

saïson 2016 2017

Auditorium du Louvre

LOUVRE



Premiers feux au musée

Parcours dans les salles

En lien avec le cycle de concerts :

« Premiers feux »
à l'auditorium du 11 janvier
au 23 mars 2017

Introduction

En prolongement du cycle de concerts proposé par l'auditorium en début d'année 2017 et consacré aux œuvres de jeunesse des grands compositeurs, le Louvre vous invite à un parcours au sein de l'aile Denon pour découvrir quelques-unes des plus belles peintures ou sculptures des collections du musée réalisées par des maîtres en leurs premières années.

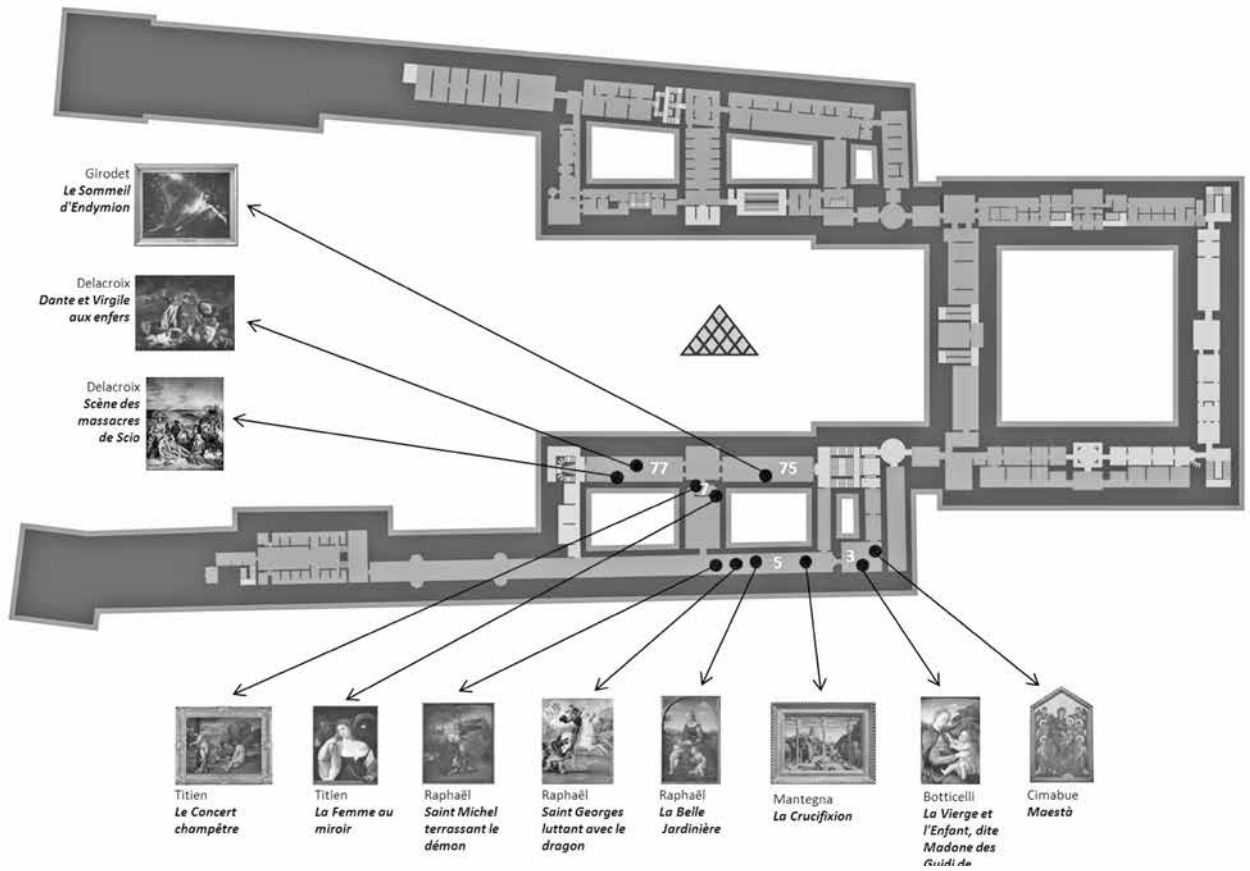
Les caractéristiques propres à la jeunesse artistique, que ce soient l'enrichissement par les rencontres ou les voyages, l'influence des maîtres ou des pairs, le désir de prouver ou de se prouver sa valeur, l'assimilation et le dépassement des règles, se laissent en effet facilement transposer des arts plastiques à la musique, et nous montrent à chaque fois les défis que se doit de relever un créateur.

Les maîtres italiens seront bien sûr à l'honneur dans le **Salon carré et la Grande Galerie de l'aile Denon** : Cimabue, Mantegna, Raphaël, dont l'ensemble constitué par la si douce *Belle Jardinière*, encadrée par les deux *Saint Michel* et *Saint Georges* forme un véritable « triptyque » de jeunesse dans la Grande Galerie, ou encore Titien, dont l'attribution longtemps problématique de son *Concert champêtre* à Giorgione est la meilleure preuve de son précoce talent.

