Musée des Beaux-Arts de Rouen

LE GÉNIE DE BOLOGNE

Des Carracci aux Gandolfi, dessins des XVIIe et XVIIIe siècles

2 novembre 2006 – 4 février 2007

Guercino, *Allégorie de la Gloire*
Dijon, musée des Beaux-Arts

Dossier d'accompagnement à la visite

réalisé par le service des publics et le service éducatif
des musées de la ville de Rouen

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication / Direction des musées de France.
Elle bénéficie du mécénat de la Caisse d'Épargne de Haute-Normandie.

VILLE DE ROUEN musées

Cette exposition s'adresse à tous les niveaux d'enseignement général, technique et professionnel et parcourt un grand champ de disciplines (lettres, philosophie, histoire des arts, arts plastiques, arts appliqués, histoire, etc).

Ce dossier propose des pistes pédagogiques adaptables à tous les niveaux scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur.

1. Le Génie de Bologne **p. 3**

1.1 Sept expositions sur le dessin en Italie dans les collections publiques françaises p. 3

1.2 Parcours de l'exposition p. 4
- 1.2.1 L'académie des Carracci p. 4
- 1.2.2 Le rayonnement de Bologne p. 4
- 1.2.3 Le baroque à Bologne p. 5
- 1.2.4 Une nostalgie classique p. 5

2. Pistes pédagogiques **p. 6**

2.1 Le dessein du dessin p. 6
- 2.1.1 Qu'est-ce que le dessin ? p. 6
- 2.1.2 L'évolution du dessin du XVIe au XVIIe siècle p. 6
- 2.1.3 Quelques repères techniques p. 7
- 2.1.4 Fonctions et statut du dessin p. 8
- 2.1.5 Pistes pédagogiques en arts plastiques p. 8

2.2 Quelques éléments sur le contexte historique et artistique p. 9
- 2.2.1 Cadre géographique p. 10
- 2.2.2 De la Renaissance à la Contre-Réforme p. 11
- 2.2.3 Les académies artistiques

2.3 Zoom sur quelques artistes de l'exposition p. 11
- 2.3.1 La famille Carracci p. 11
- 2.3.2 Guido Reni p. 12
- 2.3.3 Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino p. 13

2.4 Autres pistes d'exploitation p. 13

3. Quelques références bibliographiques **p. 14**

3.1 Bibliographie

3.2 Sites Internet

4. Découvrir l'exposition avec sa classe **p. 15**

5. Renseignements pratiques **p. 16**

1. *LE GÉNIE DE BOLOGNE, des Carracci aux Gondolfi*

1.1 Sept expositions sur le dessin en Italie dans les collections publiques françaises

L'exposition *Le Génie de Bologne, des Carracci aux Gandolfi* s'inscrit dans un cycle de sept expositions, organisées d'octobre 2006 à février 2007, en collaboration avec le musée du Louvre. Cette série de manifestations a pour vocation de dresser un panorama complet de la création artistique en Italie, aux XVIIe et XVIIIe siècles, à partir des collections des musées et bibliothèques de France. Elle met en lumière la spécificité des courants artistiques régionaux qui caractérisent l'art italien jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.
Pour mener à bien cet ambitieux projet, l'ensemble des collections de dessins, y compris les plus méconnues, a été consulté et étudié. Il a requis la collaboration de 56 institutions publiques. Les différentes expositions sont l'occasion de présenter près de 800 dessins, dont un quart venus des collections du Louvre. Nombre d'entre eux sont inédits et la plupart n'étaient connus que des seuls spécialistes.
Le commissariat général de ces expositions a été assuré par Catherine Loisel, conservateur en chef au département des Arts Graphiques du musée du Louvre.

Venise, l'art de la Serenissima
Montpellier, musée Fabre
du 14 octobre 2006 au 14 janvier 2007

Splendeurs du baroque à Naples
Poitiers, musée Sainte-Croix
du 25 octobre 2006 au 4 février 2007

Le Rayonnement de Florence sous les derniers Médicis
Bayonne, musée Bonnat
du 26 octobre 2006 au 7 février 2007

Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée
Ajaccio, musée Fesch
du 28 octobre 2006 au 23 février 2007

Le Génie de Bologne, des Carracci aux Gandolfi
Rouen, musée des Beaux-Arts
du 2 novembre 2006 au 15 janvier 2007

Rome à l'apogée de sa gloire
Toulouse, musée Paul-Dupuy
du 3 novembre 2006 au 7 février 2007

L'Appel de l'Italie : artistes français et nordiques dans la Péninsule
Musée de Grenoble
du 4 novembre 2006 au 4 février 2007

1.2 Parcours de l'exposition

Présentant plus d'une centaine de dessins, l'exposition est découpée en quatre sections qui composent un parcours chronologique de l'art bolonais des Carracci aux Gandolfi : l'académie des Carracci, le rayonnement de Bologne, le baroque à Bologne et une nostalgie classique.

