

# ***Sienna, aux origines de la Renaissance***

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN  
21 mars-17 août 2015**



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



---

## SOMMAIRE

---

Introduction .....	p. 3
<i>D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250 - 1320.....</i>	<i>p. 4</i>
Histoire de Sienne.....	p. 5
L'Italie et l'Europe .....	p. 6
L'Église, une autorité contestée .....	p. 8
Parcours de l'exposition.....	p. 10
La technique picturale .....	p. 18
François Rouan .....	p. 18
Lexique .....	p. 19
Pistes pédagogiques .....	p. 20
Orientation bibliographie.....	p. 25
Renseignements pratiques .....	p. 26

## Introduction

L'exposition *Sienna, aux origines de la Renaissance* présente plus de 70 œuvres créées entre le milieu du XIII<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles illustrent l'âge d'or du foyer siennois, particulièrement brillant dans sa phase gothique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Sur le plan de l'histoire européenne, elles appartiennent à une époque de transition difficile et stimulante entre Moyen Âge tardif et début de la période moderne.

La plupart des œuvres proviennent de la Pinacothèque de Sienna et quelques-unes d'entre elles des collections publiques françaises. En France, aucune exposition n'a été consacrée à l'art siennois depuis celle du musée du Petit Palais à Avignon en 1983. Après avoir été présentée au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, l'exposition de Rouen est l'opportunité de découvrir des œuvres rarement présentées en France.

Ces créations sont celles d'une époque particulièrement dynamique en Italie aux niveaux économique, politique et culturel. L'Église étant un commanditaire de premier plan, leurs sujets sont exclusivement religieux. Elles construisent, affirment et adressent un discours chrétien à une sensibilité religieuse pour laquelle la visualité joue un rôle majeur.

Pour les plus anciennes, ces créations étaient à peine reçues comme des œuvres d'art ; d'autre part, le passage du temps les a démembrées et décontextualisées. Leur présentation dans l'espace laïque d'un musée leur donne par conséquent une dimension et une fonction qui n'étaient pas les leurs à l'origine.

Leur réception comme œuvre d'art passe de plus, au-delà de la reconnaissance du peintre comme artiste, par une détermination du goût. Ignorés, voire méprisés, les Primitifs italiens, ces artistes qui annoncent la Renaissance dès le Duecento, voient leur reconnaissance se construire lentement à partir du milieu XVIII<sup>e</sup> siècle auprès de quelques érudits et de rares amateurs. Quant au foyer siennois, il est pleinement réapprécié dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À Sienna, le comte Galgano Saracini (1752-1824) est le pionnier de sa redécouverte. Il ouvre sa collection privée en 1806 aux chercheurs et aux étudiants dans l'actuel Palazzo Chigi-Saracini. La reconnaissance de l'ensemble des Primitifs européens est quant à elle totalement acquise au début du XX<sup>e</sup> siècle dans le contexte de la Modernité dont certaines ambitions plastiques rejoignent celles des artistes du Bas Moyen Âge.

L'art siennois reste d'actualité dans une partie de l'œuvre de l'artiste François Rouan (1943). Il s'est intéressé dans les années 1970 à la fresque du *Bon et du mauvais gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti pour son message politique et son intérêt plastique. Il en livre jusqu'à aujourd'hui une interprétation plastique construite à partir de quelques détails choisis.

L'exposition estivale du musée du Louvre-Lens offre un parallèle stimulant à celle du musée des Beaux-Arts de Rouen consacrée au seul foyer siennois. Elle démontre le jeu de relations et d'influences entre les grands foyers culturels toscans et celui d'Île-de-France à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIV<sup>e</sup>.

## ***D'or et d'ivoire***

### ***Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250 - 1320***

Musée du Louvre-Lens, du 27 mai au 28 septembre 2015

L'exposition de l'été 2015 au Louvre-Lens met en lumière la richesse des échanges artistiques entre la capitale du royaume de France et l'actuelle Toscane dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et au début du suivant. Grâce aux prêts exceptionnels d'une vingtaine de prestigieux musées européens, elle lève le voile sur les relations entre les grands foyers de création artistique que sont à l'époque Paris d'un côté, Florence, Sienne et Pise de l'autre. Statuaire monumentale, peintures à fond d'or mais aussi manuscrits enluminés, émaux et ivoires précieux : plus de 125 œuvres d'un grand raffinement sont ainsi rassemblées. Elles révèlent en particulier l'influence exercée par les représentants parisiens du gothique rayonnant sur les sculpteurs et peintres toscans de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dans une aire culturelle qui deviendra le berceau de la Première Renaissance. L'exposition du Louvre-Lens est la toute première à se pencher sur ce phénomène d'une extrême importance pour l'histoire de l'art.

Bien que très courte, la période concernée par l'exposition (1250-1320) est marquée par des évolutions décisives en Europe, tant sur le plan politique, économique et social qu'intellectuel et artistique. Le renouveau de la pensée modifie la compréhension du monde, et donc les manières de le représenter. Parallèlement, les arts connaissent d'importantes innovations technologiques et l'émergence de très grandes personnalités. Progressivement, les créateurs ne sont plus simplement considérés comme des artisans au service de l'Église mais comme des artistes œuvrant pour la société. La seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle occupe donc une place à part dans l'histoire de l'art : celle d'un complexe apogée, très différent selon les perspectives où l'on se place.

Avec ses grands chantiers architecturaux et la stabilisation de la cour au Palais de la Cité, Paris devient la « capitale du luxe ». S'y développe en effet une abondante production d'objets précieux (manuscrits enluminés, ivoires, orfèvrerie), soutenue par la multiplication des commandes artistiques de la part des dignitaires. Paris est alors le cœur de ce que l'on nomme aujourd'hui le gothique rayonnant.

De l'autre côté des Alpes, à partir des années 1260, l'art toscan porte en germe le style de la Première Renaissance. Dans la lignée d'artistes tels que Cimabue et Nicola Pisano, peintres et sculpteurs s'écartent des traditions byzantinisantes au profit d'un nouveau langage, caractérisé par un renouveau du regard sur l'Antiquité et une prise en considération de la Nature.

Or, si ces évolutions se développent d'abord en Toscane, elles puisent probablement leurs racines dans les nouvelles références philosophiques, théologiques, mathématiques ou littéraires diffusées au sein de l'Université de Paris.

L'histoire de l'art a souvent souligné combien l'art gothique a pu évoluer au contact de l'art de la Première Renaissance. On sait aussi l'écho que les recherches de Giotto et de ses disciples eurent sur la peinture de l'Europe du Nord au XIV<sup>e</sup> siècle. En revanche, jusqu'à aujourd'hui, lisant trop souvent le gothique rayonnant comme l'achèvement des promesses du gothique classique et la fin du Duecento comme l'annonce de nouvelles formes, aucune exposition ne s'était vraiment attardée sur les liens qui les unissent. Pourtant, un examen attentif de l'œuvre de Nicola Pisano montre qu'il renouvelle le style de ses prédécesseurs non seulement par le regard qu'il porte sur la sculpture antique mais aussi par une approche des positions et des drapés directement issue de la statuaire parisienne des décennies précédentes.

Ce regard de Nicola Pisano vers l'art de cour français se retrouve chez ses disciples, tels que son fils Giovanni Pisano ou encore Arnolfo di Cambio. C'est autour de la période d'activité de ces trois artistes, des débuts de Nicola vers 1260 au décès de Giovanni en 1317, que se développe l'exposition.

Lien : <http://www.louvre-lens.fr/ressources>

## Histoire de Sienne

Selon le mythe, Sienne est fondée par Senius et Aschius, fils de Remus qui fuient leur oncle Romulus sur des chevaux offerts par Diane et Apollon, l'un noir et l'autre blanc. Ces deux couleurs sont à l'origine de la *balzana*, le blason officiel de la ville. Autre cité de la Louve et de ses jumeaux avec Rome, Sienne trouve dans l'animal son emblème civique jusqu'à nos jours.

À partir du V<sup>e</sup> siècle, la ville devient le siège d'un évêché et commence à prendre sa place sur le plan régional comme capitale de diocèse. À partir des environs de l'an mil, la cité bénéficie du repli vers l'intérieur des terres des routes de communications qui fuient le littoral pour cause de piraterie. Sienne se trouve dès lors située pour son plus grand bénéfice économique et culturel au cœur de la *via Francigena*, un axe commercial et de pèlerinage qui relie l'Europe du Nord à Rome, l'Italie du Sud et l'Orient méditerranéen.

Au début du XII<sup>e</sup> siècle, Sienne devient une commune libre dans le cadre de l'essor des cités-états italiennes et compte certainement 15 000 habitants vers 1200.

La cité trouve la base de sa richesse et de sa puissance politique dans le commerce, la banque et sur un moindre plan dans l'économie drapière. Elle est au XIII<sup>e</sup> siècle l'une des villes les plus riches d'Europe et une des plus importantes puissances financières de tout l'Occident. En rivalité chronique avec Florence, les Siennois sont à cette période les banquiers de la papauté.