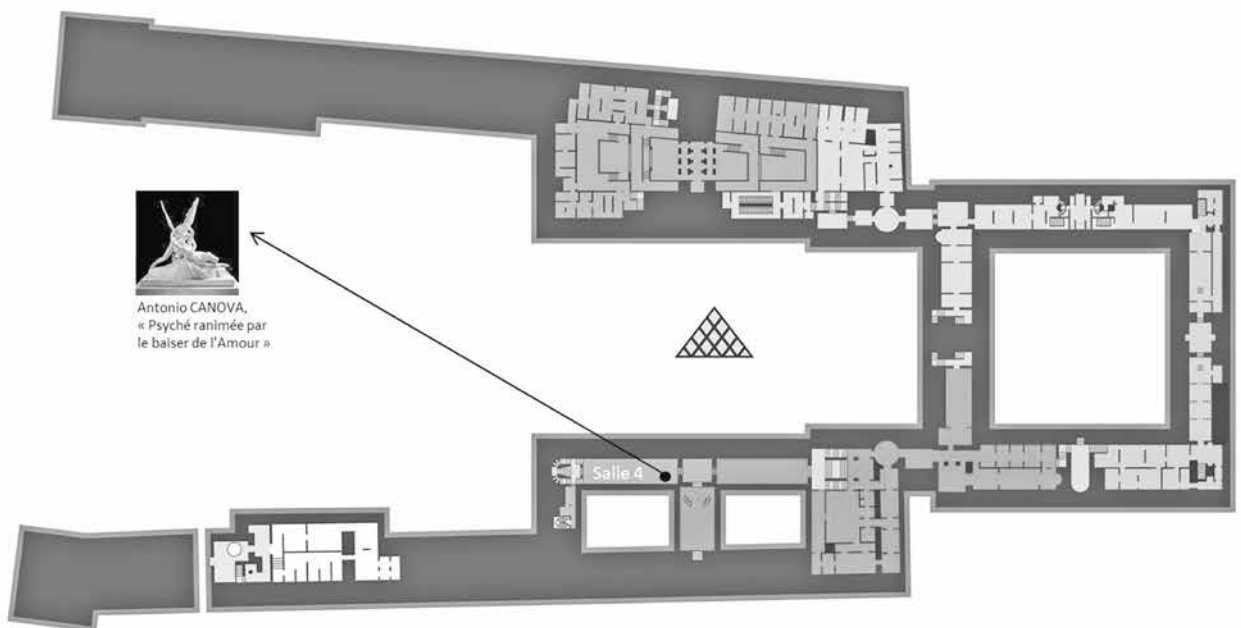
En sortant de la fameuse salle de la *Joconde*, deux **peintres français du XIX^e siècle** complètent ce parcours : Girodet avec son appropriation toute personnelle du procédé du sfumato dans son *Sommeil d'Endymion*, et Delacroix, déjà lui-même avec l'audace dont il fait preuve dans la composition et le thème de *La Barque de Dante* et la *Scène du massacre de Scio*.

Un détour par la sculpture conclut ce parcours, en descendant l'escalier Mollien pour revenir au **rez-de-chaussée dans la Galerie Michel-Ange**, avec *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, une composition où s'exprime l'extraordinaire virtuosité du jeune Canova.

1er étage



Rez-de-chaussée





La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges (Maestà)

de Cenni di Pepe, dit CIMABUE

Connu à Rome, Pise, Assise et Florence
de 1272 à 1302

Vers 1280

Département des Peintures
Peinture italienne (INV. 254)
Entré au Louvre en 1813
H. : 4,27 m. ; L. : 2,80 m.

Le cadre est orné de vingt-six médaillons peints figurant le Christ et quatre anges, des prophètes et des saints. Il s'agit d'une création précoce de Cimabue, vers 1280, bien antérieure à la *Maestà* de Santa Trinita (Florence, Galerie des Offices). Les réticences parfois émises sur l'attribution au peintre florentin viennent en grande partie du fait que l'on a longtemps assigné au tableau du Louvre une date tardive, difficilement conciliable avec son style hiératique et dramatique.

Une oeuvre précoce de Cimabue ?

Par sa monumentalité, la somptuosité du fond, le retable du Louvre donne du thème de la *Maestà*, c'est-à-dire la *Vierge avec l'Enfant* sur un trône soutenu par des anges, glorifiée comme reine des cieux, une illustration particulièrement saisissante. Sur le cadre original, vingt-six médaillons peints représentent en haut le Christ et quatre anges, puis des saints et des prophètes.

L'œuvre est décrite par Vasari en 1568 dans l'église San Francesco de Pise, dont elle ornait le maître-autel. Certains spécialistes ont donc fait le lien entre cette œuvre et le séjour pisan de Cimabue attesté en 1301-1302. Pourtant, l'étude stylistique du tableau et la comparaison avec la *Maestà* peinte pour Santa Trinita de Florence (Florence, galerie des Offices), une production tardive de l'artiste, font penser qu'il s'agit d'une création précoce, vers 1280. Elle contient néanmoins déjà des éléments qui témoignent des aspirations et des recherches du peintre à qui l'on doit le renouveau de la peinture en Italie.

Un art novateur

Cimabue domine le courant qui, à la fin du XIII^e siècle en Toscane, cherche à renouveler le langage pictural, à se détacher des canons rigides du style byzantin. Il fait preuve d'une sensibilité soucieuse d'une approche plus fidèle de la réalité.

La composition de la *Maestà* est symétrique et dense, encore massive. La Vierge est imposante par son hiératisme, et le geste de bénédiction du jeune Jésus peu enfantin. Pourtant, c'est avec une douceur et une souplesse nouvelles que Cimabue modèle les visages, désormais empreints d'humanité véritable. Les drapés, non plus simplement dessinés, semblent se creuser, suivre les mouvements du corps (comme par exemple les manteaux des deux anges du premier plan, dont on voit poindre le genou), sans doute sous l'influence de certains sculpteurs, comme Nicola Pisano.

Une sensibilité nouvelle

Cimabue utilise un chromatisme délicat, à base de dégradés, notamment sur les ailes des anges. Les figures acquièrent une réelle solidité, une présence plastique sans précédent.

Cimabue pose ainsi les jalons de la peinture du XIV^e siècle.

Son art contient en germes les questions qui intéresseront ses successeurs, et Giotto notamment : la représentation de l'espace, la représentation du corps, la lumière.



***La Vierge et l'Enfant, dite
Madone des Guidi de Faenza***

de Alessandro FILIPEPI dit BOTTICELLI

Florence, vers 1445– Florence, 1510

Vers 1465 - 1470

Département des Peintures

Peinture italienne (R.F. 2099)

Legs du baron Basile de Schlichting, 1914

H. : 0,73 m. ; L. : 0,49 m.

Inspiré d'une *Vierge à l'Enfant* de Filippo Lippi (Munich, Alte Pinakothek) dont Botticelli fut l'élève, ce tableau est sans doute une œuvre de jeunesse du peintre florentin.

