

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 5
Étude d'une œuvre...

ANDREA SACCHI (Nettuno, 1599 - Rome, 1661)

Didon abandonnée

Vers 1630 -1640

Document réalisé à partir du catalogue *Didon abandonnée d'Andrea Sacchi - L'œuvre en question n°4* écrit par Christophe Marcheteau de Quincay, attaché de conservation au musée des Beaux-Arts, à l'occasion de la présentation de l'exposition-dossier au musée du 29 septembre au 31 décembre 2007.



Fiche technique

Huile sur toile

1,34 m x 1,48 m

Signé en bas à gauche, sur la lame de l'épée à la manière des armuriers de la Renaissance : A. SACCHI R[oma].
F[ecit].

Envoi de l'État, 1802

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1599 Année probable de la naissance de Sacchi, à Nettuno, petit village au Sud de Rome. Apprend les rudiments du métier avec son père puis intègre l'atelier de Cesari d'Arpino, dit Le Cavalier d'Arpin.

Vers 1613 Il remporte un prix à l'Académie de Saint-Luc qui lui permet d'obtenir le soutien actif du cardinal Francesco Maria del Monte, mécène de grands artistes tels que Simon Vouet ou Ludovico Cigoli. Le prélat lui ouvre les portes de sa collection où Sacchi découvre notamment les œuvres de Caravage, Carrache, Guido Reni, Guerchin, Titien et Raphaël. Séduit par les idéaux classiques d'Annibal Carrache, il devient l'élève de son principal émule Francesco Albani, dit l'Albane.



Le Cavalier d'Arpin (1568 – 1640), *La Victoire de Tullus Hostilius sur les forces de Veies et de Fidenæ* [salle 11]

Vers 1618-1620 Il accompagne son maître à Bologne

1625 Réalisation du retable de la basilique Saint-Pierre de Rome, *Saint Grégoire et le miracle du corporal*, qui assoit sa réputation.

1630-1650 Période qui correspond à la maturité de l'artiste. Son rapprochement avec les Barberini, famille romaine liée au pape Urbain VIII, lui permet d'obtenir de nouvelles commandes : peintures religieuses (dont *La Vision de saint Romuald*, *Le Miracle de saint Antoine de Padoue...*), cartons de mosaïques pour la basilique Saint-Pierre de Rome, décors de villa (dont la villa Sacchetti à Castelfunaso), tableaux privés, portraits (dont celui d'Urbain VIII) et quelques réalisations architecturales (dont la façade extérieure de la chapelle Sainte-Catherine-de-Sienne à Santa Maria sopra Minerva).

À partir des années 1650 Sacchi se consacre surtout à des activités d'enseignement auprès d'un petit nombre de suiveurs, tels Agostino Scilla ou Luigi Garzi.

1652 La maladie qui commence à l'accabler, l'empêche d'achever *Le Songe de saint Joseph*, tableau du maître-autel de San Giuseppe à Capo le Case.

21 Juin 1661 Décès à Rome.

Présentation

De Rome à Caen : les pérégrinations de *Didon abandonnée*

Depuis sa réalisation à Rome entre 1630 et 1640 jusqu'à son arrivée au musée des Beaux-Arts de Caen en 1802, le tableau *Didon abandonnée* a connu de multiples propriétaires. Les recherches ont permis de retracer avec précision son itinéraire.

Il a tout d'abord appartenu à la collection de **Michel Particelli**, ambassadeur puis contrôleur général des finances, homme de confiance de Mazarin. Particelli a profité de l'activité politique, artistique du cardinal et de son réseau d'intermédiaires à Rome pour se bâtir une solide collection de tableaux qui sont estimés au nombre de 137 lors de son inventaire après son décès survenu en 1650. Le tableau est alors légué, en 1650, à sa fille Marie, épouse de Louis II Phélypeaux.

À la faveur de ce legs, le tableau emménage dans la grande salle du rez-de-chaussée de la demeure de **Louis II Phélypeaux** (1598-1681), l'hôtel de La Vrillière, rue Croix-des-Petits-Champs à Paris, non loin du Louvre. À l'instar des plus grands seigneurs et amateurs du temps, ce grand commis, qui servit Richelieu, Mazarin, puis Colbert, rassemble une collection de peintures qui comptait 240 tableaux. À sa mort, en 1681, son fils hérite de *Didon abandonnée*.

