

# Le voyage en Italie, rite de passage obligé

Les motivations, les attentes et la durée du voyage en Italie diffèrent selon les artistes et évoluent au cours des trois siècles d'étude. Questionner le voyage en Italie comme pratique, c'est interroger aussi la hiérarchie des genres, le rapport des peintres au talent, à l'argent, aux clients et à leur propre image. C'est donc interroger le statut de l'artiste, le passage de l'artisan au peintre savant, du peintre académicien à l'artiste maudit. Car le voyage en Italie reste initiatique.

*Quelles sont les attentes des artistes lorsqu'ils entreprennent le voyage en Italie ? En quoi ce séjour révèle-t-il les transformations de l'identité de l'artiste et sa position sociale ?*



1. Gerrit VAN HONTHORST, *Autoportrait*, dessin à la plume, 39 x 32 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.



2. Hubert ROBERT, *Le dessinateur du vase Borghèse*, vers 1775, sanguine sur papier 36,5 x 29 cm, Valence, musée de Valence.

## 1

### Une étape indispensable de formation artistique

*Achever sa formation en étudiant les œuvres antiques ainsi que les peintures et sculptures des artistes italiens*

#### 1.1 Partir en Italie : un enjeu pédagogique

*Le séjour en Italie est le temps de la rencontre avec une civilisation, son histoire, son rayonnement, temps indispensable pour se construire en tant qu'artiste.*

##### – le temps de l'apprentissage et temps de l'ailleurs

Les artistes et les architectes se mettent en route pour la péninsule dans leur jeunesse, certains dès l'âge de **17** ou **18** ans, le plus souvent entre **20** et **30** ans. Le voyage est lié à la période de leur formation. Encore rare au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle car périlleuse et coûteuse, la pratique du voyage de formation en **Italie** pour les artistes étrangers devient de plus en plus systématique dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Déjà familiarisés au vocabulaire artistique de la Renaissance italienne par la circulation des gravures, une étape supplémentaire est franchie lorsque des artistes décident de partir à la rencontre d'une culture éloignée géographiquement de leurs foyers artistiques pour appréhender une nouvelle manière de peindre. Ainsi, les **Fiamminghi** – terme employé par les **Italiens** pour désigner indifféremment les hommes originaires des **provinces du Nord** ou du **Sud des anciens Pays-Bas** – aussi appelés, de manière péjorative dans l'historiographie, « romanistes » pour avoir entrepris le voyage à **Rome**, contribuent à la circulation des modèles venus d'**Europe méridionale** jusque dans le **Nord de l'Europe**. Certains vont fonder notamment l'école caravagiste d'**Utrecht**. **Rome** devient un point de rencontre pour des artistes venant de l'Europe entière dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

ACTIVITÉ 1 : RETRACER LE PARCOURS D'UN ARTISTE

[À l'aide du site du Centraal Museum d'Utrecht \(en anglais\)](#)

- retracer les principales étapes des circulations de Gerard/Gerrit Von Honthorst.



3. Antoine GOUBEAU, *L'étude de l'art à Rome*, 1662, 113 x 165 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.



4. Nicolas POUSSIN, *Divers instruments de sacrifice antique*, dessin à la plume, encre brune, 0,34 x 0,22 cm, Paris, ENSBA.



5. Nicolas POUSSIN, *Paysage avec Orphée et Eurydice*, env. 1650, huile sur toile, 124 x 200 cm, Paris, musée du Louvre.



6. Nicolas POUSSIN, *Paysage avec Saint Jean de Patmos*, 1640, huile sur toile, 100 x 136 cm, Chicago, Art Institute Chicago.



6. Nicolas POUSSIN, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, 98 x 74 cm, Paris, Musée du Louvre.

### \_ se former au contact des œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance

Ce voyage a deux objectifs majeurs : la copie d'après l'antique et la confrontation, l'émulation suscitée par l'observation des œuvres des maîtres de la Renaissance italienne.

#### à Rome

Rome devient un point de rencontre pour des artistes venant de l'Europe entière. Arrivé en 1767 avec le sculpteur et dessinateur **Johann Tobias Sergel**, le peintre et architecte allemand **Jan Christian von Mannlich** décrit dans ses souvenirs sa période de formation et son emploi du temps italien : venu à Rome de France et soucieux d'oublier au profit d'un ton plus sérieux ce qu'il a appris du peintre **Boucher**, il s'en va chaque matin étudier l'anatomie en compagnie du sculpteur français **Houdon** avec le chirurgien **Séguier** ou bien dessiner à la galerie **Farnèse**. L'après-midi, seul ou avec des amis peintres anglais, il court les églises et les collections. Le soir, il dessine d'après le modèle à l'**Académie de France**. Il admire **Annibale Carrache** et le **Dominiquin**, et parmi les maîtres plus anciens **Raphaël** et **Michel-Ange**, et il copie leurs œuvres avec passion pour faire sien le secret de leur style.

#### parcourir l'Italie

**Karel van Mander**, dans son *Schilder Boeck* (1604), recommande aux artistes flamands et hollandais de se promener dans certaines régions d'Italie et plus encore d'aller à Rome avant d'installer leurs ateliers puisque « Rome est la ville où, plus qu'ailleurs, se dirige le voyage des peintres, parce qu'elle est la tête des écoles de peintures », avant de conclure : « Rapporte de Rome la juste manière de dessiner, et de Venise, où je n'ai pu passer faute de temps, celle de bien peindre. Car moi aussi j'ai parcouru quelques routes. » Ce dernier conseil donné par **van Mander** donne précisément les objectifs de ce voyage : chaque foyer artistique doit être visité pour sa spécificité artistique et, de même qu'il faut apprendre des Anciens et des Modernes, c'est-à-dire autant de l'antique que des maîtres de la Renaissance italienne, il faut puiser dans la richesse et la diversité des manières de peindre présentes sur le sol italien. Ce n'est donc pas seulement un voyage à Rome qui est préconisé, mais bien un parcours initiatique à travers l'Italie.

