

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

PAVILLON DE MARSAN

107, rue de Rivoli, 107

LA FORMATION

DES

COLLECTIONS DE PEINTURES FRANÇAISES

AU LOUVRE

ÉTUDE LUE A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

Le 24 Février 1926

PAR

M. GASTON BRIÈRE

Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

PARIS

IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE

9, RUE DE FLEURUS, 9

514p

RTp

Bibliothèque Maison de l'Orient



130186

NOTICES

LUES

AUX ASSEMBLÉES GÉNÉRALES DE LA SOCIÉTÉ

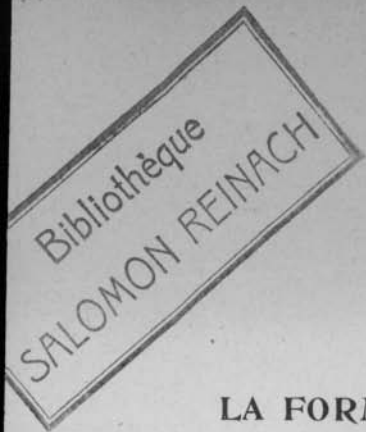
LES DONATEURS DU LOUVRE

- Louis LACAZE, par M. Louis Legrand (1902).
HIS DE LA SALLE, par M. Eugène Lecomte (1903).
CHARLES SAUVAGEOT, par M. Louis Legrand (1904).
Le Baron DAVILLIER, par M. Gaston Brière (1905).
Le MARQUIS DE RIVIÈRE et la donation de la *Vénus de Milo*, par M. Étienne Michon (1906).
THOMY THIERY, par M. Louis Legrand (1907).
EUGÈNE PIOT, par M. Maurice Tourneux (1908).
Les Donations de la FAMILLE DE ROTHSCHILD, par M. Raymond Kœchlin (1909).
LOUIS COURAJOD, par M. Paul Vitry (1910).
La Collection CHAUCHARD, par M. Jean Guiffrey (1911).
JULES MACIET, par M. Raymond Kœchlin (1912).
Le Comte Isaac de CAMONDO, par M. Gaston Migeon (1913).
Les Collections d'Extrême-Orient du Musée du Louvre et la donation GRANDIDIER, par M. Raymond Kœchlin (1914).
LE MUSÉE DU LOUVRE PENDANT LA GUERRE 1914-1918, par M. Edmond Pottier, membre de l'Institut (1919).
LES DONS ET LEGS AU MUSÉE DU LOUVRE PENDANT LA GUERRE, 1914-1918, par M. Raymond Kœchlin (1920).
M. THIERS, critique d'art et collectionneur, par M. Louis Réau (1921).
LÉON BONNAT, par M. Antonin Personnaz, vice-président de la Commission du Musée Bonnat, à Bayonne (1923).
La Marquise ARCONATI VISCONTI, par M. Gaston Migeon, directeur honoraire des Musées Nationaux (1924).
-

HISTOIRE DE LA COLLECTION ITALIENNE DU LOUVRE, par Louis Hauteœur (1925).

ALBUM DES DONS AU LOUVRE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE (1897-1922), publié à l'occasion du 25^e anniversaire de la Société. Catalogue et 48 planches, in-4°.

RTP 514P



LA FORMATION
DES
COLLECTIONS DE PEINTURES FRANÇAISES
AU LOUVRE

ÉTUDE LUE A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

Le 24 février 1926

PAR

GASTON BRIÈRE

Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

LA FORMATION
des Collections de peintures françaises
AU LOUVRE

MESDAMES, MESSIEURS,

Une appréciation réfléchie et raisonnée de la composition du Musée national du Louvre réclame la connaissance des apports qui sont venus former ce grand ensemble et des causes qui déterminèrent leur réunion. Mon collègue, M. Louis Hautecœur, vous exposait, l'an dernier, l'histoire des collections de peintures italiennes; je dois vous présenter aujourd'hui une étude analogue sur les peintures françaises. Dans le temps limité qui m'est accordé, je ne puis traiter complètement un sujet aussi complexe, car je ne veux vous accabler de références et de nomenclatures fastidieuses; je me contenterai de tracer un résumé chronologique dans lequel je chercherai à énumérer les fonds successifs et les œuvres principales qui les caractérisent¹. Ce sera comme le commentaire et le groupement des indications de provenance que nous inscrivons dans nos catalogues, sous le titre de chaque tableau,

1. Voir l'introduction de Frédéric Villot, en tête de la 1^{re} partie de sa *Notice des tableaux du Louvre (Écoles d'Italie)*, édition de 1864, et Jean Guiffrey, *Le Musée du Louvre, les peintures*, Paris, 1909, in-8°.

brèves mentions qui ne laissent pas de solliciter souvent de longues et minutieuses recherches. Il importe à qui étudie une œuvre d'art de connaître son passé. Telle peinture d'apparence indifférente prend un attrait quand on sait d'où elle vient, pourquoi on l'a recueillie. La « muséographie » redresse parfois des jugements hâtifs ou présomptueux.

I. — LA COLLECTION DE LA COURONNE DE FRANCE.

Une réunion de tableaux choisis pour leur beauté, sans souci de leur utilisation, fut réalisée pour la première fois, en France, par François I^{er}. Nos collections nationales eurent Fontainebleau pour berceau. François I^{er} ne borna pas ses achats aux Italiens, accueillit aussi dans son château quelques peintures flamandes, mais ne fit point rechercher de tableaux français du siècle écoulé. Les impulsions nouvelles auxquelles le Roi et ses conseillers obéissaient les détournaient du passé; les traditions nationales étaient rompues. Les portraits étant toujours en grande faveur, des Français mêlés à des étrangers cultivent ce genre, résistant davantage aux fluctuations de la mode, et retracent les traits des personnages de la cour, sur des panneaux peints, préparés par des crayons. Le Louvre conserve un portrait de François I^{er}, venu de Fontainebleau, attribué par tradition à Jean Clouet (n° 126)¹ provenant des collections du Roi; Chantilly garde d'autres peintures qui doivent avoir la même origine.

Les Valois ne poursuivirent pas les projets du

1. Les numéros marqués entre parenthèses se réfèrent à ceux du catalogue des peintures de l'École française au Louvre, édition de 1924.

Roi « protecteur des lettres et des arts ». Catherine de Médicis se montra cependant désireuse d'entreprendre de grandes constructions; dans l'ameublement de ses palais, les peintures apparaissent en abondance, mais sans que nous puissions connaître leur valeur. L'inventaire dressé au lendemain de sa mort, en 1589, énumère, en lignes trop brèves, de nombreux tableaux à sujets religieux et profanes et surtout des suites de portraits. Dans l'hôtel de Paris, proche Saint-Eustache, Catherine possédait des salles garnies de portraits, enchâssés dans des boiseries, représentant les Valois et les Médicis. Au « cabinet des émaux », trente-deux portraits étaient groupés avec trente-neuf émaux de Limoges ovales; dans le « Cabinet des miroirs », cent dix-neuf glaces de Venise étaient encadrées dans un lambris à côté de quatre-vingt-trois petits portraits. En maints châteaux se constituèrent alors des galeries d'ancêtres, de souverains, d'hommes illustres. Aucune n'est parvenue intacte jusqu'à nous, mais un grand nombre de leurs éléments furent recueillis au xvii^e siècle, grâce à la clairvoyance d'un curieux, Roger de Gaignières. Son cabinet est la principale source de nos collections iconographiques de la Renaissance.

