

Exposition Le corps et l'âme

De Donatello à Michel Ange

Sculptures italiennes de la Renaissance

Au musée du Louvre

(initialement du 6/05/2020 au 17/08/2020 mais covid oblige, repoussée du 22/10/2020 au 21/06/2021 mais avec une très longue interruption après la fermeture du Louvre - due au covid- et réouverture le 19/05/2021)

(Ci-dessous vous trouverez les photos de la plus grande partie des œuvres présentées lors de cette exposition).

Extrait du dossier de presse

Tout au long d'un parcours riche de plus de 150 œuvres, cette exposition, co-organisée avec le musée du Castello Sforzesco de Milan, présente dans son contexte artistique la sculpture de la seconde moitié du 15^e siècle et du début du 16^e siècle, période considérée comme l'apogée de la Renaissance. À partir de Florence, une variété de styles s'épanouit alors de Venise jusqu'à Rome. La représentation de la figure humaine dans la diversité de ses mouvements prend alors des formes extrêmement novatrices. Ces recherches sur l'expression et les sentiments sont au cœur des démarches des plus grands sculpteurs de la période, depuis Donatello jusqu'à l'un des créateurs les plus célèbres de l'histoire, Michel-Ange. L'exposition propose également d'aller à la découverte d'artistes moins réputés, d'admirer des œuvres difficilement accessibles de par leur lieu de conservation (églises, petites communes, situation d'exposition dans les musées), afin de les remettre en lumière, mais aussi en contexte.

« Le Corps et l'Âme » fait suite à l'exposition « Le Printemps de la Renaissance » présentée en 2013 au Louvre et au Palazzo Strozzi et consacrée aux prémices de l'art de la Renaissance à Florence dans la première moitié du Quattrocento.

Trois parties majeures structurent l'exposition :

Dans La fureur et la grâce, les compositions complexes s'attachent à traduire la force et l'exaspération des mouvements du corps, inspirés des modèles antiques, qu'on reconnaît dans les œuvres d'Antonio del Pollaiuolo, Francesco di Giorgio Martini ou Bertoldo, mettant en jeu autant la force et les torsions du corps masculin que l'effet expressif des plus intenses passions de l'âme. A contrario, des drapés élégants, entourant des corps majoritairement féminins, permettent aux artistes de révéler le charme de la figure humaine, qui débouche sur la représentation ultime de la grâce à travers le nu.

Emouvoir et convaincre souligne une volonté affirmée de toucher violemment, dans les représentations sacrées, l'âme du spectateur. À la suite du travail de Donatello autour de 1450, l'émotion et les mouvements de l'âme prennent une place déterminante au cœur des pratiques artistiques. Un véritable théâtre des sentiments se déploie en Italie du nord entre 1450 et 1520, en particulier dans les groupes de Déposition du Christ, tels ceux de Guido Mazzoni ou de Giovanni Angelo del Maino. Cette recherche du pathos religieux s'incarne également dans les émouvantes figures de Marie-Madeleine ou de Saint Jérôme qui fleurissent en Italie à cette période.

Enfin, avec De Dionysos à Apollon, la réflexion inépuisable sur l'Antiquité classique s'exprime dans les œuvres élaborées à partir des modèles classiques comme le Tireur d'épine ou le Laocoon.

Parallèlement au domaine de la peinture (avec le « style doux » du Pérugin ou du jeune Raphaël), la

sculpture développe la recherche d'une nouvelle harmonie qui transcende le naturalisme des gestes et des sentiments extrêmes. Particulièrement vivante dans un classicisme affirmé en Vénétie et en Lombardie, cette quête d'une beauté expressive qui aspire à l'universel s'incarne également fortement en Toscane et à Rome où la Papauté de Jules II et de Léon X joue un rôle d'irrigation et d'unification stylistique.

Le *stile dolce* aboutira au commencement du XVI^e siècle avec l'apparition du « sublime », mettant en place un nouveau classicisme sous l'impulsion de Raphaël et Michel-Ange.

Dès la fin du Quattrocento, Michel-Ange opère cette synthèse formelle qui intègre à la fois la connaissance scientifique des corps, un idéal absolu de beauté et la volonté de dépasser la nature par l'art. Cette recherche l'emmène à créer *Les Esclaves* du Louvre pour parvenir jusqu'à l'expression de l'ineffable dans ses dernières œuvres.

Repoussant alors la notion de Renaissance au-delà du territoire de la Toscane, l'exposition replace cette période dans un contexte désormais plus large et complexe qu'il ne l'était au début du Quattrocento.

Elle met l'accent autant sur la production de Florence avec des figures majeures comme Donatello et Michel-Ange que sur les autres foyers régionaux qui ont adopté mais aussi réadapté ce langage artistique nouveau. Un phénomène visible notamment dans la reprise des modèles ou des thèmes qui, refondus dans une lecture locale, deviennent à leur tour source d'un nouveau langage, propre et distinct, et ce particulièrement dans les régions du Nord de l'Italie, comme à Milan (avec Solari et Bambaïa), Venise (avec Tullio Lombardo), Bologne (avec Guido Mazzoni), mais aussi Sienne (avec Francesco di Giorgio Martini) et Padoue (avec Riccio).

L'exposition propose aussi d'aller à la découverte d'artistes moins réputés, d'admirer des œuvres difficilement accessibles de par leur lieu de conservation (églises, petites communes, situation d'exposition dans les musées), afin de les remettre en lumière, mais aussi en contexte.

Commissaires de l'exposition :

Marc Bormand, conservateur en chef du Patrimoine, département des Sculptures, musée du Louvre.

Beatrice Paolozzi Strozzi, directrice du Musée du Bargello, Florence (2001-2014).

Francesca Tasso, conservateur en chef des collections artistiques, Castello Sforzesco, Milan.

I- En regardant les antiques : la fureur et la grâce

Marqués principalement par la leçon de Donatello (1386-1466), la sculpture et les arts en Italie dans la seconde moitié du Quattrocento se caractérisent par une recherche commune et fébrile de nouvelles formes expressives, lesquelles s'inspirent et se mesurent aux exemples de l'Antiquité classique selon des traditions et des intonations variées. C'est au maître florentin, longtemps actif à Padoue, que l'on doit l'attention nouvelle portée aux œuvres «mineures» de l'Antiquité et la découverte, en particulier sur les reliefs de sarcophages, d'un autre aspect de l'art classique, au moins aussi important que les grands modèles de la statuaire antique : la capacité de narrer des «histoires» et d'illustrer toute la gamme des sentiments humains à travers les formes, les mouvements et les expressions des figures.

L'ouverture de l'exposition présente ainsi des œuvres de maîtres de divers centres qui témoignent de la reprise dans la sculpture et les autres arts de ces aspects «expressifs» du classicisme antique, déclinés dans ses deux pôles extrêmes de la fureur et de la grâce, identifiés dans les écrits fondateurs de l'historien Aby Warburg sur les origines de la Renaissance. C'est toujours à Donatello que l'on doit d'avoir montré que de tels modèles pouvaient efficacement être adoptés non seulement dans les sujets «à l'antique» mais également dans les sujets sacrés.

La grâce

C'est un bas-relief antique avec des vestales procédant à un sacrifice qui introduit le thème de la «grâce». Comme dans les scènes de luttes et de batailles qui expriment la fureur, les artistes du Quattrocento ont cultivé avec ce thème le pathos (appel à l'émotion du spectateur) de l'art classique, mais ils l'ont énoncé dans sa forme la plus mélodieuse, à travers le flottement des voiles et des

chevelures soufflées par le vent; la délicatesse des démarches et des gestes rappellent les nymphes antiques, particulièrement dans les figures angéliques des sculpteurs du Quattrocento. Cette harmonie résonne tant dans la Sainte Brigitte d'Agostino di Duccio que dans les anges de Mino da Fiesole, Giovanni Dalmata ou Verrocchio. Plus loin dans le parcours de l'exposition, ces mêmes artistes représentent les deux pôles expressifs de l'art classique - la fureur et la grâce - en apparence opposés. Suivant l'exemple de Donatello, ils transfèrent également dans les sujets sacrés des modèles iconographiques à l'origine païens, et ce sans se poser aucun problème éthique.



Atelier d'Andrea MANTEGNA

Hercule et Antée

Vers 1495

Burin

Inscription gravée verticalement
à gauche de la composition :
DIVO HERCULI INVICTO
[Au divin Hercule invaincu]

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques,
collection Edmond de Rothschild, inv. 3851 LR

La perspective clairement sculpturale montrant Antée dos au spectateur, vu légèrement de bas en haut, trouve peut-être son origine dans une sculpture antique. La figure d'Hercule, qui semble l'emporter sans effort, incarne la stabilité et l'équilibre, par opposition à la position incontrôlée et désordonnée d'Antée. Cette composition est issue d'un modèle d'Andrea Mantegna aujourd'hui perdu.



5. Luca Signorelli. *Hercule et Antée*. Vers 1489-1490. Château de Windsor, Bibliothèque royale (collection royale de Sa Majesté la Reine Elisabeth II) / Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020.



**Mino di GIOVANNI di MINO,
dit Mino da FIESOLE**
Montemignaio ou Papiano in Casentino,
1429 - Florence, 1484

Allégorie de la Charité chrétienne
Vers 1480

Terre cuite autrefois polychromée



Mino da Fiesole,
La Charité,
marbre, monument funéraire d'Hugues de Toscane, vers 1481, Florence,
Badia Fiorentina. Détail et vue d'ensemble.
CC BY 3.0 / Salko

Cette œuvre est certainement un modèle préparatoire pour *La Charité* en marbre qui domine le tombeau du marquis Hugues de Toscane (mort en 1001), exécuté par Mino da Fiesole dans la Badia de Florence en 1481. La terre cuite était autrefois peinte, ce qui montre que ce modèle a été réutilisé comme œuvre autonome. L'originalité de la composition, allée à la délicatesse du modelé qui évoque la transparence et la légèreté des voiles, laisse penser que Mino exécuta la terre cuite à son retour de Rome, où il avait découvert la richesse décorative des sculpteurs lombards qui s'y étaient installés.

LA CHARITÉ CHRÉTIENNE

Selon la théologie chrétienne, la Charité est, avec l'Espérance et la Foi, une des trois vertus théologales, c'est-à-dire qui guident les hommes dans leur rapport au monde et à Dieu. La Charité renvoie au dévouement à l'autre. Représentée sous les traits d'une jeune femme, elle est reconnaissable à ses attributs: les enfants qu'elle accueille, le flambeau qu'elle porte.



Fiesole (Florence), collection particulière



Agostino di DUCCIO
Florence, 1418 - Pérouse?, après 1481

Sainte Brigitte de Suède
recevant la règle de son ordre
1459

Marbre

Ce panneau provient de la prédelle de l'autel consacré à saint Laurent dans la basilique San Domenico, à Pérouse, dont le sujet – rarement représenté – est la mystique et religieuse sainte Brigitte recevant du Christ la règle de son ordre. On y retrouve la grâce antique des souples voiles et mouvements légers des figures, la maîtrise des subtiles gradations de profondeur, traits caractéristiques du style de cet artiste itinérant. L'influence de l'Antiquité se manifeste dans les drapés enveloppants et tourbillonnants qui se rassemblent dans les mains à certains intervalles et créent, par leur rythme, une unité visuelle.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
John Stewart Kennedy Fund, 1914, inv. 14.45

SAINTE BRIGITTE

En 1346, Brigitte Gudmarsson fonde l'ordre du Saint-Sauveur, ordre religieux monastique catholique. Devenue veuve en 1349, elle s'installe à Rome et écrit ses révélations, liées à des apparitions de Jésus et de la Vierge. Voilée en signe de deuil, sainte Brigitte est assise, tenant le livre de ses Révélation et la main du Christ debout à côté d'elle. Ce dernier lui remet la règle de son ordre.



ART ROMAIN

Relief des Sacrifiantes Borghèse
Vers 130

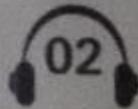
Marbre

Ce relief antique, connu à Rome dès la fin du 15^e siècle, met en scène trois jeunes femmes prenant part à une cérémonie religieuse ou nuptiale. Leurs postures gracieuses et leurs drapés plaqués contre leurs corps ont pu inspirer des œuvres de la Renaissance, comme les anges du tombeau du pape Paul II de Mino da Fiesole et Giovanni Dalmata évoqués dans le parcours.

Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques étrusques et romaines, inv. Ma 1641



Bertoldo di GIOVANNI
 Florence, vers 1440 -
 Poggio a Caiano, 1491



Bataille
 Vers 1475-1480

Bronze

Bertoldo s'est sans doute inspiré d'un sarcophage romain conservé au Camposanto de Pise pour réaliser cette œuvre. Toutefois, le sculpteur est allé bien au-delà du modèle classique pour donner vie à un extraordinaire répertoire figuratif d'anatomies, de soldats et de cavaliers, multipliant les figures et supprimant quasiment les espaces vides du fond. Il modèle une composition dense, où il superpose et enchevêtre des corps au relief très prononcé, debout ou en mouvement, avec des raccourcis virtuoses et des citations de l'Antiquité.



Art romain,
 2^e siècle ap. J.-C.,
Bataille entre les Romains et les Barbares,
 marbre
 Pise, Camposanto, inv. C 21 Pise, Opera della Primaziale Pisana

Florence, Musée national du Bargello, inv. 258 Bronzi



Antonio POLLAIUOLO
Florence, vers 1431 - Rome, 1498

Bouclier avec Milon de Crotone
Vers 1460-1465

Bois, cartapesta (?) peinte et dorée

Inscription: SAPIENTIS EST POST
VICTORIA[M] QUIESCERE NIHL
N[AM] TAM FIRM[VIM] CUI NO[N]
SIT PERICVL[VIM] AB INVALIDO
[Il est sage de se reposer après
la victoire / Rien n'est si solide
qu'il ne soit de péril pour lui dans
le plus faible]

Dans ce rare exemple conservé d'un bouclier de parement, le sculpteur se livre à une saisissante étude physiologique autour de l'épisode de la mort de Milon de Croton. Les deux citations latines sont des injonctions à l'humilité et à la prudence qui, ajoutées à la fonction de l'objet et au sujet représenté, constituent un message complexe pouvant s'adresser au porteur comme à l'agresseur.

MILON DE CROTONE

Milon, originaire de la ville de Crotonne (Italie), est un célèbre athlète de l'Antiquité, plusieurs fois vainqueur aux jeux olympiques et pythiques, respectivement à Olympie et Delphes en Grèce.

Wantant démontrer sa vigueur en fendant un tronc d'arbre déjà entaillé, sa main reste prisonnière et il meurt écorché par des loups. Il est ici représenté le corps tordu par la douleur et la rage.



Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, don Godfrey Brauer, inv. OA 7281



détail



détail

Art romain

Trois Grâces

2^e siècle ap. J.-C.,
d'après une œuvre sculptée ou peinte
exécutée au 2^e siècle av. J.-C. ?

Marbre de Paros (parties antiques),
marbre de Carrare (parties modernes)



Raphaël,
Trois Grâces,
huile sur bois (peuplier),
H, 0,178; L, 0,176, 1503-1508. Chantilly, musée Condé.
© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Franck Raux



Le groupe est symptomatique de l'immense fortune que connaît ce thème, aussi bien durant l'Antiquité (à travers les nombreux témoignages romains visibles en Italie jusqu'au Moyen-Orient), qu'à la Renaissance (à l'exemple de Raphaël). À partir du 15^e siècle, cet ensemble s'impose en effet comme un répertoire à haut potentiel pour les artistes : fort du canon de beauté qu'incarnent ces *Trois Grâces*, le thème devient rapidement une pierre de touche pour les proportions et le rendu anatomiques, mais aussi le rythme narratif et le langage corporel qu'il permet d'exploiter.

Paris, musée du Louvre,
département des Antiquités grecques, étrusques et romaines,
inv. Me 287

LES TROIS GRÂCES

À l'origine divinités de la nature dans la mythologie grecque antique, les trois sœurs Euphrosyne, Thalie et Aglaé personnifient la beauté, les arts et la fertilité. Elles sont souvent représentées dénudées, jeunes et belles. Elles tiennent traditionnellement dans leurs mains des pommes et des roses.



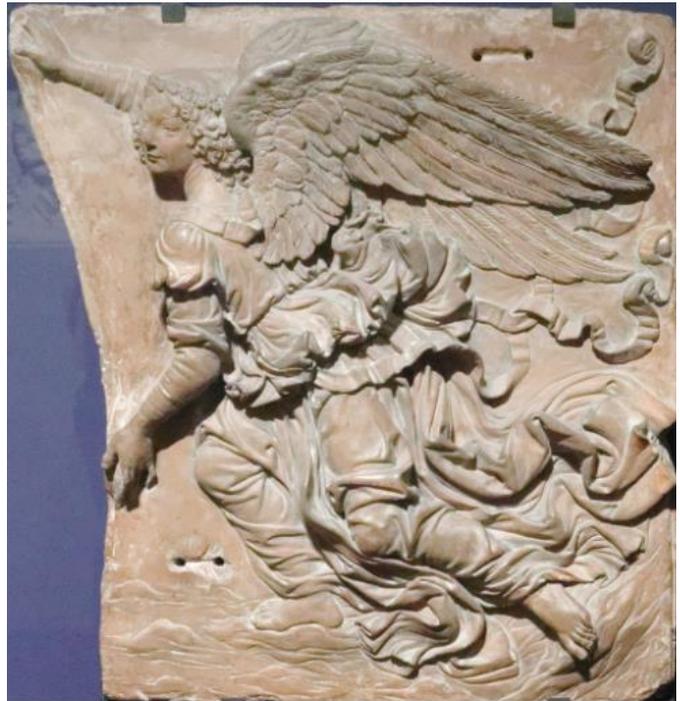
Melozzo degli AMBROSI, dit Melozzo da FORLÌ, Forlì, 1438 - Forlì, 1494

Ange jouant de la viole 1472-1473

Fresque déposée et transposée
sur panneau de chlorure de polyvinyle
expansé (cadorite)

Rome, musées du Vatican (pinacothèque),
inv. 40269.14.05

Les quatorze fragments d'anges musiciens et têtes d'apôtres dont fait partie cet exemplaire proviennent du décor de la basilique des Saints-Apôtres à Rome. La grâce exprimée par le personnage n'est plus traduite par la sinuosité des contours ou l'accentuation des vêtements et des chevelures, mais s'exprime dans la sobriété des volumes et dans la douceur des gestes et des physionomies. Il s'agit de la ligne qui, passant par Bramante et Pérugin, mènera à Raphaël et à son école, donnant vie au classicisme romain dans les premières décennies du Cinquecento.