Dans un schéma courant dans les cités italiennes, la domination politique de la noblesse fait place à celle d'une oligarchie marchande et bancaire. La masse des petits patrons, des artisans, des ouvriers en est absolument distincte et n'a pas dans la commune de réelle influence politique. La ville connaît sa plus durable structure politique sous la forme du Gouvernement des Neuf entre 1287 et 1355. Elle atteint pendant cette période son apogée économique et culturelle. Sienne compte alors 50 000 habitants, à peine moins que sa population actuelle. La cité-état exerce une influence croissante sur le sud de la Toscane à travers son *contado* ; ce territoire sur lequel s'exerce son droit public connaît son extension maximale au début du XV<sup>e</sup> siècle avec l'annexion complète de la bande côtière méditerranéenne.

Le repli économique et démographique du XIV<sup>e</sup> siècle est dramatiquement amplifié par le retour de la peste à partir de 1348. Cette année-là, en l'espace de quelques mois, la population de Sienne passe de 50 000 à 17 000 habitants. Commence alors une lente décadence dont la République ne se relève pas tandis que Florence s'impose comme la puissance dominante en Toscane. La crise provoque la chute du Gouvernement des Neuf au profit des forces aristocratiques et populaires qu'il avait occultées. En 1385, la chute du gouvernement des *Riformatori*, réformateurs de la constitution, largement basé sur le peuple des artisans, se fait au bénéfice politique des vieilles familles aristocratiques.

En 1458, le cardinal siennois Enea Silvius Piccolomini (1405-1464) est élu pape sous le nom de Pie II. Cet humaniste et mécène stimule l'implantation de la culture de la Renaissance en passant commande de nombreuses œuvres pour la ville et en faisant travailler de nombreux artistes. Il fait canoniser en 1461 sainte Catherine de Sienne décédée en 1380. En 1487, Sienne renonce au gouvernement populaire et devient une seigneurie en 1502. Dans le contexte des guerres d'Italie, la ville passe sous le contrôle du roi de France Charles VIII en 1493. Elle reste fidèle au parti français ce qui l'oppose à l'Espagne pendant un demi-siècle. L'année 1555 voit la fin de l'autonomie de Sienne quand la cité se rend aux Espagnols au terme d'une terrible guerre de siège. Philippe II l'offre aussitôt au grand-duché de Toscane. Elle est la dernière des républiques toscanes à disparaître.

## L'Italie et l'Europe

Si l'unité géographique italienne est évidente, déterminée par l'arc alpin au nord, le pays est très morcelé politiquement et livré de manière quasi continue aux conflits à la fin du Moyen Âge. À cette époque, l'Italie attise les convoitises des grandes puissances européennes par sa position privilégiée au cœur de la Méditerranée, sa richesse économique, son autorité culturelle et religieuse.

L'Italie connaît un dynamisme et une vitalité exceptionnels dans le contexte faste de ce « beau Moyen Âge » qui règne sur l'Europe pendant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Un lent déclin amorcé dans les années 1330 traverse tout le continent pendant le XIV<sup>e</sup> siècle. Il est suivi d'un redémarrage global de l'économie européenne dans lequel le Nord et le Centre de la péninsule deviennent les zones les plus riches de tout l'Occident au XV<sup>e</sup> siècle.

### La renaissance urbaine

À partir du XI<sup>e</sup> siècle, l'Europe connaît une renaissance des villes dont la plus belle affirmation se fait en Italie du Nord et centrale. Les cités les plus peuplées et la plus forte densité urbaine se trouvent concentrées dans ce centre-nord de la péninsule avec de nombreuses villes de 50 000 habitants et des cités de plus de 100 000 âmes, comme Milan, Florence, Venise et Gênes à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Au Nord des Alpes, seule Paris est dans une échelle équivalente. En comparaison, la ville la plus peuplée d'Allemagne, Cologne, compte au plus 40 000 habitants.

### L'affirmation politique des villes

Ce développement urbain est intimement lié à l'essor d'une économie marchande et monétaire qui sape les bases économiques rurales de la féodalité. Les acteurs économiques de ce renouveau luttent contre les forces traditionnelles de l'aristocratie pour imposer le principe politique de la Commune. Ce nouveau système génère rapidement de véritables cités-états à la tête d'un *contado*, un territoire contrôlé sur le plan politique et économique.

### Des cités rivales

Les villes connaissent de violentes tensions internes et externes de façon endémique. La division entre Gibelins et Guelfes se greffe sur ses dissensions à partir de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIV<sup>e</sup> siècle. Ces deux factions opposées trouvent leur fondement dans la lutte entre la papauté et le Saint-Empire romain germanique pour la suprématie politique sur l'Italie. Les Gibelins sont pro-impériaux et les Guelfes sont soutenus par le pape. Les cités oscillent au gré de leurs intérêts entre ces deux partis. Sienne est ainsi à la tête des forces gibelines à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. En 1260, dans une coalition favorable à l'Empire, elle gagne la bataille de Montaperti contre Florence, sa rivale guelfe.

### Les crises du XIV<sup>e</sup> siècle

Un déclin démographique et économique s'opère à partir des années 1330 après la croissance exceptionnelle des deux siècles précédents. Les disettes sont désormais récurrentes et le retour de la peste à partir de 1348 entraîne des mortalités violentes à l'échelon de l'Europe entière. L'épidémie touche tout particulièrement les cités peuplées de la péninsule. L'Italie résiste cependant sur le plan économiquement grâce à son commerce méditerranéen et son accumulation de richesse. Les cités continuent d'agrandir leur territoire et cultivent leur particularisme, empêchant toute unité pour longtemps. Fait majeur sur le plan politique et religieux, la papauté quitte Rome pour Avignon entre 1309 et 1376. Le retour sur le trône de saint Pierre génère une papauté bicéphale entre Rome et Avignon qui provoque le Grand Schisme d'Occident.

### Le déclin communal

À partir du XV<sup>e</sup> siècle, le régime corporatiste et communal est rejeté au bénéfice du pouvoir personnel sous la forme de gouvernements princiers. Les cités sont devenues de vastes entités territoriales parmi lesquelles dominent cinq grands états régionaux : la République de Venise, le duché de Milan, la République de Florence et les États du pape. Une stabilisation territoriale s'organise autour de ces grandes unités politiques, elle dure jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle sans changement majeur.

### Un pays convoité

L'aura et le dynamisme économique de la péninsule entraînent la convoitise des grandes puissances européennes. Héritées des Carolingiens, les prétentions du Saint-Empire romain germanique sur le royaume d'Italie au Nord, puis celui des Deux-Siciles au sud, cessent dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Sollicitée par la papauté voulant protéger la frontière méridionale de ses États, la dynastie française des Angevins reprend les rênes du pouvoir dans le Sud à partir de 1262. Elle perd la Sicile en 1302 puis le royaume de Naples en 1442 au profit de la couronne d'Aragon. La reformulation de l'Empire sous les Habsbourg voit l'Espagne maîtresse du sud de l'Italie puis du duché de Milan au XVI<sup>e</sup> siècle. La couronne espagnole exerce alors sa tutelle sur la majeure partie de la péninsule. La France affronte ce puissant rival à travers les guerres d'Italie, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et jusqu'au traité de Cateau-Cambrésis en 1559.



Carte de l'Italie en 1494



## L'Église, une autorité contestée

Le catholicisme règne sur l'Europe. Le sentiment d'appartenance à un corps chrétien est une certitude pour des croyants dont l'obsession est de construire leur salut. Le quatrième concile de Latran en 1215 définit quasiment le code canonique actuel et le contrôle des consciences s'exerce désormais de façon accrue par l'obligation des sacrements de la confession et de la communion, une fois l'an à Pâques. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle, le renouveau urbain entraîne la création de nouveaux ordres réguliers, ceux des mendiants, franciscains et dominicains notamment, dont le rôle est absolument essentiel sur le plan de la prédication urbaine.

L'épanouissement de la catholicité latine et la reconnaissance de l'autorité du pape sont pourtant remises en cause dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Pour toute cette période du Bas Moyen Âge, il existe toujours une très grande différence de formation et de qualité morale entre le haut et le bas clergé, une réalité qui choque nombre de croyants. Les dissonances religieuses heurtent de plus en plus les consciences les plus strictes, en particulier dans les milieux urbains plus cultivés et plus exigeants sur le plan spirituel. Face à ses insatisfactions, le Bas Moyen Âge connaît un foisonnement et une grande diffusion des hérésies, un phénomène qui témoigne d'une exigence spirituelle forte et d'un manque de réponse de la part de l'Église. Le contrôle des divergences religieuses se fait par le biais de l'Inquisition. Créée en 1199, cette structure judiciaire se trouve gérée par les ordres mendiants. Le combat pour la foi n'est en effet plus extérieur, mais intérieur. La dernière croisade a lieu en 1270 et la lutte se porte désormais contre les hérésies, notamment celle des cathares définitivement éradiquée au début du XIV<sup>e</sup> siècle, contre les juifs (l'antisémitisme se développe avec les croisades) et contre les musulmans en Espagne où la *Reconquista* s'achève avec la prise du royaume de Grenade à la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'Église connaît donc de constantes dissensions, tant internes qu'externes, dont le paroxysme est au XIV<sup>e</sup> siècle la résidence de la papauté à Avignon et le Grand Schisme qui en découle. La hantise d'une nécessaire réforme de l'Église est à jamais remise, elle se résout par le schisme protestant à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle.

