

D'un Louvre à l'autre : ouvrir un musée pour tous



Jean Garnier (Meaux, 1632-Paris, 1705)

Portrait de Louis XIV en protecteur des Arts et des Sciences

1672. Huile sur toile. H. 163 ; l. 204 cm

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 2184.

En peignant ce morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Jean Garnier répond habilement au sujet qui lui a été imposé. En effet, il lui est ordonné de peindre « le Portrait du Roy en tableau, au milieu de divers fruitz et instrumentz des Arts ».

Le choix peut sembler singulier puisqu'il conduit à présenter le portrait de Louis XIV dans un tableau ovale suspendu par un nœud rouge à des cordons, ce qui, de prime abord, le réduit à un simple élément de décor parmi ceux qui composent la nature morte. Toutefois, l'œuvre propose plusieurs niveaux de lecture. Son caractère symbolique n'a d'ailleurs pas échappé aux contemporains : « Le roi paraît entouré de fruits et de plusieurs instruments de musique pour signifier, sous un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie ou les parfaits accords qui se rencontrent dans le gouvernement de l'État. »

Louis XIV domine la scène. Inspiré d'un portrait de Claude Lefebvre, connu par la gravure, il porte une cuirasse fleurdelisée. Se détachant sur un fond sombre, l'image du roi est comme placée sur un autel recouvert d'un tapis de velours rouge bordé d'une passementerie d'or, négligemment déplié. Le portrait est entouré d'objets, sortes d'ex-voto déposés par les fidèles sujets du roi. Cette mise en scène concourt à célébrer la gloire et la sagesse du jeune monarque, âgé alors de trente-quatre ans. Elle souligne aussi les bienfaits d'un bon gouvernement favorisant le développement des Arts et des Sciences et apportant l'abondance dans le royaume.

Placés de part et d'autre du portrait, les instruments de musique sont d'une qualité exceptionnelle : une basse de viole décorée d'un filet d'ébène incrusté, un dessus de viole, un violon, une guitare, dont Louis XIV jouait fort bien, et une musette ainsi qu'une partition de musique. De toute évidence, la musique suggère l'harmonie, Harmonia, sœur de Musica. Quatre livres, dont un seul quitte l'anonymat par l'inscription qui se lit sur sa tranche : Virgilius, évoquent les Lettres. Sont aussi représentées l'Architecture par une colonne – symbole de la Force – et par le plan de la Maison carrée à Nîmes, la Sculpture par le buste en pierre de Minerve – déesse de la Guerre et de la Sagesse, la part la plus belle revenant à la Peinture avec le portrait du roi. Les Sciences se mêlent aux Arts : le globe céleste orné de signes du zodiaque où l'on distingue le Cancer et le Lion et des instruments scientifiques (porte-mine, compas, équerre). Quant aux fruits – des raisins, une pomme, des pêches et une grenade –, ils suggèrent la richesse, l'abondance et l'unité du royaume dont les sujets sont serrés comme les grains de la grenade.

Appartenant tout à la fois au genre du portrait et à celui de la nature morte, cette toile interroge la notion de genre. Garnier s'y montre aussi bon portraitiste que peintre de natures mortes avec un sens virtuose de la composition. Sa carrière est peu connue. On sait qu'il travailla aux Gobelins et qu'il participa au Salon de 1673 où il expose onze tableaux, cinq portraits et six natures mortes.

Béatrice Sarrazin



Diane de Versailles ou Artémis chasseresse

Italie, II^e siècle apr. J.-C., d'après un original créé vers 330 av. J.-C., peut-être par Léocharès
Statue, marbre. H. 211 ; l. 107 ; Pr. 85 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MR 152 (no usuel Ma 589).

Historique : don du pape Paul IV à Henri II en 1556 ; attestée en 1579 dans le jardin de la Reine à Fontainebleau ; en 1602 dans la salle des Antiques du Louvre ; en 1669 au palais des Tuileries ; de 1696 à 1798 dans la galerie des Glaces à Versailles (peut-être dès 1686) ; saisie révolutionnaire en 1798 et depuis à nouveau au Louvre.