Henri IV, son pouvoir établi, forma de grands desseins en faveur des Maisons royales. Les artistes attirés et pensionnés par le Roi, Français et Flamands italianisés, vinrent orner des galeries à Fontainebleau, au Château neuf de Saint-Germain, par des scènes d'histoire romanesque, par des allégories, des vues de villes, des sujets de chasse. Détachées des murailles, plusieurs de ces décorations sont devenues des tableaux et sont encore conservées¹. Les chefs-d'œuvre italiens célèbres

1. Ainsi, au Louvre, les n^{os} 271 et 272.

sont retirés de l'« appartement des bains » de Fontainebleau et remplacés par des copies¹. Au Louvre, la « Petite galerie » s'orne de multiples portraits. Quantité d'autres tableaux retraçant les traits de personnages illustres, réels ou imaginaires, sont mentionnés dans le palais royal du Louvre, au début du xvii^e siècle (inventaire de 1603). Les débris de ces décorations monotones, mais souvent précieuses pour l'histoire, devaient rester longtemps dans les dépôts de la couronne. N'est-ce point à des morceaux de ce genre que Bailly fait allusion quand il inscrit laconiquement, dans son inventaire de 1710, une mention de ce genre : « 251 petits portraits de famille des anciens Roys et de grands seigneurs, sans bordure, sur châssis et sans châssis, de différentes grandeurs » ? Nous possédons probablement des épaves de ces séries. Ainsi, quelques portraits arrivés par des voies détournées, quelques tableaux à sujets d'histoire, tel est le faible héritage de la collection royale formée pendant le xvi^e siècle.

Les commandes faites à Rubens pour le palais d'Orléans, à Vouet pour le Château neuf de Saint-Germain, à Poussin pour la grande galerie du Louvre, attestent les désirs artistiques du gouvernement de Louis XIII. Les Rubens s'étalent encore magnifiquement, tandis que les Vouet² ont disparu en partie et que seules des estampes gardent le souvenir des compositions inventées par le grand Normand, arraché à sa bienfaisante solitude romaine. Des travaux accomplis pendant le séjour parisien de Nicolas Poussin, nous gardons la *Cène* exécutée pour la chapelle de Saint-Germain (n^o 717). Le

1. Ainsi au Grand Trianon les copies de la *Vierge aux rochers* de Léonard par Michelin et de la *Sainte Marguerite* de Raphaël par Josse de Voltigeant.

2. Les n^{os} 977, 978, 979 proviennent de cet ensemble dispersé.

« Cabinet des tableaux » demeurait à Fontainebleau; il est décrit par le P. Dan en 1642. Le Roi guerrier et chasseur n'avait nul souci de l'accroître ni probablement d'en contempler les trésors. Son premier ministre, au contraire, fut grand collectionneur. Richelieu, dans son Palais Cardinal, fit peindre une galerie « des Illustres » à laquelle travaillèrent Vouet et Champaigne, assembla des œuvres d'art, orna aussi son superbe château du Poitou par des tableaux de grands maîtres. Là, près des Mantegna, des Perugin, des Costa, il fit enchâsser les trois *Bacchanales* commandées à Poussin qui exécute aussi pour lui le plafond du *Temps enlevant la Vérité* (n° 735).

Le véritable fondateur des collections de peintures françaises fut Louis XIV. Porté par un goût naturel vers la magnificence, le Roi désira s'entourer d'objets marquant sa grandeur; il comprit que les arts pouvaient propager sa gloire. Colbert pensa que la protection accordée aux artistes était l'un des attributs du souverain. Les deux grandes collections, formées par le cardinal Mazarin et Evrard Jabach qui vont accroître, dès le début, celle de la couronne, n'étaient pas riches en tableaux français. On trouve dans les inventaires rédigés au lendemain de la mort du Cardinal (1661) quatre Poussin (dont l'*Inspiration du poète*)¹, huit Valentin², de nombreux Vouet, deux Claude Lorrain; ces peintures ne furent pas toutes gardées pour Louis XIV. Jabach, qui était en relations avec les artistes célèbres de son temps : Le Brun, Mignard, possédait aussi des œuvres de maîtres français, ces tableaux ne semblent pas avoir été acquis avec les portefeuilles de dessins, regorgeant de richesses, qui vinrent constituer le premier

1. N° 3128, acquis en 1911.

2. Quatre sont maintenant au Louvre : les n° 56, 57, 59 et 60.

fonds du « cabinet des dessins » du Roi (1671).

La collection de Louis XIV, en ce qui concerne les Français, fut consacrée aux contemporains et au grand mort de la veille : Nicolas Poussin. Sur les quarante et un Poussin inscrits au dernier catalogue, trente et un proviennent de Louis XIV, c'est dire que notre incomparable ensemble du maître fut alors constitué. La plus importante suite fut achetée au duc de Richelieu. Cet amateur original et fervent forma successivement deux cabinets fameux : le premier de Poussin, l'autre, sous l'influence du critique Roger de Piles, de Rubens. Les 13 Poussin¹ du duc de Richelieu furent payés 150 000 livres en 1665. On compte parmi eux : *Éliézer et Rébecca*, *la Peste des Philistins*, *la Vierge et saint Jacques le Majeur*, *le Ravisement de saint Paul*, *Pyrrhus sauvé*, les *Quatre Saisons* peintes pour l'amateur et le *Diogène*. Des artistes, des marchands apportèrent des œuvres du maître si ardemment convoitées; ainsi entrent chez le roi : le *Jugement de Salomon* (n° 711), *l'Assomption de la Vierge* (n° 718), les *Bergers d'Arcadie* (n° 734), *Orphée et Eurydice* (n° 740). André Le Nôtre offre à son souverain, en 1693, trois pièces précieuses de son cabinet : *Moïse sauvé* (n° 705), la *Femme adultère* (n° 716), *saint Jean baptisant au Jourdain* (n° 721). Claude Lorrain ne fut pas oublié; Louis XIV en posséda onze. Parmi les artistes employés par le Roi, Le Brun vient en tête avec 26 toiles, Pierre Mignard avec 17 tableaux, sans compter naturellement leurs décorations fixées aux murailles. La masse des études, cartons, dessins, croquis qui composaient les ateliers des deux « Premiers peintres » devaient également rester à la couronne.

Les soins que Louis XIV réclama pour les

1. Les treize Poussin acquis au duc de Richelieu sont les n° 704, 706, 710, 715, 719, 722, 726, 730, 736 à 739, 741.

tableaux qu'il rassemblait à grands frais, les cadres magnifiques dont il les fit entourer, les emplacements qu'il leur affecta dans ses châteaux, en rehaussèrent la célébrité. Le « cabinet des tableaux » fut placé au Louvre, sous la garde de Le Brun. On venait y choisir les œuvres destinées à orner les salles des châteaux royaux; d'abord au Louvre, puis aux Tuileries, enfin à Versailles, à partir de 1682. Nous connaissons, par les nombreuses descriptions de l'illustre Maison royale, la répartition des peintures célèbres dans les grands appartements. En leurs bordures de bois sculpté et doré, les tableaux étaient suspendus sur des étoffes somptueuses ou placés en dessus de porte. Le tableau faisait partie du mobilier et devait s'accorder par ses dimensions aux proportions des pièces; de là tant de pénibles modifications infligées à des œuvres remarquables : allongements, rétrécissements. Certains Claude Lorrain ont irrémédiablement souffert de leur encastrement dans des salons du Trianon. Des peintures françaises eurent l'honneur de figurer, dans Versailles, à côté de flamandes et d'italiennes; sur les murs du Salon de Mars, la *Tente de Darius* par Le Brun faisait pendant aux *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse; dans la « petite galerie », au « Cabinet des curiosités », des Le Brun et des Mignard furent accrochés à côté d'œuvres précieuses de Léonard ou de Raphaël.

Les grandes décorations accomplies pour les Maisons royales : Tuileries, Versailles, Trianon, Marly, auxquelles travaillèrent maîtres et disciples, ont disparu en partie, mais certaines compositions exécutées sur toile ont été sauvées : c'est ainsi que nous possédons des Van der Meulen, des Noël Coypel, des Monnoyer, des Lafosse., et d'autres débris décoratifs. Les cartons, peints sous la direction de Le Brun, qui servirent aux tentures

tissées à la « Manufacture royale des meubles de la couronne » ont aussi survécu en grand nombre.

Le bilan des commandes et des achats accomplis sous le règne de Louis XIV nous est offert par un document de grande importance, connu depuis longtemps, aisément accessible depuis sa publication par F. Engerand (en 1899) : l'*Inventaire des tableaux du Roy*, rédigé en 1709 et 1710, par Nicolas Bailly, garde des tableaux de S. M. Sur les 1478 peintures décrites par Bailly, on compte 930 peintures françaises, auxquelles il faut ajouter la suite considérable d'esquisses provenant des ateliers de Le Brun, de Mignard et les copies exécutées par des élèves de l'Académie de France à Rome.

