books2ebooks.eu

Mantegna, Andrea
Duplessis, Georges

# Oeuvre de A. Mantegna / reproduit et publié par Amand-Durand, text par Georges Duplessis

Paris : Amand-Durand
1878

Tartu Ülikooli Raamatukogu: 4XIVC797

e-raamat EOD kaudu
eBooks on Demand

Digitaalkoopia
Tartu Ülikooli Raamatukogust

TARTU ÜLIKOOL
RAAMATUKOGU

# Trükise digitaalkoopia ehk e-raamatu tellimine (eBooks on Demand (EOD)) –miljonid raamatud vaid hiireklõpsu kaugusel rohkem kui kümnes Euroopa riigis!



**Täname Teid, et valisite EOD!**

Euroopa raamatukogudes säilitatakse miljoneid 15.–20. sajandi raamatuid. Kõik need raamatud on nüüd kättesaadavad e-raamatuna — vaid hiireklõpsu kaugusel 24 tundi ööpäevas, 7 päeva nädalas. Tehke otsing mõne EOD võrgustikuga liitunud raamatukogu elektronkataloogis ja tellige raamatust digitaalkoopia ehk e-raamat kogu maailmast. Soovitud raamat digiteeritakse ja tehakse Teile kättesaadavaks digitaalkoopiana ehk e-raamatuna.

## Miks e-raamat?

- Saate kasutada standardtarkvara digitaalkoopia lugemiseks arvutiekraanil, suurendada pilti või navigeerida läbi terve raamatu.
- Saate välja trükkida üksikuid lehekülgi või kogu raamatu.
- Saate kasutada üksikterminite täistekstotsingut nii ühe faili kui failikomplekti (isikliku e-raamatukogu) piires.
- Saate kopeerida pilte ja tekstiosi teistesse rakendustesse, näiteks tekstitöötlusprogrammidesse.

## Tingimused

EOD teenust kasutades nõustute Te tingimustega, mille on kehtestanud raamatut omav raamatukogu. EOD võimaldab juurdepääsu digiteeritud dokumentidele rangelt isiklikel, mittekommertseesmärkidel. Kui soovite digitaalkoopiat muuks otstarbeks, palun võtke ühendust raamatukoguga.

- Tingimused inglise keeles: http://books2ebooks.eu/odm/html/utl/en/agb.html
- Tingimused saksa keeles: http://books2ebooks.eu/odm/html/utl/et/agb.html

## Rohkem e-raamatuid

Seda teenust pakub juba tosin raamatukogu enam kui kümnes Euroopa riigis.
Lisainfo aadressil: http://books2ebooks.eu

21/65

# OEUVRE

DE

# A. MANTEGNA

REPRODUIT ET PUBLIÉ

PAR

## AMAND-DURAND

*TEXTE*

PAR

## GEORGES DUPLESSIS

CONSERVATEUR-ADJOINT DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PARIS

AMAND-DURAND
69, RUE DU CARDINAL-LEMOINE, 69

GAZETTE
DES BEAUX-ARTS
RUE FAVART, 8

GOUPIL & Cie
19, BOULEVARD MONTMARTRE, ET PLACE DE L'OPÉRA, 2

C. J. WAWRA
VORMALS MIETHKE & WAWRA
WIEN, 7, PLANKENGASSE

M DCCC LXXVIII

Kunstiteaduse Instituut
TARTU ÜLIKOOL
1920: 1488
1495
Jw. 2911.

# OEUVRE

DE

# A. MANTEGNA

REPRODUIT ET PUBLIÉ

PAR

## AMAND-DURAND

*TEXTE*

PAR

## GEORGES DUPLESSIS

CONSERVATEUR-ADJOINT DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PARIS

AMAND-DURAND

69, RUE DU CARDINAL-LEMOINE, 69

GAZETTE

DES BEAUX-ARTS

RUE FAVART, 8

GOUPIL & Cie

19, BOULEVARD MONTMARTRE, ET PLACE DE L'OPÉRA, 2

C. J. WAWRA

VORMALS MIETHKE & WAVRA

WIEN, 7, PLANKENGASSE

M DCCC LXXVIII

# ANDREA MANTEGNA

PADOUE 1431. — MANTOUE 1506.

LORSQUE l'on tient à se rendre un compte exact des causes qui ont amené une école d'art à jouir d'une renommée véritable, on est certain de ne pas faire fausse route en interrogeant ses origines et en recherchant son point de départ. Quelquefois cette période de gloire a été fort courte et à un seul homme en est dû tout l'éclat; autour de cet homme de génie se sont groupées toutes les jeunes intelligences désireuses de suivre la carrière qu'il avait honorée, et cette docilité à se plier à l'enseignement donné a valu aux disciples l'honneur de prendre une part modeste, mais une part effective, dans l'auréole de gloire qui entourait le maître.

Ici nous avons à nous occuper d'un de ces artistes de premier ordre qui est devenu chef d'école; à Venise, un autre maître, Giovanni Bellini, avait également groupé autour de lui nombre de disciples qu'il guidait et qu'il dirigeait; mais ceux-ci suivaient des leçons autres que celles que l'on donnait à Padoue, et, bien que les deux ateliers aient eu quelques points communs, lorsque l'on examine avec attention les œuvres qui sont sorties de l'un et de l'autre, on ne tarde pas à reconnaître que les doctrines professées à Venise ou à Padoue n'étaient pas les mêmes. André Mantegna, qui avait pour l'antiquité une admiration dont il a donné nombre de fois des preuves, s'appliquait à inspirer à ses élèves l'amour des ouvrages enfantés par les Grecs et les Romains, et, en prêchant d'exemple, leur montrait comment il fallait s'approprier les exemples que l'antiquité nous a légués, non pas en copiant simplement les œuvres que l'on a sous les yeux, mais en faisant son profit de la façon toujours élevée dont les anciens ont vu la nature humaine.

La date de la naissance d'André Mantegna est connue. Cet artiste vit le jour à Padoue en 1431. Ce document nous est fourni par Mantegna lui-même. Au bas d'un tableau destiné au maître-autel de l'église Sainte-Sophie de Padoue il avait tracé de sa main cette inscription : ANDREAS MANTINEA PATAVINUS ANN : SEPTEM ET DECEM NATUS SUA MANU PINXIT 1448. Scardeone (*Antiquitates Pataviae*, Patavii, 1585, in-folio, f. 372), en nous transmettant cette inscription, aujourd'hui disparue avec le tableau qui la contenait, a omis de dire ce que représentait ce tableau; mais les annotateurs de Vasari (édit. Lemonnier, V, 160) nous apprennent que cette inscription se lisait probablement au bas d'une *Vierge*. Le maître de Mantegna, celui du moins qui lui enseigna les éléments de l'art et qui l'initia aux principes mêmes du dessin, fut un peintre assez peu connu, qui doit en partie au talent de son élève de ne pas être absolument oublié aujourd'hui, Francesco Squarcione. Malgré l'habileté médiocre du peintre, l'atelier de Squarcione était fort suivi, cet artiste avait beaucoup voyagé; de ses excursions lointaines, tant dans toute l'Italie qu'en Grèce, il avait rapporté tantôt des objets antiques eux-mêmes, tantôt des moulages d'après les sculptures qu'il n'avait pu acquérir, il avait dessiné avec une assiduité surprenante tout ce qu'il avait vu, et il s'était pour ainsi dire formé un musée dans sa maison de Padoue. C'est là que Mantegna s'éprit de cet amour pour les œuvres de l'antiquité qui ne l'abandonna jamais, c'est même là, et là seulement, que pendant longtemps il vit des objets antiques. On ne songeait pas encore à ce moment, en effet, comme on le fit quelque temps après, à préserver de la destruction ces précieux vestiges d'une civilisation disparue. Le temps que Mantegna passa dans l'atelier de Squarcione lui fut donc très-profitable; ce fut là que son goût se forma et que ses aptitudes se révélèrent d'une façon définitive; le maître, d'ailleurs, pouvait ne pas être un artiste de premier ordre, mais il savait

enseigner et ses leçons étaient très-suivies. Cette recherche des objets antiques, à une époque où l'on songeait peu à former des collections, dénote d'ailleurs une intelligence et une clairvoyance dont il faut tenir compte (1).

