

pe a-j-R

RTP 572p

PAUL JAMOT



AU MUSÉE

DU

LOUVRE

Extrait de *la Revue hebdomadaire*



PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^{ie}

8, RUE GARANCIÈRE — 6^e

1920

Tous droits réservés

Bibliothèque Maison de l'Orient



130201

A Monsieur Salomon Reinach
Hommage de
P. J.

AU MUSÉE DU LOUVRE

RTp 572 p

PAUL JAMOT

AU MUSÉE

DU

LOUVRE

Extrait de *la Revue hebdomadaire*



PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^{ie}

8, RUE GARANCIÈRE — 6^e

1920

Tous droits réservés

AU MUSÉE DU LOUVRE

LE « SALON CARRÉ », LA « TRIBUNE », LA « GRANDE GALERIE »

Lorsque, après une absence de plus de quatre ans, les tableaux du Louvre revinrent de l'exil qui les avait soustraits aux hasards de la guerre, il eût été facile de les remettre aux clous qui les attendaient sur les murs ; les murs étaient vides ; ils montraient partout ces traces de laideur et de violence que laisse un enlèvement hâtif et qui ressemblent aux stigmates de la dévastation. C'était le parti du moindre effort ; peut-être eût-il, moins qu'un autre, attiré les critiques ; mais, dans tout cas, il eût permis de satisfaire aux légitimes impatiences des amateurs, sans oublier même ce vaste public qui promène au Louvre une curiosité mal informée et dont le respect s'adresse aux nobles perspectives d'un palais ou aux souvenirs lointains de l'histoire de France tant qu'au génie de Léonard ou de Rubens.

Dès qu'il prit la succession du regretté Paul Leprieur, Jean Guiffrey, approuvé par M. Henry Marcel, alors directeur des musées nationaux, comme il le fut plus tard par le directeur actuel M. d'Estournelles de Constant, sut que l'honneur du plus ancien et du plus riche musée du monde dictait, à ceux qui se font gloire d'en être les gardiens, d'autres devoirs.

L'épreuve imposée au public ne fut pas brève, il faut l'avouer. C'est à la fin de décembre 1918 que rentraient les précieuses caisses de Toulouse. Blois rendit

ses derniers hôtes dans le courant de janvier 1919. Le 10 février 1919, s'ouvrit, dans la salle La Caze, une exposition des œuvres dont les musées nationaux s'étaient enrichis depuis 1914, par acquisition, don ou legs. Peu après, la salle des Sept Cheminées était réinstallée, réunissant, autour du *Sacre de Napoléon* et des *Sabines*, les peintures jusque-là éparses de David et de son école. En même temps, les anciennes salles de dessins se transformaient en petites chapelles provisoires, consacrées au culte de Léonard, de Raphaël, de Titien, de Rubens et de Rembrandt.

Ce fut seulement le 16 janvier 1920 que le Président de la République parcourut, le premier, ces salles illustres qui s'appellent la galerie d'Apollon, le Salon Carré, la Grande Galerie du bord de l'eau, où le public était admis le lendemain.

Ce long délai avait été employé par l'architecte à des travaux urgents de nettoyage et de restauration, par les conservateurs à l'élaboration et à l'exécution d'un remaniement général ; et, malgré l'apparence, on ne perdit pas son temps. Si quelque censeur sévère incline à douter du zèle dépensé, je le prierai seulement de s'informer du train qu'a suivi la réorganisation d'autres grands musées, ceux d'Italie ou ceux de Londres. La National Gallery a été soumise à des mesures de prudence peu différentes de celles qui ont été appliquées au Louvre. Néanmoins, personne ne prétendra que la vie de l'Angleterre ait été, autant que celle de la France, atteinte par la catastrophe universelle. Or, le travail n'est pas plus avancé à la National Gallery qu'au Louvre, et la collection Wallace reste entièrement invisible. Les conservateurs des galeries de Londres, comme leurs collègues parisiens, savent que, dans un musée qui, sauf le cas de nécessité, doit être constamment tenu à la disposition du public, les occasions d'un reclassement général sont très rares, car ce reclassement est impossible à mo-

que les galeries ne soient fermées pendant un temps assez long.

Si l'on jette un coup d'œil sur l'histoire du musée du Louvre, on voit que, dans l'espace d'un siècle environ, il n'y a guère eu que trois ou quatre opérations de ce genre : après 1815, en 1849, en 1900 et en 1919. Encore le remaniement de 1900, déterminé par l'édification d'une salle nouvelle consacrée à la *Vie de Marie de Médicis* par Rubens, n'était-il, malgré son importance, que partiel. En revanche, la situation du Louvre en 1849 peut être assez équitablement comparée à celle d'aujourd'hui. Une grande partie du musée tombait littéralement en ruine. L'Assemblée nationale vota un crédit de deux millions, somme alors considérable, tant pour les travaux de réparation, que pour un aménagement plus rationnel des collections.