Une atmosphère mélancolique

Une atmosphère des plus mélancoliques règne sur cette œuvre. Le Christ Enfant semble implorer sa mère et lui réclamer de l'attention, tandis qu'elle le tient à distance, avec une mélancolie, et une angoisse contenue dans l'expression attendrie de la Vierge : les yeux baissés et pleins de tristesse, car elle sait. Elle sait quelle mission son fils va devoir accomplir, quel chemin tortueux il va devoir suivre pour racheter l'humanité. L'arrière-plan et ses montagnes sèches et escarpées nous en disent suffisamment.

Formation du style

Botticelli s'inscrit dans la lignée des madones de son maître et lui emprunte son *disegno*, c'est à dire ce dessin très net. On note également l'influence de l'école florentine dans une insistance sur le contour, un souci du relief et du modelé.

Le voile de la Vierge, draperie flottante, et le mouvement des silhouettes ont leur équivalent dans plusieurs compositions de Filippo Lippi, mais leur démarche, chez Botticelli, est déjà presque dansante.

L'apport personnel de Botticelli est ici la recherche d'une organisation rationnelle de la surface qu'il rythme d'éléments d'architecture, aux lignes fuyantes.



La Crucifixion

de Andrea MANTEGNA

Isola di Cartura (Vénétie), 1431 –
Mantoue, 1506

1456–1459

Département des Peintures
Peinture italienne (INV. 368)
Entré au Louvre en 1798
H. : 0,76 m. ; L. : 0,96 m.

La Crucifixion provient d'un retable commandé en 1456 à Mantegna pour le maître-autel de l'église San Zeno de Vérone. Elle ornait le centre de la prédelle, dont les deux panneaux latéraux sont conservés depuis 1806 au musée des Beaux-Arts de Tours. Cette œuvre de jeunesse exprime trois qualités qui demeureront constantes chez Mantegna et fondent la modernité de son style : l'emploi magistral de la perspective, les références à la culture antique et la forte expressivité des figures.

Le premier retable de style Renaissance en Italie du Nord

Mantegna illustre l'*Évangile de Jean* : Jésus est crucifié sur le « lieu du crâne » (celui d'Adam, au pied de la croix), avec deux malfaiteurs. Des soldats jouent sa tunique au sort, tandis que surgit au premier plan le lancier qui l'a transpercé (Longin). A gauche, Jean fait face au groupe des saintes femmes entourant la Vierge en pleurs. Le polyptyque de San Zeno peut être considéré comme le premier exemple en Italie du Nord de tableau d'autel renaissant, représentant une *Sainte Conversation* dans un espace unifié. Cependant, Mantegna va plus loin que ses contemporains dans l'exploration systématique de la perspective. Le point de fuite principal, situé derrière la Croix du Christ, à la limite du plateau du Golgotha, privilégie une vue de bas en haut, *da sotto in sù* caractéristique du peintre.

Une construction symbolique

La perspective avec point de fuite bas répond ici à plusieurs objectifs : dramatiser la scène, la magnifier et faire entrer le spectateur dans l'espace du tableau. La construction géométrique rigoureuse revêt un sens théologique. Les pieds du Christ occupent le centre du panneau, tandis que l'axe médian de la Croix organise une partition symbolique entre le bien et le mal : à la droite du Christ se trouvent le bon larron, les saints, Jérusalem, le grouillement de la vie, la lumière ; à sa gauche, le mauvais larron, les soldats, des arbres morts, un paysage inhabité, l'ombre. La Croix au centre, la forme circulaire du plateau et sa déclivité qui l'isole de l'arrière-plan replacent la scène au centre allégorique du monde : dans la tradition chrétienne, si Jérusalem est le nombril du monde et le Golgotha est à la fois le sommet de la montagne cosmique, le lieu où Adam fut créé et enterré et l'endroit où s'érige la Croix qui rachète l'humanité.

Mantegna : l'incarnation de l'idéal de la Renaissance

Proche des recherches de Donatello sur l'expression des sentiments, Mantegna atteint une grande intensité dramatique par son style linéaire, incisif, son dessin si maîtrisé, son sens de la composition. Il met son imagination féconde et son érudition au service de l'*historia*, capacité louée par Alberti à présenter plusieurs personnages dans une action, animés des sentiments variés et vraisemblants. Ces qualités lui assurèrent une notoriété précoce auprès de ses contemporains et le statut envié de peintre de cour auprès des ducs de Mantoue, les Gonzague. Cependant, sa manière âpre et coupante fut délaissée dès le début du XVI^e siècle au profit du style « doux » : en témoigne *Le Parnasse* (INV 370), retouché et « adouci » pour le conformer à l'esthétique nouvelle des autres tableaux du Studiolo d'Isabelle d'Este.



La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, dite La Belle Jardinière

de Raffaello SANTI, dit RAPHAËL

Urbino, 1483 - Rome, 1520

1507–1508

Département des Peintures
Peinture italienne (INV. 602)
Collection de François I^{er} ?
H. : 1,22 m. ; L. : 0,80 m.

Ni l'identité du commanditaire, ni les circonstances dans lesquelles *La Belle Jardinière* entra dans la collection royale ne sont connues. Après la *Vierge du Belvédère* (Vienne) et la *Vierge au chardonneret* (Florence), de 1505 - 1506, *La Belle Jardinière*, datée de 1507 ou de 1508, clôt, à la fin du séjour florentin de Raphaël, ses recherches sur le motif de la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean* inscrit dans une composition dynamique et pyramidale au premier plan d'un paysage.

