

RÉORIENTATION DU GOÛT À FLORENCE ET À PARIS

Francis Haskell

Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) | « *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* »

2001/4 n° 72 | pages 5 à 16

ISSN 0294-1759

ISBN 2724628977

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2001-4-page-5.htm>

!Pour citer cet article :

Francis Haskell, « Réorientation du goût à Florence et à Paris », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2001/4 (n° 72), p. 5-16.
DOI 10.3917/ving.072.0005

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

© Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

RÉORIENTATION DU GOÛT À FLORENCE ET À PARIS

Francis Haskell

Plus que quiconque, Francis Haskell (1928-2000) a fait de l'art un objet d'histoire, en montrant les variations de son contenu et de ses frontières sous l'influence des changements du goût, des redécouvertes des artistes oubliés, des reconstructions et déconstructions des hiérarchies artistiques ; il a intégré dans l'histoire de l'art les mécènes et les critiques, les collectionneurs et les musées, les expositions et le marché ; il a conféré aux images en général et aux œuvres d'art en particulier une place de premier plan dans l'ensemble de sources historiques. Autant dire que, plus que quiconque, il a contribué à abattre les cloisons entre l'histoire de l'art et l'histoire afin de les rapprocher l'une de l'autre.

Familière à toute personne qui étudie l'histoire de l'Europe de la première modernité, l'œuvre de Haskell l'est peut-être moins aux spécialistes du 20^e siècle. Et pourtant, il s'est beaucoup intéressé à cette époque, non seulement dans ses publications de jeunesse mais aussi dans les grands livres de sa maturité. À preuve, certains essais réunis dans *De l'art et du goût jadis et naguère* (1987 ; trad. fr. 1989) ou les cent dernières pages environ de ce monument qu'est *L'historien et les images* (1993 ; trad. fr. 1995) illustrées, entre autres, par les œuvres de Picasso, Balla, Mondrian, Malevitch et Meidner.

En hommage à ce grand historien prématurément disparu, nous publions ici un chapitre de son dernier livre - inachevé - : *The Ephemeral Museum : art exhibitions and their significance* (Londres, Yale University Press, 2000, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et à paraître aux

Éditions Gallimard). Il montre tout l'intérêt d'une étude des événements artistiques tels que les expositions temporaires pour l'histoire idéologique du 20^e siècle. Nous remercions les Éditions Gallimard et en particulier Pierre Nora qui ont bien voulu nous accorder l'autorisation de donner à nos lecteurs la primeur de la traduction française de ce livre.

○ FLORENCE, 1922

Autour de 1900, se produisit un changement radical dans les relations entre les collectionneurs privés, les musées et les expositions. Dès 1815, l'Angleterre avait inauguré les Expositions de Maîtres anciens afin de permettre au public de voir des peintures qui seraient restées autrement inaccessibles dans les hôtels particuliers ou les manoirs. Cette situation demeura inchangée pendant près de cent ans, et alors même que les trésors de ces demeures devaient s'épuiser considérablement au cours des deux dernières décennies de cette période, il restait possible d'arranger des emprunts impressionnants auprès de sources privées. La National Gallery de Londres continuait cependant d'écarter aussi les grands trésors qui étaient encore entre les mains d'une aristocratie toujours plus touchée par les droits de succession et l'effondrement des rentes agricoles, tandis que, du fait de la loi, la National Gallery n'était habilitée à faire des prêts qu'aux musées publics du Royaume-Uni. La Royal Academy et d'autres lieux d'exposition étaient privés.

Un processus assez semblable, quoique

moins perceptible, se déroulait à travers l'Europe, parce que nombre des musées que nous imaginons publics continuaient en fait d'appartenir au souverain régnant. En 1900, par exemple, la Royal Academy organisa une grande exposition Van Dyck. La quasi-totalité des tableaux venaient de collections privées anglaises, dont celle de la reine, mais un portrait magnifique, celui de lord Wharton (actuellement à la National Gallery of Art, Washington), avait été acheminé depuis le musée de l'Hermitage, à Saint-Pétersbourg. La chose était possible parce que le propriétaire en titre des tableaux de ce musée n'était autre que l'empereur de Russie. Certains princes allemands exerçaient un pouvoir analogue sur les musées et châteaux locaux, mais leur nombre allait en diminuant, et de sévères restrictions étaient partout imposées au prêt de tableaux par les musées placés sous la coupe du gouvernement central ou des municipalités. Certes il était parfois possible d'emprunter des œuvres d'art à ces institutions en vue d'expositions qui ne sortaient pas des frontières nationales, mais il était fort rare de pouvoir obtenir de tels prêts de l'étranger. Ainsi, en 1902, les musées d'Anvers et de Bruxelles prêtèrent à contrecœur certains de leurs trésors à l'exposition flamande de Bruges, mais ce n'est qu'au prix d'énormes difficultés que les commissaires de l'exposition parvinrent à emprunter un Gérard David au Musée des Beaux-Arts de Rouen¹. Deux ans plus tard, les Français réussirent étonnamment à emprunter les deux volets séparés du « diptyque de Melun » de Fouquet aux musées d'Anvers et de Berlin pour une exposition des « primitifs ». En revanche, le Louvre lui-même put prêter des œuvres à sa propre exposition uniquement parce que le Pavillon de Marsan, où elle avait lieu, faisait partie de ses bâtiments ! En 1910, il y eut une véritable levée de bou-

1. Francis Haskell, *History and Its Images : Art and the Interpretation of the Past*, New Haven et Londres, 1993, p. 458 ; *L'Historien et les images*, trad. A. Tachet et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1995, p. 608.

cliers lorsque le Louvre, après avoir repoussé cinq demandes de prêts, consentit finalement à prêter un tableau (beau, il est vrai) d'un artiste flamand mineur (*Autoportrait, entouré de sa famille*, d'Otto van Veen) à une exposition de Bruxelles. L'historien d'art Louis Dimier s'indigna : « Ce qu'on accorde aujourd'hui à Bruxelles, on ne pourra le refuser à d'autres villes également amies. Si la municipalité de Milan organise une exposition de peintures lombardes, il n'y a pas de raison qu'elle ne nous demande pas l'envoi de la Joconde². » Il n'aurait guère pu deviner que c'est à Tokyo, plutôt qu'à Milan, que serait un jour prêtée *La Joconde*.

