

Chefs-d'œuvre de Budapest

9 mars - 10 juillet 2016



Fiche pédagogique ◆ Niveau collège/ lycée

C'est une petite collection permanente qui vient à nous à travers cette exposition, un condensé des chefs-d'œuvre que comptent le musée des **Beaux-Arts de Budapest** et la **Galerie Nationale hongroise**. Une collection permanente, avec son lot de questions :

Comment ces œuvres sont-elles arrivées jusqu'à nous ? Quels grands mouvements sont représentés ? A travers quels thèmes ?

Nous avons l'habitude de nous rendre au musée, de visiter des expositions, mais moins souvent de nous demander comment les œuvres que nous voyons accrochées dans les salles sont arrivées jusqu'à nous.

Comment naît un musée ?

L'exposition qui est présentée au Musée du Luxembourg au printemps 2016 a été rendue possible par la fermeture temporaire du musée des Beaux-Arts de Budapest, où l'on trouve l'une des plus importantes collections d'Europe centrale, et de la Galerie nationale hongroise, en charge du patrimoine artistique du pays, qui vont être réunies dans une institution commune après plusieurs décennies de fonctionnement autonome. **C'est l'occasion de faire le point sur leur histoire.**



L'histoire du musée des Beaux-Arts de Budapest est indissociable des évolutions du goût et du collectionnisme en Hongrie. En effet, le noyau des collections est constitué des œuvres issues des richesses amassées par les grandes familles de la noblesse, puis par les amateurs éclairés de la bourgeoisie prospère de la monarchie austro-hongroise. Ainsi, les milliers d'œuvres d'art acquises par les princes **Esterházy** définiront durablement le profil du musée des Beaux-Arts : la Madone Esterházy de Raphaël, joyau de la collection princière, est devenue l'un des emblèmes de l'institution. Les membres de cette famille fortunée de la haute aristocratie hongroise,

qui ont joué un rôle politique et diplomatique majeur auprès de la cour des Habsbourg à partir du XVIII^e siècle, se sont transmis, de génération en génération, une véritable passion pour les arts.



Le plus important collectionneur de la famille est **Nicolas II Esterházy** (1765-1833). En trois décennies, il réunit plus de mille tableaux, des milliers de dessins, des dizaines de milliers de gravures. Grand voyageur, Nicolas séjourne à Paris de la fin de l'année 1802 à l'automne 1803. La découverte du Louvre le confirme dans son désir de mettre sur pied une collection aux ambitions étendues, réunissant les principales écoles européennes. Si l'art italien et les écoles du Nord en constituent les axes principaux, la collection Esterházy montre également un certain intérêt pour la peinture espagnole. En quête de prestige, mais aussi par volonté de partage, Nicolas II ouvre au public ses collections présentées au palais Kaunitz de Vienne à partir de 1815.



Près de quarante ans après sa mort, peu après le transfert de la galerie Esterházy à Budapest en 1865, son petit-fils Paul décide de se défaire de la collection pour remédier à des soucis financiers. Celle-ci n'est pas pour autant cédée au plus offrant : en signe de son attachement à la cause nationale, Paul vend l'ensemble (comprenant environ 630 tableaux, plus de 3 500 dessins et 50 000 estampes) largement au-dessous de sa valeur à l'État hongrois en 1871. Une nouvelle institution, la Pinacothèque nationale, est créée la même année pour en assurer la gestion. La Pinacothèque s'enrichit régulièrement et se trouve vite à l'étroit.

C'est alors que germe l'idée d'un grand musée réunissant les principales collections artistiques du pays. En 1896, alors que la Hongrie célèbre le premier millénaire de son histoire, le Parlement vote la fondation du musée des Beaux-Arts et alloue une somme confortable pour la construction du bâtiment et l'expansion des collections. La préparation du projet est confiée à Károly Pulszky (1853-1899), directeur de la Pinacothèque nationale depuis 1884. Il se révèle un acheteur ambitieux et acquiert près de trois cents peintures anciennes d'une grande qualité.

À la juxtaposition de grands chefs-d'œuvre, il préfère cependant la mise en place d'une collection de base présentant dans un discours général et cohérent les principales écoles et les évolutions majeures de l'histoire de l'art.



