

A photograph of Michel Laclotte, an older man with thinning hair, wearing a dark grey suit jacket, a light blue shirt, and a dark patterned tie. He is sitting on a light-colored, curved sofa in a grand museum hallway. The hallway has a high ceiling with a series of skylights and is lined with tall, classical columns. The floor is made of light-colored wood with a herringbone pattern. The lighting is warm and even.

Michel Laclotte

HISTOIRES DE MUSÉES

Souvenirs d'un conservateur

L'auteur remercie pour leur aide amicale Laurence Bertrand-Dorléac, Geneviève Bresc-Bautier, Geneviève Boufflet, Marie-Anne Dupuy-Vachey, Caroline Mathieu, Claudie Ressor, Paul Salmona et Philippe Sénéchal.

L'éditeur remercie particulièrement Mijo Thomas et Jean Clay.

L'éditeur remercie Natalie Coural, Pierre Coural, Jean-Pierre Cuzin et Paul Salmona de leur aide pour cette nouvelle édition.

La première édition de cet ouvrage a été publiée en 2003.

Les entretiens ont été réalisés par François Legrand.
Le texte a été établi, à partir de ces entretiens, par Michel Laclotte avec la collaboration d'Anne Sefrioui.

Couverture: Michel Laclotte en 1988. © Gérard Uferas/Gamma Rapho.

© Nouvelles éditions Scala 2022

Tous droits réservés.

www.editions-scala.fr

ISBN 9782359882698

Dépot légal: avril 2022

ePub 978-2-35988-270-4

PDF 978-2-35988-271-1

Michel Laclotte

HISTOIRES DE MUSÉES

Souvenirs d'un conservateur

Note sur la présente édition

Histoires de musées, publié par Michel Laclotte en 2003, constitue l'un des plus riches témoignages sur les métiers des musées et la carrière de celui qui fut probablement le conservateur français le plus actif de la seconde moitié du xx^e siècle. Entré à l'inspection des musées de Province en 1952, il y rassemble la collection Campana de primitifs italiens, disséminée depuis le xix^e siècle, et la présente dans le musée du Petit Palais d'Avignon, créé en 1976. Nommé à 37 ans chef du département des Peintures du Louvre, il en réorganise la présentation avant de prendre parallèlement la direction de l'équipe de conception du futur musée d'Orsay, ouvert en 1986. Il devient ensuite le chef de file au sein du Louvre du projet qui aboutira à l'ouverture de la pyramide et des espaces du hall Napoléon en 1989 et de l'aile Richelieu en 1993, et constituera la transformation la plus importante du musée depuis celles opérées par Dominique-Vivant Denon après sa création en 1793. Atteint par l'âge de la retraite en 1994, Michel Laclotte quittera le Louvre mais s'attèlera à la création, attendue depuis quatre décennies, de l'Institut national d'histoire de l'art dans la Galerie Colbert. Enfin, l'ancien président du Louvre mettra son autorité morale au service de la commission Mattéoli, pour faire progresser la recherche des propriétaires des œuvres spoliées pendant l'Occupation.

Michel Laclotte, disparu en 2021, revient sur la recherche en histoire de l'art, sur sa spécialité – les primitifs italiens et français –, sur ses dettes intellectuelles – notamment à l'égard de Roberto Longhi –, et sur l'extraordinaire réseau savant qui permet l'avancée de la connaissance. Il y aborde les enjeux et les conditions souvent mal connus de l'enrichissement des collections, et notamment les relations avec les marchands, mais aussi les principes d'organisation des expositions et sa politique culturelle. Il évoque enfin les rapports d'un patron de grand musée avec le Pouvoir. La création du musée d'Orsay, la genèse du Grand Louvre et la naissance de l'Institut national d'histoire de l'art y sont décrites avec une grande précision.

Au fil des pages, c'est une conception profondément humaniste de la fonction scientifique, culturelle et sociale du musée qui se dégage de

ce document sans équivalent. Michel Laclotte y relate ses combats sans s'appesantir sur les obstacles rencontrés : certains silences valent de longs commentaires. L'âpreté des conflits s'y efface au profit de la relation d'une transformation sans précédent du paysage des musées français.

Cette réédition est enrichie d'une lettre récemment retrouvée de Michel Laclotte – alors âgé de seize ans – à André Chamson, directeur du musée du Petit Palais en 1946, à propos de l'exposition « Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre. Des primitifs à Manet », où se lit la passion du futur conservateur.

Elle permet de disposer d'un ouvrage depuis longtemps épuisé, précieux pour les étudiants en histoire de l'art, les professionnels des musées et tous ceux qui s'intéressent aux ressorts de ces grandes institutions patrimoniales.

Jean-Pierre Cuzin et Paul Salmona

À Jean Cural

AVANT-PROPOS

Tout récit écrit à la première personne, sauf lorsqu'il relève de la fiction ou encore qu'il émane de grands flagellants, contient une forte part d'auto-célébration. J'ai tenté ici de la réduire, en racontant ce que j'ai pu observer dans les musées et dans le pré carré de l'histoire de l'art en France au cours de ces cinquante dernières années.

Ce témoignage, dans bien des cas, est le reflet assez banal de ce qu'ont pu ressentir beaucoup de Français de ma génération dans les milieux où je travaillais. En même temps, je ne puis faire oublier qu'au long de ma carrière, j'ai bénéficié d'une chance rare : celle d'avoir été poussé très jeune en avant grâce à la générosité d'un patron d'exception, ensuite en me trouvant au bon moment au cœur d'entreprises comme on en voit peu dans l'histoire des musées.

Histoires de musées, le pluriel est explicite. Pas question pour moi de jouer à l'historien. Ce livre a été construit à partir d'entretiens évoquant des souvenirs personnels, avec un recours limité à des sources documentaires pour préciser une date, vérifier un titre ou une citation. C'est dire qu'il reflète un point de vue inévitablement partial. Bien des faits concernant ces histoires sont donc passés sous silence, faute pour moi de les avoir connus, retenus ou convenablement interprétés. Et puis, bien sûr, je ne pouvais citer tous ceux que j'ai rencontrés au cours de ce demi-siècle. Ceux qui auraient dû l'être me pardonneront, je l'espère.

LES ANNÉES DE FORMATION

Années d'enfance – Après la Libération – La vie d'étudiant – Des maîtres – Premiers travaux – Sterling revient! – Peinture moderne – Du cinéma, des livres, du théâtre – De l'opéra.

Années d'enfance

Une grande partie de votre vie, Michel Laclotte, a été consacrée à l'histoire de l'art et aux musées: quel bilan tirez-vous de ces cinquante années d'expérience?

Pour vous répondre, il faudrait adopter une démarche d'historien, ce que je ne suis pas. Et je manque du recul nécessaire... Si vous interrogez certains de mes contemporains sur ce qui s'est passé dans notre domaine depuis les années 1950, leur récit serait évidemment différent. J'espère seulement réussir à restituer quelque peu de l'air du temps, à souligner ce que furent les moments forts de l'histoire des musées – les résurrections de l'après-guerre, le «boom» des grands travaux, les initiatives régionales –, mais aussi les baisses de tension – autour de 1970, aujourd'hui peut-être. Et quoique, là encore, mon témoignage soit partiel et sans doute partiel, on percevra les efforts accomplis, après la grisaille frileuse de l'après-guerre, pour relancer la recherche et l'histoire de l'art en France, les combats gagnés ou perdus, et finalement, la vitalité d'une discipline pourtant mal-aimée.

Remontons d'abord à votre enfance et à votre première formation. Vous êtes né à Saint-Malo en 1929...

Et comme tout bon Malouin, assez naïvement fier de l'être. Que des Malouins aient pu donner leur nom à tant de rues, de boulevards, d'hôpitaux, d'îles, voire à un temple commercial de l'informatique, « cela n'est pas trop mal pour une enceinte qui n'égale pas celle du jardin des Tuileries » comme l'a écrit, d'outre-tombe, le plus modeste d'entre nous... Je suis toujours resté attaché à cette ville, au point de m'y être réimplanté récemment *intra muros*, pour de temps à autre prendre l'air.