### La papauté à Avignon et le Grand Schisme (1378-1417)

La papauté quitte Rome pour Avignon entre 1309 et 1378. Elle échappe à un climat politique romain menaçant et se retrouve sous le contrôle implicite de la couronne de France. Dans cette nouvelle résidence, les papes s'entourent d'une cour et développent un mécénat artistique où des peintres siennois comme Simone Martini tiennent une place majeure. Grâce à ce nouvel épiscentre de la chrétienté, l'art élaboré à Sienne se trouve diffusé à l'échelon de l'Europe. Le retour de la papauté à Rome entraîne le Grand Schisme avec une papauté bicéphale opposant les tenants du siège d'Avignon à ceux de la résidence de Rome. Le crédit du pape sort ruiné de cet exil et de ses conséquences. Sainte Catherine de Sienne (1347-1380) promeut ce retour de la papauté en Italie pendant toute sa vie. La lente résolution du conflit se fait par le biais du concile de Constance en 1417. L'assemblée conciliaire acquiert à ce moment un droit de regard nouveau sur la papauté pour les deux siècles suivants. En conséquence de cette crise religieuse, les particularismes nationaux se trouvent renforcés, l'esprit laïque progresse et un malaise croissant s'installe devant l'absence de réforme.

### L'Église et le pouvoir politique

Le dernier épisode de la lutte à propos du primat politique de l'Empire ou de la papauté a lieu dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle après la mort de Frédéric II de Hohenstaufen en 1250. Les deux entités sortent affaiblies de cet affrontement entamé au XI<sup>e</sup> siècle. La dynastie des Hohenstaufen perd alors l'*impérium* au bénéfice des Habsbourg soutenus par Rome. Preuve d'une perte de prestige politique, l'investiture impériale par le pape cesse au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

La fin de cet affrontement ne libère pas l'Église des tensions vis-à-vis des pouvoirs temporels. Elle doit désormais tenir compte de pouvoirs nationaux en train de se constituer

et tous désireux de contrôler leurs clergés. La démarcation du spirituel et du temporel est désormais acquise et le projet d'une théocratie pontificale définitivement éteint.

### **Une culture religieuse de la visualité**

Le besoin de voir et de faire voir est croissant dans les formes de spiritualité de la fin du Moyen Âge. Il intéresse les artistes en tout premier lieu à travers l'apparition au XI<sup>e</sup> siècle du retable peint. Ces peintures deviennent le point focal des cérémonies à une période où le prêtre tourne le dos aux fidèles. Le chœur où se trouve l'autel étant physiquement interdit aux laïcs, la contemplation au plus près des panneaux peints est favorisée dans les retables des chapelles privées, croissantes au XIV<sup>e</sup> siècle, et dans les œuvres de petits formats destinées aux dévotions personnelles. Cette primauté du visuel se retrouve dans les rituels nouveaux que sont l'élévation de l'hostie, du calice et du crucifix face aux fidèles à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Les jeux scéniques, les mystères comme on les désigne au XIV<sup>e</sup> siècle, apparaissent au XI<sup>e</sup> siècle comme une paraliturgie, puis sortent sur les parvis. Ils répondent aux mêmes objectifs de mise en scène visuelle du divin.

Le fidèle trouve grâce aux images un modèle de piété exemplaire, une *imitatio pietatis*, c'est-à-dire de respect. En ce Bas Moyen Âge, le but essentiel de l'iconographie chrétienne est de fournir aux croyants des motifs et des gestes à reproduire. Il s'agit de provoquer une dévotion, une participation émotive et personnelle au-delà des attitudes formalistes de la seule piété. Dans les images, cette évolution des mentalités religieuses est particulièrement démontrée à partir du XIV<sup>e</sup> siècle par la multiplication de personnages affligés et agenouillés devant la Crucifixion, la Vierge et le Christ.

### **Les sensibilités religieuses nouvelles : émouvoir et rendre accessible**

Une nouvelle religiosité se dessine à partir du XI<sup>e</sup> siècle. Après un Haut Moyen Âge focalisé sur l'Ancien Testament et un Dieu le père terrible et vengeur, l'accent se porte désormais sur le Nouveau Testament, le Christ, la Vierge et les apôtres.

Une dévotion de la sensibilité, et non de la raison, marque profondément les images à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. La traduction des affects et des émotions se développent sous des modes tendres et de plus en plus doloristes au fil du temps et des crises. Les aspects les plus aimables se traduisent dans la multiplication des Vierges à l'Enfant tendrement maternelles ou dans les statues de l'Enfant Jésus représenté comme un poupon émouvant.

L'âpreté et la violence sont d'autres moyens de susciter la participation émotive du fidèle. Le dolorisme, au cœur de la prédication des ordres mendiants, s'accroît à partir des années 1350 dans un contexte de crises multiples. Les représentations du Christ mort sur la croix apparaissent au XI<sup>e</sup> siècle et prennent leur essor en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle. Le thème des douleurs de la Vierge se répand avec la représentation de son évanouissement au pied de la croix et l'apparition de la *Pietà* (la Vierge pleurant le Christ mort allongé sur ses genoux) autour de 1400.

Les désarrois liés au retour de la peste, à une papauté chancelante et à la guerre de Cent Ans se doublent d'angoisses eschatologiques, c'est-à-dire d'un questionnement effrayé sur le sort ultime de l'Homme et du Monde *post-mortem*. En cette fin de Moyen Âge, la question du salut prend pour le chrétien un caractère tragique qu'elle n'avait jamais connu auparavant.

## Parcours de l'exposition

### Sienna entre héritage byzantin et renouveau de la peinture

(salles 1 et 2)

Un foyer artistique siennois commence à s'affirmer dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle. En parallèle d'autres centres prospectifs de la Toscane, il se libère peu à peu des règles tirées de l'art byzantin de l'icône. Cette influence des images du christianisme oriental est véhiculée par la circulation des œuvres, des artistes (les mosaïstes par exemple), la reprise des contacts avec l'Orient par le biais des croisades et l'impact d'un commerce méditerranéen aux mains des Italiens.

**Dietisalvi di Speme** (actif à Sienna de 1251 à 1290), *La Vierge à l'Enfant en majesté entourée de deux anges*, 1262.



Le culte de la Vierge Marie et les images qui lui sont consacrées prennent toute leur ampleur en Europe pendant la période gothique. Cette piété mariale est au cœur de la spiritualité des ordres mendiants dont l'influence, par le biais de la prédication, est essentielle sur les consciences religieuses. Le phénomène touche tout particulièrement la ville de Sienna dont la Vierge est la protectrice depuis la victoire de la cité contre Florence à Montaperti en 1260. Ce rapport spécifique fait que l'iconographie mariale représente certainement 50% de l'ensemble de la production siennoise pour les deux siècles suivants.

*La Vierge à l'Enfant* de Dietisalvi di Speme reprend le modèle byzantin de la *Vierge Hodigitria*, celle qui guide et présente le Christ de la main droite. L'image est dans une logique du respect d'un modèle qui se doit d'être repris sans recherche d'innovation.

L'artiste place la Vierge sur un trône richement paré d'or et d'inclusions aujourd'hui disparues. La stylisation d'obédience byzantine a pour but de désincarner le personnage et d'affirmer son aspect purement spirituel. Le fond d'or, l'immobilité des attitudes, le traitement graphique des drapés rattachent le travail de cet artiste à celui des peintres d'icônes grecs. Il se libère cependant des modèles canoniques en faisant disparaître les inscriptions précisant le nom des personnages et les étoiles placées sur le manteau de la Vierge signifiant sa virginité avant, pendant et après sa maternité. La retombée naturelle du drapé le long du visage de la Vierge annonce une nouvelle définition plastique du divin dans laquelle le réalisme sera croissant.

**Margarito d'Arezzo** (actif à Arezzo dans le 2<sup>ième</sup> et le 3<sup>ième</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle), *Saint François d'Assise*, vers 1240-1245.



Saint François d'Assise (1182-1226) est un personnage majeur sur les plans religieux et spirituels à la fin du Moyen Âge. Fondateur de l'ordre des frères mineurs, il en tient la règle et en porte la tenue : une robe de bure serrée d'une ceinture de corde à trois nœuds qui symbolisent les vœux de pauvreté, obéissance et chasteté. Les franciscains forment un ordre mendiant basé sur un retour à la pauvreté évangélique. Saint François tend la paume pour montrer une trace de la stigmatisation, l'impression des plaies du Christ qu'il reçoit, selon la tradition, en 1224. Il est canonisé dès 1228 et devient un saint nouveau des plus populaires. Afin de sensibiliser plus efficacement les croyants, la spiritualité franciscaine est centrée sur l'Homme et la Nature. Au niveau de la prédication, elle met par conséquent l'accent sur l'humanité du Christ et sa Passion. Cette nouvelle culture religieuse influence très profondément la thématique des images et

génère un intérêt croissant pour des figurations incarnées et vraisemblables. La sensibilité franciscaine est par conséquent une des sources majeures de l'humanisme et du vérisme de l'art de la Renaissance.

