

Dossier
pédagogique

M U S É E
B E A U X
A R T S
C A E N



*L'eau-forte, Outil du peintre de
Parmesan à Tiepolo*

Exposition temporaire du 22 mars au 20 juillet 2025

SOMMAIRE

Parcours de l'exposition	P . 3
La technique de l'estampe	P . 4
Focus œuvre 1	P . 6
Focus œuvre 2	P . 8
Focus œuvre 3	P . 10
Focus œuvre 4	P . 12
Chronologie	P . 14
Glossaire	P . 16
En lien avec l'exposition	P . 18
Repères géographiques	P . 19
bibliographie	P . 19
Informations pratiques	P . 20

Ce dossier s'adresse aux enseignants et responsables de groupes qui souhaitent découvrir l'exposition *L'eau-forte, Outil du peintre de Parmesan à Tiepolo*. Cet outil contient des ressources vous permettant de préparer votre visite libre ou accompagnée d'un médiateur.

Cette exposition est divisée en 8 sections et présente 112 estampes provenant du fonds Mancel du musée des Beaux-Arts de Caen et du fonds WWW du musée du Louvre.

Elle montre comment en Italie, du 16^e siècle au 18^e siècle, la pratique de la gravure à l'eau-forte constitue pour de nombreux peintres un médium artistique dont ils s'emparent pour promouvoir leur langage artistique. Proche du dessin, l'eau-forte leur offre des possibilités esthétiques différentes. De plus, l'enjeu de la reproduction multiple lié à l'art de la gravure explique l'attrait des artistes pour cette technique.

Les enseignants d'**histoire des arts**, d'**arts plastiques** mais aussi de **français**, d'**histoire-géographie** et **physique-chimie** y trouveront matière à approfondissement.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Section 1 : L'invention de l'eau-forte de peintre par Le Parmesan

Cette section présente plusieurs eaux-fortes que Le Parmesan crée après avoir travaillé à Rome devant les modèles de Raphaël et de Jules Romains. Il élabore alors son propre langage esthétique reconnaissable notamment par un allongement des corps conférant une grâce singulière à ses compositions. Ces œuvres contribuent à la diffusion de son identité artistique.

Section 2 : Les peintres et l'eau-forte au 16^e siècle après Le Parmesan

Suivant l'exemple du Parmesan, quelques artistes, à l'exemple du Primatice et de Battista del Moro, exécutent des eaux-fortes libres et expressives. D'autres peintres à Venise et à Bologne tels Odoardo Fialetti et Bartolomeo Passaroti s'emparent de ce médium pour diffuser leurs compositions.

Section 3 : L'eau-forte à Bologne durant la première moitié du 17^e siècle

Les artistes de l'atelier des Carrache cherchent à opérer une synthèse entre l'art du début du 16^e siècle et la sculpture antique, mettant fin aux recherches plastiques du **Maniérisme**. Parmi eux, Guido Reni ou Le Guerchin trouvent dans l'eau-forte un instrument de diffusion de leurs compositions et un prolongement de leur travail graphique.

Section 4 : Ribera à Naples

Si Naples n'est pas un foyer important pour la gravure, Jusepe de Ribera demeure un des artistes qui marque cet art lorsqu'il séjourne dans cette ville. Sa pratique singulière de l'eau-forte, probablement apprise auprès de Guido Reni, témoigne d'une grande expressivité sensible dans des traits nerveux et une grande variation des noirs.

RIBERA Jusepe de, *Silène à la cuve de vin*, gravure à l'eau-forte, 1628, musée des Beaux-Arts de Caen



Section 5 : L'eau-forte à Rome entre les années 1620 et 1670

La pratique par les peintres de la gravure de l'eau-forte se développe à Rome, au cours de la première moitié du 17^e siècle : les paysagistes venus du Nord de l'Europe et Claude Gellés (dit Le Lorrain) y ont ainsi recours. Cette technique leur permet de mettre en valeur leur travail sur la lumière et les effets de contraste.

Section 6 : Gênes et l'eau-forte au 17^e siècle

Giovanni Benedetto Castiglione est l'un des peintres qui pratique l'eau-forte de manière importante au cours de sa carrière. Ses estampes témoignent d'une grande diversité, certaines de ses œuvres rappellent celles de Rembrandt, alors que d'autres montrent l'influence d'artistes romains tels que Nicolas Poussin. À la suite de Castiglione, plusieurs autres peintres génois manifestent un certain intérêt pour l'eau-forte.

Section 7 : L'eau-forte à Venise au 17^e siècle

Au 17^e siècle, l'art vénitien est profondément marqué par l'héritage des grands peintres de la seconde moitié du 16^e siècle et est en retrait par rapport à d'autres foyers de la péninsule italienne. Seuls quelques peintres, comme Odoardo Fialetti ou Giulio Carpioni, exécutent des eaux-fortes pour l'illustration d'ouvrages et d'après de grandes compositions peintes dans lesquelles se mêlent les influences vénitienes et de l'école bolonaise du début du 17^e siècle. Durant la seconde moitié du siècle, les eaux-fortes libres de Giuseppe Diamantini aux sujets mythologiques souvent complexes annoncent l'art des Tiepolo.

Section 8 : l'apogée de l'eau-forte de peintre à Venise au 18^e siècle

Au cours de la première moitié du siècle, Mario Ricci et Antonio Canaletto gravent à l'eau-forte des **vedute** qui, comme dans leurs peintures, magnifient Venise pour en donner une image idéale. Par ailleurs, Giambattista Tiepolo exécute plusieurs suites gravées aux sujets complexes dans lesquelles l'artiste compose des scènes mystérieuses relevant d'une exécution très libre.

LA TECHNIQUE DE L'ESTAMPE

Estampe ou gravure ?

La **gravure** désigne l'art de creuser un support (bois, pierre, métal,...) en retirant de la matière. On reporte un **dessin** sur la plaque de matière choisie puis on grave, on creuse la matière, pour représenter ce dessin, au moyen d'un **burin** ou de tout autre procédé. Ce support gravé, qu'on appelle alors une « **matrice** », est réutilisable et permet ainsi de reproduire le modèle obtenu en plusieurs exemplaires.

Une fois la matrice encrée on peut reproduire plusieurs fois l'image représentée en relief ou en creux par **impression**. On presse manuellement ou mécaniquement au moyen d'une **presse** la matrice contre une feuille de papier. Le résultat de cette impression est appelé une « **estampe** » ou une « **épreuve** ».

Chronologie : l'origine de l'estampe en Occident

Vers 1400 : Apparition de la **gravure sur bois en relief**, d'abord en Allemagne du Sud. La technique et les images produites se diffusent rapidement grâce notamment à la disponibilité accrue du papier et de l'utilisation grandissante des images par les populations. On représente presque uniquement des images religieuses.