Si nous entreprenions d'écrire ici une biographie d'André Mantegna, nous aurions à suivre l'artiste dans ses pérégrinations, à Vérone d'abord, où il peignit, entre autres choses, le tableau que l'on voit encore aujourd'hui derrière le chœur dans l'église Saint-Zénon, la *Vierge entourée de saints;* à Florence ensuite, où son séjour nous est révélé par des textes authentiques; puis à Mantoue, où la décoration du palais des Gonzague l'occupa longtemps; à Rome enfin, où l'artiste avait été appelé par Innocent VIII pour décorer au Belvédère une chapelle tout entière. Mantegna était arrivé à Rome vers le mois de juin 1488; au mois de septembre 1490 il revenait à Mantoue, qu'il ne devait plus guère quitter jusqu'à la fin de ses jours. C'est là qu'il mourut vers le milieu du mois de septembre de l'année 1506, au moment où Albert Durer, de passage à Venise, se disposait à venir rendre visite au grand artiste padouan. Le nombre des peintures laissées par A. Mantegna est assez considérable; mais si l'on excepte les fresques de l'église des *Eremitani* à Padoue et les détrempes représentant le *Triomphe de Jules César,* actuellement conservées en Angleterre dans le château de Hampton-Court, on peut aisément apprécier le talent du peintre à Paris sans sortir du Musée du Louvre. Notre collection nationale possède quatre tableaux de Mantegna qui sont des ouvrages de la plus haute valeur : *le Christ entre les deux larrons,* la *Vierge à la Victoire, le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices,* suffiraient au besoin à assigner un des premiers rangs à Mantegna parmi les artistes qui virent le jour dans le nord de l'Italie.

S'il est possible, en interrogeant les œuvres exposées en France, d'apprécier à sa juste valeur le talent de Mantegna comme peintre, la chose est encore plus facile lorsque l'on veut uniquement s'occuper des gravures qu'il a mises au jour. Quoique rien ne soit plus rare que de rencontrer des estampes de Mantegna en bonne condition, et quoique les collections les plus riches ne possèdent généralement qu'un fort petit nombre de planches de cet artiste éminent, le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale est là qui renferme, sinon tout l'œuvre du maître, du moins la plus grande partie de cet œuvre, et c'est à cette porte qu'il faut frapper si l'on veut s'informer sûrement du mérite de ces ouvrages.

Que faut-il penser de l'opinion émise par quelques historiens que Mantegna fut l'inventeur de la gravure proprement dite? Que doit-on entendre par ce titre d'inventeur qui lui est donné par plusieurs érudits? Nous croyons qu'il y a malentendu entre ceux qui lui accordent ce titre et ceux qui le lui refusent. Les historiens qui proclament André Mantegna l'inventeur de la gravure se trompent sans aucun doute s'ils prétendent affirmer d'une façon absolue que Mantegna fut le premier artiste qui, après avoir tracé un dessin sur le métal, ait songé à multiplier, à l'aide de l'impression, ce dessin en le reportant sur un papier légèrement humide. Ils sont au contraire assez près de la vérité, selon nous, si, sous leur plume, ce titre d'inventeur ne s'applique qu'à l'influence décisive que les estampes de Mantegna eurent sur l'art de la gravure à ses débuts. Sans doute Maso Finiguerra avait gravé la fameuse paix de Florence, le *Couronnement de la Vierge* (1452), Sandro Botticelli et Baccio Baldini avaient, dans le *Monte santo di Dio* (1478) et dans l'édition de *Dante* de 1481, introduit des estampes qui attesteraient au besoin, d'une façon non discutable, que l'impression des planches sur métal était connue et pratiquée en Italie avant que Mantegna eût songé à manier le burin; mais ces planches gravées sur métal par des orfévres, — Botticelli lui-même fut orfévre avant de devenir peintre, — possédaient encore cette timidité dans l'exécution qui est la conséquence inévitable d'un art naissant, indécis dans la forme qu'il doit adopter, incapable encore de rendre tout ce qu'il veut exprimer. André Mantegna, au contraire, profitant des travaux de ses devanciers, fort de son talent de peintre et, grâce à ses études antérieures, très-expert dans l'art du dessin, fit acte de maître, et de grand maître, le jour où il prit en main le burin. Guidé par une volonté sûre d'elle-même, l'outil acquit promptement sous la direction de l'artiste padouan une docilité qu'il n'avait pas eue jusque-là et traça avec la même fermeté que la plume les contours que celui qui le dirigeait entendait exiger de lui. De là le succès qu'obtinrent de suite les estampes de Mantegna, de là aussi l'importance qu'elles ont conservée aux yeux des historiens de l'art. Si elles ne peuvent être considérées comme les premières manifestations proprement dites de l'art du graveur, et si les documents abondent pour contredire l'opinion qui veut faire admettre que Mantegna est le premier qui ait en Italie gravé sur métal, on trouvera au contraire beaucoup de bonnes raisons pour soutenir que les estampes de Mantegna furent les premières qui attirèrent l'attention générale et qui contribuèrent à faire admettre la gravure au nombre des arts du dessin.

On est loin d'être fixé sur l'époque exacte où André Mantegna commença à s'exercer à la gravure; il nous paraît cependant assez probable que Vasari est dans le vrai lorsqu'il dit que quelques estampes de B. Baldini, étant

(1) Zani et après lui la plupart des historiens de la gravure ont attribué à Francesco Squarcione une estampe grossièrement exécutée et dessinée sans goût, dans laquelle on voit au milieu une vieille femme tenant d'une main une broche remplie de saucisses et de l'autre un pied de porc; devant cette femme est agenouillé un homme, et autour d'elle gambadent sept personnages grotesques. Au bas de cette planche se trouve un monogramme formé des lettres S et E surmontées d'un petit trait ou signe d'abréviation dans lequel on a trouvé la première et la dernière lettre du nom de Squarcione. Cette explication peut être ingénieuse, mais elle ne supporte pas l'examen.

tombées sous les yeux de Mantegna pendant qu'il habitait à Rome, lui donnèrent l'idée de pratiquer cet art qui lui permettait de multiplier ses ouvrages sans avoir recours à un interprète. Or, Mantegna ayant vécu à Rome de 1488 à 1490, ce serait à ce moment de son existence qu'il faudrait faire remonter ses débuts dans l'art de la gravure. Quoique à cette époque il ait atteint un âge où l'on est peut-être moins disposé qu'à un autre à suivre une voie nouvelle, rien dans l'œuvre gravé de Mantegna ne s'oppose à ce qu'il se soit exercé assez tard dans la gravure. Les planches qui lui sont sûrement attribuées, loin de dénoter quelque inexpérience de dessin ou quelque indécision dans la manière, accusent toutes une sûreté de main qu'un maître arrivé à la maturité de son talent peut seul posséder.

Lorsque, examinant avec attention les estampes gravées par André Mantegna, on cherche à discerner dans quel ordre ces pièces virent le jour, quelles furent les premières et quelles furent les dernières, on se heurte à de nombreuses difficultés, on constate des opinions bien diverses, et pour notre part nous serions bien embarrassé s'il nous fallait dresser, même approximativement, la liste chronologique des ouvrages du maître padouan. Les *Triomphes de Jules César* passent, aux yeux de quelques écrivains, pour être les premiers ouvrages que Mantegna ait tracés sur le métal. Les uns veulent voir dans ces planches des essais faits en vue des peintures qui devaient être exécutées plus tard dans le palais des ducs de Mantoue; ceux-là supposent avec l'abbé Zani et Passavant que, lors d'un voyage à Florence vers 1466, Mantegna s'était déjà essayé à la gravure. Les autres sont d'un avis absolument opposé; pour eux, Mantegna, en gravant les estampes des *Triomphes,* avait en vue de multiplier ces mêmes peintures qu'il avait exécutées sur les murailles du palais de Mantoue, « peintures que, dit-il dans une lettre citée dans les *Lettere pittoriche*, il n'avait pas honte d'avoir composées. » D'autres historiens enfin, — et si l'on fait attention aux différences assez sensibles qui existent entre les détrempes de Hampton-Court et les planches gravées par Mantegna on se rangera à leur avis, — pensent que ce sont les dessins faits en vue de ces peintures et non ces peintures mêmes que Mantegna retraça sur le métal. Ces gravures, destinées à être offertes comme modèles aux élèves qui fréquentaient l'atelier de Mantegna, furent exécutées au moment où Mantegna, revenu à Mantoue, songea à faire profiter autrui de ses connaissances. Il choisit dans ses cartons des dessins qu'il croyait plus propres que d'autres à fournir de bons exemples à ceux qu'il entendait instruire, et il les grava lui-même pour pouvoir les répandre facilement, sans crainte d'être trahi par les interprètes auxquels il se serait adressé.

Si l'on tient à admettre que les planches des *Triomphes de César* soient les premiers ouvrages que Mantegna ait gravés, il faut reconnaître que dès le début l'artiste padouan montra, en même temps qu'une grande préoccupation du caractère dans le dessin et de la force dans l'expression, un assez mince souci du métier même du graveur. La variété dans les travaux lui importait peu, la justesse des contours et la beauté de la forme attiraient seules toute son attention, et ces ouvrages, pas plus que ceux qu'il exécuta dans la suite, ne sont faits pour satisfaire les hommes que les agréments extérieurs du burin intéressent particulièrement. Ce n'est en aucune façon à titre de reproche que nous constatons cette indifférence pour le procédé affectée par Mantegna comme, du reste, par la plupart des artistes italiens du XV^e^ siècle, et nous ne sommes nullement disposé à partager l'avis d'Huber et Rost, qui prétendent que le burin de Mantegna est « désagréable ». Pour nous il n'est ni agréable ni désagréable; il exprime avec justesse ce qu'il est chargé d'exprimer, et il se montre docile à la main qui le guide; prises pour ce qu'elles sont en réalité, c'est-à-dire des dessins multipliés à l'aide de l'impression, les estampes d'André Mantegna sont des modèles excellents, que les graveurs qui veulent apprendre leur métier peuvent négliger de connaître, mais que les peintres étudieront toujours avec profit et devront toujours consulter lorsqu'ils voudront avoir une idée du rôle réservé à l'art en face de la nature.