D'après le témoignage du duc de Villahermosa, ambassadeur d'Espagne à la cour de France, le pape Paul IV offre la Diane chasseresse à Henri II en 1556, en vue d'obtenir le soutien de la France pour chasser les Espagnols de Naples. La statue fait longtemps figure de chef-d'œuvre isolé au sein des collections royales françaises. C'est hélas en effet la seule grande antique de cette qualité acquise par la Couronne entre la seconde moitié du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle. Plusieurs tentatives de François I^{er}, notamment pour se faire offrir le Laocoon, se sont avérées infructueuses et les premiers Bourbons se désintéressent de ce qu'il est alors coutume d'appeler les grandes antiques.

L'œuvre suit longtemps l'itinérance de la Cour. Elle est d'abord présentée à Fontainebleau : sous Charles IX au plus tard, elle décore le jardin de la Reine, comme le montre une vue cavalière de Jacques I^{er} Androuet du Cerceau datée de 1579. La Diane y est ensuite remplacée par une réplique en bronze : Henri IV la fait en effet enlever pour l'installer en 1602 dans la salle des Antiques du Louvre dont la décoration est confiée à Louis Métezeau. En 1666, Louis XIV fait installer ses appartements

au rez-de-chaussée du palais des Tuileries : les antiques de prestige de la collection royale l'y suivent alors et la Diane y est gravée par Claude Mellan en 1669. La statue quitte ensuite Paris dans le contexte de l'installation définitive de la Cour à Versailles et l'aménagement à cet effet des Grands Appartements.

Elle devient l'un des plus beaux ornements de la galerie des Glaces, dans la niche centrale, peut-être dès 1686. À la Révolution, elle est saisie en 1798 pour retourner au Louvre où elle avait déjà été présentée près de deux siècles.

Dans son commentaire des antiques du roi, Félibien suggère que la Diane chasseresse n'est autre que la statue du célèbre sanctuaire d'Éphèse, en Asie Mineure. On a pensé ensuite à la Diane du sanctuaire de Némi, dans le Latium, en Italie. Les statues de ces deux lieux de culte sont en fait d'un aspect tout différent. La Diane offerte par le pape a probablement été découverte à Rome ou dans ses environs durant la première moitié du XVI^e siècle sans qu'il soit possible de préciser le type de complexe architectural qu'elle décorait durant l'Antiquité.

On ignore dans quel état de conservation elle fut alors mise au jour et plusieurs campagnes de restauration expliquent son apparence actuelle. Pour sa présentation au Louvre en 1602, le sculpteur Barthélemy Prieur repolait toute la surface de l'œuvre et ajoute, entre autres, des bois à la tête de la biche. Malgré ces modifications, il est possible de comparer la Diane des collections royales avec plusieurs Artémis du même type statuaire. Toutes sont coiffées d'un diadème et saisies dans une ferme enjambée, vêtues de la même tunique courte que portent les chasseresses, un manteau enroulé à la taille et sur l'épaule, notamment celle découverte à Leptis Magna. On a aussi rapproché la Diane du Louvre du fameux Apollon du Belvédère. Le frère jumeau d'Artémis, lui-même archer, se caractérise par les mêmes proportions et une même composition dynamique. Les deux statues ont ainsi souvent été associées pour former en pendants la fameuse fratrie massacrant les enfants de Niobé. Les deux statues reproduiraient des originaux du sculpteur grec Léocharès, actif au IV^e siècle av. J.-C. Précisons toutefois qu'aucune source antique décrivant l'œuvre du maître ne vient corroborer cette élégante hypothèse.

