

**nouvelle
revue**

le musée idéal

VIVRE L'ART AUTREMENT



Léonard de Vinci

**Toutes ses peintures
enfin réunies !**

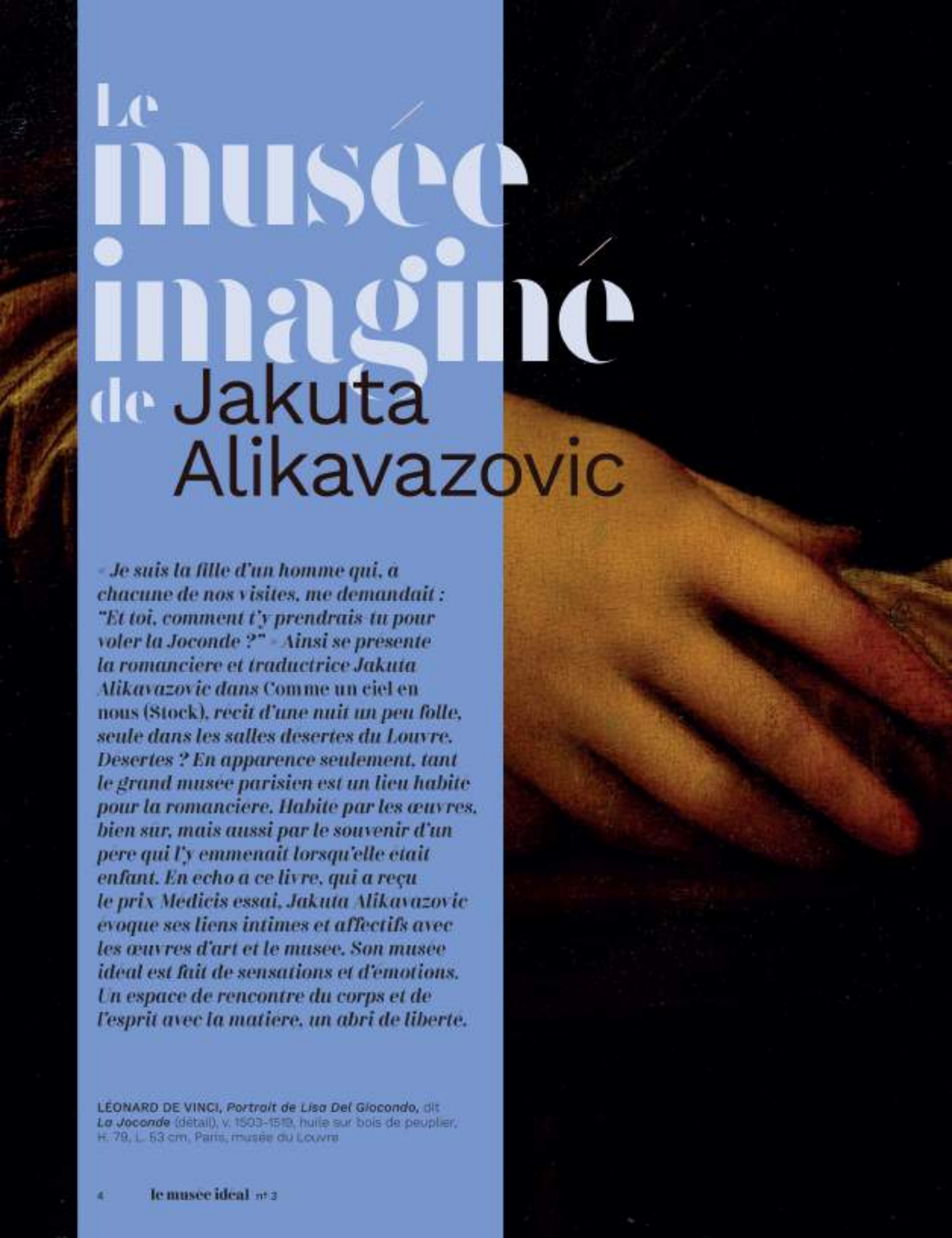
Gustave Doré

Gravures londoniennes

Hockney, Matisse, Munch...

Nos 10 expos coup de cœur



A large, dark, and detailed image of a hand, likely from Leonardo da Vinci's Mona Lisa, serves as the background for the right half of the page. The hand is shown in a close-up, with fingers slightly curled, and the lighting is dramatic, highlighting the texture of the skin and the veins.

