans une grotte où elle demeure trente ans. Elle est très souvent représentée avec les cheveux longs et défaits, parfois avec un vase à parfums.

### **Martyr (personne) martyre (acte)**

Personne qui consent à aller jusqu'à se laisser torturer et tuer pour témoigner de sa foi, plutôt que d'abjurer.

### **Matthieu (saint)**

Apôtres et évangélistes. Dans la tradition chrétienne, il est symbolisé par un homme (souvent ailé).

### **Mise au tombeau**

A l'aide de Nicodème, Joseph d'Arimathie plaça le corps embaumé du Christ, enveloppé d'un linceul (ou dans des bandelettes), dans un tombeau rocheux. (Matthieu, XXVII, 57-60, Marc, XV, 42-47, Luc, XXIII, 50-54, Jean, XIX, 18-42).

### **Myrophore**

Du grec "muron", parfum, et du verbe "phoreo", porter. Marie Madeleine est représentée portant le vase d'onguent qui servit à embaumer le corps du Christ.

### **Nicodème**

Nicodème est un des premiers disciples de Jésus. Il apparaît trois fois dans l'Évangile selon Jean : il va écouter son enseignement (III, 1-21), il prend sa défense lors qu'il est malmené par les Pharisien (VII, 45-51), il aide Joseph d'Arimathie lors de la mise au tombeau (XIX, 39-42).

### **Nicolas Pellegrino (saint)**

Nicolas Pellegrino est un jeune pèlerin venu de Grèce. Il vécut au XIe siècle. Il est souvent représenté avec une croix de bois à la main qu'il avait pendant son pèlerinage.

### **Noli me tangere**

Noli me tangere, "Ne me touche pas" en latin, sont les paroles prononcées par Jésus ressuscité le dimanche de Pâques à l'adresse de Marie-Madeleine.

**Pallium**

Mot latin qui veut dire manteau. Porté dans l'Antiquité, il s'agit d'une large bande d'étoffe rectangulaire qui se drapait autour du corps et reposait sur le bras gauche. Dans la religion chrétienne, il désigne un ornement dont le port est réservé au pape, aux primats et aux archevêques pendant la célébration de la messe.

**Paradis**

Du persan "pairi daiza" signifiant jardin clôturé. La religion chrétienne distingue deux paradis : le paradis terrestre et le paradis céleste. Le livre de la Genèse (II, 8) décrit le paradis terrestre comme un jardin de paix et d'abondance planté par Dieu qui disposa en son centre l'arbre "de la connaissance du bonheur et du malheur". La désobéissance d'Adam et Eve, à qui Dieu avait interdit de croquer le fruit de cet arbre, provoqua leur exclusion de ce lieu idéal. Le paradis céleste est la demeure des âmes des saints et des justes après leur mort. Il est un lieu spirituel de bonheur éternel, parfait et infini dans la contemplation de Dieu. Par opposition, les âmes des damnés sont destinées à l'enfer.

**Passion**

La Passion est l'ensemble des souffrances endurées par Jésus-Christ avant et pendant la Crucifixion.

**Paul (saint)**

Apôtre et martyr. Figure principale du christianisme, sa vie nous est connue par les Actes des Apôtres et par ses propres écrits.

**Peinture a tempera**

Technique de peinture dans lequel le liant est une émulsion contenant des substances aqueuses et huileuses telles que l'œuf, le miel, les gommes végétales et le lait de figue. Appliquée sur un enduit de craie ou de plâtre, la peinture a tempera sèche rapidement et durcit par oxydation. Utilisée à partir du XIIIe siècle, la technique est supplantée par la peinture à l'huile au XVIe siècle.

**Perspective**

Ensemble des techniques graphiques ou picturales qui permettent de représenter le volume et la profondeur sur un plan.

**"Perspective atmosphérique (sfumato)"**

La perspective atmosphérique ou "aérienne" consiste à créer l'illusion de la profondeur par l'utilisation de dégradés de tons ou de couleurs qui s'estompent avec la distance.

**Perspective panoramique (ou conique)**

La perspective panoramique, encore appelée perspective conique, a pour but de représenter, en se basant sur la géométrie, les objets disposés dans l'espace d'une façon aussi conforme que possible à la vision. La perspective conique a été inventée par Filippo Brunelleschi en 1415 devant le baptistère de Florence.

**Phylactère**

Morceau de parchemin portant un message.

**Pierre (saint)**

Apôtre, 1er évêque de Rome. Il accompagne Jésus jusqu'à sa mort et devient le fondateur de l'Eglise chrétienne. Il fut crucifié la tête en bas à Rome.

**Pietà**

Vierge de douleur. Représente la Vierge Marie pleurant la dépouille du Christ qu'elle tient sur ses genoux.

**Pinacle**

Petite niche qui coiffe un contrefort ou la partie supérieure d'un édifice gothique et qui abrite généralement une sculpture. En peinture, le pinacle caractérise un panneau peint de forme triangulaire qui couronne le registre supérieur d'un polyptyque. Il représente souvent des figures sacrées en relation avec le sujet principal du panneau central.

**Point de fuite**

Point imaginaire destiné à aider le dessinateur à construire son œuvre en perspective sur un plan. Situé sur l'horizon, il est l'endroit où se rejoignent les lignes dites fuyantes qui servent à créer l'illusion de la profondeur.

**Polylobé**

Qui a plusieurs lobes (arcs de cercle). Les arcs polylobés très utilisés dans l'architecture gothique, se retrouvent dans la construction des retables.

**Polyptyque**

(Du grec, "poluptuchos" : plusieurs plis) : Tableau de taille variable formé de plusieurs panneaux, souvent un panneau central flanqué de panneaux latéraux. En Italie, plusieurs registres peuvent être superposés. Il peut comporter une prédelle à la partie inférieure et être couronné de pinacles à la partie supérieure.

**Ponce Pilate**

Ponce Pilate était préfet de la province romaine de Judée au 1er siècle. Selon les Evangiles, Jésus est conduit à Pilate par les religieux juifs du sanhédrin pour qu'il le juge et le condamne.

