

DESSINS ITALIENS DE LA RENAISSANCE
COLLECTION DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS DE DÜSSELDORF

CABINET D'ARTS GRAPHIQUES
DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
29 septembre 2017 – 7 janvier 2018

DOSSIER PÉDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION



Bartolomeo Passarotti, *Étude d'une tête d'homme*,
entre 1550 et 1560, plume et encre noire
© Museum Kunstpalast, Düsseldorf,
Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), KA (FP) 7623

INTRODUCTION

Objectifs du dossier

Ce dossier de visite a pour but d'outiller l'enseignant pour visiter l'exposition *Dessins italiens de la Renaissance*. Collection de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf avec ses élèves de manière autonome.

Parce que l'enseignant est le public cible, les contenus du dossier ne sont pas destinés à un degré scolaire particulier.

Organisation du dossier

Vous trouverez ci-dessous tous les éléments permettant de préparer la visite de l'exposition : dossier de presse, textes de l'exposition *Dessins italiens de la Renaissance*, ainsi qu'un glossaire technique donnant quelques repères sur les techniques du dessin, instruments et procédés utilisés par les artistes.

Enfin, ce dossier comporte une grille d'observation de quelques œuvres-clés de l'exposition et des différentes techniques présentées, sur feuille volante à photocopier et à distribuer aux élèves, afin de les sensibiliser à une observation plus fine et centrée sur les aspects de matérialité des œuvres exposées.

Pour préparer votre visite

Toutes les informations pratiques (horaires, réservations, etc.) sont à consulter dans le dossier *Informations pratiques pour le Musée d'art et d'histoire* à télécharger sur le site des Musées d'art et d'histoire: www.ville-ge.ch/mah.

<http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/publics/scolaires-et-enseignants/outils-pedagogiques/>

Attention ! L'entrée du Cabinet d'arts graphiques est différente de celle du Musée d'art et d'histoire

Cabinet d'arts graphiques du MAH

Promenade du Pin 5

1204 Genève

Exposition ouverte de 11 à 18 heures

Fermé le lundi

Entrée CHF 5.- / CHF 3.-

Site : www.mah-geneve.ch / **Blog** : www.blog.mahgeneve.ch

Facebook : www.facebook.com/mahgeneve / **Twitter** : @mahgeneve

SOMMAIRE

Dessin, dessein, disegno... Humanisme et métamorphoses du dessin	p. 4
Communiqué de presse	p. 6
La collection de Lambert Krahe	p. 8
Concept de l'exposition	p. 9
Parcours de l'exposition	p. 10
Trois œuvres emblématiques	p. 13
Pour en savoir plus : <i>Les techniques du dessin – Quelques repères</i>	p. 15

En annexe : deux fiches d'observation à distribuer aux élèves

Dessin, dessein, disegno...

Humanisme et métamorphoses du dessin

1. Une nouvelle idée du dessin

Vous trouverez dans les salles de l'exposition un cahier avec des repères historiques et une carte de l'Italie à la Renaissance. L'Italie des XV^e et XVI^e siècles n'existe que sous la forme d'entités distinctes et souvent rivales : états pontificaux, duchés, royaumes...

La vision traditionnelle de l'histoire de l'art présente les artistes et les œuvres de la Renaissance italienne en les rattachant à des écoles qui correspondent à ses divisions géographiques sans tenir compte de la mobilité des artistes. En effet, ceux-ci se déplacent en fonction des commandes et donc des lieux où se trouvent leurs commanditaires.

Le choix de la présente exposition met de côté les écoles pour valoriser ce phénomène unique dans l'histoire de l'art occidental : le passage de la pensée et des traditions médiévales vers l'art renaissant, fruit de la pensée humaniste. Les dessins présentés, appartenant à la sublime collection de Lambert Krahe, montrent l'émancipation du rôle et du statut du dessin, véritable laboratoire d'idées.

L'Italie joue un rôle central dans la naissance de ce bouleversement culturel, artistique, scientifique et philosophique. La pensée humaniste est un moteur de changement tant dans les sources d'inspiration que dans les pratiques artistiques.

On pourra insister auprès des élèves sur les nouveaux centres d'intérêts qui s'y développent : la redécouverte et l'étude de l'Antiquité qui valorisent à nouveau la figure humaine, l'étude de l'anatomie et celle des corps en mouvement. La perspective et l'étude des variations lumineuses mènent aussi à de nouvelles explorations techniques concernant les drapés, le modelé des corps, leurs rapports dans l'espace d'une composition, etc.

Le dessin se métamorphose alors. Plus qu'un moyen de diffusion de modèles, il devient un terrain illimité pour explorer l'homme et le monde. En ce sens, l'évolution du portrait vers l'expression d'une personnalité spécifique est particulièrement mise valeur dans cette exposition.

Disegno désigne donc aussi bien le rôle de projet, de dessein que le résultat final le dessin ainsi que toutes les différentes étapes et métamorphoses de la première « opération mentale », jusqu'au résultat visible dans l'œuvre finale.

La frontière est d'ailleurs difficile voire impossible à placer entre le « dessin autonome », l'étude, le « dessin » fini. D'autant plus que l'œuvre (picturale, sculpturale, décorative) à laquelle se rattachent certaines études a pu, par ailleurs, être perdue ou rester inachevée.

C'est donc à la fois la complexité et la richesse des fonctions des dessins italiens de la Renaissance qui sont explorés dans cette nouvelle exposition du Cabinet d'arts graphiques.