## 1. 2 Enrichir ses connaissances et son savoir, compléter sa formation

Rome lieu de la transformation du peintre en un artiste savant

À Rome, où Poussin s'installe à l'âge de 30 ans au printemps 1624 - c'est son deuxième voyage, il est à Florence entre 1617 et 1619 - le peintre complète son savoir, s'applique à la géométrie et à l'optique, à la structure du corps humain et pratique des dissections. Il rencontre le médecin **Cassiano Dal Pozzo** qui l'aide à achever son initiation dans plusieurs domaines d'érudition. Il travaille à dessiner les vestiges de la Rome antique, une expérience décisive qui le plonge au cœur de l'archéologie, peint des tableaux d'oiseaux (aigles, autruches), qui doit aboutir à une classification ornithologique illustrée. Son mécène lui fait lire le traité de la peinture de **Léonard de Vinci** et **Cassiano** l'introduit dans le milieu très fermé de l'Académie, l'**Accademia dei Lincei**, un cercle d'érudits aux idées libres. **Giovanni Bellori**, ami italien du peintre, qui publie en 1672 sa *Vie de Nicolas Poussin* puis **André Félibien**, historien français qui fréquente Poussin à Rome, dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* attribuent à Poussin le statut de premier grand artiste français, le distinguant de l'artisan. C'est le voyage en Italie qui le fait « véritable » peintre, en imitant des tableaux de **Raphaël** et de **Jules Romain**, deux « grands maîtres ». Mais cette imitation se différencie de la simple copie et réclame non seulement une maîtrise technique parfaite, mais aussi une excellente connaissance de la théorie esthétique. Savant, et même « érudit », Poussin apparaît également en homme de lettres, étudiant et méditant sur de nombreuses lectures artistiques et poétiques, comme le *Traité de la peinture* de **Léonard de Vinci** ou les œuvres d'**Ovide**.

### ACTIVITÉ 2 : LA ROME DE POUSSIN

À l'aide de la conférence d'**Alain Mérot** [Les lieux de Poussin au Louvre](#) (16 mn) et de [l'analyse sur KhanAcademy](#)

- quelle est la Rome de Nicolas de Poussin ?

## 1.3 L'institutionnalisation du voyage en Italie à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> s.

En quoi la mise en place de l'Académie de France à Rome transforme-t-elle l'expérience du voyage ?

Colbert « Faites faire aux peintres les copies de toute ce qu'il y a de plus beau à Rome et lorsque vous aurez fait tout copier, s'il est possible, faites-les recommencer »

**Mazarin** fonde l'**Académie royale de peinture et de sculpture (1648)**, dont les théoriciens **Roger de Piles**, **Charles Le Brun** et **André Félibien** jugent supérieur la peinture d'histoire à tous les autres genres picturaux et le dessin au coloris, car le dessin réalise une idée, tandis que le coloris est sensuel. L'**Académie de France à Rome**, antenne de l'Académie parisienne, est créée pour recevoir les grands prix et parfaire la formation de l'élite académique.

### \_ la création de l'Académie de France à Rome

#### les modalités du concours du Prix de Rome

Le voyage de formation en Italie, moment de transition pour les artistes septentrionaux, demeure un temps fort de leur apprentissage qui fait école, puisqu'il est repris et même ins-



3. Jacques Louis DAVID, Copie d'après les têtes d'un philosophe de l'École d'Athènes de Raphaël et d'après la tête de la Flore Farnèse, dessin au crayon noir et à la pierre, noire, 13 x 19 cm, Paris, musée du Louvre.



4. Jacques Louis DAVID, Copie d'après le tableau de Carracci pour la chapelle Salaroli à Santa Maria della Pietà dei Padri Mendicanti à Bologne, dessin au crayon noir, au pinceau, lavis d'encre de Chine, lavis gris, pierre noire, 14 x 9 cm, Paris, musée du Louvre.



5. Jacques Louis DAVID, Le Serment des Horaces, huile sur toile, 330 x 425 cm, Paris, musée du Louvre.



6. Jean-Auguste-Dominique INGRES, Œdipe explique l'énigme du sphinx, 1808, huile sur toile, 189 x 144 cm, Paris, musée du Louvre.

titutionnalisés dans d'autres pays avec la création d'académies, dont l'**Académie de France à Rome** créée en **1666** est l'un des plus prestigieux exemples, destiné à offrir un cadre officiel à la formation des artistes, cette fois français, à **Rome**. Créé en **1663** pour récompenser les meilleurs élèves de l'**Académie Royale de Peinture et de Sculpture**, le **Grand Prix de Rome** a longtemps constitué la plus haute distinction qui soit accordée à un artiste désireux d'embrasser la carrière des Beaux-Arts.

Désormais en **France**, dans tous les ateliers, les jeunes gens travaillent avec le même rêve, obtenir la consécration au terme de leurs études, c'est à dire le **prix de Rome**. Ce prix est obtenu au prix d'un concours à sujet imposé. Il suppose de la part des artistes une remarquable érudition concernant l'histoire et la culture antiques, puisqu'on leur fait peindre des sujets qui sont souvent extrêmement complexes et les enrichir d'accessoires et de décors qui soient irréprochables aux yeux d'un antiquaire. Organisée régulièrement chaque année à partir de **1800**, après une interruption pendant la période révolutionnaire, l'épreuve se passe en trois temps. Les peintres, par exemple, doivent présenter d'abord trois toiles d'un format de 130 sur 97 cm devant le jury. Puis ils sont enfermés en loge, c'est à dire pendant 4 jours et 4 nuits dans un atelier individuel où ils peignent une esquisse d'un format fixé à 81 sur 65 cm. Les finalistes au nombre de 15 au maximum passent enfin l'épreuve décisive : ils ont trois mois pour réaliser un tableau, à partir de l'esquisse exécutée. Les lauréats sont désignés par un jury d'académiciens lors de l'exposition publique des peintures ainsi réalisées. Pour les heureux lauréats, le séjour romain, de cinq, puis de quatre ans à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, se déroule à partir de **1803** dans la **villa Médicis** sur la colline du **Pincio**, qui demeure encore de nos jours la résidence de l'**Académie de France à Rome**, et dont **Napoléon 1<sup>er</sup>** avait décidé l'acquisition en remplacement du **palais Mancini** dont l'état était vétuste.