C'est alors, seulement alors, n'en déplaise à ceux qui croient la tradition plus ancienne, que le Salon Carré, qui ne s'appelait encore que le « Grand Salon », reçut la destination qui devait rendre son nom célèbre, en le faisant synonyme de « lieu où sont réunis des chefs-d'œuvre de toutes les écoles ». Nous avons là-dessus un témoignage curieux de Prosper Mérimée qui, dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, attribue cette initiative au peintre Jeanron, directeur du musée, et y applaudit.

Le « Grand Salon » de 1849, toutefois, ne contenait que des tableaux appartenant aux écoles étrangères. Les Français en étaient exclus. Plus tard, Poussin, Claude Lorrain, Le Sueur, Philippe de Champaigne, Jouvenet, Rigaud y pénétrèrent, à côté de quelques primitifs français, flamands et allemands. Ce fut une imposante accumulation de chefs-d'œuvre et aussi d'œuvres de diverse valeur, dont aucune assurément n'était négligeable. Mais l'harmonie faisait défaut. Elle manquait matériellement, par le fait de la trop grande disproportion entre les tableaux, puisque dans la même salle se trouvaient quel-

ques-unes des plus vastes toiles et plusieurs des plus petits panneaux du Louvre ; Holbein et Clouet voisinaient avec Véronèse. Quant à l'harmonie morale, elle n'était pas moins compromise, puisque ce n'est pas seulement par le format que Holbein et Clouet diffèrent de Véronèse. Je ne dis pas que de tels contrastes soient sans intérêt. J'avoue qu'ils peuvent être instructifs. Mais il en est d'eux comme de la dissonance en musique. Il ne faut pas en abuser. Si agréable qu'elle soit parfois, la dissonance n'est, dans une composition bien réglée, qu'un accident. La base normale et permanente de la musique, c'est l'harmonie, et l'harmonie suppose que l'affinité l'emporte sur la dissemblance. Loin de nous la pensée de renoncer aux leçons que suggère le rapprochement des maîtres et des écoles. Mais il sied que la comparaison se fasse dans une atmosphère de concorde souveraine. L'œil et l'esprit seront satisfaits, comme l'oreille se complaît à l'accord produit par une combinaison judicieuse des timbres et des instruments.

Ce n'est pas un vain désir de nouveauté qui a inspiré les changements actuels. On s'est efforcé de ne pas contrarier les habitudes du public, chaque fois que ces habitudes n'étaient pas condamnées par une raison d'ordre général.

Un conservateur de musée, considérant la partie vraiment spirituelle de son art, doit chercher d'abord un classement autant que possible adapté à la configuration des lieux et conforme à la vérité historique. Une fois le plan d'ensemble arrêté dans ses grandes lignes, le conservateur de musée, quand il passe à la mise en pratique, doit se proposer deux objets qu'il n'est pas toujours facile de concilier : la bonne présentation individuelle des œuvres et le bon aspect des salles.

Ces préoccupations ne sont certes pas inédites. Les conservateurs de naguère et de jadis voulaient aussi exposer les tableaux selon une méthode qui fût à la fois

plaisante et logique. Mais par l'effet inévitable de ce qui est la vie d'un musée, l'ordre se détruit peu à peu. Il faut placer les acquisitions nouvelles. Cela ne peut se faire qu'aux dépens de toiles anciennement exposées. Plus ils se multiplient, plus les remaniements locaux nuisent au plan général. D'où il résulte qu'au bout de dix, vingt ans ou davantage, la figure première est comme recouverte et altérée par des alluvions successives.

D'autre part, le goût a varié, ici comme ailleurs. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux tableaux où Téniers a peint les galeries célèbres de son temps. Le Louvre possède une curieuse toile du même genre, peinte par le Flamand Corneille de Baellieur : il y a des tableaux par terre et leurs rangs superposés, où les cadres se touchent, montent jusqu'à la corniche. Nous avons des estampes et des tableaux du dix-huitième siècle et du commencement du dix-neuvième qui représentent le « Salon » de peinture. Les ouvrages admis étaient accrochés sur des portants qui masquaient les murs dans le « Grand Salon » du Louvre, lequel a ainsi donné son nom aux expositions périodiques des artistes vivants. C'est une mosaïque de peintures de toute dimension. Les visiteurs du Louvre ont dans la mémoire le joli tableau de Heim où l'on voit Charles X, qu'entourent les principaux personnages de l'État, distribuant des récompenses aux artistes à la fin de l'Exposition de 1824. Parmi les toiles qui, sur cinq et six rangs, s'étagent aux murs du Salon Carré, on reconnaît le *Vœu de Louis XIII*, d'Ingres. Les artistes ont toujours aimé à se plaindre. Ils disaient alors les auteurs de toiles relativement petites, quand ils voyaient leurs œuvres juchées à douze ou quinze mètres du sol? Jusqu'à une époque assez récente, cette méthode a en somme prévalu. Quand Théophile Gautier décrit avec enthousiasme les merveilles du Salon Carré en 1872, il peut y recenser plus de cent chefs-d'œuvre. C'est dire que tous les chefs-d'œuvre, même ceux

que leur taille désignait pour une telle place, n'étaient pas sur la cimaise.