Si le musée des Beaux-Arts de Budapest est majoritairement perçu comme une collection d'art ancien, l'acquisition et la présentation de l'art contemporain hongrois et étranger font partie de ses missions depuis sa fondation. L'équipe en place dans les premières décennies du XXe siècle souhaite faire du musée un lieu à la fois respectueux du passé et ouvert à



Après l'ouverture du musée, l'école française moderne devient l'un des axes majeurs de la politique d'acquisition du musée et une série d'achats enrichit la collection d'œuvres majeures : ***La Dame à l'éventail*** de Manet, connu également sous le titre de *La Maîtresse de Baudelaire*, et *L'Estacade de Trouville* de Monet entrent au musée en 1916. Malheureusement, à la suite de la Première Guerre mondiale et de la chute de l'Empire austro-hongrois, les fonds d'acquisition sont fortement réduits et le rythme des achats se ralentit.



Mais ce ne sont pas uniquement ces acquisitions qui assurent alors l'expansion des collections. Au début du XXe siècle apparaît un nouveau type de collectionneur privé issu de la bourgeoisie. Ces amateurs éclairés dépensent en œuvres anciennes et modernes les immenses fortunes accumulées dans le contexte du développement industriel, financier et culturel sans précédent que connaît le pays dans les décennies suivant la création de l'Autriche-Hongrie en 1867. Ainsi, *Le Buffet* de Cézanne est offert au musée par Hatvany en 1917 et *La Marie Madeleine pénitente* de Greco est donnée par Nemes en 1921.



La Seconde Guerre mondiale constitue une fracture importante dans l'histoire du musée.

Face au danger, les collections sont mises en caisses et envoyées en Allemagne. Elles sont restituées à la Hongrie en 1946-1947. Si relativement peu de pertes sont à déplorer, le bâtiment, fortement délabré, ne rouvre ses portes qu'en 1949. Alliée à l'Allemagne nazie, la Hongrie, défaite, intègre à l'issue de la Seconde Guerre mondiale le giron de l'Empire soviétique.

L'institution doit alors faire face à d'autres difficultés. Le rideau de fer isole le pays pour plusieurs décennies, rendant presque impossibles les acquisitions à l'étranger. L'accroissement des collections se poursuit malgré tout, et le musée est plus que jamais confronté à son manque de place.

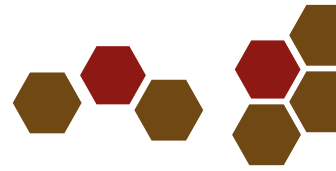


C'est alors que germe l'idée d'un grand musée réunissant les principales collections artistiques du pays. En 1896, alors que la Hongrie célèbre le premier millénaire de son histoire, le Parlement vote la fondation du musée des Beaux-Arts et alloue une somme confortable pour la construction du bâtiment et l'expansion des collections. La préparation du projet est confiée à Károly Pulszky (1853-1899), directeur de la Pinacothèque nationale depuis 1884. Il se révèle un acheteur ambitieux et acquiert près de trois cents peintures anciennes d'une grande qualité.

Pour aller plus loin...

Le site officiel
du musée des Beaux-Arts de Budapest :
<http://www.szepmuveszeti.hu/collections>

Comparer avec l'histoire du Louvre :
<http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>



Dans les collections des musées de Budapest, de grands ensembles ont été constitués autour de mouvements artistiques, et sont aujourd'hui des moments forts de la visite des musées. Dans l'exposition, plusieurs salles sont consacrées à ces mouvements artistiques importants.

La Renaissance germanique

La renaissance germanique fait partie des mouvements de la Renaissance nordique. C'est un mouvement culturel et artistique qui s'est propagé sous l'influence de la Renaissance italienne parmi les intellectuels et artistes allemands des XVe et XVIe siècles.

Au XVIe siècle, l'Europe centrale est en grande partie formée par plusieurs petits États réunis sous l'autorité d'un empereur. Les Habsbourg d'Autriche dominant toute la période : leurs territoires et leur influence ne cessent de s'étendre au-delà même des frontières de l'Empire, depuis l'Espagne jusqu'à la Hongrie. De cette famille sont issus sans discontinuité tous les empereurs du XVIe siècle. L'époque est marquée par la personnalité de Charles Quint, le grand rival de François Ier.