1440 : Apparition et développement de la **gravure sur cuivre en creux**. Cette technique possède beaucoup de points communs avec l'orfèvrerie. Les premières estampes imprimées à partir de matrices de cuivre connues sont des cartes à jouer.

1450 : Invention de l'imprimerie à caractères mobiles en Occident par Johannes Gutenberg.

L'estampe devient un médium efficace pour les artistes et les peintres qui souhaitent diffuser leurs œuvres. Ils préparent des dessins confiés ensuite à des graveurs qui réalisent des matrices. La technique de l'estampe devient en parallèle, un moyen de propagande et un enjeu de pouvoir, utilisé par les autorités religieuses et politiques pour diffuser des images.

1460 : Développement de l'utilisation de l'estampe dans les livres imprimés.

1500 : Début de l'utilisation de la **gravure indirecte à l'eau-forte (acide nitrique)** pour la technique de l'estampe. **Le Parmesan** développe cette technique dans son activité de peintre.

1545 : Début du **Concile de Trente**, qui condamne la **Réforme protestante** et réaffirme l'importance de l'image et du culte des Saints pour la religion catholique et influence fortement l'art en Europe, notamment en Italie.

1^{ère} moitié du 17^e siècle : **Jacques Callot** invente le **verniss dur** qui remplacera rapidement le **verniss mou** chez les praticiens de l'eau-forte. Cette technique facilite encore le procédé et permet également des encrages plus profonds et des dessins plus détaillés.

1645 : Publication du premier traité sur la gravure des eaux fortes par **Abraham Bosse**. Il diffuse alors l'invention de Jacques Callot qui se démocratise largement dans l'art de la gravure occidentale.

La gravure et l'eau-forte chez les peintres

La **gravure** est depuis longtemps employée par les peintres et les artistes pour diffuser leurs œuvres. La plupart de ces estampes diffusées sont donc des **estampes de reproduction**. Les artistes travaillent en collaboration avec des graveurs qui reportent leurs dessins sur des matrices. Mais petit à petit, les peintres cherchent à s'approprier ce procédé et à créer des **estampes originales**, se détachant ainsi du recours aux talents des graveurs. L'apparition de la technique de l'eau-forte facilite cette émancipation.

En effet, La gravure à l'eau forte est un procédé plus accessible, qui demande un apprentissage moins long que la gravure sur bois. Expérimentée par **Albrecht Dürer** et développée par **Le Parmesan** à partir du 16^e siècle, elle devient **un véritable moyen d'expression artistique pour les peintres**, et non plus seulement un outil de diffusion. D'autant plus que cette technique permet d'obtenir des estampes avec une plus grande finesse dans les nuances d'ombre et de lumière. L'eau-forte devient ainsi le procédé de gravure favori des peintres de la Renaissance.

L'eau-forte, une technique de gravure particulière

L'eau-forte est une technique spécifique de **gravure en creux (ou taille douce)** sur plaque de métal (le plus souvent sur cuivre mais aussi sur zinc, acier,...). Il s'agit d'un procédé de **gravure indirecte** réalisé au moyen d'un acide, l'**acide nitrique**, dont l'ancienne appellation « *aqua fortis* », donne son nom à la technique.

Mode d'emploi : production d'une estampe à l'eau-forte

1. La **plaque de cuivre** est recouverte d'une couche uniforme de **verniss**, chauffée au moyen d'une lampe à pétrole, d'un brûleur à gaz ou de chandelles.

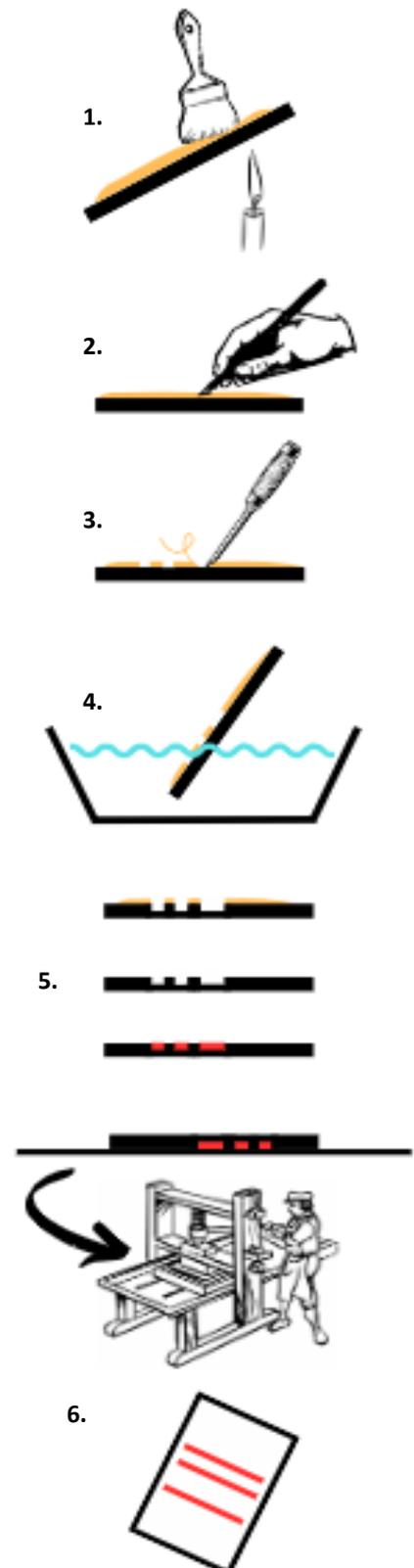
2. Une fois le **verniss** sec, le **dessin** que l'on souhaite ensuite graver est tracé sur sa surface.

3. Les traits sont repassés avec une **pointe sèche** pour retirer le **verniss**. Le tracé du **dessin** est ainsi dépourvu de **verniss**.

4. La plaque est alors plongée dans un **bain d'acide nitrique**, qui corrode les parties non protégées par le **verniss**, creusant ainsi les traits du **dessin**. La **matrice** est prête à être encrée.

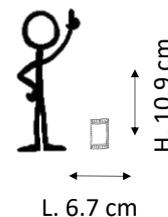
5. La **plaque** est rincée, le **verniss** est retiré et l'**encre** est ensuite appliquée dans les sillons creusés par l'acide.

6. La **matrice** est apposée sur une **feuille de papier** et les deux éléments sont appuyés très fortement l'un contre l'autre grâce à une **presse**. La **matrice** est retirée de la feuille, l'**encre** s'est déposée sur le **papier** et le **dessin** y apparaît alors **imprimé**.