Les directeurs des bâtiments, sous le règne de Louis XV, laissèrent s'amoinrir les traditions du grand Roi. Les artistes désignés par la royauté travaillent pour l'ornementation des châteaux et les ateliers de tapisseries. Dans les appartements des Maisons royales anciennes ou nouvelles, les boiserie sculptées ne laissent aux peintres que dessus de portes et trumeaux. Boucher, Natoire, Carle Van Loo, Lancret ou J.-F. de Troy composent, en des cadres chantournés, allégories, pastorales galantes ou scènes de genre¹; Desportes et Oudry, épisodes de chasse ou natures mortes. Charles Parrocel et P. Lenfant retracent, pour des galeries, les victoires du règne². Si l'éclat et la fécondité de Boucher, le charme de Lancret³, l'exactitude de naturaliste d'un Desportes et d'un Oudry furent appréciés et si ces peintres reçurent de nombreuses

1. Exemples par les n^{os} 34, 35, 46; 656; 462 à 465; 679, 899, la suite des « Chasses étrangères », maintenant au Musée d'Amiens, etc.

2. Galerie de Choisy, inachevée, galerie du ministère de la guerre, à Versailles (les tableaux sont au Musée de Versailles).

3. Il reçut la commande de 16 tableaux.

commandes, plusieurs de leurs émules furent laissés à l'écart. Pater n'est mentionné qu'une seule fois sur les registres des bâtiments, Chardin ne fut employé qu'à décorer deux salons, Fragonard ne peignit pour l'État que son *Corrésus*; il est vrai que ce dernier se déroba aux sollicitations officielles. Pour les Gobelins et Beauvais, Boucher et J.-Fr. de Troy, Charles-Antoine Coypel et Oudry furent les meilleurs inspireurs des artisans incomparables qui transposèrent les cartons en tentures harmonieuses. Les portraitistes en renom : Nattier, Tocqué, Delatour, les Van Loo, Fr.-H. Drouais, retracèrent tour à tour les traits du Roi, de la Reine, des enfants de France, à toutes les périodes de leur existence.

Quelles qu'aient été l'importance de ces commandes et la valeur des œuvres exécutées, toiles décoratives et portraits ne peuvent seuls représenter une période aussi brillante. Nombre de panneaux, arrachés de leurs emplacements d'origine, sont souvent mutilés et flétris. Les tableaux de chevalet, ornement des cabinets d'amateurs, ne furent malheureusement pas recherchés pour la royauté. Tandis qu'un Jullienne élevait un impérissable monument à Watteau, aucune œuvre du maître de Valenciennes n'entrait dans la collection royale. La France, jusqu'à ce jour, n'a jamais acheté de Watteau.... Deux Chardin seuls sont enregistrés (n^{os} 91 et 92) dans les inventaires. Les véritables collections de peintures françaises du xviii^e siècle se forment alors hors de France : en Prusse, pour Frédéric II; en Russie, pour Catherine; en Suède, par l'intermédiaire du comte de Tessin.

Quant à l'accroissement des séries anciennes, on ne s'en occupe guère. Sous la Régence, en 1717, on a laissé misérablement s'éparpiller en des ventes l'étonnante collection de portraits des xv^e et

xvi^e siècles que Roger de Gaignières avait léguée à la couronne. Parmi les tableaux acquis au prince de Carignan (1740) figurent seulement six français : deux batailles par le Bourguignon, deux Claude n^{os} 319, 320) et deux Valentin (n^{os} 59, 60). Nous relevons, dans les rares achats, les peintures suivantes du xvii^e siècle : quatre réductions de compositions peintes à la salle des gardes de la reine à Versailles, par Noël Coypel (n^{os} 157-160), la *Descente de croix* de Jouvenet (n^o 437) cédée par les religieuses Capucines (1756), sur le désir de l'Académie de peinture, enfin un Vouet (aujourd'hui à l'École de Saint-Cyr) et un Poussin : *saint François-Xavier ressuscitant la fille d'un Japonais* (n^o $\frac{67}{57}$ 23), acquis aux ventes des Jésuites expulsés, en 1763.

Vers le milieu du xviii^e siècle se propage chez les curieux le désir de contempler aisément les tableaux possédés par la royauté, dispersés dans les appartements royaux ou cachés dans les magasins de la Surintendance. On se plaint de cette dissimulation et on sollicite l'exposition publique de ces trésors. On désigne le palais digne de les abriter : le Louvre, abandonné par nos rois, et l'on réclame son achèvement, tout au moins le dégagement de l'illustre « colonnade ». Voltaire, le critique La Font de Saint-Yenne (en 1747, dans ses *Réflexions sur l'état de la peinture en France*, en 1749, dans *l'Ombre du grand Colbert*), Bachaumont, Lacombe, Diderot, plus tard, dans *l'Encyclopédie*¹, se font les interprètes éloquents de ces projets. Une satisfaction fut accordée à l'opinion. Dans des appartements du palais du Luxembourg s'ouvrit, le 14 octobre 1750, une exposition de peintures choisies parmi celles du cabinet du Roi,

1. *Encyclopédie*, t. IX, 1765, p. 707.

organisée, sur l'ordre de M. de Tournehem, par le garde des tableaux Bailly. Les visiteurs avaient accès en ces salles deux fois par semaine, en même temps qu'à la galerie de Médicis. L'école française était représentée, à côté des écoles italienne et flamande, par Vouet (1 tableau), Poussin (11), Claude Lorrain (4), Valentin (4), Le Sueur (1), Le Brun (2), Rigaud (2), Noël Coypel (1), Antoine Coypel (1), P. Mignard (2), La Fosse (1), Santerre (1), Vivien (2), F. Lemoyne (1). Cette exposition, dont le succès est attesté par les nombreuses éditions du livret, dura jusqu'en 1779. Alors le palais étant donné à titre d'apanage à « Monsieur », les tableaux sont renvoyés au Louvre; plus tard, les Rubens roulés y seront aussi rangés (1783-84).

Le comte d'Angiviller, nommé directeur des Bâtiments à l'avènement de Louis XVI, et qui garda cette place jusqu'à la chute de la royauté (1774-1791), s'efforça de réaliser complètement les aspirations des amateurs en créant un « Muséum » au Louvre. En 1777, les plans en relief des places fortes du royaume qui garnissaient la grande galerie sont transportés aux Invalides; en 1778, les architectes commencent leurs délibérations sur les moyens d'éclairer ce long vaisseau et de l'adapter à l'installation de peintures et de sculptures.

Pour constituer un musée, il fallait offrir, en exemples, les maîtres des différentes écoles; aussi était-il nécessaire de combler les lacunes des séries de la couronne. D'Angiviller fit acquérir dans des ventes à Paris, envoya des émissaires à l'étranger, sollicita les monastères appauvris. Grâce à son activité, de grandes toiles de l'école d'Anvers, de précieux Hollandais, entrent au Louvre. Parmi les Français, Le Sueur, dont la réputation grandit, est favorisé. Ses œuvres les plus célèbres sont achetées pour la couronne. Les Chartreux cèdent la *Vie de*

saint Bruno en 1776 ; la même année, on enlève de l'hôtel Lambert les fameuses décorations du « Cabinet de l'Amour » et de la « Chambre des Muses », vendues par les héritiers du fermier général De La Haye. Aux importantes ventes du prince de Conti (1777), de Randon de Boisset (1777), on adjuge au roi : la *Cène* de Philippe de Champagne, la *Forge* des Le Nain (n° 540), l'*Enée et Anchise* de Carle Van Loo (à Compiègne), la *Messe de saint Basile* de Subleyras (n° 857), l'*Ermite endormi* de Vien (n° 965). A la succession du marquis de Marigny (1782), l'on acquiert un Greuze : l'*Accordée de village* (n° 369), en d'autres ventes, des Subleyras : esquisse du *Repas chez le Pharisien*, *Martyres de saint Pierre*, de *saint Hippolyte* (n°s 854, 855, 856) ; un neveu de François Desportes vend, en 1784, tout l'atelier du maître contenant de multiples études d'animaux et de séduisantes esquisses de paysages.