2. Pourquoi et comment dessinons-nous aujourd'hui ?

Aborder avec les élèves la question du dessin :

- comment on dessine aujourd'hui (supports, techniques...)
- le rôle des ordinateurs : du crayon au dessin assisté par logiciel...
- nouvelles formes d'art comme le mapping ou le dessin est projeté sur des façades

Expérimenter :

- prendre quelques feuilles de papier à grain et essayer le fusain, la sanguine (bâtonnets ou crayons), l'encre. Comparer les effets.
- essayer de créer les ombres et les lumières.
- comparer le portrait fait d'après une photo avec celui fait d'après un élève de la classe servant de modèle.
- utiliser une technique *sèche* (crayon, fusain...) et enrichir son dessin avec une technique *humide* (encre, lavis d'encre).
- créer la lumière sur un volume simple (représentation d'une pomme) avec adjonction de blanc (gouache, craie blanche) ou en utilisant la gomme (utilisation du blanc du papier comme source de lumière).
- faire un croquis en quelques minutes.
- faire plusieurs croquis et les assembler en une « composition ». Essayer de définir ce qu'est un croquis, une étude, une composition achevée...

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Septembre 2017 – La collection de dessins italiens de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf est unique en son genre. Réunie par le peintre Lambert Krahe (Düsseldorf, 1712-1790), elle compte plus de 14'000 dessins et 25'000 estampes principalement des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que quelque 500 feuilles datant de la Renaissance. Le Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire a aujourd'hui l'honneur de présenter une importante sélection de ces dessins des XV^e et XVI^e siècles : *Dessins italiens de la Renaissance. Collection de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf* sera l'occasion d'observer l'émergence de nouvelles inspirations et les pratiques des artistes à cette période.

Lors de son séjour à Rome, de 1736 à 1756, le peintre Lambert Krahe se constitue un ensemble de dessins, dont un nombre important de feuilles datant des XV^e et XVI^e siècles, signés d'artistes tels que Raphaël, Michel-Ange, Véronèse, Pollaiuolo ou Giulio Romano. En 1756, appelé à retourner à la cour princière du Palatinat du Rhin, Krahe fonde son école de dessin à Düsseldorf, qui deviendra en 1773 l'Académie des Beaux-Arts. Réservée à l'origine à son usage personnel, cette collection, forte de 15'000 dessins, 25'000 estampes, 300 esquisses peintes et environ 270 plâtres, fera désormais partie intégrante de son enseignement.

En 1782, les états du Grand-duché de Berg, autorité de tutelle de l'école, en font l'acquisition et la collection est par la suite déposée au Musée de Düsseldorf en 1932.

Outre sa richesse et son prestige, ce fonds est le plus ancien du genre au nord des Alpes. Genève verra la constitution de ce type de corpus pédagogique, essentiellement constitué de gravures d'interprétation, lors de la création de son école de dessin en 1748. En dépit du nombre réduit de feuilles italiennes conservées en Suisse, l'intérêt pour ces dessins y est pourtant réel. L'exposition de la collection de Düsseldorf est donc une occasion unique de découvrir ces précieux exemples.

Inspirée par la pensée humaniste, la Renaissance italienne marque un tournant capital dans l'art occidental. À partir de 1420 au sud des Alpes et de 1500 au nord, l'ensemble des démarches artistiques, théoriques et techniques traditionnelles en sont bouleversées. Le dessin, dont le rôle et le statut évoluent, en est un témoin significatif : il devient un moyen d'étude et d'expression privilégié, tant pour la diffusion de modèles que pour l'élaboration d'idées nouvelles. L'espace et les corps sont représentés de manière moins stéréotypée et l'observation directe est privilégiée. Le travail sur la perspective et la redécouverte des modèles antiques changent le rapport des artistes à leurs sujets, tandis que l'essor de la production européenne de papier à partir du XIV^e siècle facilite leur travail.

Cette exposition explore les fonctions du dessin dans le processus créatif des artistes. Si la majorité des feuilles de la Renaissance sont préparatoires à des compositions peintes, sculptées ou gravées, chaque sujet (observation des contours, proportions, étude d'expression, de mouvement ou d'architecture...) implique une manière différente de dessiner, de la plus rapide à la plus maîtrisée, selon des techniques simples ou complexes que cette présentation permet de distinguer.

Commissaire de l'exposition au Cabinet d'arts graphiques du MAH : Christian Rümelin,
Conservateur en chef

Collaboration scientifique : Claudia Gaggetta-Dalaimo et Caroline Guignard

Commissaire de l'exposition à Düsseldorf et auteure du catalogue : Sonja Brink, Conservatrice au
département des arts graphiques, Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Publication Le Museum Kunstpalast a édité un catalogue en allemand et en deux parties (Michael
Imhof Verlag, 2017), dont le premier volume sera vendu à l'entrée de l'exposition.

Colloque

Jeudi 30 novembre et vendredi 1er décembre 2017

Au Musée d'art et d'histoire

Contact:

Service de presse

Sylvie Treglia-Détraz | T +41 (0)22 418 26 54 | sylvie.treglia-detrax@ville-ge.ch

LA COLLECTION DE LAMBERT KRAHE

L'exposition *Dessins italiens de la Renaissance* offre une opportunité inédite en Suisse : découvrir une sélection de la collection réunie par le peintre Lambert Krahe (Düsseldorf, 1712-1790). Cet ensemble occupe en effet une place particulière dans l'histoire des collections européennes. À l'image d'autres collections rassemblées par des artistes tels l'Anglais Joshua Reynolds (1723-1792) ou les Italiens Giacinto Calandrucci (1646-1707), Benedetto Luti (1666-1724), Carlo Maratti (1625-1713) ou Pier Leone Ghezzi (1674-1755), il était tout d'abord destiné à l'usage personnel de son propriétaire.