Les *Triomphes* d'ailleurs ne forment pas une exception dans l'œuvre de Mantegna; si l'on examine avec attention la série des planches gravées par le maître que l'on a ici sous les yeux, on pourra aisément s'apercevoir qu'aucune d'elles ne témoigne d'une expérience plus grande du métier du graveur. Partout les ombres sont indiquées à l'aide de hachures obliques qui ne suivent pas le sens de la forme et qui modèlent incomplétement les figures; les contours extérieurs sont tracés énergiquement, quelquefois d'une façon assez rude; les muscles et les os sont accusés avec une science réelle, mais apparaissent souvent un peu trop ouvertement sous l'enveloppe de chair destinée à les recouvrir; le désir d'accuser son savoir pousse Mantegna, comme plusieurs de ses contemporains, à exagérer pour l'œil la construction physique du corps humain. Cette exagération voulue, qui est comme un des signes distinctifs du talent de Mantegna, apparaît encore dans la recherche de l'expression qu'il imprime sur le visage des personnages qu'il met en scène. Dans une des planches les plus remarquables de son œuvre gravé, *la Sépulture* (n° 3), Mantegna a poussé l'expression de la douleur jusqu'aux limites extrêmes. La Vierge évanouie, la sainte femme qui la contemple et qui se sent impuissante à la consoler, saint Jean debout les mains jointes et Joseph d'Arimathie sont des figures qui n'ont d'humain que la forme extérieure. Jamais le désespoir n'a été exprimé avec plus d'éloquence, jamais artiste n'a donné une noblesse plus grande à cette scène divinement lugubre. Dans une autre planche que l'on peut encore admirer ici, *Jésus-Christ ressuscité* (n° 6), Mantegna a imprimé sur la figure du Christ, et sur les figures de saint André et de saint Longin qui l'accompagnent, une noblesse et une majesté qui témoignent d'une âme élevée appelant l'humanité à son

secours pour exprimer ce qu'elle sent en elle, mais cherchant ses inspirations plus haut et planant, pour ainsi dire, au-dessus des mortels.

Cette admirable entente de l'expression et cette prédilection pour ce qui est supérieur ne se traduit pas uniquement dans les sujets que Mantegna emprunte à l'histoire sacrée; lorsqu'il entreprend de traiter des scènes païennes, faisant appel à ses souvenirs, puisant en lui cet amour pour le beau qu'il accuse partout, il produit des ouvrages qui joignent à un sentiment de l'antiquité qui n'est pas équivoque un caractère qui lui est bien personnel, caractère qui se rapproche de la grandeur plutôt que de la grâce. Il ne se défend pas d'ailleurs de s'inspirer directement des modèles qu'il a sous les yeux, et à certaines heures il transporte sur le métal tel bas-relief antique connu (1). Tantôt il tourne ses regards vers les œuvres de la sculpture grecque, tantôt la sculpture romaine le captive plus directement. La *Bacchanale au Silène* (n° 19) et la *Bacchanale à la Cuve* (n° 18) rappellent par la disposition générale des lignes, par la belle proportion des figures, les magnifiques bas-reliefs que la Grèce nous a transmis ; c'est au contraire par les compositions sculptées sur les arcs de triomphe ou sur les colonnes qui ornent les places de Rome que semblent avoir été inspirées les trois planches dont nous avons parlé plus haut, destinées à célébrer le triomphe de César. Malgré cette inspiration étrangère et cette prédilection certaine pour les productions que nous a léguées l'antiquité, tous les ouvrages d'André Mantegna ont un caractère propre qui permet de les reconnaître aisément. Les sujets sacrés comme les sujets païens qu'il a représentés procèdent de l'antique par la façon dont le maître dispose ses personnages et pondère les lignes générales de ses compositions, par la recherche qu'il témoigne pour les formes nobles et belles, et par le soin qu'il apporte à donner un certain cachet de grandeur aux figures moins qu'élégantes qu'il introduit dans quelques-unes de ses planches, — *l'Envie* dans le *Combat des dieux marins* (n° 17) et la *Bacchante* portée sur le dos d'un faune dans la *Bacchanale au Silène* (n° 19) entre autres; — mais à côté de cette influence qu'il serait hors de propos de ne pas signaler apparaît une connaissance de la nature choisie qui est propre à Mantegna. Sans doute les ouvrages des anciens l'attiraient et le captivaient, mais il les voyait avec ses yeux de peintre et il les accommodait à son goût, et, lorsqu'il interrogeait en face la nature, il se souvenait de ses études archéologiques juste assez pour ennoblir ce qu'il avait sous les yeux et pour choisir ce qui était véritablement beau dans les modèles qui posaient devant lui. Au milieu de ces deux courants, l'examen attentif des monuments antiques et la contemplation de la nature humaine, il savait rester lui-même et imprimer à tous ses ouvrages la griffe du maître, pour ainsi dire, et là où apparaît particulièrement sa puissante individualité c'est dans les compositions où l'expression est appelée à jouer un rôle prédominant. Il rend avec plus de force qu'aucun de ses contemporains les sentiments intimes qui agitent les personnages qu'il met en scène, et il parvient à indiquer, à travers l'enveloppe humaine, les pensées qui agitent le corps, et jusqu'aux secrets sentiments de l'âme.

André Mantegna, qui avait épousé Nicolosa Bellini, fille de Jacopo Bellini et sœur de Gentile et de Giovanni Bellini, eut de ce mariage quatre enfants : Bernardino et Francesco, qui tous deux furent peintres; Taddea et Lodovico. Avant son mariage il avait eu un fils naturel, Giovanni Andrea, sur l'existence de qui on n'a aucun renseignement. Bien que ces prénoms de Jean André soient fort communs en Italie et aient été portés ainsi accouplés par un nombre aussi considérable de personnes qu'en France les noms de Jean-Baptiste, il nous est venu à la pensée que ce Giovanni Andrea, ce fils naturel dépourvu d'état civil régulier et de nom de famille, pourrait bien être ce Zoan Andrea dont les initiales se trouvent sur un certain nombre de planches gravées dans le goût sinon sous les yeux de Mantegna. Passavant (*le Peintre-Graveur*, t. V., p. 79) croit voir dans cet artiste le même homme que Zoan Andrea Vavassori qui travailla dans les premières années du XVI^e^ siècle et qui fut éditeur au moins autant que graveur ; il augmente le catalogue que Bartsch (*le Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 295) a dressé de l'œuvre de Zoan Andrea d'un grand nombre de planches de goûts assez divers, mais comme il reste absolument muet sur les détails biographiques qui concernent ce graveur, il est permis de supposer que, dans ses recherches, il n'a trouvé aucun document authentique venant à l'appui de son opinion. Nous sommes dans une situation analogue et nous soumettons notre hypothèse très-timidement au jugement de la critique, attendant qu'un document exhumé des archives de Mantoue ou de Padoue vienne ou nous donner raison ou contredire d'une façon formelle la proposition que nous risquons à tout hasard.

Quoi qu'il en soit, les estampes qui portent ces deux prénoms quelquefois tout au long, le plus souvent en abrégé, reproduisent tantôt des compositions que Mantegna avait gravées lui-même, tantôt des dessins d'autres maîtres connus. Zoan Andrea, qui appartient, personne ne le conteste, à l'école de Mantegna, ne paraît pas avoir mis au jour des estampes d'après ses propres dessins. C'était un graveur de profession, presque un ouvrier, qui se contentait de copier

(1) Voir à ce propos l'article de M. H. Delaborde intitulé : *Note sur les origines d'une estampe de Mantegna*, le « Combat des dieux marins », dans la *Gazette archéologique*, 3^e^ année, n° 1, janvier 1877. Dans ce travail, M. Delaborde démontre que l'estampe de Mantegna connue sous le nom de *Combat des dieux marins* (n° 17) est la copie fidèle d'un bas-relief existant aujourd'hui encore à Ravenne dans l'église San-Vitale, bas-relief signalé récemment par M. François Lenormant.

autrui, ne se sentant pas assez habile pour ne demander qu'à lui-même les modèles qu'il se proposait de multiplier. Il en est à peu près de même d'un autre élève de Mantegna, de Jean Antoine de Brescia, qui presque toujours copie les estampes de Mantegna ou les planches gravées par ses contemporains. Celui-ci témoigne quelquefois dans ses ouvrages d'une habileté supérieure à celle de Zoan Andrea, mais il ne peut pas non plus être compté au nombre des artistes de talent de l'ancienne école de Padoue; il n'est pas élève de Mantegna peintre, mais bien de Mantegna graveur, et, lorsqu'il ne cherche pas à contrefaire les estampes de son maître, il copie celles qui lui tombent sous les yeux, à quelque école qu'elles appartiennent, et ne songe jamais, du moins on n'en a pas la preuve, à interroger ses propres dessins et à se passer de l'aide d'autrui.

