



**HAL**  
open science

# Échanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937

Julie Paulais

► **To cite this version:**

Julie Paulais. Échanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937 . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544308

**HAL Id: dumas-01544308**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544308>**

Submitted on 21 Jun 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Julie PAULAIS

Echanges culturels et réception  
de la muséographie italienne en  
France entre 1934 et 1937

Mémoire de recherche  
(2<sup>nde</sup> année de 2<sup>ème</sup> cycle)  
en muséologie  
présenté sous la direction  
de M<sup>me</sup> Michela PASSINI

Septembre 2014

ECHANGES CULTURELS ET RECEPTION DE LA MUSEOGRAPHIE ITALIENNE EN  
FRANCE ENTRE 1934 ET 1937

# Résumé

Le présent mémoire de recherche est intrinsèquement lié au mémoire que j'ai rédigé en première année de master à l'École du Louvre, concernant *L'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo*, organisée en 1935 au Petit Palais. Ma volonté était de repartir de cette exposition pour élargir mon propos, en analysant les relations qui ont pu se tisser entre les professionnels des musées italiens et français, ainsi que la possibilité d'une pénétration des idées et une influence des exemples italiens en France.

Deux événements muséographiques majeurs de cette période ont permis de clôturer les bornes chronologiques, car ils ont été des points de rencontre essentiels entre les professionnels des musées français et italiens. Il s'agit de la conférence de muséographie organisée par l'Office International des Musées à Madrid en 1934, et de l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne qui s'est tenue à Paris en 1937, cette dernière présentant en effet pour la première fois une section consacrée à la discipline nouvellement formée de la muséographie.

Il est évident que durant cette période, on a assisté à un rapprochement fort entre les deux nations « latines » sur les plans politique et culturel, mais existe-t-il un rapprochement sur le plan de la réflexion muséale ? Afin d'étudier en détails ces relations, ce mémoire s'attache à développer plusieurs points : comment les relations culturelles entre les deux nations ont été mises à profit afin de renforcer les liens entre les nations à l'échelle diplomatique ; la constitution de réseaux d'intellectuels français et italiens à travers plusieurs médias et événements ; *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, en analysant plus spécifiquement les problématiques liées à la muséographie, qui n'avaient pu être traitées dans le mémoire réalisé l'année précédente ; les conceptions françaises et italiennes en termes de muséographie et les aménagements effectués dans les musées des deux pays, afin de voir quels sont les points communs et divergences et s'il y a eu un

intérêt français vis-à-vis de la muséographie italienne, voire une pénétration des idées italiennes en France.

## **MOTS-CLÉS**

*Manifestations diplomatiques et culturelles ; fascisme ; latinité ; opinion publique française ; Comités France-Italie et Italia-Francia ; Italian art 1200-1900 de 1930 ; Conférence muséographique de Madrid de 1934 ; Exposition d'Art Italien de 1935 ; Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 ; Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts ; Bulletin des Musées de France ; Gazette des Beaux-Arts ; Revue de l'Art Ancien et Moderne ; Office International des Musées ; Mouseion ; Petit Palais ; Jeu de Paume ; Musée du Louvre ; muséographie « moderne » ; « double-musée » ; Galleria Sabauda de Turin ; Galerie d'art moderne de Turin ; Ugo Ojetti ; Senatore Borletti ; Pierre de Nolhac ; Louis Hautecoeur ; Auguste Perret ; André Dezarrois ; etc.*

# Sommaire

Résumé .....	1
Sommaire .....	3
Avant-propos .....	5
Introduction.....	8
Politique et culture .....	13
La réception du fascisme en France .....	13
Les mouvements « fascistes » .....	13
Les évolutions de l'opinion publique .....	16
L'impérialisme culturel fasciste.....	18
Enjeux et moyens .....	18
Les manifestations intellectuelles et artistiques .....	22
Les comités France-Italie et Italia-Francia au cœur du rapprochement « latin »	30
Réseaux intellectuels et échanges d'idées .....	41
Les revues d'histoire de l'art et de muséologie.....	41
Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts.....	41
Le Bulletin des Musées de France.....	43
La Gazette des Beaux-Arts.....	45
La Revue de l'Art Ancien et Moderne .....	48
L'action de l'Office International des Musées.....	50
La Revue Mouséion .....	52
La Conférence de Madrid en 1934.....	54
Les expositions.....	56
Italian Art 1200-1900 en 1930 .....	56
L'Exposition d'Art Italien de 1935 .....	59
Le cas de l'Exposition d'Art Italien de 1935 .....	64
Archétypes de deux modes de présentation .....	64
Le Petit Palais.....	64
Le Jeu de Paume.....	71
Influence italienne ou conception française ? .....	74
Le poids de l'architecture.....	74
Les références antérieures du côté français.....	78
L'italianité avant tout .....	81
Restauration et regard .....	84
Les œuvres voyageuses.....	90

Les conditions de transport et d'emballage.....	90
Les problèmes de conservation .....	93
Le débat patrimonial .....	97
L'affrontement de deux principes muséographiques.....	104
La conception moderne de la muséographie.....	104
Principes généraux .....	104
En France : Louis Hautecoeur et Auguste Perret .....	109
En Italie : les musées turinois.....	114
La réforme des musées français .....	118
Le congrès national de muséographie .....	118
Le Louvre au centre des préoccupations .....	120
La nécessité d'une réorganisation nationale.....	125
Limites du système et opposants.....	130
La situation italienne.....	136
Les musées italiens.....	136
Existe-t-il une spécificité de la mise en exposition de l'art italien ?.....	146
Conclusion .....	151
Bibliographie .....	157
Sources .....	157
Publications de première main .....	157
Ouvrages .....	157
Revues.....	158
Bibliographie critique .....	158
Ouvrages .....	158
Articles.....	160

# Avant-propos

Le présent mémoire de recherche est intrinsèquement lié au mémoire que j'ai rédigé en première année de master à l'Ecole du Louvre, concernant *L'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo*, organisée en 1935 au Petit Palais. Ce qui surtout m'avait intéressé était de mettre en lumière la circulation multiple de biens symboliques, de savoirs et de compétences que les expositions pouvaient engendrer, et c'est pourquoi j'ai choisi ce sujet. *L'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo* ayant été organisée à la fois par des personnalités françaises et italiennes, et impliquant la mise en place d'un large réseau d'échanges à l'échelle mondiale, il était donc particulièrement intéressant pour moi d'étudier cette manifestation artistique. Par ailleurs, alors qu'un article est à paraître sur *l'Exposition d'Art Italien moderne* qui s'est tenue au Jeu de Paume au même moment, il n'existait pas d'étude approfondie de *l'Exposition d'Art Italien ancien* au Petit Palais. Je me suis donc attachée à étudier l'organisation de cette exposition, en la mettant en parallèle de l'évolution des relations politiques entre la France et l'Italie, et en faisant ressortir surtout la mise en place de réseaux intellectuels et matériels, et la construction de discours esthétiques, pédagogiques, nationalistes autour de cette exposition. Un dernier point important pour moi était d'étudier cet événement dans sa globalité et sa temporalité, en analysant les formes de sociabilité créées par cette réunion de chefs d'œuvres italiens au sein de la capitale française, en m'intéressant aux dispositifs de propagande mis en place et marquant l'espace urbain et les médias, et en évoquant les réactions et répercussions causées par l'exposition sur le public notamment.

Ma volonté avec ce mémoire de recherche plus approfondi, était de repartir de cette exposition pour élargir mon propos, en analysant les relations qui ont pu se tisser entre les professionnels des musées italiens et français, ainsi que la possibilité d'une



pénétration des idées et une influence des exemples muséographiques italiens en France. En effet, il s'agit d'un des points que je n'ai pu aborder dans mon mémoire précédent, étant contrainte par le nombre de pages maximum et le manque de temps. J'avais volontairement laissé de côté toutes les problématiques autour de la muséographie des deux parties de l'exposition, des questions de restauration et de conservation, et il m'importait de revenir sur ces différents points dans mon mémoire, en les inscrivant dans le riche contexte muséologique de cette période. Il est évident que durant les années 1930, on a assisté à un rapprochement fort entre les deux nations « latines » sur les plans politique et culturel, mais la question qui subsistait était la suivante : existe-t-il également un rapprochement sur le plan de la réflexion muséale ? Il n'existe actuellement aucune étude précise sur cette question. La plupart des ouvrages consultés évoquent davantage les relations diplomatiques ou les échanges culturels entre les deux nations, ce qui a été intéressant pour définir le contexte et saisir les réseaux qui se sont tissés entre français et italiens.

Il a donc fallu définir dans un premier temps les bornes chronologiques à appliquer à cette recherche, avec toujours comme noyau central *l'Exposition d'Art Italien* de 1935 prise dans sa globalité. Deux événements muséographiques majeurs de cette période ont permis de clôturer les bornes, car ils ont été des points de rencontre essentiels entre les professionnels des musées français et italiens : il s'agit de la conférence de muséographie organisée par l'Office International des Musées à Madrid en 1934 ; et de l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne qui s'est tenue à Paris en 1937. Cette dernière présentait en effet pour la première fois une section consacrée à la discipline nouvellement formée de la muséographie. Dans certains cas précis, j'ai été obligée tout de même de dépasser ces deux dates afin d'apporter plus de relief à mon analyse. Il est arrivé que des documents antérieurs soient essentiels à étudier pour la compréhension de la conception de la muséographie à cette période, comme c'est le cas du numéro des *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* qui effectuait une synthèse importante sur les musées en 1931, ou comme c'est également le cas de l'exposition *Italian Art 1200-1900* organisée à Londres en 1930, qui apporte une comparaison non négligeable à l'exposition de 1935.

Je tiens donc à remercier tout particulièrement Madame Michela Passini, pour avoir suscité mon intérêt pour l'étude d'un phénomène que je connaissais peu, et pour m'avoir épaulé de façon attentive et passionnée tout au long de ma recherche depuis deux ans. Je souhaiterais remercier aussi Madame Annamaria Ducci, qui a toujours été disponible pour répondre à toutes mes questions et inquiétudes, et dont les connaissances sur le sujet ont été une source d'enrichissement. Des remerciements doivent aller également à Madame Claire Boisserolles qui m'a assisté avec professionnalisme et gentillesse dans mes recherches aux archives du Petit Palais.

# Introduction

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la technique liée aux musées ne porte pas encore de nom clairement défini, même si parfois, essentiellement en Allemagne, on parle de « muséologie » et outre-Atlantique de « museum work » ou « museum administration ». L'utilisation du terme « muséographie » dans le sens de la technique muséale se répand durant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, en France tout d'abord. En effet, Louis Réau, dans ses deux articles sur l'organisation des musées parus en 1908<sup>1</sup>, emploie ce mot. Un cours de muséographie, exigé par Louis Réau dans ses articles afin d'assurer la meilleure formation des conservateurs et directeurs de musées, est instauré au Louvre en 1929. L'Office International des Musées (OIM) consacre l'emploi de ce terme par le biais de sa revue *Museumion*, créée en 1927, ainsi que par la Conférence de Madrid organisée en 1934 dans le but de faire une synthèse de toutes les expériences effectuées en termes de muséographie depuis la fin de la Première Guerre mondiale. L'ouvrage *Muséographie : Architecture et aménagement des musées d'art*, est publié à la suite de la conférence de Madrid et constituera une synthèse en la matière jusqu'à la fin des années 1950. Durant les années trente, la muséographie est donc considérée comme une technique scientifique nouvelle et moderne appliquée dans le champ muséal. Cette période voit ainsi le développement intense d'une réflexion intellectuelle autour des musées. La muséographie se définit alors comme une technique englobant tous les aspects touchant au musée, c'est-à-dire l'organisation, la vie, le rôle social, la formation historique des musées, les méthodes d'exposition, de conservation ou de diffusion utilisées, ainsi que des questions plus théoriques. Quelques années plus tard, l'Exposition internationale des Arts et Techniques de 1937, organisée à Paris, présente pour la première fois une section entièrement consacrée à la nouvelle discipline : évolution des méthodes de présentation,

---

<sup>1</sup> REAU Louis, « Archives, bibliothèques, musées – L'organisation des Musées, I », *Revue de synthèse historique*, octobre 1908, t.XVII-2, n°50, p.146-170, et « Archives, bibliothèques, musées – L'organisation des Musées, II », *Revue de synthèse historique*, décembre 1908, t.XVII-3, n°51, p.273-291

histoire des musées, répartition en France et dans le monde, activités d'inventaire, de restauration et de recherche, activités de diffusion et de propagande.

Durant l'entre-deux-guerres, de nombreux conservateurs, professeurs d'architecture, ou critiques s'expriment pour décrire les principaux musées et en analyser les qualités et les défauts. On assiste à un intense mouvement de réaménagement des musées, en France aussi bien qu'à l'étranger, de même qu'à un mouvement de construction de musées selon de nouveaux principes. En effet, les musées ne sortent pas indemnes de la Première Guerre mondiale. Dans la crise des valeurs de l'après-guerre, ceux-ci sont assimilés à des vestiges d'un autre temps, à des reliques élitistes et inadaptées à la nouvelle société, qui n'ont plus de raison d'être. Les musées passent alors par une profonde remise en question de leurs conceptions, notamment concernant la manière d'exposer les collections. Les grands musées nationaux, comme le musée du Louvre, le British Museum ou les Musées royaux de Bruxelles sont réorganisés selon les principes nouveaux venus en priorité des États-Unis. Les musées se lancent dans une reconquête de leur légitimité au sein de la société : l'importance de leur mission sociale et éducative s'affirme alors et devient un des arguments de leur bien-fondé.

De nombreuses problématiques muséographiques, pour certaines déjà évoquées à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, sont débattues par les professionnels, à l'échelle nationale et internationale. La question de la neutralité et de la modernité de l'architecture intérieure et de la décoration, de même que la question de la couleur des murs et les réflexions sur l'éclairage, sont l'objet de nombreux articles dans les revues spécialisées et interventions lors des conférences muséographiques.

Des professionnels des musées de différents pays sont en effet en contact au sein de réseaux de revues, en première ligne la revue *Museion* réunissant les plus grands spécialistes internationaux, de comités, et d'organisations telles l'OIM, qui organise quatre conférences internationales entre 1930 et 1937. Ces manifestations réunissent un grand nombre de conservateurs, directeurs, historiens, architectes, ingénieurs, qui peuvent débattre des nouvelles techniques muséales venues de tous les pays. La publication de comptes-rendus de ces conférences permet ensuite la diffusion de ces nouveautés. Les français et les italiens sont très présents lors de ces manifestations, ce qui leur permet de faire la promotion de leurs progrès dans le domaine auprès de leurs confrères et d'améliorer l'image de la nation. Le but de ce mémoire est justement d'étudier les liens

muséographiques qu'ont pu entretenir les deux nations « latines » durant cette période, ces échanges étant fortement liés aux relations politiques franco-italiennes.

Peu de pays en Europe ont été aussi liés l'un à l'autre et aussi influencés l'un par l'autre que la France et l'Italie. Suite à la Première Guerre mondiale, les relations franco-italiennes se sont enlisées, l'Italie étant plus affectée que la France par les troubles économiques liés à la fin du conflit : les déceptions italiennes allaient grandissant, surtout parmi les classes dirigeantes, faute de n'avoir pas obtenu toutes les satisfactions territoriales attendues de la guerre et de la victoire (« la victoire mutilée »). Les relations entre les deux principaux alliés européens s'en étaient ressenties. Pourtant, au début des années 1930, Mussolini, malgré ses positions révisionnistes affirmées, cherchait alors à s'assurer le soutien de la France et des démocraties européennes, face à l'expansion allemande, notamment en Autriche. En effet, dès 1932, il prit l'initiative d'un Pacte à Quatre, signé pour dix ans le 7 juin 1933 avec Paris et Londres, qui tentait d'insérer Berlin dans le règlement des questions européennes. Pierre Laval, Ministre français des Affaires Etrangères, accentua le rapprochement franco-italien en signant à Rome le 7 janvier 1935 une série d'accords qui réaffirme l'unité de vues des deux pays sur l'indépendance de l'Autriche. Pour remédier au contentieux découlant des promesses coloniales faites à l'Italie lors du pacte de Londres du 26 avril 1915, mais non tenues, la France accordait à sa partenaire quelques concessions mineures au sud de la Libye et en Somalie. Laval provoqua ensuite, du 11 au 14 avril 1935, la rencontre de Stresa, entre l'Italie, la France et le Royaume-Uni, qui formèrent un front commun contre la violation par l'Allemagne du traité de Versailles, condamnée à l'unanimité à la Société des Nations (SDN) le 16-17 avril 1935, et la menace d'Anschluss en Autriche.

Cependant, ces accords de Rome ont donné lieu à un malentendu : Mussolini aurait cru que Pierre Laval, qui s'en défendra sans être parfaitement clair, lui laissait carte blanche pour la conquête de l'Abyssinie, qu'il projetait depuis 1932. En accord avec le thème de la Romanité civilisatrice développé par le régime, le Duce était désireux de succès militaires et souhaitait agrandir son empire colonial. Les journaux rappelaient aux italiens que le pays était surpeuplé, qu'il avait besoin d'espace vital et de la « place au

soleil » que l’Ethiopie pourrait lui procurer. Il s’agit de la seule entreprise fasciste qui remplit d’enthousiasme l’Italie toute entière.