Krahe commence à réunir des œuvres à partir de 1736, lors d'un séjour à Rome. Dès les années 1740, il poursuit une activité de marchand d'art, dont la frontière avec son passe-temps de collectionneur n'est pas clairement définie. Son objectif principal ne semble pas avoir été de rassembler systématiquement des œuvres des maîtres anciens, mais plutôt d'enrichir sa culture visuelle au travers de modèles, d'idées et d'objets stimulants, variés et de grande qualité. Certaines de ses acquisitions paraissent avoir été faites par opportunité plutôt que guidées par un plan prédéfini, notamment de grands groupes d'œuvres provenant des ateliers de Maratti ou de Ghezzi. Comme nombre d'autres artistes, Krahe a essentiellement collectionné des dessins et des estampes – plus accessibles financièrement que les tableaux –, ainsi que des copies ou des esquisses peintes, riches en renseignements sur la touche et la couleur. En 1756, il quitte Rome d'où il rapporte plusieurs centaines de feuilles italiennes des XV^e et XVI^e siècles ainsi qu'un ensemble important de dessins baroques d'artistes italiens ou étrangers ayant séjourné à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles. De retour à Düsseldorf, il continue à enrichir son fonds, l'orientant désormais vers l'enseignement et la formation d'artistes dans l'école de dessin qu'il a fondée dans sa ville natale.

Jusqu'à aujourd'hui, la collection de Lambert Krahe était avant tout reconnue sur le plan international pour ses dessins baroques, qui ont fait l'objet d'études approfondies. On y trouve notamment, de grands ensembles d'Andrea Sacchi (1599-1661), Carlo Maratti (1625-1713), Giacinto Calandrucci (1646-1707), Giuseppe Passeri (1654-1714) ou du français Guillaume Courtois, dit Guglielmo Cortese (1628-1679), en plus de feuilles individuelles ou de petits groupes d'un même artiste. Certes, plusieurs des attributions de l'époque ont depuis été révisées (seule une des quatorze feuilles de Nicolas Poussin (1594-1665) connues à l'époque de Krahe est aujourd'hui considérée comme authentique), ce qui n'enlève rien à l'intérêt et à la variété des œuvres.

La plupart des dessins qu'il collectionne sont des études d'anatomie, de draperies, de figures ou de compositions. Les dessins achevés sont plus rares, car plus onéreux. Les feuilles d'étude sont aussi plus intéressantes pour le peintre, car elles lui fournissent des idées pour son propre travail. L'orientation de ce fonds et ses points forts évoluent néanmoins au cours de son activité de collectionneur. Au début, en raison de moyens limités, il se concentre davantage sur des feuilles modestes documentant les pratiques romaines ; à son retour à Düsseldorf en 1756, sa situation lui permet d'accéder à un marché plus international.

Tout au long de sa carrière, il montre toutefois une curiosité et une ouverture d'esprit qui lui éviteront de limiter son champ d'action à une époque ou à une école donnée. Ainsi, lorsqu'il vend sa

collection aux États du duché de Berg en 1777, sa collection comprend environ 15'000 dessins, 25'000 estampes, 300 esquisses peintes, 130 ouvrages en 140 volumes et environ 270 plâtres. Cet ensemble d'une richesse hors du commun pour des étudiants contribuera au fil du temps à la formation d'artistes tels que Arnold Böcklin (1827-1901), August Macke (1887-1914), Josef Beuys (1921-1986), Candida Höfer (née en 1944) ou encore Gerhard Richter (né en 1932).

CONCEPT DE L'EXPOSITION

L'exposition du Cabinet d'arts graphiques lève le voile sur les dessins italiens des XV^e et XVI^e siècles de la collection Krahe qui ne sont guère connus hors des milieux spécialisés. Les recherches minutieuses menées par Sonja Brink, conservatrice de ce fonds au Museum Kunstpalast de Düsseldorf et auteure d'un catalogue aussi savant que passionnant, contribueront certainement à modifier cet état de fait. Cet ensemble, par son importance quantitative et son exhaustivité, permet en effet d'appréhender toute la complexité de la production artistique de l'époque.

L'histoire de l'art parle traditionnellement « d'écoles » pour qualifier le style des productions issues de certains espaces géographiques (villes, pays). Certes, à la Renaissance, la région vénitienne, Gênes, la Lombardie, l'Émilie, Bologne, Florence, Sienne, les Marches et Rome sont des foyers de création marqués par l'influence de maîtres ou d'ateliers singuliers, et dont les œuvres comportent des caractéristiques communes permettant aux spécialistes de les situer. Cependant, la mobilité des artistes est alors aussi réelle que nécessaire : ils vont là où se trouvent leurs commanditaires, ce qui induit des échanges et des influences réciproques entre les régions.

Dans le cadre de cette exposition, le parti a donc été pris ne pas présenter les œuvres selon leur origine géographique, mais de mettre en exergue l'importance prise par le dessin à ce moment charnière de l'histoire de l'art. La pensée humaniste, qui se développe à la Renaissance en Italie, va en effet modifier profondément les modèles et les pratiques artistiques. L'intérêt pour l'individu, l'un des changements significatifs de l'époque, profite également aux artistes, qui s'émancipent peu à peu de la collectivité de l'atelier. La redécouverte de l'Antiquité, l'observation de phénomènes naturels tels que la perspective, rendent obsolètes les livres de modèles sur lesquels le Moyen Âge appuie ses représentations. Le dessin, dont l'essor est favorisé par celui de la production papetière contemporaine, est désormais le moyen privilégié pour l'étude et la composition des œuvres.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

SALLE 1

Têtes et portraits

L'humanisme renaissant donne à l'individu une place inédite depuis l'Antiquité. Les conventions médiévales permettaient d'identifier les personnages par des attributs, sans aucune intention de ressemblance physique. Au XV^e siècle, une attention nouvelle est portée à la physionomie des modèles, qui souhaitent désormais être reconnus, tant sur le plan de l'apparence que du point de vue moral ou social. Si les premières représentations identifiables sont celles de commanditaires d'œuvres religieuses, intégrées à celles-ci, l'art du portrait s'émancipe bientôt pour devenir un genre en soi.