1.2.1 L'académie des Carracci

Vieille cité universitaire rattachée aux États du pape, Bologne est un important foyer intellectuel mais c'est encore, vers 1580, un centre artistique secondaire. Au cours des deux dernières décennies du XVIe siècle, la ville est le théâtre d'une révolution picturale qui en fait l'un des pôles majeurs de la scène italienne. Ludovico Carracci et ses cousins Agostino et Annibale constituent un atelier commun. Les toiles d'Annibale et de Ludovico, tout comme les fresques que les trois artistes réalisent ensemble au Palazzo Fava et au Palazzo Magnani rompent avec la sophistication conventionnelle de la peinture contemporaine pour privilégier la recherche du naturel et la clarté de l'ordonnance.
En 1582, les Carracci ont fondé une « académie » où l'on apprend à dessiner d'après le nu et où l'on s'exerce à copier les modèles célèbres. Des idées et des pratiques s'y échangent et y mûrissent. En replaçant le travail graphique au centre de la création, les trois cousins entendent ressusciter le grand idéal classique de la Renaissance. L'atelier accueille de jeunes élèves, comme Faccini ou Schedoni, mais attire aussi dans son orbite des peintres déjà formés, comme Cesi, Reni ou Domenichino. On s'y initie à une conception très scrupuleuse du travail préparatoire, mais l'on y pratique aussi le dessin comme pur exercice, en abordant la caricature ou en dessinant en extérieur.
En 1595, Annibale est appelé à Rome pour réaliser des décors au palais Farnese. Les fresques dont il orne la galerie sont rapidement reconnues comme l'une des plus grandes réalisations de l'histoire de la peinture. Elles passeront désormais pour un modèle universel dans le domaine du grand décor. Ludovico, demeuré à Bologne, s'illustre quant à lui dans le répertoire religieux et sa peinture, sensible, poétique et dramatique, offre une réponse très personnelle aux exigences nouvelles de l'Église, dans un esprit déjà profondément baroque.

1.2.2 Le rayonnement de Bologne

Formé auprès de Denijs Calvaert, Guido Reni fréquente l'académie des Carracci vers 1595. Il en assimile brillamment les principes, avant de gagner Rome en 1602. Il y approfondit sa connaissance des grands modèles classiques en s'attachant en particulier à l'art de Raphaël, qui exerce sur lui une véritable fascination. En dépit du succès qu'il rencontre d'emblée à Rome, l'artiste conserve des liens étroits avec sa ville natale, où il retourne à plusieurs reprises pour y honorer des commandes. Il s'y fixe définitivement en 1614 et y ouvre un atelier où seront formées plusieurs générations d'artistes. Son rôle est essentiel dans la diffusion du grand style émilien, fondé sur la recherche d'une harmonie idéale confrontée en permanence à l'étude du modèle vivant. Dans le domaine du dessin, l'influence de Reni s'exerce bien au-delà du cercle de ses disciples immédiats, G.A. Sirani, Cantarini, Cittadini ou Canuti.
Quoique sensiblement plus jeune, Guercino est l'autre grand dessinateur émilien de la période. Doué d'une exceptionnelle virtuosité, il s'est formé au dessin en étudiant attentivement les œuvres des Carracci et des Vénitiens et en analysant l'œuvre de Rubens à Mantoue. L'autorité du tracé, le sens du mouvement et la dramatisation des effets de lumière contribuent à faire de son œuvre l'une des expressions les plus accomplies du baroque italien dans le domaine du dessin. À l'instar des Carracci, le dessinateur réserve une large place à des genres comme le paysage ou la caricature, abordés indépendamment de tout projet de peinture.

1.2.3 Le baroque à Bologne

La culture académique fondée par les Carracci demeure un modèle incontournable, bien après la disparition de leur principal héritier, Guido Reni. Son rayonnement dépasse largement les frontières de l'Émilie et vaudra encore à Bologne d'être considérée au XVIIIe siècle, aussi bien à Venise, à Florence qu'à Rome, comme le lieu par excellence où s'enseignent les règles du « beau dessin ».
Au milieu du XVIIe siècle, après la disparition de Cantarini, la scène est dominée par G. A. Sirani, Cittadini et Canuti, tous formés auprès de Reni. À terme, l'ascendant de ce dernier comme dessinateur se révèle pourtant beaucoup moins puissant que ne l'avait été, dans le premier tiers du siècle, celui des Carracci. En matière de dessin, usages et styles se sont diversifiés. G.A. Sirani pratique une manière fleurie très personnelle. Quant à Canutti, sa graphie fluide et allusive, jointe à un goût pour les raccourcis vertigineux, contribue à l'éloigner du classicisme de son maître. Avec Burrini, il incarne la tendance la plus ouvertement baroque de l'art émilien.
Les modèles vénitiens du XVIe siècle, qui depuis l'époque des Carracci ont toujours été attentivement étudiés à Bologne, exercent une forte attirance sur de nombreux artistes désireux d'élargir le registre expressif hérité de la tradition locale, comme Burrini ou Elisabetta Sirani. Le radicalisme de Sigismondo Caula qui, après son voyage à Venise vers 1667-1670, délaisse presque entièrement son héritage bolonais pour privilégier une manière inspirée du luminisme de Tintoretto, reste pourtant exceptionnel.

1.2.4 Une nostalgie classique

Spécialité traditionnelle de Bologne, la peinture décorative occupe encore une place importante au début du XVIIIe siècle. Elle est notamment illustrée par Marcantonio Franceschini qui, grâce aux chantiers qu'il dirige à travers l'Italie, l'Espagne ou l'Allemagne, contribue à maintenir dans ce domaine l'ancienne réputation bolonaise. Autour de 1700, bien des artistes perçoivent cependant l'affadissement de la tradition académique. C'est le cas en particulier de Donato Creti qui réagit en privilégiant un archaïsme sophistiqué inspiré du classicisme de Reni mais en y mêlant des effets empruntés au maniérisme de Parmigianino. Son œuvre dessiné, principalement constitué de dessins à la plume, témoigne de sa fidélité à une culture émilienne pleine d'élégance ; il est loin cependant de présenter la même variété de moyens que celui des maîtres de la génération précédente.
Giuseppe Maria Crespi incarne l'autre grande tendance de la première moitié du XVIIIe siècle. Résolument hostile au formalisme académique, il renouvelle avec brio le répertoire bolonais par son goût des sujets intimes et une veine directe et populaire. L'artiste aborde des répertoires variés, y compris la grande peinture religieuse ou le portrait, mais il accorde aussi une large place au genre burlesque.
Les frères Ubaldo et Gaetano Gandolfi écrivent dans la seconde moitié du siècle la dernière grande page de l'histoire de l'art bolonais. S'employant à rétablir l'idéal académique des Carracci en lui insufflant une vigueur formelle oubliée depuis la disparition de Guercino, ils sont rompus l'un et l'autre à toutes les techniques. Dessinateurs remarquablement brillants, ils sont parvenus, comme leurs lointains modèles, à maintenir un lien organique entre le travail d'étude d'après nature et des exercices d'invention d'une grande virtuosité.

