

Au-delà de la Renaissance

entre Dürer et
Parmigianino

Textes d'approfondissement
pour la visite



Les raisons de l'exposition

L'exposition ***Au-delà de la Renaissance. Entre Dürer et Parmigianino*** naît du regard de **Georg Baselitz** (1938–2026), grand artiste contemporain et collectionneur passionné qui, pendant plus de cinquante ans, a réuni des œuvres des maîtres de l'art graphique européen de l'époque moderne. Les plus de 130 estampes de sa collection, auxquelles s'ajoutent les œuvres du **Musée des Beaux-Arts de Budapest**, proposent un voyage dans une époque inquiète et expérimentale, au cours de laquelle les artistes explorèrent des formes et des possibilités nouvelles par rapport aux canons de la Renaissance.

L'exposition étudie les recherches et les inventions qui, tout au long du XVI^e siècle, germèrent dans les ateliers de toute l'Europe grâce à la diffusion croissante et à la familiarité avec les techniques de l'estampe. Prenant symboliquement pour point de départ Albrecht Dürer, figure essentielle de l'histoire de l'art graphique, elle présente le travail de grands artistes italiens, français, néerlandais et allemands, ca-

pables de maîtriser différentes techniques – de la xylographie à plusieurs matrices au burin et à l'eau-forte – pour exprimer leur sensibilité et leurs inclinations propres.

Le parcours de l'exposition va de l'iconographie sacrée à l'iconographie mythologique, des figures en costume aux figures en méditation, rapprochant les œuvres d'artistes différents afin d'offrir au regard du visiteur la pluralité des solutions qu'ils ont élaborées sur les plans de la composition, du style et de la technique.

Les chefs-d'œuvre d'**Andrea Mantegna**, de **Domenico Beccafumi** et de **Parmigianino**, ainsi que ceux de **Lucas Cranach l'Ancien**, d'**Hendrick Goltzius**, de **Bartholomeus Spranger** et de l'**École de Fontainebleau**, constituent ainsi une introduction aux aspects kaléidoscopiques de la fin de la Renaissance et du Maniérisme européen : un ensemble de poétiques et d'aspirations aussi raffiné que surprenant, destiné à fasciner le public et les artistes au cours des siècles suivants. La figure de l'artiste et collectionneur Baselitz, également évoquée ici à travers certaines de ses œuvres, en est l'exemple.

Salle 1

Albrecht Dürer, maître de l'estampe

Figure fondamentale de la gravure allemande du XVI^e siècle, **Albrecht Dürer** (1471–1528) porta la gravure à un niveau de complexité extraordinaire. Dans ses estampes, la ligne ne se limite pas à dessiner les contours des figures : elle construit les volumes, les surfaces et la profondeur grâce aux variations du trait et à la modulation dense des signes.

Dürer n'utilisa jamais la couleur dans ses estampes : le contraste entre l'encre et le papier suffisait à définir l'image. Son œuvre connut un immense succès et ses modèles continuèrent à être repris longtemps après sa mort. Dans les années 1620, certaines de ses xylographies furent imprimées en couleurs par l'éditeur amstellodamois **Willem Jansz Blaeu**, grâce à l'ajout de nouvelles matrices de ton. ***Le Rhinocéros*** et le ***Portrait d'Ulrich Varnbüler***, présentés ici, montrent comment une même invention pouvait acquérir un caractère nouveau grâce à la couleur.

Salle 1

Couples de figures

Le succès de l'œuvre d'**Albrecht Dürer** se mesure également au nombre d'artistes qui reprirent et réinterprétèrent ses inventions. Parmi eux figure **Sebald Beham** (1500–1550), auteur d'une xylographie représentant ***Adam et Ève***, dont dérive la version d'auteur inconnu présentée ici.

La comparaison avec la célèbre gravure de Dürer de 1504 est éloquente : Beham conserve la composition de la scène, mais la traduit dans un langage plus net et plus contrasté, accentuant sa dimension symbolique au détriment de sa dimension naturaliste.

Si le croisement des regards et le contact des mains des premiers parents soulignent la réciprocité de leur relation, un rapport différent et contrasté entre les figures apparaît dans les ***Amants mal assortis*** de **Jakob Lucius** (vers 1530–1597), où la proximité des protagonistes devient une occasion de contraste.