Le Duce engagea la lutte contre l’Ethiopie le 3 octobre 1935, dont l’intégrité était pourtant garantie par Paris et Londres, l’Ethiopie étant par ailleurs membre de la SDN. Dès le 7 octobre, la Société des Nations condamna cette agression et un plan de sanctions économiques fut élaboré le 18 octobre 1935. Après la victoire italienne en Abyssinie, la question de la levée des sanctions empoisonne les relations entre Paris et Rome jusqu’au début du mois de juillet 1936. Ce n’est pas réellement l’arrivée au pouvoir du Front Populaire en France, après les élections de mai 1936, qui rendit difficile au départ le maintien de bonnes relations entre la France et l’Italie. Mussolini souhaitait maintenir une entente avec le Gouvernement français du Front Populaire et était même prêt à reconstituer le « Front de Stresa », mais ses sollicitations restèrent sans réponse. Le refus de la France de reconnaître l’Empire italien proclamé le 9 mai 1936 rendait la position de l’ambassadeur de France en Italie, le Comte de Chambrun difficile. Depuis la prise d’Addis-Abeba, Mussolini refusait de le recevoir.

Le rapprochement italo-allemand qui se dessinait peu à peu, conséquence directe de la politique franco-britannique pendant la guerre d’Ethiopie, compliqua singulièrement la mobilisation des partisans français et italiens d’une alliance. Pierre Laval, en accord avec les conservateurs britanniques, ménageait Mussolini et cherchait un accommodement, c’est pourquoi le 15 mai 1936, la SDN leva les sanctions. Les succès remportés par Mussolini, et l’absence de réactions des démocraties et de leur émanation, la SDN, le confirmèrent dans la conviction de son infaillibilité et de la faiblesse irrémédiable des démocraties. Berlin étant resté neutre pendant le conflit, Mussolini fit savoir à Hitler qu’il ne s’opposerait plus à une satellisation de l’Autriche par l’Allemagne, comme cela avait été le cas en 1934. Au mois de juin, Galeazzo Ciano est nommé au Ministère des Affaires étrangères, et Dino Alfieri le remplace à celui de la Propagande, tous deux étant connus pour être favorables à un accord avec l’Allemagne<sup>2</sup>. Un accord austro-allemand est signé le 11 juillet 1936 sans que le Duce ne s’y oppose.

De nouvelles divergences entre les deux pays à propos de la guerre d’Espagne aggravent encore la situation et la formation d’un axe Rome-Berlin remet en cause les

---

<sup>2</sup> POUPAULT Christophe, « Amitié “latine” et pragmatisme diplomatique. Les relations franco-italiennes de 1936 à 1938 », *Relations internationales*, 2013/2 n°154, p.51-62

espoirs d'une nouvelle entente « latine ». Au cours de l'automne 1936, l'Italie passe dans le camp de l'Allemagne, ce qui transforme irrémédiablement les relations avec la France. L'espoir reste de mise pour tous ceux qui œuvrent depuis plusieurs années à l'amitié entre Paris et Rome. C'est le cas du groupe parlementaire France-Italie, dirigé par Bertrand d'Aramon, qui crée en décembre 1936 un nouveau périodique intitulé *France et Nations*, entièrement dédié au rapprochement franco-italien.

Tout au long des années 1937 et 1938, l'absence d'ambassadeur en Italie, suite au départ du Comte de Chambrun et au refus de la France de reconnaître l'empire italien, rendit difficile le maintien des contacts entre les deux « sœurs latines ». Mussolini décida lui aussi de rappeler son ambassadeur en octobre 1937. L'organisation de l'Exposition universelle à Paris en 1937 ne permit pas de rapprocher les deux nations, comme cela avait été le cas en 1935 avec *l'Exposition d'Art Italien*. Au contraire, l'alliance avec Berlin ne cessa de se préciser : Mussolini y fit un voyage officiel en septembre 1937, et, à l'instar de l'Allemagne, l'Italie quitta la SDN au début du mois de décembre.

Il était important dans cette introduction d'effectuer un rappel de l'évolution de ces rapports diplomatiques entre les deux nations, ceux-ci ayant eu une forte influence sur les relations culturelles et a fortiori muséographiques. Afin d'étudier en détails ces relations, nous verrons justement dans un premier temps les liens entre politique et culture, c'est-à-dire comment ces relations culturelles ont été mises à profit afin de renforcer les liens entre les nations à l'échelle diplomatique. Puis nous étudierons la constitution de réseaux d'intellectuels français et italiens à travers plusieurs médias et événements. Ensuite, nous reviendrons sur *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, en analysant plus spécifiquement les problématiques liées à la muséographie, qui n'avaient pu être traitées dans le mémoire réalisé l'année précédente. Et enfin nous développerons de manière plus générale les conceptions françaises et italiennes en termes de muséographie durant la période concernée, ainsi que les aménagements effectués dans les musées des deux pays, afin de voir quels sont les points communs et divergences et s'il y a eu un intérêt français vis-à-vis de la muséographie italienne, voire une pénétration des idées italiennes en France.

# Politique et culture

## La réception du fascisme en France

### *Les mouvements « fascistes »*

On ne peut comprendre l'attrait qu'a pu exercer le fascisme italien sur une partie de l'opinion française, notamment sur certains intellectuels, si l'on ne prend pas en considération la crise des démocraties qui secoue l'Europe entre les deux guerres. Le système traditionnel faisait difficilement face aux nouvelles tâches économiques et sociales incombant à l'Etat dans une société industrielle. Le fascisme apparaît en 1920 dans une Europe bouleversée par la guerre et menacée par la contagion révolutionnaire : la révolution bolchévique triomphe en Russie et déborde des frontières. Le système italien, dans ce contexte de crise générale d'autorité, représente une « tentative intéressante pour organiser les professions et pour les associer dans une étroite mesure, il est vrai, à la vie publique »<sup>3</sup>.

Il existe en France, de 1924 à 1934, une aspiration confuse mais profonde à un bouleversement politique, à l'établissement d'un régime « dur et pur ». Elle émane de milieux divers : anciens combattants, petits commerçants, artisans et agriculteurs modestes que menace la concurrence du grand capital, petits rentiers et fonctionnaires appauvris par l'effondrement monétaire ou par la politique de déflation, voire ouvriers déçus par le syndicalisme traditionnel, qui cherchent leur idéal politique dans une transposition française du fascisme. Le fascisme français ne revêt pourtant pas la forme de ses

---

<sup>3</sup> PINON R., « Les nouvelles conceptions de l'Etat », *Semaines sociales de France*, Lyon, 1929, p.380



homologues italiens et allemands. Ce n'est qu'un des visages adopté par le nationalisme antiparlementaire.

Le seul grand parti fasciste de masse qui ne se soit jamais développé en France est le parti populaire français (PPF) de Jacques Doriot. Dès sa naissance à la fin de l'année 1936, le PPF est immédiatement pris en charge pas les représentants de grands intérêts privés, ce qui permet de les débarrasser d'une partie de leurs problèmes financiers. Par la suite le PPF reçoit le soutien financier de nombreuses banques parisiennes, des aciéries de l'est, de firmes automobiles et alimentaires, de plusieurs organisations patronales et d'organisations telles que l'Union militaire française et l'Union coloniale. Et surtout, des fonds sont généreusement accordés par Ciano, notamment lors de l'achat par le parti du quotidien *La Liberté*. Le PPF connaît un succès immédiat, pourtant, à la veille de la guerre, le parti de Doriot est à la dérive.

Plusieurs autres mouvements de taille moins importante se créent dans l'entre-deux-guerres et sont qualifiés de « fascistes ».

L'Action française, mouvement politique nationaliste, endosse le rôle de matrice du fascisme de droite. Elle n'est pas une organisation fasciste à proprement parler mais elle continue de fournir aux mouvements d'inspiration fascisante des cadres qui se sont détachés d'elle et de son élitisme conservateur.

Le Faisceau fut fondé le 11 novembre 1925 par Georges Valois, à la suite d'une scission avec l'Action française dont il jugeait les positions archaïques. La création de ce parti marque la volonté de Valois de se rattacher au précédent italien : « l'expérience la plus concluante est celle de l'Italie »<sup>4</sup> ; mais ce n'est cependant pas une filiale française du fascisme italien. Le Faisceau disposait d'un journal *Le Nouveau Siècle*, fondé le 26 février 1925, ainsi que d'un uniforme et de rituels. Le Faisceau recrutait notamment des intellectuels attirés par l'aspect alors moderne, jeune, non-conformiste et révolutionnaire de ce fascisme à la française.

En février 1922, François Coty, admirateur du fascisme italien, prend le contrôle du journal *Le Figaro*, qu'il rebaptise *Figaro*, et le journal adopte une ligne éditoriale résolument à droite, ce qui lui fait perdre une grande partie de ses lecteurs. En 1925, il soutient financièrement le Faisceau de Georges Valois et son organe de presse *Le Nouveau*

---

<sup>4</sup> VALOIS Georges, *Le Nouveau Siècle*, 2 juillet 1925, cité dans MILZA Pierre, *L'Italie fasciste devant l'opinion française, 1920-1940*, Paris, Armand Colin, 1967

*Siècle*, puis il quitte le mouvement en 1926. Il donna 2 millions de francs au mouvement monarchiste Action française entre 1924 et 1928. Il fonde en 1928 le journal *L'Ami du peuple*, destiné aux classes populaires. En 1927, il soutient la création des Croix-de-feu (remplacées par le Parti social français après la dissolution des ligues par le gouvernement Blum en 1936) par Maurice d'Hartoy, qui s'installent d'ailleurs, au départ, dans les locaux du *Figaro*.

Les Francistes, dont les statuts sont déposés en septembre 1933, de Marcel Bucard sont plus proches du régime mussolinien. Le mouvement franciste ne rassemble que quelques milliers d'adhérents. Bucard prône le rapprochement avec l'Allemagne hitlérienne et surtout l'amitié italienne. Les francistes reçoivent d'ailleurs des fonds de l'étranger. En 1934 et 1935, Mussolini et Ciano n'ont pas ménagé leurs efforts pour soutenir ce parti qu'ils considèrent comme une antenne française du parti fasciste. Bucard touche pour ses besoins personnels 10000 liras par mois et son mouvement 50000 liras versées mensuellement par le Sous-secrétariat italien à la Presse et à la Propagande. Après 1936, le parti franciste ayant lui aussi été dissous, les fonds italiens se font plus rares, mais ils se trouvent relayés par des subsides d'origine allemande. Après 1936, ce mouvement prend la forme à peine modifiée des « amis des francistes ».

Le Comité secret d'action révolutionnaire (CSAR) est fondé à l'époque du Front populaire par un ancien militant de l'Action française, Eugène Deloncle. Son objectif est la prise du pouvoir au moyen d'un putsch préparé par des groupes de combats clandestins qui quadrillent le territoire et disposent d'armes modernes. Le Comité entretient des liens avec les services secrets étrangers. En 1937 le CSAR dépêche ses tueurs pour assassiner les frères Rossello, leaders de l'antifascisme italien en exil en France, ceci sur l'initiative de Ciano et avec l'accord du Duce qui ont promis en échange de livrer des armes au mouvement. Mais les chefs, les mots d'ordre, les buts restent dans la tradition de l'extrême-droite classique.

Tous ces mouvements fascistes ont en commun la minceur de leurs effectifs et l'étroitesse de leur base sociologique. Avec ces quelques exemples, il est intéressant de constater que le gouvernement italien s'est fortement impliqué dans le soutien de ces mouvements français imitant le fascisme, en leur versant des fonds ou en se servant de leurs membres pour servir ses propres ambitions. On voit bien que le fascisme a cherché

insidieusement à imposer son modèle politique en France. En marge des mouvements « fascistes » instaurés en France, les intellectuels, écrivains, journalistes, hommes politiques de tout bord, ainsi que la population française d'une manière générale, s'intéressent de très près au phénomène fasciste, sans pour autant adhérer à ces partis.

### *Les évolutions de l'opinion publique*

Jusqu'en 1921, ce qui caractérise l'état de l'opinion française est son indifférence à l'égard de l'Italie, malgré la Première Guerre mondiale et la fraternité d'armes liant les deux nations « latines ». La situation se modifie brusquement avec l'apparition des fascistes. On considère avec plus d'intérêt le pays dans lequel l'assaut bolchéviste a été endigué. Les affaires d'outre-mer viennent au premier rang des préoccupations et occupent dans la grande presse une place désormais privilégiée, et les journaux s'empressent d'exalter le renouveau de la « sœur latine ».

On peut diviser l'évolution de l'opinion publique concernant le fascisme selon trois périodes : celle avant 1935 ; celle correspondant aux accords de Rome ; celle venant après la guerre d'Éthiopie.

Le clivage de l'opinion française s'effectue surtout entre la presse bourgeoise, plus ou moins unanime à saluer l'avènement du fascisme, et les journaux qui se réclament du socialisme et dénoncent, avec la dictature des faisceaux, un instrument de domination au service du capitalisme, comme *le Quotidien*, *l'Homme libre*. Une large fraction de la bourgeoisie française est longtemps et aveuglément restée favorable au fascisme. Du côté des catholiques sociaux, préoccupés du destin et des capacités de survie des démocraties occidentales, l'attitude générale est l'intérêt et la sympathie envers le régime. Les accords du Latran signés le 11 février 1929 ont des répercussions énormes sur l'opinion catholique : l'image de Mussolini et du régime sort fortement renforcée de l'opération.

Dès l'avènement du fascisme, Mussolini n'a pas caché ses intentions révisionnistes, et il se heurte ainsi à la France. L'opposition se renforce bientôt des visées coloniales et méditerranéennes du Duce, provoquant en France inquiétude et hostilité. L'autre clivage de l'opinion française se matérialise entre ceux qui placent au premier rang de leurs préoccupations la lutte contre le communisme et qui continuent de soutenir le régime, et ceux que commence à effrayer la politique impériale de la Troisième Rome. Cependant,

l'opinion française s'inquiète davantage du péril hitlérien et de la renaissance du militarisme allemand.

Au début de l'année 1935, la France amorce une entente avec Mussolini et le gouvernement fasciste, dans le but d'opposer à l'impérialisme allemand l'union des « sœurs latines ». Les accords Laval-Mussolini sont signés le 7 janvier 1935 à Rome, et pendant cette entrevue un hommage officiel est rendu au fascisme par le ministre français des Affaires Etrangères. Dans sa majorité, l'opinion est favorable au voyage de Pierre Laval à Rome, en ce qu'il concrétise le principe du rapprochement franco-italien et les réserves touchent davantage aux craintes de voir l'accord échouer. L'extrême-droite accueille avec enthousiasme ces accords.

Cependant, deux obstacles s'opposent au ralliement massif de l'opinion à l'idée d'un rapprochement franco-italien : la politique extérieure de Mussolini, dont on craint les ambitions méditerranéennes, et la nature même du régime. Une campagne de presse massive, dont le premier ciment est la latinité, met en avant une communauté de civilisation fondée sur une même démarche historique. Le thème des « sœurs latines » est largement développé. *L'Exposition d'Art Italien* organisée peu de temps après ces accords permet d'ailleurs de redorer le blason du gouvernement italien, et les discours développés par les organisateurs français, italiens, ainsi que par les journalistes, surtout de droite, sont souvent fortement politisés. La presse de gauche se divise entre adversaires irréductibles, communistes pour la plupart, et tièdes partisans d'un rapprochement susceptible de conjurer le péril hitlérien et de maintenir la paix européenne. Un très large secteur de l'opinion française redoute que le fascisme international en ressorte renforcé.

L'affaire d'Ethiopie en 1936 marque un tournant dans les appréciations portées sur l'Italie. Les avis discordants et souvent favorables qu'on avait vu s'élever auparavant sur le fascisme italien font place à une attitude de rejet quasi-unanime. Le ton antifasciste des journaux du Front populaire et de la gauche se durcit. D'autres journaux, qui avaient depuis leurs origines marqué de la bienveillance pour le fascisme, mais dont l'attachement au conservatisme territorial en Europe, au pacte de la SDN et à l'amitié anglaise est fort, condamnent la politique extérieure du Duce, et défendent le principe des sanctions. Ils souhaitent qu'une solution de compromis soit trouvée qui permette de renouer avec l'Italie

les liens de l'amitié latine. Une partie de la droite et de l'extrême-droite qui rêvaient d'implanter le fascisme en France, ainsi que la presse à la solde de l'Italie, prétendent qu'après tout ce pays avait bien le droit d'obtenir des colonies comme la France et l'Angleterre ne s'étaient pas privés d'en prendre. L'anglophobie devient le dénominateur commun des journaux d'extrême-droite, qui vantent la supériorité de l'amitié latine, comme *Gringoire*, *Candide*, *l'Action française*, *Je suis partout*, *l'Echo de Paris*.

Mais en tant que membre de la SDN, la France se devait de défendre l'indépendance de cet autre Etat membre qu'est l'Ethiopie. En juillet 1936, la SDN abroge des sanctions à l'encontre de l'Italie, et laisse ses membres libres de reconnaître au roi d'Italie son nouveau titre d'empereur, ce que la France, gouvernée depuis juin par le Front populaire, refuse de faire.

L'Italie s'empresse d'oublier les accords de Rome et la conférence de Stresa. La nomination à la fin du printemps 1936 du comte Ciano comme ministre des Affaires étrangères accélère le processus de rapprochement avec l'Allemagne. L'Allemagne reconnaît en juillet la conquête de l'Ethiopie. Ciano se rend en Allemagne en octobre 1936 et signe avec le Führer un protocole d'accord rendu public par le Duce le 1<sup>er</sup> novembre de la même année : l'axe Rome-Berlin est mis en place, « un axe autour duquel peuvent s'unir tous les Etats européens animés d'une volonté de collaboration et de paix ».

Les relations diplomatiques ne s'interrompent pas, de même que les échanges culturels, mais la tension ne cesse de monter entre France et Italie.