Le Louvre n'a pas été construit pour être un musée. Tout a été dit sur les inconvénients de salles ou trop grandes, ou trop petites, ou mal distribuées, ou mal éclairées. Mais le Louvre est un palais, un palais qui, à travers les siècles, en dépit des inégalités dues aux contradictions des architectes et aux vicissitudes du goût, garde le double prestige de la beauté et de l'histoire. La noblesse et la poésie d'un tel décor ne font-elles pas une atmosphère favorable aux chefs-d'œuvre et ne compensent-elles pas ce qui manque au Louvre pour rivaliser avec un musée moderne, bâti sur un plan scientifique et vraiment approprié à sa fonction? Même, n'est-il pas permis, pour rappeler critiques, pédagogues et architectes à la modestie, de remarquer que les plans savamment élaborés ont souvent abouti à des réalités où l'util n'était pas mieux servi que le beau?

Cependant la première obligation d'un musée, il faut le reconnaître, est d'exposer les œuvres qu'il possède dans des conditions qui en facilitent la vue et l'étude. D'aucuns voudraient que tous les tableaux du Louvre fussent sur la cimaise. Outre que la Grande Galerie, si longue qu'elle soit, et les autres salles de notre immense palais n'auraient pas assez de cimaise pour recevoir la moitié des tableaux naguère exposés, une telle méthode irait contre son but. Une impression de fastidieuse monotonie envahirait le visiteur. Tout serait sur le même rang, les chefs-d'œuvre et les ouvrages moins bons et les médiocres. Car un musée, qui est une image de l'histoire de l'art, ne contient pas seulement des œuvres dignes d'admiration : celles qui ne prétendent qu'à la curiosité y ont aussi leur place. Mais cette place doit être de seconde ligne. Ainsi sera respectée la hiérarchie du mérite et en même temps s'offrira la possibilité de chercher dans l'arrangement des tableaux une certaine géométrie agréable à l'œil.

Il ne faut pas négliger de tels moyens de plaire. Si le plus grave de nos peintres a dit que la fin principale de la peinture est la délectation, cette parole de Poussin ne s'applique-t-elle pas aussi justement à un musée? Or, au Louvre, la dimension de certaines salles met obstacle à une distribution harmonieuse des tableaux, si l'on ne trouve pas un moyen de couper et de diviser la longueur des murs. Quel peut être en effet l'intérêt d'une symétrie dont les points extrêmes sont trop éloignés pour être embrassés d'un seul coup d'œil? C'est pourquoi, dans la salle des Sept Mètres et dans la Grande Galerie, le public verra aujourd'hui, de distance en distance, des colonnes de marbre. Ces colonnes, provenant pour la plupart d'édifices antiques et dont plusieurs sont taillées dans une matière magnifique, jouent ici le rôle de la ponctuation dans un texte écrit ou imprimé. Elles marquent des repos entre les groupes de tableaux et permettent d'inscrire, dans l'intervalle restreint qu'elles limitent, une ordonnance qui sera toujours et aisément saisissable.

Ainsi l'on peut dire que cet art de l'arrangement, qui semble plutôt relever du tapissier ou du décorateur, a droit aussi à l'estime des artistes et des érudits, en leur offrant ce plaisir de la sensibilité qui empêche l'attention de languir et stimule l'intelligence. Néanmoins, cette partie de la besogne eût-elle été menée à bien, ce ne serait pas suffisant, si un ordre général n'avait été conçu pour l'ensemble du musée. Bien entendu, trop de difficultés matérielles s'opposent à ce que les idées les meilleures reçoivent sur le terrain une réalisation complète. Je crois cependant que, si les idées sont bonnes, leur influence subsiste, même là où il a fallu les faire fléchir.

*
* *

Ceux qui avaient la charge de réorganiser le Louvre après la guerre se trouvaient devant une table rase. Ils

ont voulu faire, avant tout, œuvre de bon sens. Ils repoussent l'esprit de système. Les principaux changements portent sur le Salon Carré et la principale innovation est ce cabinet des chefs-d'œuvre qui se trouve au milieu de la Grande Galerie et qu'on appellera bientôt, comme à Florence, qu'on appelle déjà, je crois, « la Tribune ». Pourquoi ces changements? Pourquoi cette innovation?