**Prédelle**

Partie inférieure d'un retable, souvent constituée de petits panneaux narratifs qui mettent en scène les personnages représentés sur les panneaux principaux.

**Repentir**

Partie d'un tableau qui a été recouverte par le peintre, soit pour masquer un élément, soit pour modifier une figure.

**Résurrection**

La Résurrection désigne le passage physique du Christ de sa mort sur la croix à la vie trois jours plus tard, le matin de Pâques.

### **Retable**

(Du latin retro tabulam : en arrière de l'autel). Œuvre peinte ou sculptée dressée en arrière de la table d'autel. En Italie, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les retables sont souvent composés d'un panneau central, de panneaux latéraux et parfois d'une prédelle et d'un couronnement.

### **Rhétorique**

La Rhétorique, « l'art de bien parler », est l'art ou la technique de persuader, généralement au moyen du langage. Elle fait partie des sept arts libéraux.

### **Sainte Famille**

La Sainte Famille est le nom donné à la famille de Jésus et de ses parents Marie et Joseph.

### **Salomé**

Nièce et belle-fille d'Hérode Antipas, qui avait épousé sa mère en seconde noce, Salomé est à l'origine de la mort de saint Jean-Baptiste (Evangiles de Marc (VI, 14-29) et de Matthieu (XIV, 1-12)). Subjugué par la danse qu'elle fit pour lui, Hérode propose un cadeau de son choix à Salomé qui, sur les conseils de sa mère voulant se venger de la dénonciation d'adultère que fit Jean-Baptiste à son égard, lui demande la tête du saint sur un plateau.

### **Sébastien (saint)**

Sébastien est un soldat romain du temps de Dioclétien. Nommé commandant de la garde prétorienne, il soutient Marc et Marcellin en prison ainsi que d'autres prisonniers persécutés pour leur foi chrétienne. Arrêté, il est condamné à mourir percé de flèches. Guéri de ses blessures, il défie l'empereur qui le fait lapider.

### **Sépulcre**

Tombeau du Christ sur le Mont du Golgotha.

### **Simon de Cyrène**

Selon l'Évangile de saint Matthieu, lors de la montée vers le mont du Golgotha, un passant, Simon de Cyrène, fut requis pour aider le Christ à porter sa croix (Matthieu, XXVII, 32 ; Marc, XV, 21 ; Luc, XXIII, 26).

### **Stigmates**

Plaies infligées au Christ durant la Passion : lacérations sur le dos dues à la Flagellation, plaies au front laissées par la couronne d'épines, mains et pieds transpercés par les clous de la Crucifixion et blessure au flanc due à la lance de Longin.

### **Ténébrisme**

Style de peinture associé au Caravage et à sa suite qui se caractérise par des contrastes spectaculaires d'ombre et de lumière. Aux moyens de procédés théâtraux, le ténébrisme renforce formes et figures grâce à de vifs éclats de lumière qui accentuent les volumes et noient dans l'obscurité totale les éléments secondaires.

### **Tondo**

Peinture réalisée sur un support de forme ronde ou à l'intérieur d'un disque.

### **Tradition byzantine**

Le terme tradition byzantine qualifie les peintres qui, contemporains de la révolution giottesque, restent attachés à l'esthétique de l'art byzantin : fond d'or, dématérialisation des figures par la lumière, volumes limités ou stylisés. Cette caractéristique se retrouve principalement dans l'école siennoise qui allie à cette tradition la représentation d'anecdotes et de figures plus expressives, qui rompent avec le hiératisme médiéval.

### **Trinité**

La Trinité chrétienne, dans les principaux courants du christianisme, désigne Dieu, unique, en trois entités consubstantielles : le Père, le Fils et l'Esprit Saint.

### **Verdaccio**

Ce terme désigne un mélange de terre de Sienne brûlée, d'ocre, de noir de charbon, de craie et de terre d'ombre verdâtre, utilisé en sous-couche par les fresquistes et les peintres de tempera. Par extension, il désigne aussi le dessin définitif exécuté en camaïeu qui détermine ombres et contours avant que le peintre ne pose les couleurs.

### **Vertus théologiques**

Dans la religion chrétienne, les vertus théologiques sont les vertus ayant Dieu pour objet. Elles sont au nombre de trois : la Foi, la Charité et l'Espérance.

### **Vierge**

Dans la religion chrétienne, la Vierge est Marie, mère de Jésus qu'elle a conçu sans péché.

### **"Vierge à l'Enfant (Vierge et l'Enfant)"**

La Vierge à l'Enfant, appelée également Madone, est un thème récurrent dans l'art chrétien. Elle renvoie à la nativité du Christ et à la maternité de Marie. Souvent accompagnée de personnages secondaires comme Jean-Baptiste, Joseph, Anne ou Joachim, La Vierge à l'Enfant devient alors une Sainte Famille.

### **Vierge d'humilité**

La Vierge d'humilité est un autre terme qui permet de définir une Vierge à l'Enfant. On l'emploie souvent pour désigner une Vierge Marie qui manifeste un geste tendre à l'égard de l'Enfant Jésus : caresse, allaitement, rapprochement de sa joue du visage du nouveau-né.

### **Vite (les)**

Les Vite : Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a nostri tempi est la première somme systématique, sous forme de biographies, des documents composant l'histoire de l'art en Italie (première édition en 1550, seconde en 1568).

## **Biographie des artistes**

### **ANDREA DA FIRENZE**

Florence, documenté de 1346 à 1379

Inscrit en janvier 1346 à l'Arte dei Medici e Speciali à Florence, Andrea Bonaiuto, dit Andrea da Firenze, reçoit vraisemblablement sa première formation dans l'atelier d'Andrea Orcagna. De sa première éducation, Andrea da Firenze retient une monumentalité de tradition giottesque qui s'enrichit au contact de Maso di Bianco. Sensible à la fantaisie du Gothique international, il adopte les silhouettes longues et sinueuses, les couleurs vives et contrastées et la verve narrative, introduites à Florence par l'intermédiaire d'artistes septentrionaux.