Francesco MAZZOLA, dit Le PARMESAN, *L'Annonciation*,

Eau forte, Musée des Beaux Arts de Caen, Cabinet des Estampes



Description générale

Cette gravure représente un personnage féminin, vêtu d'une robe plissée et d'un long voile lui tombant sur les épaules, agenouillé au centre de l'image. Ses mains sont jointes et ses coudes reposent sur un élément de décor architectural (peut-être un autel ou une table de pierre), la femme apparaît ainsi en position de prière.

Un **oiseau**, les ailes déployées semble descendre vers elle depuis le coin haut droit de l'estampe. Il éclaire d'une **forte lumière** le visage de la femme tourné vers lui. Le cou et la tête de la femme sont entraînés vers l'arrière, suivant le regard et l'expression intense quelle adresse à l'oiseau. Le buste pivote ainsi vers la gauche, soulevant même le coude gauche de son appui.

L'artiste représente ici **l'Annonciation**, un épisode biblique évoqué dans le **Nouveau Testament** dans lequel la **Vierge Marie** reçoit l'annonce de sa maternité divine par **l'archange Gabriel**.

Le **thème de l'Annonciation** est fréquemment abordé par les artistes de la **Renaissance**. Ces œuvres montrent généralement Marie visitée par Gabriel, accompagné d'un **oiseau blanc** représentant le **Saint-Esprit** (souvent une colombe) et d'**éléments symbolisant la présence divine**, tel qu'un rayon de lumière. Dans cette gravure, le Parmesan choisit de représenter l'oiseau du Saint-Esprit rendant visite à Marie, porteur ou guidé par la lumière divine. **L'archange Gabriel est absent** de l'estampe. Il est possible de voir l'Esprit Saint comme l'annonciateur de l'arrivée de Gabriel, ou de considérer que l'ange se trouve derrière lui.



L'expression et la position de Marie sont très **représentatives du style du Parmesan**. On retrouve ici les **codes du maniérisme** avec des corps en torsion et des visages très expressifs, auxquels il ajoute sa propre interprétation en leur conférant **grâce, délicatesse et sensibilité**.



Le trait gravé de l'artiste est d'une grande finesse, composé de **multiples lignes très droites et nettes**, tantôt courtes, tantôt longues, qui permettent de rendre des **détails très précis**, notamment sur **les drapés des tissus**. La **lumière et l'ombre** dans cette estampe sont obtenues par un travail minutieux effectué sur la **réserve** (parties dépourvues d'encre). Les zones éclairées sont laissées en blanc, créant ainsi un fort contraste entre les parties ombragées et les zones lumineuses.



Le maniérisme du PARMESAN

L'art graphique et pictural du Parmesan s'inscrit dans la période maniériste qui suit l'héritage de Michel-Ange et Raphaël et s'éloigne du classicisme à l'antique et des proportions parfaites. Les artistes cherchent ainsi à se rapprocher davantage du réel et d'un idéal de beauté. Ils mettent l'accent sur les détails du corps, de la musculature, des tissus, et accordent une grande importance à l'expressivité des visages, des regards, des mouvements, ainsi qu'aux couleurs, souvent vives et acidulées. Les compositions deviennent également plus complexes.

S'inspirant largement de ce courant, le Parmesan est capable lui aussi de peindre ce type de représentations très dramatiques, des visages aux regards lourds et profonds, parfois emprunts de malice ou d'une forme de sensualité. Toutefois, il l'enrichit d'un style très personnel. L'expressivité de ses sujets est ainsi caractérisée par une grande douceur, une délicatesse et une légèreté qu'il traduit dans les mouvements et positions des corps, plus allongés et élancés, ou encore dans les drapés de ses tissus. Les regards et relations entre les personnages de ses œuvres sont emprunts d'une grande sentimentalité et d'une douce sensibilité.

MINI BIO : Le PARMESAN (1503-1540)

1503 : Francesco Mazzola, dit le Parmesan né à Parme dans une famille de peintre modeste. Il est formé au dessin et à la peinture par ses oncles, Michele et Pier Ilario, et s'inspire notamment des œuvres du Corrège.



1524 : Il voyage à Rome où il étudie Raphaël et la tradition maniériste, auprès de ses disciples (Perin del Vaga, Baldassore Peruzzi,...).

1527 : Il s'installe à Bologne après le sac de Rome où il peint notamment le portrait allégorique de l'empereur Charles Quint lors de son couronnement par le pape Clément VII en 1530. Il quitte Bologne pour Parme en 1531.

1539 : Banni de Parme pour ses retards et ses commandes non livrées, il s'installe à Casalmaggiore où il décède en 1540.

L'invention de l'eau-forte du peintre

Dès le 16^e siècle, l'estampe s'impose comme un outil majeur de diffusion des œuvres. Les peintres se rapprochent des graveurs afin de contrôler de près la reproduction de leurs œuvres. Le développement continu de l'imprimerie et l'évolution des techniques de gravure conduisent notamment à l'apparition de l'eau-forte, plus accessible que la gravure au burin. L'estampe devient alors un nouveau médium à explorer pour les artistes-peintres. Elle est en effet un moyen de contrôler la reproduction et la diffusion de leurs œuvres, mais aussi d'exprimer différemment leur créativité.

Le Parmesan est l'un des premiers peintres à s'approprier ce nouveau support. L'estampe devient pour lui un véritable terrain d'expérimentation et d'expression de son interprétation du maniérisme, emprunte de grâce, de sentimentalité, de douceur, d'une distorsion des corps allongés et élancés.

Il utilise des lignes fines et nettes, offrant une grande précision dans la représentation des figures humaines, des drapés et des textures. Il maîtrise également des effets de lumière et d'ombre en utilisant la réserve pour mettre en valeur les parties lumineuses de l'image et jouer sur le contraste avec les zones d'ombre. Cette technique accentue le relief et la profondeur, tout en ajoutant une dimension émotionnelle à ses œuvres. Par ailleurs, comme dans ses peintures, les thèmes de ses gravures sont le plus souvent religieux, mais on y trouve aussi des éléments mythologiques.

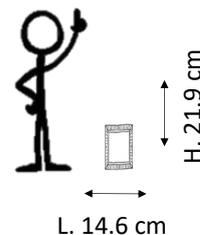
Sur le même thème au musée des Beaux-Arts :



BORDONE Pâris, *L'Annonciation*, huile sur toile, 102x196 cm, vers 1550.

Guido RENI, *La Sainte Famille avec deux anges*, 1600-1640

Eau-forte, Musée des Beaux Arts de Caen, Cabinet des Estampes



Description générale

Cette gravure à l'eau-forte représente **un sujet religieux catholique** mettant en scène trois personnages de **la Sainte Famille**. Au premier plan, **la Vierge Marie**, auréolée, est assise et tourne son visage vers son fils **Jésus**, enfant, placé derrière elle qui passe son bras par-dessus son épaule gauche pour agripper le pli du vêtement de sa mère. **Joseph**, auréolé lui aussi, les regarde assis à une table, le bras droit reposant sur un livre ouvert et accoudé sur son bras gauche, la joue appuyée sur son poing. La main droite de Marie repose également sur la table, ses doigts effleurant le livre. Au dessus d'eux, **deux anges**, les bras entrecroisés, soulèvent ou déposent une gerbe de fleurs et de feuilles sur la tête de l'enfant.

