

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, GENÈVE
29 SEPTEMBRE 2017 – 7 JANVIER 2018

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 (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 du 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 (Düsseldorf, 1712-1790) se constitue un ensemble de dessins, dont un nombre important de feuilles datant du XV^e et du XVI^e siècle, 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

Judi **30 novembre** et vendredi **1^{er} décembre**

Au Musée d'art et d'histoire

Contact

Service de presse

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

Informations pratiques

Cabinet d'arts graphiques du MAH

Promenade du Pin 5

1204 Genève

Inauguration le jeudi **28 septembre**, de 18h à 20h30

Exposition ouverte de 11 à 18 heures

Fermée le lundi

Entrée CHF 5.- / CHF 3.-

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

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

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, GENÈVE
29 SEPTEMBRE 2017 – 7 JANVIER 2018

DOSSIER DE PRESSE

1. 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), Guiseppe 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 qu'Arnold Böcklin (1827-1901), August Macke (1887-1914), Josef Beuys (1921-1986), Candida Höfer (née en 1944) ou encore Gerhard Richter (né en 1932).

2. Concept et parcours de l'exposition

Typologie et fonctions du dessin

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.

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 XV^e 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.

3. 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 rehautées 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, élève 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 œuvres.

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 figure 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 consacrera 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.