### **BARTOLOMEO DI GIOVANNI**

Actif à Florence en 1488 – mort en 1501

Sa personnalité fut reconstruite par Berenson en 1903 sous le nom de « Alunno di Domenico » (« élève de Domenico » Ghirlandaio). Il réalisa la prédelle de l'*Adoration des mages* de Ghirlandaio pour l'Hôpital des Innocents à Florence et collabora avec Botticelli pour la série de la *Storia di Nastagio degli Onesti*. En 1481, il participa avec Ghirlandaio aux fresques de la Chapelle Sixtine. Spécialisé dans la peinture de petit format, prédelles, cassone, il conjugue l'influence de Ghirlandaio avec celles de Botticelli et de Piero di Cosimo.

### **BATTISTA D'ANGOLO, dit BATTISTA DEL MORO**

Vérone, v. 1514 – Venise, v. 1574

Battista del Moro a pour maître Francesco Torbido dont il épouse la fille. Il l'assiste dans la décoration du Duomo de Vérone exécutée d'après les cartons de Giulio Romano. Après 1545, son maître parti pour Venise, il se trouve à la tête de son atelier. Il intensifie son activité de peintre et de fresquiste pour les églises et couvents de Vérone. En 1552, il travaille pour le Duomo de Mantoue puis part à Venise. Il fut aussi un graveur très actif.

### **BIAGIO D'ANTONIO**

Florence, 1446 – Florence, 1516

Identifié comme le peintre florentin Biagio d'Antonio Tucci, il est mentionné pour la première fois en 1470 avec Cosimo Rosselli auprès duquel il reçoit sa première formation. En 1472, il partage un atelier à Florence avec Jacopo del Sellaio. En 1482, il collabore avec Ghirlandaio aux fresques de la chapelle Sixtine. Sensible au raffinement d'un Filippo Lippi et au dessin d'un Verrocchio, Biagio d'Antonio adopte rapidement la plasticité et la souplesse des figures de Ghirlandaio qu'il conjugue avec une gamme de couleurs brillante et cristalline.

### **BOTTEGA MARINONI**

Bergame, XVe-XVIe siècles

On regroupe sous l'appellation « Bottega Marinoni » les peintres de la famille Marinoni actifs à Bergame dans les années 1450-1550. Originaire de Desenzano, Giovanni Marinoni est documenté en 1455 puis en 1465 et 1477. Dans son testament en 1503, il nomme Bernardino et Antonio ses seuls héritiers. Antonio prend rapidement un rôle de premier plan dans l'atelier. C'est au tour d'Ambroggio et de Francesco, les deux fils d'Antonio, de travailler dans la bottega. Ambroggio aura un fils, Antonio, dernier membre de la famille, qui fera son apprentissage chez le peintre Francesco Terzi en 1566, marquant ainsi la fin de l'activité de la bottega.

Cette collaboration entre les membres de la famille Marinoni et d'éventuels assistants explique la vraisemblable intervention de plusieurs mains pour une même œuvre et les différences de qualité dans certaines compositions.

## **VERONESE**

### **CALIARI Paolo, dit**

Vérone, 1528 – Venise, 1588

Né à Vérone, Paolo Caliari se forme auprès d'Antonio Badile et explore les différents aspects du maniérisme. Il réalise plusieurs peintures dans sa ville natale où il reste jusqu'en 1550. En 1551, il reçoit ses premières commandes à Venise. Il participe à la décoration de la salle du Conseil des Dix au Palais des Doges (1553) et entreprend les grands cycles décoratifs de l'église San Sebastiano (1555-1570) et de la villa Barbaro à Maser (1557-1568) où l'emploi des teintes lumineuses exalte les formes plastiques. Dans les années 1570 et jusqu'à sa mort, il réalise les immenses décors du Palais des Doges et peint de somptueuses toiles pour les églises de Venise tout en maintenant son activité de portraitiste au service des patriciens de la Sérénissime.

## **CARRACHE**

### **Ludovico CARRACCI, dit**

Bologne, 1555 – Bologne, 1619

Elève de Prospero Fontana à Bologne, il complète sa formation par des séjours à Venise, Parme, Florence. De retour à Bologne en 1582, il fonde avec ses cousins Agostino et Annibal, l'Accademia degli Incamminati où se formeront les jeunes générations de peintres bolonais. Il participe aux fresques du Palais Fava en 1584, alliant la puissance de Michel-Ange, la pureté du Corrège et l'harmonie de Raphaël. Il ne reste pas insensible aux tendances naturalistes et s'exprime dans un langage réaliste où l'intensité dramatique renouvelle les schémas traditionnels. Son œuvre est profondément imprégnée de l'esprit du Concile de Trente.

## **PONTORMO**

### **CARUCCI Jacopo, dit**

Pontormo, 1494 – Florence, 1556

Formé à Florence dans l'atelier d'Andrea del Sarto, il subit bientôt l'emprise de l'art de Michel-Ange, s'opposant aux formules classiques de son maître. Son inspiration encore sereine dans les fresques de Poggio a Caiano (1521) se transforme en une sensibilité tourmentée à la Chartreuse de Galluzzo (1522-1525). Avec la *Déposition* de Santa Felicita à Florence (1525-1528), il donne au maniérisme florentin son chef-d'œuvre, portant à son plus haut degré la force dramatique, l'étirement des silhouettes et l'acidité du coloris. En faveur auprès des Médicis, il peint des portraits mondains et des peintures religieuses aux poses compliquées souvent chargées d'une anxiété qui ne cessera de croître jusqu'à la fin de sa vie.