Le second plan laisse apparaître le décor d'une pièce, Marie est adossée sur l'angle d'un mur à gauche et une fenêtre s'ouvre en haut à droite sur un ciel nuageux éclairant son visage.

La gravure est **signée** de Guido Reni en bas à gauche de l'image : « *GVIDVS RENVS INVENTOR ET INCIDIT* », et accompagnée d'**une courte prière en latin** en bas de l'œuvre qui signifie : « Marie, mère de grâce, mère de miséricorde, protège-nous de l'ennemi et reçois-nous à l'heure de la mort. ».



Le regard de Marie, son cou et son visage se penchant vers son fils qui joue avec le plissé de son habit, créent une atmosphère douce et intime. Les yeux de Joseph suivent également le geste de Marie, renforçant cette impression de tendresse partagée. La composition témoigne **d'une action légère, prise sur le vif au sein d'une famille sereine**, interrompant sa lecture pour observer avec amour les jeux d'un enfant.



Ce trio de personnages auréolés composé de Joseph, Marie et de leur fils Jésus, incarne le thème de **la Sainte Famille**, un sujet commun dans les représentations artistiques de l'époque moderne. Elle forme en effet l'idéal familial chrétien, un couple et un enfant aimants, modestes et vertueux. Ce sujet devient très prisé des peintres, artistes et commanditaires européens à partir du 16^e siècle, dans un contexte d'essor du culte des Saints et notamment de Marie (culte Marial), encouragé par l'Église catholique de la **Contre-Réforme**.



Ces deux petits personnages sont appelés des **putti**, un mot italien qui désigne de petits garçons nus et joufflus, parfois ailés, inspirés des Génies et Amours antiques. Ils apparaissent dans l'art italien à partir du 15^e siècle. Ces petits anges, symbolisant souvent l'amour, abondent dans les représentations religieuses chrétiennes de la Renaissance.



L'École Bolognese

L'École bolognaise des 16^e et 17^e siècles est une des écoles de peinture les plus actives et les plus florissantes en Italie. Son développement s'intensifie à partir des années 1580-1590, grâce aux Carracci (Annibale, Agostino et leur cousin Lodovico) et à la fondation de leur **Académie**, *l'Accademia degli Incamminati*, en 1582.

Cette initiative marque un tournant dans la formation des artistes, qui ne passent plus uniquement par l'apprentissage traditionnel dans un atelier, mais s'engagent dans une pratique plus complète, intégrant le dessin, la gravure et la sculpture, et s'appuyant sur l'étude du modèle vivant, de la nature et des expressions humaines.

Ce nouveau modèle de formation est à l'origine d'un important renouvellement stylistique.

L'Académie des Carrache, en réaction au **maniérisme** et à la peinture académique traditionnelle, cherche une forme de

réalisme et de vérité dans les décors, les corps, les expressions et les textures. Les artistes visent un idéal de beauté, de sensibilité et de douceur dans le choix de leurs sujets et des techniques employées. À la fin du 16^e siècle, l'influence du **style caravagesque**, avec son traitement novateur de la lumière et son intérêt pour des sujets plus réalistes et plus populaires est également très présente.

Tous ces mouvements artistiques s'inscrivent dans le contexte de la **Contre-Réforme**, qui réaffirme le rôle central de l'image pour le culte catholique et prône sa diffusion auprès du public. Ainsi, les sujets religieux sont particulièrement prisés par les artistes, fortement encouragés par l'Église catholique.

RENI et l'eau-forte

Reconnu principalement pour sa peinture, les œuvres gravées de Guido Reni ont longtemps été ignorées par les amateurs et historiens de l'art et il faudra attendre la fin du 18^e et le début du 19^e siècle pour voir ses estampes être redécouvertes et considérées comme une production artistique à part entière, complémentaire de son activité de peintre.

Il est probable que son apprentissage de l'eau-forte ait débuté auprès des Carrache. Les gravures de Reni témoignent en réalité d'une véritable démarche de recherche technique mais aussi artistique tout au long de sa carrière, une réflexion portée sur les grands maîtres du maniérisme, mais aussi sur l'œuvre de ses maîtres académiciens.

L'artiste s'appuie également sur l'estampe pour diffuser son art et son style, dans un contexte d'expansion de l'imprimerie et des ouvrages illustrés.

L'influence du PARMESAN

Les eaux-fortes de Reni sont fortement influencées par le maniérisme, en particulier par les gravures du Parmesan, dont il découvre probablement le répertoire graphique au sein de l'Académie, qui l'inspire considérablement.

L'artiste mène une véritable réflexion stylistique sur la délicatesse, la grâce et la sensibilité des expressions, des gestes, des décors et des compositions. Il porte une attention particulière aux drapés, aux visages, ainsi qu'à l'orientation des regards et des corps.

Ses estampes révèlent une appropriation du style classique, caractérisée par une recherche du beau idéal. Il se concentre particulièrement sur les figures féminines en pamoison (état d'abandon, sous l'effet d'une sensation ou d'une émotion intense), le dynamisme, la souplesse et la légèreté, ainsi les interactions entre les personnages. Cela est particulièrement visible dans cette estampe reprise de *La Mise au tombeau* de Parmesan.

MINI BIO : Guido RENI (1575-1642)

1584 : Fils de musicien, il entre à 9 ans dans l'atelier bolognais du maniériste flamand Denis Calvaert.

1595 : Il rejoint l'Académie artistique fondée à Bologne en 1582 par les Carrache. Il y découvre sans doute les œuvres du Parmesan.

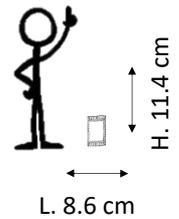
1601 : Premier voyage à Rome, où il se rend de nombreuses fois durant sa carrière. Il continue à étudier le style de Raphaël.

1642 : Il décède à Bologne à l'apogée de sa popularité. Il est un des artistes les plus renommés de son temps, ayant formé un très grand nombre d'élèves et grandement influencé l'art italien de la fin du 17^e - début du 18^e siècle.



Guido Reni, d'après Le Parmesan, *La mise au tombeau*, eau-forte, 28 x 20,6 cm, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Giovanni Benedetto CASTIGLIONE, Vieil homme barbu portant un turban avec plumes, de la série des *Petites Études de têtes coiffées à l'orientale*, 1645-1650, Eau-forte, Musée des Beaux-Arts de Caen, Cabinet des Estampes



Description générale

Cette estampe représente ici **le portrait d'un homme** de profil, le visage tourné vers le bas à droite, entraîné par son regard. Son menton est contre sa poitrine et le dos est légèrement incliné vers l'arrière, vers la gauche. **L'ombre** du personnage se distingue à droite sur le fond laissé blanc.

