

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The article is a testimony to the long years of friendly exchanges between the author and M. Laclotte.

Historien d'art et conservateur de musée – ou, plutôt, créateur de musées. Ces deux visages n'en forment qu'un. Notre propos est ici tout simple, dire que pour Michel Laclotte il s'agissait d'un seul et même métier, traduisant une même idée, un même idéal. Requérant les mêmes qualités, le souci d'étudier et de transmettre l'œuvre des artistes anciens aussi bien que vivants, à travers la sensibilité de ces derniers, auprès d'un large public.

Il y a entre l'histoire de l'art et les musées, bien sûr, une sorte de symbiose, l'un nourrissant l'autre. L'étude et l'amour des collections des musées, c'est le début. Cela veut dire d'abord, après avoir réuni les œuvres et avant de les ordonner, leur juste identification. Tout commence par le catalogue des collections. Michel Laclotte a dirigé dans sa carrière plusieurs séries de catalogues sommaires, puis de catalogues plus complets par écoles. Je pense bien sûr au Louvre. Le souci alla jusqu'à l'étude complète du palais et du musée qui se conclut par une monumentale synthèse, parue en 2016¹. Attaché depuis sa prime jeunesse à l'étude des « Primitifs », la place que les œuvres prennent dans un ensemble fut toujours importante pour lui. Par exemple, le musée doit reconstituer les polyptyques pour refaire une œuvre complète, qui s'intègre dans l'histoire de la création. Il voulut toujours reconstituer les œuvres fragmentées par les hasards de l'histoire. Depuis les voyages au cours desquels, jeune « inspecteur » des musées dits alors de province, d'une ville à l'autre, il se passionnait pour l'exercice de la reconstitution des polyptyques démembrés et dispersés. La *Thébaïde* de Fra Angelico découpée en morceaux et physiquement recomposée à Chantilly fut en 2014 l'un de ses derniers travaux². Le travail sur les collections du musée, c'est l'histoire de l'art en train de se faire.

Par ailleurs, le musée fait appel à des artistes contemporains, architectes et designers pour les constructions, les aménagements, les présentations. C'était pour lui un des bonheurs du métier de conservateur. Il avait cette fois à faire à des créateurs « en direct ». Il a su travailler avec les plus grands et les plus novateurs de l'époque, citons Pierre Paulin, Gae Aulenti, Jean-Michel Wilmotte, Richard Peduzzi.

Pour ne pas parler de l'exceptionnelle relation de connivence et même d'amitié avec I.M. Pei, l'architecte du Grand Louvre.

Les musées, cela veut dire aussi une prise directe sur le marché de l'art, les découvertes, l'importance première des acquisitions. Une histoire de l'art au jour le jour. L'étude des Primitifs français s'est presque faite au Louvre grâce à lui, dans la suite de Charles Sterling, au gré des acquisitions de tableaux inédits progressivement découverts. Pour les Italiens, citons la *Crucifixion* de Giotto et son atelier acquise par le Louvre en 1999 qui oblige à repenser la question du rôle du grand peintre à Naples autour de 1330. Pour un conservateur de musée les acquis de l'histoire de l'art sont sans cesse remis en question par les nouvelles découvertes qui la bousculent souvent.

La part des restaurations est un autre élément essentiel du rôle de conservateur de musée. Cela veut dire voir l'œuvre de près, recourir aux méthodes de laboratoire, la technique et les méthodes des restaurateurs, domaines qui le passionnaient. On sait le rôle majeur qu'il joua au côté de Jean Coural dans la création en 1977 de l'Institut français de restauration des œuvres d'art, ancêtre de l'actuel département restauration de l'Institut national du patrimoine. Le dialogue avec les restaurateurs fut toujours pour lui capital. Autre trait d'une histoire de l'art en marche propre au conservateur de musée.

Toujours dans les activités spécifiques du musée, les expositions temporaires eurent bien sûr la plus grande importance. En les reliant souvent directement aux collections permanentes, il a eu l'initiative des expositions dossiers, aujourd'hui si répandues et sous toutes les formes, ces études où une œuvre est étudiée dans toute sa diversité, ses sources, son élaboration et aussi comme porteuse d'avenir. La première était celle consacrée au *Bain turc* d'Ingres en 1971³. Ce qui conduit à aborder ce thème, à la fois ancien et moderne, et qui permet de montrer au public que l'art de notre temps est comme un développement ou une conséquence des créations du passé. Il tenait beaucoup à cet aspect, étranger à première vue au programme d'origine d'un musée d'art ancien.