## **DE MIO Giovanni**

Schio (Vicenza), v. 1510-1512 – v. 1570

Documenté pour la première fois en 1537 parmi les mosaïstes de la basilique San Marco à Venise auprès de Vincenzo Bianchini, probablement son maître. En 1538, il se rend à Pise où il travaille aux mosaïques du Camposanto. Ce voyage le met en contact avec les maniéristes toscans de la seconde génération, Bronzino, Salviati et Vasari. Il est peut-être allé à Rome et ne semble pas ignorer les fresques de la Sixtine ni celles de Daniele da Volterra à la Trinità dei Monti. En 1539, il est à Milan où il réalise en 1541 la *Crucifixion* de la chapelle Sauli. Il est de nouveau à Venise en 1542, où il continue son activité de peintre et de mosaïste.

## **MAINARDI Bastiano**

San Gimignano, v. 1460 – Florence ? , 1513

Elève et beau-frère de Domenico Ghirlandaio, il travaille dans l'atelier de celui-ci et collabore à de nombreux chantiers à Florence, Sienne et San Gimignano. Après la mort de son maître, il termine certains travaux inachevés et dirige son atelier. Influencé par la manière lumineuse et colorée de Ghirlandaio, il est aussi sensible à l'art raffiné de Verrocchio ainsi qu'à la peinture flamande

introduite par Hugo van der Goes dont il a pu voir le Triptyque Portinari apporté à Florence vers 1482-1483.

### **MAITRE DE SAN MINIATO**

**Lorenzo di Giovanni di Nofri, dit**

Florence, actif dans le dernier quart du XVe siècle

Auteur d'un retable avec la *Vierge avec saint Jacques et saint Philippe* exécuté pour l'église San Domenico à San Miniato (Pise), ce maître anonyme a récemment été identifié avec Lorenzo di Giovanni di Nofri (mort à Florence en 1512), élève et collaborateur de Neri di Bicci. On regroupe dans sa production une série de peintures dévotionnelles à usage privé qui dénotent l'influence de Filippo Lippi.

### **MAITRE DE SANTA BARBARA A MATERA**

Actif dans les Pouilles et le Basilicate au début du XVe siècle

Le « Maître de Santa Barbara a Matera » doit son appellation à la fresque qu'il réalisa dans l'église de Santa Barbara à Matera (Basilicate). On lui attribue un groupe de peintures conservées dans les églises des Pouilles et du Basilicate. Son style provincial et archaïque en fait l'un des suiveurs tardifs du Gothique international.

### **MARIOTTO DI NARDO**

Florence, documenté de 1388 à 1424

Formé dans l'atelier de Jacopo di Cione, Mariotto di Nardo est peut-être le fils de Nardo di Cione, frère de Jacopo et d'Andrea di Cione, ce qui le situerait au cœur d'une des plus célèbres familles d'artistes florentins, les Orcagna, et expliquerait sa popularité autour des années 1400. Ses premières œuvres sont caractérisées par une ampleur monumentale et une recherche d'effets de relief. Dès la fin du Trecento, il se libère de sa première éducation et adhère aux formules plus ornementales du style gothique international. Il conjugue alors un dessin fluide, une gamme chromatique claire et lumineuse avec un goût narratif plus prononcé.

### **MEMMI Lippo**

Actif à Sienne et à San Gimignano de 1317 à 1347

Fils et élève du peintre Memmo di Filipuccio et frère de Federico, Lippo Memmi collabore avec son père à la fresque de la *Maestà* du Palais Public de San Gimignano en 1317. Il épouse la sœur de Simone Martini en 1324. Interprète raffiné de l'art de Simone, il participe à son *Annonciation* de 1333 (Offices) et l'accompagne sans doute à Avignon. La critique récente attribue aujourd'hui à la famille Memmi (Lippo ou Federico) les œuvres anciennement regroupées sous le nom de Barna.

### **MONTEMEZZANO Francesco**

Vérone, v. 1540 – Venise, après 1602

Il fut l'élève de Véronèse et travailla avec son maître à Venise. Décorateur de palais et portraitiste, il participe à l'achèvement du chantier du Palais des Doges en 1585 avec Benedetto Caliari, le jeune frère de Véronèse.

### **MORANDINI Francesco Dit IL POPPI**

Poppi, v. 1544 – Florence, 1597

Formé dans l'atelier de Vasari et protégé de Vincenzo Borghini, il participe en 1570 auprès de Vasari et de Bronzino au décor du Studiolo de Francesco de Médicis au Palazzo Vecchio. Sensible à l'influence de Pontormo, il réalise essentiellement des tableaux d'églises dans lesquels il conjugue les poses théâtrales et les formes gonflées de Vasari avec l'élégance et les expressions parfois hallucinées de Pontormo. Ses œuvres, typiques du second maniérisme florentin, sont parfois confondues avec celles de son rival Naldini.



### **PENNI, Luca**

Florence, v.1500 – Paris, 1566

Originaire de Florence, il se forme à Rome peut-être auprès de Raphaël, puis collabore avec son beau-frère Perino del Vaga à Lucques et à Gênes vers 1520. En 1530, il arrive en France où il restera jusqu'à sa mort. De 1537 à 1540, il travaille avec Rosso et Primatice au château de Fontainebleau où il est mentionné comme auteur de cartons de tapisseries. Vers 1547, il se fixe à Paris travaillant comme dessinateur pour les graveurs qui diffusent ses modèles en France, en Italie et en Flandres. Son style issu de Raphaël et de Giulio Romano conjugue la puissance de Rosso et l'élégance de Primatice.

### **PINO Marco**

Sienne, v. 1525 – Naples, v. 1587

Formé à Sienne par le peintre maniériste Beccafumi, Marco Pino travaille à Rome dès 1544 où il collabore avec Perino del Vaga au Château Saint-Ange, puis avec Daniele da Volterra à la Trinité des Monts. Il fait vraisemblablement un séjour en Espagne entre les années 1550 et 1557. En 1557, il se rend à Naples et participe au chantier de décoration de Montecassino. Il est de retour à Rome en 1568 où il subit l'influence de la Contre Réforme. Il meurt à Naples en 1583.