Atmosphère bucolique

Cette atmosphère bucolique se retrouve dans deux autres madones de Raphaël qui sont à peu près contemporaines, c'est-à-dire peintes vers la fin du séjour florentin de l'artiste. Il s'agit de *La Madone à la prairie*, datée de 1506, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne et de *La Madone au chardonneret*, exécutée vers 1507, aujourd'hui aux Offices à Florence. Elles se concentrent sur le motif de la Vierge au premier plan d'un paysage et entourée de deux enfants dont les attitudes et les gestes s'accordent avec les siens pour créer un groupe à la fois fluide et cohérent. Toutes trois contiennent en outre en filigrane une préfiguration de la Passion de Jésus ; elle est explicite dans *La Madone à la prairie* où saint Jean tend sa croix de roseau à Jésus ou dans *La Madone au chardonneret* construite autour de l'oiseau qui passe pour avoir le plumage taché de rouge depuis qu'il ôta de la couronne du Christ ses épines ; dans *La Belle Jardinière*, cette prémonition est exprimée dans l'échange des regards entre Jésus, qui cherche à saisir sur les genoux de sa mère le livre contenant l'annonce de son supplice, et saint Jean qui esquisse un mouvement pour le suivre.

La période florentine

Cette volonté de peindre, avec un double souci de limpidité et de concision, la complexité des relations dynamiques et expressives entre les figures dans une composition pyramidale campée devant un paysage et culminant sur une figure contemplative enveloppée de drapés très plastiques, est caractéristique des recherches de la peinture florentine dans la première décennie du siècle : Michel-Ange en 1504-1507 dans le *Tondo Doni*, Léonard de Vinci à partir de 1500-1501 dans *La Vierge avec sainte Anne*, ne se consacraient pas à un problème plastique différent. La palette claire du tableau, sa lumière égale et idéale, la limpidité du paysage avec sa récession calme des plans vers un horizon assez haut et l'élancement d'arbres légers aux fûts d'une verticalité parfaite manifestent clairement l'influence du Pérugin sous laquelle s'est formé Raphaël. En même temps, les éléments d'architecture d'inspiration nordique, qui forment un petit paysage urbain sur la droite, trahissent l'intérêt porté par Raphaël jeune à la peinture flamande importée en Italie à la fin du XV^e siècle, celle de Memling en particulier.



Saint Michel terrassant le démon, dit le Petit Saint Michel

de Raffaello SANTI, dit RAPHAËL

Urbino, 1483 - Rome, 1520

Vers 1503–1505

Département des Peintures

Peinture italienne (INV. 608)

Collection de Louis XIV (acquis en 1661)

H. : 0,30 m. ; L. : 0,26 m.

Ce *Saint Michel terrassant le démon* a peut-être peint pour le duc d'Urbino, Guidobaldo da Montefeltre, vers 1503 - 1505, en même temps que le *Saint Georges luttant avec le dragon* (INV. 609) auquel il est toujours resté associé.

De l'Apocalypse à La Divine Comédie

Le combat de l'archange saint Michel contre le dragon, figure allégorique du mal, est évoqué dans l'*Apocalypse* de Saint Jean : à l'issue de la lutte de l'archange contre les anges rebelles, le dragon est terrassé et précipité sur la terre. Dans ce cas précis, la représentation traditionnelle est enrichie de scènes annexes inspirées de *L'Enfer* de *La Divine Comédie* où Dante évoque le châtement des hypocrites et des voleurs. Les uns sont figurés, ici à gauche, drapés de chapes de plomb doré, sortant de terre et marchant en procession devant la ville de la colère embrasée ; les autres, à droite, sont nus et livrés à des serpents et à des oiseaux noirs.

Un texte apprécié à la cour d'Urbino

Ce texte de Dante était très apprécié à la cour d'Urbino et le duc Guidobaldo da Montefeltre, à moins que ce ne soit sa soeur Giovanna Feltria della Rovere désireuse de célébrer la réception de son fils Francesco Maria della Rovere dans l'ordre de Saint-Michel en 1503, pourraient être à l'origine de la commande de ce tableau. Il forme une paire avec un *Saint Georges*, présent aussi au musée du Louvre, dont une autre version d'esprit très voisin, se rattache clairement au mécénat du duc d'Urbino. Les couleurs du bouclier de saint Michel, orné d'une croix rouge sur fond blanc, allusion à la croix de saint Michel, chevalier du Christ, n'ont pu être mises en relation avec aucune destination précise.

Une forte influence nordique

L'oeuvre est caractéristique d'une série de tableaux de très petits formats peints par Raphaël dans les années 1503-1505. Raphaël se partageait, alors, entre Pérouse et Urbino. Le souvenir du Pérugin, sensible ici dans la figure grêle et dansante de saint Michel, se conjugue avec une forte influence de la peinture nordique, de Memling surtout, mais aussi - et c'est l'originalité de ce tableau - de Jérôme Bosch. Cet artiste avait très probablement séjourné à Venise autour de 1500 et ses créatures fantasmagoriques, minuscules et graciles, appartenant à un monde souterrain et totalement imaginaire, ses effets de lueurs artificielles, fascinèrent les artistes y compris les peintres italiens. Raphaël fut un des premiers à s'inspirer de lui, comme on le voit ici dans les figures infernales combattues par saint Michel et dans le paysage.



Saint Georges luttant avec le dragon

de Raffaello SANTI, dit RAPHAËL
Urbino, 1483 - Rome, 1520

1505

Département des Peintures
Peinture italienne (INV. 609)
Acquis, 1661. Collection de Louis XIV

Ce *Saint Georges luttant avec le dragon* a peut-être été peint pour le duc d'Urbino vers 1503 - 1505, durant la jeunesse de Raphaël, en même temps que le *Saint Michel terrassant le démon* (INV. 608) auquel il est toujours resté associé.