L'homme âgé, marqué par des traits grotesques et par le désir, s'oppose à la jeune femme, impassible et distante : gestes, expressions et physionomies soulignent les caractères satiriques et moraux inhérents à l'œuvre, qui interprète un thème iconographique largement répandu dans le Nord de l'Europe à cette époque.

Salle 1

Lucas Cranach l'Ancien

Lucas Cranach l'Ancien (1472–1553) fut, avec **Hans Burgkmair**, parmi les premiers artistes allemands à expérimenter, dès le début du XVI^e siècle, la xylographie à plusieurs matrices, en associant au bloc de trait une ou plusieurs matrices de ton, qui apportaient à l'estampe des aplats de couleur et des effets de clair-obscur.

Dans ***Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean***, qui fait partie d'une édition du Missale pataviense imprimée à Vienne en 1503, les couleurs sont appliquées à la main sur l'estampe. L'utilisation de plusieurs matrices par Cranach est particulièrement bien représentée par les deux versions de la ***Prédication de saint Jean-Baptiste*** de 1516 : l'ajout de l'orange modifie sensiblement l'aspect de l'image et en ravive l'impact.

Tout aussi importantes sont les deux versions de la ***Prière au jardin des Oliviers***, appartenant à la série de la *Passion* : à l'estampe sur papier s'ajoute en effet celle sur vessie de porc, destinée à obtenir les effets plus doux et plus délicats du parchemin.

Salle 1

Jacques Bellange

Peintre et graveur à la cour de Nancy de 1602 à 1616, **Jacques Bellange** (1575 ?–1616) travailla dans un milieu ouvert aux échanges artistiques entre la France, l'Allemagne et l'Italie et compte parmi les artistes les plus originaux du maniérisme européen tardif.

Ses compositions, principalement religieuses, sont animées de figures élégantes et allongées, aux cous fins, aux coiffures élaborées et aux draperies tantôt ajustées, tantôt somptueuses ; des points de vue et des cadrages inhabituels accentuent le caractère théâtral des scènes, tandis que le jeu de la lumière et de l'ombre contribue à créer des atmosphères particulièrement intenses.

Grâce à l'utilisation magistrale du hachurage et du pointillé, combinée à des morsures savamment maîtrisées, Bellange obtint des effets d'une grande raffinement, restituant la douceur des chairs, la texture des étoffes et la profondeur des espaces, comme le montrent bien les eaux-fortes exposées.

Salle 1

Le rendu du clair-obscur

Au XVI^e siècle, l'estampe devient un champ d'expérimentation dans lequel les artistes explorent les possibilités offertes par la combinaison de techniques et de matrices.

Ugo da Carpi (vers 1470–1532) fut un pionnier dans le rendu du clair-obscur par la gravure sur bois : son ***Diogène***, inspiré de **Parmigianino**, et le groupe d'***Énée et Anchise***, inspiré de **Raphaël**, sont réalisés à partir de quatre bois et comptent parmi ses chefs-d'œuvre absolus.

Domenico Beccafumi (1486–1551) fut un autre interprète de cette recherche. Parmi les œuvres présentées ici figurent des gravures au burin et à la pointe sèche, comme ***Noé ivre après le Déluge avec deux de ses fils***, auxquelles s'ajoutent des gravures sur bois à plusieurs matrices appartenant aux séries des ***Apôtres et des Saints***, dans lesquelles l'artiste démontre sa maîtrise technique du rendu des passages de ton. Les différentes matrices, imprimées successivement, construisent les figures et les espaces par des passages de lumière et d'ombre, sans recourir à une ligne de contour, modelant les volumes et suggérant les profondeurs.

Salle 2

Le modèle et ses variations

Les trois estampes représentant ***L'Agriculture*** dérivent d'une œuvre perdue de **Giuseppe Arcimboldo** (1526–1593), peintre de cour des empereurs à Vienne et à Prague, célèbre pour ses allégories extravagantes composées d'éléments végétaux, animaux et d'objets, ici des outils agricoles. Leur particularité réside toutefois précisément dans leurs différences : bien qu'elles dérivent du même modèle, elles en proposent des interprétations différentes.

L'eau-forte et la gravure suivent plus fidèlement la composition originale ; la gravure sur bois, en revanche, s'en éloigne plus librement, en accentuant les contours pour donner naissance à une image d'un fort impact expressif et en introduisant également de nouveaux détails, comme la saucisse suspendue au chapeau. La copie devient ainsi une forme de réinterprétation.