**Andrea
del VERROCCHIO
et son atelier**
Florence, vers 1435 -
Venise, 1488



Deux anges volant
Vers 1480

Haut-relief, terre cuite



Andrea del Verrocchio et atelier,
Abandonné du cardinal Niccolò
Forteguerri, 1473-1475
Pistoia, cathédrale San Zeno
CC BY 3.0 / Wiki

Le format et le matériau de ces deux reliefs s'apparentent aux modèles réalisés en amont de l'exécution finale. Si le projet doit être attribué à Verrocchio par la qualité exceptionnelle des drapés et des plumages, la différence de traitement de l'ange de gauche a parfois laissé penser à la participation de Léonard. L'ensemble a été rattaché à une phase préparatoire du monument du cardinal Forteguerri (mort en 1473) dans la cathédrale de Pistoia – œuvre inachevée et lourdement modifiée jusqu'au 18^e siècle.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures,
legs M^{me} Adolphe Thiers, 1880, inv. TH 33, TH 34



**Peintre mantouan
(cercle d'Andrea MANTEGNA)**

***Allégorie de l'Opportunité
et de la Pénitence***

Vers 1505

Fresque détachée

Cette fresque provenant d'un palais de Mantoue ornait à l'origine la face de la hotte d'une cheminée, et est donc conçue pour être vue par en bas. Le choix du monochrome, que l'on rencontre souvent chez Mantegna, évoque les canons de la sculpture. La fresque illustre un texte du poète latin Ausone, dans lequel dialoguent deux statues de Phidias, représentations allégoriques de l'Opportunité et de la Pénitence. Ici, un jeune homme essaie de saisir la première, en équilibre précaire sur une sphère, tandis que la seconde, incarnant peut-être aussi la Vertu, le retient et l'incite à la prudence.

Mantoue, musées de la Ville,
Palazzo Accademico San Sebastiano, inv. 11505



Giovanni SANTI

Colbordolo, avant 1439 - Urbino, 1494

La Muse Clio

Vers 1475-1480

Tempéra sur panneau

Inscription: CLIQ GESTA CANENS

TRANSACTIS TEMPORA REDDIT

[En chantant les exploits, Clio redonne
vie au passé]



Andrea MANTEGNA
Isola di Carturo, 1431 - Mantoue, 1506

Le Parnasse
1496 - 1497

Tempéra à l'œuf avec des rehauts d'or

Conçue pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue, cette oeuvre s'inscrit pleinement dans le thème d'une grâce qui s'incarne dans les arts. Il s'agit en effet de l'union de Mars, symbole de la guerre) et de Vénus (image de la concorde) d'où peut naître l'harmonie, sous l'égide de laquelle les Arts et la poésie peuvent s'épanouir. La danse des muses, dont les drapés flottant accentuent la légèreté, conserve cependant cette force « sculpturale » propre au style de Mantegna.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures,
inv. 370



Giovanni Antonio PIATTI
Milan, 1447-1448 - Milan, 1480

Les Trois Vertus théologiques
(Charité, Espérance, Foi)
Vers 1478-1480

Marbre

LES VERTUS THÉOLOGALES

Selon la théologie chrétienne, les vertus théologiques guident les hommes dans leur rapport au monde et à Dieu. La Charité, ici représentée donnant le sein à un enfant, évoque le dévouement à l'autre. La Foi, recueillie, les mains jointes, illustre la disposition à croire aux vérités révélées. L'Espérance, c'est-à-dire la disposition à espérer la béatitude, présente le calice de l'Eucharistie.



Paris, musée du Louvre, département des Sculptures,
inv. RF 1182



Giovanni DUKNOVICH,
dit DALMATA
Traù (Trogir, Croatie actuelle),
vers 1440 -?, après 1509

La Vierge et l'Enfant
Vers 1480-1490

Marbre blanc

Vers 1470, à Rome, Dalmata acquiert un style personnel qui mêle les influences toscanes et lombardes avec l'admiration pour l'Antiquité, style qu'il diffusa ensuite en Italie. Représentatif de la maturité du sculpteur avec la pose solennelle des figures et ses plis cassés en triangle, ce relief illustre l'attraction de l'artiste pour un classicisme énergique et expressif, dans la lignée de Donatello. Commandée par l'évêque de Padoue Niccolò Franco, cette œuvre était probablement destinée à un espace privé comme le montre le traitement minutieux de ses surfaces et de son décor.

Padoue, musée municipal d'Art médiéval
et moderne, inv. 221, legs Adele Sartori Piovene



**Bertoldo di GIOVANNI
et collaborateurs**

Florence, vers 1440 -
Poggio a Caiano, 1491

***L'Âme juste récompensée
après la mort***

Vers 1490

Élément de la frise représentant
Le Destin de l'âme, placée
sur le fronton d'entrée de la Villa
de Poggio a Caiano

Terre cuite émaillée



Giuliano da Sangallo,
Florence, vers 1445 - Rome, 1516
Façade de la Villa de Poggio a Caiano
Commencée en 1486
Poggio a Caiano, province de Florence
© DR

La frise illustre le mythe d'Er le Pamphylien (Platon, *La République*) et relate symboliquement *Le Destin de l'âme*, selon la conception philosophique néoplatonicienne élaborée dans le cercle de Laurent le Magnifique par des humanistes comme Marsile Ficin et Ange Politien. Elle célèbre également le retour d'un âge d'or sous le gouvernement de Laurent. On trouve dans cette scène des chevaux parmi les plus beaux du *Quattrocento* florentin, dignes des frises du Parthénon. Le regard est frappé par la grâce apollinienne de la figure d'Astrée, drapée avec élégance, qui lance l'âme juste vers l'Empyrée.

Poggio a Caiano, villa médicéenne
et musée de la Nature morte
(direction régionale des musées de la Toscane)



Art romain

Plaque Campana: Thiase

Époque augustéenne
(dernier quart du 1^{er} siècle av. J.-C. -
premier quart du 1^{er} siècle ap. J.-C.)

Terre cuite

Entre extases et trances, le répertoire d'attitudes exacerbées que fournit ce type de relief dionysiaque (tant pour la plastique des corps que pour les drapés) sera déterminant à la Renaissance. Nourrissant en effet la recherche des artistes pour le rendu du mouvement, ce genre de scène constituera une base d'inspiration incontournable, servant aux compositions les plus simples jusqu'aux plus complexes.

Paris, musée du Louvre,
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines,
inv. Cp 3894



**Mino di GIOVANNI di MINO,
dit Mino da FIESOLE**
Montemignajo ou Papiano in Casentino,
1429 - Florence, 1484

**Giovanni DUKNOVICH,
dit DALMATA**
Trogir (Croatie actuelle), vers 1440 -
?, après 1509

ET ATELIERS RESPECTIFS



Reconstitution du tombeau de Paul II
(Mino da Fiesole)
et l'ensemble sculptural de
la Fabrique de Saint-Pierre au Vatican

*Éléments du tombeau
du Pape Paul II :*

*Bas-relief avec guirlandes,
putti ailés, protomés léonins
et tête de Méduse*
1475-1477

Marbre

Paris, musée du Louvre, inv. MR 1650
(Giovanni Dalmata, bas-relief droit selon image
de reconstitution); MR 1651 (Mino da Fiesole,
bas-relief gauche selon image de reconstitution)

**En raison du contexte sanitaire
ces œuvres n'ont pas pu
être présentées dans l'exposition.**

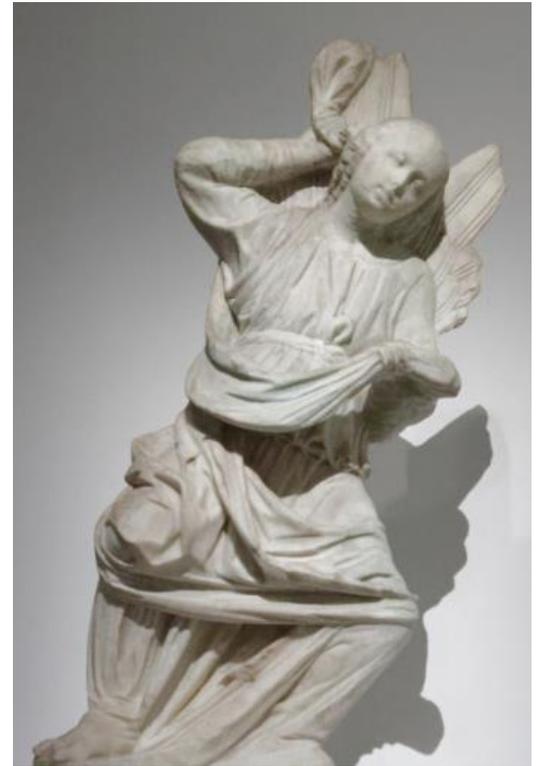
*Éléments du tombeau
du Pape Paul II :*

Deux anges
1475-1477

Marbre

Cité du Vatican, Fabrique de Saint-Pierre
inv. FSP 0527 (Mino da Fiesole, ange tourné
vers la droite); FSP 0528 (Giovanni Dalmata,
ange tourné vers la gauche)

Ces deux frises, ainsi que les deux anges exposés à côté, proviennent du tombeau de Paul II (Pietro Barbo, pape de 1464 à 1471). Victime des travaux d'agrandissement de la basilique de Saint-Pierre de Rome, le monument fut plusieurs fois démonté, remonté puis démantelé au fil des siècles. Si l'emblème Barbo, au centre, a été remplacé par une tête léonine au 17^e siècle, l'ensemble témoigne de la carrière privilégiée que les deux artistes trouveront dans la Rome de Sixte IV (Della Rovere, pape de 1471 à 1484), mais surtout de la stylisation raffinée qui caractérise ce chantier dirigé par Mino.



Giovanni Antonio AMEDEO

Pavie, 1447 - Milan, 1522

Deux anges tenant un pan de voile

Vers 1472-1476

Marbre blanc des Alpes apuanes



Moulages des sculptures
à leur emplacement d'origine, façade
de la chapelle Colleoni, Bergame
© Archives Alinari, Florence, Dist.
RMN-Grand Palais / Mauro Ravzani

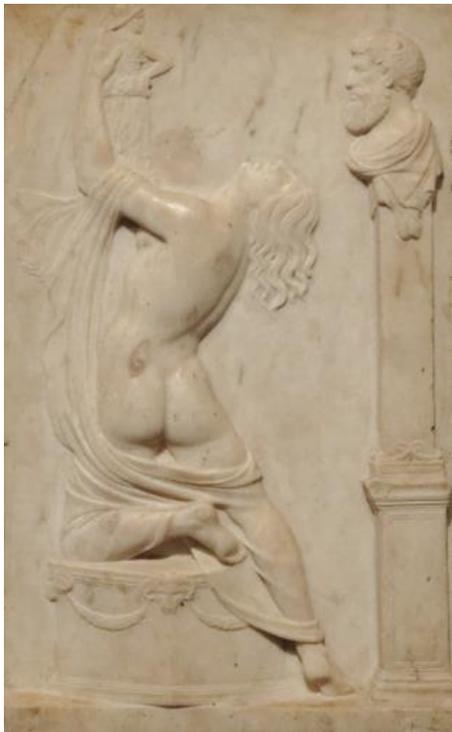
Les deux anges, ainsi qu'un troisième aux ailes déployées, couronnaient le tympan du portail d'entrée du mausolée du *condottiere* (chef de troupes mercenaires) Bartolomeo Colleoni à Bergame. Ils se détachaient sur le décor de pierre illusionniste de la façade, qui simulait une série de cubes en perspective. Les visages à l'expression sereine, l'inclinaison des corps enveloppés de larges tuniques au drapé densément plissé témoignent du langage équilibré d'Amadeo, toujours partagé entre la grâce du monde antique, la tradition gothique et la vitalité de la Renaissance.

Bergame,
Luogo Pio della Pietà – Institut Bartolomeo Colleoni

La fureur

L'irruption de la «fureur» dans la sculpture italienne est introduite dans l'exposition par un sarcophage romain illustrant la lutte d'Achille et de Penthésilée. Donatello s'est inspiré de ce type d'expressionnisme dramatique de l'art classique principalement dans son œuvre plus tardive, après son long séjour à Padoue et son retour en Toscane en 1453. Ses œuvres furent considérées par les artistes de la nouvelle génération comme des modèles, capables d'exprimer toutes les émotions humaines à travers le langage du corps, et la redécouverte du nu par elle-même évocatrice de l'Antiquité.

Cette manière nouvelle imitative du «superlatif» s'exprime dans les œuvres d'Antonio Pollaiuolo (ainsi dans le bronze d'Hercule et Antée ou dans l'estampe de la Bataille de dix d'hommes nus) comme dans celles de Bertoldo di Giovanni ou de Francesco di Giorgio Martini qui s'attachent à décrire de façon rigoureuse et raisonnée la force et la vigueur physique des corps combattants. On retrouve ces mêmes caractéristiques chez Andrea Mantegna, l'un des plus grands représentants de la Renaissance en Italie du nord, quand il illustre les thèmes mythiques de luttes furieuses dans une forme classique et vigoureuse, ainsi dans le Combat des dieux marins, qui fit l'objet d'innombrables répliques sous forme de plaquettes ou de reliefs.



Artiste de Vénétie
Antonio MINELLO ?
 Padoue, vers 1465 -
 Venise, 1529



**Scène antique,
 dite «La Bacchante en délire»
 ou Cassandra**
 Avant 1507 ?

Marbre

Connue à travers des camées antiques, cette figure reprend l'image pastichée de Cassandre à laquelle se mêle la représentation d'une ménade. Le sujet fournit alors ici un prétexte idéal pour le rendu délié des cheveux, la variation des drapés et l'attitude tourmentée du corps. Éléments que l'artiste élève au rang d'œuvre autonome, pour une clientèle manifestement attachée à une esthétique antiquisante.

Paris, musée du Louvre,
 département des Sculptures, inv. MR 707



ART ROMAIN

Devant de sarcophage :

Achille et Penthésilée

Fin du 2^e - début du 3^e siècle ap. J.-C.

Marbre

Restauré à l'occasion
de l'exposition

L'enchevêtrement des combattants et la recherche d'expressivité qui caractérisent certains sarcophages romains ont influencé des artistes de la Renaissance.

Un sculpteur comme Bertoldo di Giovanni reprend ainsi, dans le relief présenté à côté, le rôle architectonique des figures latérales, l'agitation des personnages, ainsi que le mépris pour la perspective favorisant l'effet de foule et de tumulte.

ACHILLE ET PENTHÉSILÉE

Dans la mythologie de l'Antiquité grecque et romaine, les combats opposant les Amazones, peuple mythique de femmes guerrières, à des Grecs sont un sujet fréquemment représenté. Le héros grec Achille est ici figuré vainqueur de la reine des Amazones Penthésilée venue défendre la ville de Troie. Les Amazones portent des tuniques courtes, à l'instar de la déesse de la chasse Artémis. Elles ont souvent un sein dénudé.



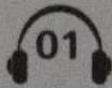
Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Ma 1052



détail

Antonio POLLAIUOLO

Florence, vers 1431 -
Rome, 1498



Hercule et Antée

Vers 1475-1480

Bronze

Florence, Musée national du Bargello,
Inv. 280 Bronzi

Pour les philosophes néo-platoniciens proches de Laurent de Médicis, le combat entre Hercule et le brigand Antée constituait une allégorie de l'opposition entre le vice et la vertu. En outre, Hercule était de plus considéré comme le fondateur mythique de Florence. La tension musculaire des deux nus, le corps à corps et la dimension dramatique de la lutte sont les véritables protagonistes de ce petit bronze d'une grande modernité par l'extraordinaire diversité des points de vue offerts par la ronde-bosse. L'expression des visages déformés par le cri et l'effort révèle une étude empreinte de réalisme.

HERCULE ET ANTÉE

Hercule (Héraclès en grec) est le plus célèbre des héros de la mythologie de l'Antiquité grecque et romaine. Doté d'une force surhumaine, il est le fils de Zeus, souverain de tous les dieux, et d'une mortelle, Alcmène. Hercule combat ici le géant Antée, fils de Gaïa, déesse de la Terre. Invincible tant qu'il est en contact avec sa mère la Terre, Antée défie à la lutte tous les voyageurs. Pour l'emporter, Hercule le soulève du sol et l'étouffe.





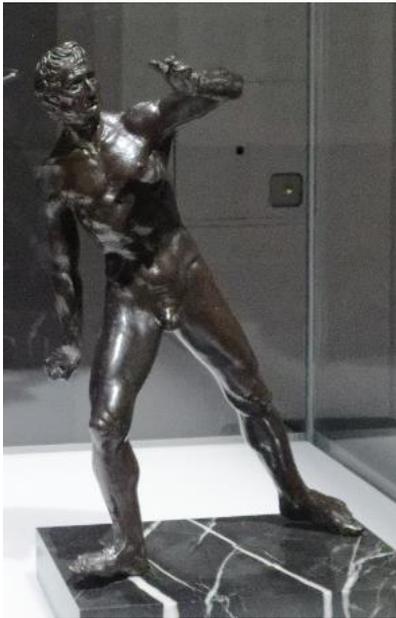
Atelier de Giovan Pietro da RHO
Rho, vers 1465 - Crémone, après 1513

***Scène de bataille, divinités,
centaures***
1495-1500

Bas-relief en craie d'arénite

La différence de tenue des soldats laisse penser qu'il s'agit d'un combat entre des Romains en armure munis de boucliers et d'épées et des Barbares armés de bâtons. Autrement dit, une reprise du thème classique de l'opposition entre l'humanité civilisée (Grecs ou Romains) et les populations barbares, dans une interprétation qui emprunte leur mode narratif et leur syntaxe aux sarcophages antiques. Ce thème se diffuse durant le dernier quart du *Quattrocento* également en Lombardie, et la frise pourrait provenir d'un décor d'un palais crémonais.

Crémone, musée municipal Ala Ponzone,
inv. I, 30, don du comte Tommaso Mocenigo Soranzo
et de Carolina Vidoni, 1877



Andrea del VERROCCHIO ?
Florence, vers 1435 - Venise, 1488

Nu masculin (pugiliste)
Vers 1475

Bronze

Florence, Musée national du Bargello,
Inv. 288 Bronze

La précision de l'étude anatomique et la caractérisation du visage montrent tout l'intérêt du sculpteur pour la représentation du corps en mouvement et pour l'expression des sentiments. La position du corps tout comme le format s'inspirent de réalisations antiques, comme l'œuvre placée à proximité, si bien que la statuette a été prise pour une antique dès la fin du 16^e siècle. La sculpture est attribuée à Verrocchio en raison de ses liens avec le bourreau qu'il a représenté sur l'autel d'argent du baptistère de Florence, dont le *Bourreau* en terre cuite (dans l'exposition) est une étude.

De la grâce à la fureur: héroïnes, bacchantes, figures du mythe

La contiguïté des deux thèmes - la fureur et la grâce - se décline également au féminin dans des figures d'héroïnes, de bacchantes ou d'autres personnages mythiques, rassemblées ici dans une section spécifique : ce n'est plus la grâce sereine, mais un sentiment redoutable se rapprochant de la fureur qui inspire, dans la Judith de Pollaiuolo, le geste impassible de l'épée brandie comme un trophée et la tunique agitée par le vent ; l'élan d'une fureur incontrôlable investit Europe luttant avec le taureau dans l'extraordinaire bronze de Bartolomeo Bellano, élève de Donatello ; le rapt dionysiaque emporte ménades et bacchantes. Les diverses allégories de la Fortune et de l'Opportunité, dans une fresque en grisaille de l'entourage de Mantegna comme dans les revers des médailles de Niccolò Fiorentino ou de Galeazzo Mondella, ont des tuniques et des cheveux défaits par des vents impétueux, traits dont se parent aussi les figures féminines des reliefs allégoriques de Bertoldo di Giovanni pour la villa de Laurent le Magnifique à Poggio a Caiano.