Ma famille a quitté Saint-Malo après la mort de mon père en 1940, pour s'installer à Paris où nous sommes arrivés en 1941. De l'Occupation dans une famille en deuil, je garde évidemment des souvenirs assez noirs : les Allemands partout, l'odeur très forte de cuir et de grosse laine des soldats dans le métro... Mes études secondaires se sont déroulées au lycée Pasteur à Neuilly. Parmi mes professeurs, l'un de ceux qui m'a le plus marqué est un certain Henri Petiot, plus connu sous le pseudonyme de Daniel-Rops, bientôt auteur célèbre de *Jésus en son temps*. Il nous enseignait l'histoire en s'appuyant volontiers sur l'histoire de l'art, ignorée ou négligée à l'époque dans les lycées – est-ce différent aujourd'hui ? –, et nous emmenait visiter Notre-Dame de Paris pour nous faire comprendre le Moyen Âge.

Comme tous les gamins, j'ai lu goulument au cours de ces années, d'abord des bluettes scouts ou des romans d'aventure (*Le Vautour de la sierra!*), *Bécassine* – Bretagne oblige –, *Le Livre de la jungle*, Jules Verne, Dumas et beaucoup d'autres dans la collection Nelson blanche – le livre de poche de l'époque –, trouvés dans la bibliothèque familiale. Et enfin, comme tout le monde, les classiques enseignés au lycée : Balzac, Stendhal, Flaubert, les Russes, etc.

Paris était extraordinairement riche en spectacles durant l'Occupation, on le sait. Mon expérience théâtrale provinciale d'avant guerre était mince. J'ai pourtant gardé souvenir de *L'Heure espagnole*, au théâtre de Rennes, où évidemment j'avais été davantage frappé par les quiproquos vaudevillesques d'une horloge à l'autre tramés par l'héroïne, Concepción, que par la musique de Ravel. À Paris, à l'occasion de séjours chez ma grand-mère, j'avais vu *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* au Châtelet, et – c'est prémonitoire – dans un spectacle de Lifar à l'Opéra, *Entre deux rondes*, un ballet où les statues du Louvre s'animaient la nuit.

J'ai beaucoup fréquenté les théâtres à Paris, avec ma mère ou avec des camarades. J'ai ainsi pu voir *La Reine morte* de Montherlant et *Le Soulier de satin* à la Comédie-Française, *Renaud et Armide*, beau spectacle de Bérard mais pièce assez faible de Cocteau avec Marie et Mary – Bell et Marquet, Phèdre et Énone –, et beaucoup de classiques – Raimu dans *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*. Je me souviens encore de l'*Antigone*, la résistante, d'Anouilh, et aussi de l'*Andromaque* montée par Cocteau avec Jean Marais et Annie Ducaux, qui fit scandale.

Il y avait aussi le cinéma : nous n'allions pas voir les films allemands, et pourtant il y en avait deux en couleurs, ce qui était rarissime en dehors du cinéma américain (*Robin des bois*, vu avant guerre), et très tentant :

Le Baron de Münchhausen et *La Ville dorée* – il s'agissait de Prague, ville allemande comme chacun sait... Que *Les Inconnus dans la maison* ou *Le Corbeau* aient été produits par les Allemands, nous l'ignorions totalement. Du cinéma de cette époque, je me rappelle surtout les visages: Edwige Feuillère dans *La Duchesse de Langeais*, Pierre Fresnay en inspecteur Wens, Michel Simon en Vautrin, des comédies à l'américaine avec Raymond Rouleau et Annie Ducaux, *Falbalas* de Becker, *Le Baron fantôme*... Je me souviens aussi de deux films fort spectaculaires, considérés à l'époque comme «résistants»: *Les Visiteurs du soir* – avec «le cœur qui bat, qui bat» ricané par Jules Berry – et *Pontcarral*. Nous étions très frustrés de ne pas voir de films américains, alléchés par un camarade qui en avait vu en Suisse, notamment *Fantasia* et *Autant en emporte le vent*.

Manifestiez-vous à cette époque un intérêt particulier pour l'art ?

Les musées étaient fermés pour la plupart. J'ai tout de même pu voir au Louvre les sculptures monumentales qu'on n'avait pu évacuer, notamment les *Taureaux* de Khorsabad. Il me reste également un autre souvenir «artistique»: ce devait être durant l'été 1942, au manoir de Bellou en Normandie. Je participais à un camp scout dans la campagne et nous avons visité le château qui servait de dépôt au musée de Saint-Quentin pour les pastels de Quentin de La Tour. Quelques-uns étaient accrochés dans les salons. Je me souviens avec précision de l'espièglerie de *Mademoiselle Fels* – que je trouve aujourd'hui un rien exaspérante – et du sourire de *L'Abbé Huber* lisant à la chandelle. Mais cela n'a pas déclenché une vocation irrépressible pour le XVIII^e siècle...

Deux ou trois souvenirs de ces années-là prouvent tout de même que je commençais à sortir des enfantillages: je me revois encore – j'avais treize ou quatorze ans – devant une colonne Morris, place Saint-Ferdinand-des-Ternes, enthousiasmé à la perspective d'aller voir le *Faust* de Gounod – l'opéra national par excellence. Un camarade plus âgé m'a dit alors: «Très bien, mais le vrai *Faust*, c'est celui de Berlioz.» J'ai compris brusquement que tout n'était pas également admirable. Je me souviens aussi, dans le même ordre d'idées, de l'expression consternée de notre professeur de français lorsque, nous ayant demandé de choisir et de «dire» une pièce de poésie, il constata que plusieurs d'entre nous – dont j'étais – avaient choisi une tirade de *Cyrano* ou de *L'Aiglon*...

Autre révélation profitable, moins futile, et née aussi d'un sentiment de honte que je ressens encore, pendant les vacances de 1942 ou 1943 passées

à Laval chez mon oncle paternel, médecin qui faisait de la Résistance – ce que j'ignorais alors. « Et au lycée, qu'est-ce qu'on pense de la Résistance ? » me demande-t-il un jour. À quoi j'ai répondu : « Oh ! nous, on ne fait pas de politique... » Petit crétin !...

Nous savions pourtant que certains de nos professeurs du lycée Pasteur – Sartre y enseignait, mais pas dans ma classe – étaient liés à la Résistance, notamment l'écrivain Georges Magnane, notre professeur d'anglais, qui avait repris l'enseignement car il ne voulait pas publier durant l'Occupation, et il fallait bien vivre. La plupart de nos professeurs ne ménageaient pas les allusions plus ou moins feutrées à la guerre, à l'Angleterre, aux Allemands. Je n'ai pas souvenir d'exaltation des valeurs vichyssoises. J'ai récemment retrouvé des photos de classe de ces années de lycée : des rangées de grands dadaïes, plus ou moins bigles ou boutonneux. Première année, en cinquième (1941-1942) : parmi les élèves, un garçon qui était un de mes meilleurs camarades, Weys ; deuxième année (1942-1943), Weys est à peu près à la même place, il porte l'étoile jaune sur son sarrau. Il n'est plus sur la troisième photo (1943-1944).

Je me souviens d'autant mieux de la Libération de Paris que nous l'avons vécue de très près – nous habitions non loin de l'Arc de triomphe, visible de notre balcon : l'arrestation d'un jeune voisin, dont nous avons su quelques jours plus tard qu'il était au nombre des otages fusillés à la Cascade du bois de Boulogne, l'arrivée des chars de Leclerc à l'Étoile, la joie délirante, les tirs des « salopards » réfugiés sur les toits dans l'avenue voisine... Une joie tempérée évidemment : mon père ne serait pas parmi ceux qui revenaient ; assombrie aussi par la nouvelle de la destruction de Saint-Malo. Nous nous y sommes rendus en septembre 1944, les ruines fumaient encore : un spectacle d'autant plus abominable que ces bombardements n'avaient aucune justification militaire. On disait à l'époque que les Allemands avaient mis le feu en partant, après avoir placé des bombes explosives dans les caves, souvent profondes de deux ou trois étages, des maisons malouines les plus anciennes. On sait aujourd'hui que ce fut en réalité une bavure des Alliés. Saint-Malo a été remonté « à la manière de », pierre par pierre, façade par façade, notamment les maisons les plus importantes de la porte Saint-Vincent.

Dans les années 1950, le ministre de la Reconstruction était Eugène Claudius-Petit, et ma mère faisait partie de son cabinet : un homme remarquable, un vrai moderniste qui soutenait Le Corbusier et les architectes français les plus inventifs de l'époque, peu nombreux alors. On sait que

c'est grâce à lui, par exemple, que la « Maison du Fada » de Marseille a pu être construite, contre vents et marées. Il aurait souhaité que la reconstruction de Saint-Malo par Louis Arretche fût plus radicalement contemporaine. Peut-être à tort d'ailleurs, car mis à part un certain nombre d'immeubles chichement reconstruits sur les remparts, le plan d'urbanisme, le style, l'intégration des éléments d'architecture intacts, l'utilisation du granit, tout est dans l'ensemble une réussite.