Salle 2

Géométries et perspectives

Au XVI^e siècle, la possibilité de multiplier les images élargit considérablement les usages de l'estampe. Les gravures sur bois en couleurs d'**Erasmus Loy**, actif à Ratisbonne entre les années 1550 et 1570, représentent des bâtiments et des places idéalisés et imaginaires, construits à l'aide de deux matrices.

Leur destination était inhabituelle : elles n'étaient pas conçues seulement pour être regardées comme des images autonomes, mais pour être appliquées sur des meubles, notamment des armoires et des coffres, en imitant les effets perspectifs et illusionnistes de la marqueterie. Cette pratique rendait accessible, grâce à l'estampe, un type de décor autrement réservé à une clientèle fortunée. Elles sont accompagnées de feuilles détachées du traité visionnaire ***Geometria et Perspectiva*** (1567) de **Lorenz Stöer** (1537–1621), conçu comme support pour la conception d'incrustations de bois.

Salle 2

Parmigianino : variations sur un thème

L'œuvre représentant ***Saint Pierre et saint Jean guérissant l'infirmes à la porte du Temple*** de **Parmigianino** constitue l'une des expériences les plus audacieuses de la gravure maniériste. L'artiste combina pour la première fois l'eau-forte et la gravure sur bois, faisant dialoguer les lignes libres et synthétiques de la plaque de cuivre avec les surfaces tonales du bloc de bois. On connaît de nombreuses variantes de l'œuvre (cinq états), qui montrent des modifications parfois importantes de la plaque gravée ainsi que l'utilisation de différents blocs de couleur pour obtenir les effets picturaux recherchés.

Les matrices survécurent à l'artiste et furent encore utilisées par la suite. Plusieurs versions sont présentées ici : celle obtenue à partir de la seule plaque de cuivre (eau-forte et burin ou pointe sèche), la gravure sur bois (attribuée ici à **Ugo da Carpi** ou **Antonio da Trento**) et un exemplaire combinant les différentes techniques. La comparaison montre que chaque matrice ne constitue qu'une partie de l'image et que le résultat final dépend de l'interaction entre lignes, tons et couleurs.

Salle 3

Parmigianino et la Mise au tombeau du Christ

Parmigianino (1503–1540) est considéré comme le premier maître italien de la technique de l'eau-forte, qu'il apprit à maîtriser en obtenant des résultats particulièrement souples et novateurs ; parmi ses chefs-d'œuvre figure la ***Mise au tombeau du Christ***. L'œuvre fit l'objet d'une phase préparatoire particulièrement attentive : l'artiste étudia les interprétations des grands maîtres et réalisa de nombreux dessins et esquisses. Est présenté ici un exemplaire exceptionnel de la première version (avec les figures tournées vers la gauche), imprimé sur papier jaune, d'une grande délicatesse et d'un lyrisme particulier. La plaque ayant été endommagée lors de la morsure du deuxième état, Parmigianino élaborait une nouvelle composition en contrepartie (c'est-à-dire inversée par rapport à la première), plus structurée et aux traits plus nets. Elle devint l'une des estampes les plus raffinées de son époque et l'une des plus copiées. **Andrea Schiavone** (1522–1563), disciple créatif de Parmigianino, en donna de nombreuses variantes, dont plusieurs sont bien représentées ici. L'exemplaire de Budapest, sur papier jaune et rehaussé de blanc de plomb, se distingue par son graphisme et l'intensité de ses traits, obtenus grâce au travail savant de la matrice.

Salle 4

Antonio Fantuzzi et l'impression en rouge

Au XVI^e siècle, la plupart des estampes étaient réalisées à l'encre noire ou brune sur papier clair. L'impression en rouge représentait donc un choix particulièrement audacieux, surtout dans le cercle des artistes actifs à Fontainebleau dans les années 1540 au service de François I^{er}. La couleur pouvait évoquer la sanguine, conférant aux figures douceur et qualité presque picturale.