### **DANIELE DA VOLTERRA**

**RICCIARELLI Daniele, dit**

Volterra, 1509 – Rome, 1566

Peintre et sculpteur, il reçut sa formation à Sienne auprès de Sodoma et de Peruzzi. Il arrive à Rome vers 1537 et collabore, sous la direction de Perino del Vaga à plusieurs chantiers de décoration d'églises (Chapelle Orsini à la Trinité des Monts) et de palais (Palazzo Massimo). Il se lie d'amitié avec Michel-Ange qui lui fournit des dessins à partir desquels il réalise quelques unes de ses peintures. C'est lui qui habillera, à la demande du pape Paul IV, les *Ignudi* du *Jugement dernier* de la Sixtine. Fervent admirateur de Michel Ange, il traduit le gigantisme de son maître dans un langage cubiste et sculptural, orientant le maniérisme romain vers un langage original et ambigu.

### **TINTORET**

**ROBUSTI Jacopo, dit**

Venise, 1518/1519 – Venise, 1594

Peut-être élève du Titien, Tintoret est enregistré en 1539 comme peintre indépendant. Grand admirateur de Michel-Ange, il se libère de son influence par des compositions aux effets théâtraux et une splendeur chromatique héritée du Titien. Son premier chef-d'œuvre, le *Miracle de l'esclave*, peint en 1548 pour la Scuola Grande le place parmi les artistes les plus révolutionnaires de la scène vénitienne. Il exerce toute sa carrière à Venise participant aux plus grands chantiers de décoration mais travaillant aussi pour les confréries religieuses. Les peintures de la Scuola de San Rocco dont la décoration s'étale de 1564 à 1587 sont le témoignage le plus spectaculaire de son génie. Portraitiste virtuose, il privilégie les représentations de vieillards, traduisant la noblesse et la dignité de ses modèles.

### **STARNINA Gherardo**

**Maître du Bambino Vispo**

Connu à Florence depuis 1387 – mort avant 1413

Cité à Florence en 1387 dans les registres de la Compagnie de Saint Luc, sa présence est documentée en 1393 à Tolède et entre 1398 et 1401 à Valence où il est fortement marqué par le Gothique international qui se développe alors en Espagne. De retour en Italie, il conjugue une tradition giottesque attachée à un espace tridimensionnel et à des recherches plastiques avec une manière

exubérante et fantaisiste, introduisant à Florence et auprès de Lorenzo Monaco le courant le plus original du Gothique international.

### **SUSTRIS Lambert**

#### **dit LAMBERT D'AMSTERDAM**

Amsterdam, v. 1515 – Venise ( ?), après 1591

Vraisemblablement formé dans l'atelier de Jan van Scorel à Utrecht, Lambert Sustris se rend en Italie vers 1530-1535. En 1536, il est à Rome aux côtés de van Heemskerck. A partir de 1540, il travaille à Padoue à la décoration murale de palais et de villas, se spécialisant dans la peinture de paysage maniériste. Plusieurs témoignages attestent de sa présence à Augsbourg après 1548. De retour en Italie après 1552, il poursuit sa carrière de portraitiste et de peintre d'histoire dans la lignée de Titien et de Tintoret. Lambert Sustris est l'un des plus remarquables peintres nordiques actif dans le milieu vénéto-padouan du milieu du XVIe siècle.

### **VASARI, Giorgio**

Arezzo, 1511 – Florence, 1574

Originaire d'Arezzo, Vasari se forme dans l'atelier d'Andrea del Sarto et subit l'influence des peintres de la première génération maniériste, Michel-Ange, Pontormo et Rosso. Ses voyages à Rome en 1532 et 1538 lui font découvrir les plus célèbres chefs-d'œuvre de la Renaissance. Dès 1532, il entre au service des Médicis et réalise la décoration de la Sala Regia au Vatican. A partir de 1555, il décore le Palazzo Vecchio à Florence puis le Studiolo de Francesco 1er, une des décorations les plus harmonieuses du second maniérisme florentin. Il est aussi l'auteur de nombreuses compositions religieuses pour les églises d'Arezzo, de Naples, de Rome et de Toscane. En 1562, il crée l'Accademia del Disegno et rédige à partir de 1550 les célèbres *Vite*, somme de l'historiographie artistique italienne.

### **ZACCHIA, Paolo**

#### **Dit ZACCHIA DI ANTONIO VEZZANO**

Documenté à Lucques de 1519 à 1561

Si l'on ignore le lieu de naissance de Zacchia, il semble s'être formé à Florence où il aurait été l'élève de Ridolfo Ghirlandaio comme en témoigne sa première œuvre connue, une *Adoration des bergers* de l'église Sant'Agostino à Pietrasanta, datée de 1519, qui reflète une forte influence de son maître supposé. Il s'installe à Lucques après 1520 et travaille pour la ville et ses environs. Son œuvre de maturité montre une connaissance de Raphaël et de son école modifiée par une sensibilité au premier maniérisme florentin, avec une affinité particulière pour Pontormo. Plusieurs portraits lui sont attribués par comparaison avec le *Portrait d'un musicien*, monogrammé, conservé au musée du Louvre.

### **BASSANO Leandro**

#### **Leandro dal Ponte, dit**

Bassano del Grappa, 1557 – Venise, 1622

Troisième fils de Jacopo Basano, il prend la relève de son père dans l'atelier de Bassano del Grappa après le départ de celui-ci à Venise. Mais il s'installe à son tour dans l'atelier de Venise dès 1585 et collabore avec son frère Francesco jusqu'à la mort de ce dernier en 1592. Il ouvre en 1594 son propre atelier et reçoit des commandes pour les églises et les palais vénitiens. Il se distinguera surtout dans

le portrait, renonçant à la manière austère de son père pour un style plus adapté à la mode vénitienne de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, alliant le goût du détail et des effets de matière à un chromatisme raffiné.