L'homme au nez busqué porte **une barbe longue et fournie** ainsi qu'une moustache. **Vêtu à l'orientale**, il porte un **turban orné de plumes**, dont la plus grande est posée sur le sommet. Des pans de tissu tombent de chaque côté de sa tête, s'étendant sur ses épaules. Il porte une veste recouverte d'une étoffe enroulant son bras droit, maintenue à la boutonnière. Ses vêtements sont décorés de **bijoux**, en particulier sur le devant du turban et de la veste où on aperçoit deux riches broches rondes.

L'expression du visage de ce personnage paraît assez neutre, douce, et peut-être légèrement fermée. Il **semble penser ou réfléchir** calmement.



La tenue de ce personnage, drapé d'étoffes et bordé de plumes et de bijoux, est très représentative du **goût pour l'Orient** qui se développe à partir du 17^e siècle en Occident. Il s'exprime par l'intérêt pour des objets rapportés par les élites occidentales de Perse, d'Inde, de l'Empire Ottoman, de Chine, du Japon, et par l'attrait pour les textes, la littérature orientale. De grandes réceptions costumées mettent également en scène cet Orient pittoresque et fantasmé. Cet intérêt se développe et se poursuit jusqu'à atteindre son paroxysme avec **l'Orientalisme des 18^e et 19^e siècles**.



Sur la plupart de ses compositions, Castiglione a apposé sa **signature**. On voit le **monogramme** de ses prénoms « BG », suivi de son nom « CASTIGLIONE » et de la mention de sa ville d'origine « GENOVESE ». Cette précision géographique n'apparaît pas sur tous les tirages des séries des *Têtes à l'orientale*, ce qui pourrait donner des renseignements quant à la **datation** de ces œuvres. Peut-être l'artiste a-t-il choisi ici d'indiquer sa ville d'origine car l'estampe a été réalisée lors d'un séjour à Rome, entre 1632 et 1651.



Castiglione développe une très grande **diversité de traits** creusés dans le vernis de la matrice afin d'**imiter la texture des matières** (ici textiles et plumes), **des peaux ou de la pilosité** de ces portraits. À ces techniques s'ajoute un impressionnant **traitement de la lumière et de la densité des ombres** réalisé en intensifiant les traits sur certaines parties de ces estampes et en jouant avec le blanc du papier laissé en réserve.

MINI BIO : Giovanni B. CASTIGLIONE (1609-1664)

1609 : Né à Gênes, la jeunesse et le début de sa carrière sont mal connues. On suppose qu'il découvre la peinture auprès de, ou sous l'influence des génois Giovanni Battista Paggi, Giovanni Andrea de Ferrari et Sinibaldo Scorza ou encore de Antoon Van Dyck et Paul Rubens, séjournant à Gênes à cette période.

1632 : Premier départ pour Rome. C'est le début d'une longue série de voyages (Rome, Venise, Parme, Mantoue, Gênes) pour l'artiste dont la carrière sera majoritairement itinérante.

1634 : Il entre à l'Académie de Saint-Luc, la corporation des peintres et sculpteurs.

1651 : Il s'installe à Mantoue et y demeure au service et sous la protection de Charles II Gonzague, Duc de Mantoue, jusqu'à sa mort en 1664.

L'estampe chez CASTIGLIONE

Les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione sont marquées par une grande maîtrise technique et une richesse expressive qui les rendent particulièrement distinctives.

Ses œuvres sont caractérisées par l'utilisation habile du clair-obscur, créant des contrastes saisissants entre la lumière et l'ombre pour intensifier l'émotion des scènes représentées. Il a une capacité particulière à rendre le mouvement et la fluidité, notamment dans ses scènes de figures humaines, où l'instabilité et la tension sont perceptibles.

Son style se distingue par un raffinement dans le rendu des drapés et une attention minutieuse aux détails anatomiques. Une grande expressivité dans les visages de ses personnages, dont les émotions sont palpables, témoigne aussi de son intérêt pour la psychologie des sujets. On remarque ainsi clairement son inspiration de la tradition classique à laquelle il ajoute des dimensions dynamiques et modernes.

CASTIGLIONE et REMBRANDT

Les « Têtes orientales » de Giovanni Benedetto Castiglione se composent de deux séries distinctes : *Les grandes têtes d'hommes coëffées à L'Orientale* qui compte cinq gravures et *Les petites têtes d'hommes coëffées à l'Orientale* qui en compte seize. Ces séries ont probablement été réalisées à la fin des années 1640, une période durant laquelle Castiglione s'intéresse de plus en plus aux eaux-fortes de Rembrandt. Il s'inspire notamment des portraits de vieillards créés autour de 1630 et il est même probable qu'il ait possédé certaines de ces œuvres.

Castiglione est souvent vu comme l'artiste italien du 17^e siècle le plus influencé par l'œuvre de Rembrandt, une influence qui se manifeste particulièrement dans ses eaux-fortes. On y retrouve des similitudes iconographiques et techniques, comme des traits libres, des contrastes saisissants, ainsi qu'une recherche de précision dans les textures et les matières. Plusieurs têtes de Rembrandt semblent avoir servi de modèles pour ces séries, que Castiglione a ensuite transformées en archétypes distinctifs, contribuant à la constitution d'un répertoire iconographique bien défini.

Les deux eaux-fortes ci-dessous illustrent bien les inspirations qu'a pu trouver Castiglione chez Rembrandt pour réaliser ses têtes.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Vieillard à barbe pointue*,
eau-forte, 6,8 x 6,6 cm, Rijksmuseum Amsterdam

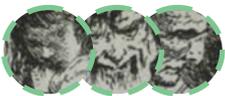
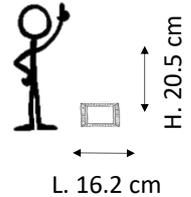


Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Troisième tête orientale*,
eau-forte, 15,4 x 13 cm, Rijksmuseum Amsterdam

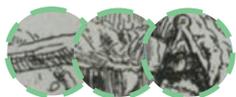


Deux magiciens et un garçon, de Giambattista TIEPOLO, 1743-1757

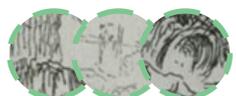
Eau-forte, Musée des Beaux Arts de Caen, Cabinet des Estampes



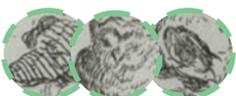
Ces deux vieillards semblent s'adresser de manière assez **intense et inquiétante** au jeune garçon à droite, se courbant vers lui. Cette impression est renforcée par le rictus du personnage barbu et hirsute au centre et par l'attitude dérobée du garçon. Ce trio crée également une **opposition entre jeunesse et vieillesse**. Doit-on y voir une **corruption de la jeunesse** ? Une idée accentuée par le serpent dont le regard croise celui du jeune homme, symbolisant la **tentation**.