En 1705, Louis III Phélypeaux (1672-1725) vend le tableau ainsi que l'hôtel, son mobilier et l'ensemble de la collection de tableaux à **Louis Raulin-Rouillé**, conseiller du roi, afin de solder les dettes de son père.

Raulin meurt en 1712 et sa veuve, Marie-Angélique Daquin, fille du premier médecin du roi, revend l'hôtel et les tableaux, en janvier 1713, à **Louis-Alexandre de Bourbon** (1678-1737), comte de Toulouse, grand amiral de France, fils légitimé de Louis XIV et de la marquise de Montespan. La demeure est remaniée par Robert de Cotte, premier architecte du roi, et elle sera désormais connue sous le nom d'hôtel de Toulouse. *Didon abandonnée* est alors accrochée dans la chambre de parade.

En 1737, le fils du comte, le **duc de Penthièvre** (1725-1793), hérite. Le tableau demeure dans l'hôtel de Toulouse, mais il est raccourci afin de mieux intégrer le décor d'un salon.

À la mort du duc, le 4 mars 1793, les scellés sont apposés sur son hôtel parisien, ses biens deviennent ceux de la Nation. Le tableau est transféré dans un dépôt d'objets d'art puis envoyé, en 1797, au **Muséum central des arts** (futur Louvre) le 26 mai 1797. En 1801, le décret Chaptal entérine la création des musées départementaux dans quinze villes de province. En 1802, l'État concède *Didon abandonnée* au **musée des Beaux-Arts de Caen** mais une erreur d'attribution le donne à Claude Vignon. Il faut attendre 1970 pour que le tableau soit de nouveau attribué à Sacchi.

Sujet

Malgré sa grande simplicité, l'œuvre contient tous les éléments nécessaires à l'identification du sujet qui met en scène une femme. Plusieurs signes tels que sa tenue luxueuse faite de tissus souple et soyeux brodés d'or, ses fines sandales mais aussi ses bijoux (la perle de sa boucle d'oreilles et les pierres serties sur la bordure du col) ainsi que sa couronne désignent une femme de haut rang. Cette impression est corroborée par d'autres signes extérieurs de richesse : le coussin de velours moelleux et la naissance de l'arcature qui suggère une architecture monumentale. Il s'agit sans aucun doute d'une princesse ou d'une reine représentée dans son palais. Cette femme est éplorée, elle tient dans sa main droite un mouchoir et tourne ses yeux rougis vers le ciel comme si elle implorait une force divine. Elle tient sur son cœur la pointe de la lame d'une épée, elle va se suicider, et on comprend alors la présence des bûches sous le coussin : elles annoncent le prochain bûcher funéraire.

Quelques accessoires supposent une seconde personne : l'épée, l'armure et le manteau rouge. Par ces détails, le peintre évoque un homme absent. Est-il mort ou parti ? La réponse à cette question se situe dans le paysage maritime à l'arrière-plan. Celui-ci assume une fonction plastique, il confère une certaine profondeur à la

composition et l'aère, mais il a aussi une fonction iconographique, il donne des indices supplémentaires qui permettent au spectateur de comprendre l'histoire. Ainsi, la présence de la mer et des bateaux dans le lointain indiquent que cet homme absent est parti par la voie maritime. Dans son départ, réside la raison du suicide de la reine puisqu'elle se donne la mort avec son arme, exprimant ainsi le lien de causalité entre les deux événements.

Grâce à ces divers éléments, la scène s'identifie aisément : le peintre représente Didon, reine de Carthage, quelques instants avant son suicide causé par le départ d'Énée. Cet épisode est tiré de l'*Énéide* de Virgile (livre IV, vers 642-705).

Composition



Principales lignes de composition du tableau *Didon abandonnée*

Le tableau est construit autour de la figure monumentale de Didon. Elle s'inscrit dans un rectangle formé par la grande horizontale de l'assise du bucher, celle prolongeant la ligne de la cimaise de la corniche et les deux verticales prenant naissance respectivement dans le pommeau de l'épée et la tache claire du pied. Les deux diagonales de ce rectangle passent par les détails signifiants de la scène : la lame de l'épée, la main tenant le mouchoir, l'éclosion de la courbe de l'arc-en-ciel. La rencontre des diagonales, qui marque le centre du tableau, coïncide avec la pointe de l'épée et le cœur de Didon. La ligne médiane passant par ce point sépare les empires céleste et terrestre. Les masses colorées du ciel, de la robe et de l'ample drapé du manteau se distribuent selon ces principales lignes de construction.