#### – pallier à l'insuffisance de la formation académique

**David** a fait l'expérience de la désuétude de l'enseignement dans les différentes classes de l'**Académie** où l'on apprenait l'histoire, l'anatomie, la perspective, la bosse, le nu d'après modèle vivant. Dans son autobiographie, un manuscrit inachevé rédigé vers **1800**, il fait de l'**Italie** sa véritable école. Ébranlé, il l'est à **Parme** devant les peintures du **Corrège** ; il commence à faire de tristes réflexions à **Bologne**, il est honteux à **Rome** et en même temps étouffé par toutes les beautés qui s'offrent à lui. **David**, lauréat du **prix de Rome** en **1774** (après plusieurs échecs successifs), voit son style se transformer au contact de la sculpture classique et sous l'influence des archéologues qui travaillent à **Rome**, en particulier celle du jeune **Quatremère de Quincy** avec lequel il accomplit un voyage décisif à **Herculanum** et **Pompéi**. C'est à **Rome** que **David** reconnaît son véritable maître : « *Raphaël, me reconnaitre encore pour un de tes élèves... c'est toi qui me plaças à l'école de l'antique ; que de grâces ne te dois-je pas, quel grand maître tu m'as donné, aussi je ne le quitterai de ma vie.* » Les années passées à préparer et à échouer à deux reprises au **Prix de Rome** avaient été perdues. L'**Italie** avait marqué le début de l'apprentissage véritable sous la forme d'une conversion d'un chemin esthétique vers une vérité très haute, loin de ce que l'Académie prescrivait. **David** retourne à **Rome** pour commencer sa carrière publique par un coup d'éclat avec un tableau radicalement nouveau *Le Serment des Horaces*, en s'inspirant de l'art antique. Lorsque sa toile est achevée, il la présente dans son atelier romain en **1785**, puis au **Salon**, à **Paris**, la même année. Manifeste du néoclassicisme, la toile est un triomphe. **Ingres** ne dit rien d'autres lors de son séjour en **Italie** en **1808** : « *On m'avait trompé, messieurs, et j'ai dû refaire mon éducation ... J'ai pris le chemin des maîtres moi, messieurs, celui de Raphaël, qui n'est pas un homme, qui est un dieu descendu sur terre.* »

#### ACTIVITÉ 3 : ROME, LA NAISSANCE D'UN PEINTRE

##### À l'aide de l'article de l'encyclopaedia universalis

- en quoi l'expérience romaine est-elle fondatrice pour le peintre David ? Choisir une œuvre de votre choix (noter la légende complète) et expliciter.

#### – discipline et obligations

Logés et nourris gratuitement, bénéficiaires d'une allocation qui couvre leurs frais, les artistes restent soumis en échange à un programme de travail rigoureux. On attend toujours d'eux qu'ils copient par le dessin, les innombrables vestiges du passé antique ou renaissant et qu'ils achèvent ainsi de s'imprégner de la tradition classique. Ils sont aussi tenus d'envoyer à **Paris** des travaux plus importants, peintures ou sculptures, destinés à prouver l'importance de leurs progrès et enrichir les collections de l'État. À **Rome**, ces peintres et ces sculpteurs qui ont environ **25** ans et souvent une dizaine d'années d'études derrière eux se voient imposer une discipline stricte pendant les débuts de l'institution.

Envoyé comme pensionnaire à la **Villa Médicis** de **1806** à **1811**, **Ingres** fait parvenir en **France** les travaux obligatoires que réclame l'Académie : *Œdipe et le Sphinx* (**1808**), *la Baigneuse dite « de Valpinçon »* (**1808**), *Jupiter et Thétis* (**1811**) sévèrement jugés par la classe des Beaux-Arts de l'Institut qui y voit, non sans raison, une transposition trop originale des leçons de **David**. La pose d'Œdipe et le Sphinx, empruntée à la statuaire antique, la statue d'*Hermès à la sandale*, met en valeur les muscles du corps du modèle, sa force, sa détermination. La netteté des contours, l'emploi réduit du clair-obscur et le léger modelé de surface utilisé pour la figure d'Œdipe confèrent un aspect archaïque au tableau et sont empruntés aux vases grecs.

\_ représentations de la villa Médicis à Rome : de l'intérieur vers l'extérieur



7. Joseph Eugène LACROIX, *Atelier à la Villa Médicis*, 1835, dessin, New York, Cooper Hewitt.



8. Léon COGNIET, *L'artiste dans sa chambre à la Villa Médicis, Rome*, 1817, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



9. Constant MOYEUX, *Vue de Rome depuis la fenêtre de chambre de l'artiste à la Villa Médicis*, 1863, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.



10. Anonyme, *Rome. La Villa Médicis, Hébert peignant*, Musée national Ernest Hébert.



11. Jean-Baptiste Camille COROT, *La vasque de la Villa Médicis*, 1826, huile sur toile, 25 x 38,5 cm, Beauvais, Musée de l'Oise.



14. Alfred-Nicolas NORMAND, *Villa Médicis. La façade est, vue générale*, 1852, 15 x 20 cm, Paris, Musée d'Orsay.



12. Maurice DENIS, *La vasque de la Villa Médicis*, 1898-1903, huile sur toile, Beauvais, Musée de l'Oise.



13. Maurice DENIS, *Carnet de croquis à la Villa Médicis*, 1898-1903, Beauvais, Musée de l'Oise.



15. Anonyme, *Pensionnaires de la Villa Médicis*, 1862, Nemours, château musée.



16. Jean-Jacques HENNER, *Rome. Terrasse de la Villa Médicis*, 1860, huile sur toile, 58 x 115 cm, Paris, Musée national Jean Jacques Henner.



17. Achille-Etna MICHALLON, *Vue de la Villa Médicis à travers une arcade*, 1819-1820, Orléans, Musée des Beaux-Arts.



18. Simon VOUET, *Autoportrait ou portrait présumé d'Aubin Vouet*, vers 1620, huile sur toile, 64 x 48 cm, Arles, Musée Réattu.



19. Antoine VAN DYCK, *Cardinal Guido Bentivoglio*, 1623, huile sur toile, 195 x 147 cm, Florence, Palazzo Pitti, Florence.



20. et 21. VALENTIN DE BOULOGNE, *Martyre de Saint Proces et Saint Martinien*, 1629, huile sur toile, 302 x 192, Rome, Musée du Vatican et Nicolas POUSSIN, *Martyre de Saint Erasme*, 1628-1629, huile sur toile, 320 x 186 cm, Rome, Musée du Vatican.