C'est à cette époque qu'une Renaissance dite *nordique* ou *germanique* voit le jour. Elle tend à s'affranchir des modèles italiens pour explorer une voie nouvelle. **Dürer** en est le grand représentant, mais des artistes tels que **Cranach** et **Aldorfer** étudient également avec attention la figure humaine et la nature et peignent avec une précision extrême les hommes et les objets. On parle d'« école du Danube » pour désigner ces artistes qui proposent une approche nouvelle, précise, passionnée et font preuve d'une profonde sensibilité aux manifestations de la nature telles qu'ils la découvrent dans leur région.

Le paysage se développe comme genre autonome, de même que la représentation d'animaux ou de végétaux.



Ainsi, les insectes de Hoffman impressionnent par la précision de leur représentation. L'abdomen bleu de la libellule nous indique par exemple que c'est un mâle. Sur l'araignée, Hoffmann a dessiné jusqu'aux microscopiques poils qui recouvrent ses pattes. Ce sens de la précision n'est pas sans but : à la fin du 16ème siècle, après la découverte de nouvelles régions du monde, les savants européens développent un grand intérêt pour l'observation de la faune et de la flore. Certains peintres, comme Hoffmann, participent à ce travail : en représentant avec soin des espèces rares ou familières, ils facilitent le travail de comparaison du zoologue ou du botaniste.

Le Cinquecento

Le *Cinquecento* – le XVI^e siècle italien - est considéré comme l'apogée de la Renaissance. En vingt ans, de 1500 à 1520, Florence et Rome accueillent des artistes aujourd'hui connus de tous : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël. L'idée du «génie» se développe avec eux. Deux écoles originales sont emblématiques de cette période.



Milan accueille en 1482 Léonard de Vinci, le grand génie florentin. Ses recherches sur le corps, sur la représentation de la lumière, son sens de la composition marquent très fortement toute une génération de peintres lombards actifs dans les premières décennies du XVI^e siècle, au premier rang desquels Giovanni Antonio Boltraffio et Bernardino Luini. À Venise, la mort de Bellini en 1516 laisse la place à Titien dont le travail sur la couleur définit une nouvelle ère dans l'art vénitien. Véronèse et Tintoret poursuivent dans son sillage. Loind'être imperméables l'une à l'autre, les influences lombarde et vénitienne se rejoignent dans la seconde moitié du XVI^e siècle dans une ville comme Bergame, géographiquement très proche de Milan mais politiquement rattachée à Venise.

En témoigne une personnalité telle que Giovanni Battista Moroni, l'un des grands maîtres de l'art du portrait.



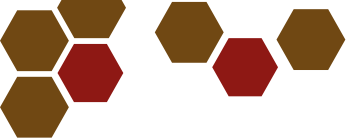
Le XVI^e siècle est également une période au climat troublé. En 1517, le conflit entre Luther et la papauté éclate, marquant le début de la Réforme, et en 1527 Rome est mise à sac par les troupes du Saint-Empire romain germanique. En réaction à ce climat d'incertitude qui règne et aux idéaux humanistes qui sont ébranlés, certains artistes cherchent à rompre délibérément avec la perfection qui semble avoir été atteinte au début du siècle (exactitude des proportions, harmonie des couleurs, réalité de l'espace) de manière à produire un nouvel effet émotionnel et artistique.

C'est ce qu'on appelle le maniérisme.



Ainsi, dans **La Crucifixion** réalisée vers 1580, Véronèse adopte des effets atmosphériques dramatiques et des tons sombres. Dans cette composition, les nuages orageux et le ciel sombre diffusent des couleurs denses typiques du maniérisme vénitien. La composition, les tonalités sourdes, le ciel livide et les contrastes de lumière créent une atmosphère pathétique, tandis que la lumière que dégage le corps du Christ entoure l'œuvre d'une aura d'irréalité.