## L'impérialisme culturel fasciste

### *Enjeux et moyens*

La culture a fait l'objet d'un investissement politique majeur dans le contexte de l'unité italienne. Elle sert de justification à l'unification nationale et vise à asseoir l'autorité de l'Etat. L'ambition principale de la diplomatie culturelle italienne était de préserver l'italianité des populations à l'étranger, de consolider le lien national unissant les communautés d'expatriés à la nation. A cela s'est ajoutée progressivement une ambition

nouvelle : exporter la doctrine fasciste. La fascisation de la diplomatie s'opère graduellement : « la propagande culturelle en faveur d'une "Europe latine" allait connaître un rapide développement au cours de l'année 1933 et atteindre son apogée en 1935, au lendemain de la signature des accords de Rome »<sup>5</sup>. La culture et son exportation étaient ainsi présentées comme autant de singularités propres au génie italien. Le terrain de l'italianité et de la latinité est sans doute celui sur lequel le fascisme rencontra le plus de succès.

Comme on l'a dit précédemment, face aux dissensions avec l'Allemagne et à sa volonté d'annexer l'Autriche, Mussolini cherchait à s'assurer le soutien des démocraties, et à améliorer son image auprès de l'opinion publique française. Pour cela, tous les moyens sont mis à contribution afin de promouvoir non pas tant le fascisme lui-même que son allié intime, *l'italianità*<sup>6</sup>. Le régime manifeste sa volonté que l'Italie renoue avec son glorieux passé, et ceci dans le but de forger une nation moderne. Il encourage une investigation massive du passé et forge le concept de *romanità*, qui désigne l'esprit romain hérité de l'antique civilisation romaine, à laquelle le fascisme se rattache et qui lui sert de support pour son idéologie. Le fait que la France partage cet héritage culturel « latin » va servir de base à la propagande visant au rapprochement des deux nations.

En mars 1925, un congrès des intellectuels fascistes se tint à Bologne, et se termina sur un manifeste rédigé par Giovanni Gentile, et signé par de nombreuses personnalités : Luigi Barzini, Antonio Beltramelli, Francesco Coppola, Enrico Corradini, Carlo Foà, Filippo Tommaso Marinetti, Malaparte, Ugo Ojetti, C.E. Oppo, Sergio Panunzio, Alberto Panzini, Camillo Pellizi, Ildbrando Pizzetti, Enrico Prampolini, Soffici, Ugo Spirito, Gioacchino Volpe, et plusieurs autres. Après le congrès, Gentile fut unanimement tenu pour le philosophe officiel du régime. Ce fut Gentile qui rédigea la définition standard de la doctrine fasciste publiée, sous la signature de Mussolini, dans *l'Enciclopedia italiana*. En lien avec ce congrès et le manifeste de 1925, Mussolini envisage la création d'une Académie, sur le modèle de celle de France, pour tenter d'exercer un contrôle soutenu sur l'intelligentsia italienne. L'Académie n'est créée officiellement qu'en 1929, et elle a pour

---

<sup>5</sup> FRAIXE Catherine, PICCIONI Lucia, POUPAULT Christophe (dir.), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, p.26

<sup>6</sup> *L'italianità* évoque cette identité collective forgée à partir d'un passé commun, ce qui constitue l'essence même du peuple italien.

président Guglielmo Marconi, pour secrétaire Gioacchino Volpe. Faisant partie des tous premiers membres, on peut citer F.T. Marinetti (1929 ; devenu secrétaire de l'Union des écrivains fascistes la même année), et Ugo Ojetti (1930). Le Ministère de la Culture populaire est quant à lui créé en 1934 après les mutations successives de l'Office de presse et de propagande et du Sous-secrétariat à la culture.

Une autre innovation du fascisme réside dans le décret-loi de décembre 1926 destiné à mettre en place des instituts culturels italiens à l'étranger, avec pour mission de favoriser la diffusion de la langue et de la culture italiennes et de développer les liens intellectuels avec les pays étrangers : on peut citer les Fasci all'estero ou l'Istituti di cultura italiana all'estero. On assiste à la naissance d'une nouvelle forme de diplomatie culturelle qui abolit la frontière entre italianité et fascisme, entre information culturelle et propagande politique, dont le souci principal est de préserver l'identité nationale italienne<sup>7</sup>. Ces organismes accordent beaucoup d'importance à l'apprentissage de la langue italienne, et des cours d'italien sont donnés, pas seulement pour les expatriés mais aussi pour les français.

Un autre organisme d'importance dans la diffusion de la langue et de la culture italiennes en France est la Società Nazionale Dante Alighieri, créée en 1889. Cette société, se trouvant sous le contrôle du nouveau Ministère de la Presse et de la Propagande, doubla le nombre de ses adhérents entre 1905 et 1945. A la fin des années 1920, la Dante Alighieri se présente comme l'auxiliaire de la volonté de puissance fasciste, se trouvant investie d'une mission ambitieuse : restituer à la culture italienne « la dimension impérialiste et la haute universalité qui la caractérisent depuis des siècles »<sup>8</sup>. Des concerts de musique permettent d'entendre des musiciens italiens exécutant des œuvres italiennes ; des conférences sur la littérature sont données et parlent soit des grands noms italiens comme Dante ou Pétrarque, soit des chantres du fascisme ou des auteurs le soutenant comme d'Annunzio ; d'autres conférences traitent de thèmes récupérés par l'idéologie fasciste comme « la mère », « la patrie » ou des réalisations du régime. Le futuriste Marinetti fait deux conférences en 1933 à Paris sur la « sensibilité des machines ». Le plus

---

<sup>7</sup> MATARD-BONUCCI Marie-Anne, « Enjeux de la diplomatie culturelle fasciste. De l'italien à l'étranger à l'italien nouveau », in *La Culture dans les relations internationales. Mélanges de l'Ecole française de Rome : Italie et méditerranée*, 2002

<sup>8</sup> *Bulletin de la Dante Alighieri*, cité dans P. BISA, *Nazione e politica nella società « Dante Alighieri »*, Rome, 1995, p.427

grand nombre d'activités entre 1934 et 1937 est organisé dans la capitale, et ensuite dans les villes du sud de la France comme Nice, Toulouse<sup>9</sup>. Des comités de la Dante Alighieri sont créés en province également. La construction des « Case d'Italia » matérialise le processus de fascisation de la diplomatie culturelle.

En 1928 l'Italie créa plusieurs structures de coopération culturelle ou intellectuelle, manifestant son désir d'utiliser la culture pour affirmer sa présence sur la scène internationale. L'Institut international du cinéma éducatif, institution spécialisée de la SDN, est né de la volonté politique de l'Italie qui le finança. L'Institut interuniversitaire italien promeut des échanges avec les universités, figurant au cahier des charges, mais est pensé et utilisé comme un outil de promotion de l'université et de la culture italiennes, proposant notamment des études et des bourses à des étudiants étrangers.

La presse est considérée comme un outil essentiel de conquête des esprits. Le régime tenta de favoriser localement les journaux fascistes, publiés parfois en version bilingue, tel *l'Italia Nuova* à Paris, moitié en français moitié en italien, dont la création est annoncée le 2 août 1923 par Nicola Bonservizi. Une grande importance est donnée à l'organe officiel des fasci, *Il Legionario*, hebdomadaire des italiens à l'étranger. C'est l'instrument d'une offensive idéologique, vitrine de l'italianité. De très nombreuses photographies sont destinées à exalter les richesses artistiques et patrimoniales de la mère patrie. Le cinéma est considéré comme un irremplaçable moyen de propagande, permettant de diffuser à l'étranger une image « réelle » du fascisme<sup>10</sup>. Les films et les moyens de les diffuser sont l'objet de nombreuses demandes de la part des fasci ou du Comité France-Italie. Les films diffusés sont soit des films d'actualité<sup>11</sup> soit des films documentaires sur l'Italie.

Enfin, la création le 15 juillet 1933 des Comiti d'Azione per l'Universalità di Roma (Comités d'Action pour l'Universalité de Rome) dans le but de créer un réseau de

---

<sup>9</sup> Entre 1934 et 1937, 11 concerts organisés à Paris, 17 conférences sur l'art et la littérature, 13 conférences sur l'Italie contemporaine. WIEGANDT-SAKOUN Caroline, « Le fascisme italien en France », in MILZA (dir.), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, Ecole Française de Rome, 1986

<sup>10</sup> HOICHE Geneviève, « Une tentative de médiation culturelle sous le régime fasciste: G. Bottai et le groupe de "Critica Fascista" », *Aspects de la culture italienne sous le fascisme*, Université des langues de Grenoble, 1982

<sup>11</sup> On peut citer en exemple un film réalisé à l'occasion de l'Exposition d'Art Italien, *Giornale Luce B0687*, 29 mai 1935 : <https://www.youtube.com/watch?v=EtaqLS9EF1E&list=PL70F76571CA2CDBDE>



propagande à l'étranger capable d'influer sur les opinions, permit d'accroître l'attraction du fascisme italien et de contrebalancer celle du nazisme<sup>12</sup>.

### *Les manifestations intellectuelles et artistiques*

De nombreuses manifestations sont organisées en Italie durant cette période, et la France envoie toujours des représentants, malgré les évolutions des relations politiques entre les deux nations. En avril 1934 par exemple est organisée à Rome la deuxième Exposition internationale d'art sacré, où environ deux mille œuvres sont exposées dans près de cinquante salles. Maurice Denis<sup>13</sup>, membre de l'Institut, est présent à l'inauguration pour représenter la France. En 1934 également se tient la biennale de Venise, où un pavillon français contient des productions artistiques nationales. A Rome la même année se tient le Vème Congrès d'études byzantines, dont le président de la délégation française est Gabriel Millet, et à Milan est organisée une exposition des artistes italiens à Paris. De même, le 26 octobre 1936 s'ouvre à Rome le VIème Congrès Volta sous les auspices de l'Académie, avec dix-huit membres de l'Académie d'Italie, et douze pays invités, dont la France qui envoie six représentants : Maurice Denis, Paul Landowski, Le Corbusier, André Lhote, André Dezarrois, Louis Hautecoeur<sup>14</sup>. Du 29 au 31 octobre, pour le 500<sup>ème</sup> anniversaire du Dôme de Brunelleschi, un Congrès international d'architecture organisé à Florence vient compléter cette réunion. Tout comme les biennales de Venise en 1934 et 1936, l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne organisée à Paris en 1937 permet la réunion de professionnels des milieux de l'art, de la culture et des musées des deux pays. En 1936, l'Italie avait elle aussi pris date au bureau International des expositions pour la tenue d'une exposition universelle sur son sol pour 1942<sup>15</sup>.

Dès les débuts du régime, les intellectuels fascistes comprennent l'utilité qu'il peut y avoir à promouvoir leurs productions artistiques nationales afin de tourner l'opinion

---

<sup>12</sup> FRAIXE, PICCIONI, POUPAULT (dir.), *op.cit.*, p.26

<sup>13</sup> C'est d'ailleurs Maurice Denis, bercé par les paysages, la culture et l'art italiens, qui est choisi pour réaliser l'affiche et le carton d'invitation de l'*Exposition d'Art Italien* de 1935

<sup>14</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 70, 2<sup>ème</sup> semestre 1936. Les autres pays sont l'Allemagne avec trois représentants, l'Angleterre, l'Autriche, la Belgique, la Hollande, la Pologne, l'Espagne, la Suisse, les Etats-Unis, avec un ou deux délégués chacun. On voit bien le lien particulier existant entre Italie et France, cette dernière envoyant le plus grand nombre de délégués.

<sup>15</sup> *Ibid.* Finalement cette exposition sera annulée à cause de la Seconde Guerre mondiale

publique en leur faveur. Marinetti dès 1920, le formule clairement : « quel meilleur moyen de faire connaître le génie de l'Italie que d'envoyer nos musées à l'étranger »<sup>16</sup>. Ugo Ojetti, journaliste, critique d'art et membre de l'Académie Royale d'Italie, exprime la même opinion à propos d'une exposition de peintures espagnoles organisée à Londres entre novembre 1920 et janvier 1921. Il s'agit de la première exposition consacrée à la présentation d'un art national dans un autre pays. Ojetti perçoit cette exposition comme un grand triomphe pour l'Espagne, il la présente comme « une exposition officielle, une exposition gouvernementale, un acte de propagande nationale »<sup>17</sup>. Ojetti souligne alors l'intérêt que ce genre d'exposition pourrait avoir pour l'Italie, l'art italien étant l'ornement et la gloire de la nation. Ugo Ojetti organise la première exposition d'art italien des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles au Palais Pitti en 1922, et collabore à l'exposition italienne de 1930 à Londres. Son influence sur les musées florentins, de même que sa connexion à d'autres conservateurs européens, ainsi que sa connaissance de la hiérarchie fasciste assure le succès des emprunts. C'est en Angleterre que germa l'idée d'une rétrospective consacrée à l'art italien ancien, mais on voit qu'un certain nombre de personnalités italiennes étaient déjà favorables à ce principe, et le Duce fit tout pour garantir le succès de cette entreprise. *Italian art 1200-1900*, fut organisée à Londres en 1930, et Ugo Ojetti fait partie du comité italien. L'exposition de Londres confirme le rôle d'ambassadeur de l'art dans les relations internationales. C'est un moyen de mettre en scène l'habileté du régime fasciste à triompher de problèmes logistiques, ainsi que la coopération internationale, à un moment où Mussolini cherchait à faire de l'Italie une nation de premier ordre sur la scène européenne. Mais cette exposition avait également une mission symbolique :

Ces chefs-d'œuvre sont autant d'ambassadeurs qui parlent le langage universel de l'art. Avec ce langage, ils pourront soutenir la cause italienne face aux calomnieux les plus obstinés, aux sceptiques et à ceux qui restent indifférents, et rappeler que l'Italie a toujours été la première sur la voie de la civilisation et du progrès. [...] L'exposition de Burlington House est un formidable signe de cette éternelle vitalité de la race italienne.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> MARINETTI F.T., *A di là comunismo*, 1920, cité dans BRAUN Emily, « Leonardo's smile », p.173-186, in LAZZARRO et CRUM (dir.), *Donatello among the Blackshirts*, History and modernity in the visual culture of fascist Italy, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2005, p.173

<sup>17</sup> OJETTI Ugo, « Commenti », *Dedalo*, I, 1921, p.160, cité dans HASKELL Francis, *Le Musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002

<sup>18</sup> HASKELL, *Le Musée éphémère op.cit.*, p.168. Il s'agit d'un article anonyme paru dans le *Corriere della Serra*

Ugo Ojetti vante les mérites des expositions artistiques dans une intervention lors de la conférence internationale de muséographie de Madrid en 1934<sup>19</sup>. Il y définit plusieurs sortes d'expositions temporaires, et toute une partie de son discours est consacrée à « l'exposition temporaire moyen de propagande » : celles illustrant l'art d'un pays, et Ojetti cite en exemple celle d'art italien à Londres ; celles attirant l'attention du public sur l'activité muséographique d'un Etat, comme l'exposition organisée à Rome, relative aux découvertes faites au cours des fouilles, ainsi qu'aux acquisitions qui ont enrichi les musées italiens, depuis l'instauration du nouveau régime.

Une manifestation d'importance en ce qui concerne l'exploitation des trésors artistiques de l'Italie dans un but politique est *l'Exposition d'Art Italien* organisée à Paris en 1935. Mandaté directement par Mussolini qui exigeait une exposition magnifique, Ugo Ojetti s'est employé à gérer d'une main de fer la sélection des œuvres. Le Comité italien veille à ce que l'exposition offre une vision de l'art italien qui soit celle qu'ils aient décidé. En effet, il s'agit d'un magistral résumé de l'évolution de leur art national, dans lequel s'exprime l'âme du peuple italien, l'italianità. Pour les italiens, cette exposition apporte la preuve de la primauté universelle de la civilisation italienne<sup>20</sup>, et proclame le renouveau de l'école artistique nationale. *L'Exposition d'Art Italien* est inaugurée le jeudi 16 mai 1935, sous l'égide du président de la République Française Albert Lebrun et du Comte Galeazzo Ciano, Sous-secrétaire d'Etat du Gouvernement Italien, désigné comme représentant du Duce. Il s'agit d'un événement diplomatique important, présidé par les deux représentants des gouvernements français et italien, en présence de membres de gouvernements, d'ambassadeurs des pays étrangers, de diplomates, du gouverneur de Rome et ancien Ministre d'Etat à la Propagande Giuseppe Bottai, des podestats de plusieurs grandes villes italiennes, des conseillers municipaux de Paris, des directeurs des Beaux-Arts et des musées, des membres des comités d'honneur et d'organisation, d'écrivains, d'artistes, et de nombreuses personnalités mondaines<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> OJETTI, « Expositions permanentes et expositions temporaires », *Muséographie, Architecture et aménagement des musées d'art : conférence internationale d'études*, Madrid, 1934, vol.1-2, Paris, Office International des Musées, 1934

<sup>20</sup> « La riprova del primato mondiale della nostra civiltà », CALZINI Raffaele, *Il Popolo d'Italia*, 16 mai 1935, cité dans DECLEVA Enrico, « Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italie e Italia-Francia », in DUROSELLE et SERRA (dir.), *Il Vincolo culturale tra Italia e Francia*, Milan, F. Angeli, 1986, p.131.

<sup>21</sup> BRECY René, « L'exposition de l'art italien a été inaugurée hier », *L'Action française*, 17 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

De nombreux éléments tendent à prouver la portée diplomatique importante de cet événement, qui se cristallise lors de l'inauguration. La veille même de cette dernière, le gouverneur de la ville de Rome, Giuseppe Bottai, s'est rendu sur la tombe du soldat inconnu, lieu de mémoire national depuis 1920, pour y observer une minute de silence et y déposer une couronne de laurier ceinte d'une écharpe aux couleurs de Rome. Bottai témoignait ainsi de l'hommage de l'Italie toute entière aux morts tombés lors de la Première Guerre mondiale, et rappelait également les liens d'amitié de la France et de l'Italie qui avaient combattu côte à côte, mais également la nouvelle alliance garante de la paix européenne. Plusieurs déjeuners sont donnés en l'honneur des personnalités italiennes, où tout un discours est élaboré, par les français et les italiens, afin de souligner ce rapprochement fraternel entre les deux nations. C'est le cas de celui de Georges Contenot, Président du Conseil Municipal et de la Commission des Beaux-Arts de la Ville de Paris : « Mussolini a voulu que cette manifestation fut une apothéose du génie latin. Elle nous offrira, en effet, de nouveaux motifs d'admirer l'Italie d'aujourd'hui à travers les fastes de son éclatant passé [...] l'exposition marquera une date dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des relations fraternelles de nos deux pays »<sup>22</sup>. Selon le Comte Ciano, c'est précisément cette proximité d'esprit et de cœur qui a déterminé le rapprochement politique entre la France et l'Italie, et qui est la meilleure assurance pour la sauvegarde de la paix<sup>23</sup>.