Parmi les planches que nous donnons ici, il en est quelques-unes que nous ne publions qu'avec une certaine réserve. Au nombre de celles qui nous paraissent au moins douteuses, nous rangerons les nos 22, 23 et 24, que Bartsch attribue sans hésiter à Mantegna. Ces estampes, d'un goût de dessin excellent, d'une beauté réelle, seraient, selon nous, classées mieux à leur place dans un travail d'ensemble sur les œuvres inspirées par Léonard de Vinci que dans le volume que nous publions aujourd'hui. La recherche minutieuse des moindres détails de la physionomie, la façon particulière d'exprimer à l'aide du dessin les accidents en apparence les plus insignifiants du visage, rappellent les procédés employés par Léonard de Vinci lorsque, pour se rendre un compte bien exact de la forme, il exécutait à la plume ces têtes grotesques que le comte de Caylus a gravées, ou certains portraits dessinés conservés dans les musées de l'Europe. On retrouve en effet dans les trois bustes qui sont probablement des portraits, ou tout au moins des têtes d'études tracées en face de la nature, ces bizarreries d'expression que Léonard affectionnait et dont l'œuvre de Mantegna ne fournit aucun exemple. Quoiqu'il se soit également fort préoccupé de l'expression et qu'il ait même attaché à cette partie de l'art l'importance qu'elle mérite, Mantegna ne pousse jamais aussi loin que Léonard les recherches qu'il fit dans cette direction ; il ne procéda pas d'ailleurs de la même façon : c'est par la disposition des lignes générales que Mantegna cherche à rendre l'expression, il ne s'appesantit pas sur les accidents particuliers du visage. Les détails disparaissent dans l'ensemble et ne jouent qu'un rôle fort secondaire, tandis que dans les dessins où Léonard semble vouloir étudier le visage humain jusque dans ses grimaces, pour se rendre un compte absolument exact du jeu de la physionomie, il a garde de ne pas accuser avec force tous ces détails qui concourent à donner à l'expression une intensité que ne comporterait pas une œuvre achevée mais qu'explique tout à fait une étude.

Maintenant si, en classant ces trois estampes dans l'œuvre de Mantegna, on suppose que la gravure seulement est exécutée par le maître et que le dessin est dû à une autre main, on fait preuve d'une connaissance bien incomplète des habitudes du xve siècle. Comment admettre en effet qu'un artiste de la valeur de Mantegna, qui avait en lui-même tous les éléments nécessaires pour inventer des compositions qu'il pouvait lui-même transporter sur le métal, ait été se mettre sous la discipline d'un autre maître et graver les dessins d'un de ses contemporains, ce contemporain fût-il Léonard de Vinci lui-même? Qu'un artiste secondaire se donne cette tâche pour essayer ses forces, rien n'est plus admissible ; mais que l'auteur de *l'Ensevelissement* et de la *Bacchanale au Silène*, que le peintre de la *Vierge à la Victoire* consente à abdiquer son individualité devant qui que ce soit, même devant un maître de la force de Léonard, la chose nous paraît inadmissible et en dehors de toutes les traditions. Aussi, en faisant entrer dans notre publication ces trois estampes, nous avons eu uniquement en vue de mettre les artistes à même de juger du mérite de ces estampes, qui est très-grand, mais nous n'avons entendu en aucune façon adopter l'opinion de Bartsch.

Est-il encore bien certain que *l'Homme de douleur* (n 7) et que *Hercule combattant contre un serpent* (no 15) aient été gravés par André Mantegna? Sans doute ces deux compositions ont été dessinées par l'artiste, et la première surtout est absolument digne d'être classée dans l'œuvre du maître; la beauté de la figure, l'expression de profonde douleur imprimée sur le visage du Sauveur, correspondent bien à la façon dont Mantegna a coutume de procéder. Quant à l'exécution matérielle de ces deux planches, nous ne saurions être aussi affirmatif; le travail du burin n'est peut-être pas aussi nettement accusé que dans les ouvrages absolument authentiques de Mantegna et les tailles ne nous semblent pas aussi fermement tracées.

Dans l'œuvre d'André Mantegna conservé au Musée britannique, à la suite des planches décrites par Adam Bartsch et par Passavant, se trouvent les deux portraits que nous donnons ici (no 25) (1). Ces estampes, qui fournissent les traits de Louis de Gonzague, troisième marquis de Mantoue de ce nom, et de sa femme Barbara, surnommée l'Alchimiste, fille d'Albert de Hohenzollern, électeur de Brandebourg (les armoiries suspendues à la colonne qui sépare les deux bustes en font foi), nous rappellent certains portraits de Pietro della Francesca conservés au musée des Uffizi à Florence et ne nous font, en tout cas, nullement penser aux ouvrages de Mantegna qui nous sont connus. Bien que, comme gravure, nous ne reconnaissions pas davantage la main de Mantegna, nous n'avons pas résisté au plaisir de faire connaître à l'aide d'une reproduction

(1) Un critique distingué, M. le professeur Sidney Colvin, a le premier signalé cette estampe dans le *Portfolio* (volume VIII, p. 61, avril 1877). Il incline à penser que cette planche a été gravée par Mantegna lui-même.

# OEUVRE

DE

# ANDREA MANTEGNA

## 1. LA FLAGELLATION.

BARTSCH. *Le Peintre-Graveur,* n° 1.

Jésus-Christ, attaché à l'aide de cordes à une colonne, est fouetté de verges par trois hommes; à droite, au premier plan, se voient deux soldats debout ayant à côté d'eux un bouclier posé à terre; à gauche se trouve un autre soldat assis sur un banc et dont la moitié du corps seule apparaît.

Il existe de cette planche une ancienne copie gravée dans le même sens que l'original, qui se reconnaît d'abord au pavage de l'emplacement où se passe la scène. Dans l'original le terrain est recouvert de dalles, tandis que dans la copie il est nu et rugueux; dans cette copie, les colonnes supportent, en outre, un entablement, et à gauche, derrière un des bourreaux armés d'une verge, se voit un paysage montueux traversé par une route. Zani et Passavant inclinent à penser que cette copie, signalée par Bartsch, serait le véritable original, et que la pièce que nous reproduisons ici ne serait que la copie; nous ne devinons pas sur quelle donnée ces auteurs appuient leur opinion, et nous persistons à croire que la planche originale est celle que Bartsch mentionne comme telle. Cette copie nous paraît devoir être attribuée avec quelque vraisemblance à Jean-Antoine de Brescia.

---

## 2. LA SÉPULTURE.

BARTSCH. *Le Peintre-Graveur,* n° 2.

Le tombeau, dans lequel deux disciples déposent le corps mort de Jésus-Christ, est placé sur le devant d'une grotte percée dans un rocher assez élevé; sur le terrain et cachant en partie un des côtés du tombeau se voit évanouie la sainte Vierge, que soutiennent deux saintes femmes. Saint Jean, se cachant le visage dans son manteau, est debout vers la droite, et plus à droite encore on voit un soldat cherchant à grimper, puis la tête d'un autre soldat; du même côté se trouve le Calvaire, sur lequel sont plantées les trois croix.

Bartsch signale une copie de cette planche, par Jean-Antoine de Brescia (Catalogue de l'œuvre de ce graveur, t. XIII, p. 317-318 du *Peintre-Graveur*), qui n'est reconnaissable qu'à l'inscription INRI, qui se lit sur la croix placée au centre sur le Calvaire, et aux oiseaux qui volent au-dessus. Dans la planche indiquée par A. Bartsch comme étant l'œuvre de Mantegna on ne voit que trois oiseaux dans le ciel, tandis que dans cette copie il y en aurait quatre. Cette opinion a été très-discutée. Ottley (*An Inquiry*, t. II, p. 497), qui un instant avait admis que les deux planches pourraient bien avoir été gravées par A. Mantegna, a fini par adopter l'opinion de Bartsch. L'abbé Zani est d'un avis diamétralement opposé. L'estampe que Bartsch signale comme une copie passe à ses yeux pour la planche originale. Enfin Wilson, qui possédait une épreuve de chacune de ces deux estampes (voir *A Catalogue of an amator*, p. 36, n° 61), rapporte l'opinion des deux auteurs cités ci-dessus, mais ne se prononce pas. Nous donnons ici la reproduction de l'estampe décrite par Bartsch comme étant l'original, trouvant cette planche parfaitement digne d'avoir été gravée par Mantegna.