L'âge d'or hollandais

L'âge d'or de la peinture néerlandaise est le nom donné à la peinture des Pays-Bas durant le XVIIe siècle. Les Provinces-Unies, formées en 1581 en s'affranchissant de la tutelle des Habsbourg, forment alors la nation la plus prospère d'Europe et dominant le commerce du continent. Porté par un incroyable essor économique et démographique, le jeune État traverse au XVIIe siècle un siècle d'or, couronné par une production artistique d'une grande originalité.



Un signe distinctif de cette période est la prolifération de divers genres picturaux, la majorité des artistes se spécialisant dans un genre en particulier. La plupart des toiles sont de dimensions relativement modestes, le seul type de peintures de grandes dimensions étant les portraits de groupe.

Dans ce nouveau pays à majorité protestante, l'art religieux a perdu la place qu'il occupait dans les églises. Ne pouvant plus compter sur la manne que constituait la production de ces images pieuses, les peintres réinventent leur activité et développent les genres profanes en accord avec les besoins d'une société dominée par la bourgeoisie marchande. Dans l'art occidental, ils deviennent les maîtres incontestés des scènes de la vie quotidienne, des paysages et des natures mortes. Depuis les architectures de Bartholomeus van Bassen jusqu'aux portraits de Frans Hals, en passant par les joyeuses compagnies de Jan Steen, leurs œuvres semblent former comme une photographie de cette nation où l'on vit dans un véritable « embarras de richesses », passant sans heurt de la fête débridée à l'intimité et à la méditation.

La Nature morte avec jambon, pichet d'argent et nautilie monté en coupe de Willem Claeszoon Heda, est emblématique de la peinture du siècle d'or. Une lourde étoffe de velours bleu marine protégée de nappes blanches couvre le plateau d'une table chargée de récipients précieux. Les aliments épars – pain, jambon entamé, citron pelé et huîtres – semblent les reliefs d'un repas inachevé. Mais le désordre n'est qu'apparent, car les différents éléments forment ensemble une composition très étudiée.

Heda est célèbre pour son rendu des surfaces réfléchissantes, et devant le fond sombre, toutes les surfaces brillantes participent à rehausser le camaïeu de gris dont la peinture est constituée. À travers ce morceau de bravoure picturale, s'exprime aussi un art de vivre.



Le symbolisme

En septembre 1886, Jean Moréas publie dans *Le Figaro* son *Manifeste du symbolisme*, qui consacre officiellement l'émergence de tendances latentes dans la littérature et l'art. C'est un mouvement qui est souvent caractérisé par sa nouveauté absolue, sa force contradictoire à l'égard des différents courants artistiques qui l'ont précédé dans le siècle. On y perçoit une volonté d'exprimer l'idée non de manière discursive comme dans l'allégorie, mais par un art qui, à travers la sensibilité, donne accès à une connaissance d'ordre supérieur. Dans l'art symboliste, quel que soit son style, le sens de l'œuvre est en dehors de la réalité représentée. Le naturalisme et l'impressionnisme sont rejetés en bloc comme témoignant trop étroitement du matérialisme de la société moderne. C'est d'ailleurs l'un des seuls points communs des différentes formes de symbolisme : l'absence de préoccupations naturalistes. L'image ne souffre de traitement réaliste que si elle porte en elle-même une charge d'irréalisme qui immédiatement la signale comme vision onirique.

Rattachée à l'Autriche en 1867, la Hongrie traverse une période d'essor économique et artistique qui se poursuit jusqu'au début du XXe siècle. Sa capitale, née de la fusion entre Buda et Pest en 1872, est en pleine expansion. C'est l'époque où les artistes hongrois, dans une soif de renouvellement, s'ouvrent sur l'Europe, vont se former à Vienne ou à Munich et poussent parfois jusqu'à Paris, attirés par l'effervescence suscitée par la « nouvelle peinture ».



Le XIXe siècle est donc une période d'intenses échanges artistiques, durant laquelle l'art hongrois se partage entre le désir de se mesurer au reste de l'Europe et la recherche d'une identité nationale. La salle *symbolismes et modernité* de l'exposition évoque en filigrane l'admiration de Pál Szinyei Merse pour Arnold Böcklin au début des années 1880, les rapports de János Vaszari avec la Sécession munichoise, l'attirance de József Rippl-Rónai pour les nabis parisiens.