L'Italie s'impose aussi une mission civilisatrice, puisque les maîtres italiens anciens sont montrés en exemple pour les jeunes générations d'artistes français, afin qu'ils revivifient leur art jugé décadent par certains de leurs contemporains. On rappelle la dette italienne qu'ont contractée les plus grands artistes français, notamment ceux considérés comme initiateurs de modernité (Corot et Degas par exemple). Le terme « impérialisme spirituel », très présent dans la propagande fasciste, est remplacé dans le catalogue par « universalité », pour caractériser l'art italien et sa mission. En Italie, tous les journaux encensent le rôle de Mussolini, le génie créatif de l'Italie, l'incroyable qualité et le nombre d'œuvres de l'exposition. Les critiques négatives sont rares. Il en va de même en France, où la quasi-majorité des journaux émettent un avis positif sur l'exposition, mais également sur le rapprochement franco-italien. Les Français essaient de faire en sorte que le fascisme

---

<sup>22</sup> *Supplément au Bulletin Municipal officiel*, 19 mai 1935, Archives de Paris (AP), VR245, dossier « divers ».  
Annexe XIV

<sup>23</sup> P.M., « Ce que nous dit le Comte Ciano », *Excelsior*, 16 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

ne soit pas trop présent lors de l'inauguration, afin d'empêcher les critiques et actions antifascistes<sup>24</sup>. Bien que l'hymne fasciste soit joué par l'orchestre de la garde nationale lors de l'inauguration, les français refusent qu'un groupe fasciste, Gruppi Universitari Fascisti (GUF), fasse une apparition à l'inauguration, et on demande aux officiels fascistes de porter un costume et non pas leur uniforme<sup>25</sup>. Les journaux français d'extrême-gauche diffusent les critiques de certains intellectuels qui ne sont pas dupes et voient d'un mauvais œil cette vitrine du fascisme. L'artiste Paul Signac dans *Le Monde* le formule de la façon suivante : « the exhibition of old masters at the Petit Palais – fine and good. But we are well aware of how they are exploited by Fascism, the oppressor of humane ideas »<sup>26</sup>. Le journal d'avant-garde, la *Bête noire*, édité par Maurice Raynal et Edouard Tériade, a publié les plus dures accusations contre cette exposition. Un de ses éditos était accompagné d'une caricature de Laval à la place de la *Vénus* de Botticelli<sup>27</sup>.

A la fermeture de l'exposition, Mussolini lui-même envoie un télégramme à Pierre Laval : « je remercie cordialement Votre Excellence de son télégramme et suis heureux que la mémorable manifestation d'art qui vient d'avoir lieu à Paris ait pu, en évoquant les gloires du génie latin, renforcer notre mutuelle compréhension et rendre plus intimes les liens de notre amitié »<sup>28</sup>. Le roi d'Italie, S.E. Victor Emmanuel III, décerna des décorations honorifiques aux membres du comité d'organisation en remerciement de leurs précieux services, mais seulement en 1937. On apprend aussi en 1936 qu'Ugo Ojetti est élu correspondant libre de l'Académie des Beaux-Arts de France, et sans doute cette expérience artistique y est-elle pour beaucoup<sup>29</sup>.

En 1935, cette entente politique et artistique était apparemment destinée à être prolongée par une prochaine exposition, d'art français cette fois, et en Italie. Ceci est mentionné dans un article paru dans *Paris-Midi* : le 20 mai 1935, lors d'un thé cocktail à l'hôtel Ritz où étaient conviés les membres de la presse parisienne, « M. Borletti, en termes choisis, remercia la presse parisienne de l'aide qu'elle lui a apportée à

---

<sup>24</sup> Le comité d'organisation a reçu de nombreuses menaces de groupes d'action antifascistes

<sup>25</sup> Télégramme de Peppo à Ojetti, 2 mai 1935, ACS, Ministero della Cultura Popolare, Dir.Gen.Propaganda, Francia, 1935, b.71, f. « Mostra di Parigi », sf. « Ceremonia ufficiale », cité dans BRAUN, « Leonardo's smile », *op.cit.*

<sup>26</sup> SIGNAC Paul, « L'exposition de l'art italien », *Le Monde*, 23 mai 1935, cité dans BRAUN, « Leonardo's smile », *op.cit.*, p.181

<sup>27</sup> Les deux aveugles, « La France donne à l'Italie une leçon de modestie », *La Bête noire*, juin 1935, cité dans BRAUN, « Leonardo's smile », *op.cit.*, p.182

<sup>28</sup> Télégramme de Mussolini à Pierre Laval, du 24 juillet 1935, ADMAE, 417QO/538, dossier 0-221-3

<sup>29</sup> RAAM, tome 69, 1<sup>er</sup> semestre 1936, p.300

l'organisation des expositions italiennes et il annonça qu'une grande exposition française, de Poussin à Renoir, serait prochainement envisagée en Italie »<sup>30</sup>. Toutefois, l'évolution de la situation politique ternit cette amitié nouvellement renouvelée. Cette exposition ne sera jamais organisée. Pourtant, les relations culturelles ne sont pas totalement rompues, comme on a pu le voir précédemment, et il en va de même des manifestations artistiques.

C'est le cas de la biennale de Venise. La précédente édition avait été organisée en 1934 grâce à l'action d'Antonio Maraini, que l'on a également retrouvé au nombre des membres du comité de l'exposition de Londres de 1930 et de celle de Paris en 1935. Cependant, au vu de la situation politique européenne, des interrogations sont soulevées quant à la tenue de la biennale suivante, prévue pour 1936. Dans la rubrique « la vie artistique à l'étranger » de la *Revue de l'art ancien et moderne* (RAAM), on apprend qu'il est possible que l'Italie, « à juste titre indignée des "sanctions" décrétées contre la mère patrie, la ville des Doges, si accueillante aux artistes d'Europe dont elle reçoit les œuvres dans la célèbre exposition des Jardins du Lido tous les deux ans, hésite à ouvrir ses palais aux arts étrangers en 1936. Il se pourrait que l'Exposition "biennale" fut réservée aux seuls artistes italiens »<sup>31</sup>. Dans un prochain numéro, il est finalement annoncé que la biennale ne fermerait pas ses portes aux artistes étrangers, contrairement aux craintes exprimées, et qu'elle ouvrirait le 1<sup>er</sup> juin 1936<sup>32</sup>. André Dezarrois, qui était commissaire d'exposition pour la partie moderne en 1935, salue avec admiration Marinetti pour son organisation de la biennale. Le commissaire d'exposition du pavillon français, Louis Hautecoeur, également membre du comité d'organisation de *l'Exposition d'Art Italien*, avait choisi de mettre à l'honneur Degas. Dezarrois formule la volonté de la France de la façon suivante : « on a voulu montrer ici que le Degas pèlerin d'Italie, amoureux de l'art italien »<sup>33</sup>. Ce choix n'est pas anodin, et entre en résonance avec des propos tenus dans le catalogue de *l'Exposition d'Art Italien*. Ugo Ojetti, dans sa préface, avait cherché à souligner la prééminence de l'Italie sur la scène artistique et l'influence exercée sur les artistes français, dont Degas, qu'il va rapprocher de Pollaiuolo<sup>34</sup>. Son but était de démontrer l'universalité du génie latin. Il effectue ainsi une critique du pavillon français à Venise dans le *Corriere della Serra* : « Sanctions ou non sanctions, le premier salut doit aller à

<sup>30</sup> LEFEBVRE Roger, « le sénateur Borletti, président du Comité Italia-Francia reçoit la presse parisienne », *Paris-Midi*, 21 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n° 45

<sup>31</sup> RAAM, tome 68, 2<sup>ème</sup> semestre 1935, p.414

<sup>32</sup> RAAM, tome 69, 1<sup>er</sup> semestre 1936, p.129

<sup>33</sup> DEZARROIS André, « La biennale 1936 à Venise », RAAM, tome 70, 2<sup>ème</sup> semestre 1936, p.61

<sup>34</sup> OJETTI, « Préface », *L'Exposition d'Art Italien*, Petit-Palais, Paris, 1935

Degas, le plus italien des peintres modernes français, si ce n'est le plus toscan »<sup>35</sup>. Paul Landowski, ancien directeur de la Villa Médicis, est mis à l'honneur dans les salles de sculpture. Dans la continuité de *l'Exposition d'Art Italien*, la France a délibérément choisi Degas, afin de rendre hommage au génie artistique italien. Malgré les tensions diplomatiques entre les deux pays, on voit que les membres des anciens comités ayant participé à l'organisation de cette manifestation artistique en 1935 essaient de continuer à œuvrer pour le rapprochement « latin ».

L'Exposition internationale organisée à Paris en 1937 est plus fortement marquée par ce nouveau climat de tensions entre les deux nations. Le pavillon italien a pour commissaire général Pier Ruggero Piccio ; l'architecte du régime Marcello Piacentini est chargé du pavillon, assisté de Giuseppe Pagano et Cesare Valle, conservateurs ; le président de la triennale de Milan Giulio Barella, assisté du directeur du même établissement, Carlo Felice, est chargé de l'exposition des arts appliqués ; le directeur de la Biennale de Venise Antonio Maraini, est chargé de l'exposition d'art ; et Fabio Mainoni, s'occupe des productions industrielles. Le comité d'organisation italien se rend à Paris en janvier 1936 pour le choix du projet. En avril, au vu de la situation politique et des sanctions à l'encontre de l'Italie, la décision est repoussée à la fin du mois de juillet, Mussolini ne donnant pas son autorisation pour mettre en œuvre le projet. Au moment où la SDN retire ses sanctions, le 15 mai 1936, Mussolini donne son accord et le projet entre dans la phase opératoire. Le pavillon est surmonté d'une statue équestre représentant : « la gioventù italica, fiera, dignitosa e decisa nel gesto nobile del saluto al Duce »<sup>36</sup>, et présente des traits semblables à ceux de Mussolini, incarnant le Génie du fascisme, entraînant son peuple à la conquête du nouvel empire romain. Une fois de plus, cette exposition sert de vitrine au fascisme, qui passe par la mise en avant de la supériorité des productions artistiques nationales : «Crediamo che i nostri artisti, i nostri pittori ed i nostri scultori rappresentino nel mondo di oggi una forza creativa ed una possibilità di riscossa che porteranno rapidamente ad una maturità e ad un primato»<sup>37</sup>. En opposition à ces louanges pour l'art national, des critiques sévères sont émises du côté italien concernant

<sup>35</sup> DEZARROIS, «La biennale 1936 à Venise», *op.cit.*, p.61

<sup>36</sup>BRUNELLESCHI, « Il concorso per la statua del Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi vinto dallo scultore Giorgio Gori », *La Nuova italiana*, 24 décembre 1936, cité dans DECLEVA, «Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italie e Italia-Francia», *op.cit.*, p.146

<sup>37</sup>ZVETEREMICH R., «Prima vista all'Esposizione du Parigi», in *Casabella*, luglio 1937, p.5, cité dans DECLEVA, «Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italie e Italia-Francia», *op.cit.*, p.148

l'exposition française : « esposizione naufragata e stemperata in una confusione pretenziosa e fideistica [...] Né il Nuovo Trocadero, che è stato triplicato di volume, e fa rimpiangere la buona educazione dell'800 francese, né il Museo d'Arte Moderna ed il Gran Palais meritano la minima tenerezza e tanto meno un commento »<sup>38</sup>. Les chiffres de fréquentation de l'exposition sont également significatifs : sur 31 millions de visiteurs, 900 000 étrangers sont venus à Paris en 1937, soit seulement 42 000 italiens; contre 177 000 anglais; 90 000 américains; 88 000 belges ; 80 000 allemands ; 52 000 suisses ; 49 000 hollandais<sup>39</sup>. Les italiens ont boudé l'exposition, et ceci est dû en partie à l'action du gouvernement, qui a volontairement déployé peu de propagande incitant à visiter l'exposition, ainsi qu'à une campagne massivement suivie des localités contre celle-ci. Du côté français, André Dezarrois effectue le compte-rendu des pavillons étrangers et fait lui aussi une analyse positive de celui de l'Italie, tout en émettant des réserves subtiles sur la propagande intérieure<sup>40</sup> : « Le génie romain ne pouvait souhaiter de plus éloquent traducteur que le meilleur architecte de l'Italie fasciste, M. Marcello Piacentini, l'auteur de ce bel édifice carré, élevé sur quatre étages. Idée originale, c'est au dernier salon que se trouve, seul, le salon d'honneur, celui du Régime. [...] ne parviennent pas à nous faire aimer cette ambiance trop voulue, discordante en ses coloris contrastés, et cette manière de présenter, sur le marbre blanc ou gris, les deux têtes du Roi et du Duce »<sup>41</sup>. Par ailleurs, du côté français, la rupture avec l'Italie et le recentrement sur la nation s'exprimèrent parfaitement dans cette exposition. Déjà en mai 1935, un journaliste, qui voyait d'un mauvais œil cette invasion d'œuvres italiennes, avait lancé cette idée : « Pourquoi ne s'essaieraient-ils pas, MM. Huisman, Dezarrois et Escholier, à nous donner un magistral résumé de l'art français ? »<sup>42</sup> Ce fut chose faite deux ans plus tard, avec l'exposition *Chefs d'œuvre de l'art français*, « la plus vaste exposition d'art français jamais organisée »<sup>43</sup>. Cette exposition présentait l'art français du Moyen-Age au Post-impressionnisme, avec une partie moderne, l'exposition *Les Maîtres de l'Art Indépendant* au Petit Palais, ce qui permettait à Raymond Escholier de prendre parti pour la défense de l'art vivant. Dans une phase politique tendue, et suite à l'éloignement entre les deux nations latines, le but de

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.149

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.150

<sup>40</sup> Alors qu'en 1935 de nombreuses œuvres de propagande fasciste étaient présentes au musée du Jeu de Paume dont il est conservateur, sans que cela ait l'air de l'indisposer.

<sup>41</sup> DEZARROIS, « L'exposition. Les pavillons étrangers », *RAAM*, tome 71, 1937

<sup>42</sup> RIPE ET RAPE, « En marge d'une exposition », *Vendémiaire*, 21 juillet 1935, APP, boîte VII, dossier n°46

<sup>43</sup> HASKELL, « Le Musée éphémère », *op.cit.*



cette exposition était de mettre en scène la tradition culturelle française et ainsi de cimenter l'identité nationale<sup>44</sup>.

Ainsi, on a pu voir que le régime fasciste a participé à de nombreuses manifestations artistiques dans les années trente. Ces expositions ont eu pour but d'opérer un rapprochement avec la France, considérée comme une « sœur latine » de par le partage d'un même héritage culturel, mais on a pu voir aussi que ces manifestations étaient surtout destinées à servir de vitrine positive au fascisme et de permettre l'adhésion des masses à son idéologie. Du côté français, de nombreux intellectuels ont également œuvré à un rapprochement avec l'Italie, notamment par le biais du Comité France-Italie.

## Les comités France-Italie et Italia-Francia au cœur du rapprochement « latin »

Durant l'entre-deux-guerres, de nombreux hommes de lettres, proches de la droite voire de l'extrême-droite, amoureux de la culture latine, partent du principe que les mauvaises relations entre les deux nations sont dues à une méconnaissance du fascisme et de son pays, et décident de défendre la solidarité latine en vue d'un rapprochement franco-italien. Jusqu'à la signature des accords de Rome, ces hommes de lettres font tout pour favoriser ce rapprochement, prenant le relais face à l'échec de la diplomatie officielle. Pierre de Nolhac exprime très clairement cette mission :

Au lieu de comprendre [...] qu'une nation jeune, ardente, ambitieuse, de promptes réalisations, multipliait, pour y atteindre d'admirables efforts, nous l'avons ignorée et blessée par notre ignorance. [...] aux hommes qui vivent dans les domaines de l'intelligence, de maintenir [...] des liens que les hommes d'Etat ont laissé disjoindre<sup>45</sup>.

Rome était perçue comme la mère de la civilisation occidentale, l'Italie comme la France étaient deux Etats issus de sa grandeur, deux « sœurs latines ». Les intellectuels prennent conscience de l'existence d'un patrimoine commun et décident de le défendre par l'entente franco-italienne. La défense de l'héritage commun de la latinité se fait par des rencontres transnationales et des actions de sensibilisation des masses, ainsi que par le

---

<sup>44</sup> Concernant l'exposition *Chefs d'œuvre de l'art français*, voir l'article à paraître d'Annunziata DUCCI

<sup>45</sup> de NOLHAC Pierre, « Autour d'un enquête. Les possibilités et les conditions d'un rapprochement franco-italien », in *France-Italie*, mars 1932, cité dans DECLEVA, «Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italia e Italia-Francia», *op.cit.*, p.116

rapprochement des élites internationales : réseaux, rencontres culturelles, discours et stratégies de publication. Au sein de l'Académie française, le recrutement après la guerre d'une nouvelle génération de défenseurs du rapprochement franco-italien fut significatif. Parmi les plus actifs il faut citer : Henry Bordeaux<sup>46</sup>, Albert Besnard<sup>47</sup>, Louis Bertrand<sup>48</sup>, Louis Madelin, Emile Mâle<sup>49</sup>, Abel Bonnard<sup>50</sup>, Louis Gillet et Paul Hazard. Tous hostiles au communisme et méfiants du nazisme, ils voulaient comprendre le fascisme, et défendaient cette notion de « latinité ». C'est pourquoi la plupart se retrouvèrent au sein du Comité France-Italie, organe essentiel du rapprochement franco-italien, qui connut une nouvelle naissance au milieu des années 1920 et qui se développa dans les années 1930. Albert Besnard, Pierre de Nolhac et Louis Madelin dirigèrent ce comité successivement jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Un premier Comité France-Italie a été constitué en 1910 par un certain nombre de personnalités françaises désireuses de travailler au rapprochement franco-italien. Ce comité était dirigé par Stéphane Pichon, sénateur, ancien Ministre des Affaires étrangères, président ; Julien Luchaire, ancien directeur de l'Institut français de Florence, vice-président ; Ernest Lemonon, chargé de missions en Italie, secrétaire général. Un comité correspondant en Italie avait été créé également et était dirigé par Luigi Luzzatti, ancien président du Conseil, président, et par Ferraris, sénateur, directeur de la Nuova Antologia, vice-président. Ces deux comités préparèrent la collaboration franco-italienne avant la guerre et y travaillèrent efficacement pendant les hostilités.