L'attention portée à l'expression de l'individualité du modèle pousse les artistes à multiplier les études d'après nature ou d'après les sculptures antiques. On ne saurait toutefois parler de «réalisme» à propos de ces effigies, dont tous les éléments concourent à composer une image singulière du modèle.

SALLE 2

La figure humaine

Avec l'abandon des modèles médiévaux et l'intérêt croissant pour l'anatomie humaine, le corps devient un sujet à part entière. Les expériences et les recherches faites par les artistes se traduisent particulièrement dans le dessin, qui représente un champ d'exploration quasi illimité. En témoigne la variété des motifs abordés, qu'il s'agisse de figures complètes ou de parties du corps, qui sont désormais le fruit d'une observation directe et non plus de la copie d'après des livres de modèles.

Cette compréhension visuelle par l'expérience et par l'étude anatomique permet aux artistes de se dégager des stéréotypes traditionnels, inscrivant la figure humaine au centre de leurs compositions.

Drapés

Loin de se limiter à habiller des figures, les drapés leur confèrent une identité spatiale, une plasticité et soulignent leurs mouvements. Rigides et stylisés à l'époque médiévale, ils gagnent à la Renaissance une souplesse étroitement liée à l'observation du corps humain. Celui-ci se trouve désormais au centre de la composition, et sa représentation suppose une connaissance anatomique inédite depuis l'Antiquité. La qualité de la transcription du tombé des étoffes, de leur matière, mais aussi des jeux de lumière à leur surface, témoigne de la maîtrise et de la virtuosité technique d'un artiste.

SALLE 3

Études de compositions

La négation de la profondeur et la superposition des figures dans des plans successifs, typiques de la tradition médiévale, sont progressivement délaissées par les artistes du XVe siècle. L'intérêt nouveau pour la perspective et pour l'optique les conduit à multiplier les études de composition.

L'agencement des figures dans l'espace et leurs interactions y sont analysés, en tenant compte des positions et des attitudes de chaque personnage. Les artistes observent également l'incidence de la lumière sur les modelés et les effets d'ombre. Ces compositions sont souvent réalisées à l'aide de figures en terre ou en cire, voire de mannequins en bois. Parfois, les garçons d'atelier sont également appelés à poser pour leur maître, comme dans le dessin de Baccio Bandinelli dont le modèle porte des habits contemporains. Les études de composition montrent souvent des repentirs qui témoignent des recherches inlassables de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre.

SALLE 4

« Dessins finis » et *modelli*

Dernière étape du processus créatif, le *modello* – ou « dessin fini » – présente un degré d'exécution très achevé. Il définit exactement l'œuvre à venir : à échelle réduite, il en indique la composition, les contours, les valeurs et parfois même les couleurs. Destiné à être présenté au commanditaire pour approbation, le *modello* peut encore être modifié par l'artiste avant l'exécution définitive. En règle générale, aucun changement radical n'est toutefois pratiqué. L'essor du dessin comme art autonome rend parfois difficile la distinction entre un *modello* (dans le cas où l'œuvre qu'il prépare est méconnue) et un dessin achevé comme une œuvre indépendante.

Copies

La copie d'œuvres d'art a toujours été un moyen privilégié pour s'approprier une solution éprouvée, même au Moyen Âge. Elle fait d'ailleurs partie de la formation des jeunes artistes dans les ateliers.

Aux XV^e et XVI^e siècles, cette pratique ne se limite plus à fixer et à répéter des formes canoniques, mais devient un moyen de « formation continue » pour élargir le répertoire d'un artiste, apprendre de nouvelles techniques ou perfectionner sa connaissance, par exemple de l'Antiquité. À cette époque, le dessin est le moyen privilégié de fixer une information visuelle, par exemple de documenter l'état d'un édifice ou d'un objet antique. Si les copies manquent parfois de liberté et de spontanéité, elles constituent un outil important au service d'autres créations, notamment pour réaliser des estampes.

Architecture et ornements

Outre l'invention de compositions pour des peintures et des fresques, la conception de décorations architecturales ou d'objets précieux – par exemple des pièces d'argenterie complexes – représente l'une des tâches importantes des artistes de cour de la Renaissance. Ceux-ci ne sont pas encore confinés à un seul domaine, et sont donc capables de concevoir aussi bien des peintures que des décorations en stuc, des ornements ou des blasons. L'architecture gagne toutefois son autonomie par rapport aux autres arts dès le début du XVI^e siècle.

Projets de gravures

Avec l'essor du livre illustré à la fin du XV^e siècle et celui de la gravure d'interprétation au début du siècle suivant, les besoins en compositions pour l'estampe augmentent rapidement. Une répartition des tâches s'établit entre les peintres ou les dessinateurs qui inventent des sujets et les graveurs qui transposent leurs compositions sur la matrice d'impression. Les dessins préparatoires aux gravures se distinguent souvent par leur style linéaire : un dessin au lavis est en effet plus difficile à graver qu'un dessin réalisé en traits et hachures, composantes essentielles des gravures au burin ou à l'eau-forte.