Le futur Muséum devait aussi contenir des œuvres de contemporains. Pénétrer dans le Louvre royal sera la suprême récompense accordée au talent. Adeptes enthousiastes des doctrines esthétiques proclamées par les philosophes, le comte d'Angiviller impose aux peintres des sujets d'histoire, seuls capables, dit-on, de les inspirer, seuls dignes d'être offerts à la contemplation publique. Plus de mythologie galante, plus de décorations aimables ; des compositions austères célèbrent, sur de vastes toiles, des traits de vertu, retracent des faits héroïques de Grèce et de Rome, ou rappellent des événements fameux des annales nationales. *Mutius Scévola*, *Cléobis et Biton*, *Générosité d'Antiochus*, *Crassinus et ses charrues*, tels sont quelques titres des sujets puisés dans l'antiquité et, parmi les scènes de l'histoire de France, « propres à ranimer les vertus et les sentiments patriotiques » :

le *Dévouement d'Eustache de Saint-Pierre*, la *Reprise de Paris sur les Anglais*, la *Mort de Duguesclin*, le *Président Molé aux barricades*....

Ainsi se constitue le type de la grande « machine officielle », prétentieuse d'intention, d'exécution morne; déplorable genre dont les exemples multipliés et dégénérés continueront d'encombrer les Salons pendant tout le xix^e siècle et qu'alimenteront seuls les achats de l'administration des Beaux-Arts. Alors s'établit un divorce dans la production artistique : l'une, factice, subventionnée par l'État, et l'autre normale, répondant aux besoins du moment, entretenue par les amateurs et les marchandés.

Les peintures qui devaient orner les murailles du Louvre ou servir à la confection de tapisseries aux Gobelins sont, pour la plupart, dispersées aujourd'hui dans des musées de province; elles n'intéressent plus guère que les historiens et prouvent la vanité des efforts du comte d'Angiviller. Plus fructueuses furent les commandes de quelques décorations d'intérieurs, telle la suite des *Monuments antiques du Languedoc*, demandée à Hubert Robert (n^{os} 797 à 800), et celles des portraits officiels réclamés à Duplessis, à Callet, à Madame Labille Guiard ou à Madame Vigée Le Brun.

II. — LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

L'ébranlement de 1789 brisa les espérances du comte d'Angiviller, mais n'anéantit pas son dessein : le Muséum projeté par la Monarchie fut réalisé par la République.

L'histoire de la conservation des œuvres d'art pendant la Révolution et de la formation des musées doit être dégagée des polémiques ardentes

qui l'ont obscurcie, retracée à l'aide des documents aujourd'hui en partie publiés¹ et toujours confrontée aux événements contemporains, soit politiques, soit militaires, soit économiques; je n'ai à indiquer ici que certains faits essentiels qui permettent d'expliquer la composition des collections de peintures françaises.

La suppression des ordres monastiques, la désaffectation d'églises, l'émigration, eurent pour conséquence l'abandon d'immenses richesses artistiques. Des dépôts furent organisés par toute la France où vinrent s'entasser statues et peintures enlevées des églises ou saisies chez les émigrés; peintures surtout, car les tableaux aisément transportables et négociables furent presque tous épargnés, alors que tant de sculptures françaises étaient mutilées ou anéanties.

Dès la formation de la « liste civile » du souverain constitutionnel (loi du 26 mai 1791), le palais du Louvre avait été affecté aux monuments des arts et des sciences. Une loi du 19 septembre 1792 ordonna d'y transporter les objets d'art des maisons royales; les collections de la couronne appartiendront désormais à la nation. Le 1^{er} octobre 1792 une commission de six membres (5 artistes et 1 savant) était chargée de l'organisation du futur Muséum. Un décret de la Convention du 27 juillet 1793 fixait au 10 août suivant, anniversaire de la chute de la royauté, l'ouverture du Musée. Malgré les difficultés matérielles de l'exécution, l'état défectueux des locaux, les commissaires se mirent à l'œuvre,

1. Procès-verbaux des comités de l'instruction publique de la Législative et de la Convention, publiés par J. Guillaume; procès-verbaux de la « Commission des monuments » et de la « Commission temporaire des arts », publiés par L. Tuetey; *La Commission du Muséum et la création du Musée du Louvre* (1792-1793), documents publiés par A. Tuetey et Jean Guiffrey (*Archives de l'art français*, 1909).

et, s'aidant des tableaux de la collection royale, formèrent une galerie ouverte aux curieux à la date assignée, sous le nom de « Muséum de la République française ». Un petit catalogue était mis, dès l'inauguration, à la disposition des visiteurs; il contient l'énumération de 537 tableaux et de 124 objets d'art. Les peintures étaient réparties par travées, sans égard aux écoles ni aux époques, et assemblées par « variété pittoresque ». Quelles peintures françaises trouvons-nous en cette liste? presque toutes celles déjà vues au livret du Luxembourg à partir de 1750. Poussin, Le Sueur, Claude, Le Brun sont les représentants de notre École, presque aucun artiste du xviii^e siècle ne leur est joint; on remarque cependant la présence de deux Trémollières qui disparaîtront dans la suite. Ce choix restreint s'explique aisément. Les organisateurs n'avaient eu facilement à leur disposition que les tableaux abrités dans les magasins de la Surintendance. En des châteaux royaux, les fonctionnaires, appuyés par les administrations locales, s'efforçaient de retenir les œuvres laissées à leur garde (ainsi à Versailles); à Paris, Lenoir, conservateur du dépôt des Petits Augustins, faisait opposition au Muséum, de l'aveu même de la « Commission des Monuments ». Pour constituer un véritable ensemble de peintures françaises il n'y avait qu'à puiser dans les dépôts de tableaux, car les peintres anciens étaient abondamment représentés dans nos églises, les modernes dans les cabinets des curieux. Les commissaires firent d'intelligents prélèvements dans les collections entassées aux Petits-Augustins et à l'hôtel de Nesle, particulièrement pour les écoles du Nord, mais négligèrent trop souvent de réserver de bons spécimens de nos maîtres nationaux. Ils furent parfois entravés par la nécessité de laisser mettre



à l'encan des collections saisies; ils obéirent surtout à des théories esthétiques. L'art galant, favorisé par les « tyrans », était devenu l'objet d'un profond mépris; d'autre part, rien n'était digne d'attention avant Vouet et ses contemporains; ainsi c'était abandonner les origines de notre art, la Renaissance, et presque tout le xviii^e siècle.

Des portraits du xvi^e siècle étant recueillis au « Cabinet des ordres du Roi » — épaves des séries de Gaignières — on les envoie au dépôt de Lenoir, les considérant comme indignes du Muséum. Les productions des Boucher et des Van Loo ne pouvaient être contemplées par des yeux républicains. Lors de l'examen des cartons des Gobelins par un comité d'artistes, presque tous les modèles du xviii^e siècle furent proscrits, soit « sous le rapport des mœurs », soit « sous le rapport de l'art ». David flétrit la première commission du Muséum coupable d'avoir introduit dans la galerie des vases de Sèvres et des meubles des ci-devant rois. Réduits aux seules ressources nationales, peut-être les organisateurs du Muséum auraient-ils été contraints d'élargir leur choix et de montrer plus de tableaux d'artistes français; mais les peintures étrangères, que les annexions et les victoires allaient faire pénétrer en France, entraveront l'accroissement de notre École.

L'arrivée des Rubens, des Van Dyck, des Jordans, enlevés de la Belgique, à partir de 1794, inaugura dans l'histoire du Louvre une période glorieuse. Bientôt on n'a plus assez de place pour montrer toutes les richesses conquises. Au printemps de 1796, la grande galerie est fermée, les travaux indispensables enfin entrepris, un salon carré est alors organisé dans la grande pièce d'entrée, à l'aide d'un choix d'œuvres illustres. Quand se rouvrit la galerie, le 7 avril 1799, des trésors avaient



été livrés sur la terre italienne; ils furent offerts tour à tour à l'admiration en des expositions temporaires. La galerie était réservée aux Écoles du Nord et à la France. Quelles toiles trouvons-nous en feuilletant le catalogue de 1799? A peu près celles déjà connues : nos classiques du xvii^e siècle et quelques disciples attardés de Le Brun.