Franz von Stuck est l'une des principales figures du symbolisme allemand. Son œuvre se caractérise par des thèmes inspirés des mythes antiques et une certaine prédilection pour les sujets violents, souvent teintés d'érotisme. Dans le tableau de Budapest, la figure du Printemps apparaît dans toute la sensualité provocante de sa jeunesse. Elle dirige vers le spectateur un regard d'une troublante franchise, alors que sa nudité n'est voilée que par les ondulations de sa chevelure blonde qui retombe sur ses épaules et sa poitrine. L'artiste adopte ici un format carré qui enserme la figure au plus près.

Le titre, **Frühling** en allemand, est inscrit au bas du panneau, soulignant la dimension allégorique de l'œuvre. Un chromatisme délicat, aux dominantes de bleu et de rose, unifie la composition : les touches colorées des arbres en fleur de l'arrière-plan se retrouvent ainsi comme en écho dans les fleurs violettes que la jeune femme tient dans les mains et dans la couronne qui orne son front. Associés dans un parallèle entre le cycle des saisons et le cycle de la vie, la figure et le paysage célèbrent la renaissance du monde végétal, la fertilité retrouvée de la nature après les rigueurs de l'hiver.



Deux salles adoptent un point de vue plus large chronologiquement et géographiquement et comparent des œuvres de différentes périodes autour d'un même *genre*.

La peinture religieuse

Dans la hiérarchie des genres qui est codifiée au XVII^e siècle par André Félibien, la peinture religieuse, au même titre que la peinture d'histoire, est parmi les genres les plus nobles. Un siècle auparavant, elle a cependant connu de grandes évolutions.

Au XVI^e siècle, la Renaissance a suivi en Italie la voie du maniérisme. Dans un jeu savant de citations mutuelles, les artistes rivalisent de brio au détriment parfois de la clarté du sujet représenté, et le sens de l'histoire se brouille sous la prolifération des motifs et les effets de style. À l'heure où les idées nouvelles de la Réforme se diffusent en Europe, l'irruption de motifs profanes dans l'art sacré émeut une partie du clergé et des fidèles. Les protestants crient à l'idolâtrie.

Attaquée de toutes parts, l'Église catholique se réunit en concile dans la ville italienne de Trente. Il y est question en 1563 de l'image religieuse, de rétablir sa lisibilité, sa décence et sa fonction. Est alors réaffirmé son rôle d'instruction collective et de support de la piété individuelle : « *Le saint concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des traits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le saint concile défend de placer en aucun lieu [...] aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.* »

Le ton est donné aux artistes de la Chrétienté pour les siècles à venir. Greco, parmi les premiers, répond à une volonté nouvelle de susciter l'empathie du fidèle par l'émotion. La vie des saints et des héros bibliques est érigée en modèle. On recherche les épisodes les plus édifiants, mais aussi les plus à même de toucher la corde sensible du fidèle et de créer une familiarité avec les saints.

Au XVIIe siècle, un militantisme religieux s'affirme. Les artistes recherchent désormais l'éloquence et, peu à peu, l'art devient théâtral. Cette évolution se poursuit au XVIIIe siècle et culmine dans les grands retables baroques comme le Saint Jacques de Tiepolo, où la grandeur et l'exaltation ont pris la place du sentiment.

L'Annonciation du Greco, réalisée vers 1600. La représentation de l'Annonciation est, avec la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion, l'un des thèmes favoris de l'art chrétien depuis ses débuts. Ce thème a été illustré à de nombreuses reprises par Greco, en réponse à des commandes ecclésiastiques sous forme de retables de grand format, mais également dans des tableaux de plus petites dimensions destinés à la dévotion privée. Ici, la composition s'aplanit, le décor est réduit au minimum, tandis que des effets de lumière surnaturels, des couleurs éblouissantes et un mouvement général ascensionnel intensifient le caractère visionnaire de la scène. Les vêtements se raidissent dans des formes étrangères à la réalité, les proportions sont arbitrairement déformées. Le grand nombre de répliques répertoriées montre le succès de ces Annonciations de Greco en Espagne. On connaît sept versions, de format à peu près identique, de la composition de Budapest.