Le musée imaginé de Jakuta Alikavazovic

« Je suis la fille d'un homme qui, à chacune de nos visites, me demandait : "Et toi, comment t'y prendrais-tu pour voler la Joconde ?" » Ainsi se présente la romancière et traductrice Jakuta Alikavazovic dans Comme un ciel en nous (Stock), récit d'une nuit un peu folle, seule dans les salles désertes du Louvre. Désertes ? En apparence seulement, tant le grand musée parisien est un lieu habité pour la romancière. Habite par les œuvres, bien sûr, mais aussi par le souvenir d'un père qui l'y emmenait lorsqu'elle était enfant. En écho à ce livre, qui a reçu le prix Médicis essai, Jakuta Alikavazovic évoque ses liens intimes et affectifs avec les œuvres d'art et le musée. Son musée idéal est fait de sensations et d'émotions. Un espace de rencontre du corps et de l'esprit avec la matière, un abri de liberté.

LÉONARD DE VINCI, *Portrait de Lisa Del Giocondo*, dit *La Joconde* (détail), v. 1503-1519, huile sur bois de peuplier, H. 79, L. 53 cm, Paris, musée du Louvre

Quelle visiteuse de musée êtes-vous Jakuta Alikavazovic ?

Je suis enthousiaste, exigeante, un peu erratique. Comme quand j'étais enfant, j'aime aller au musée pour m'y perdre – me perdre dans mes pensées, cette fois, plutôt que dans le lieu. Ma relation au musée a évolué au fil du temps, on pourrait parler d'un retour de flamme – quand j'étais une toute jeune femme et une toute jeune écrivaine, ou une écrivaine en devenir, les œuvres qui échappaient au musée étaient celles qui m'intéressaient le plus. Le Land Art m'a passionnée – ces œuvres qui sont des interventions dans le paysage, qu'il faut aller chercher. Encore une fois, le corps et son mouvement occupent une place centrale dans la relation à l'œuvre. Une œuvre fondatrice pour moi : la *Spiral Jetty* de Robert Smithson – une jetée en spirale monumentale au bord du lac salé de l'Utah, qui parfois apparaît, parfois disparaît, au gré du niveau de l'eau ; qui se couvre de cristaux de sel dans lesquels jouent les couleurs du ciel à différentes heures de la journée ; une expérience à chaque fois unique, qui révèle ce que le musée, les conditions d'exposition du musée, dissimulent : à savoir, le fait qu'on ne rencontre jamais une œuvre de la même façon. Soit c'est elle qui change. Soit c'est vous. Avec le temps, j'ai cependant connu un regain d'intérêt pour les musées. J'aime les expositions temporaires, ce sentiment de fête, l'impression de « maintenant ou jamais » qu'elles suscitent. Mais je suis difficile. Je n'aime pas la foule. Je n'aime pas la promiscuité au musée, c'est une torture de découvrir un tableau immergée dans le parfum de quelqu'un d'autre, quelqu'un qu'on n'a pas choisi d'avoir à ses côtés. Aussi, je me fatigue vite. Idéalement, je multiplierais les visites-éclair, comme autant de petits plongeurs. De plus en plus, j'aime retourner dans les collections permanentes. J'aime voir et revoir certains tableaux. Il y a un Matisse au Centre Pompidou – *Intérieur, bocal de poissons rouges* – qui me fascine. Je pourrais y vivre. Si nous étions dans une nouvelle de Borges ou de Cortázar, j'y basculerais. Il est paisible et parfait, ce tableau, car tout y circule, le regard devient courant

d'air ou bien c'est le courant d'air qui se fait regard – en tout cas, il me procure une sensation de tension tranquille, comme un animal qui dort. Et puis tout ce bleu, tous ces bleus, quelle fraîcheur, quelle joie, c'est ce qui ressemble le plus à une baignade.

Vous rappelez-vous votre première visite au musée ? Votre perception du lieu, le premier contact avec les œuvres d'art ?