On a considéré les proportions colossales du Salon Carré, cette salle où, sous le plafond de Duban, pourrait entrer une de nos maisons parisiennes à cinq étages, la seule salle du Louvre où il y ait un mur assez large et assez haut pour recevoir les *Noces de Cana*. Et on a sagement, à ce qu'il semble, conclu que cette salle appelle un choix des plus grandes toiles du Louvre. Ce choix, comment ne serait-il pas déterminé par la présence, par l'autorité souveraine des *Noces de Cana*? Qui songerait à déplacer les *Noces de Cana*? En 1815, les Alliés vainqueurs reculèrent devant une telle opération et nous laissèrent ce trophée des victoires de Napoléon. En 1918, quand les bombardements redoublèrent et que Paris sembla menacé par l'offensive allemande, le gouvernement donna l'ordre d'évacuer tout ce qui, pour une raison ou pour une autre, n'avait pas été compris dans les premiers envois à Toulouse. De nouveau, des centaines de tableaux partirent. Le chef-d'œuvre de Véronèse demeura. L'état de la toile avait fait juger trop grave le risque du transport. On peut dire que sa grandeur surtout l'attachait aux rives de la Seine. Où cherchera-t-on des œuvres en harmonie avec les *Noces de Cana*, sinon parmi les vastes compositions décoratives où Venise excella? Mais il faut que la plupart de ces grandes toiles soient placées sur la cimaise, et il faut qu'elles soient peu nombreuses. Convenablement isolées, épousant en quelque sorte les divisions mêmes de la salle, elles rendront manifeste leur caractère monumental. Les intervalles vides entre les tableaux sont comme les parties nues dans l'

façade d'un édifice. La surcharge du décor veut souvent masquer la pauvreté de la conception et le bon architecte se révèle au juste équilibre entre les pleins et les vides. Le *Repas chez Simon* de Véronèse était déjà dans le Salon Carré, en face des *Noces de Cana*, ayant quitté le salon de Versailles où le Roi avait fait mettre en 1665 le don de la République de Venise. Mais on s'approchait du mur pour contempler la *Joconde*, le *Concert champêtre* ou *Balthazar Castiglione*, et on oubliait presque de hausser les yeux vers la grande toile qui déployait sa colonnade au-dessus de ces chefs-d'œuvre. La grande toile écrasait les petites et les petites empêchaient de voir la grande. Voici le *Repas chez Simon* descendu sur la cimaise. On saura désormais que sa riche et calme ordonnance et sa noble figuration ne sont pas indignes d'être mises en parallèle avec les beautés plus éclatantes, mais non moins rares, des *Noces de Cana*.

La *Cène à Emmaüs* du même maître n'était certes pas connue ni méconnue. Elle était sur la cimaise dans un des endroits les mieux éclairés de la Grande Galerie. Mais elle avait des voisins trop nombreux et indiscrets ; elle était qu'un des anneaux d'une chaîne, chaîne où les chefs-d'œuvre abondaient et où presque tout valait d'être considéré avec respect, chaîne, cependant, qui semblait terminable. Qui ne sentira ce que cette admirable toile signifie aujourd'hui dans le Salon Carré, seule sur la cimaise d'un panneau qui fait face au visiteur venu de la Galerie Apollon ? N'est-il pas intéressant aussi de voir dans le même lieu d'autres *Disciples d'Emmaüs*, ceux de Titien ? On n'ose marquer une préférence, n'aimera-t-on pas observer comment deux grands peintres de Venise, deux passionnés pour les harmonies de la nature et pour la beauté des corps, ont interprété le récit sacré, deux des plus émouvants qui soient dans l'Évangile ? Par quels moyens qui leur eussent servi à rendre dans quelque composition profane les splendeurs de la mythologie ou le

luxe de la vie mondaine, le secret de leur génie fut de glorifier un mystère de foi humaine et de charité divine.

L'*Antiope* de Corrège garde sa place sur l'un des panneaux coupés qui reçoivent la meilleure lumière. Mais c'est par le miracle de la peinture que la chair blonde de la nymphe endormie semble être la source d'une puissante et douce clarté qui illumine cet angle du Salon Carré. Ramené d'une partie de la Grande Galerie où elle n'appelait pas suffisamment les regards, une autre *Antiope*, peinte par Titien, est maintenant sa voisine. A une composition équilibrée comme un bas-relief, le maître de Cadore ajoute la poésie d'un magnifique paysage. Devant la belle nudité qui égale les hommes aux dieux, on comprend la remarque si juste et si profonde d'Eugène Delacroix, disant que de tous les peintres modernes, Titien est celui qui a le plus approché de l'antique.

Il y a cependant des toiles qui n'ont pas besoin d'être sur la cimaise et qui même demandent à être accrochées assez haut. Tel est le cas du grand plafond ovale de Véronèse, *Jupiter foudroyant les crimes*. Sa place n'a pas changée et elle paraîtra d'autant plus justifiée qu'aujourd'hui, cette toile, peinte pour le palais des Doges, aura pour pendant sur le mur opposé une autre toile de Véronèse, également peinte pour le palais des Doges, *Saint Marc couronnant les vertus théologiques* se faisant mal apprécier naguère sur la cimaise de la Grande Galerie. Ces figures colossales et plafonnantes ne sont pas bonnes à être vues de près. N'est-il pas naturel qu'il faille lever la tête pour regarder un plafond?