Il serait injuste d'oublier que pendant le Directoire, sous le gouvernement éclairé du ministre de l'Intérieur Benézech, deux musées furent consacrés à notre art national : le « Musée des Monuments français », déjà aménagé par l'actif et habile Lenoir, refuge des sculptures du Moyen âge et de la Renaissance, et le « Musée spécial de l'École française », établi dans le château de Versailles en 1797. Le ministre indiquait clairement le rôle de la nouvelle collection : « le musée de Paris étant le Musée central des arts et de la République contiendra de belles productions en tout genre et de toutes les Écoles. Il aura aussi un choix de tableaux de notre École, peu nombreux, mais bons. Ce qui n'empêchera pas Versailles de faire une prodigieuse récolte, de posséder le centre et le grand ensemble de l'École.... » Une notice publiée en l'an X (1802) montre quelle fut la « récolte » de Versailles. Ce petit livret donne l'énumération de 352 peintures; on y remarque des œuvres de S. Vouet, Sébastien Bourdon, Poussin (23), Le Sueur (Saint-Bruno, hôtel Lambert), Lorrain, Le Brun (10), Mignard (7), Lafosse, Subleyras, Jouvenet, Rigaud, Chardin (2), Doyen, Tocqué, Carle Van Loo, les Lagrenée, Vernet..., et, parmi les vivants, des toiles de Callet, Fragonard, Greuze, Vien, (8), Regnault, Suvée.... Tous ces tableaux remplaçaient dans les appartements royaux les chefs-d'œuvre des Italiens et des Flamands portés au Louvre, et garnissaient aussi les pièces du premier étage de l'aile du Nord.

Le « Musée spécial de l'École française » n'eut qu'une courte durée. On y prit des tableaux pour des églises, pour la province; au Sénat Conservateur fut envoyée la suite de Saint Bruno, enfin la restauration du château obligea au déménagement des grands appartements; vers 1811, le « Musée spécial » avait disparu¹.

Au début du XIX^e siècle, deux causes provoquèrent la sortie de nombreuses peintures françaises des magasins où elles demeuraient ensevelies et inutilisées : le rétablissement du culte catholique et la création de musées en province.

Au lendemain du Concordat (1801), les autorités ecclésiastiques réclamèrent des œuvres d'art pour parer les églises. Les peintures religieuses, où tant de nos artistes avaient souvent dépensé le meilleur de leur talent, étaient restées pour la plupart dans les dépôts, un assez grand nombre avait été aliéné : les restitutions et les donations aux édifices religieux furent un véritable bienfait pour des toiles qui s'effritaient et s'altéraient².

En conséquence de l'arrêté des Consuls, signé par Bonaparte, sur le rapport du ministre de l'Intérieur Chaptal, le 14 fructidor an VIII (1^{er} sept. 1800), 15 villes de la République reçurent 846 peintures dans lesquelles l'on compte 238 toiles de l'École française. Plus tard, par le décret du 15 février 1811, Napoléon accordait 209 tableaux à 6 villes de l'Empire³. Les œuvres distribuées provenaient du fonds de la couronne, d'églises de Paris, de la collection des « Morceaux de réception » à l'Académie royale de peinture, et des

1. La plupart des tableaux du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e devaient faire retour au Louvre.

2. Par le décret impérial du 15 février 1811, 108 tableaux étaient distribués aux grandes églises de Paris.

3. Chiffres de Clément de Ris, *Les Musées de province*, 2^e édit., 1872.

conquêtes. D'excellentes peintures quittèrent ainsi Paris pour former les principales richesses de nos galeries provinciales, considérées, au début surtout, comme annexes aux écoles des Beaux-Arts et devant servir à l'éducation des jeunes artistes.

L'Empire fut pour le « Musée Central des Arts », devenu, en 1804, le « Musée Napoléon », une époque de splendeur. Aux trophées des Flandres, d'Italie, étaient venues s'ajouter les conquêtes de la Grande armée sur la Germanie : une partie des chefs-d'œuvre célèbres de l'Europe resplendissaient aux murailles de la grande galerie. Tandis que les Écoles du Nord remplissaient quatre travées avec 598 numéros, l'Italie quatre travées également avec 472 tableaux, une seule travée était consacrée à la France et ne contenait que cent toiles. Le catalogue de 1810 énumère ces peintures, déjà bien connues. Ce sont les mêmes Vouet, Bourdon, Valentin, Poussin, Le Sueur, Claude, Le Brun, Jouvenet, Coyvel..., l'École française demeure limitée au « Siècle de Louis XIV ».

III. — LE XIX^e SIÈCLE

Après la terrible année 1815 et les reprises des Alliés, le Louvre était dévasté. Pour regarnir les murailles, on rapporta du palais du Luxembourg les Rubens ainsi que les Le Sueur et les Vernet, mais on ne songea pas à puiser dans les réserves, abondantes encore, de peintures françaises. Au contraire, les églises du diocèse de Paris obtinrent une nouvelle distribution de tableaux : près de trois cents d'après Villot.

Les salles du palais de la Chambre des Pairs, qui contenaient déjà quelques œuvres d'artistes contemporains, reçurent une affectation particulière.

Louis XVIII décida de les consacrer à « l'École moderne de la France » et ainsi fut créée la « galerie royale du Luxembourg » destinée aux artistes vivants, ouverte le 24 avril 1818. Dès lors, l'histoire des collections de peintures françaises du Louvre est étroitement liée à celle du Luxembourg. Le nouveau musée devint le pourvoyeur de l'ancien, car après la mort des artistes et un temps plus ou moins long écoulé, les œuvres jugées dignes de cethonneur sont transportées au Louvre. Par là s'explique, en partie, la composition des salles du XIX^e siècle dans notre grand Musée national.

Bien que soumis à une même direction, dépendant de la « liste civile » sous les régimes monarchiques, de ministères variés sous les régimes républicains, les procédés d'acquisition différèrent dans les deux musées. Les conservateurs du Louvre eurent l'initiative de formuler des désirs et le droit d'apprécier les propositions. Les morceaux destinés au Musée du Luxembourg furent choisis presque toujours aux Salons, sur les décisions de fonctionnaires composant l'administration des Beaux-Arts, employant des fonds budgétaires de sources différentes, influencés par les votes de commissions ou les récompenses accordées par les jurys, cédant à des sollicitations variées.

Le Luxembourg, à ses débuts, eut des proportions restreintes. Des achats importants le constituèrent : aux *Horaces*, au *Brutus*, legs de l'ancien régime, vinrent s'ajouter *les Sabines* et le *Léonidas* (payés 100 000 francs), la *Psyché* de Gérard, des Girodet : *le Déluge*, *Endymion*, *Atala* ; des Guérin : *Andromaque*, *Énée et Didon*, *Clytemnestre* ; le *Jugement des fils de Brutus* par Lethière ; c'était bien représenter les maîtres en renom. Les jeunes furent vite accueillis : la *Barque de Dante* par Delacroix fut exposée comme le *Roger et Angé-*

lique d'Ingres. Tandis que se formait cette galerie, le département des peintures du Louvre entraînait en léthargie. Sous trois règnes, pendant les directions du comte de Forbin et de A. de Cailleux et les conservations du mauvais peintre Landon (1816-1826) et du bon peintre Granet (1826-1848), les accroissements furent insignifiants. On peut seulement citer parmi les achats effectués; sous Louis XVIII : le *Bossuet* de Rigaud, deux Greuze, le *Fils ingrat* et le *Fils puni*; sous Charles X : le *Radeau de la Méduse*, sauvé par l'initiative du comte de Forbin; le *Marcus Sextus* de Guérin; les portraits de *Jeaurat* par Greuze; de *Madame Récamier* par David (1826); *la Fête de la madone de l'arc* par Léopold Robert; et, de 1830 à 1848, un autre Léopold Robert, les *Moissonneurs*, les portraits de *M. et Mme Pécol* par David (1844), *l'Arrivée de la diligence* par Boilly (1845).