Que penser de l'attitude de Louis Hautecœur, secrétaire général des Beaux-Arts ?

Comment donner un témoignage sur des événements que je n'ai pas connus : j'avais quatorze ans à la Libération ! J'ai rencontré Hautecœur* beaucoup plus tard, lorsqu'il était à la retraite et terminait sa monumentale *Histoire de l'architecture classique en France*. Le savant était tout à fait respectable. Il appartient, comme Jérôme Carcopino*, à cette poignée de grands intellectuels qui avaient choisi Vichy. Des travaux universitaires sont actuellement en cours qui permettront d'apprécier leur rôle et leur responsabilité. Hautecœur a dû quitter quelque temps la France et s'est occupé du musée de Genève ; il a été blanchi assez tôt. Il n'empêche qu'il avait été responsable des Beaux-Arts du gouvernement de Vichy. À ce titre, il a préparé les réformes mises en œuvre en 1945. Mais nous y reviendrons.

Je n'ai su tout cela que bien après, n'ayant connu le milieu des musées et de l'Université qu'à partir des années 1949-1950. Aujourd'hui, j'ai le sentiment que parmi les grands corps de l'État, celui des musées dans son ensemble s'est « bien comporté » face aux occupants, Jacques Jaujard* en tête. Un petit nombre de conservateurs ont sans doute été tentés par Vichy, sans devenir pour autant des collaborateurs actifs. Il s'agissait avant tout de sauver les collections, de les transférer de dépôt en dépôt de manière à les protéger des raids de l'aviation, ou plus simplement des camions allemands qui auraient emporté les œuvres. Il s'agissait également de sauver des personnes. Charles Sterling* a pu se rendre aux États-Unis, mais la plupart des conservateurs juifs sont restés en France et ont été protégés autant que possible. Aucun, à ma connaissance, n'a été déporté. Dans le cas de Suzanne Kahn, dont les parents ont été déportés et ne sont jamais revenus, elle n'a dû sa survie, en juin 1944, qu'à la fracture

* Les noms suivis d'un astérisque font l'objet d'une notice page 309 et suivantes.

de la jambe de son mari qui les a empêchés de grimper dans le wagon qui les aurait conduits en Allemagne. Elle m'a raconté son émotion lorsque, accueillant au Petit Palais les chefs-d'œuvre de Munich et de Berlin, elle a dû recevoir les collègues allemands et leur faire bonne figure.

Après la Libération

Quand votre « vocation » pour les musées s'est-elle manifestée ?

Les choses ne sont pas si claires, et il m'est difficile de répondre avec précision. Ce qui est sûr, c'est qu'en première, donc en 1945, je voulais être architecte. Pour entrer à l'École des beaux-arts, seule voie à l'époque pour le devenir, j'ai préparé mathélem, indispensable, disait-on, pour le concours. Je me suis fait étendre, étant fort peu doué – litote! – pour les mathématiques. J'ai alors décidé d'abandonner l'architecture pour la carrière des musées, et par conséquent de passer le bac philo, puis le concours de conservateur. J'avais été conseillé en ce sens par Jean Adhémar*, que ma mère avait connu pendant la guerre lorsqu'elle travaillait comme archiviste dans un service lié au ministère de la France d'Outre-Mer, où il effectuait une mission de classement. Chartiste d'esprit original, il avait fréquenté l'institut Warburg à Londres avant guerre. Pour entrer dans les musées, il me conseillait d'être moi aussi chartiste. J'ai surtout été influencé par l'exemple de Sylvie Béguin*, mon aînée de quelques années : nos familles voisinaient à Saint-Malo, nous nous sommes retrouvés à Paris et j'ai pu suivre son parcours, la philosophie d'abord, puis l'histoire de l'art et les musées et ce qu'elle nous en racontait.

Autre chose certaine : je me suis intéressé très tôt aux musées de province, aux collections et à leur présentation. J'ai commencé à visiter tous ceux qu'il m'était possible de voir et qu'on avait rouverts. Par exemple, à l'occasion de vacances, à Colmar, Angers ou Laval, Strasbourg, Toulouse ou Nancy, ou encore à Montpellier. J'ai encore des notes où je réorganais complètement le musée Fabre, ce qui était pour le moins présomptueux ! Pourquoi cet intérêt, qui n'a pas faibli depuis ? Ce besoin de mettre en fiche tous les tableaux vus et de recenser les autres dans tous les bouquins qui me tombaient sous la main, de répertorier tous les Rembrandt ou tous les Fragonard conservés en France ? Sans doute une frénésie classificatrice d'adolescent, analogue à celle qui « scotche » ceux d'aujourd'hui à leur ordinateur. Et, déjà, un intérêt profond pour le patrimoine : relent d'un nationalisme familial traditionnel ? C'est possible.

Que lisiez-vous alors ?

De mes premières lectures sérieuses d'histoire de l'art, avant que mes études ne m'y conduisent plus systématiquement, j'ai le souvenir très vif de *La Vie des formes* d'Henri Focillon, de l'*Apollo* de Salomon Reinach qui était dans la bibliothèque de mon grand père – admirable petit vade-mecum dont on voudrait bien trouver aujourd'hui l'équivalent –, et de quelques « beaux livres ». Pendant la guerre, l'éditeur Pierre Tisné avait continué à fabriquer des livres luxueux avec des planches en couleur, ce qui à l'époque n'était pas courant. Il avait publié, dans une collection dirigée par René Huyghe*, le *Corot* de Germain Bazin* – que j'ai toujours. Ce fut mon premier achat de l'immédiat après-guerre, avec le livre de Charles Sterling sur les primitifs français, un vrai chef-d'œuvre, sorti en 1942 sous son nom – c'est l'édition que je possède –, et vite réédité sous le pseudonyme de Charles Jacques. Assez tôt j'ai lu Bernard Berenson, et assez tôt également utilisé pour mes fiches ses « Listes » de 1932, répertoire des tableaux italiens de la Renaissance. J'achetais aussi, pour les images, les plaquettes de la précieuse « Collection des maîtres » publiée par Braun.

Au printemps 1946, j'ai vu à Bruxelles – car je m'étais rendu avec ma mère à Bruges sur la tombe de mon père – une exposition extraordinaire des chefs-d'œuvre des musées hollandais : la *Vue de Delft* et *La Lettre* de Vermeer, *Les Régents* et *Les Régentes* de Frans Hals, *Le Syndic des drapiers* de Rembrandt sont restés des souvenirs indélébiles. C'était la première fois que je voyais vraiment de la peinture. Le Louvre avait rouvert, mais de façon encore partielle. À partir de là, tout a cessé d'être un simple amusement d'adolescent. Il importait pour moi de voir le plus grand nombre possible d'œuvres de toutes sortes, de lire, de voyager : de travailler, en somme !

La vie d'étudiant

En 1947, vous êtes bachelier...

Décidé à suivre la voie des musées, j'entre au lycée Henri IV pour préparer le concours de l'École des chartes. J'y suis resté deux ans. À l'époque, pour devenir conservateur de musée national, il fallait être diplômé de la section supérieure de l'École du Louvre, c'est-à-dire « élève agrégé ». C'était l'une des réformes préparées avant guerre dans le fil de la réorganisation des musées imaginée par Henri Verne* et Jacques Jaujard, et appliquée pendant l'Occupation. L'École du Louvre avait institué à l'intérieur de son propre enseignement une section dans laquelle entraient par concours environ cinq ou six

élèves par an. Ce système a perduré sous d'autres formes, mais le nombre d'élus restait à peu près le même chaque année. Étaient dispensés de ce concours les élèves de l'École des chartes et certains universitaires.

Assez jeune, d'une culture sans doute insuffisante, surtout en latin – ce dont j'ai honte, puisque mon grand-père l'enseignait – je me suis fait coller la première année. Entre-temps, la règle du jeu avait changé, l'administration ayant supprimé la disposition qui permettait aux chartistes d'entrer directement dans la section supérieure de l'École du Louvre. Dès lors, j'avais deux solutions : soit continuer à préparer l'École des chartes, soit passer le concours de l'École du Louvre. C'est ce que j'ai choisi. Malgré mon échec aux Chartes – mais ce que j'avais appris m'a permis de réussir au concours du Louvre en 1950 –, ces années à Henri IV restent un très bon souvenir. J'y ai rencontré de futurs chartistes, que j'ai continué à voir par la suite, et surtout Jean Coural* qui allait devenir, pour la vie, mon meilleur ami.