Ludovic Laugier



Pendule dite « de la création du monde »

1754. Mécanismes conçus par Claude Siméon Passemant (Paris, 1702-1769)

Caisse attribuée à François-Thomas Germain (Paris, 1726-1791)

Mécanisme d'horlogerie attribué à Joseph-Léonard Roque (actif durant la seconde moitié du XVIII^e siècle)

Caisse en bronze patiné, bronze argenté et bronze doré. H. 143 ; l. 83 ; Pr. 73 cm.

Paris, musée du Louvre, dépôt du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Vmb 1036.

Historique : commandée par Joseph François Dupleix, gouverneur général des comptoirs du Levant, présentée à Louis XV au château de Trianon le 2 février 1754 ; achetée par le gouvernement révolutionnaire en 1796 ; placée à Versailles en 1833 par le roi Louis-Philippe.

La pendule dite « de la création du monde » compte parmi les chefs-d'œuvre de l'horlogerie française du XVIII^e siècle. Elle associe une exceptionnelle complexité dans la combinaison des divers mécanismes qui l'animent et un parti décoratif profondément original. Les mécanismes sont au nombre de quatre. Le premier actionne le cadran supérieur de l'horloge qui indique l'heure et la date du jour. Le deuxième est un planisphère qui rend compte du mouvement des planètes et le troisième marque les phases de la lune. Ces deux derniers sont placés dans les nuages qui forment la partie médiane de la caisse. Le quatrième permet le double mouvement du globe terrestre qui repose à la base de la composition : rotation journalière qui fait tourner le globe sur lui-même en une révolution de vingt-quatre heures et mouvement annuel qui détermine le changement d'axe de la Terre en fonction des saisons et détermine l'orientation des rayons solaires à sa surface. Le globe terrestre,

en bronze doré et argenté, est gravé pour indiquer les mers, les continents, les pays et les villes, en une véritable mappemonde qui témoigne des connaissances du temps en matière de cartographie.

La caisse de bronze est conçue comme une illustration des premières étapes de création du monde : la séparation des éléments et l'irruption de la lumière. Le traitement des surfaces de bronze exprime la distinction entre la terre (bronze patiné), l'eau (bronze argenté) et l'air (bronze argenté mat). Le bronze doré est réservé au feu et à la lumière, qui jaillit du cadran de l'horloge à la manière d'une gloire et vient frapper le globe terrestre à l'endroit où le Soleil est à son zénith.

La pendule fut célèbre dès sa création. Elle fut présentée au roi le 2 février 1754 au château de Trianon. Louis XV nourrissait un intérêt marqué pour les sciences. Il avait fait installer le mois précédent dans ses appartements de Versailles la somptueuse pendule astronomique qui s'y trouve encore dont les mécanismes étaient également l'œuvre de Passemant mais dont la caisse, d'un style très différent, avait été exécutée par Jacques Caffieri. La *Gazette de France* se fit l'écho de cette présentation au souverain et de la satisfaction qu'il en témoigna, demandant même qu'elle demeurât quelques jours à Trianon de sorte qu'il pût l'examiner à nouveau. L'histoire de la pendule dans les années qui suivent sa création n'est pas entièrement éclaircie. Bien qu'elle ait été initialement destinée à être offerte en présent à un prince indien allié de la France par Joseph François Dupleix, gouverneur général des comptoirs du Levant jusqu'en 1754, elle se trouvait à la veille de la Révolution chez le neveu de Dupleix, Guillaume Joseph Dupleix de Bacquencourt, dans son hôtel de la rue Bergère à Paris. Elle fut achetée par le gouvernement révolutionnaire en 1796, à l'initiative du mécanicien Antide Janvier qui en avait fait lui-même l'acquisition, probablement auprès de la famille de Bacquencourt.

Frédéric Dassas



Jean-Baptiste Pigalle (Paris, 1714-1785)

Mercure attachant ses talonnières

1744

Statuette, marbre. H. 58 ; l. 35,5 ; Pr. 3,3 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, MR 1957.