Mais à l'honneur de Louis-Philippe s'inscrit la création de Versailles. Le château royal va contenir un nouveau musée d'art français. Les galeries ouvertes « à toutes les gloires de la France » abritèrent quantité de tableaux qui restaient enfouis ou roulés en des dépôts de la couronne et se trouvaient menacés de ruine : petits portraits du xvi^e siècle, batailles et sièges de villes sous Louis XIV, portraits d'apparat des souverains, de la famille royale des Bourbons, œuvres des Rigaud, des Nattier, des Van Loo, des Tocqué; grandes pages de l'épopée impériale enfin, dissimulées depuis la chute de l'Aigle; une suite de salles était consacrée à l'histoire de l'Empire et une vaste pièce spécialement aménagée pour recevoir les trois chefs-d'œuvre glorieux : *Aboukir*, *le Sacre*, *les Aigles*. Blâmons les traitements barbares infligés à d'excellentes peintures, mais n'oublions pas les nombreux achats de bons portraits des xvii^e et xviii^e siècles, alors

tombés dans un si grand discrédit. Et si nous raillons la faveur accordée à trop de copistes et de barbouilleurs appelés à compléter, par leurs inventions, les séries anciennes, rappelons-nous les pages pittoresques et brillantes d'un Devéria ou d'un Lami et songeons que, sans « les Croisades » et la « galerie des batailles », nous n'aurions ni *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, ni *Taillebourg*.

L'art du xviii^e siècle continuait d'être tenu à l'écart du Louvre. On cherche vainement au catalogue de 1834 les noms de Boucher et de Chardin. Tout le siècle est représenté par *l'Embarquement pour Cythère*, le *Christ et le paralytique* de J. Restout, huit Sableyras, deux Carle Van Loo, cinq Greuze, deux Hubert Robert, deux Vien et les *Ports de France* de Joseph Vernet. Au supplément de 1838 apparaissent trois Chardin : la *Raie*, la *Mère laborieuse*, et le *Bénédicté*, la *Cruche cassée* de Greuze, deux *Chasses* de Bachelier, le portrait de *Mme Geoffrin* par Tocqué (acquis en 1832) et de nouveaux Vernet. Au moment où se réveille le goût pour la peinture française sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, cet ostracisme commençait à paraître scandaleux. Théophile Thoré, l'un des plus clairvoyants critiques du dernier siècle, préfaçant, en 1844, le catalogue de la vente du marquis de Cypierre, qui avait réuni de précieux morceaux de notre école du xviii^e siècle, s'exprimait ainsi¹ :

« Il est singulier que la France soit le pays où les tableaux de l'école française sont le moins recherchés. Tandis que les Anglais et les Italiens

1. Mêmes réclamations exprimées postérieurement par Frédéric Reiset dans sa plaquette : *Courtes réflexions sur une décision de l'Assemblée nationale concernant les dessins du Louvre*, Paris, 1849, in-8°, p. 25 (note).

montrent avec honneur nos peintres nationaux dans leurs galeries, c'est à peine si l'on compte à Paris une seule collection spéciale des œuvres de notre école. Le Musée du Louvre n'a pas de Boucher, pas de Chardin, pas de Nattier, pas de Fragonard, pas de François Lemoine. Il ne possède qu'une magnifique esquisse de Watteau et deux petits Carle Van Loo, rien des autres Van Loo, rien de l'école de Watteau, ni Lancret, ni Pater. Seulement depuis l'ouverture des galeries du bord de l'eau on a retrouvé deux Boucher, un Lemoine et quelques Chardin de peu d'intérêt.

C'est tout pour représenter la charmante école du xviii^e siècle, qui est la plus originale et la plus spirituelle dans notre histoire de l'art. Il est vrai que le Louvre est riche en Poussin, en Claude, en Lesueur; il est vrai aussi qu'on l'a encombré depuis trente ans des pâles productions de l'école de l'Empire. Mais cependant Guérin, Guillemot, Meynier, Menjaud, Cochereau et les autres sont déjà oubliés, tandis que Watteau, Boucher et la coquette pléiade du siècle de Louis XV ont reconquis l'estime des véritables amateurs de la bonne peinture. »

Parmi les hardis compétiteurs à la vente Cypierre se trouvait heureusement La Caze; mais quelle amertume de penser qu'un peu de clairvoyance, quelque compréhension de la peinture eussent permis alors, grâce aux prix modestes atteints aux enchères, d'enrichir le Louvre d'œuvres précieuses, plus tard inaccessibles.

La Révolution de 1848 changea les destinées du Musée; l'administration de la liste civile liquide le passé, le Louvre dépend désormais du ministère de l'Intérieur. Le Gouvernement provisoire désigne le peintre Jeanron comme directeur (28 février 1848). Le nouveau conservateur des peintures, Frédéric

Villot, dont le nom doit rester honoré parmi nous, propose un nouvel aménagement des tableaux (21 avril 1848). Le 1^{er} juin, les salles sont fermées; dès le 27 août a lieu la réouverture. L'ancienne disposition est entièrement modifiée : les tableaux sont classés par Écoles et par époques, les ouvrages d'un même maître sont réunis. Les trois dernières travées de la grande galerie sont occupées par l'École française jusqu'à la fin du xvii^e siècle; dans les salles du bord de l'eau (les futures salles Campana), ouvertes postérieurement le 21 novembre, se déroule la suite de notre peinture du xviii^e siècle, la « salle des sept cheminées » renferme l'École de l'Empire; les réserves ont été explorées, des toiles sont remises au jour. Mais cette réorganisation fut vite entravée par les grands travaux de restauration votés par l'Assemblée nationale et que Félix Duban va diriger (à partir de janvier 1849). Les tableaux devront être déménagés tour à tour afin de livrer les salles aux maçons. En juillet 1849, fermeture de la « salle des sept cheminées » et transport des tableaux dans les anciennes salles des galeries espagnole et Standish; en décembre 1849, fermeture des salles du bord de l'eau. Jeanron quitte son poste à ce moment (25 décembre 1849). Sous sa direction, le Louvre s'était enrichi de quatre Géricault et Honoré Walferdin avait fait don du premier Fragonard exposé : l'esquisse de la *Leçon de musique*, distraite de l'étonnante collection formée par l'amateur à la gloire de l'artiste. Le Prince Président *désigna, pour succéder à Jeanron, le comte de Nieuwerkerke (25 décembre 1849), qui, sous des titres différents, régnera sur nos musées jusqu'à la chute du Second Empire. Après l'achèvement des travaux et de nouvelles fermetures, le 5 juin 1851, Louis-Napoléon Bonaparte, Président de la République, inaugurerait

solennellement la galerie d'Apollon restituée dans son éclat et toutes les salles du département des peintures avec la répartition déjà essayée.

Villot, après avoir publié les catalogues des Écoles d'Italie (1849, refondu en 1852), des Écoles du Nord (1852), publiait, en 1855, celui de l'École française. Par les biographies d'une érudition sérieuse et d'un jugement sûr, les descriptions élégantes, ces volumes devinrent des modèles et servirent à l'instruction de maintes générations. Cet inventaire raisonné de 1855 apprend quel était alors l'état des peintures françaises et les ressources que renfermaient les dépôts du Louvre. Pour la première fois apparaissent sept Boucher (six du fonds ancien et la *Diane au bain*, achetée 3 200 francs en 1852), le grand Fragonard dramatique *Corésus et Callirhoé* (provenant des collections de la couronne), les *Saisons* de Lancret (exécutées pour le château de la Muette), la *Halle de chasse* de Carle Van Loo, trois Natoire, un Nattier, des Hubert Robert, des Desportes, Doyen, Taraval et de nombreux morceaux de réception à l'Académie permettant d'introduire les noms des Boullongne, des Coypel, etc.