2. PISTES PÉDAGOGIQUES

2.1 Le dessein du dessin

2.1.1 Qu'est-ce que le dessin ?

Le dessin est un mode d'expression fondateur. L'existence de réalisations datant de plus de 10 000 ans, prouve que le dessin a toujours été un souci constant. Aussi vieux que l'humanité, le dessin est d'abord un moyen de communiquer une idée. Quand il devient porteur d'une volonté d'expression, il se révèle une composante essentielle de l'acte créateur. L'artiste y transpose directement ses idées, les caprices de son imagination. Pour Léonard de Vinci, le dessin était une « chose mentale ». Les repentirs, la vigueur du trait, les diverses improvisations et divergences graphiques nous renseignent sur la personnalité profonde de l'artiste, sorte de sismographe de l'esprit créateur.
Dès la Renaissance, il est reconnu comme le fondement des arts plastiques. La perspective, l'anatomie, l'étude sur nature, font partie des fondamentaux de l'enseignement artistique. Le dessin a souvent le statut d'étude préparatoire à une œuvre (sculpture, peinture), il est alors intimement lié au dessein de l'artiste. Vasari, peintre et érudit italien, parle d'esquisses, de croquis, termes toujours en vigueur... Les peintres proposaient à leurs mécènes ou clients potentiels, des dessins aboutis, préfigurant l'œuvre finale. Nombres d'entre eux étaient détruits par la suite.
Dès le XVIe siècle, le dessin est reconnu comme une œuvre en soi ; c'est ainsi qu'apparaissent des nombreuses *Accademia del disegno*, comme celle fondée par Vasari en 1563. Le statut du dessin peut être comparé à celui de la peinture, le dessin commence alors à entrer dans des collections privées.

2.1.2 L'évolution du dessin du XVIe au XVIIe siècle

Le dessin est au cœur de l'élaboration de l'œuvre. Le passage de la Renaissance au maniérisme, puis au baroque, est donc particulièrement sensible à travers l'approche de l'acte graphique. À la « dilution » maniériste, qui semble en quelque sorte désincarner progressivement les figures, les artistes Bolonais, et notamment les Carracci, vont réagir par un retour à l'observation de la nature. Dans ce cadre, le dessin occupe une place prépondérante. Les compositions et chaque élément qui les constituent sont abondamment dessinés comme le prouve le dessin d'Annibale Carracci *Tête d'homme* qui est une étude pour un personnage très secondaire, figurant à l'arrière-plan du tableau *La Résurrection du Christ* (1593) conservé au Louvre. Le dessin est par ailleurs logiquement à la base de l'enseignement dispensé dans leur académie : les élèves y apprennent à dessiner sur le motif et d'après modèle vivant, en se référant aux grands maîtres du passé, mais aussi d'après l'antique. Ils suivent la méthode développée par les Carracci : encres et lavis pour les compositions d'ensemble ; pierres pour l'esquisse des figures et des détails.
Avec les Carracci, les corps réaffirment plus fortement leur présence. Néanmoins, l'idéal baroque, visant à séduire, voire à impressionner le fidèle, s'affirme déjà. Le dessin prend une vigueur nouvelle, l'art de la suggestion est développé (Alessandro Tiarini). Les paysages s'animent (Pier Francesco Cittadini), des réseaux complexes de traits entremêlés dynamisent les scènes représentées (Domenico Maria Canutti). L'artiste travaille particulièrement le geste graphique, qui semble affirmer sa propre autonomie par rapport au sujet.

2.1.3 Quelques repères techniques

● Le support

Élément essentiel pour le dessinateur, le support détermine le trait, impose ces propres lois. Parmi les multiples supports utilisés par les artistes, le papier est un des supports attitrés du dessin. Inventé en Chine au IIIe siècle av. J.C, perfectionné par les Arabes, le papier commence à être fabriqué en Europe à partir du XIIe siècle. En Italie, c'est la ville de Fabrianno, toujours réputée à l'heure actuelle, qui concentre la production de papier à partir du XIIIe siècle.
Lisse, régulier, rugueux, préparé comme à la Renaissance, dense ou absorbant, le papier entretient un dialogue étroit avec l'outil. Sa texture, sa couleur, déterminent en grande partie le résultat final. Un dessin ne couvre que très rarement l'ensemble de la surface. La notion de « *non finito* » prend alors toute sa force, car le dessin est avant tout un art de la suggestion.

● Les outils du dessin

Si aujourd'hui le crayon graphite s'est imposé, il n'est pas le seul outil du dessinateur. La plume, végétale ou animale, permet de dessiner à l'aide d'un médium teinté, l'encre appliquée au pinceau offre une grande variété d'effets. Enfin, le dessinateur a à sa disposition des outils plus graphiques : pointe de métal (utilisée par les romains), pierre noire, sanguine, craie blanche, graphite ou mine de plomb, fusain (bâtonnet de charbon de bois), pastels, sont regroupés parmi les techniques sèches.

● Les techniques

Si la ligne est le principe même du dessin, elle est souvent associée à la surface teintée, à la tache. Le dessin est en effet un terrain propice à la mixité des techniques, à la stratification des interventions (humides, sèches...).

Les pierres

La pierre noire : il s'agit d'un schiste argileux à grain serré, proche de l'ardoise, taillé en bâtonnet. Elle permet un trait souple dont la couleur varie du noir au gris selon la pression de la main. Son usage s'impose au XVe siècle en Italie en particulier pour le rendu des modelés et des volumes et par voie de conséquence pour l'étude de la figure humaine.