Son souhait était toujours le même : ne pas théoriser, montrer, donner à voir.

À côté de ces présentations liées de près à l'étude des œuvres, les grandes expositions dont il s'est occupé sont elles-mêmes celles d'un conservateur de musées : l'exposition *Georges de La Tour* de 1972 a été voulue en bonne partie pour décider Pierre Landry, le propriétaire d'un caractère difficile du *Tricheur* à accepter de vendre celui-ci au Louvre⁴. L'exposition de peintures romantiques allemandes en 1976, également à l'Orangerie, apparaissait elle avoir été réalisée pour fêter l'acquisition par le Louvre de *l'Arbre aux corbeaux* de Caspar David Friedrich l'année précédente⁵.

D'une façon générale, on peut dire que c'est le musée tout entier qui montre le matériel, la matière même de l'histoire de l'art, l'organise et l'explique. Le musée lui-même s'identifiant à l'histoire de l'art, plus que le livre condamné aux seules photographies.

Il y avait chez Michel Laclotte un immense plaisir à installer les œuvres dans les salles et ainsi à démontrer quelque chose au moyen d'un accrochage, c'est-à-dire la signification qu'une œuvre peut prendre à côté d'une autre. Plus qu'un spectacle, une démonstration.

Son histoire de l'art s'opposait à tout nationalisme. Ce qui est difficile pour nous Français, surtout pour ce qui concerne l'art des XVIII^e et XIX^e siècles. Cela voulait dire faire acheter un Füssli par le Louvre dès 1970. Cela voulait dire être très ouvert sur des pays comme l'Allemagne ou les pays scandinaves. L'entreprise du musée d'Orsay dans les années 1980 a démontré avec éclat ce souci d'un art largement international, alors qu'une suffisance bien française conduisait alors – notamment dans le domaine des arts décoratifs – à ne considérer la création qu'à travers les productions de notre pays.

S'occuper de mettre en place une exposition était pour lui comme une récréation. Je lis dans ses notes : « vrai bonheur à accrocher, les unes après les autres, les toiles vraiment belles et rares », « c'est évidemment cela qui m'amuse le plus dans ce métier. Y compris l'ubiquité (d'escalier en monte-charges), qu'appelle un accrochage de plusieurs lieux à la fois », en rappelant les espaces complexes des galeries nationales du Grand Palais. « Il est vraisemblable que c'est la dernière fois que cela m'arrive », écrit-il en 1994, au moment de l'exposition du *Siècle de Titien*, juste avant son départ du Louvre. Juste une note d'émotion.

Il y avait chez Michel Laclotte une passion presque enfantine pour les musées français depuis ses années de jeune conservateur passées à l'Inspection générale des musées de province aux côtés de Jean Vergnet-Ruiz, un patron qui lui faisait confiance. En fait, il faisait preuve d'un amour total à la fois pour le Louvre et pour les musées de région, compris comme totalement complémentaires. C'était comme le sentiment d'une famille que l'on doit protéger, développer, soigner. Comme un devoir. D'où très tôt son goût des fiches, des bilans, des répertoires. D'où les expositions qu'il réalisa, *De Giotto à Bellini. Le XVI^e siècle européen*, les XVII^e siècles hollandais puis flamand, la peinture espagnole. D'où aussi la collection de catalogues scientifiques des musées français, les Inventaires des collections publiques françaises, réalisés avec Roseline Bacou et Jean Cural, inaugurée dès 1957. D'où encore l'entreprise du RETIF, répertoire des tableaux italiens des musées français, qu'il lança en dernier lieu. Réalisations toutes ambitieuses et généreuses, souhaitables et possibles seulement dans un pays très centralisé,

avec une organisation d'ensemble héritière de l'histoire.

Il faut parler de son sens d'autrui : il s'agissait pour lui de toucher un public large, mais un public exigeant. J'ai un souvenir personnel, au TNP (Théâtre national populaire) dans les années 1960, quand il me disait en montrant le public très divers, disons "populaire" : « Ce sont ces gens qui doivent venir au Louvre ». Dans les années 1960, les musées, les expositions étaient des lieux élégants, de bon goût, très conventionnels. Les choses ont depuis changé, un peu, grâce à des hommes comme lui. A l'ouverture du Salon Carré du Louvre, réaménagé au début des années 1970 par Pierre Paulin, beaucoup disaient, et parmi eux les gens du monde : « C'est hideux ». Aujourd'hui, dans les années 2020, on conserve soigneusement cet aménagement qui a pris une valeur historique. Mais le combat est-il gagné ? Il faut encore convaincre pour imposer la création contemporaine au milieu des décors du Palais.