Lumière et couleurs

L'œuvre est brossée dans un camaïeu de gris bleutés, de bruns et de mauves rehaussé par l'éclat du manteau pourpre d'Énée qui bouillonne sous le cœur de Didon et préfigure le sang qui, bientôt, coulera de sa blessure au cœur. Provenant du coin gauche, la lumière éclaire particulièrement la gorge et les bras pâles de l'héroïne et creuse les plis mouvementés des tissus, matérialisant le contraste entre la fragilité de la femme et les tourments intérieurs qui agitent la reine amoureuse.

Didon, reine mythique de Carthage

Carthage a été fondée par des colons phéniciens de Tyr vers 814 avant J.-C. Le nom de Carthage provient du phénicien *Kart-Hadasht* qui signifie « Nouvelle ville » et qui pourrait faire penser à « Nouvelle Tyr ». D'après la légende, ce serait la reine Élyssa, dont le surnom « Didon » signifie « l'errante » en phénicien, fille du roi de Tyr (ville de l'actuel Lybie), Bélus II, qui fonda la cité.

Selon la légende, Élyssa s'est enfuie de Phénicie après que son frère Pygmalion ait assassiné son mari Sychée (aussi appelé Acherbas), grand prêtre de Melqart, pour accéder au pouvoir et lui voler ses richesses. Craignant la répression du nouveau souverain, la princesse quitte la ville avec des serviteurs. Après une escale à Chypre, Didon s'installe sur les côtes d'Afrique, dans l'actuelle Tunisie, avec d'autres Tyréens. La reine aurait alors demandé au souverain voisin, Iarbas, un roi Berbère, l'autorisation de fonder un royaume sur ses terres. Celui-ci lui offrit par dérision « autant de terre qu'elle pourrait en faire tenir dans une peau de bœuf ». La reine mit en œuvre un astucieux stratagème, « le théorème de Didon » : elle fit couper la peau de bœuf en lanières très fines et choisit une presqu'île dont le port était très abrité, surmonté d'une colline facile à fortifier. Elle mit bout à bout les lanières de cuir, encercla la colline qui prit le nom de Byrsa (*cuir* en grec) et traça ainsi les contours de Carthage. La suite de son histoire est largement détaillée dans l'*Énéide* car elle croise celle du héros, Énée.

Didon, héroïne malheureuse de l'Énéïde

Écrit par Virgile (70-19 avant notre ère) dans les dix dernières années de sa vie et demeuré inachevé, *L'Énéïde* est le plus grand poème de l'antiquité (10 000 vers répartis en 12 chants). Ce récit épique a été écrit à la demande de l'empereur Auguste pour raconter comment Rome, petite cité modeste, était devenu le cœur d'un empire extrêmement puissant. Via l'épopée d'Énée, le texte exalte les valeurs romaines telles que le courage, le respect de la patrie et des dieux, et l'histoire de la cité. Le récit a aussi pour but de mettre en avant la filiation glorieuse d'Auguste.

Ce récit est divisé en deux parties d'égale importance : la première (livres I à VI), imitée de l'*Odyssée* d'Homère, conte le voyage d'Énée jusqu'à l'arrivée du héros en Italie ; la seconde (livres VII à XII), imitée de l'*Illiade*, narre les guerres pour la conquête du Latium jusqu'à la fondation du royaume de Lavinium.

Carthage et Didon jouent un rôle important dans *L'Énéïde* car le récit s'ouvre avec l'arrivée des Troyens sur la côte africaine et la rencontre de Didon et d'Énée est l'occasion de revenir en arrière et de raconter les aventures du héros jusqu'à son débarquement en Afrique.