On retrouve également associés à ces personnage **les attributs du savant ou du magicien** : les livres, le bâton, le globe et le compas,... La figure de **l'apprenti**, mais aussi le thème de la **magie** ou de **l'astrologie** sont des sujets récurrents des estampes de Tiepolo.



On distingue ici les **ruines** d'un autel ou d'une stèle à gauche, un **monument** à l'horizon ou encore un **vase** couché à gauche de la composition. Tous ces éléments font référence à un **répertoire antique** très en vogue dans l'art à partir de la Renaissance et souvent employé par Tiepolo.



Plusieurs éléments intensifient **l'aspect inquiétant, mystérieux et même morbide** de la scène. On remarque ainsi plusieurs **crânes et ossements**, animaux et humains, jonchant le sol. Les personnages sont également observés par un **chien errant décharné** et par un hibou ou une chouette, **créature de la nuit**. Ils semblent renvoyer au thème de la **mort**, omniprésent dans la gravure de Tiepolo.

Description générale

Cette eau-forte livre à l'œil du spectateur un très grand nombre de détails, très complexes à interpréter. L'artiste attire le regard au centre de la composition, où trois personnages sont penchés les uns vers les autres. Deux vieillards, à gauche et au centre du trio, s'adressent à un jeune garçon au regard fuyant, se tournant vers lui et tenant livres et compas. Celui de gauche est assis sur un tabouret orné. Ils entourent un grand globe et le sol autour d'eux est jonché d'ossements.

Cette scène est observée par un chien à droite, se découpant sur l'horizon où on aperçoit un bâtiment au loin, et par un hibou perché sur la branche d'un grand arbre au deuxième plan. Un serpent, la tête tendue vers celle du garçon, s'enroule autour d'un bâton à ses pieds.

Entre les branches de l'arbre et à gauche de la composition, on distingue un décor architectural sur lequel une étoffe et un bâton ont été déposés. La signature de l'artiste apparaît sur une pierre en bas à droite de l'estampe

TIEPOLO et l'estampe, le contexte vénitien

La ville de Venise s'impose au 18^e siècle comme l'un des principaux centres européens de l'art du livre et de l'estampe. Elle est un foyer majeur de production et de diffusion d'art graphique, alimenté par les entreprises d'imprimerie et d'éditions. Largement nourri dans son répertoire iconographique et technique par ce contexte artistique, Tiepolo y contribue également considérablement.

Il participe notamment à l'édition de plusieurs grands ouvrages vénitiens (*Il gran teatro di Venezia*, de Domenico Lovisa, 1717 ou *Verona illustrata*, 1732) en réalisant des illustrations gravées par d'autres artistes comme Federico ou Andrea Zucchi. Sa contribution passe ainsi avant tout par le dessin et l'estampe de reproduction.

On ne connaît que trente-six eaux-fortes originales de Tiepolo, assemblées en deux séries. Elles constituent un registre essentiel de l'œuvre globale de l'artiste. La première série, les *Vari Capricci* est réalisée au tout début des années 1740 et publiée en 1743 par Anton Maria Zanetti. Sa deuxième série d'eaux-fortes, les *Scherzi di fantasia*, est probablement réalisée entre 1747 et 1750. Elle est publiée après la mort de l'artiste par son fils Giandomenico à partir de 1775.

Un moyen d'expression libre pour le peintre

L'intérêt pour l'eau-forte chez Tiepolo se manifeste sans doute en raison de sa proximité technique et visuelle avec le dessin et sa facilité d'emploi. Elle constitue un espace d'expression particulièrement libre pour le peintre, qu'il utilise pour créer indépendamment des contraintes de répertoire et de narration qu'impose la réponse à des commandes.

Ses estampes présentent ainsi des compositions extrêmement variées, aux sujets éclectiques souvent formés de synthèses de tous ses styles iconographiques. La gravure de Tiepolo se concentre ainsi sur la beauté du rendu général de la composition, la séduction de l'œil, en figurant des sujets dépourvus de sens, échappant au réel. Les estampes des deux séries présentent toutefois des thématiques récurrentes : des paysages, décors ou thèmes antiques, la présence de magie ou d'astrologie, ainsi qu'une omniprésence de la mort accompagnée souvent d'une impression et d'une ambiance inquiétante ou effrayante. Tous ces choix de représentation traduisent eux aussi cette liberté créative prise par le peintre.

La technique et le tracé qu'emploient Giambattista Tiepolo dans son œuvre graphique à l'eau-forte témoigne également d'une expression libre. On remarque en effet de très grandes variations dans l'intensité et la densité de traits. Nerveux et rapides, parfois larges et droits ou cursifs et courbes, ils traduisent avec brio les textures minérales, végétales, les tissus, fourrures,... L'usage d'importants espaces de réserve confèrent aussi aux compositions une très grande luminosité et un aspect aéré.

MINI BIO : Giovanni B. TIEPOLO (1696-1770)

1710 : Il entre dans l'atelier de Gregorio Lazzarini où il se familiarise avec les courants artistiques vénitiens contemporains mais aussi les peintres italiens du 17^e siècle.



1719 : Il épouse Maria Cecilia Guardi. Parmi les sept enfants qui atteignent l'âge adulte, ses deux fils Lorenzo et Giandomenico deviennent ses élèves et collaborateurs. C'est également le début des déplacements de Tiepolo vers l'étranger. Il répond à de nombreuses commandes de fresques et de tableaux pour divers édifices religieux et palais à Padoue, Milan, Pergame, Wurtzbourg,...

1762 : Renommé en Italie mais aussi dans le monde (Allemagne, Russie, Angleterre), Tiepolo est engagé par le roi Charles III d'Espagne pour décorer le palais royal. Il se rend à Madrid avec ses deux fils et y demeure jusqu'à sa mort en 1770.