Le portrait

Un portrait est une œuvre qui représente une personne d'après un modèle réel, par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques. Cependant, un portrait n'est pas nécessairement ressemblant.

Deux conceptions s'opposent, ce qu'illustre l'histoire du portrait : une représentation idéalisée qui ennoblit le modèle et une représentation qui cherche à reproduire le plus fidèlement possible le modèle. Comme la peinture d'histoire et la peinture religieuse, le portrait fait partie des genres nobles de la peinture, ainsi qu'en atteste cette affirmation d'André Félibien : « *comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.* »

La salle *Caractères* de l'exposition oublie les bornes chronologiques et géographiques pour rassembler une galerie de personnages, une façon d'incarner l'atmosphère si particulière qui se dégage des collections de Budapest. Il ne s'agit pas uniquement de portraits à proprement parler, mais aussi de têtes d'étude ou de scènes de genre qui visent à donner à la figure un degré supplémentaire de vérité.

Francisco de Goya était un portraitiste réputé de son temps. Peintre de la cour de Charles III, de Charles IV, puis de Ferdinand VII, il a immortalisé au cours de sa longue vie, dans d'innombrables tableaux, la figure et les traits du roi et des membres de sa famille, mais également de l'aristocratie, de l'élite intellectuelle et politique de l'époque ainsi que de la grande bourgeoisie. Goya s'efforçait de faire de ses modèles des portraits sans artifice et authentiques ; dans de nombreux cas, il rendait non seulement leur caractère, mais livrait aussi son opinion à leur sujet.

La célèbre actrice Manuela Camas y de las Heras, dite « **L'Aragonaise** », semble ici lever les yeux de sa broderie d'un mouvement soudain pour engager la conversation avec l'artiste. Son regard rayonne de grâce et d'intelligence. Son sourire, charmant sans être coquet, témoigne de la confiance mutuelle qui la lie au peintre. Son époux, l'écrivain d'art éclairé Juan Ceán Bermúdez, était un ami proche et un mécène de Goya, qui a peint son portrait à trois reprises.



Pour aller plus loin...

http://www.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/ia37/PDF/Missions/actions_culturelles/beaux-arts/Dossier_p%C3%A9dagogique_PORTRAIT_Lariven.pdf

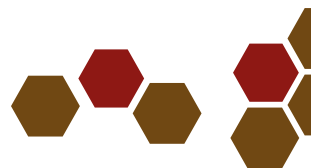
Faire des recherches sur les grands portraitistes de chaque siècle, Elisabeth-Louise Vigée Lebrun à la Cour de France, Louis-Michel Van Loo en Espagne, François Gérard après des Bonaparte...

A travers l'exposition, vous découvrirez de nombreuses représentations de mythes, dont voici quelques exemples. Les mythes peuvent se prêter à un travail sur la narration et sur la représentation. Un travail intéressant peut notamment être mené autour des mythes qui sont représentés plusieurs fois dans l'exposition, à des époques différentes.

Les mythes

Salomé

Salomé est une figure du Nouveau Testament, c'est la fille d'Hérodiade qui dansa un jour avec tant de grâce devant Hérode Antipas pour son anniversaire que ce prince dans l'ivresse de sa joie lui promit sous serment public de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait. Salomé, conseillée par sa mère, demanda la tête de Jean Baptiste qui dénonçait alors avec véhémence le remariage contraire à la loi d'Hérodiade avec Hérode Antipas. Jean Baptiste est donc décapité, et sa tête apportée sur un plateau à Salomé.



Voici la scène telle qu'elle est décrite dans l'Évangile selon Marc (VI, 14-29) :

[...] Hérode avait fait arrêter Jean, l'avait fait charger de chaînes et jeté en prison, à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe, qu'il avait épousée. Car Jean disait à Hérode : «Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère». Ainsi Hérodiade le haïssait-elle et elle aurait bien voulu le faire mourir, mais elle ne le pouvait pas, car Hérode craignait Jean, sachant que c'était un homme juste et sain, et il le protégeait. Quand il l'avait entendu, il restait fort perplexe, et cependant il l'écoutait avec plaisir.