Il existe de cette même estampe une autre copie en contre-partie exécutée au XV^e^ siècle, par un artiste italien, copie assez faible, qui ne saurait en aucune façon induire en erreur un œil quelque peu exercé.

---

## 3. LA SÉPULTURE.

BARTSCH. *Le Peintre-Graveur*, n° 3.

Le linceul qui contient le corps mort de Jésus-Christ est porté par deux disciples, une sainte femme supporte également le corps, tandis qu'une seconde exprime sa douleur en pleurant et en levant les bras au ciel; ce groupe occupe la gauche de l'estampe. A droite on voit la Vierge évanouie entourée de deux saintes femmes, et saint Jean debout les mains jointes. Sur le devant du tombeau, placé à l'entrée d'une grotte, on lit : HUMANI GENERIS REDEMPTORI. Dans le fond, à droite, se voit le Calvaire, sur lequel sont plantées les trois croix.

Zoan Andrea, ou du moins un imitateur de Mantegna, a gravé cette planche en contre-partie dans les dimensions de l'original. Dans l'inscription qui est sur le tombeau, la lettre o, du mot REDEMPTORI, est d'une taille beaucoup moindre que les autres lettres. Bartsch, et d'après lui Robert Dumesnil (*le Peintre-Graveur français*, t. V, p. 9, n° 10), décrivent une copie en contre-partie de cette même pièce, qu'ils attribuent à Jean Duvet. Nous n'avons pas eu l'occasion de voir cette estampe, et M. Jullien de La Boullaye, qui a récemment consacré au maître langrois une intéressante monographie (Paris, Rapilly, 1876, in-8°), ne paraît pas avoir non plus rencontré cette planche. On connaît encore une copie sur bois de cette planche. Dans l'angle du bas, du côté de saint Jean, se trouve la lettre R. Enfin Zani nous apprend (*Enciclopedia methodica delle belle arti*, II, t. IX, p. 18) que Jean-Marie Sasso fit faire à Venise une copie de cette gravure au bas de laquelle on lisait les lettres A. M. accouplées. Quelques épreuves de cette contrefaçon, salies et enfumées, furent même vendues comme provenant de la planche originale. Enfin Albert Durer semble s'être souvenu du saint Jean de Mantegna lorsqu'il grava, en 1508, la même figure dans *Jésus-Christ expirant sur la croix*. Voir l'*Œuvre d'Albert Durer* publié par nous, n° 24.

On conserve précieusement à Venise, dans le Musée de l'Académie des Beaux-Arts, deux dessins que Raphaël exécuta d'après cette superbe estampe; le maître, tout en s'efforçant de reproduire avec la plus grande exactitude les modèles qu'il avait choisis, a imprimé à ces copies un caractère personnel qui les rend particulièrement intéressantes. Des photographies, exécutées à Florence par les frères Alinari, permettent de rapprocher le travail de Raphaël de l'estampe de Mantegna et de constater partout comment un maître sait profiter du talent d'un autre maître et quelle influence Mantegna exerça sur le peintre de la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse.

La planche même que grava André Mantegna existe encore aujourd'hui, et on rencontre assez communément les épreuves très-usées qu'elle fournit actuellement.

---

## 4. LA DESCENTE DE CROIX.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 4.

Deux disciples, montés sur des échelles, détachent de la croix le corps mort de Jésus-Christ; au pied de la croix, à gauche, se voit la sainte Vierge évanouie secourue par deux saintes femmes, et à droite, sainte Madeleine debout les bras étendus, et saint Jean levant les bras vers le Sauveur. Sur le devant, à droite, auprès d'un arbre, se trouvent deux soldats en armes.

Passavant nous apprend qu'il existe à Vienne, dans la collection Albertine, une épreuve de cette planche dans laquelle le ciel n'est pas encore gravé.

---

## 5. JÉSUS-CHRIST DESCENDANT AUX LIMBES.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur,* n° 5.

Jésus-Christ, vu de dos et tenant une oriflamme à la main, marche sur la porte brisée d'une grotte; il retire des limbes les âmes des patriarches; à gauche, un homme nu, le bon larron, tient une croix; à droite, deux hommes et une femme nus, Adam, Eve et Abel qui viennent d'être délivrés s'appuient contre la grotte. Trois monstres ailés se terminant tantôt en queue de poisson, tantôt en queue d'écrevisse, voltigent au-dessus de l'entrée des limbes; deux d'entre eux sonnent de la trompe.

Bartsch (*le Peintre-Graveur*, t. XV, p. 523, n° 7) décrit une copie de cette planche qui porte la marque de Marius Kartarus. Cette copie diffère un peu de l'original : « Les trois démons sont autrement placés, dit Bartsch. Dans le creux des enfers on voit deux patriarches au lieu d'un seul, et la bannière de Jésus-Christ a une autre forme. » Zani (*Enciclopedia*, II, 9, p. 63) signale une autre copie de cette planche « benissimo imitata » par un élève de Mantegna.

---

## 6. JÉSUS-CHRIST RESSUSCITÉ.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur,* n° 6.

Jésus-Christ est debout devant son tombeau; il bénit de la main droite, de la main gauche il tient une petite oriflamme terminée par une croix; à gauche, saint André portant sa croix, et à droite, saint Longin, les mains jointes, ayant une pique appuyée contre son épaule droite. Aux pieds de saint Longin se voit un casque qui semble posé sur la pierre qui fermait le tombeau de Jésus-Christ.

Cette estampe a été copiée dans le sens de l'original par un graveur anonyme que Bartsch (*le Peintre-Graveur*, XIII, 319) croit être Jean-Antoine de Brescia. La copie se distingue de l'original, — nous laissons la parole à Bartsch, — « à l'ombre dont les trois figures sont entourées. Cette ombre est faite avec des traits qui se croisent, tandis que dans l'estampe originale elle est exécutée d'une simple taille qui s'incline du côté droit vers le côté gauche. Aussi la planche de cette copie est plus petite. »

Passavant (*le Peintre-Graveur*, V, p. 76) nous apprend qu'un dessin à la plume de cette composition se trouve dans la Pinacothèque de Munich. Ce dessin porte cette inscription : PIO IMMORTALI DEO. Il a été lithographié par N. Strixner.

---

## 7. L'HOMME DE DOULEURS.

Bartsch *Le Peintre-Graveur*, n° 7.

Jésus-Christ, à demi couvert par son linceul, est assis sur le devant de son tombeau; il tient les mains ouvertes et montre ses plaies; sa couronne d'épines se voit par terre à gauche, sur le devant; dans le fond sont indiqués sommairement quelques maisons et quelques arbres; un tronc d'arbre assez fort occupe l'extrémité de la planche à gauche.

Cette planche a été copiée dans le même sens, mais avec de nombreux changements, par un artiste contemporain de Mantegna. Le fond a été complétement modifié; le paysage est remplacé dans la copie par deux anges qui se détachent à peine sur un fond noir. Quoique l'ajustement de la figure diffère, même assez sensiblement, il n'est pas possible d'admettre que l'auteur de cette copie ne se soit pas très-ouvertement inspiré de l'estampe que nous décrivons ici.

---

## 8. LA VIERGE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 8.

La Vierge, assise très-bas, tient l'enfant Jésus sur ses genoux, le presse contre son sein et se baisse pour l'embrasser.

On connaît deux états de cette planche :

1. Avant les auréoles autour de la tête de la sainte Vierge et de la tête de l'enfant Jésus.

2. Avec ces auréoles.

Bartsch signale une copie assez trompeuse de cette estampe, copie dans laquelle les auréoles n'ont pas été gravées. Serait-ce cette copie qui depuis aurait été désignée comme étant le premier état de la planche originale? M. Frédéric de Bartsch dit, de son côté, dans le Catalogue des principales estampes conservées à Vienne dans la Bibliothèque impériale, *die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien*, p. 24, que les épreuves de cette planche dans lesquelles les auréoles ne sont pas gravées sont simplement des copies de l'estampe originale provenant d'une planche gravée par Jean-Antoine de Brescia. N'ayant jamais eu l'occasion de rencontrer des épreuves de cette planche avant les auréoles, nous rapportons ici les opinions émises à ce propos sans oser donner notre avis.

Il existe en outre une assez bonne copie de cette planche, dans le *Biographical Dictionary of engravers*, de Joseph Strutt. Cette copie porte dans l'angle droit du haut le numéro VI.

---

## 9. LA VIERGE DANS LA GROTTE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur,* n° 9.

La Vierge, assise dans une grotte, tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui bénit; derrière la Vierge voltigent de petits anges en adoration; sur le devant on voit, à gauche, un vieillard en prière, et à droite, saint Joseph s'appuyant sur un bâton. Cette planche est inachevée; les deux figures du premier plan, une partie du terrain et le haut de la grotte sont indiqués au simple trait.

Cette estampe rappelle beaucoup la peinture d'A. Mantegna conservée à Florence, dans la *Tribune*, au Musée des *Uffizi*.