Ce n'est qu'après 1918 que les musées commencèrent à prêter régulièrement des tableaux à des expositions internationales, même si la National Gallery de Londres résista aux pressions en ce sens jusque dans les années 1950, et trois décennies plus tard, se montrait encore notoirement prudente dans ses décisions de laisser ou non voyager un tableau. Sans ce changement général de politique, les expositions de Maîtres anciens – sous la forme que nous leur connaissons – n'auraient jamais pu se poursuivre au 20^e siècle, encore moins se multiplier.

Aucun tableau, peut-être, n'illustre ce changement de manière plus spectaculaire que l'immense *Mort de la Vierge* du Caravage (Fig. 1) que, de manière assez étonnante, le Louvre consentit à prêter à ce qui fut la première grande exposition internationale de Maîtres anciens organisée après la première guerre mondiale, la *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento*, au Palais Pitti de Florence, en 1922. D'Otto van Veen au Caravage, un pas important avait été franchi, que seuls rendirent possible, peut-être les obligations de l'après-guerre et le sentiment de circonstances particulières. Fait surprenant, on ne trouve

2. Jacques Foucart, « Louis Dimier, admirateur critique du Louvre et des musées. À propos de ses chroniques de *L'Action Française* », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1996, Nogent-le-Roi, 1997, p. 249-277.

dans les archives du Louvre aucune trace de protestation au sein même du musée ni, en fait, de controverse à l'extérieur¹.

D'un point de vue au moins, on peut considérer cette exposition comme la plus importante de tout le 20^e siècle. Elle atteignit le but principal qui est celui de presque toute exposition : modifier de manière définitive la perception qu'a le public de l'histoire de l'art européen. Publié deux ans après la fin de l'exposition, le volume commémoratif officiel était parfaitement fondé à claironner : « Depuis le palais royal des Pitti, la peinture italienne des 17^e et 18^e siècles a été réintroduite, et de la manière la plus imposante, dans l'histoire de la peinture européenne. Jamais plus on ne pourra la laisser tomber dans l'oubli². » Il est vrai que, depuis au moins une génération avant 1922, beaucoup avaient pris pleinement conscience que la splendeur de l'art italien n'avait pas trouvé une fin soudaine et définitive avec la mort du Tintoret en 1594, et que des recherches très importantes avaient déjà été consacrées à des périodes ultérieures. De surcroît, les tableaux italiens des 17^e et 18^e siècles s'étaient bien vendus au cours de la décennie précédente et avaient eu droit aux louanges des revues à la mode. Il est également vrai que, sur les quelque mille tableaux exposés au Palais Pitti, très peu des meilleures œuvres étaient totalement inconnues, en partie du fait que – comme le fit valoir à l'époque un critique anglais – une forte proportion d'entre eux avaient été empruntés à des églises et à des musées, étant donné que les Italiens « ne se laissent pas persuader facilement de révéler » le contenu de leurs collections privées³. C'est essentiellement l'effet cumulé de quelques-uns des plus beaux



Fig. 1. Michelangelo Merisi Caravaggio dit Le Caravage (v. 1571-1610), *La Mort de la Vierge*, huile sur toile, 3,690 × 2,450 m, coll. musée du Louvre, détail.

chefs-d'œuvre de la peinture baroque et rococo italienne qui rendit l'exposition si marquante, de même que c'est l'orientation un peu surprenante donnée à l'exposition qui la rend désormais historiquement si fascinante. En fait, c'est l'une des très rares expositions de Maîtres anciens que la recherche moderne ait étudiées : Fernando Mazzocca en a éclairé brillamment le contexte⁴.

L'idée d'organiser une exposition de la peinture italienne du 17^e siècle au Palais Pitti avait été suggérée aux autorités municipales de Florence en 1919, peu après que le roi eut offert ce palais royal à la nation, et huit ans après qu'il eut accueilli une fameuse exposition de portraits italiens. Plus

1. Indication de Pierre Rosenberg à Nicholas Penny.

2. U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del seicento e del settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milan et Rome, 1924.

3. Maurice W. Brockwell, « The Exhibition of Seventeenth-and Eighteenth Century Paintings in Florence », *Connoisseur*, juillet 1922, p. 127-135.

4. Fernando Mazzocca, « La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul seicento », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, V, 2, 1975, p. 837-901.

tard, Ugo Ojetti, l'inspirateur de l'exposition (mais aussi responsable de l'exposition de portraits), expliqua qu'après s'être mis à travailler au projet, ses collègues et lui en arrivèrent à la conclusion qu'il faudrait l'étendre au 18^e siècle, entre autres raisons parce qu'on ne pourrait lui assigner autrement de fin naturelle¹.