22. et 23. Pierre Paul RUBENS, *Portrait équestre du duc de Lerma*, 1603, huile sur toile, 490 x 325 cm et TITIEN, *Portrait de Charles Quint*, vers 1547, huile sur toile, 332 x 279 cm, tous deux Madrid, Museo Nacional del Prado.



24. Claude Joseph VERNET, *Soir d'été. Paysage d'Italie*, 1773, 89 x 133 cm, Tokyo, Musée National d'Art Occidental.

## 2 S'engager dans la carrière d'artiste

### 2.1 Le dynamisme du mécénat en Italie au début du XVII<sup>e</sup> siècle

*Se mettre sous la protection d'un mécène grâce au voyage en Italie et obtenir des commandes pour atteindre un certain degré de reconnaissance sociale en tant qu'artiste.*

#### \_ mécènes publics romains

Peu après l'élection du pape **Urbain VIII**, en **1623**, une phase d'apogée du mécénat artistique s'ouvre à **Rome**. Les aristocrates romains s'entourent de peintres pour réaliser leurs portraits et les artistes étrangers estiment que seule **Rome** est à la mesure de leur talent. La commande d'une série de retables pour la basilique **Saint-Pierre** est l'occasion pour le neveu d'**Urbain**, **Francesco**, d'affirmer son autorité, nommé cardinal à **26** ans par son oncle. Grâce à l'appui du cardinal, les peintres français **Vouet** et **Valentin** font une carrière extrêmement brillante, couronnée par la commande de retables pour **Saint-Pierre** ; leur style baroque, fleuri et léger correspond bien aux grandioses peintures historiques. À **Saint-Pierre**, deux peintres français rivalisent dans l'interprétation du martyre : *Martyre de Saint Erasme* de **Poussin**, première œuvre publique de l'artiste et *Martyre de Saint Proces et Saint Martinien* réalisés par **Valentin**.

#### \_ mécènes publics italiens

**Rubens** entre au service du **duc de Mantoue** pour subvenir à ses besoins, et peut de cette façon rester près d'une décennie en **Italie**, de **1600** à **1608**, avant de rentrer ouvrir un grand atelier à **Anvers**. Il se trouve employé par **Vincent de Gonzague**, à **Mantoue**, à l'âge de **23** ans, en un lieu stratégique, au plus près de l'une des plus prestigieuses collections d'antiques et d'œuvres italiennes, et met donc pleinement à profit ce voyage de formation. Contrairement à ses rivaux, **Rubens** n'est pas fils de peintre mais naît dans une famille aisée d'**Anvers**, où son père est juriste. Son éducation humaniste et sa fonction de page auprès d'une grande dame flamande lui permettent par la suite de savoir se comporter au sein d'une cour. Plus qu'un simple artiste, il fait partie de l'escorte mantouane qui assiste au mariage de **Marie de Médicis** à **Florence**, puis est envoyé en **1603** par le duc apporter des cadeaux diplomatiques à la **cour d'Espagne**. À cette époque, les **Flamands** ont en **Italie** la réputation d'exceller dans les portraits même si **Rubens** aspire à être plus que cela, un peintre érudit et avant tout capable de peindre les sujets sacrés, mythologiques, allégoriques et historiques. Ce séjour met en avant l'importance des échanges artistiques dans l'œuvre de **Rubens**, en commençant par la richesse qu'il tire de l'observation des peintures de **Titien** dans les collections du **duc de Mantoue**, ou en voyageant à **Venise** ou encore dans les collections de **Philippe IV**. **Titien** constitue l'une des sources principales dans l'évolution du pinceau du peintre anversois tel qu'en témoigne le *Portrait équestre du duc de Lerma*, réflexion modernisée du *Portrait de Charles Quint* de Titien. Il est également à noter qu'à **Rome**, où **Rubens** se rend plusieurs fois entre **1601** et **1608**, c'est un peintre tel que **Caravage**, autre grand portraitiste, qui lui apporte une autre vision de ce genre pictural. Le portrait rubénien se fait alors plus intense, voire intériorisé, tel que dans le *Portrait de Vincent II de Gonzague*.

#### \_ la diversité du statut de peintre

Le peintre, logé dans le palais de son mécène, *servitù particolare*, peint pour lui et ses amis, à l'autre bout, l'artiste peint sans se soucier d'un destinataire particulier et l'expose dans l'espoir de trouver acquéreur, ultime recours d'un peintre en mal d'employeur. Les conditions du mécénat en **Italie** se sont totalement transformées dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les peintres sont contraints de regarder vers le Nord plutôt que **Rome**, lié au prestige déclinant des papes. La création de l'**Académie de France** à **Rome** contribue à la reconnaissance du privilège italien mais en marque en même temps la fin. La part des peintres français qui font le voyage à **Rome** ne cesse de baisser, passant de 57 % dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à 30% pour la seconde moitié.

### 2.2 L'Italie sans le Prix de Rome : au delà de la hiérarchie des genres

*L'Italie reste une terre idéale pour un paysagiste et jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Rome, une cité où les commandes sont possibles.*

#### \_ vogue du paysage et mécénat privé

Beaucoup d'autres artistes, notamment des provinciaux et les peintres paysagistes qui ne peuvent concourir pour le **Grand Prix**, réservé aux peintres d'histoire, passent quelques années dans la ville éternelle grâce à la générosité de riches protecteurs amateurs d'art. Le grand paysagiste **Claude-Joseph Vernet** fait un long séjour en **Italie** entre **1734** et **1753** grâce à l'appui de mécènes locaux - il est le fils d'un peintre décorateur du **midi de la France** -. Il rencontre un grand succès avec ses paysages idéalisés et poétisés. Le jeune **Hubert Robert** séjourne en Italie en vue de compléter sa formation de **1754** à **1765**. Bénéficiant de la protection du comte **Étienne-François de Stainville**, futur **duc de Choiseul** avec qui il voyage, il obtient une place de pensionnaire à l'**Académie de France**. **Hubert Robert** est rejoint par **Fragonard** en **1756**. Les deux artistes se lient rapidement d'amitié. Ils dessinent côte à côte, notamment pendant l'été **1760**, lors de leur installation à **Tivoli**, dans la **Villa d'Este**, mise à leur disposition grâce à leur mécène, l'**abbé de Saint Non**. L'influence mutuelle apparaît dans l'écriture et le choix des sujets, au point que certains dessins posent aujourd'hui des problèmes d'attribution.