L'histoire de Didon est narrée à Énée par Vénus, sa mère, après son accostage non loin de Carthage quand il commence sa reconnaissance du territoire. C'est elle qui lui conseille de se rendre à Carthage pour obtenir la protection de Didon. La reine accueille avec bienveillance Énée et ses compagnons les conviant, le soir venu, à un grand banquet en leur honneur. Après le repas, Didon demande au héros de lui conter ses exploits. C'est ainsi que s'achève le livre I de *L'Énéïde*, les livres II et III sont consacrés au récit des événements depuis la chute de Troie en passant par sa fuite en bateau, ses voyages en Grèce, en Crète et en Sicile.



Le périple d'Énée en Méditerranée

Le livre IV est dédié au récit des amours de Didon et d'Énée. Manipulée par les dieux, la reine s'éprend du héros mais elle est tiraillée car, selon la tradition, elle doit rester fidèle à son mari décédé. Sa sœur Anne la convainc de succomber à la passion et les deux amants se déclarent leur amour. Didon offre à Énée une épée « constellée de jaspe fauve » et un manteau « resplendissant de pourpre tyrienne » et « entrelacé d'un mince filet d'or », ceux-là mêmes qui sont représentés dans le tableau. Cependant, la rumeur de la liaison entre les deux amants se propage et Iarbas, le prétendant de Didon, s'adresse à Jupiter dans un moment de colère et lui reproche la situation. Ce dernier envoie Mercure pour rappeler à Énée le but de son voyage et sa mission de fonder une nouvelle Troie en Italie. Didon, se rendant compte qu'Énée se prépare à partir, use de tous les subterfuges (prières, colère) pour le retenir auprès d'elle. Malgré les tourments de son cœur, Énée obéit à son devoir et quitte les côtes d'Afrique. Dévastée, Didon décide de se donner la mort et ruse pour que sa sœur édifie un bûcher dans la cour de son palais. Elle feint vouloir procéder à un rite magique où seraient détruits tous les effets d'Énée, ses armes, leur lit conjugal. Finalement, alors qu'Énée vient de partir, Didon monte sur le bûcher et se transperce le cœur avec la lame de l'épée. Sa sœur tente de la sauver, Didon agonise. Junon, compatissante, abrège alors ses souffrances et envoie Iris couper le cheveu de la vie. Ce dernier épisode est également évoqué dans le tableau par l'arc-en-ciel peint dans l'angle droit, il matérialise la présence d'Iris traditionnellement représentée drapée dans des voiles aux multiples couleurs traçant derrière elle la courbe d'un arc-en-ciel.

Lors de sa descente aux enfers (livre VI), Enée croisera une dernière fois Didon (vers 426-476), il lui demandera pardon, mais elle restera insensible.

Didon, modèle de vertu

Tous les éléments du récit de Virgile apparaissent dans le tableau, mais Sacchi choisi d'épurer le sujet et d'unifier l'action. La figure de Didon concentre toute la tragédie tandis que les détails qui permettent de comprendre l'histoire sont discrètement évoqués. Par exemple, une observation rapide pourrait manquer le bûcher sur lequel est assise Didon. Par ailleurs, le peintre ne verse pas dans la grandiloquence et l'emphase. Le drame n'est pas ostentatoire, il est contenu. Ainsi, l'épée est posée sur le cœur de Didon et non brandie ou enfoncée dans sa poitrine. De même son attitude reste digne, son visage n'est pas déformé par les pleurs. Sacchi préfère une rhétorique gestuelle apaisée et dégagée de l'anecdote. Il cherche à représenter un modèle idéal de vertu féminine où seuls les plis tourmentés des tissus expriment la confusion intérieure de Didon.

En optant pour une expression sobre, une composition claire et équilibrée construite autour d'une seule figure et des formes parfaitement dessinées, Sacchi marque son attachement à l'esthétique classique dans un contexte où les artistes partisans du dessin et ceux de la couleur s'opposent en de vives querelles qui seront plus tard théorisées par les historiens de l'art par l'opposition entre art classique et art baroque.