L'exposition était destinée à célébrer la victoire récente de l'Italie, combattant aux côtés des alliés occidentaux, sur l'Autriche. Avant toute chose, cependant, son objectif (qui n'était pas spécifiquement reconnu) était de restaurer la fierté nationale – tâche devenue d'autant plus urgente que les fruits de cette victoire s'étaient révélés fort décevants. Pour ce faire, il fallait démontrer que l'art italien était resté au centre de la culture européenne longtemps après son extinction supposée – les Italiens eux-mêmes étaient d'accord avec les historiens étrangers – vers la fin du 16^e siècle. L'exposition démontrerait que, bien au contraire, la peinture italienne (il est essentiel de ne pas perdre de vue qu'il s'agissait d'une exposition de peinture italienne, non pas vénitienne, toscane ou napolitaine, etc.) s'était distinguée par une ambition des plus grandes, une extraordinaire exubérance, un éclat étincelant, une grande gamme de thèmes et une diversité régionale stimulante tout au long des périodes baroque et rococo. Dans la controverse enflammée qui précéda l'ouverture de l'exposition, le 17^e siècle avait été présenté comme « le siècle dans lequel notre peinture est la moins italienne, le siècle qui a marqué le début de cette décadence, dont nous voyons aujourd'hui les sinistres conséquences² ». Mais, répondirent les organisateurs, était-il encore possible de

parler de décadence à propos de la peinture italienne des 17^e et 18^e siècles, d'y voir un dépérissement de la Renaissance plutôt que sa conclusion logique, son point culminant ? Pouvait-on persister à nier la sincérité de tableaux comme *La Vocation de saint Matthieu* du Caravage (Saint-Louis-des-Français, Rome) ou *L'Extase de saint François* de Piazzetta ? N'était-on pas enfin en mesure d'apprécier cette évidence, à savoir que les grandes écoles picturales qui s'étaient développées au cours du 17^e siècle en Espagne, dans les Flandres, en Angleterre et ailleurs étaient elles-mêmes grandement redevables à ces mêmes artistes italiens dont ils avaient surpassé la renommée ? Et, malgré l'impression de chaos qui se dégageait d'une connaissance superficielle de la peinture baroque italienne – chaos dans lequel l'exposition se proposait de remettre de l'ordre –, n'allait-on pas voir s'affirmer une progression logique des maîtres de l'aube du 17^e siècle jusqu'à Tiepolo et Guardi, les deux *ultimi prodigi dell'arte veneziana*, les « deux derniers prodiges de l'art vénitien³ » ?

Tels sont les principes directeurs qui ont inspiré le choix, mais aussi la présentation, des tableaux. Il était assez naturel de donner la préséance au Caravage qui, depuis une génération, inspirait une admiration croissante aux jeunes historiens d'art et sans la présence duquel aucune réévaluation du 17^e siècle n'eût été possible. En revanche, les organisateurs étaient résolus à souligner que, malgré sa rhétorique révolutionnaire, le Caravage était en fait *l'ultimo classico*. Même si, évoquant son art en 1921, Lionello Venturi avait écrit qu'il était peu courant de trouver une rébellion aussi franche et d'une telle violence⁴, c'est une appréciation d'un ton très différent, mais du même historien d'art, qui fut citée dans l'entrée du catalogue consacrée à ce peintre : « Son langage artistique est éter-

1. Ojetti, Dami et Tarchiani, *op. cit.*, introduction. Dans le texte de la conférence qui est à l'origine de ce chapitre, Francis Haskell observait au passage que, pour des raisons semblables, il décida d'étendre son propos au 18^e siècle alors qu'il travaillait à son premier livre, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, trad. F. Durand-Bogaert, A. Lyotard-May et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1991.

2. De Chirico, cité dans Mazzocca, *loc. cit.*, p. 844.

3. Ojetti, Dami et Tarchiani, *op. cit.*, introduction, p. 12.

4. Mazzocca, *loc. cit.*, p. 871.

nel, granitique, comme le langage des montagnes. »

Une vingtaine de toiles attribuées au Caravage avaient été empruntées pour cette exposition. Lorsqu'elles arrivèrent à Florence, cependant, leur nombre était tombé à quinze. En fait, le catalogue général dut être révisé à la hâte par une petite commission d'experts, et la deuxième édition corrigée sortit à peu près au moment de la Marche sur Rome. Alors même qu'un auteur anglais salua le « meilleur [catalogue] jamais compilé pour une exposition d'une telle ampleur organisée en Italie¹ », et que l'ouvrage était bien illustré, les dimensions des œuvres n'étaient pas indiquées tandis que les nombreuses lacunes scientifiques témoignent de la nouveauté de l'entreprise. Longhi devait plus tard rappeler qu'Ojetti supportait mal les suggestions d'attributions nouvelles (ou les suggestions d'attributions nouvelles émanant de Longhi ?) et que, quand force lui était de reconnaître qu'un tableau ne pouvait être du maître sous le nom duquel il était catalogué, il insistait généralement pour que le nom initial fût néanmoins conservé, quoique précédé d'un *attribuito a* ou d'un *scuola di*². Présenté dix ans plus tôt comme un Caravage à l'exposition florentine de portraits, le *Joueur de luth* d'Orazio Gentileschi (désormais à la National Gallery of Art de Washington) ne peut être demandé en 1922 car il faisait partie de la collection du prince Liechtenstein, à Vienne³. Il ne pouvait, naturellement, être question d'une collaboration avec l'Autriche, d'où Ettore Modigliani était récemment rentré les bras chargés de « trésors artistiques pillés ... dans les derniers siècles », mais l'Allemagne, alliée de l'Autriche mais avec qui l'Italie n'était pas entrée en guerre, consentit à envoyer de Berlin l'*Amore Vin-*

citore du Caravage. Ce sont néanmoins les retables, jusque-là presque invisibles, retirés de leurs chapelles obscures des églises romaines de Saint-Louis-des-Français et de Sainte-Marie-du-Peuple, où de mémoire d'homme on n'avait jamais pu les voir convenablement, qui eurent naturellement l'impact le plus remarquable – et qu'on ne devait pas oublier des années après en avoir fait l'expérience. Et bien que les recherches modernes et les nouvelles découvertes aient grandement amélioré notre connaissance du Caravage, chacun s'accorde à admettre que c'est lors de cette exposition de 1922 qu'on lui reconnut généralement pour la première fois sa vraie stature.