---

## 10. SAINT SÉBASTIEN.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur,* n° 10.

Saint Sébastien, à peu près nu, est debout; il est attaché à un tronc d'arbre, le bras droit élevé et le bras gauche caché par le corps; dans la main droite il tient quatre flèches.

---

## 11. LE SÉNAT DE ROME ACCOMPAGNANT UN TRIOMPHE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 11.

Les sénateurs, au milieu desquels s'est glissé un enfant, se dirigent vers la droite; ils sont suivis de soldats en armes. Le premier soldat a la main droite posée sur son sabre et de la main gauche tient un rameau d'olivier; celui qui le suit porte une hallebarde de la main gauche et est de l'autre côté en partie caché par un énorme bouclier. Au fond, à droite, aux fenêtres d'un monument dont le rez-de-chaussée est divisé en arcades, se voient des figures qui regardent passer le cortége.

Il existe de cette estampe une copie en contre-partie par Jean-Antoine de Brescia. Bartsch décrit cette planche (*le Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 321, n° 7).

Il est à peine utile de rappeler ici que la suite complète du *Triomphe* d'A. Mantegna a été gravée sur bois avec grand talent par Andrea Andreani, qui a placé en tête de sa publication un excellent portrait du maître dont il retraçait le principal ouvrage.

---

## 12. LES ÉLÉPHANTS PORTANT DES TORCHES.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 12.

Un taureau couronné, que conduisent deux jeunes gens, précède trois éléphants montés par des enfants et supportant des candélabres allu-

més; le cortége se dirige vers la gauche. Dans le fond, au milieu et à gauche, d'autres enfants et d'autres candélabres allumés accusent la présence de plusieurs autres éléphants cachés par les figures du premier plan.

Cette planche a été copiée dans le même sens par Jean-Antoine de Brescia (Bartsch, *le Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 322, n° 8). On reconnaîtra la copie de l'original si l'on fait attention au nombre de petits ornements en forme d'oves qui se voient sur la base du candélabre placé au centre de la composition, entre les deux têtes de bélier qui le terminent. Dans la planche originale ces sortes d'oves sont au nombre de onze, dans la copie on n'en compte plus que huit.

---

## 13. LES SOLDATS PORTANT DES TROPHÉES.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 13.

Des soldats portant des trophées, formés de cuirasses, de casques, de boucliers et de glaives, se dirigent vers la gauche; derrière un éléphant, dont on ne voit que la croupe, quatre soldats portent une sorte de brancard destiné à supporter des vases. Dans cette planche inachevée, la partie supérieure à gauche n'est pas couverte de travaux, et sur le brancard dont il a été question plus haut c'est à peine si quelques vases sont tracés.

---

## 14. LES SOLDATS PORTANT DES TROPHÉES.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 14.

Cette planche reproduit exactement en contre-partie l'estampe décrite ci-dessus, seulement ici la planche est terminée, et le brancard porté par quatre soldats est chargé de vases de toutes formes. A la droite de cette estampe se voit un pilastre couvert d'arabesques et terminé par un chapiteau ionique.

---

## 15. HERCULE COMBATTANT CONTRE UN SERPENT.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 15.

Hercule, debout, serre violemment de la main gauche le serpent qu'il va frapper avec une massue qu'il tient de la main droite; vers le fond, à droite, sur un petit monticule on voit un bouquet d'arbres, et, à gauche, on lit l'inscription suivante formée de caractères placés dans tous les sens : DIVO HERCVLI INVICTO.

---

## 16. HERCULE ET ANTÉE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 16.

Hercule, vu de face, a soulevé de terre Antée et le serre contre lui en se servant uniquement de son bras gauche; sa main droite est placée sur la tête d'Antée; au fond on voit, à droite, un tronc d'arbre auquel sont suspendus une peau de lion et un carquois, et contre lequel est appuyée la massue d'Hercule; à gauche, on lit l'inscription suivante : DIVO HERCVLI INVICTO.

Cette planche a été copiée par Jean-Antoine de Brescia, qui a inscrit les premières lettres de ses prénoms et du lieu de sa naissance sur le terrain, à droite, au-dessous du tronc de l'arbre : IO. AN. BX.

Passavant signale de cette planche une seconde copie que nous n'avons pas eu l'occasion de rencontrer. Nous transcrivons donc textuellement le passage du *Peintre-Graveur* relatif à cette estampe : « Une seconde copie de cette pièce se connaît en ce que l'inscription DIVO HERCVLI INVICTO se trouve sur une tablette suspendue à l'arbre, qu'il y a un autel auquel est appuyée une massue avec la lune à demi pleine. »

---

## 17. COMBAT DE DIEUX MARINS ET DE TRITONS.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n°s 17 et 18.

Grande estampe en deux planches. 1re planche : A gauche, une espèce de furie, l'Envie, montée sur un dieu marin, tient suspendue une sorte de tablette sur laquelle on lit INVID, puis, au-dessous, quelques caractères indéchiffrables. Deux autres dieux marins, armés l'un d'un fouet dont les lanières sont des poissons accouplés, l'autre d'un bâton, combattent; dans le fond de la planche, vers le milieu, se voit une statue de Neptune qui se présente de dos, tenant son trident de la main gauche et dans la main droite un dauphin. 2e planche : Deux tritons se battent armés d'ossements; l'un d'eux se sert d'un crâne d'animal en guise de bouclier, chacun de ces tritons a en croupe une femme nue. Dans le fond se trouvent deux autres tritons; l'un d'eux sonne dans une trompe, l'autre paraît vouloir frapper son adversaire avec deux poissons attachés à une corde.

D. Hopfer a copié ces deux planches dans de petites dimensions; sur la première planche, à la place où on lisait dans l'original INVID, on lit : D. H. Ces mêmes initiales se lisent dans la seconde planche sur le devant, entre les deux tritons qui se battent.

Nous avons dit plus haut que la première partie de cette estampe reproduisait d'une façon presque identique un bas-relief conservé aujourd'hui dans l'église San Vitale à Ravenne. Il n'y aurait rien d'impossible à ce que l'on découvrît un jour l'autre partie du bas-relief dont Mantegna s'est probablement inspiré.

On conserve à Vienne, dans la collection Albertine, un dessin à la plume d'Albert Durer d'après la seconde partie de cette estampe. Swaine, pour l'ouvrage d'Ottley, *An Inquiry* (t. II, p. 508), a gravé en fac-simile le dieu marin armé d'un bâton qui se retourne pour frapper l'autre dieu marin tenant à la main un fouet formé de poissons accouplés.

---

## 18. BACCHANALE A LA CUVE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 19.

Composition de douze personnages : sur une cuve qui occupe à peu près le milieu de l'estampe sont assis deux hommes; l'un boit dans une espèce de corne, l'autre, complétement ivre, est soutenu par un homme ayant sur la tête une couronne de feuillage. A gauche de la planche, on voit un homme portant une peau de lion, sur l'épaule de qui est monté un autre homme cherchant à placer une couronne sur la tête d'un jeune adolescent qui apparaît de face et qui a la main droite posée sur une corne d'abondance. A droite, un homme, ayant aux bras et aux jambes des grelots, boit dans une coupe. Sur le premier plan, devant la cuve, sont deux enfants endormis. Au pommier garni de vigne placé dans le fond est suspendue une tablette blanche.

D. Hopfer a copié cette estampe en la réduisant beaucoup et a mis sa marque D. H. sur la tablette suspendue au pommier. Cette copie n'a aucune valeur.

---

## 19. BACCHANALE AU SILENE.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 20.

Composition de dix personnages : Silène, soutenu par trois satyres ou faunes, se voit au milieu de la composition; à gauche, un homme, les pieds dans l'eau, porte sur son dos une grosse femme nue; dans le fond du même côté, un homme en porte un autre également sur son dos; à droite se trouvent deux autres hommes, l'un joue de la double flûte, l'autre tient à la main une syringe.

On connaît une copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions de cette estampe. Bartsch dit que l'on distingue l'original de la copie au sabot de la jambe droite du satyre qui soutient Silène; dans l'original, la partie droite de ce sabot est couverte de trois tailles, tandis que dans la copie cette même partie est blanche.

Albert Durer a copié cette estampe; un dessin à la plume du maître conservé à Vienne, dans la collection Albertine, nous permet de constater le respect que l'artiste allemand témoigna pour l'ouvrage de Mantegna, mais, quelque soin qu'il ait apporté à reproduire trait pour trait l'estampe du maître,

il ne put absolument se défaire de sa manière personnelle et cette copie offre un singulier mélange de l'art italien uni à l'art allemand. Ce dessin porte la date de 1494.

---

## 20. LA DANSE DE QUATRE FEMMES.

Bartsch. Catalogue de l'œuvre de *Zoan Andrea*, n° 18.

Quatre femmes se tiennent par la main; les deux qui sont à gauche sont vues l'une de face, l'autre de profil; celle qui est au milieu se présente de dos et celle de droite, vue de profil, a le pied gauche levé.