Les artistes ont souvent employé la pierre noire sur des supports teintés qui composent naturellement la demi-teinte de base, éclairée ou ombrée au moyen de la gouache ou de la craie blanche.

La craie blanche : connue depuis l'Antiquité, la craie à l'état naturel permet aux artistes d'indiquer la lumière sous forme de rehauts et d'élaborer ainsi le modelé.

La sanguine : dénommée ainsi en raison de l'analogie de sa couleur avec le sang, la sanguine est une argile ferrugineuse dure dont la teinte varie du rouge orangé au brun et au violacé. La sanguine peut être utilisée à sec (en bâtonnet) ou en lavis, quand le pigment est mélangé à de l'eau.
Attesté depuis la préhistoire, son usage s'est développé avec les artistes de la Renaissance qui apprécient son trait fin et moelleux, sa couleur et sa luminosité particulièrement bien adaptées au rendu des chairs.

Associées la pierre noire, la craie blanche et la sanguine composent la technique dite « des trois crayons ».

Les encres

Les plumes et l'encre : taillées à la main, les plumes d'oiseau (cygne, oie, corbeau) permettent de tracer à l'encre une large variété de traits, fins ou larges, nerveux ou souples.

Si les encres sont de compositions très variées, la décoction de noix de galle mélangée au vitriol et à la gomme arabique demeure le mélange le plus fréquent. De couleur noire, cette encre prend sous l'action de l'air et de la lumière une teinte brun-jaunâtre caractéristique.

Les lavis : l'encre plus ou moins diluée, lavée d'eau, constitue le lavis qui prend des teintes diverses en fonction de l'encre utilisée. Brun, bistre, gris, sépia, sanguine sont les couleurs les plus répandues. Appliqué au pinceau souple, le lavis permet notamment de marquer les ombres, de modeler les corps et l'espace.

La couleur

Si la couleur du trait (bistre, gris, sanguine...) est déjà un élément déterminant pour l'artiste, établissant d'emblée un dialogue avec le support lui-même, l'aquarelle et la gouache sont des techniques éminemment chromatiques.

L'aquarelle : transparente et lumineuse, l'aquarelle est un mélange de gomme arabique (résine transparente issue de l'acacia) et de pigments de couleurs plus ou moins dilués d'eau, sans addition de blanc. Les surfaces blanches correspondent aux zones de papier laissés vierges (en réserve) ou à des applications de gouache.
Alliant spontanéité et fraîcheur, l'aquarelle est le fruit d'une exécution rapide qui ne permet ni reprises, ni repentirs et qui exige une grande sûreté de la main.

La gouache : composée de blanc de plomb, de gomme arabique et d'eau, la gouache est une pâte opaque et couvrante qui peut être teintée par des pigments de couleurs. Elle est souvent utilisée pour les rehauts.

2.1.4 Fonctions et statut du dessin

Quand il n'est pas travaillé pour lui même, en tant qu'œuvre autonome, le dessin joue un rôle dans la série d'étapes menant à la réalisation d'une œuvre adoptant des techniques différentes. Selon les étapes de l'élaboration, les dessins prennent des noms différents :

- l'esquisse est exécutée rapidement sur un support léger ;
- l'étude sur nature permet à l'artiste d'affiner des éléments particuliers de sa composition ;
- le dessin d'exécution préfigure, lui, l'œuvre finale.

Le tableau n'étant pas en général, à la même échelle que le dessin, la technique de la « mise au carreau » permet de transposer les grandes lignes du dessin sur un support plus grand. La grille superposée au dessin apporte des repères précis à l'exécutant, certains dessins portent encore les traces de cette géométrisation de l'espace (Ludovico Carracci, *Décor du Pallazzo Poggi*).
Le terme « carton » désigne un dessin en grand, sorte de patron, permettant de transposer directement à l'échelle, les dessins sur le support final (tapisserie, fresque...). Les repères sont précisés à l'aide de petits trous marquant le support.

2.1.5 Pistes pédagogiques en arts plastiques

<u>Premier degré</u> :
Le dessin est un élément fondamental de l'expression artistique. Il peut être utilisé pour exprimer une idée, moyen de communiquer un projet.
Ex : dessiner un projet de terrain de jeu pour la cour de récréation.
Il s'agit aussi de montrer à l'élève que le dessin n'est pas nécessairement une copie fidèle du réel : il faut choisir des sujets ne mettant pas en jeu directement la ressemblance : un extra-terrestre, une tempête, les mouvements de l'eau...

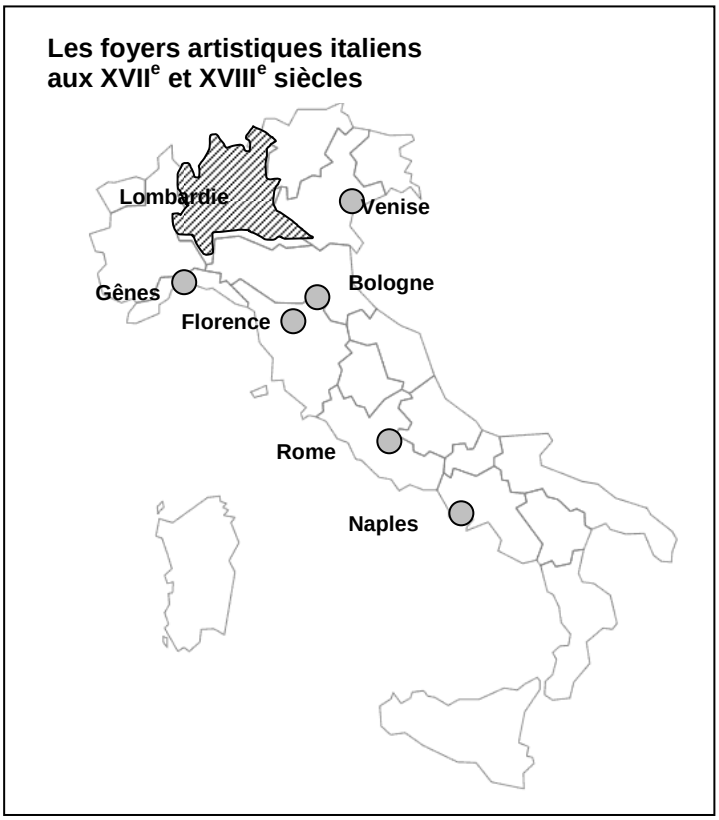
On peut aussi introduire des éléments remettant en cause les habitudes : dessiner très grand, varier, inventer des outils...