On ne saurait en dire autant de ses contemporains. On jugea essentiel d'éliminer tout ce qui pouvait paraître ne fût-ce que vaguement « académique ». Pour cette raison, Annibal Carrache, qui – aux 17^e et 18^e siècles et de nouveau aujourd'hui – a été considéré comme le père fondateur de la peinture qui a dominé l'Europe à l'âge du baroque, fut représenté par trois œuvres, mais aucune qui ne lui soit unanimement attribuée de nos jours. En revanche, Alessandro Magnasco, que nous tenons pour un peintre essentiellement mineur quoique extraordinairement fascinant, eut droit à seize œuvres, plus que tout autre artiste à l'exception de Tiepolo et de Guardi, chacun représenté par quelque deux douzaines de tableaux. Magnasco avait été « découvert » juste avant 1914 : dès 1912, Longhi en parlait comme de « l'un des plus grands artistes italiens » et le comparait au Greco. Les collectionneurs se jetaient sur ses œuvres, tandis que des négociants lui consacrèrent des expositions à Berlin, à Paris, à Munich et, après un intervalle dû à la guerre, à Milan⁴. Aussi était-il familier aux connaisseurs et aux marchands, mais (en ceci – et uniquement en ceci – comme le Caravage) c'est l'exposition de 1922 qui consacra sa renommée.

1. Brockwell, *loc. cit.*, p. 128.

2. Longhi, « Note in margine al catalogo della mostra settecentesca del 1922 », *Opere complete*, vol. 1, *Scritti giovanile, 1912-1922*, 1^{re} partie, Florence, 1956, p. 494.

3. Matteo Marangoni, « Note sul Caravaggio alla mostra del sei e settecento », *Bolletino d'Arte*, II, 1922-1923, p. 217-219.

4. *Alessandro Magnasco, 1667-1749*, cat. d'expo., Palazzo Reale, Milan, 1996, p. 41-43.

De ce fait, l'équilibre de l'exposition se trouva perturbé et, dans certains cercles, on devait en faire le symbole de l'art baroque italien en général.

Parmi les visiteurs de l'exposition du Palais Pitti se trouvait l'écrivain et esthète anglais Osbert Sitwell, un homme qui se targuait de ses goûts cosmopolites et avancés et dont le père possédait un château en Toscane. Enthousiaste, il parla de l'exposition comme de « l'un des événements artistiques les plus importants des dernières années¹ » ; et en 1924, lui et son frère, Sacheverell, qui cultivait ardemment un goût de l'exotique, approchèrent un certain nombre d'amis à Londres afin de fonder une société dont le but serait de « remettre la peinture et la sculpture italiennes des 17^e et 18^e siècles à la place qu'elles avaient si longtemps occupée dans l'esprit de l'Homme occidental ». Ils organisèrent de petites expositions annuelles, généralement dans les locaux de grands marchands, présentant à chaque fois une trentaine de tableaux. La première, qui eut lieu en 1924 chez Agnew's, comprenait le portrait de sir John Finch par Carlo Dolci (aujourd'hui au Fitzwilliam Museum de Cambridge) et *La Fortuna* de Salvator Rosa (aujourd'hui au J. Paul Getty Museum de Los Angeles), qui, comme tous les autres tableaux de leurs expositions annuelles, appartenaient alors à des collections privées britanniques. La deuxième exposition, un an plus tard, permit de voir le *Garçon avec un lézard* du Caravage (National Gallery, Londres) et le portrait de Turrini d'Annibal Carrache (Christ Church, Oxford). Encore en 1925, Osbert Sitwell fut l'un des organisateurs de l'exposition du Burlington Fine Arts Club, *Italian Art of the Seventeenth Century*, pour le beau catalogue de laquelle il donna un essai fougueux sur la peinture accompagné d'une note plus sobre d'Archibald Russell sur les dessins (dont il était grand collectionneur).

1. Osbert Sitwell (avec la collaboration de John Gere), « The Magnasco Society », *Apollo*, mai 1964, p. 378-390.

Ce dernier n'approuvait pas le baroque italien dans tous ses aspects : pour lui, Luca Giordano était un artiste « magnifiquement doué par la nature, pourvu de presque toutes les qualités artistiques, hormis d'une cervelle² ». Sitwell, en revanche, adorait Giordano et loua tout particulièrement ses grandes fresques de l'Escorial :

« Ici, avec le concours de l'artiste, le malheureux roi pouvait un temps oublier les mites et la poussière, il pouvait oublier la tombe de marbre qui l'attendait plus bas, en compagnie de toutes sortes d'anges volants, et de personnages fantastiquement costumés, dont la seule tâche était de l'amuser. Les murs et les plafonds sombres et gris vibraient de soies et de brocarts ainsi que des lumières chatoyantes réfléchies par les eaux³. »

