



GEORGES CHARENSOL

LES BEAUX-ARTS

Les nouvelles salles du Louvre

Au Louvre un secteur très important, puisqu'il réunit sur deux niveaux le vieux Louvre et le Pavillon de Flore, est enfin rendu au public. A cette occasion une polémique qui couvait sournoisement vient d'éclater. Elle s'en prend à l'aménagement élaboré et poursuivi par la direction du musée depuis plusieurs années, et ses auteurs s'en étonnent. Pourquoi mettre en question cette totale refonte du département des peintures alors que les travaux sont tellement avancés qu'elle est irréversible ? Pourquoi ces graves objections ne se sont-elles pas exprimées quand il était possible de discuter un plan qui a été divulgué en son temps par la presse et qui est d'ailleurs exposé en permanence sur le palier de la Samothrace ?

Pour répondre à ces questions il faut faire preuve de franchise. En effet si ce plan a pu jusqu'ici être mené à bien, si les énormes crédits que réclamait sa mise en œuvre ont été dégagés c'est grâce à M. André Malraux. Au cours des dix années où il occupa les fonctions de ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles l'auteur du *Musée Imaginaire* s'est surtout passionné pour les Maisons de la Culture et pour la mise en valeur des monuments. Les premières répondaient à un vieux rêve qu'il m'exposa dès 1946 alors que je m'entretenais librement avec lui dans son cabinet de ministre de l'Information du gouvernement de Gaulle. Pour les monuments il restera celui qui a eu l'audace d'entreprendre le nettoyage de leurs façades. *Quand les cathédrales étaient blanches*, disait jadis Le Corbusier. Maintenant elles le sont et avec elles bien des palais qu'on avait toujours vu couverts d'une crasse si vénérable que tout le monde la croyait indélébile.

L'intérêt qu'il porte au Louvre s'est manifesté de façon spectaculaire par le creusement au pied de la Colonnade d'un fossé qui lui restitue ses proportions, et en faisant sien un projet dont tout le monde savait qu'il ne serait pas mis en cause aussi longtemps qu'il serait au pouvoir. Au lendemain de son départ, des démarches furent tentées, d'abord auprès de M. Michelet puis auprès de M. Duhamel. Deux conceptions s'affrontèrent et il n'est pas sans intérêt de faire un bref historique.

La restitution au Louvre par le ministère des Finances du Pavillon de Flore et de l'aile voisine, la nécessité de remplacer les charpentes vétustes de la Grande Galerie, la possibilité de doter les salles de peintures d'un éclairage grâce à la mise au point d'un système simulant la lumière du jour coïncida avec ce qu'on peut appeler sans jeu de mot une révolution de palais. La vente au Metropolitan Museum de New York par Georges Wildenstein de *la Disseuse de bonne aventure* de Georges de La Tour, un des plus hauts chefs-d'œuvre de la peinture française, causa un scandale qui provoqua la colère de M. Malraux (1). Celui-ci n'ignorait pas que ce tableau insigne, malgré les efforts de M. René Huyghe, alors conservateur en chef du Département des peintures du Louvre, avait échappé à ce musée. Du moins pouvait-on espérer qu'il ne quitterait pas la France. Quand il fut vendu en Amérique, pour une somme qui représenterait aujourd'hui plus de dix millions de nos francs, il estima que la responsabilité de M. Germain Bazin, successeur de M. Huyghe était engagée et il exigea son remplacement. Il fut donc muté à un autre service, d'ailleurs très important, qu'il vient de quitter pour aller occuper une chaire dans une université américaine.

Celui qui lui succéda est un jeune historien d'art de valeur, M. Michel Laclotte, qui fut longtemps aux côtés de M. Vergnet-Ruiz à la direction des musées de province. On lui doit des expositions remarquables, la dernière en date étant celle du *Bain turc* dont nous parlerons tout à l'heure. De plus, afin de doter le Louvre d'une véritable autonomie, le ministre décida de lui donner un directeur. Son choix se porta sur le plus éminent archéologue français, M. André Parrot qui n'est pas seulement le conservateur en chef des Antiquités orientales, mais qui est aussi le découvreur de Mari, cette cité de Syrie inconnue avant qu'il en révéla l'importance. Les dernières fouilles qu'il y a conduites montrent qu'il

(1) Cette fructueuse opération commerciale a coûté à Georges Wildenstein son fauteuil à l'Institut. Mais, maintenant que M. Malraux n'est plus ministre, l'Académie des Beaux-Arts s'est empressée d'élire son fils Daniel au fauteuil qu'il aurait dû occuper. La vengeance est un plat qui se mange froid.

s'agit d'un des hauts lieux de cette civilisation sumérienne à laquelle il a consacré l'ouvrage qui inaugura la collection « *L'Univers des Formes* » que M. Malraux dirige chez Gallimard. Il manifesta son estime pour M. Parrot d'une part en le nommant co-directeur de cette histoire de l'art qui a déjà publié dix-huit remarquables volumes, d'autre part en le mettant à la tête du Louvre.