Comme beaucoup de mes camarades, j'ai suivi de front deux enseignements : d'une part celui de l'Institut d'art et d'archéologie, rue Michelet, de l'autre l'École du Louvre. À l'Institut d'art – c'était dans les années 1948-1950 –, il fallait obtenir à l'époque quatre certificats pour la licence : l'un d'esthétique, que j'ai passé avec Étienne Souriau – sans éclat : ce manque de goût pour l'abstraction et le jeu des idées est une des faiblesses de ma constitution intellectuelle –, et trois cours plus spécifiques d'histoire de l'art. Le grand helléniste de l'avant-guerre Charles Picard, à l'époque en fin de carrière, faisait ses cours sur Délos où il avait fouillé. Je garde un souvenir précis de son enseignement, mais aussi de son allure de notable Troisième République, très éloignée de l'image de l'archéologue de terrain que nous imaginions... Aucun des deux autres professeurs, Élie Lambert et Pierre Lavedan, ne faisait de cours sur la peinture. Lambert, dont l'enseignement portait sur l'architecture monastique, nous faisait étudier méthodiquement les plans, au point que je sais encore aujourd'hui – ce qui n'est d'ailleurs pas sorcier – en entrant dans un ensemble conventuel, où se trouveront le réfectoire, la salle capitulaire ou les dortoirs... Quant à Lavedan, qui a écrit d'excellents livres, il faisait un cours sur la notion de baroque ; il ranimait l'intérêt pour ce qui avait été, avant guerre, un grand sujet de débat chez les intellectuels. Les définitions d'Eugenio d'Ors, celles de Heinrich Wölflin, les réflexions issues de tel ou tel colloque sur la notion de baroque – alors clairement distingué du classicisme, et non appliqué à toute création artistique du XVII^e et du XVIII^e siècle comme aujourd'hui – nous sortaient du strict bachotage et nous éclairaient quelque peu sur

l'histoire générale des styles et des modes de création. C'étaient d'excellents historiens d'art et de bons pédagogues, mais sans rien d'exaltant et, je m'en rends compte rétrospectivement, sans l'ouverture internationale de Focillon qui avait été l'un des grands maîtres de la maison avant guerre. Ou encore, sans la richesse, dans l'information comme dans les méthodes, qu'on pouvait alors trouver à Londres à l'institut Courtauld. Après la Libération, dans ce domaine, la France s'était refermée sur elle-même avec satisfaction. Les forces vives, représentées par beaucoup d'anciens élèves de Focillon, n'avaient pas encore pénétré l'Université.

À l'Institut d'art, nous étions très nombreux et je me suis assez peu mêlé à la communauté des étudiants. À l'École du Louvre, en revanche, nous étions six ou sept par promotion, avec trois ans d'études qui réunissaient les plus anciens et les plus jeunes. Nous nous fréquentions beaucoup. Parmi ceux que j'ai le plus amicalement connus figurent Daniel Ternois, Gérard Hubert, Pierre Lemoine, Roseline Bacou*, Jacques Thirion*, Albert Châtelet, Jean Coural évidemment, qui menait de front des études à l'École des chartes et à l'École du Louvre, Claude Souviron et Anne Prache qui, comme Châtelet, devaient passer à l'Université. Nous organisons des voyages d'études, nous avons une vie «estudiantine» à l'ancienne, avec bals annuels, tombolas, etc., qui faisaient de notre petit groupe, à l'intérieur de cette vaste école, une confrérie intellectuelle, ou du moins amicale.

Quant à l'enseignement, il était également différent de l'Université. Nous suivions d'une part un programme général d'histoire de l'art en trois ans, assuré par les autorités du Louvre d'alors : André Parrot*, par exemple, nous présentait l'Orient ancien ; comme les meilleurs spécialistes, il était excellent dans le général et nous proposait des synthèses simples et convaincantes. C'était aussi le cas de Jean Charbonneaux*, le plus sensible et le plus élégant de tous, pour l'art grec. En troisième année, la muséologie était enseignée – fort bien, et c'était neuf à l'époque –, par Germain Bazin. Parallèlement, nous avons deux cours «organiques», notre spécialisation sur trois ans. Dans ce cadre, j'avais deux professeurs, Michel Florisoone*, conservateur aux Peintures, qui parlait de la peinture vénitienne de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, et Bernard Dorival qui traitait de la peinture française du XVII^e siècle. L'École du Louvre a pour tradition, excellente d'ailleurs, de s'appuyer sur les œuvres, de fonder toute analyse historique et critique sur un rapport physique avec elles. J'ai gardé un bon souvenir de l'enseignement de Florisoone sur les Bassan et les débuts du XVII^e siècle, alors encore dans l'ombre, ce qui rendait le travail moins

banal, moins recuit. Quant à Dorival, il était connu surtout pour ses fonctions de conservateur au musée national d'Art moderne. L'enseignant était extrêmement méthodique et ses cours très formateurs. Il s'appuyait sur les œuvres, évidemment, mais aussi sur les sources et les grands textes anciens. Là aussi, les artistes dont il traitait, de Champaigne à Jouvenet ou La Fosse, étaient moins étudiés alors qu'on ne l'imagine aujourd'hui.

La parution du Musée imaginaire et des Voix du silence de Malraux a-t-elle été un choc personnel ?

J'admirais André Malraux* en tant qu'écrivain. J'appartiens à la génération pour laquelle *La Condition humaine* et *L'Espoir* étaient des livres cultes, comme on dit aujourd'hui. Je ne me console pas d'avoir perdu la jolie édition des *Noyers de l'Altenburg*, acheté dès sa parution – un livre un peu fantôme, puisque le texte fut reconstitué par Malraux après la perte du manuscrit original. J'ai vu avec enthousiasme *Espoir* en 1947 je crois, au Gaumont Palace, présenté par Malraux: je garde encore en mémoire la grande descente funèbre de la *sierra* de Teruel, évidemment inspirée par Tintoret autant que par Eisenstein, ou la vibration des boîtes de papillons à l'aéroport, et bien sûr, le plan célèbre de l'automitrailleuse fonçant sur la caméra... Le passage de Malraux au gaullisme nous a surpris. Quand est sorti *La Psychologie de l'art*, j'ai eu la curiosité de le lire. La première édition est admirable: on sait l'importance que Malraux accordait à la qualité des reproductions et de la mise en pages.

Comment un historien d'art qui se méfie des envolées lyriques pouvait-il réagir à ces confrontations d'œuvres distantes dans le temps, l'espace, à cette subjectivité sans bornes ?

Je n'étais tout de même pas complètement obtus. C'était loin de moi, mais cela m'intéressait prodigieusement: sinon, pourquoi aurais-je acheté, ou plutôt me serais-je fait offrir ces livres coûteux? Quand on reprend ces ouvrages, on s'aperçoit que ces grandes rencontres à travers les siècles s'articulent largement en effet sur les confrontations d'images. Mais ça marche! À côté de l'opposition ou des rapprochements d'œuvres apparaît aussi l'exaltation de certaines œuvres pour elles-mêmes grâce à la magie de l'éclairage, à l'intelligence du détail inattendu, donc significatif. Kenneth Clark avait montré l'exemple avec deux magnifiques volumes de planches, sortant des tableaux de son musée – la National Gallery de Londres – des détails qui constituaient parfois autant de devinettes. Chez Malraux,

un seul exemple: le petit jeune homme qui montre le bout de son nez à l'embrasure d'une porte dans *La Naissance de saint Jean* de Signorelli, au Louvre: c'est le détail qui fait le tableau.

Quels souvenirs gardez-vous des expositions importantes d'art ancien qui ont eu lieu au cours de ces années-là ?

À partir de la Libération, j'ai suivi avec passion tout ce qui se passait dans les musées, la réouverture progressive des salles, des musées, les nouvelles acquisitions, les expositions, j'absorbais tout comme une éponge. Les expositions de l'Orangerie, certains rassemblements de prestige, d'autres, fruits d'un travail de recherche de première main – «L'âge d'or de la peinture toulousaine» en 1946-1947, «Philippe de Champagne» en 1952 –, et celles du Petit Palais où le directeur, André Chamson*, soignait les mises en scène. Après la présentation des chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre, on a vu ainsi la série prodigieuse des musées de Vienne, Berlin et Munich qui nous apportaient à domicile, en quelque sorte, des brassées de chefs-d'œuvre de la peinture européenne. Parmi les dizaines d'expositions vues durant ces années, deux m'ont particulièrement frappé: «La Vierge dans l'art français» – un bien mauvais titre pour une exposition montée avec science et goût par Jacques Dupont*, où figuraient des primitifs français majeurs –, et en 1952, «Trésors d'art du Moyen Âge en Italie», avec des pièces maîtresses des peintres florentins et siennois que je commençais à étudier. Bienheureuse époque où les tableaux ne savaient pas encore qu'ils étaient si fragiles, et qu'ils ne devaient pas trop être trimballés!