La *Mise au tombeau* et le *Couronnement d'épines* de Titien, la *Suzanne au bain*, de Tintoret, une autre *Suzanne* et l'*Evanouissement d'Esther* de Véronèse complètent la louange de Venise, *laus Venetiarum*. Cependant, on n'a pas voulu appliquer ici plus qu'ailleurs un classement trop rigoureux, ni se priver des fécondes pensées auxquelles invite la confrontation d'écoles différentes, m

voisines dans le temps et par le goût. Si les petits tableaux de Raphaël, la *Belle Jardinière* et *Balthazar Castiglione* s'en vont, on verra encore au Salon Carré, dans les deux pans coupés qui leur sont attribués depuis longtemps, le grand *Saint Michel* et la grande *Sainte Famille*, dite de *François I^{er}*. A défaut d'œuvres comparables à *'Ecole d'Athènes* ou à la *Dispute du Saint-Sacrement*, ces tableaux, par la proportion de leurs figures et le style de leur composition, ne sont-ils pas à leur place près des toiles plus somptueuses, mais non plus spécifiquement décoratives, des maîtres vénitiens?

Les deux grandes traditions de l'art italien se prolongent et se combinent chez les écoles éclectiques dont le centre fut Bologne vers la fin du seizième siècle. Représentés par de bons ouvrages qui restent de bons modèles, Jules Romain, Baroque, Le Guide, Le Guerchin et Annibal Carrache méritent d'être admis dans le Salon Carré et de faire aux chefs-d'œuvre qui occupent la cimaise un cortège d'honneur.

En 1849, Mérimée disait déjà : « Moins il y aura de tableaux dans le Grand Salon, et plus ils y paraîtront avec avantage. » Son vœu n'a pas été exaucé tout de suite. Vers 1890, cent dix tableaux étaient encore réunis dans l'espace qui en contient aujourd'hui vingt et un. Après le remaniement de 1900, le nombre en avait beaucoup diminué, et l'on ne voyait plus dans le Salon Carré que bien peu d'œuvres étrangères à l'Italie. Cependant, au cours des années, les toiles qui avoisinaient d'abord le plafond se rapprochèrent peu à peu de leurs admirateurs. Jadis des cadres hauts de plus de trois mètres étaient au-dessous du *Repas chez Simon* : *'Immaculée Conception* de Murillo tenait parmi eux la première place. A ce moment, les *Noces de Cana* elles-mêmes étaient hissées en haut des frises et surplombaient de leur formidable masse une rangée de chefs-d'œuvre. Jeanron les fit descendre et Mérimée l'en félicita. Puis on vit

s'amoinrir la stature des chefs-d'œuvre qui garnissaient la cimaise sous le *Repas chez Simon* et la grande toile s'abaisser d'autant. La *Joconde* remplaça l'*Immaculée Conception*. La transformation actuelle n'est que l'aboutissement logique de réformes partielles, inaugurées depuis longtemps et toutes dirigées dans le même sens : ordre, clarté, harmonie.



La création de la « Tribune » est en correspondance directe avec les changements qui ont été introduits dans le Salon Carré. Celui-ci étant réservé aux toiles de grande dimension et d'aspect décoratif, il fallait offrir à d'illustres exilés un asile non moins beau et où ils se trouveraient plus à l'aise. La *Joconde* ne pouvait quitter le Salon Carré que si l'on faisait, pour elle et pour quelques dignes compagnons de sa gloire, le Salon Carré des petits chefs-d'œuvre. C'est notre « Tribune ». L'administration des Beaux-Arts d'Italie a dispersé, nous dit-on, dans les salles du Musée des Offices, suivant les exigences du classement historique, les tableaux qui étaient naguère rassemblés, autour de trois ou quatre belles antiques, dans une rotonde célèbre. La « Tribune » de Florence n'existe plus. Tant pis pour Florence ! Cet exemple ne nous ébranle pas, et nous croyons que la « Tribune » du Louvre plaira aux artistes et au public, sans mécontenter les érudits.