On ne saurait dire que ce passage – affecté à la manière de Ronald Firbank et, en fait, de William Beckford – suggère une attitude très sérieuse envers le sujet de Giordano. Néanmoins, c'est le caractère imaginaire de son œuvre qui séduisait Sitwell. Son frère et lui devaient baptiser de son nom leur société d'exposition : la Magnasco Society ; sans doute est-ce pour une part en raison des sujets bizarres que peignait Magnasco, mais Sitwell croyait aussi que l'artiste avait été inspiré, quoique indirectement, par le Greco, et qu'il avait à son tour influencé Tiepolo, ce qui lui donnait un rôle central qui n'a jamais été vraiment le sien. On trouve sans mal des reflets des enthousiasmes de Sitwell dans la peinture britannique contemporaine, par exemple dans la *Symphonie espagnole* d'Augustus John, présentée à l'exposition de l'Empire britannique organisée au Palace of Arts de Wembley, en 1924⁴ (p. 40). Magnasco et Luca Giordano sont ici associés au Greco et aux impressions

2. *Burlington Fine Arts Club : Catalogue of an Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century*, Londres, 1925, p. 39-45.

3. *Ibid.*, p. 7-15.

4. British Empire Exhibition, Palace of Arts, Wembley, 1924, Illustrated Souvenir, p. 93 (n° U.40).

laissées par la culture espagnole à un touriste – le tout avec une verve étonnante et beaucoup de mauvais goût.

En revanche, et de manière peut-être surprenante, le catalogue de l'exposition florentine ne prête aucune attention aux thèmes de Magnasco : les tortures, les groupes de moines en extase, l'Inquisition et les festivités, qui ont tant intéressé les historiens de la culture depuis quelques années. Magnasco n'était célébré – comme un certain nombre d'autres artistes, tels Lyss, Feti et Maffei – que pour la seule vivacité de ses coups de brosse qui, assurait-on, avait joué un rôle essentiel en ouvrant la voie qui avait conduit aux grands maîtres vénitiens du 18^e siècle. Ses *nervosi capricci* seraient aussi, espérait-on, parmi les révélations de l'exposition qui ne manqueraient pas d'inspirer le nouvel art national italien du 20^e siècle. Ogetti assura que l'exhibition donnerait aux artistes vivants la joie de « trouver en Italie, de trouver même dans ces deux siècles d'art italien, des exemples et des maîtres plus fiables, plus sains (*più securi et più saldi*) que ceux qu'il est à la mode de rechercher de l'autre côté des Alpes¹ (*oltre monte*) ». Certes, depuis des décennies, les grands artistes italiens étaient allés chercher leur inspiration à Paris. Mais il n'en est pas moins vrai que même ceux qui le firent – Gemitto, par exemple, Boldini ou, plus tard, Filippo de Pisis – pouvaient reconnaître une affinité avec des artistes italiens antérieurs. En fait, de Pisis avait visité cette exposition et il est permis de se demander s'il pensa brièvement à Magnasco et à Guardi comme à des *maestri securi e saldi* avant de s'en aller *oltre monte* à la première occasion.

La question se pose alors de savoir dans quelle mesure Ogetti atteignit ce que nous pouvons appeler les objectifs « politiques » de l'exposition, car, à sa façon, celle-ci fut aussi nationaliste que celles consacrées aux « primitifs » à Bruges, à Paris, à Barcelone et ailleurs quelque vingt ans plus tôt.

Ogetti ne souhaitait pas seulement montrer clairement que l'art italien des 17^e et 18^e siècles était de la plus haute qualité : sur ce point, il a certainement réussi. Il soutenait aussi que l'art italien de cette période avait « anticipé » des œuvres beaucoup plus célèbres, mais beaucoup plus tardives, d'artistes français et anglais. Il est absolument explicite à ce propos : l'exposition a démontré, prétendit-il², que la peinture de paysage du 19^e siècle est née du travail des peintres de vues vénitiens du 18^e. Et d'invoquer en particulier deux petits tableaux, le *Ponte Rotto* de Canaletto (œuvre dont la qualité autographe est aujourd'hui contestée³), de Londres, et la *Laguna* de Francesco Guardi, du Museo Poldi Pezzoli.

Nous trouvons déjà ici « toute la peinture de paysage la plus belle, la plus sincère et la plus profonde des artistes anglais et français entre la fin du 18^e et le milieu du 19^e siècle. Après cette exposition, les historiens du paysage moderne pourront-ils encore négliger les prédécesseurs vénitiens des Français et des Anglais ? » La rhétorique nationaliste a assurément remplacé ici la finesse de l'observation. La grande beauté de Guardi et de Canaletto n'est aucunement diminuée si l'on ne voit pas de reflet de leur style dans « la peinture de paysage la plus belle, la plus sincère et la plus profonde » des Anglais et des Français de la première moitié du 19^e siècle – car ces propos ne peuvent que viser Constable et Corot, dont les attitudes et les sources sont très différentes.

Ce genre d'approche n'aurait guère eu d'importance, et eût été de longue date oublié, si les controverses qui aboutirent à l'exposition de 1922, et les discussions qui suivirent, n'avaient laissé un héritage des plus malheureux à l'histoire de l'art en Italie. Les organisateurs avaient parfaite-

2. *Ibid.*

3. W.G. Constable et J.G. Links, *Constable*, 2 vol., Oxford, 1976, vol. II, p. 404, n°406, accompagné des mentions « destination inconnue » et « attribué à », et présenté sous un titre différent.