Le combat du bien et du mal

De la même façon que pour le « petit Saint Michel », la lutte de Saint Georges représente la victoire finale du bien sur le mal, ce dernier prenant les traits d'une bête terrifiante et monstrueuse, synonyme d'espoir pour le croyant, et prolongement d'une autre victoire, celle du Christ ressuscité triomphant de la mort. Les correspondances entre les deux tableaux sont d'ailleurs nombreuses : le même instant est saisi, celui qui précède le coup fatal porté à une bête déjà affaiblie par le combat (la lance brisée de Saint Georges a déjà transpercé en partie le monstre), symétrie dans la position et le geste des deux héros en armure, Saint Michel nous présentant son profil gauche quand Saint Georges à cheval semble s'élaner vers la droite du tableau. Transmise et adaptée par Jacques de Voragine dans sa célèbre *Légende dorée* au Moyen-Âge, l'histoire de Saint Georges est celle d'un chevalier romain du III^e siècle qui aurait sauvé les habitants de la ville de Silène en Libye d'un dragon qui les menaçait. Exigeant un tribut quotidien à la cité en dévorant des jeunes gens tirés au sort, le dragon sera abattu par Saint Georges le jour où la fille du roi sera menacée. Georges deviendra ensuite le saint patron des chevaliers.

Une composition efficace

Dans un paysage typiquement ombrien, avec collines et arbrisseaux, très différent de celui beaucoup plus sombre que l'on retrouve dans le *Saint Michel*, toute la scène du *Saint Georges* est composée, d'une manière efficace, le long de diagonales correspondants au dernier geste offensif du dragon, au cabrage du cheval et à la posture de la princesse fuyant à l'arrière-plan. Le saint sur la selle rouge de sa monture blanche cabrée, est équipé d'une armure étincelante au heaume doté d'un haut cimier tandis que sa cape est gonflée par l'action. Le dispositif scénique permet à l'observateur de comprendre d'un seul coup d'oeil le récit complet des éléments de la scène.



Le Concert champêtre

de Tiziano VECELLIO, dit TITIEN

Pieve di Cadore, 1488/1490 - Venise, 1576

Vers 1509

Département des Peintures
Peinture italienne (INV. 71)

Collection de Louis XIV, acquis de Jabach en
1671

H. : 1,05 m. ; L. : 1,37 m.

Traditionnellement attribué à Giorgione, *Le Concert champêtre* est considéré à présent comme une oeuvre de jeunesse de Titien. Ce tableau serait une allégorie de la Poésie, dont les symboles - la flûte et l'eau versée - sont partagés entre deux femmes nues à la beauté idéale. Ces figures irréelles n'existent que dans l'imagination des deux hommes qu'elles inspirent, selon un goût répandu à Venise au début du XVI^e siècle pour la représentation simultanée du visible et de l'invisible.

Un monde poétique

Deux jeunes hommes, l'un vêtu d'un costume rouge à manches bouffantes, jouant du luth, l'autre, cheveux blonds, les pieds nus, habillé simplement, sont assis au centre d'un paysage vallonné, baigné par le soleil couchant. Ils sont entourés de deux femmes nues. L'une se tient debout à l'écart et verse de l'eau dans une fontaine. L'autre, assise de dos, joue de la flûte. À l'arrière-plan, sous le bosquet d'arbres, un berger garde ses moutons. La rencontre de ces deux personnages masculins habillés aux côtés de figures féminines nues laisse supposer une signification complexe. Titien semble vouloir confronter deux mondes : l'aristocratie vénitienne d'une part et des nymphes et des bergers d'autre part. Ils ne se parlent pas. Leurs échanges passent par la musique.

Un paysage pastoral

Ce thème de la musique au milieu d'un paysage serein peut évoquer une allégorie de la Poésie, un poème ou une légende. Titien accorde beaucoup d'importance au paysage. Il ne l'utilise pas comme un simple décor, au contraire il est le reflet d'un certain état d'âme. La recherche d'un équilibre se traduit par une intégration des figures dans le paysage où l'homme et la nature doivent être en parfaite harmonie. Cette pensée évoque le mythe de l'Arcadie, formulé par Virgile dans les *Bucoliques* et repris par le poète napolitain Jacopo Sannazzaro, en 1504 à Venise, qui raconte la vie heureuse des bergers en Arcadie, occupés essentiellement par le chant et la musique.

Giorgione et Titien : le maître et l'élève

L'exécution et la conception de ce tableau illustrent le style de jeunesse de Titien. Pourtant, le tableau a longtemps été attribué à Giorgione. C'est vers 1509 que la collaboration entre les deux artistes est la plus étroite, d'où cette difficulté à distinguer les deux mains. Lorsque Giorgione meurt en 1510 de la peste, Titien apparaît le seul successeur possible à Venise. Face à la demande de la clientèle privée du maître, le jeune peintre devient l'héritier tout désigné. L'attribution de ce tableau a été discutée à différentes époques. D'abord considérée comme un Giorgione dans la collection de Louis XIV, l'oeuvre est attribuée tour à tour à Bellini, Palma Vecchio ou Sebastiano del Piombo, puis devient le fruit d'une collaboration des deux artistes pour être désormais, malgré quelques controverses, rendue à Titien. On ne connaît pas la provenance du tableau avant son entrée dans les collections françaises.



La Femme au miroir

de Tiziano VECELLIO, dit TITIEN

Pieve di Cadore, 1488/1490 - Venise, 1576

Vers 1515

Département des Peintures

Peinture italienne (INV. 755)

Collection de Louis XIV, acquis de Jabach en 1662

H. : 0,99 m. ; L. : 0,76 m.

Dans ce chef-d'oeuvre du classicisme chromatique de la jeunesse de Titien, l'harmonie de la composition et des couleurs exalte la beauté de la femme. Titien donne ici le prototype de l'idéal féminin caractéristique de la peinture vénitienne. Les deux miroirs, dont l'un est tenu par l'homme, permettent à la jeune femme de se voir de face et de dos : ce thème du reflet, inventé par Giorgione, met en valeur l'habileté technique de l'artiste.