25. J.H FRAGONARD, *Vue de l'escalier de la Gerbe de la villa d'Este*, 1760, sanguine, 3,50 x 4,87 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.



26. Hubert ROBERT, *Terrasses d'une grande villa*, 1760, Sanguine, 3,87 x 5,48 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.



27. Jean-Auguste Dominique INGRES, *Portrait de Mme Senonnes*, 1814, huile sur toile, 106 x 84 cm, Paris, musée du Louvre.



28. Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Portrait de Mme Destouches*, 1816, 43 x 28 cm, mine de plomb, Paris, musée du Louvre.



29. Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Le Songe d'Ossian*, 1813, huile sur toile, 348 x 275 cm, Montauban, musée Bourdelle Ingres.



30. Simon VOUET, *Loth et ses filles*, 1633, huile sur toile, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.



31. Joseph-Marie VIEN, *La Caravane du Sultan à la Mecque*, 1748, huile sur toile, 26,5 x 20,5 cm, Paris, Petit Palais.



32. Ditlev BLUNCK, *Les artistes danois à la taverne La Gensola à Rome*, 1837, huile sur toile, 74 x 99 cm, Copenhague, Thorvaldsens Museum.



33. Ditlev MARTENS, *Le pape Léon XII visite l'atelier de Thorvaldsen près de la piazza Barberini, Rome, le jour de la Saint Luc le 18 octobre 1826*, 1830, 100 x 138 cm, Copenhague, Thorvaldsens Museum.

### \_ les commandes de portraits

Ingres décide, après son pensionnat, de rester à **Rome**, et, pour vivre, il se voit obligé d'exécuter de multiples commandes de portraits, peints ou dessinés. Il peint cependant, en **1812**, pour le **palais impérial de Monte Cavallo**, au **Quirinal**, *Romulus vainqueur d'Acron* et *Le Songe d'Ossian*, et pour la **villa Aldobrandini** *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste*.

#### ACTIVITÉ 4 : ROME, LE TEMPS DES COMMANDES

[À l'aide du site panorama de l'art, des sites des musées, musée du Louvre, musée Ingres Bourdelle de Montauban](#)

- en quoi la période romaine d'Ingres, après 1810, est-elle féconde ?

### 2.3 Un enjeu de carrière

*Le voyage en Italie est un facteur de distinction, couronnement indispensable de études pour tout jeune peintre ou sculpteur ambitieux. C'est la possibilité de s'inscrire dans une trajectoire de préparation à une intégration sociale.*

### \_ le retour obligé

Après son voyage en **Italie**, **Vouet** rentre en **France** en **1627** sur ordre de **Louis XIII** qui en fait son premier peintre. Commence alors un règne de deux décennies sur l'art français. C'est par lui que la **France** redécouvre le sens de la grande peinture rapporté du foyer italien. Son œuvre fort riche subit des évolutions marquantes au fil desquelles se compose cette palette gaie et savante. **Poussin** se trouve forcé d'obéir aux injonctions de **Louis XIII**, de son ministre **Richelieu** qui lui intimement de revenir en **France** de servir la royauté. **Poussin** arrive à **Paris** au milieu de **décembre 1640** après un voyage d'un peu plus de 15 jours. Si les premières semaines de son séjour le charment, par les honneurs qui lui sont fait mais aussi par les énormes rétributions financières qu'il perçoit, l'accumulation des tâches qui lui sont confiées et le caractère modeste de certaines commandes commencent à le mécontenter. **Poussin** se sent débordé. Il trouve le courage de demander le droit de s'absenter. À la fin de septembre, sous le prétexte d'aller chercher sa femme qu'il a laissée à **Rome**, il s'en va de **Paris** pour ne pas y revenir. Échaudé dans son expérience de peintre-courtisan lors du voyage à **Paris**, il se tient vis-à-vis de ses clients parisiens, dans une réserve que l'éloignement géographique et la lenteur avec laquelle il peint contribue à accroître. Or cette lenteur et sa retraite dans une ville lointaine augmentent son prestige pour ses tableaux si rares.

#### ACTIVITÉ 5 : POUSSIN, L'EXIL VOLONTAIRE

[À l'aide du site du mu](#)

- la période romaine d'Ingres, une période féconde. Justifier
- À l'aide du site du musée du Louvre, interroger le succès de la peinture de Poussin en

### \_ la constitution de réseaux et de protections

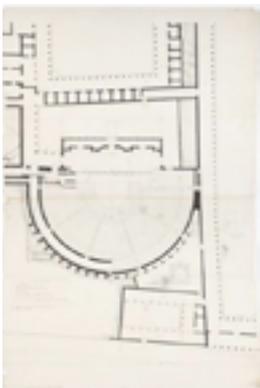
De solides amitiés et protections se nouent à l'**Académie de France** pendant les heures passées par les artistes à observer et à copier les œuvres du passé. Les Français pensionnaires sont stimulés par la présence des autres pensionnaires et des jeunes condisciples étrangers. La communauté d'artistes français vit le plus souvent autour du **palais Mancini**, où s'est installée l'**Académie**, l'un des hauts lieux de la vie culturelle locale. Les pensionnaires organisent des fêtes et des Mascarades. Lors du Carnaval de **1748**, **Joseph-Marie Vien** propose le thème de la Caravane du grand Seigneur à la Mecque. L'évènement est un franc succès. Ne murmure-t-on pas que le pape y aurait assisté *incognito* ? Pour en garder le souvenir, **Vien** réalise les portraits de ses joyeux amis. À l'égal de **Paris**, **Rome** possède ses salons, où l'on croise d'influents mécènes : **François-René de Chateaubriand**, secrétaire de légation du **cardinal Fesch** de **1803** à **1804** puis ambassadeur de France à **Rome** de **1828** à **1829**, le **comte Gian Battista Sommariva**, homme politique et collectionneur italien, le duc **Pierre-Louis de Blacas**, ambassadeur de France à **Naples** en **1814**, puis ambassadeur près le Saint-Siège en **1816**. Ces mécènes offrent à certains leurs premières commandes.



34. Victor BALTARD, *Etude de décor pompéien : parties inférieures d'un pilastre et d'une colonne*, aquarelle, gouache, papier filigrané, 26 x 24 cm, Paris, musée d'Orsay.