Un mot à propos de cette exigence concernant les aménagements contemporains sur l'influence de Jean Coural, spécialiste d'art ancien et des châteaux royaux, administrateur du Mobilier national et en même temps très attaché à la création contemporaine, à qui il était lié par une amitié fraternelle. Ce discret serviteur de l'État, au goût "moderne", avait un grand pouvoir de conviction auprès des décideurs pour faire passer des choses qu'en réalité ils détestaient. Il joua sans aucun doute un vrai rôle pour les grandes décisions qu'eut à prendre Michel Laclotte pour ce qui concerne les designers, les architectes, aussi bien pour le Louvre que pour Orsay. Beaucoup dans ce qu'a réalisé Michel Laclotte doit à leurs échanges.

Cet apport est bien d'avoir compris et fait comprendre que l'art ancien et celui de notre temps procèdent du même enthousiasme. Il le démontrait lui-même en achetant pour lui dans sa jeunesse des tableaux de Mattia Preti et de Hartung, de Le Brun et de Poliakoff. Voilà bien la leçon : il faut comparer, donner à voir, écrire l'histoire de l'art sur le vif.

N'oublions pas par ailleurs que presque tout pour lui venait de l'Italie, en tout cas beaucoup de l'admiration presque filiale qu'il avait pour Roberto Longhi. Cela veut dire ouvrir l'œil et ne pas être conventionnel. Il faut en même temps dans un identique souci "moderne" admirer Carlo Scarpa et savoir regarder les primitifs un peu extravagants de Bologne. Ce ne sont que deux exemples, qui représentent pour lui d'un côté le combat contre le velours vert des musées traditionnels et de l'autre, celui contre le goût un peu exclusif de Berenson pour les peintres de Florence.

Pour Michel Laclotte, l'intérêt d'une œuvre aussi bien ancienne que contemporaine était souvent liée, d'une certaine façon, à sa nouveauté, à sa

verdeur. Le contraire de l'académisme, du répétitif, du convenu. Il employait parfois pour qualifier un tableau le mot cocasse, signifiant ainsi un écart de la norme, une petite surprise, une incongruité. Ce qui rend présent, actuel. Par exemple, l'introduction d'une figure touchante, un peu décalée, comme une situation inattendue. Il le trouvait aussi bien chez les Primitifs, chez les frères Le Nain, chez Ingres, chez Bonnard. Disons un modernisme, quelque chose qui interpelle, une chaleur humaine.

Il détestait les consensus souriants, répugnait aux idées générales. C'était presque une idée fixe : « j'ai horreur des idées générales », disait-il souvent. Il aimait plutôt complexifier, densifier, l'humour faisant partie de sa réflexion sur la qualité des êtres et sur celle des créateurs. Ce n'était pas quelque chose « en plus ». Ajoutons que si l'historien de l'art et l'homme de musée étaient chez Michel Laclotte totalement imbriqués, c'était sous le signe de la discrétion et même de la modestie. Il acceptait son rôle de fonctionnaire dont il s'acquittait avec patience et habileté. Il s'agissait du service de l'État, à un moment où les conservateurs de musée étaient moins médiatiques ou médiatisés. C'est ce qui lui permit de tant réaliser. Et de donner consistance grâce à des réalisations exemplaires, à ce qui reste sa force et sa personnalité. Ce talent de conjuguer le passé au présent, de le rendre accessible et vivant. Il était généreux, tout simplement.

- 1 *Histoire du Louvre*, édité par G. Bresc-Bautier, 3 vol., Paris, 2016.
- 2 *Fra Angelico, Botticelli... Chefs-d'œuvre retrouvés*, catalogue d'exposition (Chantilly, Musée Condé, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015), édité par M. Laclotte, N. Volle, Paris, 2014.
- 3 *Le Bain turc d'Ingres*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 5 avril – 29 juin 1971, édité par H. Toussaint, Paris, 1971.
- 4 *Georges de La Tour*, catalogue d'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 10 mai – 25 septembre 1972), édité par P. Landry, M. Laclotte, P. Rosenberg, J. Thuillier, Paris, 1972.
- 5 *La peinture allemande à l'époque du romantisme*, catalogue d'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 25 octobre 1976 – 28 février 1977), édité par W. Hofmann, Y. Kouznetsov, M. Laclotte, H.J. Neidhardt, Paris, 1976.