**Guido da Siena** (actif à Sienne dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), *Présentation au Temple* 55 et **Dietisalvi di Speme** (actif à Sienne de 1251 à 1290) *Le Massacre des Innocents*, *Le baiser de Judas*, *La Crucifixion*, *La Déposition*, *La Mise au tombeau*, vers 1270.



Beaucoup d'œuvres de l'exposition proviennent de retables démembrés. Placés au-dessus de l'autel, ces ensembles peints sous la forme de polyptyque sont apparus au XI<sup>e</sup> siècle. Ils évoluent dans des formes de plus en plus complexes et voient l'apparition au début du XIV<sup>e</sup> siècle de la prédelle. Cette bande d'images à la base du retable est l'occasion d'un discours narratif tout à fait nouveau. La Renaissance assagit la complexité du retable gothique en privilégiant le format carré et en

proposant un vocabulaire à l'Antique pour son encadrement.

Datés des années 1270, ces panneaux sont attribués à Dietisalvi di Speme et à Guido da Siena. Ils relatent quelques scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ. L'ancrage dans le style byzantin réside dans le fond d'or, la raideur et la schématisation des apparences. Cependant, ces œuvres annoncent un art dans lequel narration, anecdote et sens du prosaïque émergent par le biais d'emprunts à l'art de l'enluminure. Les scènes se détachent sur un arrière-plan d'architecture ou de paysage qui démontre une tentative nouvelle de rendre compte d'un espace à trois dimensions.

### **Duccio et le renouveau de la peinture au début du XIV<sup>e</sup> siècle (salle 3)**

**Duccio** (Sienne vers 1255/1260-vers 1318/1319) **et atelier**, *La Vierge à l'Enfant en majesté* et *Scènes de la vie de la Vierge*, vers 1311-1313.



Duccio réalise ce triptyque après la grande *Maestà* de la cathédrale de Sienne. L'œuvre aurait été commandée par la cité pour l'empereur Henri VII du Luxembourg qui est identifié, dans cette lecture, avec le personnage représenté à petite échelle aux pieds de la Vierge. Le motif affirme le respect dont ce personnage doit faire preuve envers la Vierge et donc envers la ville de Sienne dont elle est la protectrice. Le divorce avec l'icône est consommé par cette introduction d'un personnage laïque et contemporain dans un contexte divin.

Le thème de la *Maestà* honore la Vierge par sa représentation sur un trône, tenant l'Enfant et entourée d'anges, elle est ici cantonnée de saint Pierre et de saint Paul. La partie supérieure du polyptyque représente un Couronnement de la Vierge, un thème apparu en Île de France à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ces deux iconographies valorisent la personne de Marie sur le plan spirituel et la relie intimement au Christ. Reconnaissable à son manteau bleu assombri par le temps, elle accompagne d'ailleurs le Christ dans toutes les scènes de la Passion sur les volets latéraux. Duccio assume de façon décisive la rupture vis-à-vis de l'art italo-byzantin en s'appropriant des données stylistiques gothiques. La délicate humanisation du visage de la *Maestà* grâce à un modelé subtil est en rupture avec l'hiératisme expressionniste et schématique des icônes. Le trône perce le plan du support dans les deux scènes centrales, il est représenté en raccourci et par un jeu d'ombre et de lumière. Les assistes, ces rayons dorés sur le manteau de la Vierge, proviennent de la tradition de l'icône. Elles conservent de cette dernière leur symbolique spirituelle et leur aspect graphique mais elles sont posées avec une

souplesse et une volonté d'élégance décorative qui marquent profondément la peinture siennoise du XIV<sup>e</sup> siècle. L'artiste introduit de manière novatrice fluidité et sens du volume dans les drapés soulignés d'ombres au niveau des saints.

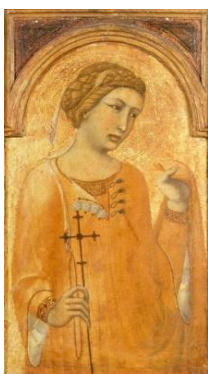
## **Autour de Simone Martini et des Frères Lorenzetti, l'affirmation d'un nouveau langage artistique à Sienne (salle 4)**

**Simone Martini** (Sienne, 1285/1290-Avignon, 1344), *La Vierge à l'Enfant*, début du XIV<sup>e</sup> siècle ; 4 médaillons, *Têtes de prophètes*, années 1320.



*La Vierge à l'Enfant* est la plus ancienne œuvre de Simone Martini, l'artiste siennois le plus marquant de sa génération. Vers 1310, il travaille dans l'atelier de Duccio qui fut certainement son maître. Comme ce dernier, il cherche à humaniser le divin afin de le rendre plus accessible. Il répond aux évolutions d'une culture religieuse du Bas Moyen Âge qui est favorable à une approche sensible et à dimension terrestre du monde spirituel. Les carnations aux subtils dégradés, le corps potelé de l'Enfant, le visage triste et délicat de sa mère revendiquent une dimension sensible à rebours des idoles désincarnées de l'icône. Le peintre humanise le thème de l'*Hodigitria* par la gestuelle tendre et naturelle de Jésus qui saisit le pouce de Marie. L'intérêt pour le concret et les effets de matière est particulièrement sensible dans l'anatomie de l'enfant et les transparences de son voile. La logique de l'icône est respectée dans le fond d'or et les chrysographies du manteau de la Vierge. Leur disposition traduit cependant de façon nouvelle une chute naturelle du tissu et la présence d'un corps sous-jacent. Avec Simone Martini, l'inventivité devient une valeur d'appréciation supérieure au respect du modèle et de la tradition. Ce principe se retrouve dans les quatre médaillons plus tardifs représentant des prophètes ; Les attitudes, les regards et les expressions y sont individualisés sans respect d'un prototype.

**Pietro Lorenzetti** (actif à Sienne de 1305 à 1345), *Sainte Agathe* (?), vers 1315



L'identification de cette sainte distinguée reste incertaine. Il s'agit probablement de sainte Agathe, une chrétienne de Sicile martyrisée par arrachement des seins et dont la mise à mort serait évoquée par le vêtement dégrafé. L'œuvre est attribuée à Pietro Lorenzetti. De la génération de Simone Martini, il est formé auprès de Duccio en compagnie de son frère cadet Ambrogio. À la suite de leur maître, les Lorenzetti font évoluer l'art de l'icône au moyen d'une culture gothique qui combine stylisation raffinée et attachement au réel. Le goût pour l'élégance de la ligne fluide signale désormais l'art siennois pour deux siècles. Les deux frères sont des acteurs essentiels dans la mise au point du paysage et d'un nouvel espace tridimensionnel, notamment dans leurs fresques.

**Pietro Lorenzetti** (actif à Sienne de 1305 à 1345), *La Résurrection*, vers 1336.



Ce fragment de fresque représente le Christ franchissant la porte du tombeau après sa résurrection au dimanche de Pâques. La frontalité de la silhouette est rompue par un mouvement des pieds vers la droite qu'accompagne le regard du Christ. Le langage épuré et monumental de cette œuvre est à l'opposé des élégantes complexités gothiques du moment. Dans une plastique géométrisée, la seule concession à la flexibilité linéaire dont se régale le goût siennois réside dans le drapé tenu par le Christ. La hauteur générale du corps correspond à celle de la tête répétée huit fois. Cette citation de la sculpture antique, la franchise plastique et la recherche d'une anatomie plausible, anticipent de près d'un siècle les recherches de la Renaissance florentine. Ce goût de la simplicité et de la puissance formelle est commun aux recherches du florentin Giotto (1267-1337). Pietro Lorenzetti innove dans la réalisation d'un espace tridimensionnel et logique sur le plan de la perception visuelle.

## La fresque du *Bon et du Mauvais gouvernement* (salle 6)

**Ambrogio Lorenzetti** (actif entre 1319 et 1348), *Le Bon et le mauvais gouvernement*, 1338-1340.



La fameuse fresque du *Palazzo Pubblico* de Sienne est reproduite dans l'exposition à 60% de sa taille réelle au moyen d'une impression numérique sur papier à l'encre latex réalisée par l'Atelier d'Offard à Tours.

En 1338, alors que le pouvoir de la cité commence à décliner, Ambrogio Lorenzetti reçoit une commande du Conseil pour la salle dite de la Paix, antichambre permettant

d'accéder aux espaces privatifs des neuf magistrats élus.

Dans cette salle, l'artiste peint une fresque en 3 parties. Sur le mur ouest sont représentés le mauvais gouvernement et ses effets, sur le mur nord, le gouvernement de Sienne et sur le mur est, les effets du bon gouvernement en ville et à la campagne. Les allégories se confrontent pour amener à réfléchir sur les répercussions des choix politiques dans la société contemporaine. *Le Mauvais Gouvernement* est dominé par la vanité, l'orgueil et l'avarice alors que *Le Bon Gouvernement* est ordonné par des principes comme la bienveillance, l'équilibre et la justice.

Ambrogio Lorenzetti dépeint ici la cité et la société contemporaine dans toute sa polyphonie tout en l'idéalisant. Ce n'est pas la ville de Sienne en tant que telle qui est dépeinte, mais une construction faite à partir de différents points de vue de la cité, l'artiste fait de la campagne environnante un paysage qui n'a plus rien de naturel.