1. Ogetti, Dami et Tarchiani, *op. cit.*, p. 12.

ment raison de prétendre qu'une dimension majeure de l'art européen s'était perdue parce que l'on avait négligé la peinture baroque italienne : car non seulement ces peintres étaient de grands maîtres à part entière, mais, comme on le mesure encore mieux aujourd'hui qu'en 1922, il est impossible de comprendre l'évolution de peintres non italiens aussi admirés que Rembrandt, Vermeer, Velásquez, Rubens, Van Dyck et Poussin sans tenir pleinement compte de leur dette envers le Caravage, Gentileschi, Annibal Carrache, Guido Reni, le Dominiquin et d'autres. Mais Ojetti et ses collègues entendaient aller beaucoup plus loin. Afin de mettre en relief la valeur de l'exposition, ils prétendirent que leurs grands maîtres des 17^e et 18^e siècles avaient non seulement été de la plus haute importance pour leurs contemporains d'Espagne, de France, des Flandres et de Hollande, mais aussi anticipé le « mouvement moderne » du 19^e siècle si fâcheusement confiné à la France et – dans une mesure bien moindre – à l'Angleterre. Meurtri par l'évidente marginalisation de la peinture italienne moderne, Roberto Longhi (et ses disciples) devait, tout comme Ojetti, exalter la peinture des 17^e et 18^e siècles italiens qui aurait « anticipé » (pour reprendre ce mot terrible et trompeur) non seulement Corot et Constable, mais aussi Courbet et Manet. Et c'est une tendance qui, hélas, n'a pas encore disparu.

○ PARIS, 1934

Assez curieusement (tout au moins à première vue), Paris accueille douze ans plus tard une autre exposition d'art du 17^e siècle dont les objectifs étaient, jusqu'à un certain point, diamétralement opposés à ceux de l'exposition qui avait connu un tel succès à Florence. L'exposition des *Peintres de la réalité* ouvrit au Musée de l'Orangerie le 24 novembre 1934 (plus tard que prévu) et ferma le 15 mars 1935 (après un mois de prolongation). Bien que quelques semaines

seulement avant son inauguration certains tableaux qui devaient être finalement inclus (ou exclus) ne fussent même pas connus des organisateurs¹, cette exposition a toujours été considérée comme l'une des plus importantes jamais organisée en France et continue de jouir d'une excellente réputation. Probablement lui reconnaît-on avant tout le mérite d'avoir fait connaître au public un groupe influent d'une douzaine de tableaux de (ou attribués à) Georges de La Tour, dont l'œuvre n'était jusque-là connue que de sept ou huit spécialistes². Ce fut un acquis majeur, et l'on ne voit guère d'autre Maître ancien qui ait reçu un « statut canonique » depuis lors. Toutefois, la portée de cette exposition va bien au-delà, même s'il n'est pas facile de le détecter en se bornant à lire le catalogue.

Celui-ci s'ouvrait par une lettre du directeur des musées français dont les mots paraissent faire écho très précisément aux formules employées dans le catalogue du Palais Pitti en 1922. Le but de l'exposition, explique-t-il, est d'éclairer un chapitre de l'histoire de l'art trop longtemps négligé et de donner leur vrai rang à des artistes d'une réelle originalité qui ont été oubliés, ignorés, incompris³. On aurait pu dire – et l'on a dit – la même chose de Strozzi, de Feti et de Magnasco. Le contexte était cependant très différent.

La période était difficile. Au début de l'année, la France avait paru sur le point de basculer dans la guerre civile, et après que les communistes eurent affronté les fas-

1. Archives des Musées Nationaux, Louvre, Paris, Ordre de Mission, 15 septembre 1934. Bien que l'idée de l'exposition fût de Paul Jamot, c'est Charles Sterling, alors « attaché au Département des Peintures du Musée du Louvre », qui fut chargé de l'organiser.

2. Sterling soutient que Jamot ne comptait pas parmi les spécialistes en question ; voir Nicole Reynaud (éd.), *Homage à Charles Sterling. Des primitifs à Matisse*, Musée du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 63 (entretien de Ch. Sterling avec Michel Laclotte). Voir également Jean-Pierre Cuzin et Dimitri Salmon, *Georges de La Tour. Histoire d'une redécouverte*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997, p. 43.

3. Introduction de Jamot au catalogue de l'exposition du Musée de l'Orangerie, *Les Peintres de la réalité en France au 17^e siècle*, Paris, 1934, p. xiii.

cistes dans les rues, les forces de gauche avaient consenti à s'unir contre l'extrême-droite – décision qui devait aboutir, un an plus tard, à la formation du Front populaire et à maints changements en profondeur de la politique culturelle. Et bien que le propos de cette exposition ne fût en aucune façon directement politique, elle eut inévitablement des implications politiques.

À cette époque, les mots « réalité » et « réalisme » appliqués à l'art suscitaient de nouveau de vives émotions¹. Et si la « querelle » concernait essentiellement la peinture contemporaine, les Maîtres anciens ne furent pas totalement épargnés par la controverse. Ainsi des frères Le Nain : acclamés, lors de leur redécouverte dans les années 1840-1850, pour avoir été prétendument des dissidents sociaux, ils avaient été plus récemment « purifiés » de toute association subversive au cours d'un processus s'étalant sur plusieurs années. Au début des années 1930, on célébrait par-dessus tout leur « caractère français », et ils furent très bien représentés dans cette exposition de même que dans deux autres organisées la même année. En fait, leur intégration au cœur même de la tradition nationale, à côté de Corot et de quelques autres, et même de Courbet², n'était pas moins acceptable pour la droite que pour la gauche. Cependant, c'est précisément à cette époque que la notion de réalisme se trouva une fois de plus affublée de connotations politiques spécifiques, alors même qu'il n'y avait entre les parties aucun conflit de fond quant à sa désirabilité intrinsèque. C'est, par exemple, en 1934 que furent édictés en Russie soviétique les principes du réalisme socialiste. Si ceux-ci étaient sans rapport direct avec l'art produit en France au 17^e siècle, ils semblèrent attirer l'attention sur certains aspects des *Peintres de la réalité* qui auraient pu