Historique : morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1744 ; collection de l'Académie ; saisie révolutionnaire, août 1793 ; attribué au Musée central des arts en juin 1798 affecté au décor du château de Saint-Cloud en juin 1802 ; entré au Louvre entre 1848 et 1850.

Le 4 novembre 1741, Jean-Baptiste Pigalle est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec une présentation d'ouvrages dont une statuette en terre cuite représentant Mercure. Il reçoit alors de l'Académie l'autorisation « d'exécuter en marbre pour son morceau de réception, un modèle qu'il a fait voir représentant Mercure ». Trois ans plus tard, le 30 juillet 1744, il présente *Mercure attachant ses talonnières* et est reçu académicien.

Dès son agrément, Pigalle est alors officiellement sculpteur du roi et il peut exposer au Salon. Il présente ainsi en 1742 le modèle du Mercure en plâtre accompagné d'un pendant, une Vénus. Les deux statuettes sont décrites dans le livret du Salon « Vénus qui ordonne un message à Mercure » et « Mercure qui se dispose à faire le message qui luy est ordonné ». Le livret donne aussi la source textuelle du sujet : l'histoire de Psyché qui est racontée dans *L'Âne d'or* ou les *Métamorphoses* d'Apulée. Vénus demande à Mercure, le messager des dieux, de rechercher Psyché dont elle était jalouse. D'une figure isolée et sans sujet, Pigalle organise un groupe au sujet mythologique et galant. Le succès des deux statuettes est rapide et dès 1742, Philibert Orry, le directeur des Bâtiments du

Roi, commande au sculpteur des versions en marbre plus grandes que nature du Mercure et de la Vénus pour le roi. Ces deux statues seront terminées en 1748 et offertes par Louis XV à Frédéric II de Prusse pour le parc de Sans-Souci (aujourd'hui au Bode Museum de Berlin).

Pigalle a parfaitement su répondre à l'exercice du morceau de réception par sa capacité d'invention et son savoir-faire dans le rendu de la gestuelle, de l'anatomie et des effets de matières. La composition dynamique traduit bien le sujet en saisissant le moment qui précède l'envol de Mercure. Elle décompose cet instant en plusieurs points d'attraction : le regard du dieu dans le lointain se concentrant sur sa mission, le geste des deux mains attachant l'aileron à son pied gauche et le soulèvement de son pied droit, s'appêtant à décoller.

Le morceau de réception est devenu également l'un des plus célèbres de l'Académie, symbole de la réussite de l'école française et modèle d'atelier pour l'éducation des artistes. À tel point que dans son tableau *Étude du dessin* exposé au Salon de 1748, le peintre Jean-Baptiste-Siméon Chardin, ami du sculpteur, choisit de représenter la statuette du Mercure au lieu du traditionnel plâtre antique.

Laurence Brosse



Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725-Paris, 1805)

L'Oiseau mort ou Enfant hésitant à toucher un oiseau dans la crainte qu'il ne soit mort

1800. Huile sur panneau de bois. H. 68 ; l. 55 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1523.

Historique : exposé au Salon de 1800, no 174 ; legs du baron Arthur de Rothschild au musée du Louvre en 1904.