Son objectif éducatif est très clair, tant pour les gouvernants que pour la population. Elle est le rappel des principes inspirant l'action des gouvernants de la cité.

Considérée comme l'un des premiers paysages panoramique depuis l'Antiquité, cette fresque est également l'un des plus vastes cycles profanes mais aussi l'une des premières grandes peintures politiques de la Renaissance.

## Entre dévotion collective et dévotion privée (salle 7)

**Martino di Bartolommeo** (Sienne, 1365/1370-Sienne, avant 1435), *Saint Jacques, sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Marie-Madeleine, saint Ansano*. Dans les pinacles : *saint Étienne, saint André, saint Dominique, saint Laurent*. 1408-1410



Au Bas Moyen Âge, la foi est vécue comme une imitation du Christ mais particulièrement des apôtres et des saints, car ces derniers sont un modèle accessible pour le commun des fidèles. La multiplication des hagiographies - vies de saints - et l'immense succès de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine démontrent cet attrait. Cet ouvrage est écrit par un moine dominicain entre 1260 et la mort de ce dernier en 1298. Le texte compile des sources canoniques et apocryphes, c'est-à-dire non reconnues officiellement par l'Église. Ces dernières

livrent un grand nombre d'histoires et de narrations qui compensent ce qui est vécu comme manque dans la Bible : l'Enfance de Jésus ou de la Vierge par exemple, la vie des saints en dehors de celles des apôtres. Source majeure de l'iconographie catholique, le succès de l'ouvrage est remis en cause par les Humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle au nom de son irrationalité merveilleuse.

Panneaux à pinacles d'un retable démembré, cet ensemble montrent la place importante des saints dans l'imaginaire religieux. Ils cantonnent le sujet principal comme des intermédiaires obligés. Au côté de saints traditionnels reconnus par toute la chrétienté, comme Marie-Madeleine ou l'apôtre saint Jacques, prennent place un saint ancien et spécifiquement siennois comme Ansano tenant l'étendard noir et blanc de de la ville et un plus récent comme saint Dominique canonisé en 1234. La création de saints et de bienheureux - degré précédant la canonisation - est croissante à cette période pour procurer aux fidèles des modèles d'identification plus proche dans le temps et dans l'espace. La présentation de saint Ansano, qui vécut dans l'Antiquité, comme un élégant à la mode contemporaine participe du même enjeu d'accessibilité.

Les artistes de l'après- peste répètent les innovations de leurs prédécesseurs du début du siècle mais ils n'en renouvellent pas les acquis. Le succès de l'art siennois ne connaît pour autant aucun démenti.

## Mutations de la peinture à Sienne au XV<sup>e</sup> siècle. Le cas de Giovanni di Paolo (salle 8)

Dans les années 1420 se produit un renouveau du langage pictural siennois qui adapte les innovations contemporaines de l'art florentin. Le foyer garde cependant son identité profonde. Il propose une forme de renaissance singulière qui ne renie pas le style gothique international qui règne alors sur l'Europe et dont il est l'une des sources. Sassetta, Sano di Pietro, Paolo di Giovanni sont les figures majeures de cette période.

**Giovanni di Paolo** (Sienne, vers 1400-Sienne, 1482), *La Vierge de l'Humilité*, vers 1450 (cat.14).

Le besoin d'une piété moins formaliste au profit d'une dévotion plus intériorisée se dessine au-delà des liturgies collectives dans les derniers siècles du Moyen Âge. Cette attitude spirituelle trouve son point d'orgue au travers de la *devotio moderna*. Née dans le Nord de l'Europe à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ce courant de spiritualité est relayé avec succès par les ordres mendiants et touche toute l'élite chrétienne. Trait majeur d'une sensibilité nouvelle,

elle correspond à un besoin accru d'un contact direct avec Dieu. Elle suppose des supports de méditation plus intime et provoque l'essor d'œuvres religieuses de petits formats à partir du XIV<sup>e</sup> siècle.



Inventé par Simone Martini vers 1340, le thème dit de la Vierge d'humilité, présente Marie assise sur le sol et non sur un trône. Cette iconographie dénuée de solennité vise une fois de plus à humaniser le monde divin. Le verger et les fleurs du second plan de cette peinture de Giovanni di Paolo renvoient au thème de l'*Hortus conclusus*, le jardin clos symbolique de la pureté et des vertus de la Vierge. L'œuvre concilie avec grâce les idéaux de la Renaissance et l'esprit gothique. Si le fond d'or a disparu, le paysage sur un plan très incliné est dans un point de vue différent du premier plan. Cette disposition refuse l'unité spatiale développée à Florence par le biais de la perspective. La description précise des végétations renvoie tant à l'art de l'enluminure qu'à l'observation de la réalité mais sans le souci d'une cohérence des échelles. Les images oniriques et idéalistes

de l'artiste appartiennent à une culture gothique, courtoise et siennoise, faite d'élégance, de fantaisie et de belles lignes sinueuses.

**Giovanni di Paolo** (Sienne, vers 1400-Sienne, 1482), *Le Jugement dernier, le Paradis, l'Enfer*, vers 1460-1465.



*Le Jugement dernier, le Paradis, l'Enfer* de Giovanni di Paolo constituait vraisemblablement la prédelle d'un polyptyque peint dans les années 1460. La peinture représente l'aboutissement de l'histoire dans la logique du christianisme, il est l'obsession du fidèle qui cherche avant tout à faire son salut. Dès ses premières représentations aux environs de l'an mil, le Jugement est cantonné du Paradis, à la droite du Christ, et de l'Enfer à sa gauche. Le séjour des élus est ici disposé sur deux registres et est traduit dans une riche palette. À l'inverse, le chaos de l'enfer est représenté au moyen d'une composition désordonnée et par une palette plus sobre et plus sombre. Cette peinture est caractéristique des œuvres de maturité de Giovanni di Paolo. L'idéal gothique auquel il sacrifie ne lui interdit pas la représentation de nus anatomiques et l'adaptation de quelques innovations florentines contemporaines. Il en retient le principe d'une prédelle unifiée apparu au milieu du XV<sup>e</sup> siècle à Florence ; la tripartition habituelle de cette bande picturale reste cependant induite par la composition du panneau. La perspective théorisée à Florence dans les années 1430 n'intéresse pas Giovanni di Paolo qui perpétue une spatialisation réglée par l'étagement des plans. La feuille d'or signale la sacralité au niveau des auréoles mais le motif présente une déformation perspectiviste nouvelle dans la peinture siennoise, signe d'un intérêt relatif pour la perspective, laquelle se soumet toutefois au langage gothique de l'artiste. L'expressionnisme et l'âpreté de certains visages, les personnages au modelé sec et aux attitudes nerveuses sont caractéristiques de l'artiste.



## Sano di Pietro : entre dévotion et marché de l'art (salle 9)

Sano di Pietro (Sienne, 1405-id, 1481), *L'Annonce aux bergers*, vers 1450.



Cette *Annonce aux bergers* date de la maturité de Sano di Pietro, un peintre à la carrière fort longue et à la tête d'un atelier très productif à Sienne. Elle se trouvait peinte au pinacle d'un polyptyque comme l'indique le geste de l'ange qui renvoie à une scène en contrebas, celle de la Nativité certainement. La verve narrative du peintre, aimable et artificielle, décrit un ange qui annonce aux bergers la naissance du Messie, son rameau d'olivier manifeste la paix à venir. Dans l'imaginaire de la fin du Moyen Âge, le thème est l'occasion d'une scène désacralisée et sans

solennité, humanisée et familière. Le sens du profane et de l'anecdote se vérifie dans les bergers assis, à peine surpris de l'évènement, le museau tendu du chien curieux ou le détail de l'enclos qui abrite quelques moutons endormis. Dans un heureux mélange, le souci rétinien se marie au merveilleux chrétien. Entre vérité prosaïque et préciosité artificielle, l'œuvre s'inscrit de façon ingénue dans l'esprit du gothique international et rappelle le ton de l'enluminure. Le fond d'or a disparu au profit d'un paysage toscan, le ciel dégradé et ses nuages diffus prouvent la volonté de traduire l'éphémère et les perceptions visuelles immédiates. L'enjeu de la perspective atmosphérique se traduit dans ces quelques tours sans détails et au coloris éteint à l'arrière des collines.

## Sassetta et l'art de la Renaissance à Sienne (salle 10)

Stefano di Giovanni, dit Sassetta (Cortone, vers 1400-Sienne, 1450), *L'Institution de l'Eucharistie*, 1424.



En corrélation avec la focalisation christologique, le culte de l'Eucharistie - le pain et le vin comme sang et corps du Christ - connaît une affirmation sans pareil à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Les Saintes Espèces sont constamment éclairées, le tabernacle fixe qui les abrite trouve sa place sur l'autel, la monstre dans laquelle est exposée l'hostie atteint son apogée formel et décoratif aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Une nouvelle forme de dévotion se profile avec l'habitude de s'agenouiller

et de prier devant l'Eucharistie, un fait rituel qui se généralise à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. L'adoration eucharistique est alors plus importante que la communion elle-même. Le culte de la croix et l'intérêt pour la Passion se développent en parallèle pour les mêmes enjeux christologiques.