Après la guerre, un comité franco-italien, fondé en 1923 à Chambéry par le baron Lalia Paternostro, provoqua la fondation d'une section à Paris en 1926. Grâce à l'appui du journal *l'Unione* dirigé par Giuseppe Attia, le comité franco-italien de Paris se constitua avec le concours direct de Charles Oulmont et de Le Roy Dupré, sous la présidence de Gabriel Faure et la vice-présidence d'Attia. L'organisme traverse alors une longue période d'inertie. Toutefois, après la mort d'Attia et grâce au dévouement de G.D. Carrano, vice-président, et d'Alberto Mostardi, secrétaire, le Comité se reconstitua sous la présidence

---

<sup>46</sup> Catholique social

<sup>47</sup> Directeur de l'Académie de France à Rome de 1913 à 1921

<sup>48</sup> Auteur d'un essai biographique *Hitler*, dans lequel il justifie les idées du nazisme au nom de la lutte contre le bolchévisme

<sup>49</sup> Directeur de l'Ecole française de Rome de 1923 à 1937

<sup>50</sup> Nationaliste maurassien et antiparlementaire ; collaborateur du journal de Georges Valois, *Le Nouveau Siècle*, puis au Courrier Royal avec Henry Bordeaux ; membre du PPF

d'Albert Besnard, de l'Académie française, avec le concours de le Roy Dupré, comme Trésorier, et de Gaston Auvrard, comme délégué général. Enfin, après une dernière réorganisation sous la direction de Jean Rivain, les statuts du Comité France-Italie, adoptés le 25 février 1926, déposés le 6 mars, furent approuvés par l'Assemblée générale du 23 mars, et la fondation du Comité fut publiée au Journal officiel du 20 mars 1929.

Dans les statuts, les objectifs du Comité sont définis de la façon suivante :

« Le Comité France-Italie a pour objet de resserrer les liens d'amitié qui existent entre la France et l'Italie, en dehors de toute question politique ou religieuse, d'en éclaircir les raisons et d'en proclamer la valeur présente et à venir. Il se propose en outre de susciter en Italie la formation d'un Comité Italia-Francia qui agira en liaison avec lui pour toutes sortes de manifestations communes ».<sup>51</sup>

Le Comité est une association constituée d'hommes et de femmes, ainsi que de sociétés représentées par un délégué. Le Comité de direction comporte de sept à douze membres, nommés chacun pour cinq ans. Le conseil d'administration se réunit trois fois par an. Diverses commissions sont organisées, par catégories professionnelles, avec deux groupes, l'un français et l'autre italien, les présidents de chaque commission étant nommés par le président du Comité. Le Comité est avant tout composé d'hommes d'art et de lettres français et italiens, de membres du gouvernement, d'ambassadeurs, d'académiciens, etc., qui revendiquent son absence de volonté politique<sup>52</sup>, bien que beaucoup soient des proches de l'Action Française ou des sympathisants des droites nationales et que l'évolution des relations diplomatiques avec l'Italie vont faire réagir.

Le chef de file de ces écrivains académiciens italophiles et voyageurs, qui œuvra toute sa vie à l'élaboration d'une entente entre la France et l'Italie, fut Pierre de Nolhac, président du Comité France-Italie. Elu à l'Académie française le 15 juin 1922, ancien élève de l'Ecole française de Rome, il fut l'auteur de nombreux ouvrages sur l'Italie. Le 21 avril 1921, Pierre de Nolhac reçoit les lauriers du Palatin, deux branches de laurier cueillies à Rome et offertes à un auteur qui avait glorifié la latinité dans ses œuvres, des mains du gouverneur de Rome. Dans une lettre à Jeanne de Flandreysy, le 28 octobre 1928, il dit : « Nous avons bien à faire pour maintenir les bons rapports avec l'Italie ; [...] les fâcheuses coïncidences de faits auxquels nous ne pouvons rien, créent des obstacles

---

<sup>51</sup>Statuts du Comité France-Italie, *annuaire 1935-1936 du Comité France-Italie*

<sup>52</sup> RIVAIN Jean : « nous ne faisons pas ici de politique ; mais la politique, malgré nous, nous touche », cité dans DECLEVA, "Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italia e Italia-Francia", *op.cit.*, p.111

sans cesse renaissants. Il faut que notre modeste action personnelle y remédie à mesure, ainsi que la conscience chaque jour plus claire de nos devoirs envers la Latinité »<sup>53</sup>.

Pierre de Nolhac, et le Comité France-Italie, participent à de nombreuses manifestations franco-italiennes. En novembre 1928, il participe à l'inauguration d'une statue en l'honneur de Pétrarque, ce dernier considéré comme un trait d'union entre la France et l'Italie, à Arezzo, en présence de représentants des gouvernements français et italien.

En 1930, des festivités sont organisées en France à l'occasion du bicentenaire de Virgile. Elles commencèrent le 23 mars et furent inaugurées par une séance solennelle dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne le 25 mars en présence de personnalités intellectuelles des deux pays. Ces fêtes ont permis le rassemblement d'académiciens des deux pays, des hommes politiques et membres du gouvernement fasciste, des diplomates, réunis pour faire l'éloge de la latinité et de l'entente franco-italienne, dans un contexte de tensions diplomatiques. Ettore Romagnoli représentait l'Académie italienne pendant la semaine parisienne de Virgile. On peut signaler la présence d'autres académiciens, surtout celle d'Ugo Ojetti. La cérémonie de clôture de ces festivités eut lieu au même endroit le 25 mars 1931. La première partie, intitulée *De Virgile à Mistral, vingt siècles de latinité* comprenait des discours de Marinetti et Jean Rivain sur Léonard de Vinci, ainsi que la lecture du poème de Pierre de Nolhac « Roma Æterna ». La deuxième partie était consacrée à la question de « l'humanisme » et à la déclamation de *l'Ode à la race latine* de Mistral, et la troisième à l'éloge de l'écrivain provençal. Fut enfin rendu public le *Manifeste des intellectuels latins*, signés par des membres du Comité France-Italie comme les écrivains Louis Bertrand, Abel Bonnard et Massimo Bontempelli, les critiques d'art Camille Mauclair et Ugo Ojetti, ou encore le baron Philippe de Zara, mais aussi par François Coty, le directeur du Figaro, Raymond Escholier, futur conservateur du Petit Palais, Louis Hautecoeur, conservateur du Luxembourg, Paul Landowski, futur directeur de la Villa Médicis et Mario Roustan, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Tous allaient être des acteurs de premier plan des échanges culturels franco-italiens dans les années suivantes. Beaucoup d'entre eux allaient aussi rendre publique leur adhésion au fascisme, à commencer par les deux principaux dirigeants du Comité France-

---

<sup>53</sup> Archives du Palais du Roure d'Avignon, cité dans POUPAULT Christophe, « Les voyages d'hommes de lettre en Italie fasciste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 n°104, p.72

Italie, Pierre de Nolhac et Philippe de Zara, ou à exprimer leur sympathie pour le régime d'ordre qui avait rendu sa puissance à l'Italie<sup>54</sup>.

La même année, des fêtes sont également données en l'honneur du poète provençal Frédéric Mistral du 25 au 31 octobre, à Rome, en présence également de membres du Comité France-Italie et de personnalités italiennes. Il s'agissait pour Giuseppe Bottai, président du comité Mistral en Italie, de rendre hommage à la langue provençale dont la racine latine était identique à celle du latin et du français et d'exalter ainsi la solidarité latine. Un message de Pierre de Nolhac est lu pendant la cérémonie :

Tout ce qui vient de Rome est grand et tous les actes de l'Italie nouvelle participent à cette grandeur [...]. Ces fêtes spirituelles, qui font la preuve de notre communauté de culture, n'auraient pas leur signification complète si elles ne montraient, devant le monde, l'union des cœurs. Les nuages passagers de la politique, qui nous semblent chargés d'orage, s'évanouiront un jour prochain, et il semblera étonnant que nous ayons pu y attacher tant d'inquiétude. [...] Vive à jamais Rome éternelle !<sup>55</sup>

Chaque manifestation et rencontre fut l'occasion de célébrer l'amitié franco-italienne devant les diplomates, les autorités fascistes, les représentants du gouvernement français, la population.

Ces réceptions organisées en 1930 ont eu un autre impact, puisqu'elles ont débouché sur le projet de création du Comitato Italia-Francia. Luciano Gennari, correspondant à Paris de plusieurs revues, voyant le Comité comme un délégué de l'Italie en France, décide d'œuvrer à la création du Comité Italia-Francia à son retour en Italie. Avec l'aide de Jean Rivain, il entre en discussion avec Mussolini pour obtenir l'autorisation du parti fasciste et valider la création du Comité. L'accord du Duce est total. Le Comité n'est pas composé uniquement de personnalités fascistes, et une certaine latitude d'autonomie est laissée par le parti, mais il est évident que le Comité ne peut agir sans le consentement des autorités fascistes. Marconi et Federzoni sont nommés présidents d'honneur, Marinetti président effectif, Borletti lui succédant, Gennari délégué du Comité Italia-Francia en France, et les deux ambassadeurs de France à Rome et d'Italie à Paris sont membres du comité d'honneur. Rivain insiste pour obtenir l'adhésion du Ministre de l'Education nationale, Balbino Giuliano, effective lors de la manifestation « des intellectuels latins »,

---

<sup>54</sup> FRAIXE, PICCIONI, POUPAULT, *op.cit.*, p.24-25

<sup>55</sup> RIVAIN Jean, *De Virgile à Mistral, discours prononcés le 26 octobre 1930*, cité dans POUPAULT Christophe, « Les voyages d'hommes de lettre en Italie fasciste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 n°104, p.73

sous la présidence du comité France-Italie en mars 1931. Le Comité Italia-Francia ne se dote de statuts officiels que le 30 janvier 1934. Tout comme le Comité France-Italie, son but est de promouvoir « le renforcement progressif et constant des liens d'amitié existant entre les deux nations, dans chaque champ de l'activité civile »<sup>56</sup>. Gennari lance également l'idée d'un groupe parlementaire France-Italie, constitué effectivement en décembre 1932.

On voit ainsi que chaque comité est fondé indépendamment, avec ses propres caractéristiques. Le comité Italia-Francia, au contraire de son homologue français, est constitué uniquement de personnalités italiennes, et le gouvernement exerce un contrôle sur ses activités. De plus, il cherche à mettre en exergue avant toute chose la nation italienne, et tout ce qui concerne la France est sujet à caution. En septembre 1933, Galeazzo Ciano, alors Sous-secrétaire d'Etat à la Presse et à la Propagande, spécifie en ce qui concerne le Comité France-Italie que les journaux doivent “dimostrare della simpatia senza pero sbilanciarsi”<sup>57</sup>; et à propos d'une visite de personnalités françaises en Italie, de conserver un ton neutre dans les articles s'y rapportant. Alors que du côté français il s'agit d'un véritable échange s'effectuant dans les deux sens, l'Italie se met en scène grâce à son propre comité, sans laisser de place à la culture française.

En mars 1934, Mussolini approuve la première série de manifestations proposées par le Comité de Borletti. Cette année-là une exposition sur les artistes français en Italie est organisée au Musée des Arts Décoratifs. Jean-Louis Vaudoyer, membre du Comité France-Italie a médité ce thème pendant dix ans avant de pouvoir le concrétiser, et cette exposition est l'occasion de rappeler la filiation importante existant entre l'art français et l'art italien, d'adresser un « magnifique hommage non seulement à Rome, mère auguste de tout ce qui est latin, mais à l'Italie même, fille aux traits particularisés de l'ancêtre commun, si riche en séductions personnelles qu'elle n'attire pas seulement vers elle les barbares ou les exilés, mais avec la même force, au contraire, ses égaux et ses pareils »<sup>58</sup>.

A l'approche des accords de Rome, la fête en l'honneur de Chateaubriand a parachevé l'action des hommes de lettres. L'inauguration d'un buste sculpté par Paul Landowski,

---

<sup>56</sup> *Comité Italia-Francia, Statuto*, Milano, 1934, copie aux Archivio di Stato, Milano, ASM, cité dans DECLEVA, *op.cit.*, p.108

<sup>57</sup> ACS, Agenzia Stefani-M.Morgagni, b.69, “Rapporti quotidiani del Capo dell'Ufficio Stampa di S.E. il Capo del Governo, febbraio 1932-dicembre 1933”, 23 septembre 1933, cité dans DECLEVA, *op.cit.*, p.121

<sup>58</sup> LIEVRE Pierre, « Les artistes français en Italie. De Poussin à Renoir », *RAAM*, tome 66, 2ème semestre 1934

directeur de la Villa Médicis, est l'occasion d'une cérémonie franco-italienne d'amitié à laquelle participaient Mussolini, Henry Bérenger, président de la Commission des Affaires étrangères du Sénat, Charles de Chambrun, Fulvio Suvich, Sous-secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères, Henry Bordeaux. Pierre de Nolhac, malade, ne se déplace pas mais écrit un discours. La figure de l'écrivain, diplomate italophile à Rome sous le Consulat et en 1828, était devenue le symbole de l'union franco-italienne. Henry Bérenger et Henry Bordeaux sont reçus en honneur à l'Académie d'Italie à l'occasion de ces cérémonies. La même année un cycle de conférences scientifiques est organisé à la Sorbonne, pendant lequel Bottai donne une conférence intitulée « De la Révolution française à la révolution fasciste », et la Comédie française effectue une tournée en Italie en avril 1935.

Mais l'événement majeur de l'année 1935 reste *l'Exposition d'Art Italien* de Paris, qui a vu l'élaboration d'intenses discours de célébration de l'entente latine. Les deux comités se sont très largement impliqués dans l'organisation de cet événement, rendu possible grâce aux accords de Rome du 7 janvier 1935, Pierre de Nolhac ayant d'ailleurs joué un rôle important dans la signature de ces accords. On retrouve de nombreux membres des comités France-Italie et Italia-Francia dans les différents comités de l'exposition<sup>59</sup> : dans le comité d'honneur, Pierre de Nolhac, Camille Barrère, Henry Bérenger, Louis Madelin, Henry de Régnier, Henry Bordeaux, Abel Bonnard, Gabriel Boissy, Denys Puech, Gabriel Faure, Paul Hazard, André Pératé, Emile Mâle, Paul Landowski ; dans le comité d'organisation, Henry de Jouvenel, Senatore Borletti, Odorico dal Fabro, Louis Gillet, Paul Jamot, Jean-Louis Vaudoyer, Etienne Michon, Conte Giuseppe Volfi di Misurata, Giovanni Agnelli, Principe Rodolfo Borghese, Dino Alfieri, Comm. Dott Francesco Giannini, Ing. Giuseppe Mazzini, Gr. Uff. Enrico Parisi, Ing. Piero Puricelli, Marchese Alberto Theodoli, S. E. Giancarlo Vallauri, Ugo Ojetti, et André Dezarrois. Cette exposition est perçue « comme un moyen de rapprocher deux peuples qui se cherchent »<sup>60</sup>, et c'est précisément ce changement de l'opinion publique qui était espéré par les deux comités, et par les Etats italien et français. A la fin du mois de mai, le sénateur Borletti tient une conférence à l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, « Le Régime fasciste vécu par un industriel », et conclut de la façon suivante :

Rien ne nous reconforte, ne nous émeut davantage que de sentir croître ici, de jour en jour, chez les plus claires intelligences françaises, compréhension et sympathie pour l'Italie nouvelle

---

<sup>59</sup> Annexes III, IV, V

<sup>60</sup> Lettre de Charles de Chambrun à Raymond Escholier, du 7 novembre 1933, APP, boîte I, dossier n°10

[...] Entre les races qui se combattent dans un mouvement de si aveugle violence qu'il heurtera inévitablement contre l'absurde, il appartient à l'idée latine de remettre les esprits d'aplomb et de prendre en main le sort de l'Occident civilisé. Et l'idée latine, veut dire, vous le savez, France-Italie<sup>61</sup>.

Après la fermeture de l'exposition, le 9 novembre 1935, une manifestation d'amitié franco-italienne a réuni Mario Roustan, ministre de l'Education nationale, Cerutti, ambassadeur d'Italie, le directeur des Beaux-Arts, le directeur des Musées Nationaux, les conservateurs et les membres du Comité des Amitiés françaises au Musée du Louvre. Le ministre a remis au sénateur italien Borletti son buste en bronze, réalisé par le sculpteur La Monaca, qui sera ultérieurement remis au Jeu de Paume, et le sénateur Borletti a remis au ministre de l'Education nationale une fonte de la maquette originale du Bernin, pour la statue de Louis XIV, maquette émigrée en Italie à la suite de la vente Aymard<sup>62</sup>. Au cours de cette cérémonie, Borletti a fait don d'une partie de sa collection au Musée du Jeu de Paume, c'est-à-dire les ouvrages d'une douzaine de peintres, sculpteurs et graveurs italiens actuels, installés le 18 novembre dans une nouvelle salle du musée<sup>63</sup>.