Jean-Baptiste Greuze fut un peintre à la carrière particulièrement brillante et chahutée. Tour à tour acclamé puis rejeté par la critique de son temps, il se spécialisa dans la peinture de genre qui se focalisait sur la représentation des scènes de la vie quotidienne contemporaine. Alors que cette veine était encore jugée subalterne selon les normes académiques relayées par les critiques du milieu du siècle, la première participation de Greuze au Salon de 1755 fit sensation. Il fit en effet le choix d'exposer une toile figurant la *Lecture de la Bible* dans un milieu populaire, celui de la paysannerie relativement aisée des campagnes. Dans cette scène un père de famille fait lui-même la lecture du texte sacré à sa nombreuse progéniture. Le XVIII^e siècle français s'est passionné pour la thématique de l'éducation. Au cours des années qui entourent l'exposition du tableau de Greuze, certains représentants parmi les plus brillants des Lumières vont publier des traités d'éducation qui seront beaucoup débattus par la société parisienne, tels *Émile ou De l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau en 1762, *Les Conversations d'Émilie* de Mme d'Épinay en 1773 ou encore, de l'abbé de Condillac, le *Cours d'études* en 1776. Pour une part Greuze devançait ce courant de pensées et gagna ainsi l'intérêt tout à la fois du public cultivé et des élites intellectuelles de l'époque. Ainsi Denis Diderot fut-il son commentateur enthousiaste, faisant de Greuze l'un des champions de la peinture française jusqu'à ce qu'en 1769 l'artiste aborde, sans succès aux yeux de ses contemporains, le genre de la peinture d'histoire et les sujets antiques.

Greuze prolongea tout au long de sa carrière sa réflexion sur la thématique de l'éducation vertueuse qu'il illustra à nouveau vers 1775 avec *La Dame de charité* (Lyon, musée des Beaux-Arts), tableau qu'il fit graver et dont la composition obtint beaucoup de succès auprès de la critique. À l'identique, il multiplia au cours de sa carrière des représentations de très jeunes gens souvent chargées de significations symboliques. Dès 1759, il présenta au Salon *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* puis exposa à nouveau une toile sur le même sujet au Salon de 1765 (Édimbourg, National Galleries of Scotland). À chaque fois, les peintures, qui figuraient de très jeunes filles dans un environnement suffisamment contemporain pour parler directement aux spectateurs, furent perçues comme des métaphores de la perte de l'innocence. Dans son commentaire du tableau présenté au Salon de 1765, Diderot fit même clairement allusion à un sous-texte sexuel suggérant que le tableau pouvait symboliser la perte de la virginité de la jeune fille éplorée. Cet intérêt pour l'innocence et la mise en garde contre les embûches que la vie moderne, la vie citadine surtout, faisait traverser à la vertu des jeunes filles, était un lieu commun de la littérature à l'époque, que l'on retrouve par exemple dans un célèbre roman de Rétif de La Bretonne, *La Paysanne pervertie* (1784). À la fin de sa carrière, Greuze reprit cette thématique de l'enfant pleurant son oiseau mort, pour une de ses dernières participations au Salon en 1800. Le style du vieil artiste se fait plus ondoyant que naguère, ainsi la longue chevelure du modèle semble accompagner l'écoulement de ses larmes. Peut-être au soir de sa vie, après les épreuves traversées notamment au cours de la Révolution française, l'artiste proposait-il une réflexion nostalgique sur la perte de l'innocence et sur le cours chahuté de l'existence ?

Guillaume Faroult



Constant Bourgeois (Guiscard, 1767-Paris, 1841)

L'Exposition des dessins de 1802 dans la galerie d'Apollon

1802. Plume, encre brune et lavis. H. 33,2 ; l. 44 cm.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, R.F. 29455.

Historique : don de J.-J. Marquet de Vasselot, 1944.

La première exposition de dessins au Louvre eut lieu en 1797, dans la galerie d'Apollon. « Confinée depuis cent ans dans un local dont l'exiguïté ne permettait que des communications partielles et privées, on peut dire qu'elle [était] inconnue au public et aux artistes. » La galerie avait déjà été aménagée avec des panneaux de glace, placés aux deux extrémités, ainsi que des toiles de ciels peints sur des modèles d'Hubert Robert, pour combler les compartiments inachevés du décor de Charles Le Brun. L'accrochage fut renouvelé en 1802. Pour cette seconde présentation, la galerie reçut un décor de tables de pierre dure, saisies à Florence par l'armée napoléonienne et arrivées à Paris en 1801, sur lesquelles furent disposés des vases grecs. L'exposition présentait le fonds des dessins provenant des collections royales, mais également les acquisitions récentes, provenant des saisies faites pendant la Révolution, dans les collections des nobles arrêtés en France ou qui en avaient émigré, parmi les biens du clergé, et encore des prises de guerre effectuées par l'armée de Napoléon Ier en Italie ou en Allemagne.