Andrea del VERROCCHIO
Florence, vers 1435 - Venise, 1488

Figure de bourreau
Vers 1477-1480

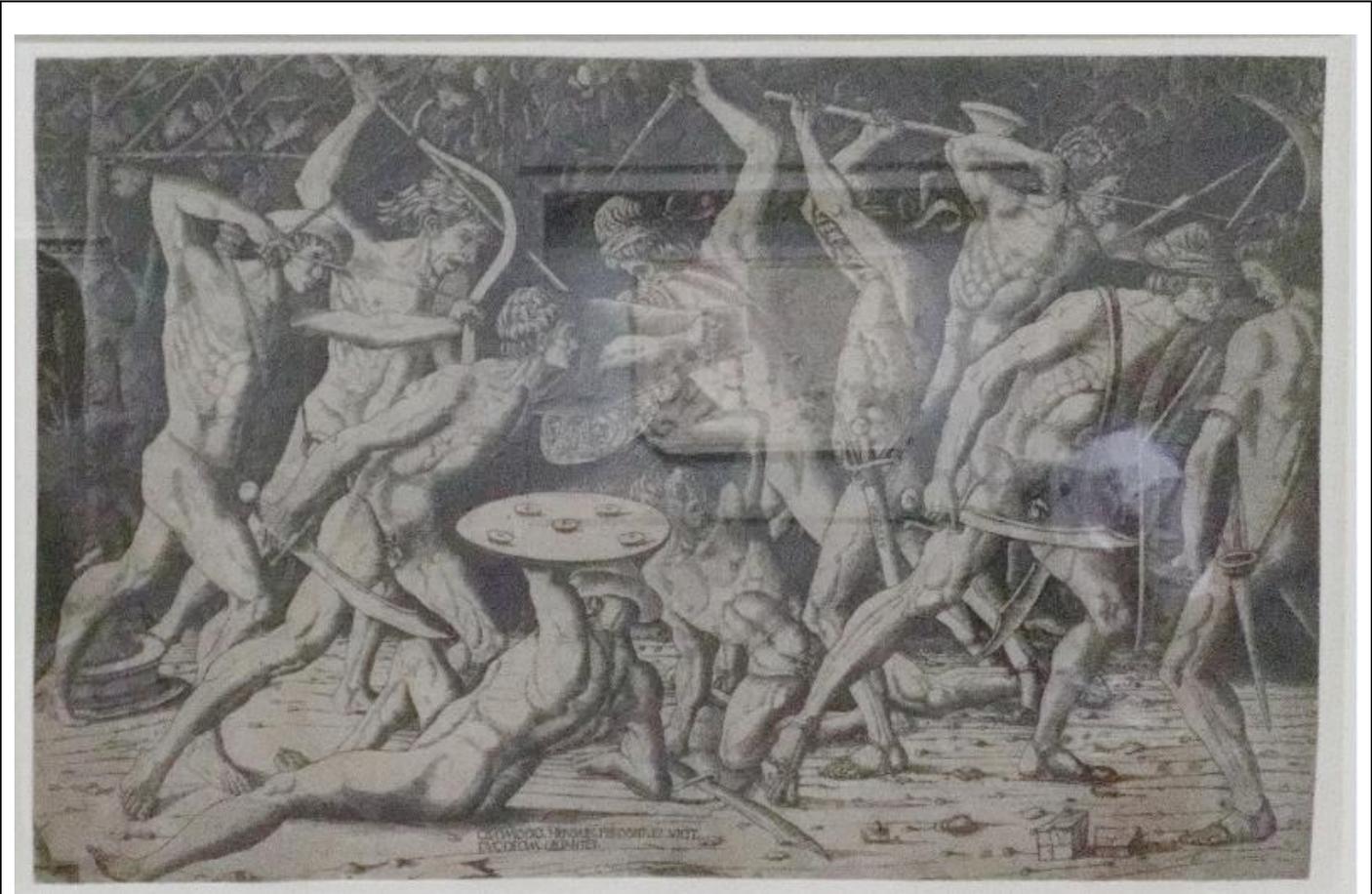
Terre cuite



Andrea del Verrocchio,
La Décollation de saint Jean Baptiste,
1478-1480,
Argent, H. 0,33 m.
Florence, musée de l'Œuvre
de la cathédrale © Antonio Quattrone

Vasari rappelle que Verrocchio « exécuta [...] des ouvrages en terre cuite, travail dans lequel il excellait, comme le prouvent ses modèles pour les reliefs de l'autel Saint-Jean ». Cette œuvre, redécouverte à Londres dans les années 1980, est un des plus impressionnants *modelli* en terre cuite du 15^e siècle florentin encore conservé, avec un haut niveau d'expressivité de la chevelure et du visage, l'animation et la tension de la pose et de la musculature. Il s'agit d'une étude préparatoire pour la figure du bourreau de la *Décollation de saint Jean Baptiste* de l'autel d'argent du baptistère de Florence.

Collection particulière



Antonio POLLAIUOLO

Florence, vers 1431 - Rome, 1498

Bataille de dix hommes nus

Vers 1460-1474

Burin. État II/II

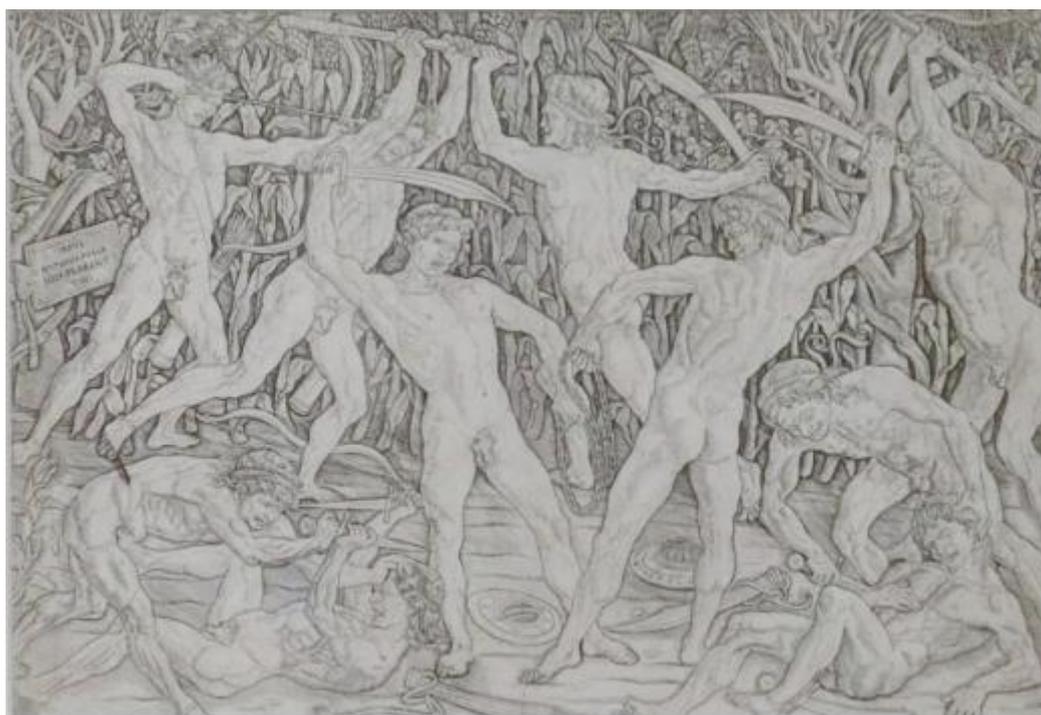
Signature gravée sur un cartel
à gauche:

OP V S./ANTONIII. POLLAIOLI.
FLORENT/TINI

[Œuvre du Florentin Antonio Pollaiuolo]

Cette estampe, l'une des plus grandes du *Quattrocento*, est aussi la première à porter la signature de son auteur. Pollaiuolo a ici repris, transformé et assemblé des modèles tirés de sarcophages romains pour créer une composition originale. L'artiste s'est comme souvent efforcé de montrer la diversité des corps nus en mouvement. Au dynamisme et à la tension des musculatures s'ajoute l'intensité des émotions : les bouches entrouvertes dans une attitude presque animale reflètent tantôt la hargne, tantôt la douleur des combattants, lesquels rappellent la figure torturée et gémissante du *Milon de Crotoné*.

Paris, Petit Palais - musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris, legs Auguste et Eugène Dutuit,
1902, inv. G. Dutuit 7586



Antonio POLLAIUOLO

Florence, vers 1431 - Rome, 1498

Bataille de dix hommes nus

Vers 1460-1474

Burin. État II/II

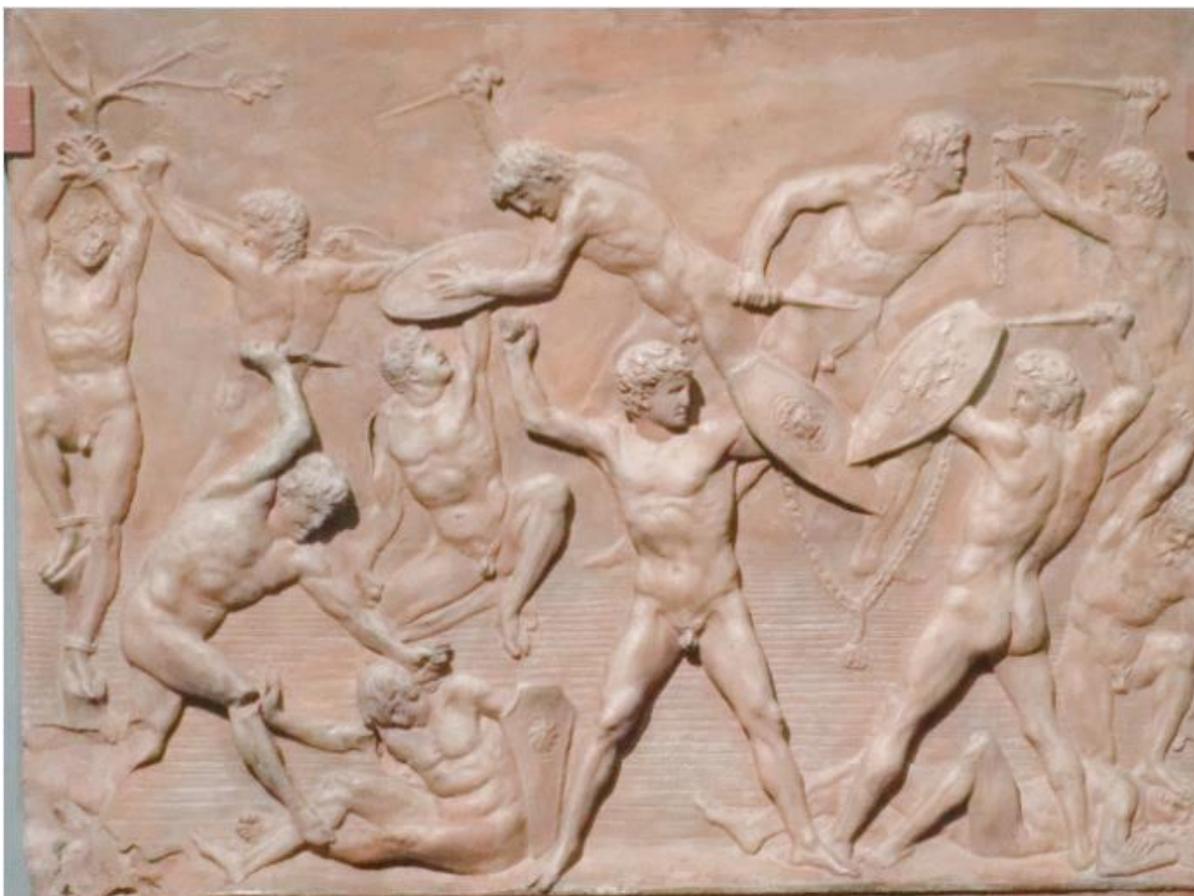
Signature gravée sur un cartel
à gauche :

OP V S./ANTONII. POLLAIOLI.
FLORENTINI

[Œuvre du Florentin Antonio Pollaiuolo]

Paris, Petit Palais - musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris, legs Auguste et Eugène Dutuit,
1902, inv. G. Dutuit 7586

Cette estampe, l'une des plus grandes du *Quattrocento*, est aussi la première à porter la signature de son auteur. Pollaiuolo a ici repris, transformé et assemblé des modèles tirés de sarcophages romains pour créer une composition originale. L'artiste s'est comme souvent efforcé de montrer la diversité des corps nus en mouvement. Au dynamisme et à la tension des musculatures s'ajoute l'intensité des émotions : les bouches entrouvertes dans une attitude presque animale reflètent tantôt la hargne, tantôt la douleur des combattants, lesquels rappellent la figure torturée et gémissante du *Milon de Crotoné*.



**Artiste florentin, peut-être
d'après Antonio POLLAIOLO**
Florence, vers 1431 - Rome, 1498

Combat d'hommes nus
Vers 1470-1480

Terre cuite

Ce relief s'inspire de l'estampe de Pollaiolo, visible à proximité, mais élargit le répertoire de poses extrêmes et le nombre de figures: l'arbre qui porte la signature de Pollaiolo dans la gravure soutient ici une figure attachée qui rappelle saint Sébastien ou Marsyas. Si les contours nettement définis révèlent l'inspiration graphique, la profondeur du relief est pleinement exploitée par l'artiste.

Londres, Victoria and Albert Museum,
inv. V&A: 7598-1861



Francesco di GIORGIO MARTINI

Sienna, 1439 - Sienna, 1501

Scène de conflit entre des hommes et des femmes (Lycurgue et les ménades?)

Vers 1474-1480

Stuc peint

La rigoureuse perspective architecturale qui sert d'arrière-plan à la scène est l'une des caractéristiques des œuvres de Francesco di Giorgio Martini, qui fut à la fois peintre, sculpteur, ingénieur et architecte. Le décor et les figures à l'arrière-plan en *stiacciato* (relief très aplati) dépendent de l'art de Donatello, tout comme l'aspect brut (*non finito*) laissé aux figures en relief, ce qui contribue à l'agitation brutale de la scène. Celle-ci, dont l'identification reste incertaine, n'est pas sans rappeler le répertoire de poses déployé par Pollaiuolo pour la *Bataille des hommes nus* (dans l'exposition).

LYCURGUE ET LES MÉNADES

Dans la mythologie grecque, les ménades sont les nourrices du jeune dieu du vin Dionysos. Alors que le dieu traverse les terres de Lycurgue, roi de Thrace (région partagée entre la Bulgarie, la Grèce et la Turquie), celui-ci l'assaille et met en fuite les ménades. Zeus, souverain des dieux, punit Lycurgue en l'aveuglant. Le bâton tenu par la ménade au centre de la scène pourrait évoquer le thyrses (bâton terminé par une pomme de pin), attribut de Dionysos.



Londres, Victoria and Albert Museum, inv. V&A: 251-1876



Andrea MANTEGNA
Isola di Carturo, 1431 - Mantoue, 1506

Combat de dieux marins
Avant 1481

Burin et pointe sèche

Mantegna emprunte ici au langage sculptural le traitement en relief de la composition, rendu par la combinaison de profonds traits de burin et de ceux, plus superficiels, de la pointe sèche. Des reliefs antiques, mais aussi le *Combat de nus* de Pollaiuolo, visible dans l'exposition, ont pu servir de modèles à l'artiste. Sa composition a en retour inspiré des sculpteurs, comme le montrent les reliefs du palais Mozzanica à Lodi.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques,
collection Edmond de Rothschild, inv. 6812 LR



**Peintre de l'école ferraraise,
proche de Francesco DEL COSSA**

Le « Pestapope »
[Celui qui pile le poivre]
Vers 1475

Fresque déposée

Cette figure massive d'un homme tenant à deux mains un gigantesque pilon en métal décorait la boutique d'un marchand d'épices, et on suppose que le personnage est en train de piler du poivre – d'où son nom. L'expression presque féroce de son visage aux traits épais, tout comme son corps penché vers l'avant, transmet la forte énergie physique requise par ce mouvement prolongé et répétitif.

Forlì, Musei San Domenico,
Pinacothèque municipale, inv. 79

Florence 1503-1506 : « l'école du monde »

À l'aube du 16^e siècle, Florence reprend à Rome la prééminence artistique. C'est sur les parois de la salle du conseil du Palazzo Vecchio, cœur politique de la cité, que vont rivaliser ses deux enfants les plus illustres, Léonard de Vinci et Michel-Ange. La Seigneurie de Florence leur commande en 1503 et 1504 deux fresques, inachevées ou esquissées, aujourd'hui disparues, représentant des victoires des armées florentines.

Dans La Bataille d'Anghiari, Léonard met en scène une mêlée de cavaliers. Les groupes de Giovanfrancesco Rustici, sculpteur proche de Léonard, dérivent directement des études pour la fresque. Ils forment un concentré visuel de l'idée de la guerre qui rassemble hommes et bêtes dans une même violence. L'énergie et la férocité du combat sont accentuées par le dynamisme des figures et la charge émotive des visages déformés par la rage et la douleur.

Dans le carton de La Bataille de Cascina, Michel-Ange, plutôt que de représenter le combat même, illustre le moment où les soldats florentins, alors qu'ils sont en train de se baigner, sont surpris par leurs ennemis. Ce choix permet à l'artiste de livrer une véritable anthologie de poses de figures nues, avec des mouvements variés et des expressions de frayeur, mettant en valeur les tensions de l'âme. Le rayonnement de ces deux œuvres fut considérable.



Attribué au Peintre du bassin
d'Apollon

Assiette: Les Grimpeurs
(scène de *La Bataille de Cascina*
de Michel-Ange)

1531

Urbino ou Gubbio, lustrée à Gubbio
dans l'atelier de Maestro
Giorgio Andreoli.
Faïence lustrée

Inscription au revers, en lustre rouge:
1531 / M^oG^o / da gubio



Marcantonio Raimondi,
d'après Michel-Ange et Lucas de Leyde,
Les Grimpeurs, 1510
Bordeaux
New York, The Metropolitan Museum
of Art, Joseph Pulitzer Bequest,
1917, inv. 17.50.56 (Bartsch
XIV.361.487) © The Metropolitan
Museum of Art

Le sujet peint sur cette majolique
(faïence de la Renaissance
italienne) reproduit partiellement
la gravure de Marcantonio
Raimondi d'après *La Bataille
de Cascina* de Michel-Ange.
Le graveur a ajouté, autour des
trois figures masculines nues,
une grange et des éléments
paysagers à la connotation
nettement nordique inspirés par
Lucas de Leyde. Le peintre de
majolique a parfaitement réussi
à adapter la gravure au format
circulaire de l'assiette, en déplaçant
les personnages au centre
de la composition et en ajoutant un
cours d'eau au premier plan.