Cette planche, que Bartsch a comprise dans l'œuvre de Zoan Andrea (t. XIII, p. 305, n° 18), nous paraît devoir être mieux à sa place dans l'œuvre même d'André Mantegna; elle reproduit avec quelques légères différences le groupe de femmes qui se voit dans *le Parnasse* du musée du Louvre, et le travail de la gravure n'est en aucune façon indigne du maître.

Il existe de cette estampe une copie en contre-partie que Bartsch décrit dans l'œuvre de Jean-Antoine de Brescia (t. XIII, p. 328, n° 20).

---

## 21. DEUX PAYSANS.

Deux paysans, coiffés de chapeaux ronds, se voient sur la même planche; l'un d'eux, soulevant son chapeau d'une main, monte un degré; l'autre, debout à gauche, s'appuie sur son bâton.

On connaît deux états de cette planche :

1. Avant les contre-tailles sur la partie droite de la tunique du paysan qui s'appuye sur son bâton.

2. Avec ces contre-tailles; c'est l'état que nous publions ici.

Cette planche, que n'a pas connue Bartsch, a été mentionnée par Passavant (*le Peintre-Graveur*, t. V, p. 78, n° 24).

---

## 22. UN RELIGIEUX.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 21.

Il est vu de trois quarts et est dirigé vers la droite; trois touffes de cheveux, une sur le devant de la tête, les deux autres sur les tempes, sont très-visibles, tandis que le reste de la tête est rasé; les lèvres, très-pincées, laissent cependant paraître deux dents du bas; l'une d'elles touche presque au nez.

---

## 23. UN RELIGIEUX.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 22.

Ce même religieux, pareillement en buste, mais entièrement de face.

---

## 24. VIEILLARD AU BONNET.

Bartsch. *Le Peintre-Graveur*, n° 23.

Il est en buste, de trois quarts et dirigé vers la gauche; un bonnet, dont la partie supérieure retombe sur le devant, lui couvre la tête; le vêtement est indiqué dans la partie gauche au simple trait.

Ottley (*An Inquiry*, p. 509) hésite à attribuer cette pièce à André Mantegna et incline à penser qu'elle a été gravée par un élève d'après un dessin du grand maître padouan; nous avons dit plus haut ce que nous pensions de cette estampe et des deux autres qui la précèdent.

---

## 25. PORTRAITS DE LOUIS DE GONZAGUE, MARQUIS DE MANTOUE, ET DE SA FEMME BARBARA.

Ils sont tous les deux gravés sur la même planche et une colonne à laquelle sont suspendues leurs armoiries les sépare. Louis de Gonzague est coiffé d'une toque dont les bords sont retroussés; Barbara a sur la tête une coeffe à laquelle sont adaptées deux barbes qui retombent sur ses épaules. Leurs vêtements sont formés d'étoffes couvertes d'ornements.

Nous avons expliqué plus haut les motifs qui nous ont engagé à publier la reproduction de cette estampe, rangée au Musée britannique dans l'œuvre d'André Mantegna.

---

## 26. LA SERVITUDE.

Jeune homme debout, le corps dirigé vers la droite et retournant la tête; sur son épaule gauche il porte un joug dont les courroies pendent. Les deux pieds sont réunis par une lanière de cuir à laquelle est fixée un gros boulet.

Le fac-simile de cette estampe, gravé par F. Vivarès, que nous reproduisons ici, se trouve en regard de la page 494, dans l'ouvrage intitulé : « An Inquiry into the origin and early history of Engraving upon copper and in wood with an Account of Engravers and their Works from the invention of chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc Antonio Raimondi, by William Young Ottley, F. S. A. London, printed for John and Arthur Arch. » 1816, 2 parties in-4°.

Une copie de l'estampe originale de Mantegna a été gravée au XVI^e^ siècle par l'artiste mantouan Adam Scultori, qui a inscrit au bas de sa planche, outre son monogramme formé des lettres A S enlacées, la devise suivante : SERVUS EO LÆTIOR QUO PATIENTIOR.

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.