35. Victor BALTARD, *Pompéï. Maison des Bacchantes : impluvium*, aquarelle, 26 x 39 cm, Paris, musée d'Orsay.



36. Victor BALTARD, *Pompéï. Le grand théâtre : plan*, encre de Chine, graphite, papier calque, 65 x 43 cm, Paris, musée d'Orsay.

### \_ le voyage qui lance une carrière

Les artistes, les architectes que le voyage a stimulés dans leurs recherches, sont appelés ensuite à remplir des fonctions officielles ou de prestige. L'expérience italienne de l'architecte **Soufflot** lui sert de tremplin pour sa carrière en France. **Belliard**, premier prix de Rome en **1748** devient professeur de l'académie d'architecture et contrôleur des bâtiments du roi. Le graveur et écrivain **Denon** obtient à son retour en **France** la charge de directeur du **Musée central des arts**.

#### ACTIVITÉ 6 : INSCRIRE DANS SON TEMPS LA CARRIÈRE DE DENON

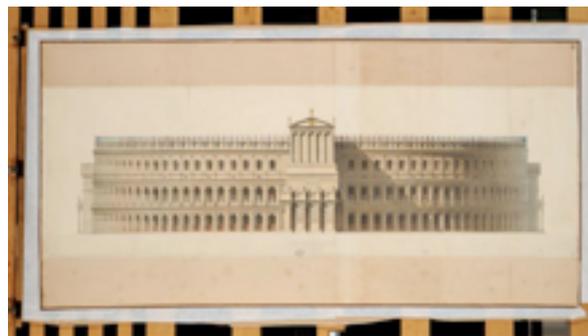
##### À l'aide de la biographie sur le site de la fondation Napoléon

- dresser une chronologie des voyages de Vivian Denon en Italie
- en quoi ces voyages accélèrent-ils la carrière et les charges de Denon à son retour en France ?

Grâce à la pension accordée aux lauréats du prix de **Rome**, le jeune architecte **Victor Baltard** séjourne dans la **Ville Eternelle** avec sa femme de **mars 1834** à **octobre 1838**. Il se lie avec les artistes français résidant à la **villa Médicis**, en particulier le musicien **Ambroise Thomas**, le peintre **Hippolyte Flandrin** et le sculpteur **Charles Simart**. Quand **Ingres** prend en **1835** la direction de l'**Académie de France à Rome**, il devient très proche de l'architecte. La majeure partie de son temps est consacrée aux études archéologiques qu'il doit soumettre à l'**Académie des beaux-arts**. Les architectes, durant leur séjour, doivent relever chacun un monument antique et, en outre, en proposer une restauration. Par l'importance des amitiés nouées à **Rome** et l'influence des édifices qu'il étudie, le séjour italien de **Baltard** marque le reste de sa carrière. À son retour en **1839**, il obtient son premier poste d'importance : celui d'inspecteur des **Beaux-Arts**, en charge du décor des églises parisiennes. Les relevés à **Pompéï**, son observation et études de la décoration des *Loges de Raphaël*, lui ont permis d'acquérir une vision unitaire du rapport entre l'architecture, le décor et les arts majeurs.



37. Victor BALTARD, *Restitution de monuments antiques*, aquarelle, Paris, musée d'Orsay.



38. Victor BALTARD, *Théâtre de Pompée à Rome. Façade restaurée, envoi de 4ème année, 1837*, aquarelle, encre de chine, marouflage, Paris, ENSBA.

#### ACTIVITÉ 7 : FORMATIONS ET PRATIQUES DES ARCHITECTES

##### À l'aide la présentation de l'exposition *L'Italie des architectes. Du relevé à l'invention au musée d'Orsay*

- quelles sont les compétences acquises par les architectes pendant le séjour italien ?



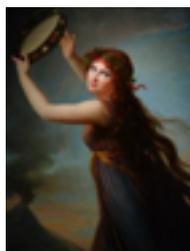
39. Harriet Goodhue HOSMER, *Daphne*, 1853, marbre, 69.9 x 49.8 x 31.8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



40. Johann Heinrich Wilhelm TISCHBEIN, *Goethe dans la campagne romaine*, autour de 1787, dessin à la plume et aquarelle sur papier, 13,2 x 20,9 cm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.



41. Johann Heinrich Wilhelm TISCHBEIN, *Johann Wolfgang Goethe dans la campagne romaine*, 1787, huile sur toile, 124 cm x 206, Francfort-sur-le-Main, Städtisches Museum.



42. et 43. Elisabeth Louise VIGÉE LE BRUN, *Autoportrait de l'artiste en costume de voyage*, 1789-1790, huile sur papier, 50 x 40 cm, New York, collection particulière et *Lady Hamilton en bacchante dansant devant le Vésuve*, 1792, huile sur toile, 131 x 104 cm, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.



44. Jacques SABLET, *Élégie romaine (double portrait au cimetière protestant de Rome)*, 1791, huile sur toile, 62 x 74 cm, Brest, musée des Beaux-Arts.

## 3 Un enjeu de découverte personnelle

### 3.1. L'Italie, lieu de refuge

*Les motifs de la fuite en Italie à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*

**Élisabeth Vigée Le Brun**, portraitiste de **Marie-Antoinette**, dès les premiers troubles politiques de 1789, émigre deux années en **Italie**. Obligée de gagner sa vie, elle peint de nombreux portraits, sollicitée par la noblesse anglaise du Grand Tour, par des émigrés français (les filles de **Louis XV**) ou encore des princes régnants (la **reine de Naples** notamment, sœur de **Marie-Antoinette**). Elle séjourne à **Naples**, à **Turin**, à **Rome**, à **Bologne**, à **Modène** et à **Florence** où l'Académie lui commande un autoportrait. Partout, elle est reçue et célébrée. Les raisons peuvent être liées aussi à la réception négative par le public. **Ingres** reste à **Rome** après **1810**, marqué par les critiques que ses œuvres suscitent lors des salons parisiens. Les motifs du voyage peuvent être aussi économiques. **Whistler**, criblé de dettes, fait de **Venise** son refuge pour exécuter à la demande de marchands de la **Fine Art Society**, d'une suite de douze eaux-fortes sur des sujets vénitiens. La sculptrice **Harriet Hosmer (1830-1908)**, figure de la colonie américaine de **Rome** dans les années **1850-1860**, participe à la vogue du néoclassicisme en suivant l'enseignement de **Canova** et du maître danois **Thorvaldsen**. Elle fait partie de la petite communauté femmes qui dissimulent sous un célibat leur orientation et profite d'un espace de tolérance bien plus libéral que dans son pays d'origine.