Paris, musée du Louvre,
département des Objets d'art, inv. OA 1538



Vittore GAMBELLO, dit CAMELIO
Venise, 1460 - Venise, 1527

***Combat d'hommes nus
et de satyres***

juin 1523 - octobre 1527

Bronze patiné noir

Venise, Polo Museale del Veneto,
galerie Giorgio Franchetti à la Ca' d'Oro,
inv. BR.195

Le relief en bronze provient du monument funéraire du joaillier Briamonte Gambello, frère de Vittore, qui se trouvait dans le monastère de l'église Santa Maria della Carità à Venise. Il produisait l'effet d'un sarcophage antique, comme ceux que Camelio avait vus durant son séjour romain entre 1513 et 1517. Si les physionomies de ses combattants les plus âgés, barbus, les traits prononcés, doivent beaucoup au *Laocoon*, la recherche d'exaspération des formes anatomiques, une manière de s'attarder sur les musculatures en tension, rapprochent les nus de Camelio de ceux de Michel-Ange.



Giovanfrancesco
RUSTICI

Florence, 1475 -
Tours, 1554



**Scènes de combat: cavaliers
se défendant contre quatre
fantassins**

Vers 1505-1510

Terre cuite avec traces de patine
bronze



La Bataille d'Anghiari
Anonyme italien 16^e siècle
Repris par Rubens au début
du 17^e siècle
Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques,
inv. 20271
© RMN - Grand Palais (Musée
du Louvre) / Michel Urtado

Ces mêlées guerrières font écho à l'inspiration héroïque et sauvage dont Léonard de Vinci avait animé le groupe d'animaux et de soldats, imaginé pour *La Bataille d'Anghiari* au Palais de la Seigneurie. Rustici, qui résidait alors avec le peintre, a parfaitement compris la complexité des actions mises en jeu dans cet affrontement, où l'âpre violence de la mêlée est soulignée par des hurlements, des morsures et des écrasements. Ces *Mêlées* constituent de rares traductions « littérales », en sculpture, de thèmes empruntés à la peinture de Léonard.

Florence, Musée national du Bargello, don Godefroy Brauer, 1925, inv. 469 S / Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, legs Isaac de Camondo, 1908, inv. RF 1535



Giovanfrancesco RUSTICI
Florence, 1475 -
Tours, 1554

Scènes de combat: cavaliers se défendant contre quatre fantassins
Vers 1505-1510

Terre cuite avec traces de patine bronze



La Bataille d'Anghiari
Anonyme italien 16^e siècle
Repris par Rubens au début du 17^e siècle
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 20271
© RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado



Ces mêlées guerrières font écho à l'inspiration héroïque et sauvage dont Léonard de Vinci avait animé le groupe d'animaux et de soldats, imaginé pour *La Bataille d'Anghiari* au Palais de la Seigneurie. Rustici, qui résidait alors avec le peintre, a parfaitement compris la complexité des actions mises en jeu dans cet affrontement, où l'âpre violence de la mêlée est soulignée par des hurlements, des morsures et des écrasements. Ces *Mêlées* constituent de rares traductions « littérales », en sculpture, de thèmes empruntés à la peinture de Léonard.

Florence, Musée national du Bargello, don Godefroy Brauer, 1925, inv. 469 S / Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, legs Isaac de Camondo, 1908, inv. RF 1535



Attribué au Peintre du bassin d'Apollon

Assiette: Les Grimpeurs (scène de La Bataille de Cascina de Michel-Ange)
1531

Urbino ou Gubbio, lustrée à Gubbio dans l'atelier de Maestro Giorgio Andreoli.
Faïence lustrée

Inscription au revers, en lustre rouge:
1531 / M^oG^o / da ugubio



Marcantonio Raimondi, d'après Michel-Ange et Lucas de Leyde.
Les Grimpeurs, 1510
Rome
New York, The Metropolitan Museum of Art, Joseph Pulitzer Bequest, 1917, inv. 17.56.66 (Barthel)
NY 381.487 © The Metropolitan Museum of Art

Le sujet peint sur cette majolique (faïence de la Renaissance italienne) reproduit partiellement la gravure de Marcantonio Raimondi d'après *La Bataille de Cascina* de Michel-Ange. Le graveur a ajouté, autour des trois figures masculines nues, une grange et des éléments paysagers à la connotation nettement nordique inspirés par Lucas de Leyde. Le peintre de majolique a parfaitement réussi à adapter la gravure au format circulaire de l'assiette, en déplaçant les personnages au centre de la composition et en ajoutant un cours d'eau au premier plan.

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 153B

II. L'art sacré : pour émouvoir et convaincre

L'art sacré met lui aussi l'accent sur la représentation du corps, et sur l'emprise qu'exercent sur lui les mouvements de l'âme les plus secrets. Émouvoir et convaincre deviennent les deux propos de la sculpture religieuse de la seconde moitié du Quattrocento. Sous l'impulsion de Donatello à Padoue et en Toscane, à partir de 1440, l'expression des émotions les plus profondes prend place au cœur des pratiques artistiques, dans le but de toucher les ressorts intimes de l'âme du spectateur. Les sculptures semblent alors donner corps aux récits des souffrances du Christ et des martyrs tels qu'ils sont délivrés par les prédicateurs.

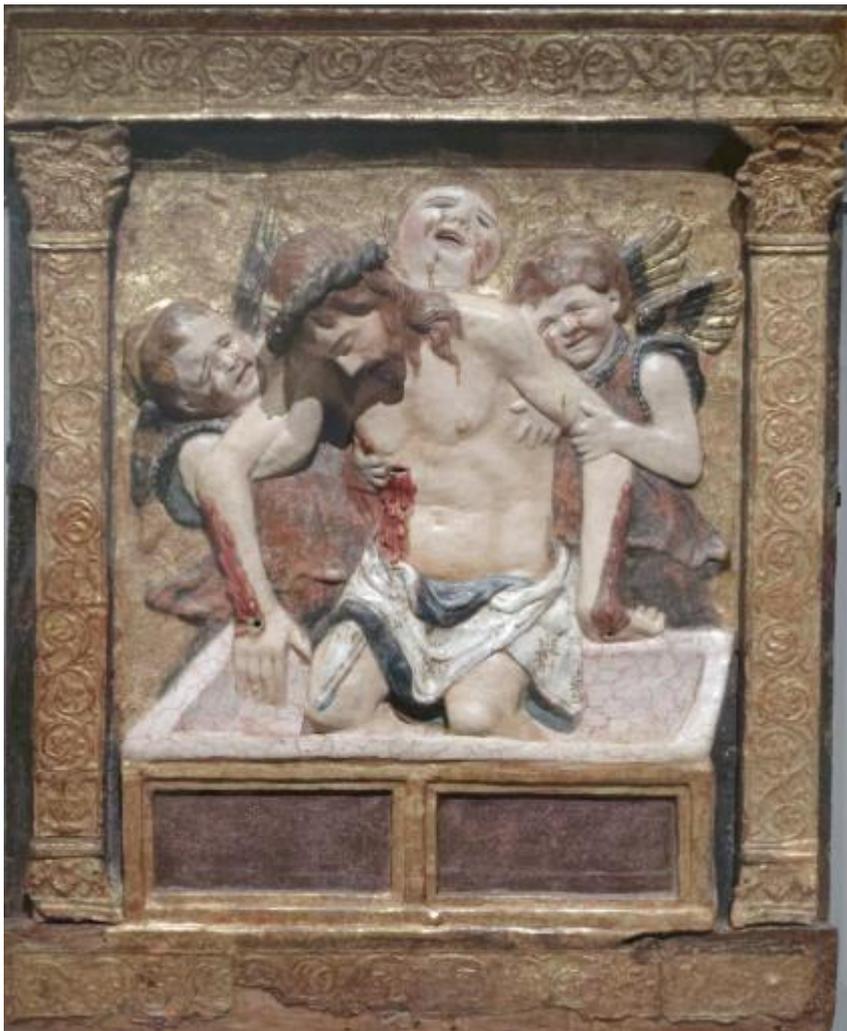
À la suite de Donatello, les sculpteurs de l'Italie du nord déclinent, tant à Bologne qu'à Padoue ou Milan,

des œuvres religieuses aux sujets douloureux propres à frapper les fidèles, utilisant en particulier la terre cuite polychromée pour rendre encore plus fidèlement l'intensité des émotions. Les archétypes classiques continuent d'exercer une fonction de modèle sur certaines figures, comme celle de Marie Madeleine avec ses gestes éloquents et désespérés, et plus généralement sur les figures éplorées. Ce classicisme trouve au tournant du siècle son plein développement dans l'œuvre de Riccio à Padoue.

Passions

Le thème de la Passion du Christ permet à Donatello, dans les années 1450, à Padoue puis en Toscane, de déployer sa pleine maîtrise du traitement des émotions dans un langage plastique où le drame humain est rendu avec une expressivité toujours plus vive, dans les visages comme dans les gestes. Le traitement lumineux des surfaces resplendit dans des reliefs dont le modelé comme inachevé accentue le caractère pathétique des scènes représentées et le déchirement intérieur des personnages, autant de qualités qui se retrouvent dans l'expressionnisme des œuvres de Bellano ou dans la fluidité de celles de Bertoldo. Le Siennois Francesco di Giorgio inscrit dans un décor classicisant des figures qui reflètent les tourments de l'âme humaine grâce à un modelé puissant. Marqués par la personnalité de Mantegna et d'artistes ferrarais parmi lesquels Cosmè Tura, les sculpteurs lombards créent un style original tout en plis cassés, qui cristallise les émotions dans le marbre.

Au tournant du siècle, à Padoue, Riccio aborde ces thèmes funèbres en renouant avec un classicisme sophistiqué qui ne le cède en rien à l'expressivité des œuvres de la génération précédente.



Atelier de Vénétie ?

***Le Christ mort soutenu
par trois anges***

Seconde moitié du 15^e siècle

Cartapesta (papier mâché)
polychromée sur bois

Faenza, Pinacothèque communale, inv. 204



Andrea BRIOSCO, dit RICCIO
Trente, 1470 - Padoue, 1532

***Reliefs pour l'autel
de la sacristie de l'église
Santa Eufemia à Vérone***

La Résurrection du Christ
Bronze, patine brune

Paris, musée du Louvre, donation Brauer, 1922
inv. OA 9100, RF 1704

La Descente aux limbes
Bronze, patine noire

Paris, musée du Louvre, donation Brauer, 1922
inv. OA 9101, RF 1705

Ces trois reliefs prenaient place sur l'autel fondé par la famille Maffei dans l'église San Eufemia à Vérone. Le corps du Christ, qui semble rompu par la Croix, est porté sans ménagement, comme un soldat ramassé sur un champ de bataille. Riccio semble se souvenir de reliefs antiques de batailles, montrant le transport des morts. Au-dessus de cette longue procession horizontale, deux reliefs verticaux mêlent dynamique et équilibre. Riccio allie l'influence de l'Antiquité à un sentiment pathétique moderne pour aboutir à un classicisme affirmé créant dans *La Descente aux limbes* deux des plus beaux nus de la Renaissance.



Bertoldo di GIOVANNI

Florence, vers 1440 -
Poggio a Caiano, 1491

Crucifixion

Vers 1475-1480

Bronze

Bertoldo fait ici ressortir détails et surfaces sur un très faible relief avec un dosage magistral d'ombre et de lumière. S'il a été marqué par l'expressivité de Donatello, il s'en distingue par son style plus doux, souple et fluide. L'influence de la sculpture antique, perceptible dans le graphisme des drapés et des coiffures, transparaît aussi dans la pose de plusieurs personnages : Marie Madeleine au pied de la Croix s'inspire des figures de ménades antiques, tandis que le geste des bras des deux personnages de droite reprend celui du groupe des *Trois Grâces*.

Florence, Musée national du Bargello,
inv. 207 Bronzi



**Donato di NICCOLÒ di BETTO
BARDI, dit DONATELLO**
Florence, vers 1386 - Florence, 1466

Lamentation sur le Christ mort
Vers 1455-1460

Bronze

Londres, Victoria and Albert Museum,
inv. V&A: 8552-1863

Le traitement de ce spectaculaire relief traduit la capacité exceptionnelle de Donatello à rendre l'émotion brute sous une forme sculpturale. La Vierge Marie, surdimensionnée, a le visage déformé par la douleur de la perte, tandis que derrière le Christ est représentée de manière viscérale une femme éplorée, qui s'arrache les cheveux de désespoir. Les variations dans les finitions de surface – le contraste entre la douceur brillante de la chair et la rugosité des cheveux et des draperies – portent la marque du style *non finito* (inachevé) de Donatello, destiné à renforcer la charge émotionnelle de l'œuvre.



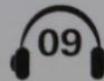
**Andrea BRIOSCO,
dit Andrea RICCIO**
Trente, 1470 -
Padoue, 1532

Saint Jérôme pénitent
Vers 1520-1530

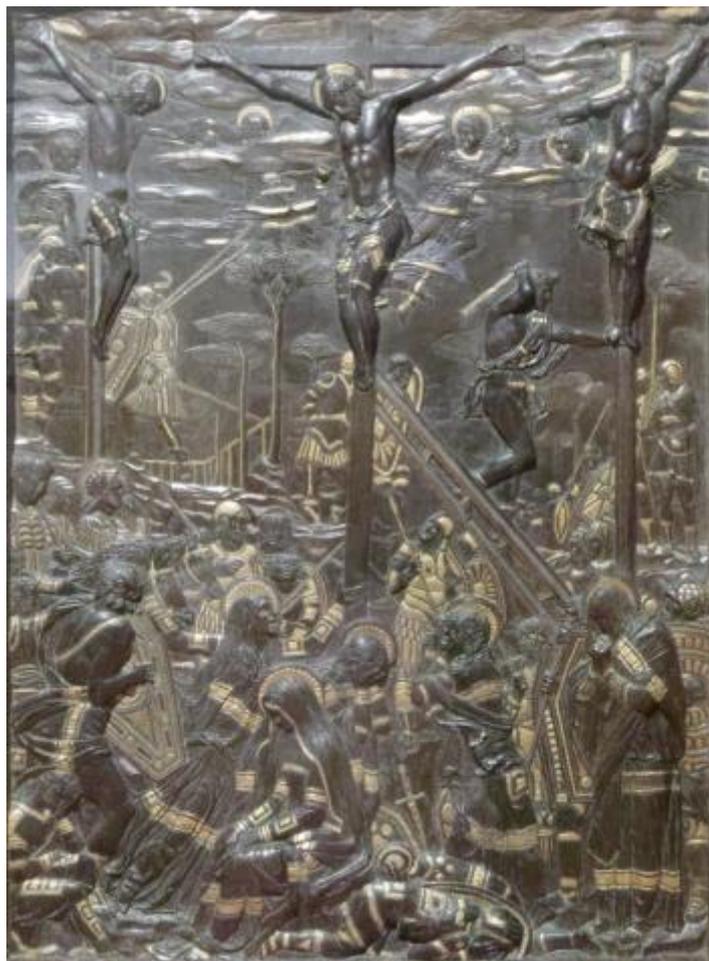
Bronze

La croix écotée et une partie
du bras gauche ont été complétées
au 19^e siècle.

Berlin, Collection de sculptures et musée d'Art
byzantin, musées d'État de Berlin, musée Bode,
inv. 2337



Riccio maîtrise parfaitement l'art de sculpter les anatomies. À l'inverse du cou, du visage et de la courbure du dos, qui trahissent l'âge du pénitent, le buste parfait, dont les muscles s'articulent avec précision, représente un corps idéal. Dans cette figure, le sculpteur fait preuve d'un classicisme sophistiqué qui s'approprie la dimension la plus classique de Donatello tout en gardant, intacte, la charge expressive.



**Donato di NICCOLÒ
di BETTO BARDI,
dit DONATELLO**
Florence, vers 1386 -
Florence, 1466



Crucifixion
1450-1455

Bronze, damasquinage d'argent
et de cuivre doré

Florence, Musée national du Bargello,
inv. 443 Bronzi

Donatello atteint ici une extraordinaire puissance d'évocation, dans la concentration des personnages pris dans un enchevêtrement de boucliers, de lances et d'armures, avec un effet d'agitation qui rappelle certaines scènes de batailles antiques. La douleur est traduite par des attitudes allant du visage silencieux dissimulé dans les mains aux hurlements déchirants, soulignés par les gestes des bras. Les incrustations d'argent et de cuivre doré, témoignages des expérimentations incessantes menées par l'artiste, contribuent au caractère exceptionnel de ce relief.

LA CRUCIFIXION

Selon la Bible, dans le Nouveau Testament, la Crucifixion est un épisode de la Passion du Christ, c'est-à-dire l'ensemble des souffrances subies par Jésus à partir de son arrestation par les Romains jusqu'à son exécution. Pour les chrétiens, le sacrifice de Jésus sur la croix est l'incarnation de son dévouement pour sauver l'humanité de ses péchés. Au pied de la croix, se trouvent l'apôtre Jean, la Vierge et Marie Madeleine, tous éplorés.





Italie du Nord
(atelier de DONATELLO ?)

Mise au tombeau
(d'après Donatello)
Vers 1400



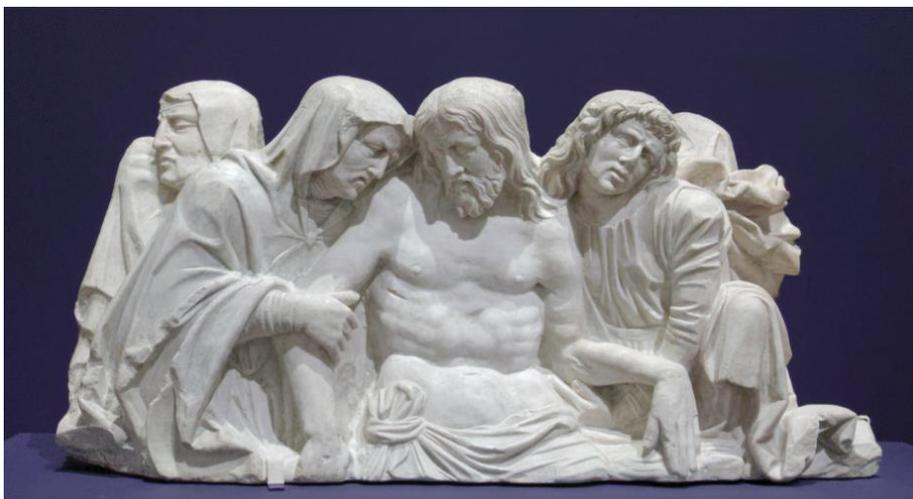
Francesco di **GIORGIO MARTINI**
Sienne, 1439 - Sienne, 1501

La Flagellation
Vers 1480-1485

Bronze

Pérouse, Galerie nationale de l'Ombrie,
don du comte Demetrio Bourlina, inv. 748

S'inscrivant dans la lignée des œuvres religieuses de Donatello placées dans une architecture à l'antique, conçue comme une scène théâtrale abondante de personnages aux poses corporelles variées, ce bronze offre l'une des créations plastiques les plus novatrices du *Quattrocento*. L'artiste crée dans son relief narratif un effet lumineux nerveux, vacillant, déterminant des surfaces rugueuses formées de facettes quasiment impressionnistes. Cet inachèvement de la finition renforce la dynamique des figures et donne aux protagonistes un caractère mouvant et expressif exprimant le caractère tourmenté de la nature humaine.