Une composition classique

Cette jeune vénitienne rêveuse et sensuelle, surprise pendant sa toilette, tient d'une main ses cheveux et de l'autre un flacon de parfum. Debout, le corps de face, elle porte sous une robe verte à bretelles une chemise blanche plissée à large décolleté qui laisse apparaître surtout son épaule gauche. Elle est assistée par un homme, barbu, vêtu d'un pourpoint rouge, qui lui présente deux miroirs, l'un de face et l'autre de dos. Dans un cadrage serré, les deux figures occupent tout l'espace. La composition classique se lit clairement grâce à un rythme harmonieux où chaque forme se fait l'écho de l'autre. Ainsi, la forme ovale du visage et celle circulaire du miroir répondent aux lignes courbes dessinées par le bras nu, la manche droite, les rondeurs des épaules et le décolleté.

Un hymne à la beauté vénitienne

Si Titien est encore proche de son maître Giorgione, par l'utilisation des artifices du rebord au premier plan et du miroir, il s'en éloigne par sa palette riche en couleurs vives et par le jeu subtil des effets de clair-obscur, en particulier dans le vêtement rouge de l'homme qui se tient dans l'ombre. Cette oeuvre de jeunesse révèle l'intérêt de Titien pour les portraits de femmes dont il peignit les charmes à plusieurs reprises entre 1510 et 1520. Le visage incliné, les yeux bleus, la carnation claire, les épaules nues, les cheveux blonds, ondulés et détachés sont autant de détails qui fixent l'idéal féminin à Venise au début du XVI^e siècle. Ce thème à la mode inspirera de nombreux artistes comme Palma, Bordon et Savoldo.



Endymion. Effet de lune, dit aussi Le Sommeil d'Endymion

de Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON

Montargis, 1767 - Paris, 1824

Salons de 1793 et de 1814

Département des Peintures
Peinture française (INV. 4935)

Acquis en 1818

H. : 1,98 m. ; L. : 2,61 m.

Le berger Endymion, à la beauté idéale, reçoit la visite nocturne de la déesse Diane, qui le rejoint sous la forme d'un rayon lumineux. Son passage à travers le feuillage d'un arbre est facilité par Zéphyr. Le jeune Girodet, élève de David, qui peint cette toile à Rome en 1791, s'écarte délibérément de David et annonce le Romantisme. Le nu idéal est d'inspiration antique mais l'éclairage lunaire, l'effet mystérieux et irréel, appartiennent à une sensibilité nouvelle.

Un bel endormi

Le berger Endymion, le plus beau des mortels selon la mythologie, est endormi nu sous un platane. Junon, qu'il avait offensée, l'avait plongé dans un sommeil profond de trente années, au cours desquelles il conserva toutefois sa jeunesse. Diane, la déesse chaste qui refuse l'amour, succomba à l'attrait de sa beauté idéale et vint le retrouver chaque nuit. La déesse s'identifiant à la Lune se manifeste ici sous la forme d'un rayon lumineux, qui caresse le visage et le torse d'Endymion. Le passage de la Lune est facilité par Zéphyr qui écarte les branches d'un laurier.

« Faire quelque chose de neuf »

Girodet avait « le désir de faire quelque chose de neuf » dans cette oeuvre, comme il l'a écrit lui-même. Cet élève de David s'intéressait à une scène des amours des dieux qui aurait pu séduire, non son maître, mais un artiste baroque ou rococo. Cette scène n'avait rien d'héroïque ni de moral. Endymion est un personnage de la mythologie grecque, puis d'une fable latine, racontée par Lucien dans le *Dialogue des dieux*. Girodet ne s'est pas inspiré de la première, où le berger est aimé de Séléné, mais de la seconde. Dans le tableau, la figure d'Endymion surprend par son corps au canon allongé, presque maniériste. Sa pose rappelle celle des figures mythologiques du Corrège ou de quelque martyr peint à l'époque baroque. Un mélange de sensualité et de froideur s'en dégage. Par son éclairage, la toile est également très différente des tableaux de David et de son école. L'obscurité profonde qui baigne une grande partie de la scène est traversée par une lumière à la curieuse teinte bleutée. Le contour de lumière sur le corps de l'Amour illustre la recherche du bizarre qui intéressait Girodet. Le buste d'Endymion éclairé a un effet vaporeux évoquant Vinci ou Le Corrège, artistes peu appréciés à l'époque, excepté par Prud'hon. Par son étrangeté, ce tableau annonce l'art romantique.



Dante et Virgile aux enfers, dit aussi La Barque de Dante

de Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 -
Paris, 1863

Salon de 1822

Département des Peintures
Peinture française (INV. 3820)
Acquis au Salon de 1822
H. : 1,89 m. ; L. : 2,41 m.

« Aucun tableau ne révèle mieux l'avenir d'un grand peintre », c'est ainsi que Thiers salua, en 1822, cette première oeuvre présentée au Salon par le tout jeune Delacroix. L'artiste, par un sujet inédit inspiré de *l'Enfer* de Dante, par la conception sombre et profondément dramatique de la composition, par les références à Michel-Ange et à Rubens, donnait une orientation nouvelle, bientôt qualifiée de romantique, à la peinture.

Hardiesses nouvelles

Les classiques imitant les Grecs et les Latins ont fait leur temps. Ils ne correspondent plus au goût nouveau. L'idée sous-tendue par Dante et Virgile est que, à l'étranger, de grands génies ont écrit des oeuvres où la manière de voir et de sentir diffère beaucoup de celle des Français. Les lire, c'est exciter son esprit par des sujets nouveaux, c'est animer son imagination par des hardiesses nouvelles.

Si nouvelles, que le tableau de Delacroix reçut un accueil mitigé : Delécluze, disciple de David, y voyait « une vraie tartouillade ». Delacroix s'inspire de l'écriture visionnaire du poète italien, afin de mettre en scène un tableau d'une force et d'un romantisme évidents.