Des maîtres

L'histoire de l'art iconographique d'Émile Mâle était-elle encore à vos yeux une référence ?

Émile Mâle était une figure presque mythique d'homme de recherche et de réflexion. On le considérait comme un classique, une base pour toute étude sur le Moyen Âge et ce qu'on appelle aujourd'hui le baroque. Son œuvre va bien au-delà de l'iconographie au sens strict, l'étude des images – ou alors elle doit s'appliquer à toute l'histoire de l'art! D'abord je n'étais encore qu'étudiant, donc j'apprenais. Mâle et Focillon, grands écrivains, dominant avec Émile Bertaux l'histoire de l'art du début du xx^e siècle en France. Une autre personnalité trônait dans le domaine archéologique médiéval: Marcel Aubert*, avec sa grande barbe à la Rodin, à la Anatole

France, que nous considérons avec une certaine condescendance amusée. Conservateur en chef des Sculptures du Louvre, il gardait un côté onctueusement mandarinesque. Son goût du pouvoir, des présidences de congrès et sa propension aux câlineries l'avaient fait surnommer « pince-cumul » par Georges-Henri Rivière*...

Focillon n'était pas très âgé quand il est mort en 1943. Que se serait-il passé s'il était revenu à Paris? On le considérait non seulement comme un immense historien d'art, mais aussi comme une figure politique éclairée. Homme de gauche, il avait compté parmi les fondateurs, à New York, de l'université de la France libre. Ses principaux élèves, en France, restaient dans une position relativement marginale. Jurgis Baltrusaitis, s'il n'enseignait pas, avait déjà une grande réputation. Dans l'immédiat après-guerre, il avait coutume de réunir des amis chaque mercredi chez lui, villa Virginie, grâce à sa femme, Hélène Baltrusaitis, la belle-fille de Focillon et son élève, avec qui je me suis lié ensuite d'une grande amitié. Je suis moi-même arrivé plus tard dans ce groupe. On allait chez « Baltru », m'a-t-on dit, pour prendre un verre, discuter d'histoire de l'art, écouter un exposé. D'autres ont perpétué cette tradition, comme André Chastel qui recevait régulièrement certains dimanches après-midi, autour de tartes confectionnées par son épouse, Paule-Marie Grand. La ménagerie – chien, chats, perroquet – y était célèbre: lorsque plus tard j'y ai partagé des repas familiaux, je savais qu'il fallait parfois jouer de vitesse avec le chat si l'on voulait avaler tranquillement une bouchée... Nous amenions des copains qui venaient de l'étranger, et réciproquement: c'est Enrico Castelnuovo qui m'a conduit pour la première fois chez Chastel, rue de Lübeck. Cette générosité intellectuelle s'inscrit dans la tradition de Focillon qui s'occupait personnellement de ses élèves. Nous fréquentions aussi un autre groupe d'historiens d'art chez le père de Jean-Pierre Babelon, Jean Babelon, lui-même fils d'Ernest Babelon, une dynastie d'historiens d'art. Jean Babelon, hispanisant, très ouvert à d'autres curiosités, recevait le dimanche après-midi. Sa passion pour l'Espagne amenait des personnalités diverses, comme Antonio Bonnet Correa, une figure de l'histoire de l'art espagnole, que j'ai ainsi connu jeune homme.

Parmi les élèves de Focillon, Louis Grodecki et André Chastel, les plus brillants de cette génération, n'avaient pas encore de chaire universitaire. Chastel enseignait à l'École pratique des hautes études, qui ne délivre pas de diplômes, et lorsqu'il a été nommé à l'Institut d'art en 1955, tout a changé. Ses articles dans *Le Monde* contribuaient aussi beaucoup à étendre son autorité. Louis Grodecki, qui travaillait à l'Inspection des

monuments historiques, était un personnage merveilleux, d'une chaleur et d'une drôlerie revigorantes. Il est quand même frappant de constater que parmi nos plus grands historiens d'art, on trouve deux Polonais, Grodecki et Sterling, qui sont devenus l'un et l'autre de vrais écrivains français...

En 1950, René Huyghe quitte le Louvre et crée au Collège de France la chaire de psychologie de l'art.

Je me souviens très bien de son départ du Louvre, qui nous a attristés. Nous savions qu'il avait été un grand conservateur, moderne et inventif. Et j'ai apprécié son œuvre au musée encore davantage lorsque je lui ai succédé. Il m'a soutenu à plusieurs reprises quand j'ai pris la tête du département des Peintures, même si certains de nos aménagements, modifiant les siens, notamment les galeries Daru et Mollien, avaient pu le contrarier, et même lui déplaire. Lorsqu'il présidait le conseil artistique des Musées nationaux, dans les années 1970, j'admirais la fraîcheur de son regard devant les œuvres présentées, le contact direct qu'il avait avec elles, sa faculté de confirmer la singularité et l'intérêt pour le Louvre des œuvres que nous présentions. L'anecdote suivante restitue assez drôlement ce qu'on pensait déjà de Huyghe avant guerre. À titre d'exécuteur testamentaire de Jean Vergnet-Ruiz*, je conserve une partie de son journal. C'est plein d'intérêt sur sa carrière, et il y raconte en particulier qu'en septembre 1939, l'équipe des musées s'est trouvée confrontée au problème de l'évacuation des œuvres, mais aussi de la mobilisation. Lui-même est mobilisé comme médecin militaire, Sterling est engagé dans l'armée, etc. Arrive cette phrase succulente, lancée avec une malice bienveillante, car Huyghe inspirait à tous la sympathie: « Quant à Huyghe, il est engagé, dans le Génie, naturellement. »

Autre figure de l'histoire de l'art: Francastel. A-t-il exercé sur vous une influence ?

Il enseignait à l'École des hautes études et comptait certainement beaucoup, mais j'appartenais à une école différente – j'y reviendrai. L'opposition entre Francastel et Chastel, d'ordre personnel aussi, s'est intensifiée au fil du temps. Il y avait chez lui une volonté de retrouver le contexte social, historique, intellectuel de la création en faisant appel à d'autres sciences humaines. Mais c'était depuis longtemps le propos d'Erwin Panofsky, et disons pour simplifier, de l'institut Warburg et des Viennois.

Si beaucoup d'étudiants négligeaient alors l'iconographie – et ignoraient l'iconologie –, c'est sans doute que nous étions habitués à l'art contemporain,

c'est-à-dire, à ce moment-là, à la peinture non figurative, et nous accordions peu d'importance au sujet des tableaux au profit des seules formes et du style. La devise de Maurice Denis nous semblait une évidence : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Dans certains cas, la complexité d'un sujet religieux ou profane retenait suffisamment notre attention pour que nous souhaitions l'analyser, éventuellement le déchiffrer. Mais pour ma part, le sens des images, la façon dont leur lecture et leur interprétation raisonnée pouvaient conduire à une compréhension en profondeur de la thématique et des intentions, éventuellement inconscientes, de l'artiste, cela m'échappait, je dois l'avouer, et j'avais grand tort : l'iconographie d'une Vierge à l'Enfant sur fond d'or est en général banale, mais pas toujours. Ce n'est sans doute pas tout à fait par hasard si les études iconographiques se sont généralisées dans les années 1960, tandis que dans la création contemporaine on assistait à un retour à la figuration.

Parmi les grandes figures vivantes, connaissez-vous Frederick Antal et son l'histoire de l'art marxiste ?

Antal est un cas particulier. Je l'ai lu très tôt, car il a travaillé sur des sujets qui m'intéressaient directement : Florence aux XIV^e et XV^e siècles. La part marxiste de ses analyses n'avait rien de doctrinaire. C'est qu'il était aussi un connaisseur. S'il éclaire très utilement sa recherche par l'analyse parfaite du lieu, du contexte sociologique, économique, etc., il le fait toujours en s'appuyant sur une connaissance approfondie des œuvres, d'un point de vue « positiviste ».

Ignorait-on totalement en France les historiens d'art étrangers, les Allemands exilés aux États-Unis, par exemple Panofsky ?