Gasparo CAIRANO
Milan ?, documenté à Brescia de 1489 à 1513 - 1517

Déploration du Christ avec Marie, saint Jean l'Évangéliste et d'autres figures
Vers 1510-1515

Marbre de Botticino

Milan, Castello Sforzesco, collections d'Art ancien,
inv. 1084



Cosmè TURA

Ferrare, vers 1433 - Ferrare, 1495

Pietà

Vers 1480-1487

Peinture sur bois transposée sur toile
en 1892-1893

Autrefois partie intégrante d'un retable monumental démembré après 1709, cette lunette centrale présente une force plastique et une tension musculaire caractéristiques de la peinture à Ferrare dans la seconde moitié du 15^e siècle. Elles cristallisent l'expression et l'intensité des émotions. Les plis agités des vêtements sont rendus avec une virtuosité remarquable. Ces formes brisées et anguleuses se retrouvent dans la sculpture lombarde de la même période.

Paris, musée du Louvre,
département des Peintures, inv. M.I. 485



MODERNO

Actif entre la fin du 15^e et les premières décennies du 16^e siècle

Baiser de paix avec Pietà (Christ mort entre Marie et saint Jean)

1513

Fonte d'argent, ciselée et partiellement dorée, émail opaque bleu sur argent, nacre, corail blanc, ivoire; support en bois

Mantoue, musée diocésain Francesco Gonzaga, inv. 197

Ce bas-relief en argent a été largement diffusé par des tirages en bronze et parfois monté en décor de coffrets ou de cabinets, ou comme ici en « baisers de paix », objet offert, dans la liturgie chrétienne, à la vénération et au baiser des fidèles. Au centre, le Christ présente un lien émotionnel intense avec Marie et Jean, dans un entrecroisement de bras, de mains et de regards, créant des relations nouvelles entre les figures. Le sujet développe des compositions de Donatello et de ses suiveurs mais le torse athlétique du Christ témoigne de l'attention accordée aux puissantes figures conçues par Bramante et par Bramantino au tournant du siècle.



Bartolomeo BELLANO
Padoue, vers 1437-1438 -
Padoue, 1496-1497



La Déploration du Christ
Vers 1480-1490

Terre cuite polychromée

Paris, Institut de France, musée Jacquemart-André,
inv. MJAPS-S 1890-1

Œuvre restaurée à l'occasion de l'exposition

De cette *Déploration*, aujourd'hui conservée dans un état fragmentaire, subsistent trois personnages encore entièrement visibles: le Christ mort, la Vierge et une sainte femme. La sainte femme de droite reprend la position du relief de Londres visible à proximité, tandis que la Vierge, placée en bas du corps du Christ, n'entoure plus avec force son corps entier mais seulement son bras. La scène possède une intensité douloureuse, voire dramatique, accentuée par le traitement coloré des surfaces. Les figures sont traitées avec un modelé expressionniste comme inachevé qui renforce le caractère pathétique et le déchirement intérieur des personnages.



**Sculpteur lombard (atelier
de Giovanni Antonio AMADEO ?)**

***Flagellation du Christ;
Montée au Calvaire***

Vers 1481-1485

Marbre avec finitions polychromes

Pavie, musée de la Chartreuse,
Polo Museale della Lombardia, inv. 451



Antonio MANTEGAZZA?

? , vers 1438 - Milan, 1495

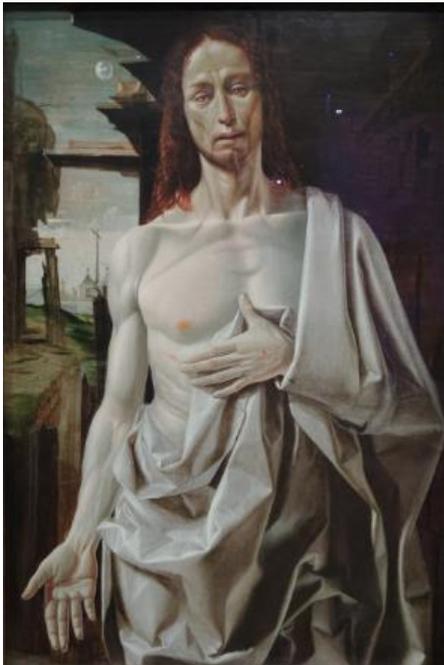
Lamentation sur le Christ mort

Vers 1475-1490

Marbre

Conçu pour être vu de dessous, ce relief est taillé pour faire ressortir les contours des figures et des draperies. La tête inclinée du Christ crée un lien de tendresse entre la mère et son fils, et l'expression angoissée de la Vierge est reprise en écho chez la Marie située derrière elle, donnant à cette Passion toute sa force émotionnelle. Ce traitement rappelle à la fois l'imagerie gothique nord-européenne et l'intensité dramatique de Donatello et de ses disciples, tandis que les membres allongés et l'angularité de l'ensemble évoquent les peintures de Cosmè Tura à Ferrare.

Londres, Victoria and Albert Museum,
V&A : 8:1-1869



**Bartolomeo SUARDI,
dit BRAMANTINO**
Milan, vers 1465 - Milan, vers 1530

Christ ressuscité
Vers 1490

Tempéra et huile sur panneau
de peuplier

Madrid, Musée national Thyssen-Bornemisza,
inv. 61 (1937.1)

Cet émouvant portrait du Christ montrant avec retenue ses plaies laissées par la Crucifixion prouve la capacité de l'artiste à exprimer de manière quasi naturaliste l'intériorité tourmentée du Christ souffrant.

La puissante dimension physique du corps se combine à une expressivité crue qui trouve son origine dans la peinture de Ferrare. La grande attention à l'anatomie et la qualité des drapés ont été reliées aux travaux de Léonard de Vinci, présent à Milan à cette période. Les jeux de lumière proposent des effets dramatiques de clair-obscur entre les plis des drapés adoucis par la clarté de la lune qui renforcent encore l'expressivité de la figure.



**Giacomo del MAINO
et collaborateurs**

Milan, documenté à partir de 1459 -
Pavie, entre 1502 et 1505

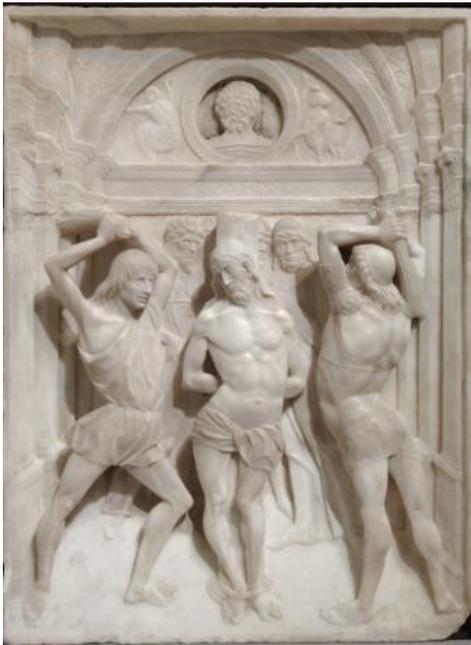
Bernardino BUTINONE

Treviglio, vers 1450 - documenté
jusqu'en 1510

Mise au tombeau
1476-1482

Bois sculpté, doré et polychromé
Inscription : HVMANI GENERIS
REDEMPTORI

Milan, Castello Sforzesco, Collections municipales
d'art appliqué (dépôt de la Pinacothèque de Brera),
inv. Sculture lignee 76



Antonio MANTEGAZZA ?
?, vers 1438 - Milan, 1495

Lamentation sur le Christ mort
Vers 1475-1490

Marbre

Londres, Victoria and Albert Museum,
V&A : 8:1-1869

Conçu pour être vu de dessous, ce relief est taillé pour faire ressortir les contours des figures et des draperies. La tête inclinée du Christ crée un lien de tendresse entre la mère et son fils, et l'expression angoissée de la Vierge est reprise en écho chez la Marie située derrière elle, donnant à cette Passion toute sa force émotionnelle. Ce traitement rappelle à la fois l'imagerie gothique nord-européenne et l'intensité dramatique de Donatello et de ses disciples, tandis que les membres allongés et l'angularité de l'ensemble évoquent les peintures de Cosmè Tura à Ferrare.

Appeler les fidèles

Dès les prémices de la Renaissance florentine, avec Ghiberti et Donatello, la création de figures grandeur nature de véritables « statues », est au cœur du renouveau artistique, particulièrement dans le domaine de la statuaire sacrée. À la suite de Donatello et de sa stupéfiante Marie Madeleine, Desiderio da Settignano propose une vision quasi humaniste de la sainte repentie, dont les traits expriment sérénité et sensibilité, des qualités propres à créer un lien intime puissant avec les spectateurs. À Sienne, Francesco di Giorgio Martini explore la profondeur de l'âme humaine. Rien n'est plus saisissant que la mise en parallèle des visages de saint Jean Baptiste et de saint Christophe, l'un fort d'une puissance presque herculéenne l'autre au visage empreint d'une sérénité tout en retenue. Avec la figure de saint Jérôme, c'est une relation plus intime qui s'instaure entre l'œuvre et le spectateur, souvent dans un cadre privé. Cette variété dans l'expression du sentiment religieux est également sensible tant chez les artistes émilien que chez les Vénitiens.

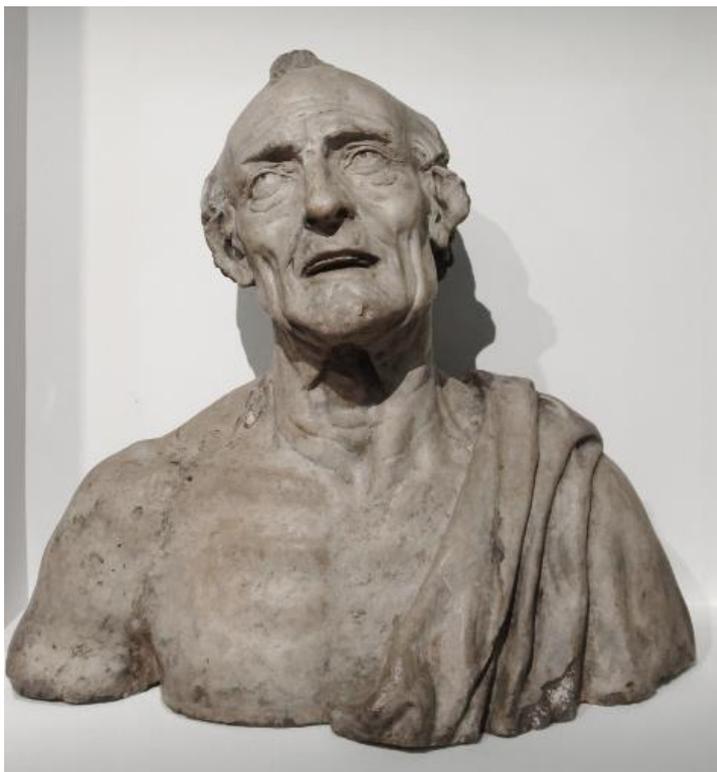


Giovanni Antonio PIATTI
Milan, 1447-1448 - Milan, 1480

Saint
Vers 1475-1480

Marbre

Milan, Castello Sforzesco, collections d'Art ancien
(dépôt de la fabrique de la cathédrale de Milan),
inv. 1182



Suiveur d'Andrea
del VERROCCHIO

Saint Jérôme
Vers 1490-1520

Stuc

Londres, Victoria and Albert Museum, V&A: 65-1882



Andrea BRIOSCO, dit RICCIO

Trente, 1470 - Padoue, 1532

La Mort

Vers 1515?

Bronze



Andrea Riccio,
Tombeau des Della Torre
Bronze et marbre
Vérone, église San Fermo Maggiore
Lo Scaligero / CC BY-SA 4.0

Ce relief, destiné à orner, avec huit autres, le tombeau des Della Torre, deux médecins de Padoue, dans l'église San Fermo Maggiore à Vérone, évoque la vie mortelle et immortelle de l'homme cultivé et vertueux, représenté comme un intellectuel de l'Antiquité classique. Riccio, avec un classicisme sophistiqué, reflète les intérêts philosophiques et littéraires des lettrés et des professeurs de l'université de Padoue qu'il fréquentait assidûment.

Paris, musée du Louvre,
département des Objets d'art,
inv. MR 1715 / OA 9096

Les autres reliefs du tombeau sont visibles dans la salle 513 du musée, aile Richelieu, premier étage.



Niccolò DELL'ARCA
Pouilles, 1435-1440 - Bologne, 1494

Saint Dominique
1474

Terre cuite polychromée

Ferrare, Fondation Cavallini Sgarbi,
inv. 62

Niccolò dell'Arca, le créateur de la magistrale *Déploration du Christ* de Bologne, travaille pour les dominicains sur le tombeau de leur saint fondateur. Parallèlement, il exécute en terre cuite deux bustes du saint. Ici, il allie un hiératisme imposant avec une recherche de puissance dans l'expression naturaliste de l'être humain qui donnent au saint une force et une densité rarement égalées.

SAINT DOMINIQUE

Saint Dominique (1170-1221) est un religieux catholique, fondateur de l'ordre des Frères prêcheurs, plus connu sous le nom d'ordre dominicain. Il consacre sa vie à la prédication, destinée à la propagation de la foi. Comme ici, saint Dominique est très souvent représenté en vêtement monastique blanc couvert du manteau noir des dominicains. Il est marqué au front par une étoile, symbole du fondateur.



Guido MAZZONI
Modène, vers 1450 - Modène, 1518

Tête de frère franciscain
Vers 1475-1480

Terre cuite polychromée

Bologne, musée de l'Osservanza,
inv. 092

La destination et l'identité de cette *Tête*, que sa tonsure désigne comme celle d'un frère ou d'un moine, sont incertaines. Elle pourrait provenir d'une *Nativité* perdue, exécutée par Mazzoni pour l'église Santa Maria degli Angeli à Busseto. Le frère, certainement franciscain, aurait pu y figurer aux côtés de la sainte Famille. Mais elle pourrait aussi être une œuvre autonome, destinée à être placée sur une base. Son vrai sujet serait alors le visage extatique de saint François recevant les stigmates et aurait servi à la dévotion privée du prieur ou des frères du couvent de l'Observance franciscaine de Busseto.



**Andrea BRIOSCO,
dit Andrea RICCIO**
Trente, 1470 -
Padoue, 1532



Saint Jérôme pénitent
Vers 1520-1530

Bronze

La croix écotée et une partie
du bras gauche ont été complétées
au 19^e siècle.

Riccio maîtrise parfaitement
l'art de sculpter les anatomies.
À l'inverse du cou, du visage
et de la courbure du dos, qui
trahissent l'âge du pénitent,
le buste parfait, dont les muscles
s'articulent avec précision,
représente un corps idéal.
Dans cette figure, le sculpteur
fait preuve d'un classicisme
sophisticé qui s'approprie
la dimension la plus classique
de Donatello tout en en gardant,
intacte, la charge expressive.

Berlin, Collection de sculptures et musée d'Art
byzantin, musées d'État de Berlin, musée Bode,
inv. 2337



Attribué à Luca SIGNORELLI
Cortone, vers 1450 - Cortone, 1523

Saint Jérôme en extase
Vers 1490-1500

Peint sur toile

Paris, musée du Louvre, département des
Peintures, acquis sur les arrérages du legs
Jules Maurice Audéoud, 1913, inv. R.F. 2062



Sculpteur florentin

***Saint Jérôme pénitent
dans le désert***

Vers 1500

Terre cuite avec traces
de polychromie

SAINT JÉRÔME

Saint Jérôme (4^e siècle ap. J.-C.) est un des quatre docteurs de l'Église latine, c'est-à-dire dont l'autorité exceptionnelle dans le domaine de la théologie est reconnue.

Saint Jérôme est ici représenté en ermite pénitent. Son bras droit, perdu, devait tenir une pierre, employée par le saint pour se frapper la poitrine en signe de pénitence. Le lion à ses côtés fait référence à la légende selon laquelle l'animal, blessé, aurait été soigné par le saint.



Paris, musée du Louvre, département des Sculptures,
inv. RF 4708

Le théâtre des sentiments

Dans les années 1460 se diffuse dans le nord de l'Italie l'un des sujets les plus caractéristiques et les plus suggestifs de l'art religieux italien du Quattrocento, la Déploration du Christ. C'est un véritable théâtre des sentiments qui se révèle dans ces groupes où la gestuelle dramatique de saint Jean et de Marie Madeleine met en valeur le caractère tragique et désespéré de l'épisode représenté. Les protagonistes sont disposés sur une scène centrale sur plusieurs plans, où ils sont liés par un réseau de gestes et de regards. La riche polychromie des figures grandeur nature accentue encore la capacité mimétique de ces groupes. Après Niccolo dell'Arca, ces groupes trouvent en Guido Mazzoni, avec sa production de terres cuites, l'un de leurs meilleurs interprètes, tant par la vigueur que par le naturalisme de ses figures. En Lombardie, de nombreux sculpteurs, tels les membres de la famille Del Maino, créent autour de 1500 des groupes en bois revêtus d'une superbe polychromie, déployant une introspection particulièrement expressive unie à une extraordinaire liberté dans le traitement minutieux des expressions.



Francesco
di **GIORGIO MARTINI**
Sienne, 1439 - Sienne, 1502



Saint Christophe
1488-1490

Bois (peuplier) polychromé et doré



Reconstitution de la Pala Bichi id'après Seidel, « Signorelli um 1490 »,
dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26, 1984, p. 204.
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders / © Musée du Louvre,
dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski / National Gallery of Ireland /
Glasgow Museums and Collections Photo Library / Toledo Museum of Art /
Williamstown Clark Art Institute

L'œuvre provient du retable (*pala*) réalisé pour la chapelle d'Antonio Bichi dans l'église Sant'Agostino de Sienne. Vraisemblablement placé au centre, à l'avant de l'autel, ce *Saint Christophe* côtoyait autrefois les panneaux peints de Luca Signorelli (aujourd'hui dispersés entre Berlin, Toledo, Dublin, Glasgow et Williamstown). L'œuvre devait ainsi participer à un ensemble résolument raffiné, caractérisé par la diversité de ses matériaux, mais aussi par son apparence riche en couleurs qu'assuraient les polychromies et les dorures.

SAINT CHRISTOPHE

Selon la tradition chrétienne, le géant Christophe (« celui qui porte le Christ » en grec) aurait vécu au 3^e siècle en Asie Mineure. Mettant sa force au service des plus faibles en leur faisant traverser un fleuve, il aide un jour un enfant en le prenant sur ses épaules. Ce dernier se révèle être le Christ. En qualité de passeur, il est représenté avec la perche utilisée durant ses traversées avec les voyageurs, dont il est par extension devenu le patron.



Paris, musée du Louvre,
département des Sculptures, inv. RF 2384



Francesco di GIORGIO MARTINI
 Sienne, 1439 - Sienne, 1501

Saint Jean Baptiste
 1464-1466

Bois (tilleul) polychromé

Habituellement représenté comme une figure émaciée et consumée par la pénitence, le saint Jean Baptiste de Francesco di Giorgio s'inscrit dans la lignée des représentations de saints guerriers dont la robustesse et la carrure furent conçues pour impressionner le fidèle.