Je n'ai pas de premier souvenir à proprement parler – mes souvenirs sont, comme souvent ceux de l'enfance, des « composites », des synthèses ; c'est d'ailleurs ce qui rend ces souvenirs si précieux, si riches : ils sont un feuilleté de temps, un musée à eux seuls, inépuisables. Je garde des lieux, des espaces, un souvenir physique très fort : la lumière, les échos. La possibilité de s'y perdre, qui pour la petite citadine que j'étais était une façon, paradoxale peut-être mais délicieuse, d'accueillir l'appel de la forêt – et d'y céder, ou de jouer à y céder. L'impression d'un labyrinthe. La tentation irrésistible des glissades. On parle souvent de la sensibilisation esthétique des enfants mais on oublie systématiquement les glissades. Il faudrait organiser dans les musées des visites glissées, on ne voit pas les œuvres de la même façon quand le corps est en mouvement. Je plaisante, bien sûr, mais il y a du sérieux là-dedans ; tout ce qui peut modifier le point de vue, la perspective, mérite d'être exploré. Voir une œuvre, ce n'est pas une opération calibrée, statique ; c'est une relation. D'un côté, mon corps, mon esprit et leurs circonstances actuelles ; de l'autre, la matière de l'œuvre. Un jour, j'ai visité le château de Versailles en fauteuil roulant. Je l'ai vu sous un jour tout à fait nouveau.

À quoi ressemblerait votre musée idéal ? Quelles œuvres aimeriez-vous y rassembler ?

À une époque, je faisais souvent un drôle de rêve : je découvrais, derrière un mur de mon appartement, un autre appartement – le reflet du premier, celui que j'occupais. Son reflet inversé. Vide. C'était lumineux, ça

L'exposition imaginative



Commissaire d'exposition :
Laurent Lempereur



SENS DE LA VISITE

SALLE 1

*A Florence, dans
l'atelier de Verrochio*

SALLE 2

*A la cour du
duc de Milan*

SALLE 3

De Milan à Amboise

Tous les Vinci du monde

*réunis pour la première fois
dans un musée !*

Il n'existe que dix-huit peintures de Léonard de Vinci. Ou peut-être vingt-trois, si la poignée de tableaux pour lesquels sa paternité est débattue parvenaient finalement à mettre les experts d'accord. Combien en avait-il peint au total ? Combien ont été perdus en cinq siècles, tel Leda et le Cygne, propriété de François Ier mystérieusement disparu des inventaires royaux en 1692 ? Combien pourraient ressurgir d'un grenier poussiéreux ? Apparemment pas tant que cela. Car, pour le plus grand artiste de tous les temps, la peinture n'était qu'une activité annexe. Au grand dam de ses commanditaires, il était toujours prompt à lâcher ses pinceaux pour remplir ses carnets : 50 000 pages de notes et de dessins qui témoignent de sa passion pour l'anatomie, la botanique, l'optique, l'architecture, les machines de guerre ou encore l'étude du vol des oiseaux. Et lorsqu'il daignait se remettre à l'ouvrage, il était d'un perfectionnisme tel qu'il lui fallait jusqu'à plusieurs dizaines d'années pour peaufiner un tableau. La totalité de son œuvre peinte pourrait donc tenir dans une seule salle de musée. Vous en rêviez ? Le Musée idéal l'a fait pour vous !

Repères biographiques



1469

1469 Léonard entre dans l'atelier d'Andrea Verrocchio où il restera 7 ans. L'adolescent y apprend le dessin, la peinture, la sculpture, la mécanique, l'orfèvrerie et la fonderie. Léonard réalise ses premières commandes religieuses et privées, telles *L'Annonciation* du musée des Offices, *La Madone aux œillets* ou le *Portrait de Ginevra de' Benci*.

1480 Léonard devient le peintre le plus en vue à Florence. Il produit des œuvres saisissantes – *Saint Jérôme* et *L'Adoration des Mages* – attestant son attrait pour le mouvement, l'anatomie, la peinture des âmes et une parfaite maîtrise de la construction.

1482 Léonard quitte Florence pour Milan. Il se met au service du duc lombard Ludovic Sforza auprès duquel il est à la fois ingénieur civil et militaire, et ordonnateur de fêtes.

1452

1452 Fils illégitime d'un notaire et d'une paysanne, Leonardo da Vinci naît dans le village Toscan de Vinci, le 15 avril 1452. Il est élevé par son oncle et son grand-père Antonio. À la mort de ce dernier, en 1465, Léonard rejoint son père à Florence.