Art classique / Art baroque : les théories des historiens d'art

L'historien d'art formaliste **Wölfflin** distingue, dans son célèbre ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), cinq paires de concept qui différencient le style classique du style baroque :

1. Le style classique est « linéaire » : il isole l'objet. Les artistes classiques privilégient le dessin, la netteté du détail. Le style baroque est « pictural » : il privilégie l'apparence visuelle, il est difficile de délimiter les contours des formes.
2. Le style classique construit par plans parallèles. Le style baroque joue sur la profondeur.
3. Le style classique présente des formes fermées. Le tableau classique forme un tout cohérent où chaque partie a sa place dans l'ensemble. Le style baroque présente des formes ouvertes non contenues à l'intérieur d'une ligne, des objets qui débordent du cadre.
4. Le style classique réalise une unité formée de parties multiples. Le style baroque réalise une unité indivisible.
5. Le style classique recherche la clarté absolue de ses sujets. Le style baroque se contente d'une clarté relative.

On retrouve ces caractéristiques classiques dans l'œuvre de Sacchi.

L'historienne d'art **Sylvie Béguin** proposait une distinction des styles suivant la lumière, la composition et l'espace. Dans le style classique, la lumière est harmonieuse, répartie ; la composition est équilibrée ; l'espace est statique. Dans le style baroque, la lumière inonde ; il y a un gonflement de la composition et une profondeur de l'espace. On pourrait dire également que le style classique privilégie la valeur tactile, quand le style baroque privilégie la qualité visuelle.

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Sur le même sujet

Le mythe de Didon a beaucoup inspiré les artistes dans des champs divers : peinture, sculpture, littérature, opéras... Il est aisé d'explorer et de comparer les différentes versions du sujet.

Peinture / Sculpture

En peinture, Didon abandonnée appartient au modèle développé dans le milieu bolonais par Guido Reni, sur les thèmes du suicide de Lucrece et de la mort de Cléopâtre. La comparaison avec les œuvres suivantes permet de mesurer la très grande sobriété du traitement de Sacchi.



- Pierre-Paul Rubens (1577-1640), *La Mort de Didon*, Paris, musée du Louvre



- Le Guerchin (1591-1666), *La Mort de Didon*, 1630, Rome, Galerie Spada



- Simon Vouet (1590-1649), *La Mort de Didon*, Dôle, musée des Beaux-Arts



- Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662), *La Mort de Didon*, collection particulière



- Stefano Danedi dit Le Montalte (1612-1690), *Didon abandonnée*, 1660, Milan, Pinacothèque



- Augustin Cayot (1677-1722), *La Mort de Didon*, 1711, Paris, musée du Louvre
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-mort-de-didon>

Littérature

Quelques dramaturges et auteurs inspirés par ce mythe :

- Virgile, *L'Énéide*, livres I à IV, I^{er} siècle av. J.-C. ;
- Ovide, *Héroïdes*, épître VII de Didon à Énée ;
- Étienne Jodelle, *Didon*, 1558 ;
- Georges de Scudéry, *Didon*, 1636 ;
- François Le Métel de Boisrobert, *La vraye Didon ou La Didon chaste*, 1643 (disponible sur *Gallica*) ;
- Paul Scarron, *Virgile travesti*, publié entre 1648 et 1653. Parodie de l'Énéide de Virgile. On trouvera les lamentations de Didon abandonnée dans le Livre IV, v. 1625-1687 et 1733-1764
- Louise-Geneviève de Saintonge, *Didon*, tragédie en musique, 1693 (disponible sur *Gallica*) ;
- Jean-Jacques Lefranc de Pompihan, *Didon*, 1734 (disponible sur *Gallica*) ;
- Jean-François Marmontel, *Didon*, 1783 (disponible sur *Gallica*) ;
- Léopold Sédar Senghor, « Élégie à Carthage » (poème), 1975 ;
- Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, XVII^e siècle ;
- Fawzi Mellah, *Élissa, la reine vagabonde*, éd. du Seuil, Paris, 1988 ;
- Gilles Massardier, *Les Brûlures de Didon*, 2005.

Opéra

Didone abbandonata, l'un des livrets les plus célèbres de Métastase, fut mis en musique par plus de 50 compositeurs parmi lesquels Domenico Sarro (1724), Nicola Porpora (1725), Leonardo Vinci (1726), Baldassare Galuppi (1740), Johann Adolph Hasse (1742), Niccolò Jommelli (1747), Tommaso Traetta (1757), Giuseppe Sarti (1762), Niccolò Piccinni (1770) et Saverio Mercadante (1823).