En assimilant la plasticité dramatique et sensible de Donatello, Martini dote sa figure, composée d'une solide architecture de volumes, d'une tension engendrant chez le Baptiste un emportement et un *pathos* expressif inédits. Cette intensité psychologique des traits et cette autorité sont accentuées par une pose décidée et marquée par un *contrapposto*.

Sienne, musée de l'Œuvre de la cathédrale,
 inv. OA-4822

SAINT JEAN BAPTISTE

Selon la Bible, dans le Nouveau Testament, Jean Baptiste vit retiré dans le désert avant de s'installer sur les bords du Jourdain (Israël) où il pratique le baptême. Il réunit de nombreux disciples, leur annonçant la venue de Jésus, qu'il baptise également.

Il est vêtu d'une tunique en peau de bête, vestige de sa vie d'ascète. Il tient un bâton qui était surmonté d'une croix aujourd'hui perdue. Le saint la désigne de sa main droite.





Desiderio da SETTIGNANO
Settignano, vers 1429 - Florence, 1464

Complété par Giovanni d'ANDREA

Florence ?, 1455-1457 - Florence ?,
avant 1499

Sainte Marie Madeleine
1459, 1499

Bois polychromé

Vers la fin de sa carrière, Desiderio crée cette *Madeleine* où s'exprime la virtuosité de l'artiste. Le bois polychromé s'anime grâce au délicat travail des modelés, particulièrement dans la chevelure, et la subtile variation des surfaces. Il est impossible de distinguer la structure initiale voulue par Desiderio et les superpositions effectuées par Giovanni d'Andrea, assistant de Verrocchio, qui complète l'œuvre en 1499. S'éloignant de la version pathétique de Donatello, les traits de la Madeleine repentie expriment une sérénité et une sensibilité que l'on pourrait dire humanistes, propre à créer un lien puissant avec le spectateur.

Florence, église Santa Trinita,
bas-côté gauche, cinquième chapelle (Spini)
Restaure à l'occasion de l'exposition

MARIE MADELEINE

Selon la Bible, dans le Nouveau Testament, Jésus rencontre Marie Madeleine lors d'un repas chez Simon. Pécheresse repentie, elle lui baigne les pieds avec ses larmes, les essuie avec ses cheveux et les parfume. Elle devient une des disciples du Christ. Représentée avec des cheveux longs et dénoués pour signifier son repentir et sa pénitence, elle porte ici le vase de parfum dont elle a enduit les pieds de Jésus.





Guido MAZZONI

Modène, vers 1450 - Modène, 1518

Marie Madeleine

1485-1489

Terre cuite avec traces de polychromie

Ce fragment fait partie d'un ensemble jadis plus imposant, mettant en scène une *Déploration (Compianto)* comparable au groupe exposé à côté. De cet ensemble, seuls certains ont survécu, empreints d'une forte expressivité permise par la terre-cuite, dont cette figure est l'un des exemples les plus poignants.

Padoue, Musées municipaux,
musée d'Art médiéval et moderne
inv. 223





détails



Giacomo del MAINO

Milan, documenté
à partir de 1459 -
Pavie, entre 1502 et 1505

**Giovanni Angelo del MAINO**

Milan ?, documenté
à partir de 1494 -
Pavie, entre 1534 et 1536

Andrea CLERICI

Pavie, documenté de 1494 à 1512

Déploration du Christ

1493-1494

Bois sculpté, doré et peint

Invités à fournir des œuvres au caractère dévotionnel toujours plus marqué, les frères del Maino abandonnent les modèles classiques pour élaborer des œuvres d'un naturel expressif plus prononcé, inspiré pour partie par Léonard de Vinci. En témoigne l'attention avec laquelle l'altération des physionomies par la douleur est représentée au moyen de la subtile modulation des muscles du visage.

La nécessité d'établir une relation entre les personnages conduit à imaginer des solutions techniques nouvelles, telle la délicate association de la Vierge et de l'une des femmes soutenant le corps du Christ, inspirée – peut-être – de la technique de la sculpture en terre cuite.

Bellano, église Santa Marta
Restauré à l'occasion de l'exposition





détails



Bartolomeo BELLANO
Padoue, vers 1437-1438 -
Padoue, 1496-1497



La Déploration du Christ
Vers 1480-1490

Terre cuite polychromée

Paris, Institut de France, musée Jacquemart-André,
inv. MJAPS-S 1890-1

Œuvre restaurée à l'occasion de l'exposition

De cette *Déploration*, aujourd'hui conservée dans un état fragmentaire, subsistent trois personnages encore entièrement visibles : le Christ mort, la Vierge et une sainte femme. La sainte femme de droite reprend la position du relief de Londres visible à proximité, tandis que la Vierge, placée en bas du corps du Christ, n'entoure plus avec force son corps entier mais seulement son bras. La scène possède une intensité douloureuse, voire dramatique, accentuée par le traitement coloré des surfaces. Les figures sont traitées avec un modelé expressionniste comme inachevé qui renforce le caractère pathétique et le déchirement intérieur des personnages.



Gasparo CAIRANO

Milan ?, documenté à Brescia de 1489
à 1513 - 1517

*Déploration du Christ avec
Marie, saint Jean l'Évangéliste
et d'autres figures*

Vers 1510-1515

Marbre de Botticino

Milan, Castello Sforzesco, collections d'Art ancien,
inv. 1084



MODERNO

Actif entre la fin du 15^e et les premières décennies du 16^e siècle

***Baiser de paix avec Pietà
(Christ mort entre Marie
et saint Jean)***

1513

Fonte d'argent, ciselée et partiellement dorée, émail opaque bleu sur argent, nacre, corail blanc, ivoire ; support en bois

Mantoue, musée diocésain Francesco Gonzaga, inv. 197

Ce bas-relief en argent a été largement diffusé par des tirages en bronze et parfois monté en décor de coffrets ou de cabinets, ou comme ici en « baisers de paix », objet offert, dans la liturgie chrétienne, à la vénération et au baiser des fidèles. Au centre, le Christ présente un lien émotionnel intense avec Marie et Jean, dans un entrecroisement de bras, de mains et de regards, créant des relations nouvelles entre les figures. Le sujet développe des compositions de Donatello et de ses suiveurs mais le torse athlétique du Christ témoigne de l'attention accordée aux puissantes figures conçues par Bramante et par Bramantino au tournant du siècle.

III. De Dionysos à Apollon

S'éloignant de l'expression tragique des passions et des sentiments portée par Donatello et son entourage tant dans le nord de l'Italie qu'à Florence dans les années 1460, les dernières décennies du siècle sont placées sous le signe d'un retour à un style plus harmonieux. De façon concomitante à ce qui advient dans le domaine de la peinture, comme le « style doux » du Pérugin ou du jeune Raphaël, la sculpture développe la recherche d'une nouvelle harmonie qui transcende le naturalisme des gestes et des sentiments extrêmes, au profit d'une vision de l'homme plus apaisée.

Le classicisme des sources et des sujets antiques est transcendé par une vision poétique de la beauté, où la nudité des corps permet d'incarner dans le marbre une large gamme de sentiments comme la tendresse, la mélancolie, la fierté ou la souffrance.

Entre la fin du Quattrocento et le début du Cinquecento, la réflexion inépuisable sur l'Antiquité classique s'exprime dans les œuvres élaborées à partir des grands modèles classiques comme le Tireur d'épine ou le Laocoon. Cette recherche d'équilibre est également vivante en Vénétie ou à Ferrare, et s'incarne dans un art destiné à la réflexion et au plaisir des commanditaires.



détails

**Pietro VANNUCCI,
dit LE PÉRUGIN**

Città della Pieve, vers 1450 -
Fontignano, Pérouse, 1523

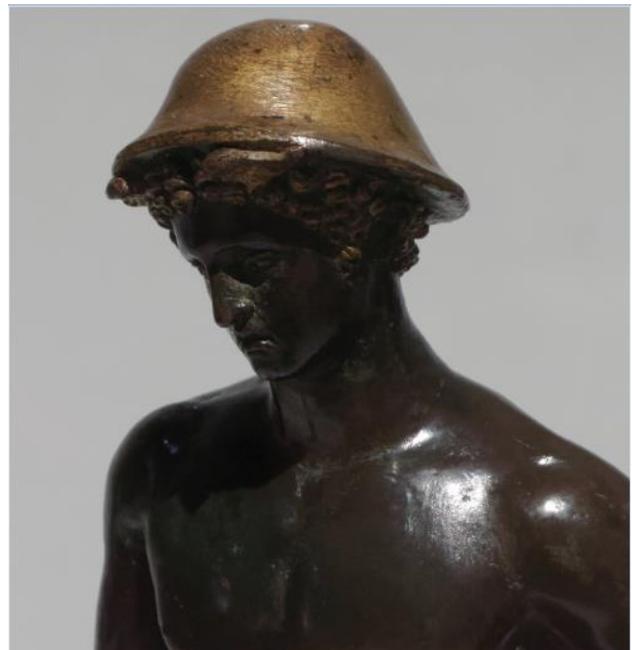
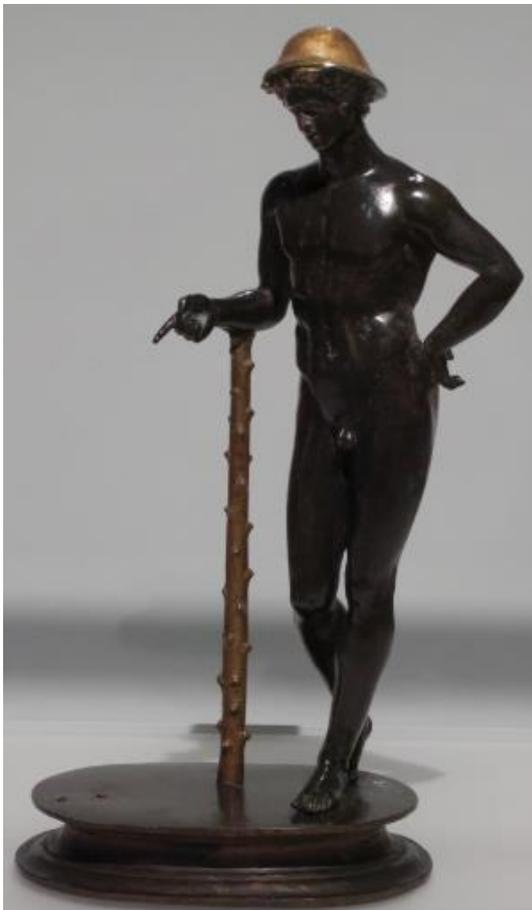
Christ de pitié

1497 ?

Fresque déposée

Florence,
collection de la Fondazione Cassa di Risparmio

Cette fresque ornait la façade de la chapelle que la puissante famille des Albizzi fit édifier en forme de petit oratoire dédié au « Sépulcre de notre Seigneur Jésus-Christ », contigu à l'église San Pier Maggiore de Florence. Les personnages présentent la simplification narrative et la concentration expressive, la douceur des attitudes et la gestuelle théâtrale requises par la nécessité morale de subordonner la forme artistique aux contenus religieux, nécessité proclamée par Savonarole dans ses prédications, lesquelles visaient à faire de Florence une nouvelle cité dévouée au Christ Roi, Dieu et Martyr.



**Pier Jacopo ALARI
BONACOLSI,
dit l'ANTICO**

Mantoue, vers 1458 -
Gazzuolo, 1528

Mercur

Vers 1520

Bronze, partiellement doré à l'huile



Mercur,
copie romaine du 2^e siècle
d'un original grec du 4^e siècle
av. J.-C.,
marbre, H. 1,93 m
Los Angeles, Los Angeles County
Museum of Art,
inv. 48.24.15 © LACMA



Cette élégante statuette a appartenu à l'un des mécènes les plus perspicaces de la Renaissance, Isabelle d'Este (1474-1539). Dans sa *grotta*, l'espace d'exposition contigu à son *studiolo*, l'œuvre côtoie d'autres statuettes en bronze de l'Antico trahissant ainsi la passion de l'artiste pour la sculpture antique et sa connaissance des marbres anciens acquises lors de voyages à Rome. Sensible au langage corporel, plus proche de Michel-Ange que des modèles antiques dont il réinterprète la gestuelle, l'Antico exprime l'enthousiasme que suscite la perfection physique faisant ainsi de cet « antique » un chef-d'œuvre de la Renaissance.

Vienne, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer,
inv. KK 5525



Baccio da MONTELUPO
Montelupo Fiorentino, 1469 - Lucques,
vers 1537

Saint Sébastien
1506

Bois (tilleul) polychromé

Proche de la prédication de Savonarole, Baccio consacra sa production à des thèmes sacrés d'une grande intensité émotionnelle, adoptant un langage volontairement archaïsant, facile à comprendre pour les gens peu instruits. Cette sculpture s'inscrit dans une phase nouvelle où Baccio donne une emphase dynamique et volumétrique aux anatomies, qui semblent se dilater avec douceur, résultat d'une observation attentive de la sculpture classique.

SAINT SÉBASTIEN

Sébastien est un saint martyr romain qui aurait vécu, selon la tradition chrétienne, au 3^e siècle. Officier dans l'armée de l'empereur romain Dioclétien, il est néanmoins fervent chrétien. Durant la persécution contre les chrétiens, il est condamné pour les avoir soutenus dans leur foi et accompli plusieurs miracles. Il est alors attaché à l'arbre à ici disparu – et transpercé de flèches dont on percevait les trous dans la chair.



San Godenzo (Firenze), abbaye de San Godenzo

L'art sacré: le style doux au passage du siècle

À la fin du 15e siècle s'affirme dans les différentes régions d'Italie un art d'origine florentine, qui prélude à la manière moderne et se caractérise par le respect de modèles classiques plus calmes et plus harmonieux. Ces modèles sont mis au goût du jour à la faveur de l'accent porté sur les processus intérieurs, mentaux et émotionnels, révélateurs de pensées et de désirs dépassant la simple recherche naturaliste. À la suite de Verrocchio, le Pérugin étudie l'intériorité de l'être humain, sans emphase narrative mais avec bienveillance et amabilité. Cette nouvelle orientation stylistique, portée par des formes douces et paisibles, trouve l'un de ses premiers interprètes en la personne de Benedetto da Maiano. Parallèlement, les figures blanches d'Andrea della Robbia, d'où irradie la lumière, mêlent beauté idéale et beauté divine à travers un adoucissement des formes, proche des idéaux religieux portés par le prédicateur Savonarole autour de 1490. Ce retour vers une simplicité formelle se poursuit vers 1500. Les figures conjuguent alors emphase dynamique, déhanchement souple et naturalisme anatomique des corps que transcende une luminosité intérieure, miroir de la pureté de l'âme.



détail

Andrea della ROBBIA

Florence, 1435 - Florence, 1525

Sainte Marie Madeleine pénitente

Vers 1495-1505

Terre cuite émaillée



Andrea della ROBBIA

Florence, 1435 - Florence, 1525

et Luca della ROBBIA «le Jeune»

Florence, 1475 - Paris, 1548

Saint Sébastien

1500-1510

Terre cuite émaillée

Montalcino, musée municipal et diocésain d'Art sacré



Andrea della ROBBIA

Florence, 1435 - Florence, 1525

Christ de pitié

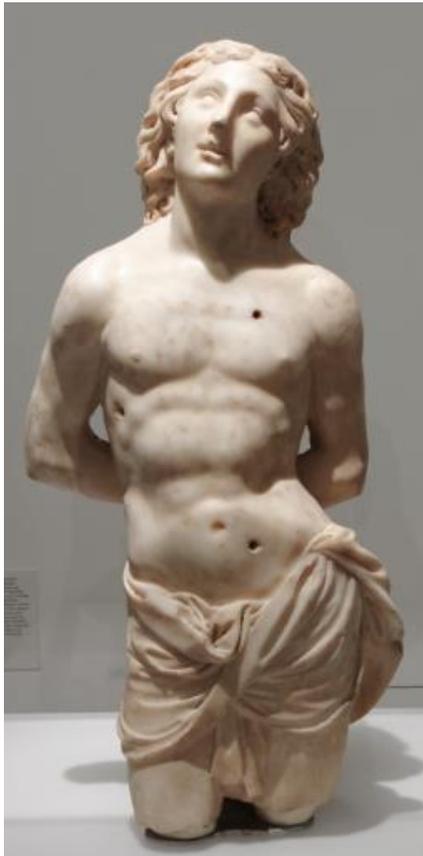
Vers 1495

Terre cuite émaillée

La lunette ornait le portail d'entrée du premier Mont-de-Piété institué par les franciscains en 1495, à Florence. Le Christ de pitié figurait sur l'étendard brandi par le prédicateur Bernardin de Feltre durant ses prêches contre l'usure et en faveur de la création des Monts, représentation qui fut choisie comme emblème de ces institutions.

La douce harmonie du corps du Christ, inspirée de modèles grecs hellénistiques, est transcendée par l'éclat de la figure, transformée en une apparition abstraite de pure lumière blanche se détachant sur le bleu du ciel.

Florence,
collection de la Fondazione Cassa di Risparmio



Benedetto da MAIANO
Maiano, 1441 - Florence, 1497

Saint Sébastien
Vers 1489-1491

Marbre blanc

Le saint est représenté dans la plénitude de sa jeunesse, avec un torse puissant et une pose sereine. Grâce à l'équilibre classique des formes, aux modelés doux, et à une relecture des propositions hellénistiques, l'artiste donne à ce thème un style élégant. Cette œuvre ouvre la voie vers le naturalisme préconisé par les maîtres de la « nouvelle manière », avertis de la beauté des sculptures antiques classiques grâce aux nombreuses copies présentes à Rome.

Oppido Mamertina, musée diocésain d'Art sacré
Exécuté pour la chapelle Correale du monastère Santa Caterina d'Alessandria à Terranova (Reggio di Calabria).



Giovanni BUORA
Osteno (diocèse de Come),
actif à Venise depuis 1476 -
Venise, 1513

La Vierge
Début du 16^e siècle

Pierre, traces de polychromie

Travaillant à Venise autour de 1500, Giovanni Buora est l'un des plus proches collaborateurs de Pietro Lombardo. Le visage arrondi de la Vierge comme les plis élégants de son manteau se présentent comme des développements adoucis du style souvent sévère de la sculpture vénitienne de la période.