1483

1483 Léonard reçoit une commande religieuse prestigieuse, qui donnera lieu aux deux versions de *La Vierge aux rochers*. À Milan, il comble ses lacunes dans les disciplines académiques (grammaire et latin), étudie les proportions, la perspective, la géométrie, la physique, les mathématiques, la philosophie, la médecine et les sciences naturelles.

1488-1494 Il conçoit une gigantesque statue équestre en hommage de François Sforza. Seul le modèle en argile, de 7,30 m de haut, verra le jour. Léonard peint plusieurs portraits, dont *La Dame à l'hermine*.

1495

1495 Léonard commence à peindre **La Cène**, pour le couvent Santa Maria delle Grazie. Il noue une amitié fructueuse avec le mathématicien Fra Luca Pacioli.

1499

1499 Les troupes du roi de France Louis XII entrent à Milan et renversent le duc. Léonard gagne Venise. C'est le début d'incessants voyages à travers l'Italie.

1500-1501 En route vers Venise, Léonard fait une halte à Mantoue, où il peint le portrait d'Isabelle d'Este. À Venise, il étudie des projets défensifs pour les autorités vénitiennes.

1502 Léonard suit César Borgia dans ses campagnes militaires.

1507

1507-1513 Second séjour à Milan. Léonard achève une émouvante composition, **La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne**.

1513 Léonard part pour Rome, à l'invitation de Julien de Médicis (fils de Laurent le Magnifique et frère du futur pape Léon X). Il travaille sur un projet d'assainissement des Marais Pontins tout en rédigeant les notes pour un **Traité de peinture**.

1516

1516 À l'invitation du roi de France François Ier, vainqueur à Marignan et nouveau maître de Milan, Léonard rejoint Amboise, après avoir traversé les Alpes à dos de mulet. Dans ses bagages, trois de ses œuvres préférées : **La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne**, **Saint Jean-Baptiste** et **La Joconde**.

1519 Léonard s'éteint le 2 mai, à l'âge de 67 ans. Suivant sa volonté, il est inhumé dans la collégiale Saint-Florentin du château d'Amboise.

1503

1506

1503-1506 Léonard se partage entre Florence et Milan. Tout en poursuivant ses expériences scientifiques et ses missions d'ingénieur, il renoue avec la peinture et réalise **La Joconde** et **La Bataille d'Anghiari**, une fresque monumentale de vingt mètres sur huit.

« Il n'exerça pas une seule profession, mais toutes celles où entrait le dessin. »

Vasari

Symboles religieux et détails ornementaux

Plusieurs éléments du tableau renvoient à la symbolique mariale.

1. Le tapis d'herbe et de fleurs au premier plan évoque la ville de Nazareth décrite dans le Nouveau Testament ; depuis saint Jérôme, la tradition donne à ce toponyme l'étymologie *netser*, terme hébreu signifiant « fleur ». Le lis que l'ange tient dans la main gauche symbolise la pureté de la Vierge.

2. Le port à l'arrière-plan, qui est une nouveauté dans les peintures de l'Annonciation, rappelle que Marie est considérée comme un port protecteur pour les âmes égarées. Ce fond dénote un traitement admirable de l'eau et du ciel, dont les tonalités se confondent, et qui baignent délicatement les monts escarpés.

3. La Vierge, au visage doux et juvénile, se pare d'une somptueuse draperie. Porté à l'étude de la mécanique des objets et de l'anatomie, Léonard accorde une grande importance à l'exécution de ces étoffes, se montrant attentif au contour des plis, aux ombres qu'ils créent et à la forme que le tissu adopte en fonction du volume et de la position des membres. Il consacre maints dessins à cet élément et traite le sujet en profondeur dans son *Traité de la peinture*.

4. Le socle de marbre sur lequel est posé le lutrin de Marie, riche d'ornements, rappelle une sculpture réalisée par Verrocchio pour la sacristie de San Lorenzo à Florence, et témoigne du goût de Léonard pour le ciselé.