Les musées rentrèrent dans l'apanage de la couronne par la constitution de la liste civile impériale (1853); ils demeurèrent médiocrement dotés. De 1848 à 1851, les divers départements du Louvre ne disposèrent que d'un crédit annuel de 50 000 francs. En 1853, la somme allouée par le budget s'élève à 100 000 francs, puis le chiffre oscille de 36 à 50 000 entre 1854 et 1857, pour se relever à 70 000 francs de 1858 à 1860. A partir de 1861, le budget des achats du Louvre est fixé à 100 000 francs. Aussi, lors d'offres exceptionnelles, à l'annonce de grandes ventes, doit-on avoir recours au pouvoir exécutif et au Parlement. On acquit de cette manière aux ventes du feu roi des Français, en 1851, les deux

célèbres Géricault : le *Cuirassier blessé* et le *Chasseur à cheval*. De 1850 à 1852, des efforts furent accomplis pour enrichir la série du XVIII^e siècle; on note la *Diane* de Boucher, le portrait du *Marquis de Mirabeau* par Aved, quatre Chardin (un acheté à la vente Jules Boilly, n^o 94, et trois à la vente Laneuville, n^{os} 95 et 96, et le *Singe antiquaire*). Sous le règne de Napoléon III, nous relevons les acquisitions suivantes : *Louis XIV aux Invalides* par Martin le jeune, le portrait de *Robert de Cotte* par Rigaud, *Jeune fille ornant la statue de l'Amour* par Roslin, le *Baron Denon* par Prud'hon, les *Courses d'Epsom* de Géricault, trois Chardin dont la *Pourvoyeuse* provenant de la collection Laperlier (1867); enfin, en 1868, l'émouvant Poussin : *Apollon amoureux de Daphné*. Signalons aussi l'entrée du premier primitif français : le *Martyre de saint Denis*, offert par Frédéric Reiset en 1863. Si intéressantes qu'aient été ces acquisitions, elles ne témoignent que d'une faible sollicitude des gouvernants du Second Empire en faveur de notre art national; mais, par une heureuse fortune, le règne de Napoléon III se terminera en apothéose, grâce à l'entrée de la collection La Caze, en 1869. C'est là le don le plus magnifique, le plus utile, que nos musées nationaux aient encore jamais reçu.

Louis La Caze, doué d'un œil sensible, animé d'un amour profond de la peinture, avait pu accumuler dans sa demeure une énorme collection de tableaux de toutes les écoles, où rayonnaient des chefs-d'œuvre tels la *Bethsabée* et le *Gilles* et où brillaient surtout abondantes les peintures des maîtres français du XVIII^e siècle. Avec ses Rigaud, ses Largillière, ses Watteau, ses Lancret, ses Pater, ses Boucher, ses Chardin, ses Fragonard, La Caze apportait les œuvres nécessaires pour représenter l'évolution de l'art de peindre en France pendant

un siècle, de la fin du xvii^e aux dernières années du xviii^e. Ces œuvres exquises venaient attester victorieusement la grâce et la séduction d'un art trop longtemps proscrit. Le geste généreux de La Caze était relégué par la modestie : il ne réclamait pas de salle spéciale, il permettait de faire un choix, sachant bien qu'en une telle moisson quelques mauvais grains s'étaient mélangés au pur froment. L'épuration, faite avec clairvoyance et sévérité par l'ami du collectionneur, Frédéric Reiset, juge rigoureux et sûr, a servi la réputation de l'amateur. Dans la grande salle consacrée par l'administration des musées à la collection La Caze, Reiset distribua les peintures en mêlant les écoles, « pour obéir au goût et aux habitudes » du donateur, disait-il. Des répartitions postérieures n'ont laissé dans cette pièce que les peintures françaises du xviii^e siècle, elles suffirent à l'emplier et à l'orner.

Pendant les premières années de la troisième République d'importants mouvements s'accomplirent dans les collections de peintures. D'une part, arrivèrent du Luxembourg les toiles qui en faisaient l'honneur depuis de longues années : les Ingres et les Delacroix; des réserves furent extraits quelques bons morceaux décoratifs du xviii^e siècle; d'autre part, on renvoya à l'École des Beaux-Arts nombre de morceaux de réception de l'ancienne Académie, puis une grande distribution en faveur des musées de provinces, préparée par une commission désignée dès 1869, décrétée en 1872, poursuivie en 1876, tarit presque complètement les dernières réserves du Louvre¹. Les envois furent accomplis avec négligence et ignorance :

1. En 1872, on distribua 1440 peintures, d'après Tausia (introduction de son catalogue des peintures italiennes, 1355 d'après Perdrizet et René Jean, dans leur étude sur la répartition des peintures Campana); en 1876, 308 tableaux.

des motifs décoratifs qui pouvaient être réintégrés à leurs emplacements primitifs furent dispersés et des ensembles dissociés. Le *Supplément* au catalogue de Villot, publié en 1878 par le vicomte Both de Tauzia, indique les arrivées du Luxembourg, les reprises aux réserves (cartons de Ch.-A. Coypel, J.-F. de Troy, A. Van Loo, Suvée) ou les donations récentes (portraits de la famille *Rivière* par Ingres, dons de Mme Rivière, des Prud'hon et des Géricault, offerts par le délicat amateur His de la Salle). Bientôt la place fait défaut pour les tableaux nouvellement entrés; on transforme la « salle des États » en tribune du XIX^e siècle. *L'Apothéose d'Homère* et *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (apportée de Versailles en 1885) y resplendirent lors de l'inauguration de la salle, le 27 octobre 1886. Les œuvres des grands adversaires réconciliés dans la gloire, Ingres et Delacroix, s'étaient accrues par des donations: *l'Œdipe et le Sphinx*, la *Source* étaient entrés par le legs Duchâtel en 1878; le *Nauffrage de Don Juan* avait été donné par les enfants de M. Adolphe Moreau, en souvenir de leur père, en 1883.

Les lacunes de notre peinture du XIX^e siècle apparaissent alors à tous les yeux, la pénurie du Luxembourg devient évidente; les réhabilitations se préparent. Les maîtres de Barbizon sont d'abord en honneur. A la vente posthume de J.-F. Millet (1875) on avait acquis *l'Eglise de Gréville*; en 1887, Mme Hartmann offrit le *Printemps*; en 1890, Mme Pommery, les *Glaneuses*. Le *Vieux dormoir du Bas-Bréau*, le *Marais dans les Landes* de Rousseau s'ajoutaient, en 1881, à la *Sortie de forêt à Fontainebleau*. Le peintre d'Ornans prenait lui aussi sa revanche. Le *Combat de cerfs* fut acquis par la Direction des Beaux-Arts en 1881; en 1882, Mlle Juliette Courbet donnait *l'Enterrement*; plus

tard, en 1890, des amateurs offraient la *Remise des chevreuils* de la collection Secretan. Enfin les « impressionnistes », si souvent exilés des Salons, méprisés des Académiciens, entraient en un musée public à côté de leurs adversaires, non sans tempête, grâce au legs de Caillebotte, leur ami et leur disciple, en 1894. Les tableaux de Manet (2), Cézanne (2), Sisley (6), Pissarro (7), Claude Monet (8), Renoir (6), les pastels de Degas (7), prélevés dans la collection, prirent place dans une petite pièce du Luxembourg. Dès 1890, ce musée montrait la fameuse *Olympia*, donnée par une réunion d'amateurs; elle entrera au Louvre en 1908¹.

Nous arrivons à la période contemporaine et au moment d'une grande transformation dans le fonctionnement de nos Musées par une création financière. On a constaté la pénurie des allocations budgétaires; pour des acquisitions importantes, force était de recourir à des demandes spéciales de crédit. Un projet de constituer une caisse autonome, alimentée par des subventions de l'Etat, capable de les capitaliser et de recevoir des donations, fut présenté au Parlement par le ministre Bardoux en 1878. Jules Ferry en 1880, 1882, renouvela les propositions. La vente projetée des « diamants de la couronne » devait constituer le premier fonds. Malgré de multiples articles favorables, l'approbation de nombreux membres du Parlement unis

1. On doit mentionner la création, au Louvre, d'une galerie de portraits d'artistes, organisée à l'imitation de celle des Offices, sur l'initiative du directeur des Beaux-Arts Castagnary, constituée à l'aide des portraits donnés comme morceaux de réception à l'Académie royale, conservés à l'École des Beaux-Arts et à Versailles. Cet ensemble intéressant, mais d'aspect monotone, fut aménagé en 1888 dans la salle XV. La grande réorganisation du Louvre après la guerre n'a pas laissé subsister ce groupement iconographique; la plupart des portraits d'artistes français ont été envoyés au Musée de Versailles.