En accord avec le directeur des Musées de France, M. Jean Chatelain et avec M. Michel Laclotte, le nouveau directeur élaborait un plan qui visait essentiellement à mettre en valeur l'école française. Le moment lui parut favorable puisque le Louvre allait s'étendre largement vers le Pavillon de Flore et que des travaux obligatoires allaient contraindre à vider la Grande Galerie des chefs-d'œuvre italiens que MM. Huyghe et Bazin y avaient placés.

L'ouverture des premières travées de la Grande Galerie fut favorablement accueillie. On se félicita de trouver là, en particulier, de grandes compositions inconnues, de Valentin et d'Hubert Robert, restaurées sous la direction de M. Germain Bazin, et on attendit la suite. Le 16 décembre 1969 la déception fut grande de constater qu'au lieu de compléter ce vaste panorama de la peinture française on laissait des chefs-d'œuvre dans les réserves et qu'on passait sans aucune transition des grands paysages antiques d'Hubert Robert à de petits primitifs de Toscane et d'Ombrie. Ce saut du XVIII^e siècle français au XIV^e siècle italien parut abrupt. On comprit mal pourquoi on avait tiré de la salle des Sept Mètres, parfaitement proportionnée à leurs dimensions, des panneaux qui, à l'exception du Cimabue ou du Giotto, ne sont absolument pas à l'échelle de la Grande Galerie. Placer sur des cimaises de cinq ou six mètres de hauteur des tableaux dont certains ne mesurent que cinquante centimètres sembla étrange. Tout fut discuté, des fausses mosaïques qui ornent les loggias aux vitrines cubiques où certains panneaux sont disposés. Plus inadmissible encore parut la fermeture des Petits Cabinets où figuraient les grands chefs-d'œuvre de la Renaissance en France, dans les Flandres, en Hollande, en Allemagne, et celle de la Galerie Médicis avec la prestigieuse série des Rubens.

Ces critiques mirent en lumière les contradictions sévères dont souffre le Louvre. D'abord il s'agit d'un palais prestigieux qu'il est malaisé de transformer en musée moderne. Ensuite il reçoit en gros deux sortes de visiteurs. D'une part des amateurs à qui il est indispensable de présenter le plus grand nombre possible de tableaux. D'autre part des foules de touristes qui demandent essentiellement à voir la Vénus de Milo et la Joconde et qui n'ont guère que le temps de jeter un coup d'œil sur les autres œuvres qu'on leur montre.

Il semble malheureusement qu'on ne soit pas parvenu à satisfaire ni l'une ni l'autre de ces deux catégories si différentes de visiteurs. Naguère les premiers découvraient leur bien dans un pittoresque désordre. Les seconds trouvaient ce qu'ils étaient venus voir dans le Salon Carré et le début de la Grande Galerie, salles de prestige où l'on avait accumulé les chefs-d'œuvre. Pour avoir voulu mettre de l'ordre on déçoit tout le monde et la foule s'entasse dans la Salle des Etats où l'on a provisoirement accroché les grands maîtres italiens, Vinci et Raphaël, Tintoret et Veronèse.

Quand l'aménagement sera terminé, ces toiles illustres iront dans la salle Van Dyck actuellement réservée aux Flamands du XVII^e siècle et ceux-ci monteront au deuxième étage, comme le feront aussi les Rubens de la Galerie Médicis qui a enfin rouvert ses portes ainsi que les Cabinets Nord et on les traverse pour accéder aux nouvelles salles. Celles-ci, disons-le tout de suite, ne méritent que des éloges.