TROIS ŒUVRES EMBLÉMATIQUES

Pietro Perugino (Città della Pieve vers 1450- Fontignano 1523)

Étude de figures (recto et verso), vers 1486

Pointe de métal, rehauts de gouache blanche sur papier coloré et préparé en brun (recto) ; fusain et rehauts en craie blanche (verso)

Feuille : 198 x 280 mm



Cette feuille est particulièrement intéressante, d'une part pour son contenu et ses liens avec plusieurs fresques du Pérugin, et d'autre part pour sa technique.

Le recto comporte des études de différentes figures et têtes à la pointe de métal, partiellement rehaussées et exécutées sur un papier préparé en brun clair. C'est une technique bien connue, qui inscrit ces dessins dans une tradition médiévale. La pointe de métal donne un trait léger et subtil, souvent utilisée pour produire des effets poétiques ou sensibles – c'est précisément le cas ici. Seule la figure du jeune homme, probablement un page ou un jeune soldat, est représentée entièrement, en contrapposto sur son bouclier, la main droite sur la ceinture. Il fixe le spectateur tandis que les autres têtes ont le regard tourné ou baissé. Ces figures, notamment le jeune homme, sont des études pour différentes fresques, dont une Adoration des Mages, détruite vers 1529/1530, à l'origine dans le cloître de San Giusto alle Mura à Florence. Le profil de la jeune femme apparaît quant à lui dans une fresque de Santa Maria degli Angeli exécutée vers 1486, également à Florence. Le Pérugin utilise donc cette feuille pour préparer deux fresques simultanément.

Au verso se trouve un dessin au fusain avec des traits épais et beaucoup plus spontanés que ceux à la pointe en métal. Cette technique est relativement nouvelle et sera adoptée, notamment par Michel-Ange et Raphaël, élèves du Pérugin, pour rendre les figures plus vivantes et s'émanciper des traditions et des contraintes médiévales. Au XVIII^e siècle, ce dessin était attribué à Raphaël. En 1917, des recherches approfondies menées par Oskar Fischel ont permis d'en modifier l'attribution, aujourd'hui confirmée, grâce aux liens découverts avec d'autres oeuvres.

Bartolomeo Passarotti (Bologne 1529-Bologne 1592)

Tête d'homme, entre 1550 et 1560

Plume et encre noire

Feuille : 281 x 222 mm



Cette feuille est restée inédite jusqu'à la publication du catalogue de Sonja Brink. Grâce à la marque de collection visible en bas, l'œuvre a pu être identifiée comme provenant de la collection de Lambert Krahe. Il s'agit très probablement d'un dessin d'après une sculpture antique qui représente la tête d'Hercule, de Jupiter ou d'Esculape – le modèle reste à identifier. Les yeux sont caractéristiques de la sculpture, car un trou représente la pupille de l'œil. La stylisation de la barbe et des cheveux renvoie également à un dessin d'après une statue, avec toutefois une volonté de dynamisme et de vitalité dans la figure. Le plus surprenant est la manière d'utiliser la plume, entièrement linéaire, sans lavis ni trace de pinceau. Les ombres sont obtenues au moyen de hachures parallèles ou croisées, ce qui demande un

haut degré d'abstraction. La pression de la plume, la densité des hachures et la direction des lignes décrivent non seulement les volumes mais expriment aussi les valeurs de lumière et d'ombre, chose encore très rare à la Renaissance. Michel-Ange avait utilisé cette manière au début de sa carrière, suivi plus tard par Baccio Bandinelli – ce dernier étant également graveur, il était habitué à une telle approche. Bartolomeo Passarotti transmettra cette technique à ses élèves, parmi lesquels Agostino Carracci, qui se consacra plus tard à la gravure au burin parallèlement à son travail de peintre et dessinateur.

Federico Zuccaro (Sant'Angelo in Vado 1541-Ancona 1609)

Portrait du prédicateur Padre Lorino, vers 1576-1577

Pierre noire et sanguine

Feuille : 274 x 192 mm



Ce dessin n'a été publié que dans le contexte de la présente exposition. Il a donc échappé jusqu'à présent aux débats autour de l'œuvre de cet artiste. La personne représentée, identifiée grâce à l'inscription, est Padre Lorino, qui faisait partie de la congrégation de Vallombrosa. Lors des mois d'août particulièrement chauds de 1576 et 1577, Zuccaro s'y réfugie avant de continuer son travail sur les fresques de la coupole du dôme de Florence. Il y réalise un groupe de portraits, certains identifiables comme celui-ci, d'autres restant anonymes, mais tous exécutés en deux crayons, noir et sanguine, ce qui les rend particulièrement vivants et directs.

Il s'agit d'un dessin exécuté d'après nature, indépendant, qui ne s'insère donc pas dans un corpus préparatoire à une autre œuvre. Si le portrait est un genre connu depuis le Moyen Âge, il gagne en importance et acquiert un statut à part entière à la Renaissance. L'objectif n'est plus de transmettre un modèle, d'étudier ou de préparer un tableau, mais d'observer au plus près le sujet et de donner une impression de vie. Zuccaro y parvient non seulement dans ce dessin, mais aussi dans nombre d'autres feuilles, dispersées dans une multitude de collections. Dans tous ces dessins, l'attention est focalisée sur le visage et la tête, l'habit reste très sommaire et aucune indication spatiale n'est donnée, isolant le modèle de tout contexte.