Mais vint un jour propice, lorsqu'Hérode, pour son anniversaire, donnait un banquet à ses dignitaires, à ses officiers et aux notables de Galilée. La fille d'Hérodiade entra, dansa et plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit alors à la jeune fille : «Demande-moi ce que tu voudras et je te le donnerai». Et il lui en fit serment : «Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume».

Elle sortit donc et dit à sa mère : «Que dois-je demander ?». Celle-ci répondit : «La tête de Jean-Baptiste». En toute hâte, elle revint auprès du roi et lui fit cette demande : «Je veux qu'à l'instant tu me donnes sur un plat la tête de Jean-Baptiste». Le roi fut contristé, mais à cause de son serment et des convives, il ne voulut pas refuser. Et aussitôt il envoya un garde avec l'ordre d'apporter la tête de Jean. Celui-ci alla le décapiter dans sa prison, puis il apporta la tête sur un plat, la donna à la jeune fille et la jeune fille la donna à sa mère. A cette nouvelle, les disciples de Jean vinrent prendre son cadavre et le mirent au tombeau.



L'histoire de Salomé a largement inspiré les artistes à travers les siècles. Dans l'exposition, deux représentations peuvent être vues, celle de **Sano di Pietro** et celle de **Cranach**.

Les deux artistes n'ont pas choisi de représenter le même moment : dans l'œuvre de Sano di Pietro, Salomé est représentée en train de danser pendant le banquet d'Hérode Antipas, alors que dans l'œuvre de Cranach, c'est le résultat de cette scène qui est présenté.

Travail en classe : chercher d'autres représentations de l'histoire de Salomé, à des siècles différents. Par exemple celle de Caravage, qui date de 1607 ou celle de Gustave Moreau dans *L'Apparition*. Quelles différences peut-on remarquer ?

Les mythes antiques

Au XVI^e siècle, les commandes religieuses demeurent pour les peintres une source essentielle de revenu, mais un art profane se développe parallèlement. Des tableaux inspirés de la mythologie répondent aux aspirations des humanistes férus d'Antiquité, mais fournissent aussi d'excellents prétextes à la représentation de scènes à connotation érotique, très prisées de cette élite cultivée. La Renaissance est une grande période de redécouverte de l'Antiquité, dont les artistes s'inspirent tant dans la forme que pour l'iconographie. La mythologie devient ainsi un support des explorations picturales, architecturales, sculpturales des temps modernes et la Renaissance voit éclore tout un cortège d'œuvres directement inspirées de l'Antiquité.