Vers le milieu de la Grande Galerie, quatre groupes de deux colonnes délimitent une travée, beaucoup plus courte que les autres, et marquent un arrêt dans le long couloir rectiligne construit jadis pour permettre au Roi de passer à couvert de son château du Louvre dans son château des Tuileries. Les murs sont tendus de velours ; des rideaux, sans les franges ni les bandeaux dont abusent les tapissiers, des rideaux dont les plis droits pendent tout simplement d'une tringle appuyée aux cha-

iteaux des colonnes, suffisent pour séparer la « Tribune » du reste de la galerie, sans masquer néanmoins la perspective, et l'on est dans une sorte de chapelle où le moins averti comprendra qu'il est en présence de ce qu'il a de plus haut, de plus beau et de plus somptueux dans l'art d'une époque sans pareille. C'est en effet ici l'assemblée des dieux. La *Joconde* préside ce cénacle entre deux précieux tableautins de Raphaël, le *Saint Michel* et le *Saint Georges*. Les cinq autres panneaux, qu'encadrent des pilastres de stuc rose, portent chacune seule toile. Le *Mariage mystique de sainte Catherine*, le *Concert champêtre*, le *Portrait de François I^{er}*, l'*Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos*, le *Portrait de Jeanne d'Aragon*, réunissent autour de Léonard les gloires maternelles de Raphaël, de Corrège, de Giorgione et de Titien, faisant régner ici l'affinité avec la diversité, l'égalité avec la souveraineté. Léonard, cependant, reçoit un autre hommage qui proclame le privilège unique du maître sur tous les autres musées : la *Sainte Anne* est placée devant une draperie, sur une base qui ressemble à un autel, et, avant même de pénétrer dans le sanctuaire, c'est elle qu'on aperçoit entre les rideaux qui se soulevèrent. Quel autre musée peut offrir à l'admiration tant de chefs-d'œuvre de Léonard tels que la *Joconde* et la *Sainte Anne*? N'oublions pas que le Louvre est le seul musée qui possède encore la *Vierge aux Rochers* et le *Saint Jean-Baptiste*, sans compter d'autres œuvres dont l'authenticité est moins certaine. Qui dira s'il préfère le sourire de Monna Lisa ou celui de la Vierge sur les genoux d'Anne, sa mère?

La sculpture s'associe à ce triomphe de l'art italien. Le nouveau venu au Louvre, le buste de *Diotisalvi* par Mino da Fiesole, qui était la pièce la plus précieuse de la collection Gustave Dreyfus, fait pendant à la tête de jeune fille en bois peint et doré, et tous deux portent ici le témoignage des statuaires florentins.

Sur le mur opposé, deux bronzes des célèbres fondeurs les Kellers, d'après l'antique, contribuent au décor de notre « Tribune » et symbolisent cet effort par lequel l'Italie, à l'apogée de son épanouissement classique, fait presque revivre la tradition de la Grèce.

*
* *

Le public ne peut encore juger que dans une partie du Louvre le plan adopté pour la réorganisation du département des peintures. Mais cette partie méritait d'être la première ouverte aux visiteurs non seulement pour des raisons de commodité tenant à la disposition des lieux et à l'état d'avancement des travaux, non seulement à cause du nombre et de la qualité des chefs-d'œuvre qu'elle permettait d'exposer, mais à cause de ce qu'elle représente dans l'histoire générale de l'art. Le Salon Carré est un vestibule grandiose. Il prépare l'artiste et l'historien aux joies et aux enseignements qui vont leur être dispensés au long des murs de la salle des Sept Mètres et de la Grande Galerie.

La Grande Galerie est, depuis longtemps, le domaine de la peinture italienne. On s'était appliqué, dans les vingt ou trente dernières années, à y classer les tableaux suivant les méthodes dites scientifiques. On prenait chaque école à son début et on la conduisait jusqu'à sa fin. Mais n'y a-t-il pas un sérieux inconvénient si, par une division factice, on présente aux yeux comme successifs des faits qui, dans la réalité de l'histoire, furent simultanés? Au lieu d'assister au développement continu de l'art en Italie, le visiteur va et vient de province en province, ou même de ville en ville; il voit une série de recommencements isolés et, lui semble-t-il, d'avortements. Ne vaudrait-il pas mieux lui montrer les heureux efforts qui, accomplis dans le même temps par ces phalanges différentes, et différemment armées, m

animées du même esprit, convergent vers la même victoire? Le critique, certes, doit étudier les moindres particularités qui distinguent un primitif florentin d'un primitif siennois, ou les peintres de Venise de ceux de Ferrare. Mais ces traits distinctifs apparaîtront d'autant mieux que, dans le musée, les œuvres significatives des écoles ou fractions d'écoles seront rapprochées et non séparées. Sous prétexte que Pièrre le Cortone est né à Florence et Michel-Ange de Caravage dans le village de Lombardie dont il porte le nom, croit-on qu'il soit judicieux de les mettre l'un à la suite des Florentins, l'autre avec les disciples de Léonard? Non, car ils sont d'une époque où les traditions locales s'effaçaient sous l'influence universelle de l'éclectisme bolonais. Tout en groupant donc les artistes suivant leurs affinités techniques, on proposera surtout au public une suite de tableaux synoptiques visant, chacun, une des étapes principales de l'histoire de la peinture. Si le programme de certains érudits eût été observé à la lettre, un musée ressemblerait à ces casiers où les entomologistes rangent les insectes par genres et par espèces. Heureusement, la nature des choses oblige les esprits les plus systématiques aux concessions et aux compromis que réclament la sagesse et le goût. Toute classification contient une part d'arbitraire et aucune ne peut être appliquée avec rigueur à une matière aussi complexe que les œuvres de l'art humain. Au lieu d'une méthode artificielle et desséchée, on a voulu introduire au Louvre un ordre souple, vivant, qui se modelât en quelque sorte sur le cours de l'histoire et non sur les abstractions de l'esprit critique.