Paris, musée des Arts décoratifs, legs Emile Peyre, 1905



**Tullio LOMBARDO
et atelier**
Venise ?, vers 1455 - Venise, 1532

**Jeune Guerrier
(Saint Georges ou Théodore ?)**
Vers 1490-1500

Marbre

Cette belle figure à mi-corps est probablement un page protecteur ou un saint militaire, le très populaire saint Georges triomphant du dragon, ou Théodore, saint patron de Venise avec saint Marc. Il était destiné à prendre place dans une lunette au-dessus d'une porte ou d'une tombe murale dans un lieu sacré. Grâce à son nez droit et sa chevelure luxuriante et bouclée, ce jeune guerrier incarne un idéal de beauté juvénile vénitienne mis au point par Tullio Lombardo vers 1500 combinant qualités antiques et modernes, sensuelles et spirituelles.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Friedsam Collection, legs Michael Friedsam, 1931,
inv. 32.100.155

Un Olympe privé. La sculpture des studioli

C'est à des intérieurs de personnes cultivées, pièces ou simples alcôves dédiées à l'étude ou à la contemplation, que sont destinées, à côté de pièces antiques, des œuvres modernes. À Venise et à Padoue, des sculpteurs tels que Tullio et Antonio Lombardo, Antonio Minello ou Giammaria Mosca exécutent des reliefs en marbre où ils font revivre le passé classique, tant dans la forme que dans les sujets. Ces œuvres nouvelles all'antica représentent des dieux, selon des thématiques liées au sentiment amoureux, ainsi que des figures héroïques de l'histoire grecque et romaine ou de la mythologie, exemplaires par les forces qu'elles opposent aux tourments du destin dans des attitudes de nobles souffrances. À côté de ces reliefs, les délicates statuettes en bronze de Jacopo Bonacolsi cherchent à surpasser les modèles antiques avec tant de raffinement que le sculpteur est surnommé « l'Antico ». Ces nus masculins ou féminins apportent une version moderne de l'Antiquité, subtile et sévère, tout empreinte d'une pureté et d'un classicisme qui peuvent tendre vers une abstraction poétique propice à la méditation.



détail

Tullio LOMBARDO
Venise ?, vers 1455 -
Venise, 1532



Bacchus et Ariane
Vers 1505

Marbre

Ces figures, d'une beauté idéale, penchent tendrement leur tête l'une vers l'autre, leurs bustes projetés vers l'avant, selon un dispositif utilisé dans les camées antiques. Le poli et la douceur des formes, mis en valeur par le traitement profond des chevelures, accentuent le caractère lumineux des visages. Ces jeux d'ombre et de lumière, mettent l'accent sur la nature de la vie intérieure, insufflant aux visages des sentiments intimes et évanescents. Ce type de relief prenait place dans la demeure des riches patriciens, lecteurs des textes antiques, collectionneurs, recherchant comme Gabriele Vendramin « un peu de repos et de quiétude d'âme ».

BACCHUS ET ARIANE

Le sujet de ce relief fait l'objet de plusieurs interprétations. La couronne de feuilles de vignes qui ceint la tête du personnage masculin l'identifie à Bacchus, le dieu du vin dans la mythologie antique. Sa compagne serait donc son épouse Ariane, fille du roi de Crète Minos.

Ce jeune homme pourrait également personnifier la poésie lyrique : figuré bouche entrouverte, il récite des vers avec brio à la jeune femme à ses côtés.



Vienne, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer,
inv. 7471



D'après un modèle
d'**Antonello GAGINI**
Palerme, 1478 -
Palerme, 1536



Spinario [Le Tireur d'épine]
Messine ?, début du 16^e siècle

Alliage de cuivre, patine brun foncé

SPINARIO OU TIREUR D'ÉPINE

Le tireur d'épine est un type statuaire grec célèbre qui a inspiré les artistes à travers les siècles. Aujourd'hui perdu, l'original aurait été créé à l'époque hellénistique (au 2^e siècle av. J.-C.) durant laquelle les sculpteurs mettent à l'honneur les sujets pittoresques et les scènes de genre. Le tireur d'épine est assis sur un tronc d'arbre ou sur un rocher. Voûté au-dessus de sa blessure, son buste incliné fait ressortir les muscles du corps.



New York, The Metropolitan Museum of Art,
don de George et Florence Blumenthal, 1932,
inv. 32.121



Attribué à **Andrea BRIOSCO**, dit **Andrea RICCIO**
Trente, 1470 - Padoue, 1532



Tireur d'épine
Vers 1500

Terre cuite autrefois polychromée

Berlin, Collection de sculptures et musée d'Art byzantin, musées d'État de Berlin, musée Bode, inv. 204, don Oskar Hainauer, 1884

Par-delà l'affinité de la pose avec la statue antique du *Spinario*, ce jeune garçon montre une volonté de détournement systématique de la part de l'artiste : l'innocente nudité est devenue grotesque, les traits harmonieux sont déformés, tandis que la concentration s'est muée en douleur. Renforçant le réalisme du traitement de ce jeune sans-abri, des détails étaient à l'origine rehaussés de couleurs probablement vives. Cette statue était certainement destinée à un commanditaire cultivé, se piquant de posséder une sculpture non pas seulement inspirée d'un célèbre modèle, mais se jouant de celui-ci.



Giammaria MOSCA

Padoue, vers 1495-1497 - Cracovie,
1574

La Mort de Cléopâtre

Vers 1515-1520.

Cadre du début du 17^e siècle

Marbre blanc avec incrustations

de pierre dure noire

Cadre en marbre jaune de Sienne

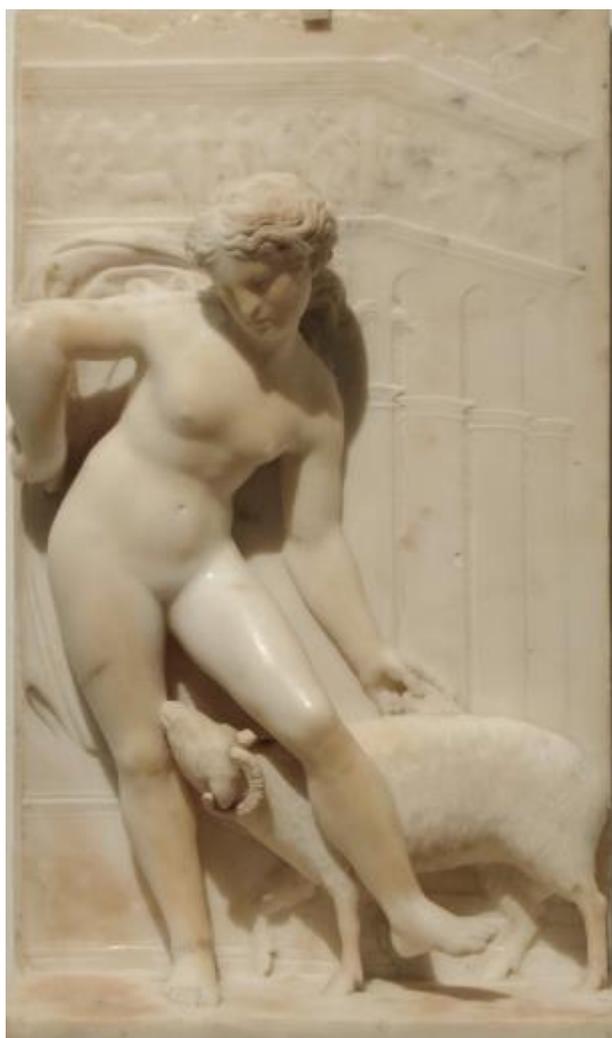
Boccace dans son livre
Des femmes illustres, place
Cléopâtre parmi les femmes
ayant eu « une force remarquable
de caractère », comme Vénus,
Cassandre, Didon ou Lucrece.
Toutes ces figures se retrouvent
sur des reliefs produits en
Vénétie au début du 16^e siècle,
probablement pour des *studioli*.
Le somptueux cadre et le fond
noir, ajoutés à Rome au début
du 17^e siècle, mettent en valeur
la pureté des volumes et des
lignes.

Rennes, musée des Beaux-Arts,
inv. 794.1.524

Œuvre restaurée à l'occasion de l'exposition



Venus anadyomède, vers 1508-1516. Marbre. Londres. Victoria and Albert Museum.
Antonio Lombardo (vers 1458-1516 ?).



Antonio MINELLO

Padoue, vers 1465 - Venise, 1529

Pan et Luna

(Neptune et Théopane?)

Vers 1525

Marbre

Munich, Bayerisches Nationalmuseum,
inv. R2867 1-2

Si de nombreux reliefs de *studioli* à sujet antique ont une valeur morale et héroïque, d'autres présentent une dimension érotique et ludique. La position de la jeune fille prête à monter sur le dos d'un petit bélier, sa chevelure flottante et les mouvements rythmiques de son manteau rehaussent son charme sensuel. La coiffure de la jeune fille, son regard baissé avec les yeux presque fermés et les détails adoucis du visage et de l'anatomie, qui évoquent la pierre usée par le temps, sont caractéristiques de la production de Minello.

PAN ET LUNA

Le sujet de ce relief est discuté. Il pourrait représenter la déesse romaine de la pleine lune, Luna, séduite par Pan, divinité de la nature et protecteur des bergers, ici représenté sous la forme d'un bélier. Il s'agit peut-être aussi du dieu de la mer Neptune, amoureux de la belle Théopane. Ayant pris la forme d'un bélier, le dieu la convainc de jouer avec lui et de monter sur son dos, avant de l'emmener.





Pietro Vannucci dit Le Pérugin (vers 1450-1523). *Apollon et Daphnis*, dit longtemps *Apollon et Marsyas*, vers 1490-1500. Bois (peuplier). Paris, musée du Louvre, département des Peintures.



<p>Giammaria MOSCA Padoue, vers 1495-1497 - Cracovie, 1574</p> <p>Le Jugement de Salomon Vers 1510-1520</p> <p>Haut-relief, marbre</p> <p>Inscription sur la paroi du fond: à gauche: QVIS DICET REG [EM] / NON SAPIEN[TE] / IVDI / CASSE; à droite: CONTEMP[TU] ET A / MOR E DIIVC[ARE] EST VER / ITAS [Qui dira que le roi ne juge pas avec sagesse. Entre le mépris et l'amour la vérité vient d'un jugement qui tranche.] Sur la base: POSTHVMVS (Le « posthume » considéré comme un surnom de Giambattista del Leone)</p> <p>En 1874, la tête de Salomon a été dérobée.</p> <p>Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. RF 4029</p>	<p>Le commanditaire de l'œuvre, Gianbattista del Leone, est un humaniste padouan, professeur de philosophie à l'université de Padoue. Ce milieu cherche à concilier les apports philosophiques et moraux de l'Antiquité classique et le message chrétien dans une harmonie complémentaire. Cette fusion entre sujet biblique et représentation antique se retrouve dans notre relief qui reprend le thème de l'<i>adlocutio</i> classique, exhortation de l'empereur romain à ses troupes. Un profond intérêt pour les poses contournées et les visages expressifs (douleur, résignation, imploration, stupeur) participe de sa force éloquente.</p>	<p>LE JUGEMENT DE SALOMON</p> <p>Cette histoire de l'Ancien Testament (Bible) met en scène le roi d'Israël Salomon, réputé pour sa sagesse, et deux femmes ayant chacune mis au monde un enfant, dont l'un meurt prématurément. Les deux mères se disputent l'enfant survivant. Pour régler ce désaccord, Salomon ordonne de couper l'enfant vivant en deux. Bouleversée, l'une des femmes préfère renoncer au nourrisson plutôt que de le voir mourir. Salomon reconnaît ainsi la véritable mère.</p> 
--	--	---

IV. « Roma Caput Mundi » : Rome centre du monde

Si l'Antiquité classique constitue depuis les débuts du 15^e siècle l'un des fondements de la Renaissance, ce modèle devient dans les années 1500 un socle inégalé d'inspiration, particulièrement dans les œuvres de la Rome antique.

Déjà bien présente dans la seconde moitié du 15^e siècle, le foyer artistique romain joue à côté de Florence un rôle majeur dans la mise au point du style classique. Les papes comme le haut clergé rivalisent pour passer aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes les plus importants des commandes qui renforcent leur prestige et contribuent à rendre visible la dignité et la grandeur de l'Église. La présence côte à côte de Raphaël, de Bramante ou de Michel-Ange fait de la ville un creuset artistique incomparable.

Le prestige de l'Antiquité, immédiatement présente, est renouvelé par de nouvelles découvertes, principalement hellénistiques d'un pathétisme puissant, comme celle du groupe de Laocoon et de ses fils dont la force marque des générations d'artistes.

Les grands sculpteurs florentins Andrea Sansovino et Jacopo Sansovino arrivent à Rome en 1505, interprètes d'un style équilibré. De retour à Rome en 1505, Michel-Ange propose un aboutissement du classicisme antiquisant dont les Esclaves synthétisent le caractère harmonieux du corps apollinien et l'expression d'un tourment spirituel menant au sublime. Au même moment, en Lombardie, le classicisme trouve ses meilleurs représentants avec Cristoforo Solari et Bambaia, tous deux riches d'un séjour romain.

La naissance de la « manière moderne »

À Florence comme à Rome, autour de 1500, se fait jour la volonté d'incarner les rapports harmonieux porteurs d'équilibre que l'homme entretient avec le monde, fondés sur les grands exemples antiques. Pour Giorgio Vasari, Léonard, Raphaël et surtout Michel-Ange dominant la nouvelle période qui marque l'apogée de la Renaissance.

Ils sont à l'origine de cette « bonne manière », qui s'appuie sur le dessin, définie comme « l'usage de représenter ce qu'il y a de plus beau, d'assembler les plus belles mains, les plus belles têtes, les plus belles jambes afin d'obtenir la plus belle figure possible et d'en tirer parti pour tous les personnages de la composition ». Dans la Rome du pape Jules II, Raphaël, Michel-Ange, mais également Bramante ou les sculpteurs florentins Andrea et Jacopo Sansovino, élaborent cette harmonie idéale des formes qui est pensée comme une expression du divin et une incarnation du sublime. D'autres artistes comme Baccio Bandinelli à Florence ou Cristoforo Solari à Milan, également passés par Rome, sont les interprètes de cette nouvelle vision de la figure humaine.



Jacopo TATTI, dit SANSOVINO
Florence, 1486 - Venise, 1570

Modèle pour un Saint Paul
1510-1511

Terre cuite (bras droit non original)

Paris, Institut de France,
musée Jacquemart-André, inv. MJAP-S 1890

SAINT PAUL

Selon la tradition chrétienne, Paul est né citoyen romain au début du 1er siècle ap. J.-C. De religion juive, il se convertit après avoir rencontré le Christ ressuscité. Il devient alors « apôtre », apostolos en grec, qui signifie « envoyé », et diffuse l'Évangile relatant la vie et l'enseignement de Jésus. Il meurt décapité. La gestuelle du saint indique qu'il tenait à l'origine l'épée de son martyre dans la main droite.



**Cercle vénitien
de Jacopo SANSOVINO
(Bartolomeo BERGAMASCO
et Pier Paolo STELLA)**
D'après un modèle
d'Andrea SANSOVINO ?

La Vierge et l'Enfant
Après 1527

Stuc polychromé



Cercle vénitien de Jacopo Sansovino (Bartolomeo Bergamasco et Pietro Paolo Stella), d'après un modèle d'Andrea Sansovino ?, Tombeau de Lodovico Euffreducci, 1496-1520, Fermo, église San Francesco. Fermo, Archini's Archive - Aas.ne Marco Ferrana

Ce moulage en stuc reproduit fidèlement le médaillon placé au centre du tombeau de Lodovico Euffreducci dans l'église San Francesco à Fermo. Le tombeau présente un schéma architectural d'origine romaine, inspiré du travail d'Andrea Sansovino. La Vierge est proche de la célèbre statue de Jacopo Sansovino dans l'église Sant' Agostino à Rome : même physionomie classique du visage, même fierté de la pose, même immobilité solennelle du corps.

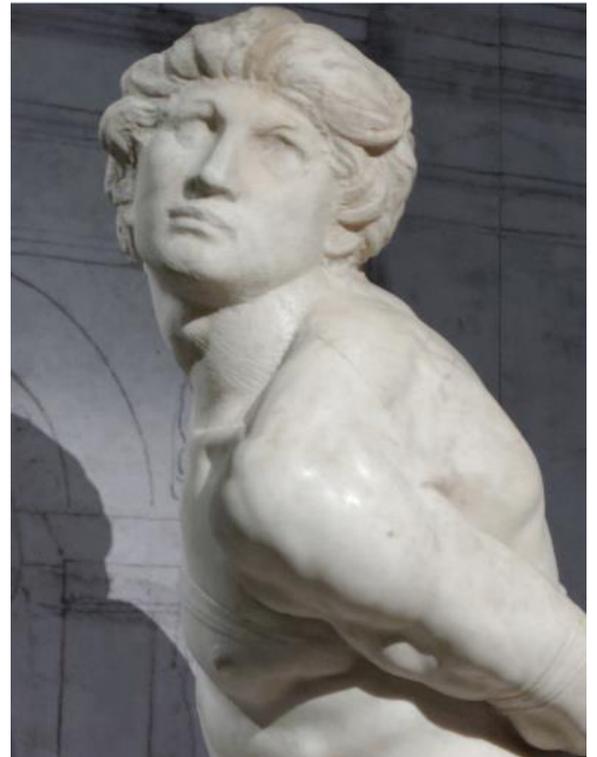
Florence, musée de la Casa Rodolfo Siviero, inv. 277

Michel-Ange: du corps à l'âme. Incarner le sublime

Dès l'achèvement à Florence en 1504 du David, nu colossal et héroïque, plein de fermeté virile, de tensions et d'énergie concentrées, Michel-Ange est reconnu comme un artiste hors du commun. Il est alors appelé à Rome par le pape Jules II pour concevoir son monument funéraire. Après un premier projet colossal, interrompu par la commande de la voûte peinte de la chapelle Sixtine, un second projet présente un monument adossé à une paroi, comportant de multiples figures, dont font partie les deux Esclaves.

Ils incarnent les types idéaux apollinien et herculéen. Alors qu'ils ont été conçus comme des trophées symbolisant les victoires de Jules II, Michel-Ange les représente comme des allégories de la lutte âpre et sans espoir de l'âme humaine contre les chaînes du corps. L'Esclave mourant, assoupi ou même endormi, résume à lui seul l'aboutissement du classicisme antiquisant du début du 16^e siècle : stabilité de la figure, harmonie des formes, conception «apollinienne» du corps masculin où la souplesse des contours s'allie à la puissance de la musculature.

À l'inverse, L'Esclave rebelle, figure athlétique, par son mouvement légèrement tournoyant, inscrit la figure dans une dynamique ascendante: l'être humain, malgré ses liens, tourne son regard vers le monde céleste. Il annonce la «ligne serpentine» qui s'épanouira plus tard avec le maniérisme.





Michelangelo Buonarroti,
dit Michel-Ange

Caprese, près de Seneopolcro, 1475 - Rome, 1564

L'Esclave mourant
L'Esclave rebelle

Marbre



Michel-Ange.
Œuvre pour le tombeau de Jules II, 1513, pierre noire (ou grès) de pierre 7,
plâtre et ardoise brune, tous frag., L. 0,367 m,
Florence, Galerie des Offices, inv. 808 et
Florence, Su concessione del ministero per i beni e le attività culturali.