CHRONOLOGIE



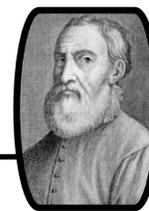
Francesco MAZZOLA,
dit **Le PARMESAN**
(1503-1540)



Francesco PRIMATICCIO
(1504-1570)



Battista del MORO
(1512-1573)



Paolo FARINATI
(1524-1606)



Odoardo FIALETTI
(1573-1638)



Guido RENI
(1575-1642)



Francesco Giovanni BARBIERI,
dit **Le GUERCHIN** (1591-1666)



Josepe de RIBERA
(1591-1652)



Simone CANTARINI
(1612-1648)



Pier Francesco MOLA
(1612-1666)



Lorenzo LOLI
(1612-1691)



Claude GELLEE,
dit **Le LORRAIN**
(1600-1682)



Luigi SCARAMUCCIA
(1616-1680)



Jan Dirksz BOTH
(1618-1652)



Giuseppe DIAMANTINI
(1621-1705)



Willem de HEUSCH
(1625-1692)



Antonio CANALETTO
(1697-1768)



Michele MARIESCHI
(1710-1743)



Giovanni Battista PIRANESE (1720-1778)



Giovanni Domenico TIEPOLO (1727-1804)



Bartolomeo PASSAROTTI
(1529-1592)



Camillo PROCACCINI
(1551-1629)



Antonio TEMPESTA
(1555-1630)



Annibale CARRACCI
(1560-1609)



Lodovico LANA
(1597-1646)



Giovanni Francesco GRIMALDI
(1606-1680)



Giovanni Benedetto CASTIGLIONE
(1609-1664)



Giovanni Andrea SIRANI
(1610-1670)



Herman van SWANEVELT
(1603-1655)



Francesco COZZA
(1605-1682)



Giulio il Vecchio CARPIONI
(1613-1678)



Salvatore ROSA
(1615-1673)



Carlo MARATTI
(1625-1713)



Bartolomeo BISCAINO
(1629-1657)



Marco RICCI
(1676-1730)



Giambattista TIEPOLO
(1696-1770)



Giovanni DAVID
(1743-1790)

GLOSSAIRE

Vocabulaire de l'estampe

Gravure : Art de creuser un support (bois, pierre, métal,...) en retirant de la matière pour former une image ou un texte.

Matrice : Support (métallique ou en bois) une fois le motif gravé sur sa surface. Encre et pressée sur une feuille de papier, c'est elle qui permettra la reproduction multiple de l'image.

Impression : On presse manuellement ou mécaniquement au moyen d'une presse la matrice encrée contre une feuille de papier pour y reporter le motif gravé.

Estampe (ou épreuve) : Résultat de l'impression du motif représenté sur la matrice sur le papier (ou autre support). Le mot « estampe » désigne donc l'œuvre, mais est parfois utilisé pour parler de la technique utilisée, comme synonyme de « gravure ».

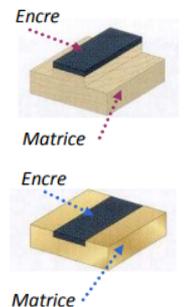
Xylographie : Technique de gravure sur un support en bois.

Chalcographie : Technique de gravure sur support métallique. La chalcographie désignait à l'origine la gravure sur plaque de cuivre, avant d'être étendue à la gravure sur tout type de métal.

Eau-forte : Technique spécifique de gravure sur plaque de métal (le plus souvent sur cuivre mais aussi sur zinc, acier,...). La plaque est recouverte par endroit d'un vernis puis plongée dans un bain d'acide nitrique. Par corrosion le produit creuse les traits du dessin reproduit sur la plaque (parties de la plaque dépourvues de vernis) qui apparaîtront donc en creux sur la matrice. Le terme d'« eau-forte » est une traduction directe du nom anciennement donné à l'acide nitrique : « *aqua fortis* ».

Vernis mou / dur : Plusieurs types de vernis sont utilisés dans la pratique de l'eau-forte. On utilise longtemps le vernis dur que l'on gratte pour le retirer de la plaque et former ainsi les traits du dessin qui seront creusés par l'acide. Se développe ensuite l'utilisation d'un vernis mou ne sèche pas et ne durcit pas mais reste tendre. On pose une feuille sur la couche de vernis en reportant le dessin au crayon et sous la pression, le vernis colle au papier que l'on retire ensuite, laissant sur la plaque les traits du dessin dépourvus de vernis. Le vernis mou est plus facile à travailler, à effacer et permet de réaliser des effets de textures imitant le crayon ou le fusain.

Taille d'épargne (ou gravure en relief) : Procédé de gravure, plutôt utilisé en xylographie, qui consiste à « épargner » les contours formant le dessin et à creuser les parties qui resteront blanches. Le motif destiné à être encré puis imprimé sur le papier apparaît donc en relief sur la matrice.



Taille-douce (ou gravure en creux) : Procédé de gravure, le plus souvent utilisé en chalcographie, qui consiste à creuser les traits du motif destiné à être imprimé. On déposera l'encre dans ces creux, les parties laissées en relief resteront blanches.

Gravure indirecte / gravure directe : Distinction entre une gravure réalisée manuellement par le graveur, au moyen d'une gouge, d'une pointe sèche ou d'un burin, qu'on appelle « gravure directe », et une gravure réalisée par corrosion, en utilisant un acide, qu'on appelle « gravure indirecte ».

Estampe originale / estampe de reproduction : Il existe souvent une distinction entre artiste et graveur. On parle d'« estampe originale » lorsque tout est réalisé par le même artiste ou d'« estampe de reproduction » lorsque le dessin à l'origine de l'estampe et la gravure sont réalisés par deux artistes différents.

Burin : Outil composé d'une tige d'acier dont l'extrémité est carrée, rectangulaire, ou en losange, avec un manche en bois appelé « champignon ». Il est utilisé pour creuser des sillons, retirer des bandes de matière dans le support.



Pointe sèche : Outil utilisé en chalcographie composé d'une pointe en acier trempé, assez fine. Elle permet de creuser des sillons dans le métal, plus profonds parfois mais moins larges que ceux du burin.



Réserve : Espace laissé non gravé sur la matrice et protégé de l'action de l'acide par le vernis. Il ne reçoit pas d'encre et crée un espace blanc sur l'estampe finale, correspondant à la partie claire de la composition.

Histoire de l'art

Académie : Société savante dont les membres se consacrent à l'étude et la pratique des lettres, des arts ou des sciences.

Caravagisme : Mouvement pictural du début du 17^e siècle, né sous l'influence de l'œuvre de Caravage (16^e siècle), et marqué par une exploration approfondie du traitement de la lumière (contrastes, clair-obscur, lumières réfléchies ou diffuses), des perspectives, des profondeurs et de l'utilisation de couleurs plus sombres. Ce courant est souvent opposé à l'École bolonaise, notamment en raison de son recours à des modèles réels et directs, ainsi que de ses sujets plus libres et populaires, contrastant avec la quête du beau idéal et les modèles classiques promus par l'Académie des Carrache.

Maniérisme : Courant esthétique de la fin de la Renaissance visant à réinterpréter le canon artistique grec, dans un contexte de redécouverte des œuvres antiques. Les artistes se concentrent désormais sur l'espace, la complexité de la composition, l'expression émotionnelle visible à travers la posture ou les proportions du corps, s'éloignant ainsi de la recherche d'une proportion stricte, en s'éloignant de l'exactitude de la proportion, à la recherche d'un beau idéal.