sur cette question d'intérêt national, les projets échouèrent à cause des demandes d'affectation différentes de la somme produite par la vente des bijoux de l'ex-liste civile, effectuée en mai 1887 : plus de 7 millions. Les ministres de l'Instruction publique Léon Bourgeois (1891), Georges Leygues (1894), Raymond Poincaré soutinrent à nouveau les intérêts des musées. A M. Raymond Poincaré était accordé l'honneur d'obtenir le vote définitif. Par des articles de la loi de finances du 16 avril 1895, la personnalité civile était investie à « la réunion des musées nationaux » ; une caisse était créée, dont les ressources devaient être employées « exclusivement à l'achat d'œuvres d'art » pour les divers départements des musées nationaux ; et un conseil, composé d'érudits, d'artistes, d'amateurs, de hauts fonctionnaires, était désigné pour gérer ce budget spécial alimenté par la moitié des revenus de la vente des diamants de la couronne, les allocations annuelles du budget, les dons et legs, le produit des ventes de catalogues, gravures, moulages. Nos musées nationaux ont dès lors une fortune indépendante, ils peuvent affronter les enchères avec succès. Les procédés d'acquisition se compliquent : les conservateurs assemblés discutent, puis soumettent les propositions adoptées aux membres du « Conseil des Musées » qui sont les juges et sans l'assentiment desquels les achats ne peuvent être ratifiés légalement. Tandis que les subventions budgétaires ne dépassaient guère, avant 1895, 160 à 170 000 francs, dès 1896, le Conseil des Musées pouvait dépenser plus de 400 000 francs. Entre 1896 et 1910, le Conseil put disposer d'une somme moyenne de 670 000 francs. Quelques généreux donateurs vinrent augmenter les revenus annuels : M. Bareiller (1889), Mme Sévène (1899) et surtout M. Maurice Audéoud (1909).

Bientôt la Société des « Amis du Louvre », fondée à l'été de 1897, apporte aux conservateurs du Musée national une aide morale puissante et un concours financier ingénieux. C'est une ère nouvelle qui commence dans l'histoire de nos musées. La curiosité pour nos collections s'accroît, la faveur grandit pour les œuvres d'art anciennes. Votre Société propage auprès des grands amateurs que vous avez groupés le culte de la générosité. Des donations magnifiques se succèdent, apportant des trésors qui manquaient au patrimoine national.

En 1902, Thomy Thiéry lègue son cabinet de paysagistes de l'École de 1830, réunion de Rousseau, de Millet, de Daubigny, de Troyon, de Decamps, de Dupré, d'Isabey, et aussi de Meissonier, choisis avec goût, méthode et discernement. En 1906, M. Étienne Moreau-Nélaton ne voulant pas garder pour lui seul un héritage accru avec amour l'abandonne avec une admirable simplicité et offre à la délectation, en des salles du Musée des Arts décoratifs, une sélection de maîtres du XIX^e siècle, « une rétrospective en cent tableaux », dans laquelle sont particulièrement représentés Delacroix, Manet, et les paysagistes Sisley, Claude Monet, Corot surtout, par des œuvres d'une persuasive émotion. En 1910, la célèbre collection Chauchard venait accroître, par des spécimens éclatants, la renommée des peintres du milieu du XIX^e siècle : Rousseau, Millet, Troyon, Daubigny, Dupré, Diaz, Decamps, Dupré, Fromentin, Isabey, Meissonier.... Enfin, en 1911, le legs du comte Isaac de Camondo préparait au Louvre même le triomphe de maîtres encore raillés la veille : Degas, Claude Monet, Pissarro, Sisley, Boudin, et aussi Cézanne et Van Gogh et, à ces contemporains et à ces vivants étaient joints d'admirables morceaux de Delacroix et de Manet.

Je n'ai pas à détailler ici le mérite ou la composition de ces collections, car ces grands donateurs (sauf un vivant, par une discrétion bien naturelle) ont été l'objet de notices complètes lues à vos assemblées; je dois m'interdire de retracer l'histoire des vingt-cinq dernières années, dont la chronique a été régulièrement retracée devant vous. Je n'avais besoin que de citer ces noms familiers pour les inscrire à leur rang chronologique et aussi pour montrer que les donateurs sont venus par bonheur au secours de l'État et qu'ils ont pallié ses défaillances. La peinture du XVIII^e siècle est insuffisamment représentée, La Caze la complète; le paysage du XIX^e siècle a été négligé, Thomy Thiéry, Chauchard, Moreau-Nélaton lui restituent sa grandeur; les naturalistes et les impressionnistes ont été oubliés, Caillebotte, Camondo apportent les preuves de leur talent et les relient à la tradition nationale.

Vous aurez constaté, en effet, que nos peintres n'ont pas été favorisés. Les commandes et les achats de la royauté n'ont pas été accomplis avec le souci de constituer un ensemble de peintures françaises, sauf pour Poussin, Claude et Le Sueur. Quand naît le projet du Muséum, les théories esthétiques restreignent les choix. Éclate la Révolution, tous les éléments pour constituer les annales de l'art de peindre en France sont offerts, on les dédaigne pour la plus grande part et nos artistes cèdent la place à des étrangers plus illustres. La résurrection des études historiques au XIX^e siècle va-t-elle enfin favoriser la formation de galeries dans lesquelles toutes les époques de notre art, toutes les écoles, seront représentées? Oui, pour la sculpture et les objets d'art, domaine de la nouvelle archéologie médiévale; non, pour la peinture. Dans les acquisitions faites au cours du XIX^e siècle,

pareille indifférence : les gros crédits sont accordés pour des Italiens, des Espagnols, des Flamands ou des Hollandais. L'École française est sacrifiée dans l'installation matérielle même. Tandis que les écoles étrangères sont groupées, les tableaux français sont divisés. Du xv^e à la fin du xviii^e siècle, les salles se succèdent normalement, mais à partir de l'école impériale, la continuité est rompue. Le xix^e siècle déjà si riche, destiné à s'accroître encore, est dispersé en des pièces éloignées les unes des autres, sans compter les chapelles isolées, devant rester malheureusement indépendantes par la volonté des donateurs. Les travaux d'aménagement du second étage de la cour du vieux Louvre qui vont être bientôt entamés permettront enfin un classement chronologique des œuvres du siècle dernier; souhaitons qu'ils soient poursuivis intégralement!

Pour expliquer une situation qui paraît paradoxale, il convient de réfléchir que depuis la création du Muséum deux conceptions différentes sont en lutte. L'une, qui a triomphé jadis, se réclame de doctrines esthétiques et proclame la nécessité de n'admettre dans un musée que des œuvres conformes à un certain idéal, possédant des qualités dignes de les ériger en modèles du beau. Or l'idéal de ces doctrinaires fut particulièrement atteint par des Italiens et ceux qui s'en inspirèrent. L'autre théorie s'appuie sur l'histoire; elle admet différents genres de beauté et déclare légitime l'admiration pour des maîtres de tempéraments variés. Il est alors nécessaire de réunir des spécimens de tous les styles, de tous les artistes qui eurent leur heure de célébrité. Cette théorie est devenue dominante par réaction contre les méfaits des proscriptions. La curiosité pour les origines, les fouilles d'archives, les réhabilitations d'artistes



ignorés inclinent au désir de posséder des séries documentaires ; on tend presque à assimiler le rôle du musée à celui d'une bibliothèque de consultation ou d'un cabinet d'histoire naturelle. On en vient même à oublier qu'il n'y a pas de pièces semblables en art et que le procédé de l'échantillonnage offre de graves dangers.

Ceux qui ont la garde des collections publiques et l'initiative de leur accroissement s'efforcent de concilier — non parfois sans heurts et froissements — les tendances opposées. Conservant avec respect l'héritage du passé, ils cherchent à compléter les lacunes, au hasard des occasions, quand apparaissent des pièces vraiment significatives, dignes de représenter des artistes jusqu'alors négligés et poursuivent l'enrichissement de l'œuvre des maîtres, quand se présentent des exemples exceptionnels de leur génie. Ainsi a-t-on agi en réunissant des exemples probants de l'art de nos Primitifs, en montrant Chardin portraitiste, en ajoutant aux Poussin, aux Ingres, aux Delacroix, aux Courbet : l'*Inspiration du poète*, le *Bain turc*, la *Mort de Sardanapale*, l'*Atelier du peintre*.... Dans un Louvre, on n'a que faire des médiocrités et des redites. De toute œuvre apportée dans le sanctuaire doit jaillir une clarté nouvelle ou une source d'émotion.