Second degré.
Le dessin est au cœur du projet de l'élève, moyen de communiquer avec le professeur sur une idée de volume par exemple.
En rapport avec l'exposition :
Le « non finito *» peut-être abordé : un mouvement de foule, disparition...*
En troisième, le geste en rapport à la surface est un point d'entrée intéressant : investir l'espace, animer la surface, par l'outil, ou estompage avec les mains (implication du corps)...
La représentation du corps, en mouvement, suggéré, sur nature ou imaginaire, est au programme de terminale option arts plastiques. L'exposition offre une grande variété d'approches graphiques, en relation avec le contexte historique (cf. pistes en histoire).
Un parallèle peut être fait avec des artistes contemporains tels Ernest Pignon-Ernest, Gérard Garouste, influencés par l'esthétique baroque.

2.2 Quelques éléments sur le contexte historique et artistique de l'exposition:

2.2.1 Le cadre géographique de l'exposition

Le Génie de Bologne est l'une des sept expositions organisées simultanément et consacrées aux dessins italiens conservés dans des collections françaises. La carte ci-dessous indique les 6 centres de création italiens des XVIIe et XVIIIe siècles, éclairés par la série d'expositions qui ont lieu à Paris, Rouen, Montpellier, Toulouse, Poitiers, Bayonne et Ajaccio.



2.2.2 De la Renaissance à la Contre-Réforme :

L'exposition s'inscrit dans deux cent ans d'histoire, les XVIIe et XVIIIe siècles, allant de la fin de la Renaissance au siècle des Lumières, en passant par l'époque de la Contre-Réforme.
Au cours du XVIe siècle, l'art italien s'écarte de l'équilibre classique initial de la Renaissance pour s'épanouir dans le maniérisme dans toute l'Italie puis en Europe grâce notamment à l'arrivée d'artistes italiens à la cour de France avec ce que l'on a appelé l'École de Fontainebleau. Les foyers artistiques majeurs sont alors Florence, Venise et Rome qui bénéficient d'une politique très active de mécénat.
Bologne, grand foyer intellectuel, est considéré comme un centre artistique secondaire de la péninsule. Contrairement aux autres foyers italiens, Bologne ne possède pas d'institutions politiques ou régionales et appartient aux États pontificaux. La ville émilienne devient cependant dans les deux dernières décennies du XVIe siècle le théâtre d'une révolution picturale et gagne ses galons de centre artistique majeur de la scène italienne. Les acteurs principaux de cette évolution sont les Carracci, famille bolonaise, qui souhaite ressusciter le grand idéal classique de la Renaissance. Leur académie fondée en 1582 abrite leurs travaux qui replacent le travail graphique au centre de la création, à la fois comme travail préparatoire et comme exercice pur. Ils dispensent un enseignement varié s'appuyant sur l'imitation de la nature dans leur recherche du beau idéal, sans toutefois rejeter un certain lyrisme baroque.

Le second temps fort de l'exposition s'articule autour de l'art baroque, courant artistique qui se développe au XVIIe siècle en Italie, se diffuse en Europe du sud et en Europe centrale, et correspond à la Contre-Réforme. Ce vaste mouvement religieux a été lancé par la papauté et soutenu par les jésuites romains, en réaction à la Réforme protestante qui a conquis un nombre croissant de fidèles au siècle précédent. Le concile de Trente (1545 -1563) redéfinit les points essentiels du dogme, les pratiques du culte et, pour retrouver la ferveur des foules, suscite un art triomphal, fondé sur la revalorisation des images. Le baroque associe effets de puissance, prolifération des formes, vigueur du dessin, mouvement, dans le but d'émouvoir à tout prix, entraînant l'essor de l'œuvre d'art religieuse. Pour guider les artistes, de nombreux écrits théoriques paraissent, comme ceux de Gabriele Paleotti, archevêque de Bologne en 1582 qui, dans son *Discours sur les images saintes et profanes*, insiste sur la nécessaire fidélité aux textes religieux et à la nature dans les images religieuses : celles-ci doivent être simples et vraisemblables, décentes et morales, afin de délivrer un message sans équivoque. L'art doit désormais parler un langage épuré et direct, et rejeter les artifices maniéristes. Les œuvres diffusent les thèmes de la Contre-Réforme : le martyre, la vision, la croix, ainsi que les sujets mythologiques passionnés. L'exposition consacre deux volets au dessin baroque bolonais qui se termine avec les frères Gandolfi, dessinateurs éblouissants qui préparent la transition avec la culture néoclassique.