Réforme protestante et Contre-Réforme : La Réforme protestante (16^e siècle) naît d'une critique d'une remise en question de certains rôles et pratiques de l'Église catholique (tels que la vente d'indulgences, le culte des Saints et de la Vierge,...), entraînant la naissance du protestantisme. En réponse, la Contre-Réforme est lancée par l'Église catholique pour réaffirmer ses doctrines et réformer ses abus, notamment à travers le **Concile de Trente** (1545-1563). Ces deux mouvements ont considérablement transformé la religion et la société européenne.

Veduta (mot italien signifiant vue) : Peinture représentant un paysage panoramique, de manière très détaillée. Venise est, au cours du 18^e siècle, considérée comme la capitale des vedutistes.

L'influence du Concile de Trente dans l'art de la Renaissance

Lors du Concile de Trente, l'Église catholique réaffirme l'importance des images et des symboles dans le culte et formule des consignes afin de guider la représentation religieuse des artistes et des peintres.

Les œuvres d'art doivent ainsi refléter correctement les dogmes catholiques, sans ambiguïté, en représentant fidèlement les scènes bibliques et les saints. On insiste sur la beauté et l'ornementation des œuvres mais les représentations trop sensuelles ou frivoles sont découragées. De même, les images pouvant être perçues comme des blasphèmes ou des représentations trop humaines des divinités doivent être évitées. L'art doit rester au service de la foi et de la dévotion et doit être compréhensible et accessible au peuple, en particulier aux illettrés, transmettant les récits bibliques et enseignements religieux.



RENI Guido, La Vierge et l'Enfant avec saint Joseph au fond, 1568-1613, gravure à l'eau forte, musée des Beaux-Arts de Caen

CANTARINI Simone, Saint Jean-Baptiste dans le désert, 1630-1648, gravure à l'eau forte, musée des Beaux-Arts de Caen

EN LIEN AVEC LES COLLECTIONS

Rapprochements thématiques

Certains tableaux des collections permanentes du Musée des Beaux-Arts de Caen présentent des similitudes avec les estampes exposées, notamment en ce qui concerne les thèmes traités.

Les sujets religieux catholiques

1. La gravure *La Vierge et l'Enfant avec Saint Joseph au fond*, de **Guido Reni** ➤ *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, de Giovanni Antonio Sogliani,
2. La gravure *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, de **Lodovico Lana** ➤ *Saint Sébastien soigné par Irène*, de Giovanni Battista Caracciolo.
3. La gravure *Saint Jérôme*, **Lorenzo Loli** ➤ *Saint Jérôme*, du Pérugin, *Saint Jérôme*, d'un anonyme flamand et *Saint Jérôme*, de Lubin Baugin.
4. Les gravures *Judith*, du Parmesan et *Judith tenant la tête d'Holopherne*, de **Giovanni Sirani (d'après Reni)** ➤ *Judith et Holopherne*, de Véronèse et *Judith montrant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie*, de Gilles Coignet.

Les sujets mythologiques

1. La gravure *Vénus et Adonis*, de **Luigi Scaramuccia** ➤ *Vénus et Adonis*, de Cornelius Van Haarlem et *Vénus et Adonis*, d'un anonyme italien.
2. La gravure *Mercure et Argus*, de **Giuseppe Diamantini** ➤ *Mercure et Argus*, de Pietro Negri.

Rapprochement par auteurs

Plusieurs rapprochements peuvent également être faits par le biais des artistes présentés dans l'expositions, auteurs de certaines œuvres présentent dans les collections permanentes du musée.

1. L'artiste **Guido Reni** ➤ *La Crucifixion*, d'après Reni
2. **Le Guerchin** ➤ *Coriolan supplié par sa mère*, Le Guerchin
3. **Giovanni Benedetto Castiglione** ➤ *Io*, Castiglione
4. **Jusepe de Ribera** ➤ *Le Couronnement d'épines*, d'après Ribera
5. **Salvatore Rosa** ➤ *Glauco et Scylla*, Salvatore Rosa
6. **Giambattista Tiepolo** ➤ *Ecce Homo*, Tiepolo



PARMESAN Francesco MAZZOLA, dit Le, *Judith*, 1527-1530, gravure à l'eau forte, musée des Beaux-Arts de Caen

VÉRONÈSE, Paolo CALIARI, dit, *Judith et Holopherne*, vers 1580, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Caen

COIGNET Gilis, *Judith montrant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthunie* (détails), 16^e siècle, huile sur bois, musée des Beaux-Arts de Caen

REPÈRES GÉOGRAPHIQUES



Carte G. Vilquin

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages utilisés :

Gondard, C. (2010), « Histoire de la gravure occidentale : les origines », *Bulletin de la Sabix*, 47, p. 13-19, [Consulté en ligne, URL : [Histoire de la gravure occidentale : les origines \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/)].

Paoluzzi, M., C. (2004), *La gravure. L'histoire, les techniques, les chefs-d'œuvre de l'art graphique, des origines à nos jours*, Paris, Solar.

Rudel, J., Brit, E., Costa, S., Piguët, P. (1999), *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion.

Ressources documentaires et pédagogiques de la BnF :

Préaud, M., « Techniques e mos de la gravue » : [Techniques et mots de la gravure | BnF Essentiels](#)

Dossier « Naissance de l'estampe en Europe » : [Naissance de l'estampe en Europe | BnF Essentiels](#)

Vidéos « L'estampe au XV^e siècle », échange avec Caroline Vrand (conservatrice du patrimoine, chargée des estampes des 15^e et 16^e siècles au département des Estampes et de la photographie de la BnF), 8 vidéos :

<https://youtu.be/RA1HKrbO-TE?feature=shared>

INFORMATIONS PRATIQUES

Réservations

Formulaire de pré-réservation en ligne :

<https://mba.caen.fr/formulaire/demande-de-reservation-groupes>

Par téléphone : 02 31 30 40 85

(9h15-12h30 et 13h30-17h, du lundi au vendredi)

Mail : mba.groupes@caen.fr

Pour en savoir plus : consultez le site internet du musée mba.caen.fr

Horaires

- ▶ Le musée est ouvert du mardi au vendredi, de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
- ▶ Le samedi, dimanche et jours fériés de 11 h à 18 h

Accès

- ▶ **Bus (Ligne A ou B) :** arrêts Quatrans ou Bellivet
- ▶ **Tram (T1 ou T3) :** arrêt Château-Quatrans
- ▶ **Voiture :** périphérique nord en venant de Paris (sortie centre-ville, 3b) ou périphérique ouest en venant de Bretagne (sortie centre-ville) puis suivre la direction du château