Le chef d'œuvre du musée

Frida Kahlo

Autoportrait à la robe de velours

par Laurent Lempereur

*Autoportrait à la robe de velours, 1926,
huile sur toile, H. 78,5 ; L. 58,4 cm.
Mexique, collection particulière*

Les Éditions El Viso consacrent une riche monographie à Frida Kahlo, à l'honneur également au Palais Galliera à Paris. Icône de la peinture, l'artiste mexicaine a fait de son existence une œuvre d'art où s'expriment ses souffrances mais aussi son appétit de vivre. *L'Autoportrait à la robe de velours* est le point de départ de cette autobiographie picturale.

Une jeune femme élégante nous regarde sans nous voir. Fièvre et songeuse à la fois, mélancolique peut-être, elle se tient de face, le visage légèrement tourné de trois quarts, devant un paysage marin dominé par un ciel sombre où s'accroche un nuage. En bas, à gauche une signature, « Frida Kahlo », précédée d'une date : 1926. Frida a tout juste 19 ans et rêvait d'être médecin quand un tragique accident est venu bouleverser son existence et décider pour elle d'un autre destin. Le 17 septembre 1925, le bus dans lequel elle voyage avec Alejandro Gómez Arias, son premier amour, est percuté par un tramway. La jeune fille souffre de multiples fractures de la colonne vertébrale et du bassin, ainsi que d'autres graves blessures. Clouée au lit durant près d'un an, elle commence à dessiner et à peindre pour tromper l'ennui : « Je m'ennuyais beaucoup dans mon lit [...], alors j'ai décidé de faire quelque chose. J'ai chipé de la peinture à l'huile à mon père et ma mère m'a fait fabriquer un chevalet spécial, parce que je ne pouvais pas m'asseoir. Voilà comment j'ai commencé à peindre. »

La mère de Frida fixe au baldaquin un miroir qui renvoie ainsi à la jeune fille son image. L'autoportrait devient une évidence, et son corps alité, martyrisé et emprisonné dans un corset, un sujet bientôt récurrent. « Je me peins moi-même parce que j'ai beaucoup de temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux », dira-t-elle plus tard. Singulièrement, ce tableau ne montre pas une jeune femme en souffrance. Avec ses courbes et ses élégantes distorsions inspirées du maniérisme italien, cet étirement du corps et du visage qui rappelle les figures féminines de Modigliani, *L'Autoportrait à la robe de velours* exalte plutôt le charme et la sensualité de Frida. Ce premier chef d'œuvre est en effet

un témoignage d'amour, exécuté dans le but de reconquérir le cœur d'Alejandro Gómez Arias, qui venait de rompre leur relation. Le jeune homme reçoit le portrait avec émotion. Bien longtemps après, dans leur correspondance, Frida Kahlo évoque le tableau en le nommant « ton Boticelli ».

Né de la tragédie et du désamour, *L'Autoportrait à la robe de velours* inaugure de façon magistrale une longue série d'autoportraits (cinquante-cinq tableaux sur les cent quarante-trois que compte son œuvre). Au-delà de son aspect esthétique, toute la personnalité de Frida y transparaît : résistance et détermination, affirmation de soi et soif intarissable de liberté.

Roxana Velásquez et Héctor Tajonar,
Frida Kahlo. Les chefs-d'œuvre,
Éditions El Viso, 224 p., 42 €



actu

Frida Kahlo, au-delà des apparences

Du 15 septembre au 5 mars 2022,
Palais Galliera, musée de la Mode de
la Ville de Paris, palaisgalliera.paris.fr

l'exposition présente 200 objets de l'artiste
(vêtements, accessoires, correspondances...)
pour une immersion dans l'intimité de l'artiste
et pour comprendre comment elle s'est construit
une identité à travers son apparence





Le Panier de fraises des bois de Jean-Baptiste Chardin

Un verre en cristal rempli d'eau sur lequel se reflètent deux oeillets posés en équilibre au rebord d'une table en bois, une pêche, deux cerises et, par-dessus tout, dans un panier d'osier, une pyramide de fraises prêtes à déguster. Tel est le dessert concocté par notre étoilé du jour, le peintre Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779).

Pour beaucoup, ce tableau aux dimensions modestes, 38 centimètres de haut sur 46 de large, peint par Chardin en 1761, est tout simplement son chef-d'œuvre. Un jalon incontournable dans l'histoire de la nature morte, et plus encore, une icône de la peinture occidentale. En réalité, l'appellation de « nature morte » ne lui convient guère, tant les objets qu'il décrit paraissent animés d'une vie intérieure.