Vers l'Enfer

Bien qu'inspirée de la tradition mythologique, l'oeuvre montre le poète italien Dante Alighieri (1265-1321). Dante raconte dans sa *Divine Comédie* (1306-1321) la visite qu'il aurait accomplie dans l'enfer, guidé par Virgile. *La Divine Comédie* est divisée en trois parties : l'enfer, le purgatoire, le paradis, et c'est en enfer que Dante effectue ce voyage initiatique avec le poète antique, traversant les neuf cercles et rencontrant Béatrice, qui le conduira au paradis. Ici, Dante et Virgile, conduits par Plégyas, franchissent le lac qui entoure la cité infernale de Dité et dans lequel se tordent des damnés. Ces derniers tentent de s'échapper de l'enfer en s'accrochant à la barque.



Scène des massacres de Scio ; familles grecques attendant la mort ou l'esclavage

de Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Salon de 1824

Département des Peintures

Peinture française

Acquis au Salon de 1824

H. : 4,19 m. ; L. : 3,54 m.

Illustrant l'un des épisodes les plus dramatiques de la guerre entre les Grecs et les Turcs, cette toile imposante alluma, au Salon de 1824, la querelle du romantisme. Le coloris éclatant, l'absence de centre de la composition, la hardiesse du dessin, l'ambiguïté assumée de la représentation témoignent d'une audace inédite dans la peinture de cette époque.

Un engagement mûri

La guerre d'indépendance des Grecs contre l'occupant turc débuta en 1820 et suscita l'enthousiasme des européens progressistes ; nombreux furent ceux qui s'engagèrent aux côtés des Grecs, tel le poète romantique anglais Byron, fort admiré par Delacroix, et qui mourut en 1824 à Missolonghi. Dès le 15 septembre 1821, Delacroix se « propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances, si d'ailleurs il y a quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de me faire distinguer » (*Correspondance*, I, p. 132). Toutefois, c'est seulement en mai 1823 qu'il note dans son *Journal* (I, p. 32) : « Samedi je me suis décidé à faire pour le Salon des *Scènes du Massacre de Scio* ». En avril 1822 s'étaient déroulés en effet les dramatiques massacres des habitants de l'île de Scio. On dénombra environ vingt mille morts et le reste de la population fut emmené en esclavage.

Une résignation structurée

Delacroix s'attache à la mise en place de son œuvre, soulignée par une harmonie soutenue de rouges et de bleus. Deux grandes masses se répondent : le groupe des Grecs hagards et meurtris à gauche, le fougueux cavalier turc à droite, seul rappel immédiat de l'action militaire – des combats se déroulent encore au second plan, dans le vaste paysage coloré. Delacroix dispose au premier plan des personnages prostrés et insiste sur leur résignation. Ces hommes et ces femmes, seuls ou par groupes de deux, sont isolés dans leur souffrance ou dans l'attente. Nul détail ne laisse entrevoir la possibilité d'une action commune ou d'une intervention salvatrice. La nature aride et la ligne d'horizon élevée accentuent encore le sentiment de fatalité qui pèse sur les vaincus.

Portée politique et artistique

Delacroix se démarque de la peinture d'histoire telle que David ou Gros la concevaient encore : la scène s'articule autour de deux groupes qui s'opposent, l'un à gauche, ramassé sur lui-même, l'autre à droite, subissant la violence du rapt. Il ne montre ni le moment de la bataille ni celui de la victoire, mais les conséquences d'une politique de domination : toute une population réduite en esclavage. Ce parti audacieux met l'accent sur le pathétique, sur la volonté d'exprimer la souffrance humaine, en somme sur une interprétation subjective des témoignages et récits sur cette guerre. Elle peut aussi être interprétée comme un geste politique dans cette France où des comités philhellènes se constituent pour demander aux gouvernements d'intervenir et de mettre fin à l'oppression. Ce sera chose faite en 1827, et l'indépendance grecque sera enfin reconnue en 1830.



Psyché ranimée par le baiser de l'Amour

de Antonio CANOVA

Possagno, 1757 - Venise, 1822

1793

Marbre

Département des Sculptures

Sculptures italiennes (MR 1777)

Commandé par le colonel John Campbell en 1787; acquis en 1801 par Joachim Murat

H.: 1,55 m. ; L.: 1,68 m. ; Pr.: 1,01 m.

Ce jeune homme ailé qui vient de se poser sur un rocher où git sans connaissance une jeune fille, c'est le dieu Amour – ou Cupidon en latin – reconnaissable à ses ailes et à son carquois rempli de flèches. La jeune fille se nomme Psyché. Vénus, déesse de la Beauté et mère de l'Amour, exigea qu'elle rapportât des Enfers un flacon lui interdisant rigoureusement de l'ouvrir.

Mais la curieuse ne put s'en empêcher : ayant respiré les effluves infernaux, elle tomba aussitôt dans un profond sommeil proche de la mort. La voyant étendue sans vie, Amour accourut à tire-d'aile ; du bout de sa flèche il la toucha légèrement, afin de s'assurer qu'elle n'était pas morte. C'est l'instant saisi par le sculpteur : Amour enlace tendrement Psyché, la redresse, et rapproche son visage de celui de sa bien-aimée. Psyché se laisse doucement aller vers l'arrière, et d'un geste alanguiné saisit la nuque de son amoureux.

Une composition complexe

Canova semble avoir fait de nombreuses recherches avant d'élaborer cette très savante composition, dont l'origine est une peinture romaine découverte à Herculaneum, que le sculpteur visite lors de son séjour à Naples, en 1787. Canova copie précisément la position accroupie de l'homme, de même que la pose allongée de la femme, et le geste de ses bras. Puis il modèle de nombreuses figures en terre, d'où se dégage peu à peu l'enlacement des corps.

La position des jambes de Psyché et d'Amour délimite un volume pyramidal, qui assoit solidement la composition sur le rocher.