**MARCHESI Girolamo**

**dit MARCHESI DA COTIGNOLA**

Cotignola, 1471/81 – Rome, 1540/50

Girolamo Marchesi, originaire de Cotignola (Romagne), se forme dans l'atelier de Bernardino et Francesco Zaganelli qu'il quitte vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Devenu indépendant, il enrichit sa première formation des modèles lombards, vénitiens et flamands. Au cours d'un premier séjour à Pesaro, puis à Rimini il s'imprègne de la culture de Pérouse, Florence et Sienne, élaborant une solide connaissance de la perspective et du corps humain. Son assimilation de l'art du Pérugin, de Signorelli et de Genga lui permettra d'adhérer pleinement aux nouvelles formules de Raphaël et de Michel Ange qu'il découvre lors d'un bref séjour à Rome après 1520. Il s'installe ensuite à Bologne où il reste jusqu'en 1532, date à laquelle il part à Naples avant de rejoindre Rome où il meurt à l'âge de 69 ans.

## ***Biographie des collectionneurs***

### **Giampietro Campana (1807 – 1880)**

Le marquis Giampietro Campana di Cavalli constitua une collection de peintures et d'antiques par des achats ainsi que par des fouilles faites en Italie. Sa collection fut saisie par l'Etat pontifical en 1857 puis mise en vente et dispersée. En 1861, Napoléon III acquiert une partie de cette collection aujourd'hui conservée au Louvre ou déposée dans les musées de province.

- Marco Pino, à BOULOGNE

### **Amédée Foucques de Wagnonville (Douai, 1807 – Florence, 1876)**

Originaire de Douai, Amédée Foucques de Wagnonville se fixa à Florence en 1852. Collectionneur de tableaux, statues, objets étrusques, majoliques et livres, il se passionna pour Jean de Bologne dont il rédigea la première monographie publiée en 1883 par Abel Desjardins. A sa mort, il légua à la ville de Douai sa collection de peintures, sculptures, objets d'art et manuscrits.

- Andrea da Firenze, Memmi, Pontormo, Vasari, Morandini, à DOUAI

### **Enée-Aimé Escallier (Douai, 1794 – id., 1857)**

Fils de pharmaciens douaisiens, Escallier fait ses études de médecine à Paris et exerce à Douai où il devient le médecin de toute la bonne société douaisienne. Il commence alors à réunir une collection d'œuvres d'art, essentiellement objets et peintures du Moyen-Age et de la Renaissance. Il accumule 170 peintures, majoritairement de provenance nordique, puis italienne qu'il lègue au musée de Douai en 1857.

- Starnina, à DOUAI

### **Maciet Jules Maciet (Paris, 1846- Paris, 1910)**

Issu d'une famille aisée, Jules Maciet se prend de passion pour les musées dès ses études au lycée Louis le Grand (Paris) ; il commence par fréquenter le musée du Louvre, avant de parcourir ceux d'Italie, de Hollande, d'Allemagne et d'Angleterre...Sa vie durant, il va consacrer sa fortune à l'achat d'œuvres d'art, dont plus de 2 800 pièces qu'il donnera au musée des Arts décoratifs (Paris) où, par ailleurs, il créera la bibliothèque qu'il tiendra pendant plus de trente années. En province, les musées de Lille et de Château Thierry bénéficieront de ses largesses.

- Marchesi, à LILLE

### **Mesdemoiselles Cottini**

Filles de Jean Cottini (1802-1876), grand amateur de peintures de maîtres comme d'œuvres de portée confidentielle, versé dans l'art italien des XVI et XVII<sup>e</sup> siècles, ces demoiselles ont réparti la collection de leur père, à sa mort, entre l'Assistance publique et divers musées dont celui de Lille en 1879.

- Veronese, à LILLE

### **Antoine Brasseur (Lille, 1819 – Cologne, 1886)**

Il est l'un des grands donateurs du musée de Lille. Orphelin, son goût pour la peinture le conduit avec succès au commerce des tableaux et à leur restauration, en particulier pour les musées de Londres,

de Berlin et de Cologne où il s'établit définitivement. Par l'entremise de Jules Marmottan, il se lie d'amitié avec le conservateur lillois Edouard Reynart. De 1878 à 1886, Brasseur donne régulièrement les chefs d'œuvre allemands, hollandais (XVI et XVII<sup>e</sup> siècles) de sa collection (Heemskerck, Maître MS, Lievens...) et lègue ses autres tableaux avec l'autorisation de les vendre pour acquérir de nouvelles œuvres ( Courbet, Codde, Jordaens...).

- Bartolomeo di Giovanni, Maître de Santa Barbara, à LILLE

#### **Adolphe Vandervynck (Lille, 1833-Lille, 1884)**

Peintre décorateur, Adolphe Vandervynck était le beau-frère du peintre lillois Emile Salomé (1833-1881) ; il s'est illustré à Lille en décorant le célèbre café Jean, l'escalier d'honneur de la Préfecture, la salle des mariages de l'ancien hôtel de ville par exemple, et comptait parmi les administrateurs des Ecoles académiques de Lille.

- Marinoni, à LILLE

#### **Fugger von Kirchberg et Weissenhorn (Augsburg)**

La famille Fugger est une famille de marchands et de banquiers du Saint-Empire germanique qui domina la finance européenne à la fin du Moyen Age et pendant la Renaissance. En 1508, les Fugger acquièrent le comté de Kirchberg et la seigneurie de Weissenhorn et sont élevés à la dignité de comte du Saint-Empire en 1514.