La salle des Sept Mètres renferme les vénérables et glorieuses origines du noble art de peinture. De Cimabue Ghirlandajo, en passant par Giotto, Paolo Uccello, Fra Angelico, Lippi et Botticelli, Florence règne : le *couronnement de la Vierge*, chef-d'œuvre inspiré par le

génie et la foi au plus suave et au plus pur des peintres, occupe le fond de la salle, comme s'il était sur un autel, dans une chapelle.

Cette salle, relativement petite, est un appendice latéral de la Grande Galerie et s'ouvre dans cette galerie au point où celle-ci sort du Salon Carré. Elle figure la source du grand fleuve de l'art qui remplit de son majestueux déroulement toute la galerie du bord de l'eau. Après un printemps dont les productions pourraient être appelées les *fioretti* de la peinture, la première travée nous offre la vue d'une jeunesse fine et robuste qui touche à la maturité : c'est l'Italie vers l'an 1500. La deuxième travée nous fait assister à l'apparition de l'art classique dont les chefs-d'œuvre les plus illustres ornent la « Tribune ».

Naguère, on trouvait dans la Grande Galerie des peintures anglaises du dix-huitième siècle et du commencement du dix-neuvième et des peintures allemandes de la première moitié du seizième. Il était difficile de comprendre pourquoi Dürer et Holbein succédaient aux Bolonais et aux Napolitains et pourquoi Reynolds et Lawrence précédaient Rubens et Van Dyck. Désormais, les eaux du fleuve de l'art ne seront plus arrêtées ou déviées par des barrages. Une fois qu'on nous a montré l'art à son stade classique, nous ne devons plus voir de primitifs dans la Grande Galerie. Dürer, Cranach et Holbein auront ailleurs une place qui leur conviendra beaucoup mieux, à côté d'autres écoles du même esprit et du même temps. Les primitifs du Nord seront répartis dans plusieurs des petits cabinets qui entourent la salle Rubens : là leurs affinités paraîtront aussi instructives que leurs dissemblances.

* * *

Ainsi, à la source du Midi qui sort de la salle des Sept Mètres correspond, vers l'autre extrémité du musée, une

source du Nord. Le fleuve de l'art est d'abord proprement italien. Mais vient un moment où les eaux des deux sources se réunissent. Il est juste que la peinture espagnole prenne place dans la Grande Galerie, après la Tribune, en face d'un mur où sont rassemblées les œuvres de Guerchin, de Dominiquin, de Feti et de Caravage. Jusqu'au milieu du seizième siècle, les Espagnols furent des disciples dociles des Flamands et des Hollandais, ou même ce sont des Flamands et des Hollandais authentiques qui ont le plus souvent produit les tableaux de ce temps qu'on trouve en Espagne. Aussi les primitifs espagnols du Louvre, — peu nombreux d'ailleurs, — seront-ils réunis au groupe des primitifs du Nord. A la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, la véritable peinture espagnole a pour créateurs Greco et Ribera. Domenico Theotocopuli, né en Crète, mais élève de Tintoret et l'Espagnolet, qui signe un de ses tableaux du Louvre : *Jusepe de Ribera, accademico romano*, ont des ambassadeurs de l'art italien : le foyer qu'ils illuminent reçoit par eux l'étincelle venue d'Italie.

Après les Espagnols, Rubens est un héritier de l'Italie presque au même titre que Greco et Ribera. Van Dyck, son élève, s'inspire des mêmes modèles. Rembrandt lui-même n'échappe pas à l'influence italienne. Leurs œuvres, qui remplissent les deux dernières travées de la Grande Galerie, forment une suite naturelle aux écoles d'Italie.