passer inaperçus quelques années auparavant. La revue d'inspiration communiste *La Commune*, par exemple, posa la question en rapport non pas avec les frères Le Nain eux-mêmes, mais avec leur plus proche continuateur, Jean Michelin, signalant le contraste saisissant entre la *Charrette du boulanger* de Michelin et la *Petite fille au faucon* de Philippe de Champaigne accrochées l'une à côté de l'autre, soulignant que la réalité triste et authentique du « Grand siècle » réside dans la misère et les habits rapiécés des pauvres de Michelin, tandis que la petite fille du second vivra du labeur des malheureux que l'Église maintient dans l'ignorance afin de pouvoir les asservir plus facilement à la volonté des grands et des puissants³.

Ce n'est certainement pas à ce genre d'interprétation que songeaient les organisateurs de l'exposition. Leur souci était de convaincre le public de ce que l'art réaliste français avait de typiquement français. Pour eux, la question avait autant d'importance que la prétendue anticipation de l'art moderne par la peinture italienne des 17^e et 18^e siècles en avait eue pour Ojetti et des collègues : en fait, Charles Sterling expliqua plus tard que le but était de faire une « exposition de tout un mouvement que je sentais en France, un mouvement réaliste qui correspondait au mouvement baroque italien⁴ ». Le seul ennui, c'est qu'on ne pouvait feindre d'ignorer que c'était un Italien qui avait ouvert la voie à cet art typiquement français. Et ainsi que cela ressort d'une étude du catalogue, cela créa des problèmes considérables.

La préface est signée Paul Jamot, qui venait d'être nommé à la tête du Département des Peintures au Louvre après avoir débuté comme archéologue. Maintenant âgé de soixante et onze ans, il avait réuni une remarquable collection privée, dont il légua une bonne partie au Louvre. S'il reconnaissait le rôle essentiel du Cara-

1. Louis Aragon et al., *La Querelle du réalisme*, éd. Serge Fauchereau, Paris, Cercle d'art, 1987 (1^{re} éd., Paris, Éditions sociales internationales, 1936).

2. Romy Golan, *Modernity and Nostalgia : Art and Politics in France between the Wars*, New Haven et Londres, 1995, en particulier p. 123-125.

3. *Commune*, février 1935, p. 646-647.

4. Reynaud, éd., *op. cit.*, p. 63.

vage, dont l'influence se manifestait partout, c'était pour aussitôt s'employer à le minimiser le plus possible : en dépit des apparences, soulignait-il, ce ne sont pas les Français qui ont subi le plus fortement son attraction. Si, naturellement, l'illustre Italien n'avait pas manqué de les influencer, son art n'avait jamais pénétré jusqu'au fond de leur âme et, s'il l'avait fallu, ils auraient pu se passer de lui. Pour comprendre la place des frères Le Nain, il fallait se tourner non pas vers l'étranger et le passé, mais aller voir dans leur pays en se tournant vers le futur : vers Chardin ou Corot, par exemple. Et de quelle importance était Le Caravage pour eux ? Quant à Valentin, qui avait été vraiment marqué en profondeur par le Caravage, peut-être était-il le seul excellent peintre français dont on pouvait dire qu'il avait perdu ses « vertus françaises en Italie. Il est le plus italien de nos peintres. Il est une exception ».

Charles Sterling, à qui l'on doit l'introduction du catalogue ainsi que les diverses entrées, avait accompli le gros des recherches originales. Moitié moins âgé que Jamot, il était né en Pologne et n'avait acquis la citoyenneté française que l'année même de l'exposition. Lui aussi était avide de souligner le caractère foncièrement français des peintres exposés et il jugea nécessaire de terminer son introduction en expliquant que, si l'on faisait un jour à cette exposition l'honneur de la comparer à celle des *Primitifs français* de 1904, elle aurait atteint son objectif. Néanmoins, son approche était beaucoup plus internationale que celle-ci ne l'avait été, mais aussi beaucoup plus internationale que celle de son directeur, Jamot, auquel il semble s'être parfois ouvertement opposé. Entre 1610 et 1630, déclare-t-il dès la première page, la France s'était vidée, et tous les esprits juvéniles s'étaient rendus en Italie où resplendissait le foyer artistique le plus étonnant de l'histoire. Mais, reprend-il ensuite, nous croyons aujourd'hui qu'il existe une école importante de caravagesques français : cette exposition devait

confirmer cette opinion et répondre à maintes autres questions.

Malgré les nouveautés importantes qu'elle présenta, et malgré aussi le travail d'inventaire et de recherche qui en a fait le renom, l'exposition elle-même, aussi bien que son catalogue, présente certaines anomalies qui ne laissent pas de troubler. Peut-être est-il justifiable d'admettre les premières œuvres de Claude Lorrain en cette compagnie, mais c'est assurément étendre à l'excès le concept de réalisme que d'y inclure l'*Autoportrait* de Poussin du Louvre. Ce qui met mal à l'aise, ce n'est pas la qualité de ces œuvres et d'autres exposées à cette occasion, qui est toujours très grande, mais le fait que, dans un certain nombre de cas, des tableaux sans doute singulièrement peu caractéristiques des styles et des sujets des artistes en question sont rassemblés au service d'une affirmation relative à l'esprit de l'art français en général.