Dans l'aile qui conduit au Pavillon de Flore, parallèlement au Cabinet des Dessins, une galerie est consacrée au XVII^e et au XVIII^e siècles italiens. Elle prend jour par de larges fenêtres donnant sur les jardins du Carrousel. On sait que les éclairages latéraux sont peu favorables aux tableaux. Aussi a-t-on disposé ceux-ci sur des cimaises en ligne brisée afin que la lumière ne les frappe pas directement. Les toiles à contre-jour bénéficient d'une lumière artificielle.

Sur soixante-dix mètres on trouve aussi bien des chefs-d'œuvre illustres que des toiles peu connues. Parmi les premières brille Caravage qu'accompagnent les caravagistes bolonais opposés aux Romains classiques dans la ligne des Carrache. Parmi les seconds des Génois, des Romains surtout connus comme des historiens d'art. Le XVIII^e siècle est représenté par Magnasco, Crespi, les Vénitiens et la suite des Guardi est un enchantement.

Au bout de cette galerie parfaite de proportion, on a la surprise de rencontrer la prestigieuse mais hétéroclite Collection Beistegui qui vient rompre le strict classement par siècle et par pays suivi jusque-là avec une rigueur sans doute excessive. En ajoutant à cette collection des toiles de David, le *Bertin l'Ainé* d'Ingres, *la Femme à la perle* de Corot, etc., le grand architecte Jean-Charles Moreux avait réuni une incomparable collection de portraits dans les salles qui unissent la Grande Galerie à l'escalier Mollien. Les tableaux du Louvre sont restés en place — provisoirement ; ceux réunis par Carlos Beistegui sont auprès du palier qui donne accès au Pavillon de Flore. Le seul qui soit logiquement à sa place c'est le chef-d'œuvre de Goya, *la Solana*, qui forme en quelque sorte une ouverture aux salles espagnoles de Flore ouvertes en 1969.

Maintenant qu'on peut juger du plan de rénovation du Louvre non plus sur le papier mais sur le terrain, il faut bien enregistrer une déception. Ce qu'ont voulu faire ses auteurs est logique, trop logique. Certes il est impossible de contenter tout le monde mais, cette fois, on ne contente personne. Les historiens d'art ont tendance aujourd'hui à préférer des classements par tendances, à souligner les influences qui s'exercent par-delà les frontières, à montrer, par exemple, que Rembrandt qui n'est jamais allé en Italie a tout de même subi par personne interposée l'influence du Caravage et que celle-ci s'est fortement exercée aussi bien en France qu'en Espagne. Ils opposent le baroque au classicisme. Ils réhabilitent le maniérisme qui, parti d'Italie, triomphe dans les Flandres et atteint la France avec Caron et l'École de Fontainebleau.

Ces courants, bien loin de les ignorer, M. Michel Laclotte les met en valeur dans les salles d'étude dont nous parlerons tout à l'heure. Mais le long chemin qui conduit du Salon Carré à Flore n'y fait que de timides allusions puisque tout est sacrifié à une chronologie que certains ont qualifié de scolaire. Je sais bien que lorsque le plan sera achevé, d'autres tableaux français du XVII^e et du XVIII^e siècles viendront s'ajouter à ceux actuellement exposés. Ils prendront place dans les passages conduisant aux Galeries Daru et Mollien qui resteront consacrées à notre XIX^e. Les primitifs français, les peintres de la Renaissance seront accueillis dans le Salon Carré rénové. On aura ainsi dans toute cette partie du Louvre une vue d'ensemble de la peinture française depuis les origines.

Mais les travaux menés au second étage de la Cour Carrée avancent lentement. Le transfert dans ces nouvelles salles des écoles flamande, hollandaise, allemande, anglaise n'est pas pour demain et on dit que c'est seulement dans trois ans que la Galerie Médicis et la Salle Van Dyck pourront recevoir les chefs-d'œuvre italiens actuellement exposés dans la Salle des États.

Afin de ne pas abuser de notre patience, M. Michel Laclotte a donc pris une initiative que je trouve extrêmement heureuse mais où on peut discerner quelque malice. A l'étage supérieur de l'aile nouvellement ouverte, il présente quelque deux cents tableaux comme on le faisait au siècle dernier, c'est-à-dire sans se soucier de ménager entre eux quelques vides permettant de les admirer un à un. Que cette accumulation de chefs-d'œuvre doive rebuter le grand public, ce n'est pas douteux. Mais, pour les amateurs, cette juxtaposition de toiles de toutes les écoles, depuis le XV^e jusqu'au XVII^e siècles, est passionnante. Là on discerne les courants, on mesure les influences, on fait le tri entre l'ivraie et le bon grain

sans être influencé par le goût personnel des conservateurs comme c'est le cas dans les musées modernes où, sous prétexte de mettre en valeur tel ou tel tableau, on rejette dans les réserves tous ceux, innombrables, qui n'ont pas l'air de plaire aux responsables de ces présentations au compte-gouttes.