La sélection de près de cinq cents dessins et pastels, auxquels s'ajoutaient une soixantaine de miniatures, avait été encadrée spécialement, dans des cadres dorés uniformes. L'accrochage, comme en 1797, avait été réalisé dans un souci esthétique, sans suivre strictement la répartition des œuvres selon les écoles. En revanche, une Notice explicative, publiée à l'occasion de l'exposition, présentait les dessins, soigneusement classés par écoles puis par auteurs, en suivant l'ordre alphabétique. La pédagogie était bien au cœur des préoccupations des membres du Conseil, responsables de cet accrochage.

Constant Bourgeois s'est attaché à représenter les dessins qui, vraisemblablement, étaient les plus importants ou les plus frappants à ses yeux, traitant les autres de manière illusionniste ou ne traçant que les cadres. On reconnaît ainsi, au centre, à droite, face aux fenêtres, le grand carton de L'École d'Athènes de Raphaël. Saisi par les troupes napoléoniennes à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, il lui fut restitué en 1815. Mais

Bourgeois a également esquissé le morceau de réception de la pastelliste Rosalba Carriera, provenant des collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture, saisies en 1793.

Il a insisté enfin sur la variété des types de visiteurs : tandis qu'une copiste s'applique à reproduire un dessin, à gauche dans l'embrasure d'une fenêtre, au fond de la galerie un visiteur consulte consciencieusement un livret, sans doute la Notice explicative.

Mal adaptée à la conservation des dessins, en raison de la trop grande luminosité qui y régnait, la galerie d'Apollon fut ensuite consacrée à la présentation des collections de bijoux et d'objets précieux.

Juliette Trey



Attribué à Dawud ibn Salama al-Mawsili

Vase dit « Barberini »

1239-1260. Alliage cuivreux, décor gravé et incrusté d'argent et de pâte noire. Syrie, Damas ou Alep.
H. 46 ; D. max. 36 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts de l'Islam, OA 4090.

Historique : ancienne collection Barberini, Rome ; acheté auprès du marchand Godefroy Brauer en 1899.

Ce vase, unique par sa forme, et portant une dédicace au dernier sultan ayyoubide d'Alep et de Damas al-Nasir Salah al-din Yusuf II, constitue l'un des fleurons de la collection de métaux incrustés du Proche-Orient médiéval au musée du Louvre.

Sa présence au sein des collections Barberini – qui lui a valu son surnom – est attestée au milieu du XIX^e siècle grâce à sa publication dans l'un des premiers ouvrages traitant d'épigraphie arabe par l'orientaliste Michelangelo Lanci. À la suite de partages successoraux à la fin du XIX^e siècle, le vase arrive à Florence, où il est acheté par le Louvre en 1899, auprès de l'antiquaire et collectionneur Godefroy Brauer, actif entre Paris et Florence, et lié à de nombreuses acquisitions du musée du Louvre, concernant les départements des Objets d'art, des Peintures et des Sculptures.