Suite à l'invasion de l'Ethiopie et au vote des sanctions envers l'Italie par la SDN, le Comité France-Italie, se revendiquant pourtant être en dehors de la scène politique, se sent obligé d'exprimer son opinion. Pierre de Nolhac en sa qualité de président rédige un Appel du Comité France-Italie aux membres du Parlement. Il y exalte « l'amitié scellée par le sang », en rappelant la neutralité italienne en 1914, les milliers de soldats italiens tombés en France pendant la guerre et le rôle de Mussolini en faveur de l'intervention au côté de l'Entente. Par ailleurs, Pierre de Nolhac prend également une part active au Manifeste des intellectuels français pour la Défense de l'Occident, initié par Henri Massis. Ce manifeste est publié début octobre 1935, et recueille immédiatement l'adhésion de centaines de noms parmi les plus connus de la littérature, de l'art et de la haute pensée française. Le nombre approche deux milles à la fin du mois d'octobre. Une reproduction complète du manifeste est publiée également dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, le directeur André Dezarrois étant membre du Comité France-Italie :

---

<sup>61</sup> BORLETTI Senatore, *Le Régime fasciste vécu par un industriel*, I quaderni del Comitato Italia-Francia, s.d., pp.45-46, cité dans DECLEVA, "Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italia e Italia-Francia", *op.cit.*, p.133

<sup>62</sup> « Au Musée du Louvre », *RAAM*, tome 68, 2<sup>ème</sup> semestre 1935

<sup>63</sup> « Au Musée du Jeu de Paume », *RAAM*, tome 68, 2<sup>ème</sup> semestre 1935. Sur ce sujet, voir l'article de Catherine FRAIXE, « L'art au service de la propagande fasciste. Les dons d'œuvres italiennes à la France (1932-1936) », dans FRAIXE, PICCIONI, POUPAULT (dir.), *op.cit.*, p.195-224



On n'hésite pas à traiter l'Italie en coupable, à la désigner au monde comme l'ennemi commun – sous prétexte de protéger en Afrique l'indépendance d'un amalgame de tribus incultes [...] les soussignés croient-ils devoir s'élever contre tant de causes de mort, propres à ruiner définitivement la partie la plus précieuse de notre univers, et qui ne menacent pas seulement la vie, les biens matériels et spirituels de milliers d'individus, mais la notion même de l'homme [...] Aussi ne voit-on pas sans stupeur un peuple, dont l'empire colonial occupe un cinquième du globe, s'opposer aux justifiables entreprises de la jeune Italie et faire inconsidérément sienne la dangereuse fiction de l'égalité absolue de toutes les nations [...] Ce conflit fratricide ne serait pas seulement un crime contre la paix, mais un attentat irrémissible contre la civilisation d'Occident, c'est-à-dire contre le seul avenir valable qui, aujourd'hui comme hier, soit ouvert au genre humain<sup>64</sup>.

L'espoir d'une entente ne fut jamais abandonné. Considérant que Mussolini avait ramené l'ordre en Italie, contre la menace bolchévique, qu'il participait à la renaissance de la Rome antique par ses grands travaux de dégagement des ruines, et malgré la dictature, les défenseurs de la latinité considéraient que la grandeur de Rome devait primer sur tout autre aspect du régime. Tout devait être sacrifié devant le spectre de la guerre menaçante depuis l'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne.

Chaque section locale du Comité France-Italie prend également position en octobre 1935 en rejetant toute proposition qui tendrait à humilier la nation italienne. En novembre 1935 Pierre de Nolhac, malade, est remplacé par Louis Madelin, qui envoie un message pour assurer au peuple italien la fidélité inaltérable de l'âme française. Madelin écrit en mars 1936 une lettre destinée au Président du Conseil Sarraut, au Ministre des Affaires Etrangères Flandin et au Ministre d'Etat Paul-Boncour, dans laquelle il leur demande de retirer les sanctions à l'encontre de l'Italie, « au lieu de ramener la paix en Afrique [...], [au risque] de la compromettre en Europe, en ébranlant une force et une amitié qui nous sont également nécessaires »<sup>65</sup>. Dans certains cas, assez rares, des membres des sections locales du Comité condamnent l'attitude agressive de l'Italie : on en a un exemple à Dijon, où le Président de la Faculté des Lettres Chabot démissionne avec deux autres membres.

Le Député de la Seine, Bertrand d'Aramon, président depuis février 1934 du groupe parlementaire France-Italie, malmené pendant la guerre d'Ethiopie mais reconstitué le 4 juillet 1936, donne l'assurance au sénateur Borletti, qu'une fraction de la classe politique

---

<sup>64</sup> « Echos et nouvelles. Le manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident », *RAAM*, tome 48, 2ème semestre 1935, p.334-335

<sup>65</sup> Copie transmise à l'ambassadeur Cerruti au ministère des Affaires étrangères, télégramme posté le 4 mars 1936, n.1762/534, in *ASMAE, Affari politici, Francia*, b.24, f.1, ins. « Comitato Francia-Italia », cité dans DECLEVA, "Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italia e Italia-Francia", *op.cit.*, p.135-136

française, même certains députés radicaux et socialistes, est toujours favorable au rapprochement avec l'Italie, malgré l'invasion de l'Éthiopie par les troupes fascistes.

Après la guerre d'Éthiopie, les rencontres culturelles franco-italiennes, très nombreuses avant le conflit et bénéfiques au rapprochement bilatéral, se font beaucoup plus rares. La seule manifestation d'envergure est le congrès sur les relations économiques entre les deux pays à la fin du Moyen-Âge, qui se tient à Rome du 1<sup>er</sup> au 4 juin 1936. Ces journées sont organisées avec le concours du Comité France-Italie, du Comité Italia-Francia et de l'Union intellectuelle franco-italienne, une association créée en 1916 pour accroître les échanges entre les deux nations. Les représentants français sont des universitaires italianisants guidés par Paul Hazard, qui est désigné comme président du congrès. Celui-ci est l'occasion de célébrer une fois de plus l'amitié « latine ». Afin de poursuivre des discussions fructueuses et enchantés de l'accueil des Italiens, les français prévoient une nouvelle rencontre à Paris pour l'année 1937. En 1936 également, une statue de Jeanne d'Arc, sculptée par Maxime Réal del Sarte, est offerte à la ville de Rome, et inaugurée sous les auspices des Comités Italia-Francia et France-Italie, à l'occasion des fêtes du 14 juillet<sup>66</sup>. La guerre d'Éthiopie n'a pas été une rupture totale, les liens culturels ne sont pas brisés, seulement très appauvris. Certaines manifestations sont annulées ou repoussées : Borletti remet à plus tard l'inauguration d'un buste de Massenet à la Scala au vu de la situation politique, et la venue d'une délégation de parlementaires français, est annulée, pour des raisons de logistiques officiellement.

C'est au cours de l'année 1937 que la situation s'aggrave, l'Italie alignant de plus en plus sa politique sur celle de l'Allemagne, et l'absence d'ambassadeur à Rome empêchant le maintien de relations diplomatiques. Organiser des manifestations d'amitié apparaît plus que jamais essentiel à tous ceux qui estiment qu'une entente est encore envisageable. Les Comités France-Italie et Italia-Francia continuent à organiser des rencontres amicales mais la marge de manœuvre du groupement italien apparaît de plus en plus réduite en raison de sa subordination au Parti fasciste. Seul le Comité France-Italie reste dynamique. Son président Louis Madelin décide de continuer à encourager les voyages d'amitié, bien que plusieurs séjours soient reportés ou annulés.

---

<sup>66</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 70, 2<sup>ème</sup> semestre 1936

La correspondance entre les représentants italiens du Comité France-Italie et les membres français se fait de plus en plus rare. Les Français essayent d'empêcher un rapprochement définitif entre Italie et Allemagne. En avril 1938, Louis Madelin demande la reconnaissance par la France de l'empire Italien et l'envoi d'un ambassadeur à Rome. En novembre, à l'arrivée de François-Poncet à Rome, Madelin prend contact avec l'ambassadeur italien Guariglia espérant renouer le lien défait. Toutefois, certains membres du Comité France-Italie ne peuvent cautionner toute la propagande mise en place par Ciano, notamment en ce qui concerne les revendications italiennes de la Corse, et de la Tunisie. Un article à ce propos est publié dans *le Front latin*, dirigé par Philippe de Zara, secrétaire du Comité France-Italie : « Non, non et non ! La Corse est française, aussi française que la Bretagne et l'Alsace ; la Tunisie fait partie intégrante de l'Empire français au même titre que le Maroc ou que l'Annam : quiconque y touche est notre ennemi »<sup>67</sup>. L'idée d'une alliance latine fait ainsi naufrage à l'orée de la Seconde Guerre mondiale.

---

<sup>67</sup> « Avertissement à l'Italie. Non ! non ! et non ! », *Le Front latin*, décembre 1938, cité dans DECLEVA, "Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italia e Italia-Francia", *op.cit.*, p.155

# Réseaux intellectuels et échanges d'idées

## Les revues d'histoire de l'art et de muséologie

Afin de rendre évident la mise en place de ces réseaux, et pas seulement à travers les comités France-Italie et Italia-Francia, il était nécessaire d'étudier plusieurs revues artistiques et muséographiques françaises entre 1934 et 1937. Le but est de voir si les professionnels des musées français ont été en contact avec leurs homologues italiens, s'ils ont écrit des articles sur la muséographie italienne, s'ils ont eu connaissance des innovations italiennes contemporaines en termes de muséographie, et quelle a été leur réception en France. Ainsi ont été retenues quatre revues d'histoire de l'art et de muséologie.

### *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*

Avant de commencer le dépouillement des revues dans la période étudiée, il est important de sortir des bornes chronologiques pour étudier le numéro spécial des *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts (CRLSA)*, revue dirigée par Pierre d'Espezel entre 1926 et 1931. Fondés en 1926, *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts* sont conçus comme une synthèse formelle du journal, de la revue et du livre, sous la forme d'un périodique publiant exclusivement des numéros thématiques, censés refléter les grands débats de l'époque. L'enquête y occupe une place privilégiée, dans la perspective d'une liaison entre les pouvoirs publics et les institutions privées. Très irrégulière à partir de 1928, la parution s'interrompt en 1931, avec le numéro 13 consacré entièrement aux musées. Pierre d'Espezel et Georges Hilaire, les éditeurs de la série les CRLSA chargèrent Georges Wildenstein, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, d'une étude sur la façon dont on pourrait en général rendre les musées plus attrayants

pour les visiteurs. Wildenstein demanda des contributions aux conservateurs, critiques d'art, architectes et hommes politiques de neuf pays différents. Le concept de « double musée » servit de point de départ. Ce numéro nous fournit une synthèse importante de la conception que pouvaient avoir les divers acteurs internationaux sur les institutions muséales, et met déjà en évidence des liens entre certaines personnalités françaises et italiennes, que l'on retrouve par la suite dans d'autres revues, dans les comités franco-italien, dans les rencontres internationales ou les comités d'organisation des expositions.

Le numéro spécial « Musées » est constitué de trente-neuf articles dont vingt-cinq écrits par des français<sup>68</sup>, quatre écrits par des américains, deux par des italiens, deux par des anglais, deux par des allemands, un par un espagnol, un par un suisse, un par un néerlandais, et enfin un dernier article écrit par un russe.

Les participants français sont avant tout des conservateurs et des directeurs de musées ou d'organismes patrimoniaux : on en dénombre douze sur les vingt-cinq auteurs français<sup>69</sup>. Il y a également cinq historiens et écrivains<sup>70</sup>, quatre personnalités politiques<sup>71</sup>, deux architectes<sup>72</sup>, un artiste<sup>73</sup>, et enfin un directeur de revue, qui n'est autre que Georges Wildenstein. Ce numéro spécial est avant tout une réflexion sur les musées français et leur rôle dans la société, sur la nécessité d'une rénovation des musées. Les exemples américains sont alors prédominants, ce qui explique le fait qu'un plus grand nombre de professionnels américains aient été sollicités.

Les participants italiens, au nombre de deux, sont : Francesco Pellati, Inspecteur supérieur des Antiquités et des Beaux-Arts d'Italie et Margherita Sarfatti, proche de Mussolini et auteur d'une biographie du Duce, qui s'expriment respectivement sur les

---

<sup>68</sup> Cette prédominance s'explique par le fait que le commanditaire de cette étude soit une revue française

<sup>69</sup> Jean Babelon, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale ; Paul Deschamps, Directeur du Musée de sculpture comparée ; Fernand Guey, directeur des Musées de Rouen ; Raymond Koechlin, Président du Conseil des Musées Nationaux ; Marcel Nicolle, attaché honoraire au Musée du Louvre ; Georges Pascal, conservateur-adjoint au Musée Galliera ; Salomon Reinach, membre de l'Institut, conservateur des Musées Nationaux ; Georges-Henri Rivière, Sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro ; Léon Rosenthal, Directeur des Musées de Lyon ; Georges Rouault, conservateur au Musée Gustave Moreau ; Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre ; Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre

<sup>70</sup> Adolphe Basler ; André Demaison ; Pierre d'Espezel, archiviste-paléographe ; Elie Faure ; Henri Focillon, professeur à la Sorbonne

<sup>71</sup> Henry de Jouvenel, Sénateur, ancien Ministre, Ambassadeur de France ; Gustave Doussain, député, Vice-président de la Commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts ; André Honnorat, sénateur, ancien Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Georges Monnet, député

<sup>72</sup> Auguste Perret ; Pontremoli, membre de l'Institut, architecte du gouvernement

<sup>73</sup> André Lhote

caractéristiques et l'organisation des musées italiens, et sur la conservation et la restauration de la peinture.

Nous détaillerons dans la dernière partie le contenu théorique de ces divers articles, mais on peut déjà voir que certaines personnalités françaises et italiennes, que l'on retrouvera plus loin, ont pu être en contact par le biais de cette enquête et avoir connaissance des caractéristiques muséologiques de l'autre nation « latine ».

### *Le Bulletin des Musées de France*

Une autre revue d'importance est le *Bulletin des Musées de France (BMF)*. Il s'agit d'une revue publiée sous la direction des Musées Nationaux, qui a pour but de rendre compte des nouvelles acquisitions des musées nationaux et parfois étrangers, de l'avancée des études sur les collections, de l'aménagement des musées, etc. Les expositions y sont annoncées, ainsi que les publications concernant les musées. De 1890 à 1893, un premier *Bulletin des musées de France*, créé par Léonce Bénédict et Edouard Garnier, fut publié par la direction des Musées nationaux et la direction des Beaux-Arts. À partir de 1906, Paul Vitry reprit l'idée de ce projet sous le nom *Musées et Monuments de France*, qui devint le *Bulletin des musées de France* en 1908. La revue de Paul Vitry s'intéresse aux richesses des monuments et des collections publiques de la France, commentant les propriétés anciennes, aussi bien que les acquisitions dues à la générosité de l'Etat des municipalités ou des initiatives privées. A partir de 1911, elle paraît avec un nouveau titre *Les Musées de France*, grâce à l'appui de la Société des amis du Louvre et de l'Union centrale des arts décoratifs, et est publiée par la librairie Longuet. Sa parution s'arrête fin 1914, après l'éclatement de la Première Guerre mondiale. De 1923 à 1928, l'idée de cette publication fut reprise et adaptée par la revue d'information artistique *Beaux-Arts*, appartenant à la *Gazette des Beaux-Arts*, et dirigée par Georges Wildenstein et Théodore Reinach. Une des plus importantes rubriques, le « Bulletin des musées », de quatre à huit pages, est confiée à Paul Vitry et consacrée à l'activité et à l'enrichissement des musées parisiens et départementaux. Le reste de la revue s'intéresse au patrimoine monumental français et à l'ensemble de l'actualité artistique en France et à l'étranger. Fin 1928, la revue change de formule et paraît sous le titre *Beaux-Arts, Chronique des arts et de la curiosité*, désormais joint à la *Gazette des beaux-arts*. La rubrique « Bulletin des

musées » se développe quant à elle de manière indépendante sous la forme d'un nouveau *Bulletin des musées de France*, paraissant de 1929 à 1947 (avec une interruption de 1939 à mars 1946) toujours sous la direction de Paul Vitry, jusqu'à sa mort en 1941. La revue est alors éditée par la Direction des Musées Nationaux. Entre dix et douze numéros par an furent édités de 1929 à 1950.

Les contributeurs sont pour la plupart des professionnels français, se préoccupant de musées français. Il n'y a aucun article sur les musées italiens, sur la critique de la muséographie des expositions d'art italien en France. Mais certains se retrouvent au contact de leurs collègues italiens lors d'événements muséographiques majeurs. C'est le cas de la conférence de 1934 organisée à Madrid, à laquelle ont participé certains rédacteurs de la revue, tels Hans Haug, conservateur au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, et René Jullian, conservateur des musées de Lyon. Des membres du comité de *l'Exposition d'Art Italien* sont également présents au sein du *BMF*, comme Henri Verne, Paul Vitry, Jean-Louis Vaudoyer, Etienne Michon, Gabriel Rouchès, René Huyghe, Georges Fontaine, Jean Robiquet, André Dezarrois, Albert Henraux, président de l'Association des Amis des Musées de France. On peut citer également Jean Vergnet-Ruiz, Charles Sterling et Claude Escholier, qui ne sont pas membres d'un comité mais qui ont participé à l'organisation de cette exposition.