ACTIVITÉ 8 : COMPRENDRE LA SINGULARITÉ DU SÉJOUR ITALIEN D'UNE FEMME ARTISTE  
[À l'aide du podcast et de la fiche sur les femmes sculptrices du Metropolitan Museum de New York](#)

- quels sont les motifs qui expliquent le séjour en Italie d'Harriet Hosmer ?

### 3.2 Le voyage comme retour sur soi

*Le voyage en Italie comme introspection et rénovation dans l'Allemagne romantique.*

#### – développer son individualité

Dans l'**Allemagne** de l'âge romantique, tout voyage est avant tout un voyage intérieur. Dans son *Voyage en Italie*, **Goethe** fait l'expérience d'un autre mode du sentir et du voir et plus généralement d'une autre façon de vivre. **Goethe** pour surmonter sa crise artistique se rend en **Italie** en **1786** dans l'espoir aller à la rencontre d'un monde dont il n'a qu'une connaissance livresque et qui semble receler la clé de sa vocation d'artiste. Ce voyage n'a pas uniquement une fonction éducative et ne veut plus s'inscrire dans une trajectoire de préparation à une intégration réussie. C'est davantage le développement de son individualité, de son originalité de créateur qu'il attend de son expérience italienne. **Goethe** voyage sous différents noms d'emprunt et sans aucun serviteur à ses côtés, il ne veut pas être reconnu et surtout ne veut pas se reconnaître lui-même. L'expérience italienne aboutit. Il rencontre quelques-uns des principaux artistes peintres de son époque. À **Rome**, il partage l'appartement du peintre **Johann Heinrich Tischbein**. Il réalise son portrait solitaire en poète et penseur universel dans l'immensité du monde antique, dans un paysage abandonné et désert. « *Je voyais bien que Tischbein me regardait souvent avec attention, et je découvre maintenant qu'il songe à faire mon portrait. Son esquisse est faite ; il a déjà tendu la toile. Je serai représenté grandeur nature, en voyageur, enveloppé d'un manteau blanc, en plein air, assis sur un obélisque renversé, et contemplant les ruines de la campagne de Rome, qui s'enfonceront dans le lointain* ». À **Naples**, il se lie d'amitié avec le grand paysagiste allemand **Philipp Hackert** qui lui donne des cours et lui apprend à comprendre les paysages méditerranéens, à développer une sensibilité pour la rigueur archaïque et la splendeur des ruines antiques. Le *Voyage en Italie* a durablement marqué les esprits comme roman de formation et d'éruition à l'image. L'art façonne l'homme pour **Goethe**. Partisan convaincu de l'art classique à la suite de ses voyages en **Italie**, **Goethe** introduit en **Allemagne** ce goût de l'antique, ressenti comme un facteur d'unité pour un territoire morcelé.

#### – mélancolie et esthétique du sublime

Les ruines sont propices à l'introspection. La poétique des ruines s'associe à l'esthétique du sublime, en mettant en parallèle ruines et sentiments. Les deux frères et peintres suisses **Sablet** ayant accompli leur carrière en **France** et en **Italie**, réalisent un étrange tableau à **Rome**. Il s'agit d'un double portrait, sûrement un autoportrait des deux frères, se recueillant sur la tombe d'un de leur ami au cimetière protestant de **Rome**. Énigmatique, ce tableau représenterait le manque lié à l'absence, au départ de la cité romaine. Le voyage devient l'occasion de l'expression d'états d'âme mélancoliques, liés à la mort, aux ruines et au sublime de la nature. Si l'intérêt pour les ruines n'est pas nouveau, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'attrait est plus intérieur, plus intime. La ruine illustre en acte le passage invisible du temps et interroge la place de l'homme au sein de l'univers.



Johann Friedrich OVERBECK, *L'Allemagne et l'Italie*, 1811-1828, huile sur toile, 94 x 104 cm, Munich, Neue Pinakothek.



Johann Friedrich OVERBECK, *La Vierge Marie et Elisabeth avec Jésus et Jean adolescent*, 1825, huile sur toile, 146 x 101 cm, Munich, Neue Pinakothek.



Raphaël, *La Sainte Famille*, 1507, huile sur toile, 131 x 107 cm, Munich, Neue Pinakothek.



Peter von CORNELIUS, *Docteurs de l'église et donateurs*, carton pour préparatoire pour l'église Saint Louis à Munich, 1837, fusain, 239 x 569 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Arnold BÖCKLIN, *Angela Böcklin en muse*, 1863, huile sur toile, 70 x 57 cm, Bâle, Kunstmuseum.



Arnold BÖCKLIN, *Autoportrait*, 1873, Hambourg, Kunsthalle.

### – Les Nazaréens : une vocation quasi spirituelle rénewer l'art et se rebeller contre l'ordre établi

Dès 1809, de jeunes dissidents menés par **Friedrich Overbeck** et **Franz Pforr** réagissent contre l'enseignement qu'ils reçoivent à l'**Académie de Vienne**. Tous profondément religieux, **Overbeck**, **Hottinger**, **Pforr**, **Sutter**, **Vogel**, et **Wintergeste**, partent à **Rome** et y fondent la **confrérie de Saint Luc (Lukasbund)**. Les **nazaréens** fondent leur pratique tant sur une redéfinition de la vie quotidienne de l'artiste que sur une rénovation de l'art. Choisisant de vivre selon une règle proche de celle de la vie monastique, ils s'installent dans un couvent désaffecté, le couvent **Saint-Isidore à Rome**, logeant dans des cellules, à l'instar du peintre du XV<sup>e</sup> siècle **Fra Angelico**, leur modèle. La **Confrérie de saint Luc**, appelée ainsi en hommage à la corporation médiévale des peintres italiens, rassemble de jeunes artistes qui souhaitent créer un art porté par la spiritualité chrétienne et le sentiment patriotique, loin de toute contrainte académique. Ils tâchent de pratiquer l'art comme une prière collective qui trouve son aboutissement dans l'exécution de grandes fresques. Organisés à la manière d'un ordre religieux au service de l'art et de la foi, ils sont surnommés « les **Nazaréens** » par les habitants de **Rome** en raison de leurs tenues et de leurs coiffures évoquant celles des premiers **Chrétiens**. **Rome** n'apparaît donc pas comme un lieu non pas central mais décentrée, un lieu où ils vivent à l'écart.