En organisant ces salles d'étude M. Laclotte a pris des risques et d'abord celui de se voir demander pourquoi il a placé dans la Grande Galerie certaines toiles dont on ne peut nier qu'elles soient médiocres, alors que tant de chefs-d'œuvre, dont nous sommes depuis trop longtemps privés, figurent dans cette sorte de purgatoire. Nommons seulement, pour la France, les douze Poussin, les Claude Lorrain, les portraits de Louis XIII et de Richelieu par Philippe de Champaigne, de Louis XIV par Rigaud.

Il se livre à une autre expérience qui témoigne de son éclectisme. Dans ces combles parfaitement aménagés et auxquels on accède soit par la Grande Galerie, soit par le Pavillon de Flore, est présenté le premier dossier du département des peintures. Il est consacré au *Bain turc* d'Ingres et le parti pris de didactisme agacera les uns, passionnera les autres.

Le *Bain turc* est une des œuvres les plus mystérieuses de la peinture française. Qu'un homme dont la rigueur des mœurs fut proverbiale et l'intransigeance artistique sans faille ait peint à quatre-vingt-deux ans une composition d'un aussi subtil érotisme, a de quoi surprendre. Il y a là pour les psychanalystes matière à réflexion. Le critique d'art se bornera à remarquer que la froideur qui rend mortellement ennuyeuses des compositions comme *le Vœu de Louis XIII*, *la Jeanne d'Arc*, *l'Apothéose d'Homère* n'apparaît jamais quand Ingres peint le corps féminin, et il l'a fait souvent. On regrette qu'on n'ait pu réunir tous ses nus aux côtés de l'extraordinaire étalage de nudités sur lequel il a fièrement indiqué l'âge auquel il les a amoureusement modelées. Nous avons tout de même la *Baigneuse Valpinçon* et *l'Intérieur de Harem* qui appartiennent au Louvre et des photos des baigneuses des musées de Washington, Cambridge et Baltimore.

L'intérêt de l'exposition réside essentiellement dans les dessins venus du musée Ingres de Montauban dont on remarque l'étonnant modernisme. Je défie le plus subtil spécialiste de distinguer si la *Femme renversée en arrière*, par exemple, date comme il est probable, de 1815 ou si elle est l'œuvre d'un maître d'aujourd'hui. Mais quel peintre contemporain serait capable à la fois de tant de légèreté et de tant de précision ? A ces prodigieux dessins de Montauban on en a joint quelques-uns venus du Cabinet des Dessins du Louvre et aussi des esquisses de petites dimensions dont la plus étonnante est la *Femme aux trois bras*, peinte près d'un demi-

siècle avant *le Bain turc* mais où ne se manifeste pas une sensualité moins affirmée.

Si nombreux que soient les documents accompagnant le chef-d'œuvre et les gloses du catalogue, ils ne nous apprennent pas grand-chose. Ce qu'on peut supposer c'est que le prince Napoléon passa à Ingres commande d'une vue de harem. Peint sur bois vers 1859, le tableau aurait été refusé par le prince. Revenu dans l'atelier d'Ingres nous le connaissons par une photo qui nous apprend qu'il était carré et qu'il était probablement peint sur bois puisqu'il en reste un fragment actuellement exposé au Louvre. Le tableau définitif est sur toile et de forme circulaire. Les deux œuvres sont, à quelques détails près, analogues. Mais Ingres a sacrifié une partie du corps de la merveilleuse odalisque couchée du premier plan afin de donner à sa composition cette bizarre forme ronde que rien, à nos yeux, ne justifie.

Pour montrer que le Louvre est à la page on a présenté dans les salles suivantes des tableaux que *le Bain turc* a suggéré à des peintres « modernes » : Labisse, Man Ray, Martial Raysse (peinture et photographie), Rauschenberg (montage de disques animés électriquement). Il ne s'agirait là que d'aimables divertissements si on ne voyait aussi un dessin et une eau-forte de Picasso qui montrent que le Malaguène, sans s'inspirer directement de l'œuvre d'Ingres, est le seul à en avoir compris l'esprit.

GEORGES CHARENSOL