Avec des élèves, le contexte historique de l'exposition permet d'évoquer plusieurs thématiques abordées dans le secondaire, notamment en classes de 4e et de seconde :

- *certaines caractéristiques de la Renaissance ;*
- *la Contre-réforme et ses thèmes de prédilection ;*
- *les notions de baroque et de classicisme.*

Dans cette optique, on pourra, pour aller plus loin, travailler avec les élèves sur les œuvres baroques et classiques du musée :
Ex : L'Adoration des mages *de P.-P. Rubens (1577-1640),* La Visitation *du Guerchin (1666),* Vénus montrant ses armes à Enée *de N. Poussin (1594-1665),* La Caravane *de G.B Castiglione (1611-1663),* Le Martyre de Saint-André *de J.-B. Deshays (1729-1765),* Poliphile s'agenouille devant la reine Eleuthérilide *d'E. Lesueur (1617-1655) etc.*

Cette exposition permet de s'appuyer, pour tous ces thèmes, sur un exemple nouveau, le foyer bolonais et à partir d'une technique mal connue des élèves, le dessin.

2.2.3 Les académies artistiques

L'une des sections de l'exposition qui s'intitule « L'académie des Carracci » peut inspirer un travail sur les académies avec les élèves. Une académie est une société d'artistes, d'intellectuels ou de scientifiques issue des cercles humanistes italiens qui se développe à la Renaissance et se diffuse au XVIIe siècle.
Au Moyen Âge, en Occident, la peinture fait partie des arts mécaniques, considérée comme une activité surtout technique. Les artistes ont peu de liberté car ils sont sévèrement contrôlés par les maîtres de leur guilde, ou corporation, et doivent strictement respecter les consignes des commanditaires. C'est principalement d'Italie que vient la revendication de l'autonomie de l'artiste. Dès le XVe siècle certains artistes de la péninsule, comme Alberti (*De la peinture*) ou Vasari (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*), argumentent en vue de hisser la peinture au rang des arts libéraux. L'artiste ne peut plus alors être un simple artisan mais doit être cultivé et posséder des bases théoriques importantes. Pour obtenir leur indépendance matérielle et intellectuelle par rapport aux corporations, les artistes se regroupent en académies comme *l'Academia del designo* fondée à Florence en 1563 par Vasari, *l'Académie du dessin* à Rome en 1577. Ouverte à Bologne en 1582, l'accademia del Naturale (qui prendra plus tard le nom d'académie des Incamminati, c'est-à-dire de ceux qui ont « suivi le chemin »), est le fruit d'une initiative des trois Carracci. À la différence des académies florentine et romaine, elle ne bénéficie d'aucune reconnaissance officielle. Elle attire cependant tous les jeunes peintres émiliens doués de talent et d'ambition que la famille des Carracci initie aux écrits d'Aristote, à l'étude des grands maîtres de la peinture italienne (Raphaël, Michel-Ange, Titien) et l'observation par la pratique du dessin du modèle vivant et de la caricature pour en saisir l'expression. Le dessin devient un élément capital de la formation des artistes, qui suppose l'étude de la perspective, de la géométrie et de l'anatomie.
Les artistes français prennent modèle sur leurs voisins italiens : en 1648 les peintres de cour demandent à Louis XIV l'autorisation de fonder l'Académie de peinture et de sculpture qui devient en 1655 *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, chargée d'enseigner les règles de cet art qui se codifie et se rigidifie au cours du XVIIe siècle. L'académie en France, dirigée par Le Brun, se place dans la mouvance du pouvoir politique et se retrouve enrôlée dans un processus de glorification de la monarchie absolue.
L'exposition révèle donc certaines des thématiques essentielles qui bouleversent les artistes au cours du XVIIe siècle, à savoir leur statut, leur formation, la réflexion théorique et la codification de l'art pictural dans laquelle le dessin occupe une place capitale et enfin leur lien avec le pouvoir, notamment en France.

2.3. Zoom sur quelques artistes de l'exposition

2.3.1. La famille Carracci

C'est une importante famille d'artistes italiens de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle qui compte parmi ses membres : Annibale Carracci (1560-1609) ; Ludovico Carraci (1555-1619) ; Agostino Carracci (1557-1602) ; Antonio Carracci (v. 1583-1618). Issus de *la Savante Ville de Bologne* (ainsi surnommée car elle abrite l'une des plus anciennes universités d'Europe), ces artistes ont engagé l'art italien, et même européen, sur la voie d'une réforme capitale. L'influence qu'ils ont exercé sur la peinture européenne du XVIIe siècle est aussi importante que celle de leur contemporain Caravage. À la tradition artificielle et raffinée d'un maniérisme qui s'épuise, ils opposent le retour à l'étude directe de la nature et, en même temps, aux grands exemples de l'art du passé.

Ludovico et ses deux cousins Annibale et Agostino forment un atelier où l'on élabore en commun une vision, un style et des méthodes. Si leurs personnalités demeurent bien

distinctes, elles se développent de façon complémentaire et les trois peintres restent étroitement associés jusqu'à la fin de leur vie.. La sensibilité maniériste, qui domine l'art italien à l'époque où ces artistes signent leurs premières œuvres, peine à se renouveller. La sophistication des compositions, l'exagération des formes, les contrastes violents de lumière ou l'utilisation de tons acidulés ne parviennent pas à masquer une certaine crise d'inspiration et beaucoup d'artistes cherchent alors des solutions nouvelles. Les Carracci, en s'inspirant des meilleures œuvres de la Haute Renaissance florentine et vénitienne (Michel-Ange, Raphaël, Le Corrège, Le Titien, Véronèse), jettent les bases d'une culture esthétique qui influencera l'art européen pendant plus de deux siècles.