Du fait de l'intense activité marchande italienne en Orient à la période médiévale et moderne, de nombreuses pièces d'art islamique étaient entrées très tôt dans les grandes collections italiennes. Le déclin et la dispersion de celles-ci ont coïncidé avec le développement de l'intérêt pour l'art « arabe » et « persan » dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et l'Italie a ainsi contribué à alimenter ce secteur naissant du marché de l'art, qui s'approvisionnait surtout à la source, notamment au Proche et au Moyen-Orient. Le Caire et Istanbul étaient des centres importants de ce marché, où résidaient de nombreux Européens – dont beaucoup de Français comme Alexis Sorlin-Dorigny, Ambroise Baudry, Charles Gaston de Saint-Maurice ou les Delort de Gléon. Ces personnalités et quelques autres collectionneurs parisiens commencent alors à constituer d'importantes collections d'art islamique, lesquelles vont dans un second temps enrichir les collections du Louvre ou du musée des Arts décoratifs. Sous l'égide des conservateurs Émile Molinier et Gaston Migeon, le département des Objets d'art s'attache à construire une collection d'art islamique autour d'un noyau d'œuvres provenant des collections royales et de trésors d'église (Baptistère de Saint Louis, Aiguière de Saint-Denis, Paon-aquamanile, gemmes de Louis XIV). C'est alors que des pièces exceptionnelles sont acquises tels ce vase Barberini et la Pyxide d'al-Mughira (1898). La définition et l'étude des arts de l'Islam prennent alors leur essor, avec notamment une grande exposition organisée au musée des Arts décoratifs en 1903 et la création d'une chaire à l'école du Louvre en 1904, toutes deux initiées par Gaston Migeon. L'archéologie islamique se développe également dans le sillage des études sur les civilisations orientales anciennes : les fouilles de Suse (à partir de 1897) et de Samarra (à partir de 1907) éclairent d'un jour nouveau les premiers siècles de l'Islam et viennent également enrichir les collections. Cette politique fondatrice dynamique suscite l'ouverture, dès 1905, d'une première salle dédiée à ce que l'on appelle alors « les arts musulmans », initiant ainsi un long siècle d'enrichissement continu et de présentation des arts de l'Islam au sein du musée du Louvre.

Carine Juvin

Citations

« Le vrai musée est toujours un monument habité, un édifice qui se dresse dans la mémoire et pour elle. Et cette mémoire mérite d'être racontée. L'histoire du Louvre est passionnante. Elle est celle d'un lieu unique, d'une incroyable vitalité. »

Manuel Rabaté, directeur du Louvre Abu Dhabi

« Ce que le Louvre a sans doute de plus extraordinaire, c'est qu'il soit à ce point vivant. Vivant comme une idée qui ne demande qu'à être partagée. Tout ce qui vit se multiplie, se reproduit et se propage : le Louvre en a fait autant. »

Manuel Rabaté

« Alors qu'un nouveau Louvre s'ouvre à Abu Dhabi, il nous a semblé essentiel d'évoquer l'histoire de la création du musée du Louvre à Paris, il y a plus de deux siècles. »

Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, commissaire général de l'exposition

« Nul doute que ce retour aux sources du Louvre permettra d'éclairer l'histoire du Louvre Abu Dhabi, héritier du Louvre des Lumières. »

Jean-Luc Martinez

« Tout musée est un point focal où les temps dialoguent, où les sensibilités se lient par-delà les frontières. Musée par excellence, le Louvre est un centre, un pont, un carrefour, un miroir du monde. »

Manuel Rabaté

« Louis XIV avait voulu que son Palais et ses collections exceptionnelles soient ouverts au public, à tous les publics. En 1793 ces œuvres ont enrichi le fonds du musée du Louvre naissant. Aujourd'hui l'histoire continue. Le château de Versailles est fier que le patrimoine dont il a la charge participe à la création du Louvre Abu Dhabi et contribue à le faire vivre. »

Catherine Pégard, présidente de l'Etablissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles

« Parler du Louvre c'est aussi parler de Versailles, tant nos histoires sont entremêlées. Nées des mêmes passions, nos collections témoignent ensemble qu'un musée ne peut être figé dans une époque et qu'il doit rayonner dans son temps. »

Catherine Pégard

« Si l'on met souvent au crédit de la Révolution l'ouverture du musée, en 1793, on oublie parfois qu'il s'agit en réalité de l'aboutissement d'un long processus. Nous avons voulu montrer que l'idée d'un

musée était déjà en germe à la fin du XVII^e siècle à Versailles et elle s'est développée tout au long du XVIII^e siècle avec le soutien du pouvoir royal ».