À la différence des natures mortes du Siècle d'or hollandais, ce *Panier de fraises des bois* n'est pas une œuvre illusionniste, où chaque objet serait minutieusement décrit dans ses moindres détails. Chardin, au contraire, a simplifié à l'extrême la composition, éliminé les détails et réduit les objets à des formes essentielles : cylindre, cône, sphères... Pas étonnant que les peintres de la modernité, Cézanne en tête, aient revendiqué son héritage :

Mais alors, d'où provient cette puissance subjective qui nous inciterait presque à tendre la main vers le panier pour y dérober des fruits ? Tel est le paradoxe qui fait le génie de Chardin et dont l'explication réside dans sa technique picturale singulière. Une technique à l'opposé de la vieille tradition académique toujours en vigueur à l'époque, qui veut que le travail du peintre soit invisible. Ici, c'est tout le contraire : la touche, la matière picturale et même la trame de la toile sont clairement visibles. Pourtant, le miracle s'accomplit, comme le constate Denis Diderot, grand admirateur de Chardin, en 1763 : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres [...]. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. »

Un siècle plus tard, alors que l'on commence à redécouvrir la peinture de Chardin, les frères Goncourt ne disent pas autre chose en décrivant les fleurs du premier plan : « Mais encore, voyez ces deux oeillets : ce

*Une recette du temps
de Chardin :*

« Fraises en chemise »

*Fouettez un blanc d'œuf,
prenez-en un peu de maison,
selon la quantité de fraises
que vous voulez faire,
passez-les dans cette moussure,
& les roulez dans du sucre fin,
vous les mettez à mesurer
sur une feuille de papier blanc
posée sur un tissu, serrez-les
à l'étau, que la chaleur
en soit très douce.*

*Joseph Neveu, La Science du maître
d'hôtel cuisinier, avec des observations
sur la connoissance et propriétés
des aliments, Paris, 1708*



Jean-Baptiste Chardin,
Le Panier de fraises des bois,
 1701, huile sur toile,
 H. 28 x L. 40 cm,
 collection particulière

n'est rien qu'une égrenure de blanc et de bleu, une espèce de semis d'émaillures argentées en relief ; reculez un peu, les fleurs se lèvent de la toile à mesure que vous vous éloignez, le dessin feuillu de l'œillet, le cœur de la fleur, son ombre tendre, son chiffonnage, son déchiquetage, tout s'assemble et s'épanouit. » Tel est le secret de Chardin : suggérer plutôt que décrire, peindre la consistance, la substance des choses, dépasser les apparences, atteindre l'essence.

On pourrait croire cette œuvre de Chardin depuis longtemps propriété d'un grand musée. Il n'en est rien... du moins pas encore : demeuré dans une collection privée durant deux siècles, le tableau a été vendu aux enchères le 23 mars dernier par Artcurial à un galeriste américain pour la somme record de 24,38 millions d'euros. Pas d'inquiétude cependant : le ministère de la Culture ayant décidé de lui accorder le statut de « trésor national », *Le Panier de fraises des bois* devrait pouvoir se déguster prochainement au musée du Louvre, parmi les autres œuvres de Chardin.



L'exposition thématique



Commissaire d'exposition :
Laurent Lempereur

Peindre la mer

es peintres et la mer, c'est l'histoire d'une conquête... L'exercice, en effet, n'allait pas de soi pour les artistes du monde occidental. Même si depuis l'Antiquité la Méditerranée était devenue familière aux hommes, l'univers marin en général demeura longtemps synonyme d'inconnu, d'abîme, de grand vide, de fin du monde. Autant de connotations négatives qui ne durent guère encourager sa représentation, limitée la plupart du temps à un simple décor schématisé. Il aura fallu attendre le xvi^e siècle et l'essor d'une nation de commerçants navigateurs pour que naisse et s'épanouisse le paysage maritime dans la peinture, puis que les artistes s'emparent du genre et y impriment leur propre vision, leur sensibilité, leur rapport au monde. Tel est le fil de cette exposition qui retrace près de quatre siècles de création picturale, des premières « marines » flamandes et hollandaises, aux toiles des peintres de la modernité de la fin du xix^e et du début du xx^e siècle.