Peut-être est-il plus difficile encore de comprendre pourquoi il fallait inclure une scène à demi mythologique, *Crésus exigeant un tribut d'un paysan lydien* (Musée de Tours), de ce peintre fascinant qu'est Claude Vignon si, comme le prétendit Jamot, le réalisme français ne dépendait pas du Caravage mais n'avait besoin que de « cet amour profond de la nature, de la vérité, de la vie et de l'humanité », qui depuis l'aube des temps, sous une forme ou sous une autre, n'avait jamais cessé d'inspirer « l'esprit de la France ». On voit sans mal comment une sélection minutieuse de tableaux espagnols ou hollandais, voire italiens, aurait pu suggérer un propos foncièrement identique sur l'esprit de ces pays.

Il paraît cependant probable que le culte renouvelé de l'esprit français dont témoigne si clairement l'exposition *Les Peintres de la réalité* ne répondait pas simplement à un sentiment d'orgueil national, analogue à celui qui caractérisa les expositions de « primitifs » organisées à travers l'Europe occidentale dans les premières années du 20^e siècle. Jamot, ses collègues et ses partisans espéraient probablement

que leur exposition inspirerait directement des artistes français, qui redonneraient à l'art français sa gloire d'antan en rejetant le surréalisme et les derniers vestiges d'un modernisme en pleine décomposition pour renouer avec les vertus nationales. Et il apparut bientôt que ce n'était pas un vain espoir. L'exposition, confirme un contemporain¹, eut un impact particulier sur les

dessin et l'empâtement surchargé, ces artistes prônaient un « retour au Dessin », un retour à l'art scrupuleux de « la Tradition » en contact fervent avec « la Nature² ». En eux-mêmes, ces impératifs n'étaient pas nouveaux, mais ces artistes affirmèrent très clairement que c'était l'exposition des *Peintres de la réalité* qui leur avait donné une force nouvelle. Leur chef de file, Henri



Fig. 2. Georges de La Tour (1593-1652), *Le Tricheur à l'as de carreau*, huile sur toile, 1,060 × 1,460 m, coll. musée du Louvre.

« jeunes peintres de l'École de Paris » ; et, de fait, dans l'année qui suivit son ouverture, six d'entre eux formèrent le groupe des « Forces Nouvelles », exposant leur art nouveau dans une galerie étroitement liée aux milieux de gauche.

Rejetant l'impressionnisme et l'expressionnisme, mais aussi les artifices du

Héraut, jugeait Le Nain et Georges de La Tour plus forts que Delacroix³. Et pour leur première exposition, Robert Humblot peignit les *Joueurs de cartes*, qui est un hommage explicite à l'une des œuvres de Georges de La Tour présentée à l'Orangerie (*Le Tricheur*, désormais au Louvre) (Fig. 2).

1. Pierre Worms, introduction à *Forces Nouvelles, 1935-1939*, cat. Expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.

2. Fauchereau, *op. cit.*, p. 20-21.

3. *L'Amour de l'art*, n° 6, 1936, cité *ibid.*, p. 20.

Forces Nouvelles trouva un large écho, et beaucoup y virent la possibilité d'une résurrection de l'art français. À la lumière de la suite des événements, cependant, ce mouvement a plus de chance de nous apparaître comme un retour au passé vigoureux, mais en définitive impuissant, que comme la rampe de lancement d'un art nouveau et exaltant.

Si fausses que fussent certaines des valeurs proclamées, les expositions de Florence et de Paris furent l'une et l'autre d'un intérêt et d'une importance incontestables. Leur valeur tient certes à leurs mérites intrinsèques, mais aussi et surtout à l'impulsion qu'elles donnèrent à d'autres. Le travail accompli au Palais Pitti en 1922 a rendu possibles les expositions novatrices consacrées à l'art italien des 17^e et 18^e siècles lancées dans maintes villes italiennes, tant avant la guerre (à Gênes, Naples, Venise et ailleurs) qu'après la chute du fascisme, lorsque Milan et Bologne ouvrirent la voie à une série d'expositions qui remirent en cause presque toutes les thèses avancées par Ojetti et, non content d'influencer l'évolution du goût, établirent aussi des normes qui n'ont pas encore été dépassées. L'exposition de l'Orangerie (1934-1935) fut suivie, deux ans plus tard, par l'Exposition universelle de 1937, qui, dans l'enceinte du tout nouveau Musée d'Art Moderne, présenta la plus grande exposition d'art français jamais organisée. Après la guerre, suivirent toute

une série d'expositions monographiques consacrées aux frères Le Nain et à Georges de La Tour, bien entendu, mais aussi à Poussin, à Simon Vouet et à beaucoup d'autres maîtres – de la « réalité » comme de tous les autres styles. Et toutes ces expositions se sont distinguées presque autant par leur sérieux scientifique (et le poids de leurs catalogues) que par l'ampleur des prêts.

Les grandes expositions organisées grâce à des prêts de la seconde moitié du 19^e siècle ont sans conteste permis l'essor de l'histoire de l'art. En un sens plus général, elles ont aussi contribué à modifier notre intelligence de l'évolution de l'art à travers l'histoire. Il faut se demander si les nombreuses expositions qui leur ont succédé, y compris la grande exposition italienne de 1930, ont eu des résultats un tant soit peu comparables. Ce qui est remarquable, dans les expositions du Palais Pitti et de l'Orangerie, ce n'est pas seulement la manière dont elles ont modifié l'approche des Maîtres anciens – et, naturellement, entretenu certain malentendu – en Italie et en France, mais aussi leur impact sur l'art contemporain et des cercles intellectuels plus larges. C'est moins vrai des expositions monographiques qu'elles ont rendu possibles.

□