### raviver la peinture religieuse dans une fusion idéale de Raphaël et de Dürer

Les travaux de ces artistes attestent d'une excellente connaissance de l'art italien. Les dessins de **Franz Riepenhausen** marquent un intérêt pour l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, idéalisé par la vision romantique, tandis que les scènes religieuses de **Johann Friedrich Overbeck** ou de **Wilhelm von Schadow** expriment une forme d'ascétisme restituée par un tracé d'une finesse et d'une précision extrêmes. Les portraits et les études de nus réalisés au crayon graphite par **Julius Schnorr von Carolsfeld** révèlent eux aussi un style d'une grande rigueur, défini par la clarté du contour et un modelé léger et subtil. Dépouillés de toute sensualité et de toute subjectivité, ces dessins aux formes simplifiées acquièrent une profonde dimension spirituelle. Peintre incontournable à **Rome** jusqu'à la fin de sa vie – tous les amateurs d'art de passage se devaient de lui rendre visite dans son atelier, à l'instar du pape **Pie IX** –, **Overbeck** est le représentant le plus « durable » du mouvement, alors que les autres membres ont quitté **l'Italie** et pris la direction d'institutions artistiques en tout genre.

### un art patriotique

Offrant une visibilité internationale particulièrement forte, **Rome** devint ainsi le foyer d'une nouvelle école allemande, influente et durable. S'opposant au monde moderne issu des Lumières avec ses valeurs nouvelles de capital, d'industrie, de modernité urbaine et de pouvoir de l'individu, la confrérie des **Nazaréens** tenta de surmonter la rupture avec le passé en réinventant un langage artistique capable d'exprimer le lien de l'individu avec la Création et le renouveau de la culture par la religion. Leur réputation se mesura rapidement à l'échelle européenne et **Peter von Cornelius**, réussit à en importer des éléments-clés dans certaines régions allemandes, en particulier en **Bavière** et en **Rhénanie**. Il réalise des peintures murales monumentales de la **Glyptothek de l'Alte Pinakothek (1830)** et de la **Ludwigskirche à Munich (1836-1840)**, héraut de l'idéalisme et de la grandeur, directeur de l'**Académie de Düsseldorf**, puis de **Munich**, considéré par la critique allemande et étrangère comme le premier peintre allemand de son temps, chef de file d'une école prolifique censée ressusciter le lien étroit entre l'art et le peuple, avant de connaître de son vivant encore l'échec brutal de sa peinture, jugée anachronique et impopulaire.

#### ACTIVITÉ 9 : COLLECTIONS MUSÉALES, ROMANTISME ALLEMAND ET RENAISSANCE

##### À l'aide de la présentation de l'exposition *Raphaël 1520-2020 au Pinacothèque de Munich*

- quelle est la place et l'importance de la *Sainte Famille* de Raphaël dans l'histoire des collections de Ludwig I ?

### 3. 3 Quête symboliste, recherche de l'âge d'or et voyage italien

#### *L'itinérance comme incompréhension face à la modernité*

Après des cours de dessin à **Bâle** et une formation à l'académie de **Düsseldorf**, **Böcklin** se rend à **Rome** en 1850 à l'âge de 23 ans. Il mène une vie d'itinérance et ne cesse de revenir en **Italie**, ultime recours pour les artistes allemands désirant s'opposer tant à l'académisme qu'au réalisme français. Plusieurs de ses contemporains comme le peintre **Anselm Feuerbach**, **Hans von Marées** ou le sculpteur **Adolf von Hildebrand** choisissent de s'y fixer. En 1874, il s'installe pour une dizaine d'années à **Florence** et fait de la cité sa patrie d'élection, peuplée des échos de la **Grèce** antique. Il est très fortement marqué par l'art pompéien et par la Renaissance italienne, dont il garde le souvenir dans les somptueux portraits et allégories peints dans les années 1870 à **Munich**. Le peintre hait la civilisation moderne, les sujets mythologiques sont un refuge pour ignorer la société contemporaine. La dérision portée sur la mythologie, parfois même jusqu'au grotesque assumé, traduit un profond désespoir. En 1874, il s'installe pour une dizaine d'années à **Florence** et fait de la cité sa patrie d'élection, peuplée des échos de la **Grèce** antique.



Arnold BÖCKLIN, *L'île des morts*, première version, 1880, huile sur toile, 110 x 156 cm, Bâle, Kunstmuseum.



Arnold BÖCKLIN, *Ulysse et Calypso*, 1882, huile sur bois, 103 x 149 cm, Bâle, Kunstmuseum.



Arnold BÖCKLIN, *Le jeu des naïades*, 1886, huile sur toile, 151 x 176 cm, Bâle, Kunstmuseum.

Il réalise à **Florence** *Ulysse et Calypso* et la première version de *L'île des morts*. L'antiquité méditerranéenne représente pour **Böcklin** un âge d'or où l'humanité vivait en harmonie avec la nature. Ses créatures mythologiques expriment la nostalgie de l'artiste et son profond scepticisme face à la civilisation moderne non sans affinité avec le symbolisme international des années **1890**. Il ne manque pas d'ironie féroce dans de grandes scènes de mer. Lors de son séjour à **Naples**, **Böcklin** s'est passionné pour les recherches de la station zoologique et vout nourrir le bestiaire fantastique des créatures hybrides qui peuplent ses tableaux.

#### Ressources et dossiers en ligne

- [Rubens, portraits princiers, dossier pédagogique de l'exposition au musée du Luxembourg](#)
- [Ernest Hébert, pensionnaire et directeur de la Villa Médicis, une exposition au Musée d'Orsay, un catalogue d'images sur la rmn agence photographique](#)
- [À l'école de l'Antique, Géricault, Poussin, Ingres, une exposition à l'ENSBA](#)
- [L'Italie dans l'imaginaire romantique, un article du colloque](#)
- [L'Italie des architectes, une exposition au musée d'Orsay](#)