Sur le mur de la Grande Galerie occupé par les peintures de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle, une quarantaine de tableaux sont rendus au public qui les avait, pour la plupart, oubliés. Au cours des remaniements partiels des vingt ou trente dernières années, ils avaient dû céder la place aux acquisitions nouvelles. Les plus nombreux avaient été relégués en magasin. Quelques-uns, les plus favorisés, ornaient depuis le château de Maisons. On ne se plaignait guère de ne plus les voir au Louvre, car les sacrifiés apparte-

naient à cette école bolonaise que la vogue des primitifs avait fait tomber dans le discrédit. La justice complète est-elle donc interdite à l'homme, même en histoire? Un progrès dans l'intelligence du passé a trop souvent pour rançon la perte de vérités qui semblaient jadis assurées. C'est à peine si les visiteurs du Louvre savaient encore que la *Mort de la Vierge* de Caravage est un chef-d'œuvre. Mais on ne daignait pas s'arrêter devant un Carrache, un Guerchin, un Dominiquin, un Feti, un Albane ou un Guide. Ces excellents artistes n'avaient cependant pas disparu des galeries. Mais leur part avait été délibérément réduite. On reverra des œuvres curieuses ou belles qui portent leurs noms. Des œuvres à peine moins dignes d'attention remettront en lumière d'autres peintres que l'oubli menaçait déjà : le charmant Pièta de Cortone, le sévère Lanfranc, Allori, Mola, Gentileschi.

Ce revirement n'est pas dû à l'amour du paradoxe ni à un froid dilettantisme. On a cru que le devoir des conservateurs est de résister aux entraînements de la mode, de défendre l'histoire contre les passions et l'aveuglement. Le devoir était ici des plus impérieux ; un chapitre de l'histoire de l'art qui avait été sans raison supprimé, et que l'on rétablit, est précisément celui qui éclaire le développement de notre art français au dix-septième siècle. Nul ne pourra regarder l'*Alexandre Timoclée* ou l'*Herminie chez les bergers* de Dominiquin ou la *Séparation de saint Pierre et de saint Paul* de Lanfranc, sans penser à notre grand Poussin. Poussin doit à l'Italie ce que Corneille doit à l'Espagne. Il faut qu'on le sache ; on les comprend mieux quand on le sait et on n'en sont diminués ni l'un ni l'autre.

Parmi les artistes qui sortent ainsi des limbes, l'un des plus oubliés était Orazio Lomi, dit Gentileschi. Son tableau *le Repos de la Sainte Famille*, qui fut autrefois célèbre, me paraît appelé à un légitime regain de gloire. Gentileschi, après avoir séjourné en France, s'installa en Angleterre.

où, pendant plus de vingt ans et jusqu'à sa mort, il jouit d'une grande faveur. Le *Repos de la Sainte Famille* fut exécuté pour Charles I^{er}. Après la révolution de 1648, il fut vendu avec la fameuse collection du roi d'Angleterre ; il passa ensuite dans celle de Louis XIV. On lui a aujourd'hui assigné une place d'honneur parmi les anciennes victimes des proscriptions. Il en est digne. L'éclectisme par lequel les Bolonais s'efforçaient de s'approprier et de fondre ensemble les mérites des grands maîtres qui, pendant l'âge antérieur, avaient illustré l'Italie, Gentileschi l'étend même aux écoles du Nord. Il tire profit de ses voyages et de ses séjours à Gênes, en Savoie, en France, en Angleterre. On voit, dans le *Repos de la Sainte Famille*, un réalisme dont les origines sont flamandes ou françaises. La Vierge est une robuste fille du Nord ; le sein qu'elle donne à l'Enfant-Dieu montre une chair blanche et rose, grasse et grenue, et la main, rougie par les travaux domestiques, qu'elle appuie à terre, fait presque penser à la manière des Le Nain. Il n'est pas jusqu'au coloris, puissant, mais où les tons froids dominant, qui ne semble venir du Nord. Gentileschi, cependant, reste Italien par le goût de la composition et le style des draperies. Le *Repos de la Sainte Famille* est ordonné comme un bas-relief, et son auteur a le talent d'opérer une combinaison harmonieuse, unique peut-être à cette heure, d'éléments si divers.

Le grand fleuve de l'art a reçu des affluents, et il a traversé des pays qui portent des noms étrangers. Mais c'est toujours le même fleuve. Une suite de salles s'ouvre dans la Grande Galerie à l'endroit où les écoles de Bologne et de Naples font face aux artistes de l'Espagne. Ici la France apparaît. Un bras du fleuve se détache du principal. Bientôt ce bras devient, aussi loin que nous pourrions le suivre, le fleuve lui-même. Au milieu du dix-septième siècle, la France recueille à son tour, des



mains de Rubens, l'héritage de Léonard, de Michel-Ange de Raphaël et de Titien. Elle exerce désormais jusqu'à nos jours, et il est permis de croire qu'elle continuera d'exercer dans l'avenir, l'autorité universelle qui appartenait jadis à l'Italie.

Après la Renaissance, l'art est comme l'empire à la mort d'Alexandre. Les lieutenants du héros se divisent le monde conquis, et chacun d'eux se fait roi. Mais ces royaumes, après un temps d'éclat, rentrent dans l'ombre. Le dernier venu des Épigones est le seul qui fonde une dynastie durable et son domaine s'étend au point de retrouver presque la puissance et la gloire de l'ancien empire.

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^{ie}

8, Rue Garancière