Michel-Ange est appelé en 1503 par le pape Jules II à Rome pour concevoir son monument funéraire. Après un premier projet colossal rapidement abandonné, l'artiste conçoit, peu après la mort du pontife, un second projet présentant un monument adossé à une paroi comportant des dizaines de figures et trois reliefs en marbre ou en bronze. Sur cet ensemble, Michel-Ange exécute trois sculptures : le Moïse, installé trente ans plus tard sur le tombeau définitif de Jules II dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens à Rome ; et nos deux esclaves, créés à Rome entre 1513 et 1515 et conçus pour la partie inférieure du tombeau. L'Esclave dit mourant présente une pose frontale, liée à sa position entre deux niches. Dans un abandon pathétique, son corps d'adolescent allie souplesse des contours et puissance de la musculature. Les yeux fermés, endormi, l'ensemble des forces

contenues dans son être semble s'être replié à l'intérieur de son corps. L'Esclave dit rebelle est au contraire une figure athlétique dont l'attitude tournoyante du corps et la tête rejetée sur l'épaule gauche l'inscrivent dans une dynamique ascendante : l'être humain, malgré ses liens, tourne son regard vers le monde céleste. *L'Esclave mourant* pourrait résumer l'aboutissement du classicisme antiquisant qui s'était imposé depuis le début du 16^e siècle : stabilité de la figure, harmonie des formes, conception « apollinienne » du corps masculin. À l'inverse, *L'Esclave rebelle*, par son dynamisme et son mouvement légèrement tournoyant, annonce la « *linea serpentina* » que Michel-Ange développera plus tard et qui s'exprimera pleinement avec l'épanouissement du maniérisme.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures,
inv. MR 1590 et MR 1589



**Michelangelo BUONARROTI,
dit MICHEL-ANGE**

Caprese, près de Sansepolcro,
1475 - Rome, 1564

***Nu masculin
(avec indications de proportions)***

Au verso : Nu masculin
1515-1520

Sanguine (deux tonalités) avec traces
de stylet, sur papier

Château de Windsor, Bibliothèque royale
(collection Royale de Sa Majesté la Reine Élisabeth
II), inv. RCIN 912765

Cette sanguine pourrait être une étude autonome plutôt qu'un dessin préparatoire à des travaux de sculpture ou de peinture. Un lien avec les *Esclaves* du Tombeau de Jules II a cependant souvent été évoqué. D'une exécution très soignée, le recto de la feuille présente une figure nue masculine en action, animée par un déhanchement accentuant le mouvement de son bras droit. Au verso de la feuille figure un autre nu masculin en léger raccourci, dans une attitude également expressive. Michel-Ange a noté des indications relatives aux proportions des parties du corps, mesures très proches de celle élaborées par le théoricien et architecte de l'antiquité Vitruve.



Michelangelo
BUONARROTI,
dit MICHEL-ANGE
Caprese, près de Sansepolcro,
1475 - Rome, 1564

Cupidon
1497

Marbre



Redécouvert vers 1995 à New York, le *Cupidon* se présente comme un préadolescent, mince et svelte, un éphèbe élancé. Il s'inspire des figures juvéniles aux formes très lisses plus asexuées qu'androgynes, dont des torsos fragmentaires étaient conservés dans des collections romaines. Sa pose reprend le mouvement déséquilibré, les jambes croisées et le bras levé en hauteur de l'*Orphée* de Bertoldo (présenté dans l'exposition), dont Michel-Ange a suivi l'enseignement à Florence dans les Jardins de saint Marc, entouré des collections d'antiques des Médicis. Cette instabilité accentue la souplesse du mouvement et le caractère dynamique de l'œuvre.

France, ministère de l'Europe et des Affaires étrangères,
inv. R 26 350
En dépôt à New York, The Metropolitan Museum of Art,
inv. L 2009 40

CUPIDON

Dans la mythologie romaine antique, Cupidon est le dieu de l'amour, fils de la déesse Vénus. Souvent représenté en archer, il décoche des flèches, symboles du désir, pour susciter l'amour dans le cœur des hommes et des dieux.

Cupidon est figuré sous les traits d'un enfant ou d'un adolescent, parfois doté d'ailes mais ce n'est pas le cas ici. On le reconnaît au carquois de flèches, constitué d'une patte de fauve, qu'il porte dans le dos.



Rome 1506 : Le Laocoon, découverte et fortune

À l'orée du 16^e siècle se produit à Rome la redécouverte d'une sculpture antique fascinante et spectaculaire. En janvier 1506, dans une vigne sur l'Esquilin, l'une des collines de Rome, est mis au jour, probablement en présence de Giuliano da Sangallo et de Michel-Ange, un imposant groupe sculpté de

trois personnages en marbre.

Immédiatement l'oeuvre est identifiée comme étant celle citée par Pline l'Ancien dans son Histoire naturelle, une sculpture « qui a mérité la gloire (...) oeuvre que l'on doit juger au-dessus de toute autre, en peinture comme en sculpture (sculpture en bronze) », l'auteur donnant également le nom des trois artistes : Hagèsandros, Polydôros et Athanadôros de Rhodes.

Rapidement acquis par le pape Jules II, le chef-d'oeuvre miraculeusement réapparu est célébré dès sa découverte par les poètes comme « une oeuvre d'un art divin », et fait l'objet de nombreuses répliques dans tous les matériaux, mais aussi de réinterprétations.

L'agonie du père et de ses deux enfants étouffés par l'étreinte de deux serpents monstrueux est prise par de très nombreux artistes comme un modèle, autant pour l'expression de la douleur associée à la beauté physique que pour celle des mouvements du corps et des passions de l'âme.



Jacopo TATTI,
dit **Jacopo**
SANSOVINO ?
Florence, 1486 -
Venise, 1570



Laocöon
Vers 1520

Bronze



Grande du Laocöon, copie marbre
d'un original hellénistique, marbre.
H. 2,42 m, Cité du Vatican, musée
du Vatican, © LivioAndronico / CC
BY-SA 4.0

Ce petit bronze reproduit le groupe sculpté tel qu'il se présentait lors de sa découverte en 1506, privé de certains éléments. De nombreux artistes ne tardèrent pas à se mesurer au gigantesque marbre romain en le reproduisant à une échelle réduite. Vasari rapporte que Sansovino figura parmi les sculpteurs invités par Bramante à exécuter « une copie en cire de grand format », et que, selon Raphaël, « Sansovino, malgré sa jeunesse, avait largement dépassé tous les autres », si bien qu'il obtint que sa copie soit coulée dans le bronze.

Florence, Musée national du Bargello, inv. 427 Bronzi



ÉCOLE FRANCAISE

Laocoon et ses fils

Vers 1540

Huile sur bois (hêtre)



Marco Dente da Ravenna,
Laocöon, vers 1520-1523
Burin, H. 0,443 m
New York, The Metropolitan Museum
of Art, Collection Elisha Whittelsey
Collection, Fond Elisha Whittelsey,
1949, inv. 49.97.122
© The Metropolitan Museum of Art

Le *Laocöon* est également utilisé pour démontrer la supériorité de la sculpture sur la peinture. Si le groupe antique fit rapidement l'objet de copies sculptées et de moulages, c'est par l'estampe que son image connut sa plus ample diffusion. L'auteur anonyme s'inspira de l'estampe gravée par Marco Dente da Ravenna, entre 1520 et 1523, pour réaliser l'une des rares peintures conservées reproduisant le groupe sculpté.

Digne-les-Bains, musée Gassendi,
inv. 904.32.10, anciennement inv. 92,
don Étienne Martin, 1904



**Severo CALZETTA,
dit Severo da RAVENNA**

Ferrare ou Ravenne, connu en 1496 -
Ravenne, avant 1538

Flambeau

Laiton, patine brune. Fondu en deux parties, le triton et le balustre avec la bobèche. L'accessoire dans la main droite manque. Le coquillage est moulé sur nature

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, donation de la marquise Arconati-Visconti, 1916, inv. OA 6942

URBINO

Coupe : Laocöon
Vers 1530-1540

Faïence

Milan, Castello Sforzesco, Collections municipales d'art appliqué, inv. Maioliche 223



Jacopo TATTI,
dit **Jacopo SANSOVINO?**
Florence, 1486 - Venise, 1570

Le Plus Jeune Fils de Laocöon
Après 1506

Sanguine sur papier beige

L'artiste a tracé une copie d'après la figure de gauche du *Laocöon*, en proposant la réintégration de son bras droit, lequel manquait au moment de la découverte de l'œuvre à Rome, en 1506, anticipant ainsi la restauration du groupe sculpté effectuée vers 1532-1533 par Giovanni Angelo da Montorsoli. Cette feuille se caractérise par une manière de hachurer les ombres au moyen de traits réguliers parallèles ou entrecroisés qui s'adaptent à la rotundité des volumes, spécificités qui le font attribuer à Jacopo Sansovino.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, inv. 2712



Agostino BUSTI, dit BAMBAIA
Busto Arsizio, 1483 - Milan, 1548

***Quatre pilastres du tombeau
de Gaston de Foix***
Vers 1516-1523

Marbre

Ces reliefs travaillés avec une virtuosité stupéfiante décoraient le monument funéraire destiné à accueillir la dépouille du général français Gaston de Foix, neveu du roi Louis XII. Ils pourraient s'inspirer de pilastres d'époque flavienne provenant du mont Aventin à Rome : un superbe exemple antique de panoplie sculptée débordante que Bambaia reprit dans ses prouesses marmoréennes. Les pilastres devaient prendre place entre des panneaux figurant des scènes de la carrière militaire du général, ce qui explique qu'ils sont superbement ciselés de frises de trophées, d'armes et de nombreux autres instruments guerriers.

Turin, Palazzo Madama, musée municipal d'Art ancien,
inv. 0463/PM-0466/PM



Donato BRAMANTE

Monte Asdrualdo
(actuelle Fermignano),
1444 - Rome, 1514

Homme d'armes

Vers 1487-1490

Fresque déposée et transposée
sur toile

Cette fresque appartient à une série d'hommes en armure, version moderne du thème médiéval des « neuf preux » peints pour la « chambre des Barons » de la demeure milanaise du poète Gaspare Visconti. Il s'agit sûrement d'une représentation à l'antique des illustres personnages fréquentant le cénacle des Visconti. L'expressivité intense des visages et la forte présence physique des corps introduisent dans l'art italien le thème du gigantisme de la figure humaine.

Milan, Pinacothèque de Brera,
inv. Reg. cron. 1234



Lorenzo da MUZZANO

Milan, documenté entre 1492
et 1509 - ?, 1516

**Louis XII, roi de France
de 1498 à 1515**

1508

Marbre

Inscriptions, sur le bord inférieur
de la cuirasse:

MEDIOLANENSIS LAVRENCIVS
DEMVGIANO OPVS FECIT 1508
[Laurent de Mugiano de Milano
a fait cette œuvre];

sur la carte dans la main gauche:

IT, MI, CRE, VE, IA, FI, R.

Même s'il porte le collier
de l'ordre de Saint-Michel,
Louis XII se présente ici comme
un empereur romain: l'armure
est décorée de scènes de bataille
(peut-être tirées d'éléments
de la colonne Trajane). Dans sa
main, il tient une carte de l'Italie
représentant les conquêtes
françaises. L'idée d'animer
le classicisme imposant et statique
de la statue par des reliefs
à l'antique transforme le buste
du roi en une colonne triomphale
et fait de l'œuvre une nouveauté
dans le milieu milanais autour
de 1500.

Paris, musée du Louvre,
département des Sculptures, inv. MR 1596 A



**Raffaello SANTI ou SANZIO,
dit RAPHAËL**

Urbino, 1483 – Rome, 1520

Deux hommes nus debout

Vers 1507

Plume et encre sur traces de pointe
de plomb

Vienne, Albertina, inv. Nr. 117r



**Jacopo CARUCCI,
dit PONTORMO**

Pontorme (Empoli), 1494 - Florence,
1557

***Étude de tête
pour le retable Pucci***

1518

Sanguine sur papier non préparé

Florence, Galerie des Offices, Cabinet des dessins
et des estampes, inv. 6581 F



Milan, cercle de Cristoforo SOLARI, dit IL GOBBO
Milan, vers 1470 - Milan, 1524

Femme angoissée
Vers 1515-1520

Albâtre

Cette demi-figure féminine, au visage levé vers le ciel, atteste de l'attrait de l'auteur pour les œuvres antiques telles que le *Laocoon*; figure caractérisée par une pose contorsionnée avec la tête rejetée en arrière. Cherchant à imiter les fragments grecs et romains, l'artiste offre à son œuvre des allures de fausse antique capable de s'intégrer à une collection d'œuvres authentiquement antiques. Il pourrait s'agir d'une figure de la mythologie classique, peut-être Didon, Ariane ou, surtout, Lucrece.

Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 219-1879



Cristoforo SOLARI, dit IL GOBBO
Milan, vers 1470 - Milan, 1524



Christ à la colonne
Vers 1510-1520

Marbre de Candoglia

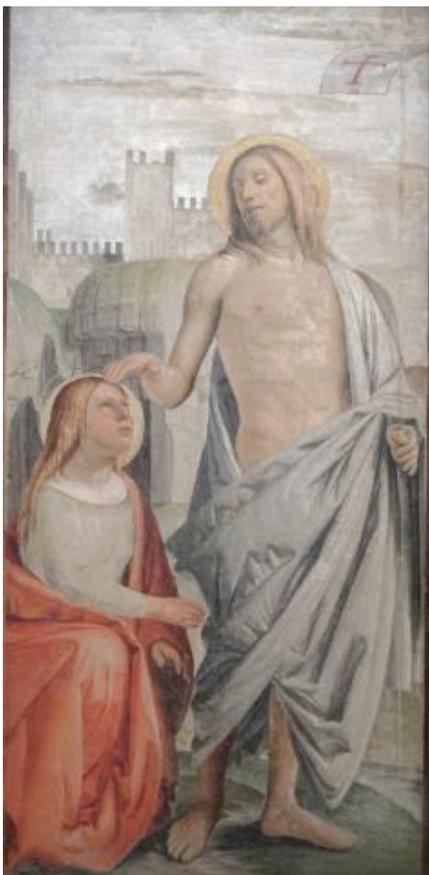
Sur le piédestal de la colonne:
TANTI NE / HVMANVM / GENVS
VT / SANGVINE / TE DIVINO /
REDIMEREM

[Je t'ai tellement aimé, genre humain, que je t'ai racheté avec mon sang divin]

Sur la face antérieure de la base:
CHRI . GOBI . MLN . OPVS
[Œuvre de Cristoforo Gobbo de Milan]

Cette sculpture est l'une des rares œuvres autographes de ce sculpteur et architecte qui, aux yeux de ses contemporains, soutenait la comparaison avec Michel-Ange. L'invention de la pose a été rattachée au *Laocoon* découvert à Rome en 1506 et aux études de Michel-Ange pour le Tombeau de Jules II, et notamment à *L'Esclave rebelle*. Le classicisme de ce Christ, d'inspiration antique, témoigne également de la connaissance des études dessinées de prisonniers par Léonard de Vinci, celui-ci étant cependant interprété sous des formes « herculéennes ».

Milan, cathédrale



**Bartolomeo SUARDI,
dit BRAMANTINO**
Milan, vers 1465 - Milan, vers 1530

Noli me tangere
Vers 1502-1503

Fresque déposée et transposée
sur toile

L'aspect athlétique et les gestes suspendus du Christ régissent pleinement l'espace réduit délimité par le cadre. Ils participent à la forte présence de la figure qui trouve des correspondances tant avec les hommes d'armes de Bramante qu'avec la sculpture lombarde de l'époque comme les figures monumentales de Cristoforo Solari. L'œuvre montre aussi l'intense dialogue muet orchestré par le regard affectueux et miséricordieux du Christ.

Milan, Castello Sforzesco, pinacothèque,
inv. 39
Provenant de l'église détruite Santa Maria
del Giardino à Milan



détail

Baccio BANDINELLI
 Florence, 1493 - Florence, 1560

Mercure flûteur
 Vers 1512

Marbre

Acquis pour la collection de François I^{er} en 1530, ce *Mercure* témoigne de l'attrait pour les attitudes sophistiquées, revivifié par la découverte du *Laocoon*, marqué dans le subtil jeu de déséquilibres de la composition. Il témoigne également de la délicatesse florentine que conserve le classicisme florentin du début du 16^e siècle. Fortement dégradés avant la Révolution française, les restes d'un pétase ailé et ceux de l'embouchure d'une flûte entre les lèvres permettent de reconnaître le dieu Mercure.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures,
 inv. MR SUP 55



Agostino BUSTI, dit BAMBAIA

Busto Arsizio, 1483 - Milan, 1548

Couple d'apôtres

Vers 1516-1523

Marbre

Conçus pour le tombeau inachevé de Gaston de Foix, général français tué à la bataille de Ravenne en 1512, les apôtres étaient sûrement prévus pour s'adosser à des pilastres à la base du monument. Ils sont animés d'une vitalité débordante, en particulier dans la joyeuse virtuosité des drapés, et font écho dans le marbre aux diverses postures et attitudes pleines de vie de la *Cène* de Léonard. Ils peuvent également être rapprochés des figures d'apôtres dessinés par Michel-Ange pour la chapelle Sixtine à Rome.

Milan, Castello Sforzesco,
collections d'Art ancien, inv. 1426-1427

**Agostino BUSTI, dit BAMBAIA**

Busto Arsizio, 1483 - Milan, 1548

Projet de monument ou de décor funéraire

Vers 1515

Plume et encre brune sur tracé préparatoire au stylet et traces de crayon noir sur papier blanc contrecollé (partie architecturale); plume et encre gris-brun (figures)

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, inv. 5618 recto

Ce projet appartient probablement aux feuilles réalisées par Bambaia pour le tombeau du général français Gaston de Foix, neveu de Louis XII. Mais l'impossibilité manifeste de traduire ce dessin dans le marbre en raison de son extrême richesse et du coût disproportionné d'une telle entreprise pourrait indiquer que la feuille a vu le jour comme étude d'une peinture ou d'un décor éphémère pour une cérémonie funéraire. Ce projet est sûrement le résultat du séjour à Rome de l'artiste qui, avec la grâce et le raffinement caractéristiques de son style, retranscrit l'univers classique bouillonnant de la Rome du 16^e siècle.



**Agostino BUSTI,
dit BAMBAIA**
Busto Arsizio, 1483 -
Milan, 1548



La Justice
Vers 1520-1522

Marbre

Cette *Justice* appartenait probablement au tombeau de Maffiolo Birago, autre œuvre d'envergure conçue par Bambaia après le tombeau de Gaston de Foix. Le sculpteur se surpasse en faisant la démonstration de toute sa virtuosité par les effets plastiques produits par les plis sinueux et fins des drapés de marbre qui enveloppent la figure et en accentuent la gestualité solennelle. L'œuvre constitue le plus haut niveau de sa réinterprétation de l'antique dans le rendu de la figure féminine drapée et auréolée d'une grâce sophistiquée.

Milan, Castello Sforzesco, collections d'Art ancien,
inv. 1592

Videos :

A l'auditorium du Louvre présentation de l'exposition par Raphaël Bories (conservateur au Mucem) :
<https://www.youtube.com/watch?v=KVR6qRwB7aA>

Visite exposition par Marc Bormand conservateur, département des sculptures au Musée du Louvre
<https://www.youtube.com/watch?v=49qcgQ-jBzU>