POUR EN SAVOIR PLUS



Dessins italiens de la Renaissance

Collection de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf

Cabinet d'arts graphiques, 29 septembre 2017-7 janvier 2018

LES TECHNIQUES DU DESSIN : QUELQUES REPÈRES

SUPPORTS | [eng] *SUPPORTS* | [d] *BILDTRÄGER*

Filigrane | *watermark* | *Wasserzeichen*

Le filigrane est une empreinte en creux laissée dans une feuille de papier par un ornement métallique compris dans la forme papetière (« moule ») lors de sa fabrication. Visibles par transparence, les filigranes indiquent l'identité du fabricant du papier et permettent souvent d'en dater la production. De formes et de tailles variées, les premiers apparaissent au XIII^e siècle en Italie.

Papier coloré | *coloured paper* | *gefärbtes Papier*

À la Renaissance, il n'est pas rare que les artistes colorent la surface de leur papier avant d'y tracer leur dessin. Ils appliquent une couleur au pinceau sur la surface, ou plongent la feuille dans un bain coloré. En effet, les méthodes de production de papier ne permettaient pas d'obtenir des feuilles blanches, les chiffons de lin ou de chanvre récupérés pour être transformés en pâte à papier donnant à celle-ci une teinte au mieux crème, le plus souvent beige ou grisâtre.

Papier de couleur | *color paper* | *Farbiges Papier*

La production de papier de couleur, c'est-à-dire de papier teinté directement dans la masse, commence vers la fin du XV^e siècle. D'origine arabe, les papiers bleus de Venise sont largement diffusés au XVI^e siècle, et

abondamment utilisés au XVIII^e. Dès le XVI^e siècle, on produit en outre divers papiers gris ou bruns pour le dessin aux deux ou aux trois crayons, exploitant ainsi les effets de clair-obscur permis par ces supports.

Papier préparé | *grounded paper* | *grundiertes Papier*

Le dessin à la pointe de métal nécessite un support légèrement abrasif, afin que la pointe puisse y laisser un dépôt. On enduit donc préalablement ce support (en général du papier, parfois du parchemin ou du bois) d'une préparation faite de poussière d'os, de corne ou de craie mêlée à de la colle, du blanc de plomb et de la gomme arabique, à laquelle on ajoute des pigments pour obtenir un fond coloré, qui permet d'accentuer la teinte ou l'éclat du trait métallique.

Parchemin, vélin | *parchment, velum* | *Pergament, Velin*

Le parchemin est l'un des plus anciens supports d'écriture et de dessin en Occident, apparu probablement vers 2500 av. J.-C. Il s'agit de peau d'animal, le plus souvent de mouton, de chèvre ou de veau, préparée selon un long processus. La variété de parchemin la plus noble est le **vélin**, une peau d'agneau mort-né appréciée pour sa souplesse et la finesse de son grain.

TECHNIQUES SÈCHES | *DRY MEDIA* | *TROCKENE MEDIEN*

On regroupe sous ce terme les techniques qui s'utilisent sans adjonction d'eau. Pour en tirer le meilleur effet, on choisit généralement des papiers à grain assez large, qui « accrochent » mieux la

matière colorée qu'une surface lisse. En raison de leur volatilité, certains procédés sont « fixés » grâce à un mélange d'eau ou d'alcool additionné d'un liant tel que la gomme arabique (résine d'acacia).

Craie | *chalk* | *Kreide*

La craie est utilisée sous forme de bâtons de section ronde ou carrée directement taillés dans du calcaire (carbonate de calcium). On la trouve également sous forme pulvérisée et compressée dans des crayons. Utilisée depuis l'Antiquité, elle est employée dès la fin du Moyen Âge pour créer des effets de lumière. Au XVI^e siècle et postérieurement, la craie blanche apparaît dans le dessin aux trois crayons.

Crayons : dessin aux deux crayons; aux trois crayons | *Two crayons / Trois crayons in black and red chalk or black, red and white chalk / Schwarze Kreide und Rötöl ; Schwarze und farbige Kreiden*

Le dessin **aux deux crayons** désigne en général l'association de la sanguine et de la pierre noire, couramment employées ensemble à partir du XV^e siècle. La sanguine est généralement utilisée pour représenter les carnations et la pierre noire pour les vêtements et les ombres.

Le dessin **aux trois crayons** est apparu au XVI^e siècle. Il combine la pierre noire, la sanguine et la craie blanche. Appliqués sur un papier coloré, les trois crayons permettent d'accentuer le caractère plastique d'un sujet, de suggérer les reliefs et les clairs-obscur.

Le **crayon moderne**, soit une poudre pigmentée compressée sous forme de mine et insérée dans une enveloppe de bois, est une invention industrielle de la fin du XVIII^e siècle (crayons noir, de graphite et Conté), qui connaît des développements jusqu'aux environs de 1900 (crayons de couleur).

Fusain | *charcoal* | *Kohle, Zeichenkohle*

Le fusain est une baguette de bois carbonisée en vase clos. Son épaisseur et sa dureté varient selon le degré de carbonisation, la taille de la brindille et l'essence du bois choisi (saule ou tilleul, mais également noyer, myrte, prunier, bouleau, buis, romarin ou encore fusain lui-même). Travaillé à l'estompe, il permet d'obtenir une large gamme de noirs et de gris.

Si le charbon a été utilisé de tout temps pour dessiner, c'est au XV^e siècle que les artistes commencent véritablement à apprécier le fusain pour sa commodité de maniement. C'est toutefois le XIX^e siècle qui le consacre comme technique graphique à part entière.

Graphite (« mine de plomb ») | *graphite* | *Grafit (« Bleistift »)*

Variété cristalline de carbone, le graphite est couramment (et abusivement) appelé « mine de plomb ». Son éclat métallique et brillant est en effet comparable à celui de ce métal parfois utilisé pour le dessin. Il peut également être confondu avec la pierre noire, qui est cependant plus mate.