ÉDOUARD MANET,
L'Évasion de Rochefort (détail),
vers 1881.
Huile sur toile, H. 80, L. 73 cm,
Paris, musée d'Orsay



Georges de La Tour

Le Tricheur à l'as de carreau

huile sur toile,
Vers 1635, huile sur toile,
H. 106 ; L. 146 cm, Paris,
musée du Louvre



Georges de La Tour

Un « as » du clair-obscur

De son vivant, ce peintre lorrain est riche et célèbre. Puis il tombe dans l'oubli. Redécouvert il y a 100 ans, il nous fascine avec ses scènes nocturnes, parfois juste éclairées par une bougie.

NOM : De La Tour

PRÉNOM : Georges

NATIONALITÉ : française

DATES : 1593-1652

AUSSI CONNU POUR :

L'Adoration des bergers (musée du Louvre).

Pourquoi

il y en a un qui triche,

C'EST PAS DU JEU !

● **Bien vu ! Le personnage de gauche manigance un mauvais tour.** Il est le seul dont le visage est plongé dans la pénombre, un signe qui ne trompe pas. Deux as sont glissés dans sa ceinture, il s'apprête à en prendre un et à l'introduire dans son jeu, ni vu ni connu. Qui veut-il gruger ? À toi de jouer les détectives... Le peintre Georges de La Tour a glissé plusieurs indices dans son tableau pour t'aider à trouver la réponse.

● **Regarde de plus près la femme au turban jaune.** D'une main, elle tient une bouteille, de l'autre, un verre de vin. C'est l'une des serveuses de la taverne, un lieu où l'on venait boire et jouer aux cartes pour de l'argent. Elle n'inspire pas confiance, avec son petit regard en coin...

● **Et la dame à la toque rouge, n'a-t-elle rien à se reprocher ?** Elle est superbe et attire tous les regards, avec sa robe très décolletée et ses bijoux. De son doigt tendu, elle désigne le tricheur, comme pour dire : « à toi de jouer ! » Quelque chose, décidément, ne tourne pas rond...

● **Qui va se faire plumer ?** Le jeune homme de droite, cela ne fait plus de doute. Il a posé devant lui une douzaine de pièces d'or et d'argent. Il ne s'est pas rendu compte qu'il était imprudent d'afficher sa richesse et de se pavaner dans de beaux vêtements. Il est jeune, naïf et... un peu vaniteux. Une victime idéale pour le tricheur et ses deux complices : la servante, qui cherche à faire boire le jeune homme, et la belle dame, qui doit le distraire par sa beauté. C'est une véritable association de malfaiteurs !

● **Le peintre réussit à nous captiver** grâce à son sens de l'action et à ses personnages très humains, qui jouent au jeu de la « prime », un ancêtre du poker. Mais il veut aussi nous mettre en garde contre la tentation du jeu et de la boisson, il soigne chaque détail et donne une grande importance à la lumière, qui éclaire la scène comme le ferait un coup de projecteur sur une scène de théâtre. Il est très fort !



actu

Pour voir ce tableau « en vrai » :

Va faire un petit tour au musée du Louvre, dans l'aile Sully. Au niveau 2, salle 912, tu pourras examiner de près le tricheur et ses complices, passer en revue les regards, les gestes, les somptueux vêtements aux couleurs chatoyantes. Ce sera aussi l'occasion de découvrir d'autres œuvres de Georges de La Tour. Ses tableaux sont très rares et le Louvre a la chance d'en conserver plusieurs, dont le très beau Saint Joseph Charpentier et la célèbre Adoration des bergers. Bonne visite !

Le trésor (mé) connu du Louvre

par
Laurent
Lempereur

Jean Honoré Fragonard (1732-1810)

Le Verrou

Jean-Honoré Fragonard « peignit pour le marquis de Véri un tableau dans la manière de Rembrandt, représentant l'Adoration des bergers, et comme l'amateur lui en demandait un second pour servir de pendant au premier, l'artiste, croyant faire preuve de génie, par un contraste bizarre, lui fit un tableau libre et rempli de passion [...]. » C'est ainsi qu'Alexandre Lenoir, premier biographe de Fragonard, relate, en 1816, la création du *Verrou*, l'un des tableaux les plus célèbres du peintre. Étrange association en effet, qui met en miroir une offrande sacrée et une scène licencieuse.