Ce panneau de Sassetta représente la Cène, le dernier repas que Jésus prend avec les apôtres. À ce moment, il annonce sa mort et la célébration eucharistique qui en est la conséquence. Située au milieu d'une prédelle, la scène constituait l'épicentre d'un retable consacré à l'Eucharistie et à la transsubstantiation, c'est-à-dire à la présence réelle du corps et du sang du Christ dans le pain et le vin. L'œuvre est commandée par la corporation des lainiers de Sienne dans le contexte d'un concile tenu dans la ville et qui réaffirme ce dogme face aux hérésies contemporaines.

À sa manière, Sassetta partage les enjeux de la Renaissance florentine en pleine définition. Son art apaisé installe des personnages diversifiés aux volumes simples dans une composition équilibrée. L'espace de la pièce et de la table du dernier repas sont régis par une perspective, la recherche de tridimensionnalité s'affirme dans la percée du paysage sur la gauche de la représentation.

**Stefano di Giovanni, dit Sassetta** (Cortone, vers 1400-Sienne, 1450), *Saint Bernardin de Sienne*, 1444.

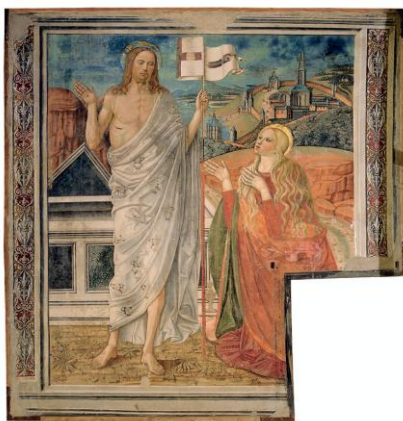


Qualifié de nouveau saint François, Bernardin de Sienne (1380-1444) est un franciscain rigoureux dont la vie est entièrement vouée à la prédication. Cet apostolat renouvelé est nécessaire aux lendemains des temps troublés du XIV<sup>e</sup> siècle pour rallier les fidèles. Le personnage bénéficie d'une incroyable notoriété de son vivant à travers toute l'Italie et connaît une rapide canonisation en 1450, après avoir été reconnu bienheureux aux lendemains de sa mort. Une auréole recouvre depuis les rayons qui signalaient son statut précédent. Sassetta, qui a pu le côtoyer, crée un véritable portrait dans la description de son visage ascétique. L'élongation du format, la sobriété du volume de la robe et de la palette traduisent l'austérité spirituelle du personnage. Dans une culture religieuse où le besoin de voir est primordial, Bernardin nourrit ses prêches par l'exposition du nom de Jésus et par la présentation d'œuvres d'art. Dans la prédelle, il expose un crucifix face à une confrérie de flagellants. Ces sociétés religieuses sont apparues en Italie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et connaissent une large diffusion dans toute la péninsule jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. Dans la logique de l'*imitatio christi*, l'imitation du Christ, leurs participants se flagellent de façon collective pour revivre un des épisodes de la Passion. Le christianisme prend une dimension personnelle et tragique à travers une hantise nouvelle de la mort qui s'élabore depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

## Une Renaissance particulière : entre langage classique, grâce et fantaisie. La fin du XV<sup>e</sup> siècle à Sienne (salle 11)

Dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les thèmes de l'art siennois restent fondamentalement chrétiens. L'élection du pape Pie II, d'origine siennoise, favorise les arts et contribue à la diffusion de la Renaissance dans la cité.

**Benvenuto di Giovanni** (Sienne, 1436- vers 1518) et **Girolamo di Benvenuto** (Sienne, 1470-1524), *Noli me tangere*, vers 1500N



La scène se passe au moment de la Résurrection au dimanche de Pâques. Marie-Madeleine pleure la mort de Jésus près du tombeau vide quand un homme qu'elle prend pour un jardinier s'adresse à elle. Au moment où elle le reconnaît, Jésus lui dit « ne me touche pas », phrase traduite du latin « *Noli me tangere* » qui donne son titre à ce sujet et signifie que le Christ est passé dans une autre dimension. L'œuvre montre l'adoption des principes de la Renaissance par le foyer siennois. En effet, de nombreuses références à l'antique sont visibles dans le corps idéalisé du Christ, le déhanchement de sa pose dit *contrapposto*, le décor d'arabesques des pilastres latéraux et la forme même du sarcophage ouvert. L'espace profond conserve

néanmoins un sens de l'étagement d'obédience gothique au niveau du paysage. Dans l'illusionnisme de son cadre d'architecture feinte, la fresque se présente comme « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », selon la formule de l'humaniste Leon Battista Alberti définissant le tableau comme *mimésis* (imitation) dans son traité *Della Pittura* en 1436.

## Technique picturale

Le bois, souvent de peuplier en Italie du Nord et centrale, est le support quasi exclusif des Primitifs pour la peinture de chevalet. Après avoir été poli, le panneau est enduit de colle de peau puis recouvert d'un *gesso*, une préparation à base de gypse pulvérisé et de colle de peau. Une toile de lin est parfois noyée dans cet enduit afin de contrecarrer le jeu des nœuds et des fibres du bois. Les silhouettes sont tracées au stylet dans cette préparation tout comme les auréoles qui dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle sont le plus souvent poinçonnées. Une couche rougeâtre d'argile ferrugineuse, le bol d'Arménie, est posée au pinceau puis recouverte de feuilles d'or. Ces opérations se font généralement sur les surfaces qui ne sont pas appelées à être peintes.

La peinture utilisée, la *tempera*, est à base de jaune d'œuf et de pigment. La pose de ce médium se fait par petites touches longues ou ponctuelles juxtaposées plus que par un jeu de superposition. Le travail se termine par la pose d'une couche de blanc d'œuf qui sert de vernis.

La salle de médiation de l'exposition présente ces différentes étapes de mise en œuvre d'un panneau de bois.

La fresque est une technique de peinture murale qui se fait *a fresco*, « à frais », sur un enduit encore humide, l'*intonaco*, afin que la couche picturale soit absorbée et fasse corps avec le support. La peinture est à base de pigments broyés et liés par de la colle de peau. Le travail de peinture *a secco*, « à sec », peut être réalisé après séchage de l'enduit, pour des rehauts notamment. Dans ce cas, les couleurs restant en surface sont plus fragiles que dans la technique à frais.

## François Rouan (1943)



En 1973, lors de son long séjour à la Villa Médicis, François Rouan découvre à Sienne un chef d'œuvre du Trecento, *L'Allégorie des Effets du Bon et du Mauvais gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti. De cette expérience fondatrice subsistent des dessins, croquis et notes qui sont autant de points de départ pour son œuvre picturale.

Plusieurs mois durant, juché sur son échafaudage, François Rouan a croqué la fresque de Lorenzetti, fasciné à la fois par l'œuvre en tant que telle mais aussi par le discours ayant encore une résonance étonnamment contemporaine. Mais ce n'est pas à l'œuvre dans son entièreté que François Rouan s'est attaqué. C'est aux détails que le jeune artiste s'est intéressé : détails des paysages, silhouettes des personnages... Les dessins et pages de carnet de croquis associés aux toiles permettent de comprendre le cheminement artistique et créatif de l'artiste.

Cette rencontre inattendu avec un artiste de cinq cents ans son aîné a marqué toute l'œuvre de François Rouan. Artiste contemporain très discret, il nous offre ici une belle opportunité de découvrir des œuvres jusqu'ici restées dans son atelier.

## LEXIQUE

**Aliae** : du latin « autres », images peintes aux extrémités des crucifix monumentaux.

**Autel** : table de pierre où le prêtre célèbre la messe.

**Bas-clergé** : constitué des curés chargés des paroisses, des vicaires (adjoint du curé) et des chapelains (prêtres d'une église non-paroissiale).

**Dévotion** : dévouement et zèle déployé sous une forme liturgique ou par des pratiques régulières privées en l'honneur de Dieu ou des saints. Comportement non seulement rituel, mais encore affectif, qui s'articule sur un imaginaire religieux.

**Duecento** : désigne en italien le XII<sup>e</sup> siècle.

**Colle de peau** : colle à base, le plus souvent, de peaux et de tendons de lapin bouillis, utilisée comme produit d'adhésion et de liaison.

**Fresque** : Le mot vient de l'italien *a fresco* qui signifie « dans le frais ». Cette technique de peinture se réalise sur un enduit mural avant qu'il ne soit sec. Elle permet aux pigments de pénétrer dans la masse et donc aux couleurs de durer plus longtemps qu'une simple peinture posée en surface. L'exécution nécessite une grande habileté car elle se fait très rapidement entre la pose de l'enduit et son séchage complet.

**Gesso** : enduit de gypse et de colle de peau posé sur panneau de bois afin de recevoir la feuille d'or et la couche picturale.

**Gothique international** : phase tardive de l'art gothique dit aussi « style 1400 » ou « art courtois ». Ce mouvement artistique qui présente une profonde unité de style à l'échelon de l'Europe se manifeste entre environ 1380 et 1450.