Les premières œuvres précisément datables laissées par les Carracci sont des gravures, dues pour la plupart à Agostino. Les trois artistes signent chacun plusieurs peintures et réalisent collectivement des décors à fresques, au palais Fava et au palais Magnani. La commande passée à Annibale par le cardinal Farnèse pour la décoration de son palais romain en 1595 assure durablement la réputation de l'atelier des Carracci en dehors de Bologne. Son premier travail a lieu dans le Camerino, mais l'œuvre majeure reste le décor de la galerie, entrepris à partir de 1597. Si la voûte est réalisée par le seul Annibale, les parois sont en fait l'œuvre de sa famille et de trois de ses élèves, Guido Reni, Giovanni Lanfranco, et Domenichino. Ces décors établissent la renommée des Carracci et plus largement des artistes de Bologne désormais réputés pour leurs talents de décorateurs. Pendant son séjour à Rome, Annibale est confronté aux œuvres radicalement différentes du Caravage. Son style évolue cependant à l'opposé de ce grand artiste, vers un plus grand classicisme, une étude plus poussée de l'antique et des grands maîtres comme Raphaël. À la différence du Caravage, qui pour la première fois depuis la Renaissance, renonce dessiner, il place au contraire le dessin au cœur du travail artistique. Le décor du palais est toutefois assez mal reçu par le cardinal, provoquant une profonde déception de la part d'Annibal, qui sombre alors dans la mélancolie et la dépression. Mort en 1609, son corps repose au Panthéon de Rome.

La forte personnalité d'Annibale ne doit pas faire oublier celle de ses deux aînés. Augustin, qui meurt dès 1602, a laissé une œuvre graphique au style personnel ironique et souvent fort libre (série des *Lascivie*). Quant à Ludovico, il exécute, entre 1590 et sa mort (1619), des peintures que leur intense réalisme, leurs contrastes d'ombres et de lumières apparentent parfois à celles de Caravage (*Flagellation*, Douai ; *Martyre de sainte Ursule*, 1592, Bologne). La même force et un coloris intense, dont se souviendra Guercino, se retrouvent dans les saisissantes apparitions des tableaux colossaux de 1607-1608, conservés au musée de Parme mais qui proviennent de la cathédrale de Plaisance.

2.3.2. Guido Reni dit le Guide

Peintre et décorateur bolonais né en 1575 et mort en 1642 , il appartient à l'école de Bologne où il se forme auprès de Calvaert avant de fréquenter l'académie des Carracci. Influencé par Le Caravage au début de sa carrière, son style évolua par la suite vers un classicisme élégant et sensuel. Son art réserve une large place aux sujets religieux : le Vatican lui passe plusieurs commandes, dont les fresques du palais Quirinal.

On lui doit entre autres :
La Crucifixion de saint Pierre (1603, Vatican) ;
Les fresques de la chapelle du palais Quirinal (1610, Vatican) ;
Les fresques de la chapelle Sainte-Marie-Majeure (1609–1611, Vatican) ;
Le Massacre des Innocents (1611, Bologne) ;
Saint Sébastien, retable (1615, Palais des Conservateurs, Rome) ;
Le cycle des Travaux d'Hercule (1617–1621, musée du Louvre) ;
Atalante and Hippomène (1622–1625, Naples) ;
Âme béate (1640–1642, Bologne).

2.3.3. Giovanni Francesco Barbieri da Cento, dit Guercino ou le Guerchin

Né à Cento près de Bologne en 1590 et mort en 1666, il est déjà formé lorsqu'il fréquente l'atelier de Lodovico Carracci, sans doute vers 1617. Il étudie à Venise les grands maîtres de la Renaissance. Ses premières œuvres, comme *Le Martyre de saint Pierre* (1619), ont un caractère lyrique et dramatique prononcé. Une de leurs caractéristiques les plus frappantes tient à l'instabilité du clair-obscur qui se déplace à travers les formes avec autant de vitalité que les draperies, et à son cadrage dramatique de l'image. En 1621, il est appelé à Rome par le pape Grégoire XV. Après une phase marquée par un ténébrisme d'inspiration caravagesque, son style devint plus calme et plus gracieux, sous l'influence des théories classiques et de l'œuvre de Guido Reni (cf*. La Mort de Didon*, 1630). À son retour à Cento, Guerchin continue de travailler dans ce style raffiné tout en conservant son coloris intense et sa puissance émotionnelle. À la mort de Guido Reni en 1642, il avait pris sa relève à Bologne en adoptant la clarté de forme et de sentiment qui caractérise son style tardif « argenté ».

2.4. Autres pistes d'exploitation

Cette exposition permet également d'aborder les thématiques suivantes :

- le répertoire religieux ;
- le répertoire profane ;
- le paysage ;
- le portrait et la caricature ;
- le répertoire mythologique.

A*vec les élèves, ces thématiques pourront donc servir de support à une exploitation pédagogique en relation avec le style de ces œuvres. Car les Carracci et leurs contemporains ne cherchent pas seulement à impressionner le spectateur par le naturalisme de leurs images et l'originalité de leur manière ; ils entendent aussi le persuader au moyen d'arguments convaincants mettant en jeu les émotions et l'esprit. Si le style constitue l'enjeu central du XVIIe siècle, c'est parce qu'il est mis au service de la persuasion. Comme les écrivains qui ordonnent l'argument d'un discours, choisissent la forme et les sentiments convenant à un poème épique ou lyrique, les Carracci et les artistes qui gravitent autour d'eux s'engagent dans une réflexion critique sur les différents genres possibles d'expression et tendent à donner à chacun son expression visuelle. C'est ce que l'on pourra s'efforcer de rechercher en visitant l'exposition*.

Ces thématiques pourront par ailleurs être prolongées par une visite des collections permanentes du musée des Beaux-Arts.

3. QUELQUES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

3.1 Bibliographie

Les ouvrages précédés d'un * peuvent être consultés à la documentation du service des publics en prenant rendez-vous au 02 35 52 00 62.

Catalogue de l'exposition
* D. Bakhuÿs, L. Berretti, C. Loisel, *Le Génie de Bologne des Carracci aux Gandolfi*, catalogue de l'exposition, musée des Beaux-Arts de Rouen, Gourcuff Gradenigo, 2006.