1775-1778,
huile sur toile,
H. 74, L. 94 cm,
Paris, musée
du Louvre

Arrêtons-nous un instant sur cette *Adoration des bergers*, une œuvre inattendue chez un artiste passé maître dans la représentation du sentiment amoureux, de la séduction et du libertinage. Sans doute est-ce bien d'amour dont il s'agit ici – celui d'une mère pour son fils –, et tout le génie du peintre se manifeste par sa capacité à insuffler dans cette sage représentation la même sensualité que dans ses scènes de boudoir. Alors Fragonard, peintre religieux ? Rien n'est moins sûr, si l'on contemple à présent le second tableau en regard. Une adoration, certes, mais de tout autre nature, où la tendre piété cède la place au désir charnel.

Troublant libertinage

Le Verrou, c'est l'histoire d'une conquête amoureuse et du transport qui va suivre, ardent si l'on en juge par la chaise renversée au premier plan et le lit en désordre aux formes sexuelles suggestives. Inévitable aussi, comme le suggère la lumière oblique qui conduit le regard du verrou à la pomme posée sur la table, symbole du péché originel, ou le bouquet jeté à terre, à l'autre extrémité de la scène. Désir partagé, consenti ou forcé ? La scène est ambiguë et se joue des contrastes : à la posture et aux gestes déterminés du jeune homme, qui déjà dévêtu pousse le verrou tout en

Jean-Honoré Fragonard,
L'Adoration des bergers,
1775-1778, huile sur toile,
H. 73, L. 93 cm, Paris,
musée du Louvre



attirant fermement à lui la jeune femme, répond l'attitude de celle-ci, expression à la fois de résistance et d'abandon. Le combat semble perdu – ou gagné? – d'avance, car si la belle tente de repousser le visage de l'audacieux, on sent bien que sa main gauche, lancée mollement vers le verrou, n'atteindra jamais son but. Sublime chorégraphie pour exprimer l'attraction charnelle, le désir et ses troublantes ambiguïtés. Ces ambiguïtés reflètent à la fois les codes sociaux qui régissent alors les relations entre l'homme et la femme – l'homme doit être conquérant, la femme doit afficher une certaine résistance –, mais aussi la remise en cause de ce modèle. Rappelons-nous qu'à la même époque triomphent *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau et *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, deux romans qui sonnent le glas en littérature du libertinage aristocratique.



Le cabinet des arts graphiques

par Laurent Lempereur

Gustave Doré *Dans les rues de Londres*

Les Éditions du Chêne ont publié un splendide ouvrage consacré à Gustave Doré (1832-1883). Signé par l'historienne de l'art Alix Paré et par Valérie Sueur-Hermel, conservatrice à la Bibliothèque nationale de France, *Fantastique Gustave Doré* offre une plongée saisissante dans l'univers graphique foisonnant de l'un des dessinateurs les plus prolifiques et les plus doués du XIX^e siècle. Le Cabinet des arts graphiques du Musée idéal vous propose d'en découvrir un extrait avec une série de gravures tirées de *London, a pilgrimage*. Moins connu sans doute que les illustrations de *La Divine Comédie* de

Dante ou celles des *Contes de Perrault*, ce reportage en cent quatre-vingts gravures n'en révèle pas moins le génie de l'artiste, son sens aigu de l'observation et sa virtuosité à composer des scènes où le réalisme prend parfois des allures fantastiques. Édité en Angleterre en 1872, puis en France en 1876 (avec un nouveau texte de Louis Énault), l'ouvrage a connu un immense succès. Au XX^e siècle et jusqu'à nos jours, il n'est pas de réalisateur de film, traitant de l'Angleterre victorienne, qui n'ait cherché l'inspiration dans les gravures de Doré.

Tous les textes qui accompagnent les gravures sont extraits de *Fantastique Gustave Doré*, de Alix Paré et Valérie Sueur-Hermel, Éditions du Chêne, 480 p., 59,90 €





Ludgate Hill

Dessin de Gustave Doré, gravure sur bois de Désiré Quesnel

Au cœur de Londres, près de la cathédrale Saint Paul, « la saison est-elle revenue, c'est partout l'éclat, l'animation, la gaieté, le mouvement ». (Énault, 1876, p. 32)