Didon est également l'héroïne de nombreux autres opéras :

- Francesco Cavalli, *La Didone*, 1641 ;
- Andrea Mattioli, *La Didone*, 1656 ;
- Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, 1689 ;
- Henry Desmarest, *Didon*, 1693 ;
- Christoph Graupner, *Dido, Königin von Carthago*, 1707 ;
- Niccolò Piccinni, *Didon*, 1783 ;
- Hector Berlioz, *Les Troyens*, 1860.

D'autres œuvres classiques du musée des Beaux-Arts de Caen



- **Nicolas Poussin, *Vénus pleurant Adonis*, 1627** [salle 5] : Nicolas Poussin prend l'Antiquité et Raphaël pour modèle, montrant ainsi la voie au classicisme français.

- **Le Guerchin, *Coriolan supplié par sa mère*, 1643** [salle 4] : Le Guerchin est un artiste classique, formé par l'académie des Carrache. Son œuvre fut très apprécié en France, constituant un modèle de classicisme. Le tableau de Caen a été commandé par Louis Phélypeaux de La Vrillière, secrétaire d'État de Louis XIII, avec deux autres œuvres de l'artiste, pour la galerie de son hôtel parisien (actuelle Banque de France). L'ensemble formait un groupe sans équivalent hors d'Italie d'œuvres du Guerchin commandées pour un seul amateur. D'autres tableaux du Guerchin parvinrent très tôt en France sous la forme de cadeaux diplomatiques au cardinal de Richelieu, à la reine Anne d'Autriche, laquelle en fit don à Mazarin. Après la mort du peintre en 1666, l'intérêt pour son œuvre ne se démentit pas et Louis XIV en possédait un grand nombre. Cette œuvre appartient au genre de la peinture d'histoire, avec une fonction narrative évidente. On y retrouve des caractéristiques du classicisme : l'inspiration de l'antiquité avec le thème, les drapés ; la symétrie et l'équilibre de la composition avec une recherche de perspective...





- **Charles Le Brun, *La Charité*, vers 1642-1648** [salle 5] : la figure symbolise la charité chrétienne tout en évoquant la légende antique. On remarque le modelé très sculptural de la figure féminine.

- **Sébastien Bourdon, *Le Christ et le centurion*, vers 1657** [salle 5] : la frise de personnages au premier plan comme un bas-relief antique, la composition fermée privilégiant les lignes verticales des personnages et les lignes horizontales des architectures sur un fond de paysage à plans étagés, les gestes mesurés des figures mettant en valeur le dialogue muet du Christ et du centurion, les couleurs atténuées, montrent le choix d'un art classique. Cet artiste, originaire de Montpellier, était membre de l'Académie royale de peinture et avait fait lui-même une conférence à ses collègues académiciens sur le *Christ guérissant les aveugles* (conservé au Louvre) peint par Nicolas Poussin en 1650.



- **Gérard de Lairesse, *La Conversion de saint Augustin*, 1663** [salle 11] : cette œuvre était destinée au couvent des Ursulines de Liège. En vrai peintre classique, il censure l'expression des émotions et privilégie l'image académique d'une extase soudaine, tête rejetée en arrière et yeux révoltés.

- **École française, *Hermione rejetant Oreste*, 1^{er} quart du XIX^e siècle** [salle 17] : cette œuvre correspond à la nouvelle période d'épanouissement de l'art classique qui intervient en Europe occidentale entre 1760 et le début du XIX^e siècle. Suite aux récentes découvertes archéologiques (Herculaneum, 1738 ; Pompéi, 1748), le goût pour l'antique revient sur le devant de la scène artistique et David (1748-1825) devient l'un des plus grands représentants de ce mouvement qualifié de « néo-classique ». On retrouve dans cette toile, les caractéristiques de l'art classique observés sur l'œuvre de Champaigne : composition fermée, lumière claire voire froide, facture lisse, idéalisation des figures qui évoquent des sculptures, détails antiquisants et éloquence retenue des gestes.



Pour poursuivre la découverte de la peinture du XVII^e siècle, il peut être intéressant de comparer les œuvres classiques de la salle 5 avec les œuvres baroques de la salle 4. L'œuvre de Rubens, *Abraham et Melchisédech*, fait l'objet d'une fiche œuvre, disponible en ligne.

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :
www.mba.caen.fr