Le dépouillement de cette revue ne nous a pas apporté d'informations majeures sur les échanges avec les professionnels des musées, en ce qu'il ne s'agit que de rédacteurs français écrivant sur la situation muséale française. Cependant, mis en parallèle des autres réseaux, on peut mettre en lumière les liens entre les principaux acteurs qui participent aux événements majeurs de cette période. Par ailleurs, le *Bulletin des Musées de France* est un indicateur de la situation muséale française de l'époque. La revue nous permet de suivre les divers remaniements, réaménagements ou construction de musées en France, depuis le Musée du Louvre jusqu'aux petits musées de province.

## *La Gazette des Beaux-Arts*

Revue d'art française fondée en 1859 par Charles Blanc, historien de l'art et directeur de l'administration des Beaux-Arts pendant la Révolution de 1848, la *Gazette des Beaux-Arts* (GBA) a constitué une référence internationale en histoire de l'art pendant près de 150 ans. Son fondateur définit la *Gazette* comme une entreprise encyclopédique visant à la diversification des méthodes et des objets de la « critique d'art ». Elle se distingue par sa longévité et son histoire remarquable, fondatrice de la discipline. Parmi ses directeurs on trouve l'amateur d'art Charles Ephrussi, le critique Roger Marx, l'helléniste Théodore Reinach, et le riche collectionneur Georges Wildenstein, ce dernier reprenant le rôle de directeur après la mort de Théodore Reinach de janvier 1929 jusqu'à novembre 1963. Du côté des collaborateurs, les artistes de renom côtoient les écrivains : Paul Signac ou Emile Bernard signèrent des articles, tout comme les frères Goncourt, qui offrirent à la *Gazette* des contributions sur l'art du XVIIIe siècle, ou Ernest Renan, sur l'art phénicien, Marcel Proust, sur Ruskin, André Gide, sur le Salon d'automne de 1905. Des collectionneurs tel Seymour de Ricci, et surtout de nombreux historiens et historiens d'art comme Théodore Duret, Bernard Berenson, Germain Bazin, Henri Focillon, André Chastel, ou des spécialistes venus d'autres horizons comme Claude Levi-Strauss ou Erwin Panofsky contribuèrent au rayonnement international de la revue. Par ailleurs, l'ambition de la *Gazette*, sous-titrée « Courrier européen de l'art de la curiosité » jusqu'en 1907, est de favoriser une émulation européenne : elle met donc en place des réseaux de correspondants dans toute l'Europe. Après la Première Guerre mondiale, la *Gazette* tente de s'adresser aux lecteurs anglophones en proposant des résumés des articles en anglais. En 1936, la *Gazette des Beaux-Arts* renforce son équipe de rédaction et accroît son comité de patronage, incluant de nombreuses personnalités européennes et américaines, mais aussi des professionnels ou encore des amateurs d'art et de lettres.

Le comité de patronage est composé essentiellement d'intellectuels français membres de l'Académie, de l'Institut, du Conseil des Musées nationaux, ou de conservateurs, comme Louis Metman, conservateur du Musée des Arts décoratifs ; ainsi que de personnalités étrangères éminentes, comme S.A.R. Gustave-Adolphe, Prince héritier de Suède ou S.A.R. Le Prince Paul, Régent de Yougoslavie. Le comité de direction,



mentionné seulement à partir du tome XVI, est composé en majorité des directeurs et conservateurs des musées les plus importants dans le monde, au nombre de seize<sup>74</sup>, et d'historiens et académiciens<sup>75</sup>, avec seulement un italien parmi eux, et non des moindres : Ugo Ojetti. On peut citer certaines personnalités que l'on retrouvera plus tard dans ce mémoire : Eric Mac Lagan, Directeur du Victoria and Albert Museum, F. Schmidt-Degener, Directeur du Rijksmuseum, Fiske Kimball, Directeur du Pennsylvania Museum of Art. Enfin le comité de rédaction ne comprend que des professionnels des musées et historiens de l'art français : Paul Jamot, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ; André Joubin, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ; Pol Neveux, de l'Académie Goncourt, Inspecteur Général des Bibliothèques ; E. Potter, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ; Louis Réau, directeur de l'Institut français de Vienne ; Georges Wildenstein, directeur ; Jean Babelon, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ; Pierre d'Espezel, ancien membre de l'École française de Rome ; Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque Nationale ; Emile Dacier, inspecteur général des Bibliothèques ; Henri Focillon, professeur à la Sorbonne ; Louis Hautecoeur, conservateur du Musée du Luxembourg ; Charles Picard, membre de l'Institut. La majeure partie de ce comité de rédaction fait partie du comité d'honneur<sup>76</sup> ou du comité d'organisation<sup>77</sup> de l'*Exposition d'Art Italien* de 1935.

Il s'agit avant toute chose d'une revue consacrée à l'histoire de l'art, et on ne trouve donc que peu d'informations concernant la muséographie. Au contraire du *Bulletin des Musées de France*, des contributeurs étrangers peuvent écrire des articles pour la revue. On peut citer l'exemple d'un article d'une italienne, Laura Coggiola Pittoni, sur un artiste français, « Louis Dorigny », article influencé par les événements politiques :

---

<sup>74</sup> Kenneth Clark, Directeur de la National Gallery ; José de Figueiredo, Directeur des Musées nationaux d'art ancien de Lisbonne ; Axel Gauffin, Conservateur du Musée National de Stockholm ; Gustav Gluck, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne ; Fiske Kimball, Directeur du Pennsylvania Museum of Art ; Eric Mac Lagan, Directeur du Victoria and Albert Museum ; J.B. Manson, conservateur de la Tate Gallery, Millbank ; Frederik Poulsen, conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague ; Johnny Roosval, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm ; Paul J. Sachs, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge ; F.J. Sanchez Canton, Sous-directeur du Musée du Prado, de Madrid ; F. Schmidt-Degener, Directeur du Rijksmuseum ; Alfred Stix, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art de Vienne ; Leo Swane, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague ; Jens Thiis, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo ; W.R. Valentiner, Directeur du Detroit Institute of Art

<sup>75</sup> Bernard Berenson ; J. Puig I Cadafalchi ; Paul Ganz, Professeur à l'Université de Bâle ; Nicolas Jorga, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest

<sup>76</sup> Julien Cain ; Henri Focillon

<sup>77</sup> Louis Réau ; Louis Hautecoeur ; Jean Babelon ; André Joubin ; Paul Jamot

Les événements récents qui ont sanctionné l'heureux renouveau de l'amitié de la France et de l'Italie nous sont un bon prétexte pour évoquer l'œuvre d'un artiste français qui non seulement admirait, comme tous ses compatriotes, les maîtres italiens des siècles d'or de notre Renaissance, mais encore aimait l'Italie autant que sa propre patrie, et qui y développa tout son génie<sup>78</sup>.

Des auteurs français écrivent également des articles ayant trait à l'Italie, à l'histoire de l'art<sup>79</sup>, ou bien concernant les réalisations contemporaines, comme c'est le cas avec un article de R. Doré, sur l'urbanisme sous le régime fasciste<sup>80</sup>.

De plus, deux rubriques présentes dans chaque numéro de la *Gazette* permettent de donner aux lecteurs français un aperçu de ce qu'il se passe au même moment à l'étranger. La « Revue des revues », liste les revues étrangères d'histoire de l'art, les différents articles intéressants et leurs auteurs. Cette revue des revues permettait aux lecteurs français, et plus particulièrement aux historiens et conservateurs, de connaître les productions intellectuelles de leurs homologues italiens. En ce qui concerne l'Italie, la *Gazette des Beaux-Arts* recense le *Bolletino d'Arte*, la *Rivista d'Arte*, *l'Arte*, *l'Africa italiana*. Parmi ces auteurs, on retrouve plusieurs noms de personnalités italiennes ayant participé à l'organisation de *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, ou ayant participé à la Conférence de Madrid ou écrit des articles dans la revue *Mouseion*, que nous verrons plus tard : Piero Sanpaolesi (*Rivista d'Arte*), Ugo Procacci (*Rivista d'Arte*, *Bolletino d'Arte*), Adolfo Venturi (*L'Arte*), Carlo Gamba (*Bolletino d'Arte*, *Rivista d'Arte*), Gino Fogolari (*Bolletino d'Arte*), Edoardo Galli (*Bolletino d'Arte*), Ugo Ojetti (*L'Arte*), Luigi Serra (*Bolletino d'Arte*). Il est intéressant de noter que les articles publiés dans ces revues italiennes par ces historiens italiens ne concernent, sauf exception<sup>81</sup>, que des sujets d'histoire de l'art italienne. Tandis que les français évoquent tous les sujets dans les revues françaises, en faisant il est vrai une place privilégiée aux thèmes nationaux, les italiens se consacrent seulement à l'étude de leurs productions nationales. Les rubriques « Bibliographie » et « Bibliographie muséographie », listent les ouvrages les plus

---

<sup>78</sup> COGGIOLA PITTONI Laura, « Louis Dorigny », *GBA*, tome 13, 1er semestre 1935, p.321

<sup>79</sup> Dont certains qui rappellent la volonté d'universalité de l'art italien affirmée par Ugo Ojetti dans le catalogue de *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, qui revendiquait la dette contractée par les artistes français envers l'Italie : celui de ALAZARD Jean, « Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs italiens », *GBA*, tome 16, 2ème semestre 1936, en est un bon exemple

<sup>80</sup> DORE R., « Mussolini urbaniste », *GBA*, tome 15, 1<sup>er</sup> semestre 1936, p.240-243

<sup>81</sup> GAMBÀ Carlo, « Un tableau de Jan Molenaer aux Offices », *Bolletino d'arte*, février-mars 1934, cité dans *GBA*, tome 11, 1<sup>er</sup> semestre 1934

importants parus dans le domaine de l'histoire de l'art et de la muséographie, dont certains écrits par des auteurs italiens.

### *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*

La revue est fondée en 1897 par Jules Comte, ancien Inspecteur général des Ecoles d'Art décoratif, directeur honoraire des Bâtiments civils et des Palais nationaux, membre de l'Institut et président du Syndicat de la presse artistique. La *Revue de l'art ancien et moderne* (RAAM) est créée dans le but de mettre les grandes questions d'archéologie, d'art ancien et d'art contemporain à la portée d'un public d'érudits, de spécialistes, des musées et des universités. Très soutenue par les membres de l'Académie des Beaux-Arts, la revue est d'une facture luxueuse qui lui vaut rapidement une réputation internationale. Après la mort de Jules Comte en 1913, le titre est racheté en 1919 par le Comité d'expansion artistique française, qui regroupe des « amateurs éminents » désireux de « faire mieux connaître à l'étranger nos artistes et nos méthodes d'histoire de l'art »<sup>82</sup>. Le nouveau directeur, André Dezarrois, conservateur du Musée du Jeu de Paume, rassemble des critiques d'art, historiens d'art et conservateurs de musées qui sont aussi les collaborateurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. A partir de 1922, son sommaire comprend également des « Chroniques », sous forme d'articles plus courts qui relatent l'actualité en France et à l'étranger, tandis que le supplément de la revue se concentre sur l'information proprement dite sous le nom de *Bulletin de l'art ancien et moderne* (1899-1935). Sa formule se renouvelle ensuite en 1936, avec des rubriques plus variées, et un nouveau titre : *la Revue de l'art*. Sa publication cesse définitivement avec le numéro de décembre 1937 (paru le 15 janvier 1938), malgré l'obtention du Grand Prix à l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937. Cet arrêt est dû aux difficultés matérielles et à la hausse des prix de fabrication, qui avait rendu sa publication irrégulière tout au long de l'année.

Entre 1934 et 1936, le conseil de rédaction est composé de sept conservateurs et directeurs de musées<sup>83</sup>, de sept universitaires et historiens<sup>84</sup>, de cinq écrivains et

---

<sup>82</sup> RAAM, tome 29, 2<sup>ème</sup> semestre 1919

<sup>83</sup> Marcel Aubert, directeur de la Société française d'archéologie, professeur à l'Ecole des Chartes, Conservateur adjoint au Musée du Louvre ; René Dussaud, membre de l'Institut, conservateur des antiquités orientales au Musée du Louvre ; Pierre de Nolhac, directeur du Musée Jacquemart-André, président du Comité France-Italie ; Guillaume

essayistes<sup>85</sup>, de deux membres du Conseil des Musées Nationaux<sup>86</sup>, d'un artiste<sup>87</sup>, et enfin d'une secrétaire<sup>88</sup>.

En croisant ces informations avec l'annuaire du Comité France-Italie, on constate que certaines personnalités appartenant au Comité se retrouvent au sein du comité de rédaction de la *RAAM*. C'est le cas de Pierre de Nolhac, Louis Gillet, Abel Bonnard et André Dezarrois. Chaque numéro comprend une autre rubrique, insérée dans le bulletin, et intitulée « Dans les musées », qui recense les événements majeurs, expositions, aménagements, ouverture de nouvelles institutions, etc., pour les musées français.

Une autre rubrique est insérée également dans le bulletin à chaque numéro, intitulée « La vie artistique à l'étranger », et recense les événements majeurs intervenant dans le domaine de la muséographie pour chaque pays, dont l'Italie. En effet, la revue rend compte ainsi des récents aménagements réalisés dans les musées italiens (par exemple la restauration du Musée Napoléon à l'Île d'Elbe<sup>89</sup> ou les travaux de réorganisation de la Pinacothèque de Naples entrepris depuis 1930<sup>90</sup>), de l'ouverture de nouveaux musées (comme le Musée d'art étrusque installé dans le palais de Ludovic le More à Ferrare<sup>91</sup>), ou les aménagements archéologiques et urbanistiques réalisés par Mussolini (tel le dégagement du Château Saint-Ange<sup>92</sup> ou celui du Mausolée d'Auguste<sup>93</sup>, ou bien la nouvelle gare « moderne » de Florence<sup>94</sup>). Cette rubrique signale également les expositions organisées en Italie, comme une exposition de peintres français où figurent des œuvres de Dunoyer de Segonzac, Lotiron, etc, à Rome<sup>95</sup>, la deuxième Exposition internationale d'art sacré<sup>96</sup>, ou encore l'exposition consacrée à Titien organisée à Venise

---

Janneau, administrateur du Mobilier national, rédacteur en chef ; René Grousset, conservateur au Musée Cernuschi ; Fernand Mercier, conservateur du Musée de Besançon ; Louis Demonts, Conservateur honoraire des Musées nationaux

<sup>84</sup> Henri Focillon, membre du comité de rédaction de la *GBA* ; Louis Hourticq, membre de l'Institut, inspecteur général de l'Instruction publique, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts ; Emile Mâle, de l'Académie française, directeur de l'École française d'Archéologie à Rome ; Louis Gillet, de l'Académie française ; Emile Dacier, membre du comité de rédaction de la *GBA* ; Paul Fierens ; Paul Pelliot, membre de l'Institut

<sup>85</sup> Raymond Bouyer ; Abel Bonnard, de l'Académie française ; Jean Cassou ; Paul Morand ; Edmond Pilon

<sup>86</sup> Maurice Fenaille, membre de l'Institut, Vice-président du Conseil des Musées Nationaux ; David David-Weill, Président du Conseil des Musées Nationaux

<sup>87</sup> André Lhote

<sup>88</sup> Jeanne Lejeaux, diplômée de l'École du Louvre

<sup>89</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 65, 1<sup>er</sup> semestre 1934

<sup>90</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 71, 1937

<sup>91</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 65 1<sup>er</sup> semestre 1934

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 66, 2<sup>ème</sup> semestre 1934 : « M. Mussolini, donnant lui-même le premier coup de pioche du démolisseur, vient de faire entreprendre des fouilles pour remettre au jour ce qui reste du fastueux tombeau commandé par Auguste à son usage.

<sup>94</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 69, 1<sup>er</sup> semestre 1936

<sup>95</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 65, 1<sup>er</sup> semestre 1934

<sup>96</sup> *Ibid.*

en 1935<sup>97</sup>. Les restaurations sont aussi évoquées, comme par exemple la restauration d'un tableau de Raphaël appartenant à la Galerie Borghèse<sup>98</sup>, restauration à laquelle un article de la revue *Mouseion* est également consacré.

Après avoir détaillé ces revues françaises pour mettre en lumière la pénétration des idées muséales italiennes en France, nous adopterons un point de vue plus international, en nous concentrant sur l'action de l'Office International des Musées, qui a permis de mettre en relation des professionnels de nombreux pays, dont la France et l'Italie.

## L'action de l'Office International des Musées

La Première Guerre mondiale représente une rupture en termes géopolitiques autant que culturels. L'époque est celle des évolutions radicales, dans tous les domaines. La Société des nations (SDN) voit le jour dans ces temps difficiles, avec l'espoir qu'une organisation internationale pourrait veiller au maintien de la paix et éviter que les horreurs de la guerre ne se reproduisent. Bien que cela ne soit pas indiqué dans le pacte de la Société des Nations, celle-ci s'occupait de la diffusion d'un idéal dans la sphère politique, de l'échange de biens matériels, et également du renforcement des relations intellectuelles entre les pays.

Dès 1920, l'Assemblée de la SDN envisage la possibilité de fonder une organisation technique attachée à la SDN : l'Organisation de Coopération intellectuelle (OCI), qui comprendrait la Commission internationale de Coopération intellectuelle (CICI) puis l'Institut international de Coopération intellectuelle (IICI). En septembre 1921, la SDN adopte une proposition française pour la constitution d'un organisme destiné à renforcer la collaboration des nations dans le domaine du travail intellectuel et à consolider l'action en faveur de la paix tout en suscitant un esprit international. Il s'agit de promouvoir les échanges entre scientifiques, universitaires, artistes et intellectuels. De plus, l'émotion esthétique que suscite la contemplation d'un chef-d'œuvre doit amener à une prise de conscience de l'universalité du génie humain, et à une meilleure appréhension des autres cultures. Les musées apparaissent donc comme un des moyens d'ancrer le pacifisme dans les esprits.