Antonio Fantuzzi (vers 1510–1550), d'origine bolognaise et attesté à Fontainebleau entre 1537 et 1550 dans l'entourage de **Francesco Primaticcio**, fut l'un des principaux expérimentateurs de cette pratique. Les deux versions du ***Satyre attaquant une nymphe*** présentées ici, l'une en rouge et l'autre en noir, montrent comment un même sujet peut prendre un caractère radicalement différent selon l'encre utilisée. Dans l'estampe rouge, les formes paraissent plus souples, les contrastes moins nets et l'ensemble plus délicat. Sont également présentées plusieurs eaux-fortes particulièrement significatives du même artiste, comme ***Le Sacrifice*** – première estampe achetée par Baselitz, d'après un tableau de **Rosso Fiorentino** pour la galerie de François I^{er} – ou d'autres inspirées de peintures aujourd'hui perdues : ***La Crémation d'un cadavre***, ***Les Muses autour du mont Parnasse***, ***Artémis***, ***Athéna et Aphrodite quittent l'Olympe***, cette dernière également imprimée en rouge.

Salle 4

L'art de la relation

Dans la tradition figurative, les couples de figures acquièrent leur signification non seulement par ce qu'ils représentent, mais surtout par la manière dont ils instaurent une relation dans l'espace. Position, gestes, regards et mouvements peuvent suggérer harmonie, désir, tension ou opposition.

Au XVI^e siècle, l'estampe devient elle aussi un instrument privilégié pour explorer ces dynamiques. Dans ***Les Amants*** de **Parmigianino**, présenté ici, l'étreinte et la sensualité des gestes transforment le modèle des ***Modi*** de **Marcantonio Raimondi** en une image plus intime et plus douce, dans laquelle les deux amoureux, rendus avec souplesse, semblent sublimer leur harmonie au sein d'un paysage complice. Les interprétations de ***Mars et Vénus*** par le **Maître IQV** et **Léon Davent** sont d'un tout autre registre, nettement plus descriptives et moins atmosphériques ; quelques décennies plus tard, le couple divin – statuaire, modelé par la lumière – manifeste au contraire son unité par l'entrelacement des corps et des mouvements, souligné par la main de Mars, sous le regard bienveillant de Cupidon.

Salle 5

Le nu féminin

Au XVI^e siècle, le nu féminin suscite un intérêt croissant, prenant souvent aussi un caractère sensuel. Sa représentation naît toutefois rarement de l'étude directe d'après le modèle vivant : les artistes se tournent surtout vers les œuvres du passé et les exemples contemporains qui, grâce aux estampes, peuvent circuler et atteindre un public toujours plus large.

Les œuvres présentées ici montrent comment ces modèles sont interprétés de différentes manières. Dans la ***Lucrèce*** de ***Sebald Beham***, le corps féminin prend des formes classicisantes auxquelles s'ajoute une sensualité manifeste. Dans ***Les Trois Parques*** de ***Pierre Milan***, d'après une invention de ***Rosso Fiorentino***, les trois figures – presque déformées dans leurs proportions et leurs physionomies, et très différentes de la version en costume du même Milan présentée dans la deuxième salle – semblent être le résultat d'une observation menée depuis trois points de vue différents, conformément au goût raffiné et anticonventionnel de l'École de Fontainebleau. Entre idéal classique et recherche maniériste, le corps devient ainsi l'un des principaux terrains de l'invention artistique.

Salle 5

Le corps en mouvement

La Bataille des nus d'Antonio Pollaiuolo, réalisée au burin dans les années 1470, est en effet l'une des œuvres fondamentales pour comprendre l'intérêt de la Renaissance pour la figure humaine. Les dix figures masculines, représentées dans des poses différentes et vues sous de multiples angles, témoignent d'une étude attentive de l'anatomie et du mouvement. L'estampe devint le point de départ d'un vaste répertoire de modèles, destiné à influencer les artistes au cours des décennies suivantes.

Dans cette salle, les figures de Pollaiuolo dialoguent avec les inventions de **Juste de Juste**, artiste virtuose du XVI^e siècle travaillant à Fontainebleau, qui pousse la recherche sur le corps vers des résultats radicalement différents. Dans ses pyramides humaines, bras, jambes et torsos s'entrelacent dans des postures tortueuses et forment des compositions acrobatiques, tandis que ses corps écorchés semblent pousser à l'extrême la recherche anatomique. De la rigueur de la Renaissance à l'excentricité maniériste, ces œuvres montrent ainsi deux manières opposées, mais toutes deux extraordinairement inventives, de restituer et d'interpréter l'esthétique de la figure humaine.