- Sustris, à LILLE

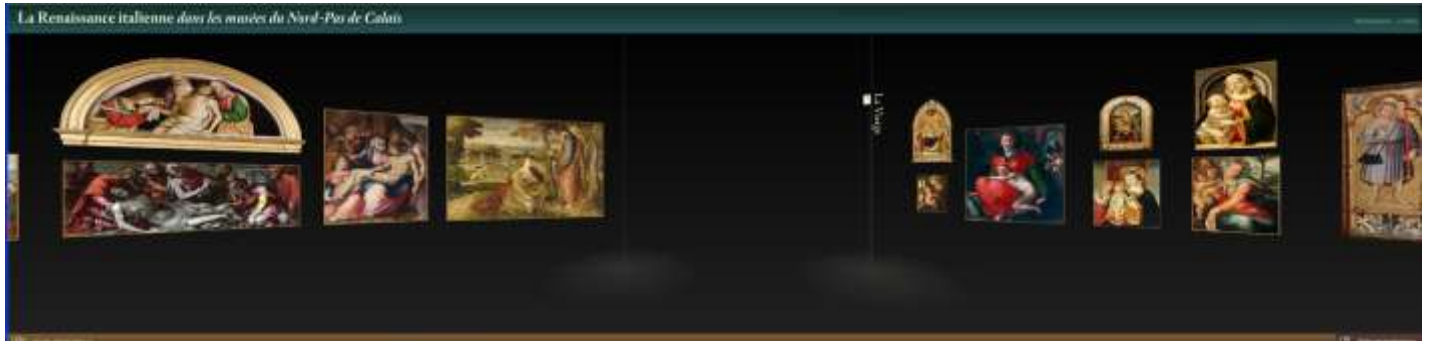
#### **François, Paul, Joseph, Nicolle (Valenciennes, 1825 – id. 1888)**

Elève des Ecoles Académiques de Valenciennes puis négociant, administrateur de l'Académie de Peinture et directeur du musée de Valenciennes, il succède comme conservateur à Albert Courtin en 1879 et le restera jusqu'à sa mort, après avoir rédigé le catalogue du musée en 1882. De son vivant, il donne au musée la Pieta et une série de quatre dessins de Girodet pour la décoration du château de Compiègne. Ses héritiers donneront au musée, selon ses vœux, cinq œuvres.

- Giovanni De Moi, à VALENCIENNES

## Captures d'écran de l'exposition virtuelle

### Présentation du parcours thématique



### Présentation du parcours chronologique



## Texte de séquence

**La Renaissance italienne dans les musées du Nord-Pas de Calais** MAGASIN - CMB

Le maniérisme à Rome





Le maniérisme à Venise

**XVème siècle**

**Le maniérisme à Florence**

De 1520 à 1590, Florence est l'un des foyers les plus actifs dans l'élaboration du maniérisme. Andrea del Sarto est le représentant le plus marquant du classicisme florentin. Toutefois, dans ses œuvres, l'élution de la ligne serpentine et le détachement des figures appartiennent déjà au langage post-manieriste. Personnalités dominantes de la peinture florentine après le départ de Raphaël et de Michel Ange, Pontorno et Rosso opposent aux solutions classiques d'Andrea del Sarto un art plus contrasté aux effets étranges et irréguliers. Autour des grands cycles du Palazzo Vecchio, Vasari développe un style plus académique où les musculatures puissantes, l'habileté des profils et l'acidité des couleurs sont autant d'éléments qui caractérisent la seconde génération maniériste à Florence. Moretti, élève de Vasari, se libère de l'emprise de son maître et réalise un art plus personnel fait de souplesse et de linéarité.

Parallèlement à l'art volontiers étrange des Florentins, Beccafumi développe à Sienne un style raffiné où les arabesques insolites se conjuguent avec un réalisme chromatique. Son élève Marco Fina tempère ces excès sous l'influence du roman Pietro del Vaga.

XVème siècle
XVème siècle
XVème siècle

Visite chronologique
Visite thématique

## Présentation d'une œuvre

**La Renaissance italienne dans les musées du Nord-Pas de Calais** MAGASIN - CMB

**Le Martyre de saint Jean-Baptiste**

De Luca di Filippo  
Huile sur bois, H 57, L 46

Église, Musée de la Chartreuse  
Actual, 1904, 992804  
© Musée de la Chartreuse, Douai

**Analyse**


**Une composition agressive et déséquilibrée**

Utilisant comme axe focalisé depuis la composition un cloître plié, direct et indirect, l'art plus libre en fait à gauche un lieu où se déroule le corps de Jean-Baptiste décapité. L'autre monde présente plusieurs personnages debout, parmi lesquels l'unique porteur la tête de martyr sur un plateau. Les personnages au premier plan tournent le dos au spectateur et touchent du bas de l'arcade. Utilisant de façon égale les symboles, l'analyse symboliquement la décapitation du saint.

**Le déséquilibre de la composition**

La composition agressive et déséquilibrée repose sur un système d'arabesques qui dessinent des zigzags. Celui-ci entre en contradiction avec les parallèles des marches et le rythme saccadé des colonnes situées à des plans différents.

**L'agressivité de la composition**



Historique
Œuvres associées

Visite chronologique > Le maniérisme à Rome
Visite thématique

**Le Jardin d'amour**

Andrea di Firenze  
Plaque d'azouche  
Terrasse et Musée des Beaux-Arts de Douai (0,50 m)

Douai, Musée de la Chartreuse  
Largo Descazes, inv. 1180  
M. Musée de la Chartreuse, Douai / Daniel Leffebvre

**Analyse**

Ce plateau à dix sept pans est peint sur ses deux faces. Au verso est figuré un **Jardin d'amour** au verso, un échiquier et les amours de quatre puissantes familles florentines. Ce plateau fut utilisé dans le haute société du XVI<sup>e</sup> siècle pour la préservation d'offrandes aux jeunes mariés, c'est pourquoi on l'appelle « disco da parto » ou plateau d'azouche (à ne pas confondre avec le mariage). Le plus ancien plateau connu appartenait au roi de France.

Le thème du « jardin d'amour » apparaît à Florence durant les dernières décennies du Trecento. Sur le fond or du ciel se dressent un arbre unique, au lieu de la composition, au milieu d'une prairie semée de plantes et de fleurs rares. De part et d'autre d'une imposante barrière de marbre, deux jeunes gens et deux jeunes filles richement vêtus dansent et jouent de la musique. À gauche, un nain tient un faucon. Le jardin évoquant l'hortus par Dieu d'une fontaine est un thème récurrent chez les poètes florentins et s'inscrit dans le renouveau de la **literatura cortese** de la deuxième moitié du Trecento après les années noires de la peste noire.