Canova réussit à conjuguer à la fois une réelle stabilité et une rotation complexe et dynamique. Il fait tourner sa composition : depuis le pied droit d'Amour, le mouvement suit l'enlacement des bras qui soulèvent Psyché, affirmant ainsi son retour à la vie.

La verticalité des ailes accentue le mouvement d'ascension. La charge émotionnelle et sensuelle est accentuée par l'écart entre les visages des amants. Le temps semble suspendu avant l'embrasement : l'embrasement final.

Quand le marbre devient chair...

Si les œuvres de Canova donnent une telle impression de vie, cela est dû au travail particulièrement subtil et diversifié sur la surface du marbre. On appréciera ici les traces de gradine volontairement laissées sur la surface du rocher, les différences de grain entre le drapé du tapis posé au sol et la légère mousseline qui enserre les hanches de Psyché. Le lissé des chairs est obtenu au moyen de râpes de plus en plus fines : ici, sur le visage d'Amour, on en distingue très bien les traces.

Le vase est un élément traité à part : son poli particulier vient de ce qu'il a dû être tourné avec des poudres à polir, puis lustré. Sculptées à part également, et finement gravées, les ailes d'Amour sont insérées dans son dos avec beaucoup de précision. Des traces de léger duvet ont pour fonction de dissimuler au mieux le raccord des ailes sur le dos. Les ailes ont une épaisseur et une matérialité incroyable, mais au soleil, à contre-jour, elles sont translucides, et d'une magnifique teinte dorée.

Cette œuvre dans tous ses détails est la démonstration brillante de la virtuosité de Canova sculpteur sur marbre.

En lien avec le cycle de concerts : « Premiers feux »

Du 11 janvier au 23 mars 2017

Mercredi 11 janvier / 20h

Vox Luminis

Lionel Meunier, direction
Jean-Sébastien Bach
Christ lag in Todes Banden
BWV 4

Georg Friedrich Haendel
Dixit Dominus HWV 232
Nisi Dominus HWV 238

Jeudi 12 janvier / 12h30

Frank Dupree, piano

Ludwig van Beethoven
Sonate n°1 en fa mineur
opus 2 n°1; Variations en ut
mineur WoO 80

Alban Berg

Sonate opus 1

Wolfgang Rihm

Toccata capricciosa, creation
française

Robert Schumann

Toccata en ut majeur opus 7

Jeudi 26 janvier / 12h30

Trio con brio Copenhagen

Dmitri Chostakovitch

Trio n°1 en do mineur opus
8, Poème

Johannes Brahms

Trio n°1 en si majeur opus 8

Vendredi 27 janvier / 20h

Ismaël Margain, piano

Amaury Coeytaux, Verena

Chen, Perceval Gilles,

David Petrik, violons

Adrien La Marca,

Léa Hennino, altos

Yan Levionnois,

Victor Julien-Laferrière,

violoncelles

Felix Mendelssohn-

Bartholdy

Quatuor avec piano n°3 en si
mineur opus 3

Octuor à cordes en mi bémol
majeur opus 20

Samedi 28 janvier / 16h

Ismaël Margain, piano

Amaury Coeytaux,

Perceval Gilles, violons

Adrien La Marca,

Léa Hennino, altos

Yan Levionnois,

Victor Julien-Laferrière,

violoncelles

Yann Dubost, contrebasse

Felix Mendelssohn-

Bartholdy

Quintette à cordes en la
majeur opus 18

Sextuor avec piano en ré
majeur opus 110

Mercredi 8 février / 20h

Plamena Mangova, piano

Dmitri Makhtin, violon

Alexander Kniazev,

violoncelle

Dmitri Chostakovitch

Trio n°2 en mi mineur opus 67

Serge Rachmaninov

Trio élégiaque n°2 en ré
mineur opus 9

Mercredi 1^{er} mars / 20h

Quatuor Modigliani

Franz Schubert

Quartettsatz en ut mineur D 703

Felix Mendelssohn-

Bartholdy

Quatuor à cordes en la
mineur opus 13

Antonin Dvořák

Quatuor à cordes n° 12 en fa
majeur opus 96 « Américain »

Jeudi 9 mars / 12h30

Aaron Pilsan, piano

Frédéric Chopin

Douze Études opus 10

Felix Mendelssohn-

Bartholdy

Rondo capriccioso en mi
majeur opus 14

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate n° 13 en si bémol

majeur K 333

Vendredi 10 mars / 20h

Trio Dali

Ludwig van Beethoven

Trio en mi bémol majeur

opus 1 n°1

Ernest Chausson

Trio en sol mineur opus 3

Samedi 11 mars / 16h

Rémi Geniet, piano

Jean-Sébastien Bach

Caprice sur le départ de son
frère bien-aimé BWV 992

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 2 en la majeur
opus 2 n° 2

Edvard Grieg

Sonate en mi majeur opus 7

Mercredi 22 mars / 20h

Marion Lebègue,

mezzo-soprano

Secession Orchestra,

Clément Mao-Takacs,

direction

Gustav Mahler

Lieder aus der Jugendzeit;
Blumine

Arnold Schoenberg

Lied der Waldtaube, extrait
des Gurrelieder

Johannes Brahms

Extraits des Ballades opus 10

Maurice Ravel

La Valse

Anton Webern

Passacaille opus 1

Alban Berg

Extraits des Frühe Lieder

Jeudi 23 mars / 12h30

Quatuor Arod

Wolfgang Amadeus Mozart

Quatuor à cordes n° 1 en sol
majeur K 80

Felix Mendelssohn-

Bartholdy

Quatuor à cordes en la
mineur opus 13

Anton Webern

Cinq Mouvements opus 5

Pour recevoir la newsletter de
la musée, connectez-vous sur
<http://info.louvre.fr/newsletter>
ou flashez ce code



Informations:

01 40 20 55 55

Réservation:

01 40 20 55 00

Pour un accès privilégié,
adhérez aux Amis du Louvre
www.amisdulouvre.fr

www.louvre.fr

© Auditorium du Louvre 2017