Juliette Trey, conservateur au département, des Arts graphiques du musée du Louvre, commissaire de l'exposition

Biographies

Jean-Luc Martinez



Président-directeur du musée du Louvre

Né en 1964, Jean-Luc Martinez est un historien de l'art et archéologue français, nommé président-directeur du musée du Louvre le 3 avril 2013 par le Président de la République française.

Agrégé d'histoire et diplômé de l'Ecole du Louvre, Jean-Luc Martinez est membre de l'Ecole Française d'Athènes de 1993 à 1996. Il entre au Louvre en 1997 comme conservateur en chef du patrimoine en charge des collections de sculpture grecque. En 2007, il prend la direction du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, fonction qu'il exerce jusqu'à sa nomination à la tête de l'établissement public. Au cours de ces années, Jean-Luc Martinez a été notamment chargé de la rénovation des salles d'art grec réunies autour de la *Vénus de Milo* (2010). Jean-Luc Martinez a également conçu la Galerie du Temps du Louvre-Lens, inauguré en 2012 dans la région des Hauts-de-France.

Sous la direction de Jean-Luc Martinez, le musée du Louvre a récemment mis en œuvre le projet « Pyramide », destiné à améliorer l'accueil des visiteurs, ainsi que l'ouverture du centre de ressources Dominique-Vivant Denon. Le centre d'interprétation Sheikh Zayed bin Sultan al Nahyan, dédié à l'histoire du Louvre et à ses collections, a ouvert ses portes en 2016 au sein du Pavillon de l'Horloge. Le musée du Louvre nourrit l'ambition de favoriser l'accès de tous aux chefs d'œuvres du patrimoine, en s'appuyant notamment sur la dynamique positive du Louvre-Lens et du projet de Centre de conservation du Louvre à Lens-Liévin ainsi que sur l'ouverture du Louvre Abu Dhabi, premier musée universel du 21^e siècle.

Par ailleurs, au vu du contexte international actuel et à la demande du Président de la République François Hollande, Jean-Luc Martinez a remis à l'Élysée, en octobre 2015, un rapport sur la protection du patrimoine dans les zones de conflit, qui présente « Cinquante propositions françaises pour protéger le patrimoine de l'humanité » afin de soutenir l'action de la France en la matière. Ces cinquante propositions ont été présentées à l'UNESCO puis au sommet du G7 à Tokyo.

Jean-Luc Martinez est membre du Conseil scientifique de l'Institut National d'Histoire de l'Art et du Conseil artistique des Musées Nationaux. Il est également président du conseil d'administration de

l'École Française d'Athènes. En 2015, il a été nommé Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Chevalier de la Légion d'Honneur en 2016.

Juliette Trey



Conservateur au département, des Arts graphiques du musée du Louvre

Juliette Trey a commencé à travailler en tant que conservatrice en 2007, au château de Versailles, où elle était chargée des peintures du XVIII^e siècle et des pastels. Elle a rejoint le département des Arts graphiques du musée du Louvre en 2013, en tant que conservatrice chargée des dessins français des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a assuré le commissariat de plusieurs expositions, en France, en Corée et en Pologne, comme « Le Serment du Jeu de Paume, quand David réécrit l'histoire » (2008, château Versailles), « Madame Elisabeth, une princesse au destin tragique » (2013, Versailles, Domaine de Madame Elisabeth), « Edme Bouchardon, une idée du beau » (Louvre, 2016) et « La collection Tessin, un Suédois à Paris au XVIII^e siècle » (Louvre 2016). Juliette Trey a publié en 2016 l'inventaire des dessins d'Edme Bouchardon conservés au Louvre. Elle travaille actuellement à une exposition sur les dessins d'Israël Silvestre (2018, Louvre) et à la publication d'un carnet d'aquarelles de Pierre Henri Valenciennes (2019).