**Haut-clergé** : constitué des évêques, des cardinaux et des nonces.

**Hodigitria** : type de représentation d'origine byzantine où la Vierge porte le Christ Enfant et le montre de la main droite comme « voie, vérité et vie ».

**Icône** : dans l'Église orthodoxe, représentation peinte de personnages religieux exécutée le plus souvent sur un panneau de bois. L'icône possède un sens théologique qui la différencie de l'image pieuse. Point de contact avec le monde éternel du divin, les icônes le représentent sous un aspect figé, graphique et peu modelé.

**Inquisition** : tribunal ecclésiastique d'exception chargé de lutter contre les hérésies.

**Quattrocento** : désigne en italien le XV<sup>e</sup> siècle.

**Maestà** : terme italien désignant la Vierge en majesté, c'est-à-dire assise sur un trône, tenant l'Enfant et entourée d'anges.

**Polyptyque, diptyque, triptyque** : ensemble de panneaux de bois articulés ou non, recevant des représentations peintes et/ou sculptées. « Diptyque » et « triptyque » désignent ceux comportant 2 ou 3 panneaux, on parle de polyptyque au-delà.

**Prédelle** : partie inférieure d'un retable généralement divisée en plusieurs compartiments figurant une série de petits sujets narratifs, disposée horizontalement et en relation avec le ou les thèmes supérieurs. Cette spécificité italienne apparaît au début du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Renaissance** : période artistique allant du XV<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et qui se confond pour sa première moitié avec l'art gothique tardif. Elle se caractérise par une réappropriation des canons de l'art antique, la théorisation et la diffusion de la perspective.

**Retable** : œuvre peinte ou sculptée placée au-dessus de l'autel.

**Saint-Empire romain germanique** : institution politique créée en 962 à la suite de l'Empire carolingien, centrée sur l'Allemagne, prétend dominer l'Italie jusqu'en 1250.

**Tempera** : procédé de peinture à base de pigments broyés et d'œuf, de jaune le plus souvent. Ce médium sèche rapidement et permet assez peu de reprises.

**Trecento** : désigne en italien le XIV<sup>e</sup> siècle.

## ŒUVRES EN RÉSONANCE : Œuvres anciennes et contemporaines

### La Cène

Léonard de Vinci, *la Cène*, fresque, 1499, Église Santa Maria delle Grazie, Milan  
Philippe de Champaigne, *la Cène*, huile sur toile, 1652, Musée du Louvre, Paris  
Marité et François Girbaud, publicité, 2005  
Daniel Spoerri, *La Cène*, assemblage d'objets et néons sur tapis, 1987, collection M. et P. Nahon  
Paolo Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, huile sur toile, 1573, Venise  
Hiroshima Sugimoto, *The Last supper*, 1999, photographie, collection François Pinault  
Andres Serrano, *Black supper*, cinq impressions cibachrome montées sur plexiglas, 1991, collection Pinault (série des "Immersion").  
Raoef Mamedov, *The Last Supper*, photographie, 1998.  
Dali, *La Dernière cène*, huile sur toile, 1955, National Gallery, Londres.  
Gerard Rancinan, *The Big supper*, photographie, 2008  
Elisabeth Ohlson-Wallin, *The last supper*, photographie, 1998  
Judy Chicago, *The Dinner party*, installation avec céramique, textile, porcelaine, 1974-79, Musée de Brooklyn, New York

### La Crucifixion

Abdel Abdessemed, *Décor*, détail, acier tranchant barbelé, 183 x 120 cm, 2012, Beaubourg, Paris  
Ron Mueck, *Drift*, matériaux divers, 118 x 96 x 21 cm, 2009, collection privée  
Ron Mueck, *Still life*, matériaux divers, 2009, collection privée  
Matthias Grünewald, détail du *Retable d'Issenheim*, 330 x 590 cm, peinture et sculpture sur bois, 1512-1516, Issenheim.  
Gary Hill, *Crux*, installation et performance vidéo, 1991  
Fred Holland, *Day Last Seven Words*, photographies, 1864, Musée des Beaux arts, Boston  
Bettina Rheims, *Christ*, série I.N.R.I, photographie, 1998  
Paul Fryer, *Le Martyre de John Feeks*, 2007  
Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, huile sur toile, 1889, Buffalo, USA

### La Pietà

Hocine Zaourar, *Madone de Bentalha*, Photographie, 1997  
Sam Taylor Wood, *Pietà*, video, 2001  
Pablo Picasso, *Guernica*, huile sur toile, 1937, Musée national de la reine Sofia, Madrid.  
George Merillon, *Veillée funèbre au Kosovo*, photographie, 28 Janvier 1990.  
Rembrandt Van Rijn, *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*, huile sur toile, 1632, Mauritshuis, La Haye  
Samuel Aranda, *Sanaa, Yémen*, photographie, 2011  
Wiley Kehinde, *Sleep*, huile sur toile, 2008  
Paul Fryer, *Pietà*, sculpture en cire et chaise électrique, 1983, collection François Pinault

## ZOOM : QUELQUES PISTES SUR «ART ET POUVOIR»

### OBSERVATION, PROSPECTION

Qui est le commanditaire ?

Comparer une œuvre réalisée pour un laïc, pour un religieux ou pour la commune (dimension - thème - œuvre fixe ou transportable).

Étudier la relation de dépendance de l'artiste-artisan à son commanditaire : par exemple, **Simone Martini**, et le pape Clément VI.

Contrepartie : expliquer en quoi l'artiste-artisan est une personne à « ménager » pour un commanditaire.

Rechercher l'objectif visé : est-ce pour une dévotion privée ou pour instruire, édifier le fidèle, le citoyen ? À quoi peut-on le déduire ?

Chercher les raisons qui poussent une institution contemporaine, une mairie par exemple, à commander une œuvre.

Chercher les raisons qui poussent un pape, par exemple, à commander une œuvre.

### La fresque du *Bon et du mauvais gouvernement*

Chercher les attributs de la justice, de la guerre...

Quel rapport pouvons-nous trouver entre certaines figures représentées ici et d'autres tirées de la mythologie ?

Comprendre ce qu'est une figure allégorique.

### ACTION : écrire, dessiner, coller... fabriquer...

Jeu de rôles : celui qui fait le commanditaire, celui qui fait l'artiste.

Objectifs pour le commanditaire : payer le moins possible pour la «meilleure» image qui flattera ses qualités humaines.

Objectifs pour l'artiste-artisan : être payé le plus possible pour la «meilleure» image possible qui flattera ses qualités artistiques.

Vous êtes le chef. Commander une œuvre à votre gloire. En donner toutes les modalités (cahier des charges).

Un travail complexe est à rendre en classe. Sous-traiter.

# ZOOM: QUELQUES PISTES SUR «L'ESPACE»

## OBSERVATION, PROSPECTION

Y a-t-il des espaces plus « profonds » que d'autres? A quoi peut-on le voir?  
Y a-t-il des espaces qui donnent l'impression que l'on ne peut pas « avancer » dans la représentation?

Espace perspectif

Relever les différences de tailles entre des éléments représentés, de même taille dans la réalité. Qu'en penser?

Tracer la continuité des lignes qui marquent l'épaisseur des volumes représentés. Qu'en penser?

## PATRIMOINE

À quoi voit-on qu'une ville est prospère? À quoi voit-on qu'elle est en souffrance?

Quels sont les avantages et les inconvénients d'une ville musée?  
Quels sont les avantages et les inconvénients d'une ville musée?

## ACTION : écrire, dessiner, coller... fabriquer...

Autoportrait en paysage : tous les éléments du décor sont des allégories qui vous correspondent.

La ville en un coup de crayon.

Mettre en valeur le décor dans le portrait d'un personnage, l'utiliser comme révélateur, comme contre-point, comme « embellisseur ».

Signifier la ville avec le moins de moyens plastiques possibles.

Retirer un personnage de son décor, le changer de décor.

Faire d'un espace public un espace intime.

Espace perspectif : faire un paysage lointain, en faire un plat. Les comparer et les comparer aux tableaux de l'exposition.

Rendre une scène diurne nocturne et inversement.

Transposer la scène représentée dans un lieu contemporain pour qu'elle garde au maximum le même sens.

Associer différents points de vue d'un même sujet sur une seule réalisation.

Le Mont-Saint-Michel perd son label de patrimoine classé. Que pourrait en faire un urbaniste contemporain?

Intérieur/ extérieur : faire apparaître les deux dans une même production.

# ZOOM: QUELQUES PISTES SUR «L'ICONOGRAPHIE»

## OBSERVATION, PROSPECTION

### Prototype

Faire un travail d'observation sur représentations stéréotypées ou codées (mariages, communions, diplômes, mais aussi selfies, photos de groupes de camarades, photos people etc..) en référence aux saintes familles, Annonciations, Vierges à l'Enfant.

Vérifier s'il y a une évolution dans la manière dont les artistes ont représenté les personnages : gestes, expression du visage, costumes, plis des vêtements, bijoux, coiffures : y-a-t-il de plus en plus de vie ?

Ont-ils observé leurs contemporains et réussissent-ils à faire passer des émotions et des sentiments ? S'inspirent-ils de la nature ?

Décrivent-ils le monde réel (les intérieurs de logements, des détails de la vie quotidienne)?