Connu dès le XV^e siècle, le graphite provient principalement de gisements du Piémont, d'Allemagne et de Bohême. Il prend véritablement son essor à partir du milieu du XVII^e siècle, grâce à l'exploitation massive de mines en Angleterre. Présenté à l'origine sous forme de bâtonnets de minerai enrobés de fils, il est rapidement conditionné sous forme de crayon. Au graphite pulvérisé, on ajoute de la colle, de la gomme arabique (résine d'acacia), de la cire ou encore du soufre.

Pastel | *pastel* | *Pastell*

De l'italien *pasta* (pâte), les bâtonnets de pastel sont composés de pigments finement broyés, d'une charge (talc, craie, argile) et d'un liant (colle, gomme arabique, voire miel ou lait). Conditionnés sous forme ronde ou carrée, ils existent en une gamme très étendue de coloris et de degrés de dureté. Le pastel permet de nombreux effets, selon qu'on l'estompe ou non, ou qu'on le travaille au pinceau avec de l'eau. Les pastels gras et à la cire, inventés au XX^e siècle, ont un rendu plus prononcé que les pastels secs traditionnels.

Importé à l'origine de France en Italie à la Renaissance, le pastel a souvent été associé à d'autres procédés à sec tels que le fusain ou les trois crayons. Il s'applique également sur une surface granuleuse, et nécessite l'usage d'un fixatif pour sa conservation. Le XVIII^e

siècle est « l'âge d'or » de cette technique privilégiée alors pour les portraits.

Pierre noire | *black chalk* | *Schwarze Kreide*

Ce schiste argileux à grain serré est également appelé « pierre d'Italie » en raison de son origine piémontaise. Il s'agit d'un minéral tendre et friable dont la couleur mate varie du gris au noir, conditionné en bâtonnets carrés ou cylindriques. Grâce à sa relative onctuosité, la pierre noire ne nécessite pas d'être fixée, et garde donc son intensité au fil du temps. Utilisée dès le XV^e siècle, elle est très appréciée pour la liberté de mouvement qu'elle offre par rapport à la plume ou aux pointes de métal. Dès le XVII^e siècle, la pierre artificielle, agglomérat d'argile, de noir de fumée et de liant, remplace peu à peu la pierre noire naturelle. Celle-ci reste néanmoins l'instrument privilégié des dessinateurs jusqu'au début du XIX^e siècle, lorsque le fusain et le graphite la supplantent.

Pointe de métal | *metalpoint* | *Metallstift*

Des pointes d'argent, de plomb, parfois de cuivre ou d'or ont été utilisées pour dessiner dès l'Antiquité. La pointe, effilée mais non coupante, est employée sur un support enduit

d'une préparation légèrement abrasive. La pointe d'argent, plus « noble » que la pointe de plomb, a été privilégiée par Léonard de Vinci, Dürer ou encore Raphaël, qui appréciaient la teinte brun-ocre que le métal prend en s'oxydant.

Très populaires aux XIV^e et XV^e siècles, les pointes de métal ont peu à peu été supplantées par la pierre noire puis le graphite, au maniement plus aisé. Certains artistes les ont toutefois réutilisées au XIX^e siècle, notamment dans le domaine du portrait.

Sanguine | *sanguine, red chalk* | *Rötel*

Variété d'oxyde de fer appelé « hématite », on trouve ce minéral sous forme de plaques, de poudre ou de bâtonnets. Elle doit son nom à l'analogie de sa couleur avec celle du sang. Sa teinte varie du rouge clair au brun, en passant par des nuances orangées ou violacées. Connue depuis la plus haute Antiquité, elle est surtout employée à partir du XV^e siècle pour rehausser le dessin noir ou les croquis, et dans le dessin aux deux ou aux trois crayons. Son utilisation comme technique à part entière se généralise au XVIII^e siècle.

TECHNIQUES HUMIDES | *WET MEDIUMS* | *NASSE ODER FEUCHTE MEDIEN*

Ces techniques nécessitent l'adjonction d'eau pour être utilisées. On les applique en général à la plume ou au pinceau.

Aquarelle | *watercolour* | *Aquarell*

Ce procédé utilise des pigments colorés mélangés à un liant (gomme arabique ou autre) et dilués dans l'eau. Contrairement à la gouache, l'aquarelle est exempte de charge (blanc de plomb...), ce qui lui confère une transparence et une légèreté très appréciées des paysagistes. Le choix du papier permet également d'en varier les effets.

Connue des Égyptiens dès le II^e siècle av. J.-C., l'aquarelle est beaucoup utilisée à partir du XV^e siècle pour rehausser des dessins à l'encre, et comme technique de prédilection des artistes anglais du début du XIX^e siècle, notamment Turner et Constable.

Encre | *ink* | *Tinte*

Les encres les plus courantes dans l'histoire de l'art sont l'encre de Chine, le bistre (issu de la suie, ou « noir de fumée ») et la sépia (encre

de seiche ou de calamar). Toutes les encres peuvent être traitées en lavis, c'est-à-dire additionnées de plus ou moins d'eau et appliquées au pinceau pour figurer des ombres, des modelés ou des effets atmosphériques.