Panofsky n'était pas suffisamment lu en France, c'est vrai, et ses premières traductions ne datent que du début des années 1960. Mais s'il est capital que les grands textes soient traduits, donc accessibles à tous, ils n'étaient pas écrits en bantou ! Un historien d'art français pouvait les lire dans l'original, s'il en avait le désir ou le besoin : ce que j'ai fait, notamment les écrits de Panofsky sur le Quattrocento ou les primitifs flamands.

Beaucoup de grands auteurs fuyant le nazisme avaient fondé des écoles d'histoire de l'art aux États-Unis et en Angleterre. Ce métissage allait donner des résultats particulièrement convaincants et féconds à Londres,

au Warburg, bien entendu, transplanté tout droit d'Allemagne, puis à l'institut Courtauld. Là s'est concocté par la confrontation un mélange unique, un extraordinaire cocktail d'ingrédients: la tradition anglaise de l'esthétisme, issue de John Ruskin ou de Walter Pater influant sur la qualité du discours, la pratique également bien britannique du *connoisseurship* – toujours entretenue par la vivacité du marché de l'art et l'activité des musées –, la rigueur scientifique et l'imagination historique apportées par les exilés d'Allemagne et d'Autriche, le tout dans un lieu meublé de chefs-d'œuvre – ceux de la collection Courtauld, que j'ai encore connus accrochés dans les salles de cours –, avec la meilleure photothèque qui soit et une excellente bibliothèque, ainsi que des ateliers de restauration permettant d'étudier en direct les techniques artistiques. Cela faisait, et cela fait toujours rêver. Cette situation exceptionnelle a donné naissance non à une méthode, encore moins à une idéologie, mais à un « esprit Courtauld » reconnaissant la nécessaire pluralité, donc la complémentarité des approches et des moyens de la recherche. Il est certain que le directeur de l'après-guerre, Anthony Blunt, est pour beaucoup dans cette réussite exemplaire, au sens propre du terme.

Dès que Chastel a pu avoir une position de maître, son premier souci a été de nous engager à voyager, nous recommandant l'institut Courtauld et les instituts allemands d'Italie. Ce qu'on trouvait au Courtauld et surtout à la Witt Library – avec sa formidable photothèque – correspondait aux recherches que je voulais faire sur la peinture italienne. Pour l'institut Warburg, c'était un peu différent: il était destiné, entre autres, aux recherches interdisciplinaires conduisant à des lectures interprétatives de la Renaissance et du XVII^e siècle. Je n'ai ressenti la nécessité d'y travailler que plus tard, pour tel ou tel sujet de recherche précis.

Premiers travaux

En 1951, vous obtenez différents postes au Louvre à l'intitulé très courtelinesque: vous êtes « attaché libre », « chômeur intellectuel »...

Le chômeur intellectuel recevait quand même un traitement modique: en fait, il s'agissait de vacances. En même temps que je suivais les cours de l'École du Louvre et de l'Institut d'art, je faisais des visites guidées au Louvre pour compléter mon pécule. Sylvie Béguin, amie de toujours, alors jeune assistante aux Peintures, m'a fait entrer en 1951 en stage à la documentation des Peintures. Ce service remarquable avait été créé avant la guerre par René Huyghe. Les autres départements n'en possédaient pas. Dans ce

centre, chaque peinture du Louvre, à Paris ou en dépôt, bénéficiait d'un gros dossier documentaire scientifique, constamment enrichi. Était également ouverte et entretenue une documentation photographique générale sur la peinture, embryon d'une photothèque analogue à ce qui avait été commencé avant guerre à l'Institut d'art et laissé en veilleuse depuis, et surtout aux photothèques de Londres, New York ou La Haye. Un personnage assez étonnant, industriel français installé en Belgique et spécialiste des écoles du Nord, Édouard Michel, avait fait don de sa photothèque et présidé à la naissance de ce service nouveau, destiné à préparer les catalogues et les études, mais aussi à aider le public des chercheurs. Il avait à ses côtés Hélène Adhémar*, la femme de Jean Adhémar. Auteur d'un livre important sur Watteau, elle dirigeait ce service de documentation avec une équipe, dont faisait partie Sylvie Béguin, la plus « moderne » pour son travail sur la peinture italienne de la Renaissance. Rétrospectivement, je me rends compte à quel point je devais être agaçant de prétention et de puérile arrogance auprès de ces dames de la documentation : j'étais au courant de tout, je savais tout...

On m'a fait participer à un travail de grande importance : l'identification des tableaux retrouvés en Allemagne et qui auraient pu appartenir éventuellement à des collectionneurs juifs spoliés par les Allemands. Aussitôt après la Libération, revenues d'Allemagne, de nombreuses œuvres avaient été restituées à leurs propriétaires, mais il en restait encore non réclamées. Je me souviens très bien du souci réel des conservateurs du Louvre de retracer l'origine de ces peintures pour retrouver leurs propriétaires. Des présentations d'œuvres avaient lieu à cet effet à Compiègne.

Très tôt, dès 1947 comme je l'ai dit, j'avais commencé à travailler personnellement sur les musées de province, sans même connaître l'existence de l'Inspection des musées de province, réunissant déjà beaucoup de notes, de fiches, de photos, de cartes postales, de catalogues. Hélène Adhémar m'a conseillé d'aller rendre visite à Jean Vergnet-Ruiz à l'Inspection des musées de province, qui se trouvait au Louvre, pour voir si je pourrais poursuivre mon stage à l'Inspection. C'est ce qui s'est produit.

Je ne connaissais pas du tout Vergnet-Ruiz, qui, je m'en suis vite rendu compte, était un personnage hors du commun. Inspecteur général des musées de province, il se trouvait à la tête d'un grand service, avec des responsabilités considérables. J'ai obtenu un rendez-vous par téléphone, et le jour dit, je me suis rendu directement à son bureau, sans penser une seconde à passer par le secrétariat. Je me souviens encore de son étonnement irrité, puis amusé, en voyant entrer ce Candide le plus naturellement

du monde dans son bureau... Il a vu tout de suite mon intérêt réel pour les musées de province, et m'a engagé, à titre bénévole bien entendu, dans son équipe de l'Inspection. Nous étions en 1952, et une exposition sur la peinture vénitienne était prévue pour 1953.

Accueillait-on toujours un futur conservateur, comme Hauteceœur l'avait fait avec René Huyghe, en lui demandant s'il avait de la fortune ?

En ce qui me concerne, nous n'en étions quand même plus là ! Et je me trouvais déjà sur les rails : élève agrégé, je devais obtenir un poste après avoir soutenu ma thèse. Nous n'étions pas payés, au contraire de ce qui se passe aujourd'hui à l'École du patrimoine, il fallait donc se débrouiller autrement. La notion de fortune nous ramène aux pratiques d'avant-guerre. Sterling raconte que, jeune attaché aux Peintures dans les années 1930, il avait été chargé d'accompagner le grand Berenson, considéré comme un dieu vivant, afin de lui montrer diverses œuvres au Louvre. Dans la Grande Galerie, Berenson lui avait soudain posé la question fatidique : « Avez-vous de la fortune ? » Sterling, qui n'avait pas un sou – il vivait des droits d'auteur de ses catalogues et d'une allocation due à la générosité de David David-Weill, président du Conseil des musées nationaux – lui répondit négativement. Vint alors la réponse cinglante de Berenson : « Dans ce cas, il faut que vous changiez de métier », qui l'avait scandalisé. La tradition du conservateur aristocrate a certes existé, mais aristocrate titré au sens académique : Paul Jamot* était normalien et athénien, même si sa famille était propriétaire de La Belle Jardinière...

Sterling revient !

Pourquoi avez-vous décidé de vous intéresser aux primitifs italiens ?

À vrai dire, je n'en sais trop rien, et je ne connaissais pas encore l'Italie – à l'époque, on voyageait beaucoup moins facilement que depuis trente ans. En réalité, je m'intéressais à toute la peinture. Dans ce qui me reste des notes de ces années, prises à la volée, à l'occasion de visites de musées ou d'expositions, je trouve des observations de toutes sortes, des croquis naïfs soulignant à la André Lhote les lignes de force des compositions, des remarques outrecuidantes ou enfantines, et, de temps à autre, une notation pas trop sottre, tel, devant la *Crucifixion* de Berlin attribuée aujourd'hui à Hans Witz, le rapprochement avec celles d'Antonello de Messine. En tout cas, ma boulimie d'alors était sans limites !