Regarder : comment montrer l'incroyable, le surnaturel?

Fonctions, usage : dévotion privée / publique, mise en garde (fresque).

Étudier à quel objet de départ se rapporte l'image observée (petits objets de dévotion privée, coffres de mariage, retables...).

### Codes et symboles

Observer et rechercher dans la fresque des effets du bon gouvernement, les éléments faisant de la ville médiévale un lieu de protection, avec une population prospère et active qui entretient de nombreux liens avec la campagne toscane.

Opposer cette description avec les effets du mauvais gouvernement.

## ACTION: écrire, dessiner, coller... fabriquer...

Utiliser un code pour signifier:

Représenter / décrire le jardin d'un méchant / d'un gentil.

Montrer l'incroyable, le surnaturel.

Faire un polyptyque contemporain (forme et fond).

Illustrer, représenter une ville, un pays par ses figures littéraires et artistiques illustres.

Donner à une photo contemporaine des airs de représentation de la Renaissance. Faire d'un personnage sulfureux une icône.

Rendre humain un choix de monstres de la littérature, un choix de dieux de la mythologie gréco-romaine ou chrétienne.

Donner l'image / l'atmosphère d'un rêve.

Les saints ont mélangé leur garde-robe et leurs attributs, représenter ce méli-mélo.

Exutoire. Faire un faux: réaliser une production en faisant croire qu'elle a été l'objet d'une vénération ou, au contraire, d'une superstition.

Puis, faire de même avec une photo de classe et une photo de famille. En tirer des réflexions.

Comment personnaliser un prototype : transformer un smiley en portrait et l'inverse. Imaginer au moins trois étapes.



# ZOOM : QUELQUES PISTES SUR LA NARRATION

## OBSERVATION, PROSPECTION

Déterminer l'épisode central d'une œuvre littéraire, d'une nouvelle... Le justifier.

Icônes hagiographiques : retrouver l'épisode marquant qui captive le spectateur.

À partir d'une biographie, choisir les épisodes essentiels qui caractérisent un personnage, un auteur...

Relever ou montrer dans les œuvres vues des éléments d'époques différentes (vestimentaires, architecturaux ou même narratifs).

Rechercher les références bibliques des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament mais aussi celles des miracles populaires.

## ACTION : écrire, dessiner, coller... fabriquer...

Dans une œuvre, choisir un épisode pour élément central et inventer les scènes qui l'entoureraient immédiatement.

Retable / prédelles / *aliae* / registre principal

À partir d'un récit complet, trouver une organisation narrative synthétique en 3 étapes.

Cacher le panneau central d'un triptyque ancien ou moderne, pour le faire déduire et / ou réaliser grâce aux différents épisodes racontés par les panneaux latéraux.

Mettre en scène un événement marquant en modulant l'effet produit de façon spectaculaire ou gore, censurée, détournée, dédramatisée ou au contraire catastrophiste.

Imaginer un schéma immuable, codifié et immédiatement lisible (cf. la une d'un journal, la page d'accueil d'un blog, un dépliant publicitaire...)

Polyptique : plusieurs scènes non reliées forment une narration ou une évocation.

Anachronisme : rendre l'anachronisme d'une scène non perceptible immédiatement.

Adapter les scènes religieuses à des situations actuelles (par exemple une Annonciation).

Transposer le principe de l'hagiographie au monde profane: retracer, inventer ou représenter l'épisode le plus «vendeur» d'un personnage réel ou fictif. Eventuellement, le légèrer.

Par des détails prosaïques, rendre familière une scène: vous vous sentez dans la scène comme chez vous, montrez le.

## ZOOM : QUELQUES PISTES SUR «LA TECHNIQUE»

### OBSERVATION, PROSPECTION

Observer les supports utilisés, les nommer.

Trouver l'intrus dans l'exposition : une reproduction parmi des originaux (en outre, c'est une œuvre politique parmi des œuvres religieuses).

Etudier :  
Qu'est ce qui compose techniquement une fresque?  
De quoi est-elle faite?  
Quelles sont ses contraintes?  
Et ses avantages?

Regarder: peut-on voir des traces des gestes des artistes? (coups de pinceaux, de brosses, traces de gravures, de frottements, d'estompage).

Relever ce qui peut être identifié aux codes de l'art byzantin, à celui du Gothique international et à celui de la Renaissance.

Reconnaitre un prototype parmi plusieurs sources : plusieurs représentations sur un même thème.  
À l'inverse, reconnaître une diversité de traitement dans des sujets identiques.

### ACTION: écrire, dessiner, coller... fabriquer...

Inventer une nouvelle forme de sonnet, de poème à forme fixe.

Jouer avec les qualités d' «évocation» des matériaux bruts / des matériaux transformés : lisse, pur, rugueux, ascétique, léger, spirituel, agréable, désagréable....pour faire un paysage cauchemardesque, paradisiaque, inquiétant, d'hiver etc...

Réaliser une œuvre la plus fragile possible.  
Trouver différentes causes à sa fragilité (matériaux volatiles, support friable, assemblage délicat, etc.)

Transporter une œuvre précieuse d'un lieu à un autre...

Faire une représentation «ancienne» avec des moyens techniques contemporains, et l'inverse.

...Puis réaliser une œuvre la plus fragile possible en pensant qu'elle est destinée à être transportée. En assurer la pérennité.

## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

**Daniel ARASSE**, *L'Homme en perspective, les Primitifs d'Italie*, Hazan, 2008 \*

**Daniel ARASSE**, *Saint Bernardin de Sienne. Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV<sup>e</sup> siècle*, Hazan, 2014 \*

**Patrick BOUCHERON**, *Les villes d'Italie (vers 1150-vers 1340)*, Belin, 2004 \*

**Patrick BOUCHERON**, *Conjurer la peur, Sienne 1338. Essai sur la force politique des images*, Seuil, 2013\*

**COLLECTIF**, *Du gothique à la Renaissance*, Hazan, 2004 \*

**COLLECTIF**, *Les Primitifs italiens. La collection du musée d'Altenbourg*, Fonds Mercator, 2009 \*

**COLLECTIF** (Catalogue de l'exposition), *Peinture de Sienne. Ars narrandi dans l'Europe gothique*, Bozar books, SilvanaEditoriale, 2015 \*

**Giulietta Chelazzi DINI, Alessandro ANGELINI, Bernardina SANI**, *Les peintres de Sienne (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>)*, Acte Sud, 2009 \*

**Timothy HYMAN**, *La peinture siennoise*, Thames & Hudson, 2007 \*

**Millard MEISS**, *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, Hazan, 2013 \*

\* Ouvrages consultables au service des publics sur rendez-vous.

### Liens utiles :

[http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr\\_0000-000\\_1994\\_mon\\_200\\_1\\_4636\\_?Prescript\\_Search\\_tabs1=standard&](http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr_0000-000_1994_mon_200_1_4636_?Prescript_Search_tabs1=standard&),

**Odile REDON**, *L'espace d'une cité. Sienne et le pays siennois (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr\\_0223-4874\\_1901\\_num\\_21\\_1\\_6237](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1901_num_21_1_6237)

**Jean LUCHAIRE**, *Le Statut des neuf gouverneurs et défenseurs de la Commune de Sienne (1310)*. In : *Mélanges d'archéologie et d'histoire* T. 21, 1901, pp. 23-65. 27

## **RENSEIGNEMENTS PRATIQUES**

### **Musée des Beaux-Arts**

Esplanade Marcel Duchamp  
76000 Rouen  
Tél. : 02 35 71 28 40 - Fax : 02 35 15 43 23  
www.rouen-musees.com

### **Horaires d'ouverture de l'exposition *Sienna, aux origines de la Renaissance***

21 mars au 17 août 2015  
10h à 18h tous les jours sauf le mardi et le 1<sup>er</sup> mai  
Ouverture exceptionnelle mardi 14 juillet et samedi 15 août  
Nocturne le mercredi 1<sup>er</sup> avril jusqu'à 20h et le samedi 16 mai jusqu'à 23h.

### **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 Laure Bernard, professeur d'arts plastiques, Séverine Chaumeil, professeur des écoles, Patricia Joaquim, professeur d'histoire-géographie et Sabine Morel, professeur de lettres pour tout projet pédagogique au 02 35 52 00 62 (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 17h30).

Mail : laure.bernard@ac-rouen.fr ; severine.chaumeil1@ac-rouen.fr; sabine.morel@ac-rouen.fr; patricia.joaquim@ac-rouen.fr

Actualité sur les sites :

Du rectorat : <http://www.ac-rouen.fr>, rubrique espaces pédagogiques/action culturelle

Des musées de Rouen : <http://www.rouen-musees.com> (rubrique activités)

### **Tarifs des visites commentées et visites-ateliers**

Pour le confort des visites, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au moins 3 semaines à l'avance au 02 35 52 00 62

Visites libres (30 élèves maximum)

Durée à préciser. Entrée gratuite pour les groupes scolaires, réservation obligatoire

Visites commentées

Durée : 1h. Tarif : 35 € par classe

Visites-ateliers (matériel fourni)

Durée : 2h (1h de visite et 1h d'atelier)

Tarifs pour 15 enfants : 80 € / pour 30 enfants : 160 €