Encre de Chine | *China ink* | *Tusche*

Bien que sa composition varie d'une époque ou d'un endroit à l'autre, la base de l'encre de Chine est un mélange de noir de fumée, de résidus de combustion d'huiles végétales ou minérales, de colle animale (poisson, peau de buffle, etc.) et d'autres substances telles que le camphre ou le girofle. Elle se présente à l'origine sous forme de plaquettes ou de petits pains moulés que l'on dilue dans l'eau après les avoir réduits en poudre. D'un noir profond,

elle est indélébile. Traitée en lavis, elle propose une belle gamme de gris. D'invention très ancienne, l'encre de Chine est importée en Europe au Moyen Âge. De nombreux artistes l'emploient dès le XVI^e siècle, mais son usage ne se généralise vraiment qu'à partir de son importation directe de Chine au XVIII^e siècle. En raison de ses qualités exceptionnelles et de son succès, elle a été souvent imitée, voire contrefaite.

Gouache | *gouache* | *Gouache, Deckfarbe*

Opaque et mate, la gouache est préparée avec des pigments colorés, une solution d'eau et de gomme arabique, parfois additionnée d'épaississants comme le miel ou le blanc d'œuf. Certaines couleurs comportent une charge de pigments blancs, d'où leur aspect laiteux.

Apparue dès l'Antiquité égyptienne, la gouache a été largement utilisée par les enlumineurs médiévaux, puis pour des esquisses de tableaux à l'huile, dont elle permet d'imiter la touche. Comme la craie sur les dessins à sec, la gouache blanche est souvent appliquée en rehauts sur des dessins à l'encre.

Estompe | *stump* | *Estompe, Papierwischer, Schummelnudel*

Cet instrument, fait d'un enroulement de papier ou de peau appelé également « tortillon », est utilisé dans le dessin au crayon, au fusain ou au pastel pour diminuer l'intensité d'un trait ou pour fonder différentes valeurs entre elles. On emploie également des estompes faites de liège, de pattes de lièvre, de tissu, de mie de pain ou plus simplement les doigts.

Lavis | *wash* | *Lavierung, lavieren*

La technique du lavis implique la dilution d'une encre avec plus ou moins d'eau. Le mélange est ensuite appliqué au pinceau, en général pour rehausser un dessin au trait, et lui conférer des effets de volume ou de clair-obscur tout en nuances. Il est également possible de « laver » des pigments tels que la sanguine.

Mise au carreau | *squaring* | *Raster, Quadrierung*

La mise au carreau permet de recopier un dessin en augmentant ou en diminuant son échelle. Il consiste à quadriller régulièrement le dessin original, puis à reporter le contenu de chaque carré sur un autre support, également quadrillé. Déjà connue dans l'Égypte ancienne, cette technique a

beaucoup été utilisée pour l'élaboration de fresques ou de peintures de grand format.

Pinceau | *brush* | *Pinsel*

Composé d'un manche (hampe) muni à son extrémité d'un assemblage de poils, le pinceau a été utilisé de tout temps pour le dessin et l'écriture. Par sa variété de formes et de tailles, le pinceau sert aussi bien au tracé de traits qu'au remplissage, permettant une gamme infinie d'effets. Si les pinceaux actuels sont souvent en poils synthétiques, les pinceaux en poils naturels (martre, écureuil, blaireau, etc.) restent prisés des artistes en raison de leur souplesse.

Plume | *pen* | *Feder*





Les plumes sont connues depuis la plus haute Antiquité pour le dessin et l'écriture à l'encre. De roseau, d'oiseau ou d'acier à partir du XIX^e siècle, elles permettent de tracer des traits plus ou moins larges (pleins et déliés) selon leur souplesse et leur taille.

Rehaut, rehausser | *highlight, heighten* | *Höhung, höhen*

Touche de couleur claire servant à créer des zones de lumière ou des reflets. Les rehauts sont souvent réalisés à la craie ou à la gouache blanche.

Observer les oeuvres






*Pour contrôler vos réponses, rendez-vous avec la médiatrice...ou dans le dossier pédagogique

	<p>Le support : papier (ou parchemin) Sa couleur, son aspect ...</p>	<p>La /les technique(s) utilisée(s) par l'artiste : En observant Le trait : précision, couleur, hachures... et le modelé : comment sont créés les volumes, les ombres et les lumières, on peut parfois reconnaître la ou les techniques utilisée(s) : pointe de métal, plume, pierre noire, sanguine, ...</p>	<p>Dessin ou disegno ? Est-ce un « projet » (une étude pour une composition picturale, un exercice pour représenter la figure humaine). Est-ce une copie de sculpture ou encore une œuvre autonome (un portrait...)... ?</p>
 <p>Giovanni Antonio DA BRESCIA</p>			
 <p>Pietro PERUGINO</p>			
 <p>Bartolomeo PASSAROTTI</p>			
 <p>Federico ZUCCARO</p>			

Grilles d'observations croisées dans l'exposition

Observe les œuvres suivantes dans l'exposition et note ce que tu vois...

Des éléments de réponses figurent dans le dossier pédagogique où te seront donnés par la médiatrice

	Le papier ? Sa couleur, son aspect ...	Le trait ? Sa couleur, son épaisseur, sa précision...	Le modelé ? Comment sont créés les volumes et les lumières ? (hachures, rehauts de gouaches blanche...)	Quelle(s) technique(s) ? D'après tes observations précédentes, l'artiste a-t-il utilisé une ou plusieurs techniques ? Laquelle/lesquelles ?	Quelle devait être la ou les fonctions de ce dessin (une étude du corps humain, un dessin pour préparer une composition picturale, une copie d'une sculpture, un portrait...). Peut-être ce dessin avait-il pour lui plusieurs fonctions ?
 Giovanni Antonio DA BRESCIA					
 Pietro PERUGINO					
 Federico BAROCCI					
 Bartolomeo PASSAROTTI					
 Federico ZUCCARO					