Andrea di Firenze avait traité le même thème dans le Jardin de l'été des fresques de la chapelle des Sagrammatis (années 1365 à Santa Maria Novella). En représentant le Jardin d'amour, l'artiste a détaché le Jardin de l'été de son contexte religieux et l'a transformé en langage profane, changeant ainsi sa signification générale. Par la précision de son style, l'équilibre linéaire et les colors changeants, Andrea di Firenze s'inscrit dans la tradition de l'antiquité gothique.



**Historique**

Visite chronologique > Le Gothique international

Visite thématique

La Renaissance italienne dans les musées du Nord-Pas de Calais

**La Flagellation**

Luca della Robbia  
Musée des Beaux-Arts de Douai (1,20 m)

**Biographie**

**CARRACHE (Ludovico CARacci, dit)**  
Bologne, 1555 - Bologne, 1619

Elève de Prospero Fontana à Bologne, il s'inscrit au formation par des ateliers à Venise, Rome, Florence. De retour à Bologne en 1582, il fonde avec ses cousins Agostino et Annibal, l'Accademia degli Incamminati où se forment les jeunes générations de peintres bolognais, il participe aux fresques du Palais Fava en 1588, efface la peinture de Michel-Ange, la paroi du Corregio et l'harmonie de Raphaël. Il ne reste pas insensible aux tendances romaines et s'inspire dans un langage réaliste où l'intensité dramatique renouvelle les schémas traditionnels. Son œuvre est profondément imprégnée de l'œuvre du Concile de Trente.

À l'arrière-plan, sur la gauche du tableau, on devine la présence de Pilate vêtu d'un manteau rouge. À droite, un guerrier en armure pointe du doigt la scène, invitait le spectateur à participer au supplice.

Pour traduire cette scène d'une violence crue, Carrache utilise une palette marquée par une gamme de tons et de gris, ponctuée de tâches rouges et bleues. Le ciel-bleu qui plonge l'arrière-plan dans l'obscurité et met en valeur la blancheur du torse du Christ frappé par la foule tendue en un sursaut de **indignation** = de **indignation**. La facture simplifiée accentue le geste étonnant et reçoit différemment avec la tradition mariale.



**Historique**

Œuvres  
Associées

Visite thématique > Le Christ

Visite chronologique



## Crédits

La Renaissance italienne dans les musées du Nord-pas de Calais, 18e « Trésor des musées du Nord de la France ». Exposition interactive éditée par l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais sur [www.musenor.com](http://www.musenor.com)

### Avec le soutien de :

Le Ministère de la Culture et de la Communication, La Direction Régionale des Affaires Culturelles Nord-Pas de Calais, le Conseil Régional du Nord-Pas de Calais, le Conseil Général du Nord, le Conseil Général du Pas-de-Calais, la Ville de Roubaix et le Crédit du Nord.

### Direction du projet :

Françoise Baligand, conservateur honoraire du Patrimoine  
Anne Labourdette, conservatrice du musée de la Chartreuse de Douai et responsable de l'informatisation des collections des musées du Nord-Pas de Calais.

### Documentation et rédaction :

Françoise Baligand  
Anne-Sophie Berger, webmaster de Musenor  
Marie-Paule Botte, directrice des publics et de la communication au musée de la Chartreuse de Douai  
Alexandre Holin  
Anne Labourdette

### Coordination technique :

Anne-Sophie Berger

### L'équipe de l'INHA ([www.inha.fr](http://www.inha.fr)) :

Michel Laclotte, Président Directeur honoraire du Musée du Louvre - Directeur scientifique du programme RETIF  
Marion Boudon Machuel, conseillère scientifique  
Nathalie Volle, pensionnaire  
Eric Pagliano, conseiller scientifique  
Sarah Boyer, chargée d'études  
Matteo Gianceselli, chargé d'études  
Christian Omodeo, chargé d'études

### Musées :

Arras, Musée des Beaux-Arts : Stéphanie Deschamp-Tan  
Boulogne-sur-mer, Château-musée : Anne-Claire Laronde  
Cambrai, Musée des Beaux-Arts : Véronique Burnod  
Douai, Musée de la Chartreuse : Anne Labourdette  
Dunkerque, Musée des Beaux-Arts : Aude Cordonnier  
Lille, Palais des Beaux-Arts : Alain Tapié  
Roubaix, La Piscine - Musée d'art et d'Industrie André Diligent : Bruno Gaudichon  
Tourcoing, Muba Eugène Leroy : Evelyne-Dorothee Allemand

Valenciennes, Musée des beaux-arts : Emmanuelle Delapierre

**Le personnel des musées :**

Arras (Aurelia Kiffert), Boulogne, Cambrai, Douai (Daniel Lefebvre), Dunkerque (Rodolphe Vandezande), Lille (Annie de Wambrechies, Patricia Truffin, Karine Devreesse, Delphine Rousseau et Marie Françoise Bouttemy), Roubaix, Tourcoing et Valenciennes (Virginie Frelin et Marc Goutierre).

**Nos remerciements :**

Jean-Christophe Baudequin, Keith Christiansen, Philippe Costamagna, Pierre Curie, Andrea De Marchi, Everett Fahy, Catherine Goguel, Jean Habert, Matteo Mazzaluppi, Nicoletta Pons, Andrea Zezza.

**Crédits photographiques :**

Agence photographique de la RMN ([www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr))  
Service communication de la ville de Boulogne-sur mer  
Claude Thériez, Jacques Quecq d'Henripret, Frank Raux, Hervé Lewandowski, René-Gabriel Ojéda, Martine Beck-Coppola, Alain Leprince, Philippe Beurtheret, Hugo Maertens, Daniel Lefebvre

**Création, conception, réalisation :**



Sébastien Seigneur, Pascal Dupretz, gestion de projet  
Sébastien Seigneur, conception, intégration  
Orion Frossard, direction artistique, graphisme (interfaces)  
Virginie Ragnon, graphisme (animations)  
Guy-François Delattre, développement



ASSOCIATION DES  
CONSERVATEURS  
DES MUSÉES  
du Nord-Pas de Calais