À propos du dessin
- « Histoire du dessin », in *Encyclopédie Universalis*, 2002 ;
- J. Gontier, *Dessin et dessein*, ESF ;
- M. Lavin, « La question du dessin », in *Magarts*, sceren, printemps 2003 ;
- E. Odier, *On devient comme on dessine*, CNDP Grenoble ;
- * N. Van Hoecke, *Les dessous du dessin, techniques, formes, fonctions*, palais des Beaux-Arts de Lille, 1998 ;

À propos de l'art italien et du baroque
- L.B. Alberti, *De la peinture*, Seuil, 2004 ;
- G. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Actes sud, 2005 ;
- * E. Capretti, *Les grands maîtres de l'art italien*, Hazan, 2004 ;
- *L'art baroque*, Citadelle et Mazenod ;
- * *Le Baroque*, TDC, n°909, février 2006 ;
- * P. Cabanne, *L'art classique et le baroque*, Coll. Reconnaître et comprendre, Larousse, 2003 ;
- * V. Tapié, B*aroque et classicisme,* Pluriel, 1986 ;
- * V. Tapié, *Le Baroque*, PUF, 1986
- *L'Europe baroque*, la documentation photographique, 2003 ;
- * R. Wittkower, *Art et architecture en Italie 1600 – 1750, l'âge du baroque,* Hazan, 1991 ;
- * S. Freedberg, *Autour de 1600*, Gallimard, 1993 ;

À propos de l'école bolonaise
- « L' Académie des Incamminati », in *Encyclopédie Universalis*, 2002 ;
- « Les Carracci », in *Encyclopédie Universalis*, 2002 ;
- P. Morel, *L'art italien, de la Renaissance à 1905*, Citadelles et Mazenot ;
- * C. Legrand, *Le dessin à Bologne, 1580 – 1620, La réforme des trois Carracci*, RMN, 1994 ;
- * C. Loisel, *Dessins italiens du musée du Louvre, Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, RMN, 2004.

3.2 Sites internet

- http://www.culture.fr/groups/musees/ article_93_fr : pour découvrir les sept expositions sur le dessin italien dans les collections publiques françaises ;
- http://arts-graphiques.louvre.fr : pour découvrir la richesse des collections du département d'Arts Graphiques du musée du Louvre.

4. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION AVEC SA CLASSE : VISITES ET ATELIERS

Le service des publics et le service éducatif (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 16h30) sont à votre disposition pour tout projet spécifique, toute demande particulière. N'hésitez pas à prendre contact au 02 35 52 00 62.

Pour le confort et la bonne organisation de la venue des groupes, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au 02 35 52 00 62 au moins trois semaines à l'avance.

Visite libre de l'exposition (durée à définir)
L'enseignant ou l'accompagnateur des enfants conduit lui-même la visite de l'exposition.
30 enfants maximum
Entrée gratuite

*Visite commentée avec un conférencier des musées (*1h)
30 enfants maximum
Tarif : 30,50 €
Entrée gratuite

Visites ateliers
Une visite dans l'exposition peut être prolongée par un atelier de pratique artistique. Un groupe (maximum 15 enfants) suit la visite de l'exposition pendant que l'autre est en atelier et inversement.
Durée 2h : 1h de visite et 1h d'atelier
Tarif pour 15 enfants maximum : 68,65 € (matériel fourni)
Entrée gratuite
Tarif pour une classe de 30 enfants maximum : 137,30 € (matériel fourni)
Entrée gratuite

Ateliers
Un atelier de pratique artistique peut être proposé après une visite libre.
Durée : 1h
15 personnes maximum
Tarif : 38,15 € (matériel fourni)

Thématique des ateliers développés en relation avec l'exposition :
« Feuille d'étude »
Les élèves réaliseront une feuille d'étude et découvriront l'art d'esquisser, au crayon et à la plume, une figure humaine ou le détail d'une scène.

5. RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

► Musée des Beaux-Arts
Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tél. : 02 35 71 28 40
Fax : 02 35 15 43 23

► Heures d'ouverture
Exposition ouverte du 2 novembre 2006 au 4 février 2007 de 10h à 18h sauf mardi et jours fériés

► Tarifs
Exposition
Entrée gratuite pour les groupes scolaires, les moins de 18 ans

Visite libre
Durée à préciser (30 élèves maximum)
Entrée gratuite - Réservation obligatoire

Visite commentée
Durée : 1h (30 élèves maximum).
Tarif : 30,50 € - Entrée gratuite

Visites-ateliers
Durée 2h : 1h de visite et 1h d'atelier
Tarif pour 15 enfants maximum : 68,65 € (matériel fourni) - Entrée gratuite
Tarif pour une classe de 30 enfants maximum : 137,30 € (matériel fourni) - Entrée gratuite

Atelier
Durée : 1 h
Tarif pour 15 enfants maximum : 38,15 € (matériel fourni)
Durée : 2 h
Tarif pour 15 enfants maximum : 76,30 € (matériel fourni)

► Réservations et renseignements
Pour le confort et la bonne organisation de la venue des groupes, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au 02 35 52 00 62 au moins trois semaines à l'avance.

Service des publics
Esplanade Marcel Duchamp - 76000 Rouen
Tél. : 02 35 52 00 62 - fax : 02 32 76 70 90 - mail : publicsmusees@rouen.fr

Service éducatif
N'hésitez pas à contacter Alain Boudet, professeur d'arts plastiques, Marion Laude, professeur d'histoire géographie, Sabine Morel, professeur de lettres pour tout projet pédagogique au 02 35 52 00 62 (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 16h30).

Esplanade Marcel Duchamp - 76000 Rouen
Tél : 02 35 52 00 62
Mail : a-boudet@wanadoo.fr ; laude-montchalin@wanadoo.fr ; sabinemorel@wanadoo.fr

Actualité sur le site : http/ac-rouen.fr, chapitre « ressource pédagogique », rubrique « action culturelle »