Dès que j'ai commencé à m'intéresser aux primitifs italiens, aux fonds d'or, à Piero, à Bellini, mes admirations et mes lectures sont allées à Bernard Berenson, à Roberto Longhi et à ses premiers élèves, à Richard Offner et, en remontant dans le temps, à Cavalcaselle, à Raimond Van Marle, à Adolfo Venturi et à Pietro Toesca. C'est-à-dire à une histoire de l'art fondée sur l'étude du style de chaque artiste, cherchant à découvrir et à définir sa manière singulière de concevoir le sujet et de le peindre, à analyser ce qui le distingue des autres artistes, à regrouper les artistes de même famille en ateliers et en écoles, donc à s'attacher aux notions d'invention, d'influence, de rupture ou de tradition, dans un cadre historique et géographique donné ou recréé. Si les plus grands historiens de ce type – quelle que soit l'école étudiée – proposent finalement leur vision de l'œuvre d'un artiste, d'une période ou d'une école de manière générale et synthétique, tous ont d'abord cherché à vérifier les attributions des œuvres étudiées, quitte à les mettre en cause, à en proposer de nouvelles, à les situer autrement dans le corpus de l'auteur, etc., bref, à faire œuvre de *connoisseur* en exerçant l'œil de l'expert. Peu d'historiens d'art français, dans le domaine de la peinture ancienne, appartenaient alors à cette famille.

Le retour de Charles Sterling de New York où il avait dû se réfugier pendant la guerre – je me souviens encore de Sylvie Béguin m'annonçant en 1946 ou 1947: «Sterling revient!» – est donc apparu comme un signe: c'était celui d'un maître qui manquait, dont la manière de concevoir l'histoire de l'art répondait à l'attente de certains jeunes, peu nombreux encore, et dont j'étais. Sterling avait une forte réputation au Louvre même, où il avait été conservateur avant guerre, et ses catalogues d'exposition avaient fait date, comme celui des *Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* en 1934, ou de *Rubens et son temps* en 1936. De retour, il a repris son bureau au département des Peintures, avec René Huyghe, puis Germain Bazin, comme conservateurs en chef.

Je ne l'ai rencontré moi-même qu'un peu plus tard. Mais à partir du moment où j'ai travaillé avec lui, en 1957, à l'occasion de l'exposition de la collection Lehman – dont nous reparlerons –, je n'ai cessé de le voir, de profiter de ses conseils. Je me rendais souvent chez lui, avenue d'Iéna, dans un vaste logement qu'on lui avait attribué à son retour d'Amérique, dans une annexe du musée Guimet. Il avait pu y transporter sa bibliothèque et sa photothèque. Après de délicieux dîners préparés par son épouse, qui avait aussi été l'élève de Focillon, il m'ouvrait ses derniers dossiers de recherche. Nous étions surveillés par la photo de Focillon

qui ne quittait pas son bureau... Il voulait démontrer, emporter l'adhésion, prouver par le rapprochement stylistique des images entre elles et en s'appuyant sur la documentation écrite, sur les sources d'archives. En plaidant ainsi, il faisait en quelque sorte ses griffes sur moi, comme il le fit aussi avec Nicole Reynaud pour s'assurer que ses reconstructions étaient convaincantes avant de les publier. Il s'attachait ainsi à faire sortir du néant – c'est-à-dire de l'anonymat ou de l'attribution erronée – des œuvres ou des artistes, tel, comme il l'a dit lui-même, un chasseur dans la nuit du Moyen Âge, et à les réintroduire dans la lumière de l'histoire à côté des œuvres déjà connues, elles-mêmes toujours réexaminées. Et il y a réussi. Après ses premiers livres de 1938 et 1942 et une succession d'articles dans *L'Œil* couronnés par deux gros volumes sur la peinture parisienne, à l'extrême fin de sa longue vie, il a recréé ce qu'était la peinture en France à la fin du XIV^e et au XV^e siècle. Un peu comme Berenson et Longhi l'avaient fait pour les primitifs italiens, Chandler R. Post pour les Espagnols ou Max J. Friedländer pour les primitifs flamands. Il a joué ce rôle de découvreur, mais l'a dépassé en proposant, à partir de cet énorme matériel, une vision neuve, cohérente du point de vue critique et historique, inscrite dans une perspective européenne, de la création picturale en France au XV^e siècle.

Sterling a quitté le Louvre en 1961 pour enseigner quelques mois par an aux États-Unis, à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York, juste en face du Metropolitan Museum où il avait été conservateur pendant la guerre: il n'a eu qu'à traverser la V^e Avenue quelques années plus tard... Mais il restait en France pour ses publications, ses recherches, sa vie familiale. J'allais lui rendre visite dans sa belle maison de campagne à Bréval, pour avoir son avis sur une acquisition, une attribution ou simplement bavarder avec lui, sa femme et sa fille. Toujours attaché au Louvre, Sterling a légué au département des Peintures sa bibliothèque et sa photothèque.

Peinture moderne

Parallèlement, dans ces années-là, vous manifestez un grand intérêt pour l'art contemporain.

Je me souviens clairement – j'étais en seconde – du premier Salon d'Automne en 1944, après la Libération de Paris. Une salle entière était consacrée à des œuvres récentes de Picasso. Je vois encore les tableaux, dont plusieurs sont aujourd'hui au Centre Pompidou, telle *L'Aubade*. Je garde aussi le souvenir d'un camarade du lycée Pasteur m'annonçant au printemps 1947:

«Bonnard est mort.» J'en conclus que je m'intéressais déjà aux peintres contemporains. Autre souvenir, très intense celui-ci, l'été de la même année: Avignon, le Palais des papes, dans une des grandes salles – la Chapelle, la Grande Audience, ou les deux? –, un éblouissement. Au fond, noir, vert et violet, *La Pêche de nuit à Antibes* de Picasso, non loin les grands *Marocains* de Matisse – tous deux aujourd'hui au MoMA à New York –, des dizaines d'œuvres de tous ceux qui comptaient dans la peinture vivante. J'ai gardé le catalogue de cette exposition organisée par les Zervos: c'est prodigieux de perspicacité. Cette explosion de peinture, reçue en pleine figure, a sûrement déclenché mon goût pour l'art moderne. Avant cela, il y avait eu le retour au Louvre des œuvres en dépôt à Montal ou Montauban pendant la guerre. René Huyghe, soucieux de montrer ces tableaux au plus vite – ce devait être fin 1945 – avait réalisé un accrochage extraordinaire dans la galerie Daru. On pouvait voir côte à côte *Les Joueurs de cartes* de Cézanne et ceux de Le Nain, Gauguin et tel peintre espagnol du XVII^e siècle. Huyghe excellait dans ce genre d'associations. J'ai donc eu très tôt le sentiment qu'il n'y avait pas de différence entre la peinture ancienne et la peinture moderne. C'est à Huyghe aussi qu'on doit la création du musée de l'impressionnisme au Jeu de paume: je me souviens de son ouverture en 1947, l'éblouissement de ses fenêtres en pleine lumière qui exaltait la peinture «moderne».

En 1947, le musée national d'Art moderne, dirigé par Jean Cassou, ouvre enfin ses portes...

Il est rapidement devenu un lieu indispensable où nous nous rendions chaque dimanche matin, Jean Cural et moi. Un peu comme ces artistes et ces étudiants américains, si nombreux, qui se sont formé l'œil au MoMA de New York, mais pour eux, avec davantage de nourriture à absorber. Petit à petit, nous avons vu les accrochages changer, le musée s'enrichir. Cassou* essayait en effet avec énergie et conviction d'augmenter les collections, ou tout simplement d'en constituer d'autres encore scandaleusement insuffisantes à la veille de la guerre. Il s'était rendu chez ses amis, Picasso, Braque, Bonnard, Léger, Chagall, Matisse pour obtenir des dons ou pratiquer des achats «à prix d'ami». C'était déjà formidable. Auraient-ils donné davantage? On peut toujours rêver. Les *Marocains* de Matisse ont longtemps été accrochés, aurait-on pu les garder? Quant à Bonnard, aurait-il donné l'un de ses plus beaux tableaux. *La Terrasse à Vernon*, qui se trouve aujourd'hui à Düsseldorf, si Cassou avait été encore plus gourmand, moins discret?