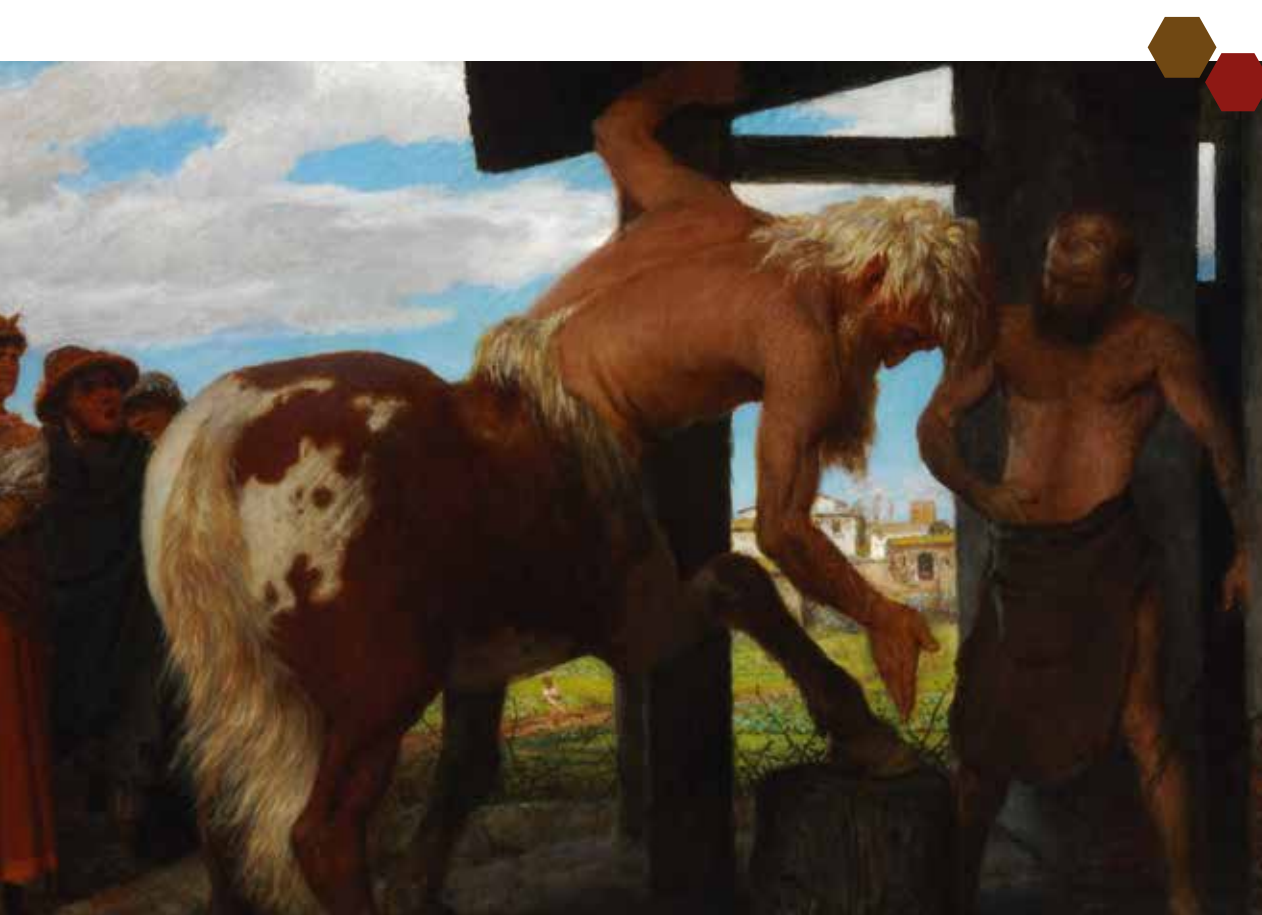
Ainsi, dans ***Hercule chassant Faunus du lit d'Omphale***, Tintoret représente vers 1585 un épisode de la vie de Hercule qui, s'il n'est pas le plus connu, est certainement le plus enjoué. Éperdu d'amour pour Omphale, reine de Lydie, Hercule s'est laissé convaincre d'échanger avec elle ses vêtements et attributs. Une nuit, alors qu'ils sont couchés chacun dans le lit de l'autre, Faunus s'introduit discrètement dans la grotte où ils se sont cachés et, trompé par les vêtements féminins, se couche à côté d'Hercule.

Celui-ci chasse l'intrus d'un violent coup de pied. Aux cris d'Omphale, réveillée en sursaut, les serviteurs accourent et rient aux dépens du dieu de la Nature.



Tintoret met en scène la farce avec un beaucoup de dynamisme. La lumière vacillante des flambeaux arrache les personnages à l'obscurité. Elle souligne le désordre calculé et l'équilibre précaire de leur disposition en diagonale.

Selon Carlo Ridolfi, qui publie à Venise en 1648 une biographie de Tintoret dans un ouvrage intitulé *Le Maraviglie dell'Arte*, ce tableau avait été peint pour Rodolphe II, particulièrement friand de ces thèmes mythologiques à connotation érotique.



Le mythe antique reste un thème iconographique majeur tout au long de la période contemporaine, comme répertoire formel et symbolique. Il fait partie d'un socle commun sur lequel les artistes s'appuient ou qu'ils essayent de subvertir.

Ainsi, loin de souligner le côté fantastique propre à certains mythes, **Arnold Böcklin** en 1888 fait du Centaure une créature de la vie quotidienne, qui se rend prosaïquement chez le forgeron pour faire réparer ses sabots.

Crédits visuels : © musée des Beaux-Arts, Budapest 2016,
© Galerie nationale hongroise, Budapest 2016