HVMANI
GENERIS
REDEMTO
RI

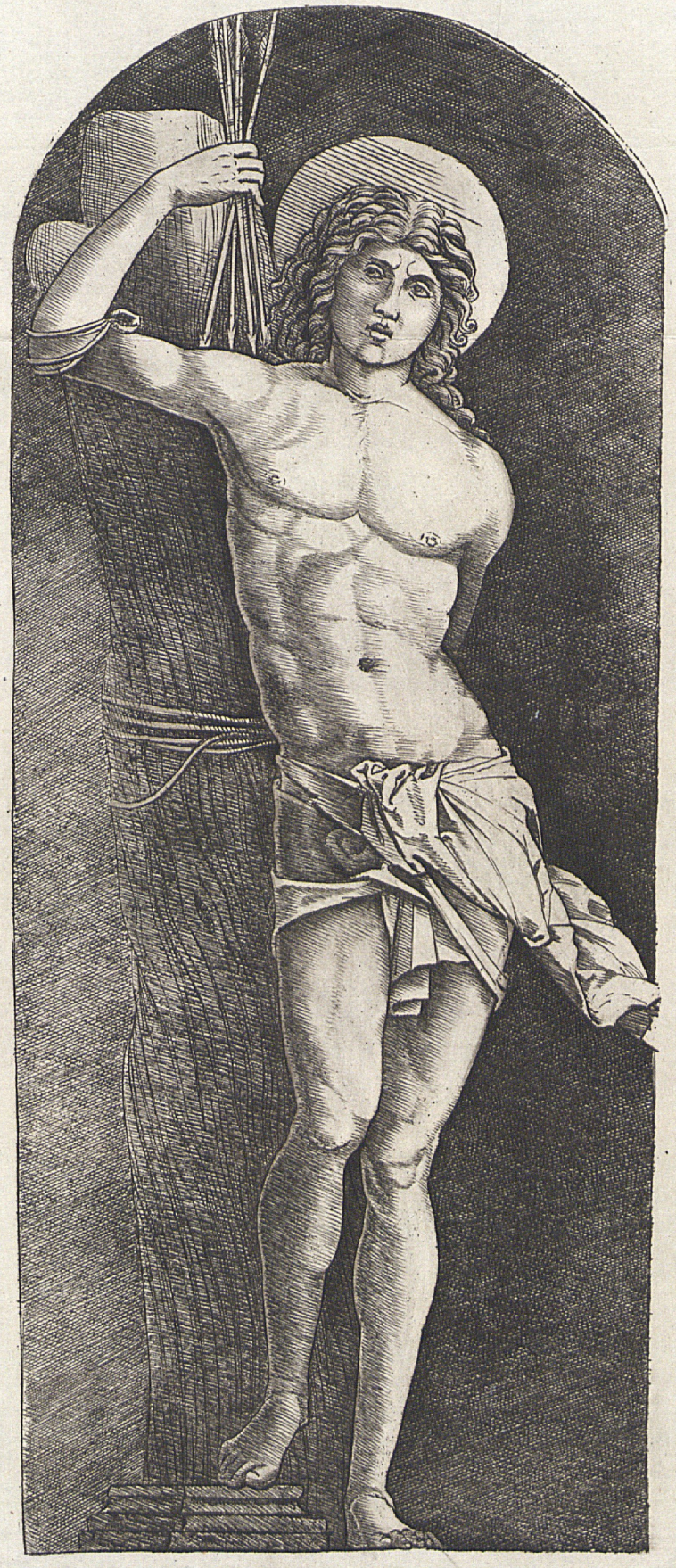

INRI




















QVO HERCVLI INVICTO


DVO HERCVLES



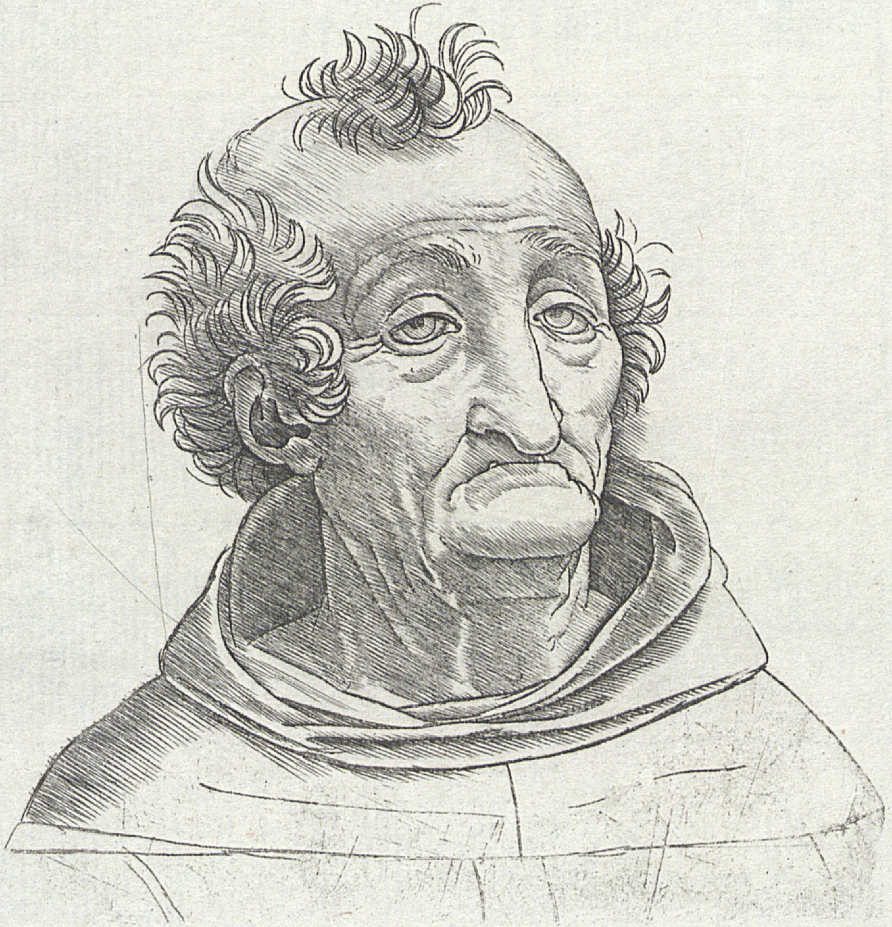

INVID

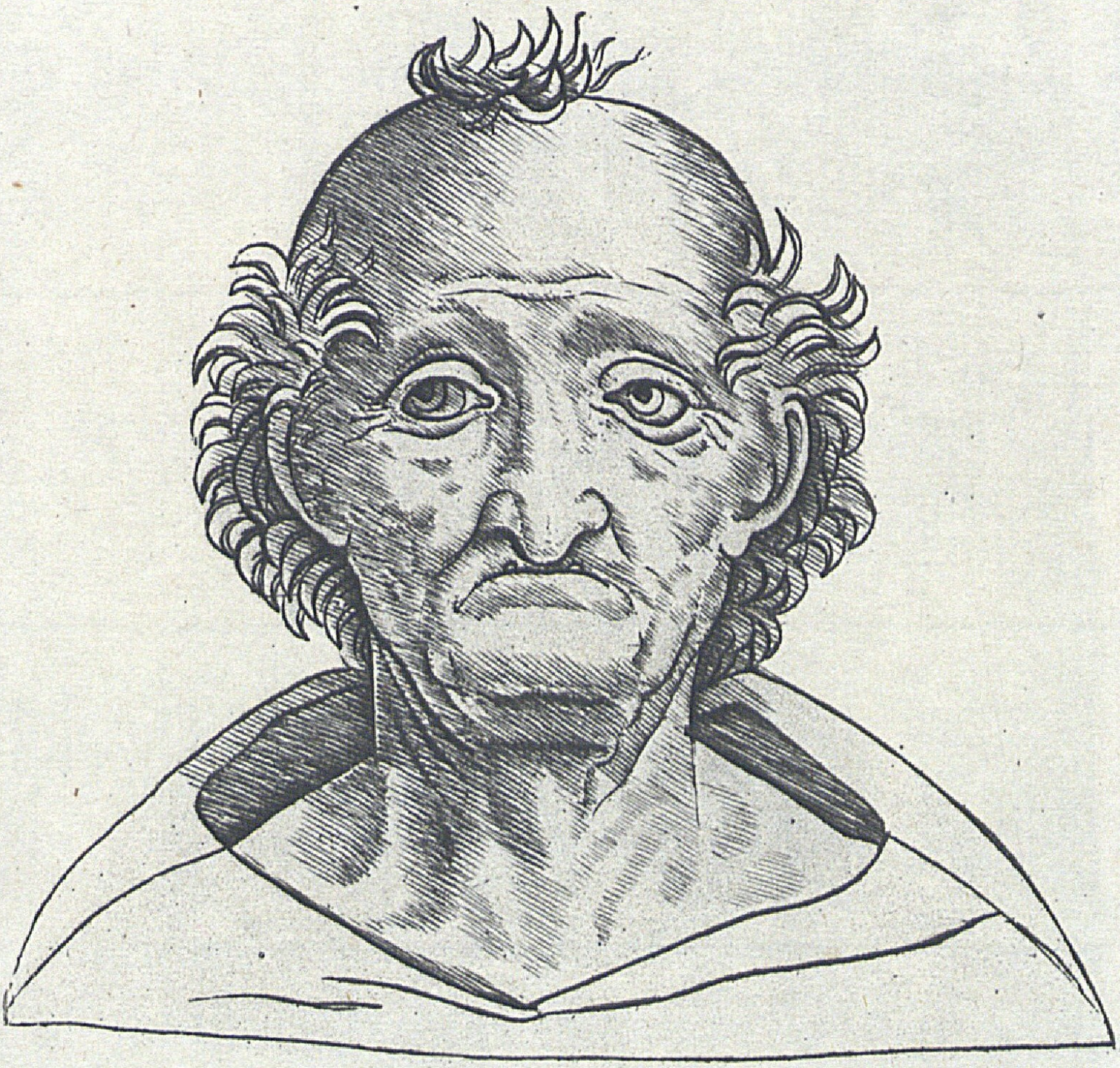




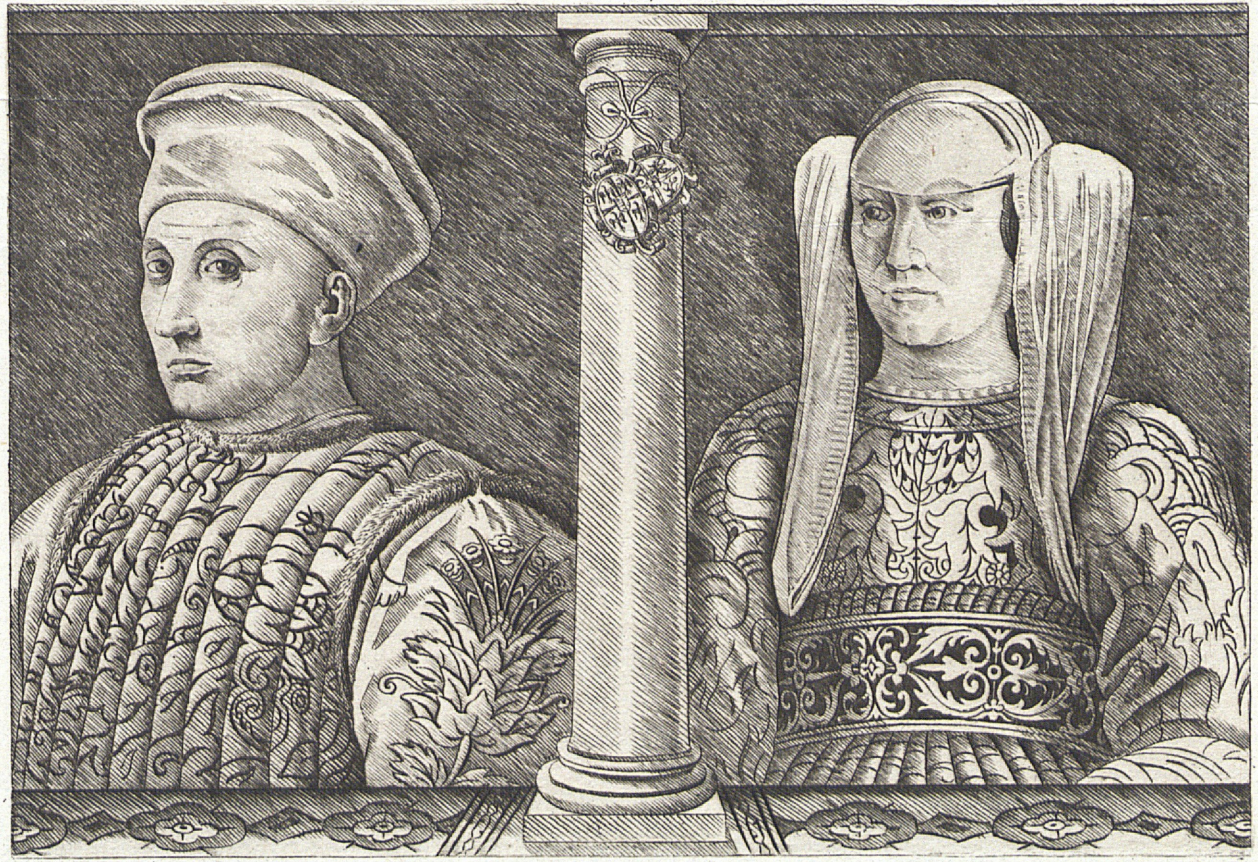














books2ebooks.eu

www.books2ebooks.eu

e-raamat EOD kaudu

eBooks on Demand

Digitaalkoopia

Tartu Ülikooli Raamatukogust

TARTU ÜLIKOOL

RAAMATUKOGU