Mais la collection se constituait, et nous avons pu voir le musée se développer durant ces années avec l'arrivée de Pevsner, de Kupka, de Delaunay, plus tard de Kandinsky et de Brancusi, mais ni Klee – ou si peu –, ni Mondrian, ni expressionnistes allemands, ni futuristes italiens n'y étaient présents. L'absence frappante du surréalisme correspondait sans doute au goût des conservateurs: mis à part Max Ernst et Miró, il était à l'époque considéré par certains, notamment par Bernard Dorival, comme de la peinture «littéraire». Pas de Balthus non plus, alors qu'il figurait dans le florilège d'Avignon.

En ce qui concerne Cassou lui-même, je ne l'ai vraiment connu qu'à la fin de sa vie. Il m'a alors dit fort gentiment – c'était flatteur pour moi: «Je regrette de ne pas vous avoir connu plus tôt.» Je l'ai beaucoup admiré, et Roseline Bacou qui avait été son élève à l'École du Louvre m'en parlait toujours avec estime et affection. De plus, il était auréolé de sa légende de résistant. Il aurait pu, s'il l'avait voulu, être ministre à la Libération: il a préféré retourner tranquillement dans son bureau du musée d'Art moderne, d'où il avait été chassé par Vichy. Cassou était une figure chaleureuse et vive, l'œil plein de malice et de sagesse, avec une générosité intellectuelle rare. Son ouverture d'esprit se manifestait autant dans ses acquisitions que dans ses expositions très personnelles, comme «Les sources du xx^e siècle» en 1960, qui ont vraiment fait date.

En 1946, Bernard Dorival publie Les Étapes de la peinture française contemporaine où il fait l'éloge des «jeunes peintres de tradition française»: Bazaine, Le Moal, Manessier. Est-ce un livre qui vous a frappé?

Je l'ai acheté immédiatement et je le possède toujours. Mais il faut rester attentif aux dates: le livre analyse la situation jusqu'en 1944. Pour la période la plus récente, Bernard Dorival parle surtout du mouvement surgi pendant l'Occupation, avec les «jeunes peintres de tradition française» qu'il avait courageusement soutenus et montrés au musée d'Art moderne, rouvert en 1942, et dont beaucoup devenaient non figuratifs. Dans les années 1948-1952, lorsque nous visitions les galeries, qui à l'époque étaient nombreuses et très actives, rive gauche et surtout rive droite, une autre vague avait déferlé avec Nicolas de Staël, Hartung, puis Soulages. Mes préférences allaient plutôt à ces peintres. Manessier, dont j'admire certaines toiles, avait parfois pour moi une dimension vitrail qui me convainquait moins. Je lui préférerais l'intellectuel du groupe, Bazaine, particulièrement ses gouaches, vues chez Maeght, et leur aîné Bissière. J'ai rencontré Bazaine bien plus tard; il m'a montré des carnets avec de merveilleux croquis sur le vif qui prouvaient une sensibilité au réel tout à fait

singulière. Tal Coat, c'était un peu différent. J'aimais sa façon de traduire son admiration pour Cézanne, le Cézanne des aquarelles.

Il y avait bien d'autres figures dans ce que Charles Estienne a nommé, en 1952 je crois, à l'occasion d'une exposition d'ensemble mémorable à la galerie de Babylone, la «Nouvelle École de Paris»: Singier, Le Moal – qui plus tard devait faire de fort beaux vitraux pour la cathédrale de Saint-Malo –, Atlan, Ubac, Piaubert. Je mets à part Lapicque, que j'ai rencontré chez Denise René. Dans mes notes, j'avais écrit: «Français moyen, genre Victor Boucher». Ses dessins, ses encres noires, très fortes, très picturales, nous plaisaient plus que ses toiles d'une polychromie – trop? – luxuriante. Il n'est pas exclu que le temps joue en sa faveur, comme d'ailleurs pour Estève.

Venait ensuite le groupe des «noirs», avec Hartung, Schneider et Soulages, qui exposaient chez Lydia Conti, rue d'Argenson, une des meilleures galeristes de l'époque avec Colette Allendy. Gérard Schneider est très injustement oublié aujourd'hui: j'ai revu récemment de grandes toiles de ces années-là, superbes d'intensité picturale. Avec Soulages, j'ai eu assez tôt des rapports personnels. Il avait reçu notre groupe d'étudiants de l'Institut d'art dans son atelier de la rue Schoelcher, et, comme de juste, nous avait emballés. Il a toujours su parler de sa peinture avec éloquence et simplicité. Nous sommes devenus amis et j'admire toujours ce qu'il fait: certaines des peintures qu'il a récemment exposées à Paris, moins monumentales que les *Polyptyques*, montrent encore un renouvellement émouvant.

Dans la petite galerie de Lydia Conti, il y avait un accrochage différent tous les mois. J'y ai notamment acheté un Hartung en 1949 et un fusain de Schneider. Nous allions souvent, aussi, chez Denise René, rue La Boétie. On y voyait à la fois les purs et durs, Vasarely, Mortensen le Danois, mais également Poliakoff, au début du moins, et la plupart des artistes de la Nouvelle École de Paris. C'est d'ailleurs dans cette galerie que j'ai acheté un tableau de Poliakoff en 1949: c'est-à-dire payé à tempérament pendant de très longs mois... Je me fais la réflexion que les galeristes étaient bien généreux à l'époque, car nous étions, Coural et moi, de simples étudiants qui n'avaient rien de golden boys. Je nous revois chez Pierre Loeb, qui avait été l'ami des surréalistes, dans sa galerie au coin de la rue de Seine et de la rue des Beaux-Arts, et Coural achetant un magnifique dessin de Giacometti, un *Atelier* de 1940. Nous sommes sortis avec le dessin sans l'avoir payé! Loeb ne nous avait jamais vus, mais sentant sans doute notre passion, il nous a dit de revenir le régler quand on le pourrait. Il nous a même rappelés, dans la rue, pour nous donner un cadre pour le dessin...

Chez Denise René, nous aimions aussi Jacobsen. Ce sculpteur danois qui assemblait les pièces de métal comme Calder ou González n'a pas la place qu'il mérite. Gilioli également. J'étais moins attiré par le côté froid, régulier, calculé de Vasarely et de Dewasne, qui a bien évolué cependant lorsqu'il a utilisé les grands formats. Bon souvenir du plus discret Deyrolle, dont j'ai une belle gouache. Mais la figure dominante, pour nous, c'était Nicolas de Staël. Ses œuvres étaient visibles chez Dubourg, malheureusement bien trop chères pour des étudiants. Je revois encore ses tout petits panneaux, précieux comme des « croquetons » de Seurat. Chacun valait quinze mille francs de l'époque : plus que Giacometti... Il y en a plusieurs dans la donation Granville à Dijon, qui, vus cinquante ans plus tard, tiennent admirablement le coup.

Dans le paysage pictural, il y avait aussi la tendance « concrète », incarnée – si l'on peut dire – par Herbin et le Salon des Réalités nouvelles. Ce n'était pas tout à fait notre univers et cela me semblait – et me semble toujours – trop dur, trop sec, trop « ripoliné », au contraire du modèle, Mondrian, toujours peintre-peintre, si je puis dire. Magnelli, rencontré chez Denise René, un personnage imposant – dans mes notes, je le qualifiais de « Léger de consistoire » –, il avait un peu le côté massif de Léger mais en plus onctueux. Je n'ai pas connu Léger – je l'ai juste aperçu une fois à la Closerie des lilas –, il avait l'aspect carré, costaud, de ses tableaux.

À partir de 1950-1951, tout se fige un peu, me semble-t-il. Au Salon de Mai, celui de 1950 si je me souviens bien, les positions deviennent plus tranchées. D'un côté les concrets et l'abstraction géométrique, de l'autre les lyriques.

Suiviez-vous les polémiques, entre Léon Degand, Charles Estienne, Michel Tapié, notamment ?

Je lisais Charles Estienne dans *Combat*. Ce très bon critique, réticent à l'égard de l'abstraction géométrique, était l'inspirateur d'une galerie située rue de Beaune et tenue par Suzanne de Coninck – devenue une amie. Elle n'avait, je crois, aucun artiste sous contrat mais passait directement des accords avec eux. J'y ai vu de superbes gouaches de Poliakov et des artistes moins connus comme Istrati ou la mère d'Yves Klein, Marie Raymond, dont j'ai une petite gouache, certes pas géniale, mais quand même révélatrice d'un versant de ces années-là. Le rôle de Suzanne de Coninck n'est pas assez souligné dans les histoires récentes de la période. C'est elle qui a fait la première édition française de *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky et elle a lancé en 1950 une collection de petites monographies – « Signes », dirigée par Roger van Gindertael – sur les artistes modernes, Kandinsky,