---

<sup>97</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 68, 2<sup>ème</sup> semestre 1935

<sup>98</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 65, 1<sup>er</sup> semestre 1934

C'est à l'historien d'art Henri Focillon que revient la paternité de l'Office International des Musées (OIM). En 1926, devant une assemblée composée de personnalités telles que Béla Bartók, Thomas Mann ou Paul Valéry, il propose la création d'une organisation internationale de coopération spécialisée dans les champs des musées et du patrimoine. La proposition est unanimement saluée et est officiellement ratifiée lors de la VII<sup>e</sup> assemblée de la SDN. L'OIM est donc créé en juillet 1926, sur une décision de la CICI. L'OIM est gouverné par une commission de direction présidée par Jules Destrée, ancien Ministre de la Culture belge, composée de cinq membres, incluant un délégué de la CICI, un délégué de la Sous-commission des arts et lettres, le secrétaire du CICI, et le directeur de l'IICI. L'OIM a pour ambition de susciter la coopération internationale entre les musées, par le biais d'expositions transnationales, d'échanges d'œuvres d'art et, surtout, par la diffusion des techniques muséales. L'OIM doit aussi mener à bien la mission de la CICI et préparer les musées à leur rôle éducatif. Le musée doit se défaire de l'image d'un cabinet de curiosité et former une institution largement ouverte aux problèmes sociaux et culturels. Les auteurs européens étaient convaincus que les musées américains étaient des modèles d'institutions éducatives<sup>99</sup>. La revue *Mouseion*, fondée en 1927, est diffusée d'abord dans les musées européens, puis dans le reste du monde, et publie des articles muséologiques de qualité, en faisant appel aux principales personnalités scientifiques de l'époque.

Durant les années 1930, l'OIM organise de grandes conférences internationales d'experts, destinés à faire le point sur les évolutions muséales et patrimoniales. La revue *Mouseion* relaye cette action, en publiant les communications scientifiques réalisées à ces occasions. En 1930, une première conférence se tient à Rome, sur le thème de la restauration d'art<sup>100</sup>. L'apport des techniques venues de la chimie et de la physique révolutionne les connaissances en matière picturale et sculpturale. L'année suivante a lieu la conférence d'Athènes sur la conservation des monuments<sup>101</sup> : il s'agit d'une date-clé

---

<sup>99</sup> « Un musée est aussi utile pour une collectivité qu'une église et une bibliothèque », citation de Jean Capart à propos des musées américains, dans GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p.75

<sup>100</sup> Voir le mémoire de recherche d'Irène PORTAL, *La Conférence internationale de Rome pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art, octobre 1930*, Paris, Ecole du Louvre, 2012

<sup>101</sup> Voir *La Conservation des monuments d'art et d'histoire*, Paris, Office International des Musées, 1932, et *Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*, éd. établie par Françoise CHOAY, Paris, 2002

dans l'histoire patrimoniale, puisque c'est à cette occasion qu'apparaît officiellement la notion de patrimoine commun de l'humanité, qui va ensuite être repris par l'Unesco. En 1934, l'OIM organise à Madrid une conférence sur l'architecture et l'aménagement des musées. Cette rencontre donne lieu à la publication d'un manuel à l'usage des conservateurs : *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art*<sup>102</sup>. Une dernière conférence a lieu au Caire, en mars 1937, sur les nouvelles techniques archéologiques<sup>103</sup>. En 1936, une recherche est menée par l'OIM, qui mène à la rédaction d'un projet de Convention pour la protection des monuments historiques et des œuvres d'arts en temps de guerre, présenté au Conseil et à l'Assemblée générale de la Ligue des Nations en 1938. La guerre interrompt cette intense activité scientifique. L'OIM est dissout en 1946, suite à la création des Nations Unies, de l'UNESCO et du Conseil International des Musées (ICOM), ce dernier venant le remplacer.

### *La Revue Mouseion*

La revue *Mouseion*, organe de l'Office international des musées, est créée en 1927. Publiée à Paris par l'Institut international de coopération intellectuelle, la revue a pour ambition d'accompagner la coopération internationale entre les musées, encouragée par l'OIM, et contribue à la fondation de la discipline muséologique. Elle est rédigée par les principales personnalités scientifiques mondiales liées à la conservation, à la restauration, et à la protection des œuvres d'art et du patrimoine, monumental et archéologique, et publie les communications réalisées à l'occasion des grandes conférences internationales d'experts de l'OIM. Publiée d'abord en français, puis en cinq langues à partir de 1931 (français, anglais, allemand, espagnol et italien), *Mouseion* se veut résolument internationaliste. Elle sollicite les spécialistes du monde entier, mais publie majoritairement des auteurs européens. Sa diffusion n'en est pas moins internationale : *Mouseion* parvient au fil des ans à réaliser son souhait de devenir « une libre tribune pour les conservateurs du monde entier ». Sa parution cesse durant la Seconde Guerre

---

<sup>102</sup> *Muséographie, Architecture et aménagement des musées d'art : conférence internationale d'études*, Madrid, 1934, vol.1-2, Paris, Office International des Musées, 1934

<sup>103</sup> Voir *Acte final de la Conférence internationale des fouilles*, Le Caire, mars 1937, Paris, Office International des Musées, 1937

mondiale, pour reprendre en 1946, de manière éphémère. En 1949 lui succède *Museum*, ancêtre de l'actuel *Museum International*.

Le comité de direction est composé de deux français, Henri Bonnet, Directeur de l'Institut international de Coopération intellectuelle, et Jean Guiffrey, conservateur des peintures et dessins au Louvre, ainsi que d'un italien, Francesco Pellati, Inspecteur supérieur des Beaux-Arts d'Italie, que l'on a vu participer à l'enquête des *CRLSA*. Des articles sont écrits par des français et des italiens sur leurs conceptions respectives des musées, sur les innovations en matière de présentation, sur les problèmes matériels, etc. Les professionnels italiens sont assez prolifiques, avec de nombreux auteurs et de nombreux articles sur les musées italiens : G. Giovannoni, directeur de l'Ecole Supérieure d'architecture à Rome (« Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne ») ; Vittorio Viale (« La réorganisation de la Galerie d'art moderne de Turin ») ; G. Pacchioni (« Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin ») ; V. Castrilli (« La statistique et les musées ») ; Francesco Pellati (« Les recherches archéologiques en Italie, en 1934. Relevé topographique et commentaires » et « Les recherches archéologiques en Italie en 1935-Relevé topographique et commentaires ») ; Piero Sanpaolesi, ingénieur (« Le transport et l'emballage des objets pour l'exposition d'art italien de Paris ») ; Biagio Biagetti, directeur de la Pinacothèque du Vatican (« La nouvelle Pinacothèque du Vatican ») ; Luigi Serra, Surintendant à l'art médiéval et moderne pour les Marches (« Le Musée industriel de Rome ») ; Ugo Procacci (« Quelques récentes restaurations de peintures de la Toscane ») ; le Professeur Guido Calza, Directeur des fouilles d'Ostie (« Le nouveau Musée Romain d'Ostie ») ; le Professeur Giuseppe Ceccarelli (« Pour un Musée Italien d'Ethnographie nationale ») ; le Professeur Giovanni Podenzana (« L'organisation du Musée ethnographique de la Lunigiana ») ; Ester Loiodice (« La Fiche-type du Musée des Traditions populaires de la Capitanate ») ; A. De Rinaldi, conservateur de la Galerie Borghèse (« La restauration du tableau n°371 de la Galerie Borghese ») ; Edoardo Galli (« Projet de restauration et de dégagement de l'Arc de Trajan à Ancône ») ; le Professeur E. Lavagnino, Inspecteur à la Surintendance royale des Galeries et œuvres d'art du Latium (« La conservation et la restauration des peintures murales »). Les italiens utilisent à leur avantage la portée internationale de *Museum* pour mettre en avant leurs innovations muséographiques, la grande majorité de ces articles



étudiant la rénovation des musées italiens, les avancées archéologiques ou scientifiques. Du côté français on a un nombre plus restreint d'articles, et il s'agit à la fois d'articles généraux et de développements concernant les musées nationaux, avec en exemples principaux de cette période le Musée du Louvre et le Musée Guimet : Dr Robert Régnier (« La vermoulure des meubles et bois sculptés ») ; A. Merlin et L. Poinssot (« Enlèvement et remontage des mosaïques ») ; Jacques de Soucy (« L'éclairage des musées en France ») ; Charles Picard (« Pour un répertoire international des collections d'antiquités grecques ») ; Jean Capart (« Pour un répertoire international des collections d'antiquités égyptiennes ») ; Jacques Jaujard (« Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre ») ; Jean Babelon (« Note sur le cabinet des Médailles de Paris ») ; Philippe Stern (« La réorganisation du Musée Guimet et les problèmes muséographiques ») ; Pierre Coupel (« Organisation du Service des antiquités des Etats du Levant sous mandat français ») ; J. et M. André, architectes (« Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Nancy ») ; René Jullian, conservateur des musées de Lyon (« Le Musée des Beaux-Arts de Lyon et ses nouveaux aménagements »).

### *La Conférence de Madrid en 1934*

Cette conférence a été organisée par l'Office International des Musées à Madrid, du 28 octobre au 4 novembre 1934. Réunir ces spécialistes et techniciens afin de les faire échanger sur leurs points de vue divergents est une des missions que s'est assigné l'OIM depuis sa création en 1926. La conférence précédente, organisée à Athènes du 21 au 30 octobre 1931, était consacrée à l'étude de la protection et de la conservation des monuments d'art et d'histoire, sous la présidence de Jules Destrée. Les études s'étaient réparties en diverses classes, étudiées par différents collaborateurs tels que Balanos, Guido Calza Bini, Formigé, Jean Guiffrey, Louis Hauteceur, Horta, J-P Lauer, Paul Léon, Amedeo Maiuri, Etienne Michon, Munoz, Oikonomos, Francesco Pellati, Poinssot, Pontremoli, Schmidt, Henri Verne, Jean Verdier, Paul Vitry<sup>104</sup>, garantissant la valeur des études publiées

Le but de la conférence de Madrid, intitulée *Muséographie : l'architecture et l'aménagement des musées d'art*, était de faire le point sur une vingtaine d'années

---

<sup>104</sup> « Bibliographie Muséographie », *GBA*, tome 12, 2<sup>ème</sup> semestre 1934, p.91

d'expériences diverses et de réalisations multiples en matière de musées, effectuées dans plusieurs pays. Il importait donc de marquer l'évolution des principes qui constitue cette technique nouvelle qu'est la muséographie. Tributaires des disciplines scientifiques les plus diverses, la muséographie exige en effet une large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays.

Sur soixante-neuf participants, on a une large majorité d'intellectuels espagnols, ce qui s'explique facilement par le fait que la conférence ait été organisée en Espagne, suivis de près par les italiens avec quatorze professionnels : le Professeur Biagio Biagetti, Directeur artistique des Collections Pontificales ; Comm. Ettore Modigliani, Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna per la Lombardia, Direttore della R. Pinacoteca di Brera ; Ugo Ojetti, Membre de l'Académie Royale d'Italie ; Francesco Pellati, Inspecteur Supérieur des Beaux-Arts d'Italie ; Comm. Prof. Luigi Serra, Surintendant à l'Art médiéval et Moderne pour les Marches ; Prof. Nino Barrantini, Capo de l'Ufficio d'Arte del Comune di Venezia ; le Professeur Michele de Benedetti, Inspecteur honoraire aux monuments et aux galeries de Rome ; Comm. Arch. Gino Chierici, Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Campania ; le Professeur Amedeo Maiuri, Directeur du Musée National ; Comm. D. Giovanni Mariotti, Capo Sezione al Ministero dell'Educazione Nazionale ; Comm. Prof. Rodolfo Micacchi, Capo Ufficio Scuole e Archeologia ; le Professeur Paolo Toschi, Commission italienne de Coopération intellectuelle ; le Professeur Nello Tarchiani, Directeur de la R. Galleria degli Uffizi ; Comm. Nicola Mario Orazi, Capo della Divisione Monumenti Musei e Gallerie Ministero dell'Educazione Nazionale. La France se place en quatrième position, juste derrière la Grande-Bretagne avec six participants : Jean Guiffrey, membre du comité de direction de *Museum* ; René Huyghe, Conservateur adjoint des Musées Nationaux ; P.-A. Lemoisne, Conservateur du Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale ; Paul Vitry, participant à la Conférence d'Athènes et à l'enquête des *CRLSA*, directeur du *BMF* ; Hans Haug, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, et collaborateur du *Bulletin des Musées de France* ; Jean Verdier, Inspecteur général des Monuments historiques.

De même sur dix-neuf rapporteurs, c'est-à-dire les personnalités ayant réalisé des interventions lors de la conférence, on dénombre trois italiens et deux français : Amedeo Maiuri (« Problèmes particuliers aux collections de sculpture ») ; Ugo

Ojetti (« Expositions permanentes et expositions temporaires ») ; Roberto Paribeni (« Adaptation des monuments anciens et autres édifices à l'usage des musées ») ; Julien Cain, membre du comité de rédaction de la *GBA* (« Problèmes particuliers aux collections graphiques ») ; Louis Hautecoeur (« Le programme architectural du musée. Principes généraux »)<sup>105</sup>.

## Les expositions

### *Italian Art 1200-1900 en 1930*

L'une des plus remarquables expositions internationales d'art à portée nationaliste fut l'exposition *Italian art 1200-1900* organisée à Londres en 1930, dans les locaux de la Royal Academy, à Burlington House. Elle s'inscrit dans une série d'expositions présentant les productions artistiques d'une nation étrangère, et fait suite à celles sur l'art flamand et l'art allemand en 1927 et 1929. Lady Chamberlain, épouse de Sir Austen, Ministre des Affaires Etrangères, lance le projet d'une exposition d'art italien, et obtient le soutien de Mussolini dans cette entreprise. L'exposition de Londres ouvrit le 1<sup>er</sup> janvier 1930, et reçut près de 540 000 visiteurs. Le succès fut total, et l'engouement du public pour cette exposition incita les organisateurs à repousser la date de fermeture de deux semaines. Sur les quelques six cents peintures exposées, plus de la moitié avait été prêtée par des collections publiques ou privées italiennes. Mussolini choisit de nommer Ettore Modigliani commissaire général de l'exposition. Celui-ci était directeur de la Brera depuis vingt ans, et avait déjà l'expérience d'organiser des expositions en Italie et à l'étranger. Modigliani était partisan de ne solliciter que des prêts en Italie : « Vous pouvez m'objecter que je vois trop grand, mais je suis d'avis qu'une exposition d'art italien à Londres devrait réellement "épater" les Anglais, histoire de montrer que, même si l'Italie a été volée et pillée depuis des siècles, elle reste une grande dame quand elle ouvre ses coffres à trésors »<sup>106</sup>. Le but était donc d'exposer toutes les richesses de la nation et de montrer sa supériorité artistique.

---

<sup>105</sup> Annexe VI

<sup>106</sup> Lettre de Modigliani à l'ambassadeur d'Italie à Londres, cité dans HASKELL, 2002, *op.cit.*, p.151

Un comité italien fut mis en place<sup>107</sup>, afin de seconder l'action du comité anglais, et Modigliani géra les prêts d'œuvres du côté italien, avec l'appui de Mussolini pour décider les prêteurs italiens les plus récalcitrants. Le comité comprenait diverses personnalités de l'administration culturelle et du monde muséal, dont certaines que nous allons détailler, car elles apparaissent également dans d'autres comités ou événements internationaux, qui impliquent des contacts avec leurs collègues français, ce qui nous intéresse avant tout. Il est important de souligner qu'un grand nombre des personnalités italiennes participant à l'organisation de l'exposition de Londres se retrouveront également dans le comité d'organisation de l'exposition de Paris cinq ans plus tard.

Tout d'abord le commissaire général, Ettore Modigliani, Sovrintendente all'Arte in Lombardia, membre du comité italien d'honneur, du comité d'honneur continental et du comité italien d'exécution de l'exposition de 1930, se retrouve également membre du comité italien d'exécution de l'exposition de 1935.

Le professeur Roberto Paribeni, Directeur Général des Beaux-Arts, qui fait partie du comité italien d'honneur et du comité d'honneur continental de l'exposition de 1930, est également membre de la commission d'histoire du Comité France-Italie, et rapporteur à la Conférence de Madrid<sup>108</sup>.

Le Conte Comm. Francesco Pellati, Capo Divisione nel Ministero dell'Educazione Nazionale est membre du comité italien d'honneur et du comité italien d'exécution de l'exposition de 1930 et également membre du comité italien d'exécution de l'exposition de 1935 ; il rédige un article dans le n°13 de *CRSLA*<sup>109</sup>; il participe à la Conférence de Madrid ; il est membre du comité de direction de *Mouseion* et rédige plusieurs articles dans la revue<sup>110</sup>.

On retrouve dans le comité d'honneur Ugo Ojetti, de l'Académie royale d'Italie, dont on a parlé précédemment en tant que membre de la commission des lettres du Comité France-Italie et membre du Comité Italia-Francia ; il est participant et rapporteur à la

---

<sup>107</sup> Annexe II

<sup>108</sup> PARIBENI Roberto, « Adaptation des monuments anciens et autres édifices à l'usage de musée », *Muséographie*, *op.cit.*

<sup>109</sup> PELLATI Francesco, « Les musées d'Italie et les principes de leur organisation », *CRLSA*, 1931

<sup>110</sup> PELLATI, « Les recherches archéologiques en Italie en 1934 », *Mouseion*, volumes 27-28, n°3-4, 1934, et « Les recherches archéologiques en Italie en 1935 », *Mouseion*, volumes 31-32, n°3-4, 1935

Conférence de Madrid<sup>111</sup> ; il est également commissaire général de l'art ancien et président du comité exécutif italien de l'exposition de 1935 à Paris.

Antonio Maraini, sculpteur, Député au Parlement, commissaire du syndicat national des Beaux-Arts, organisateur de la biennale de Venise, est membre du comité d'honneur italien de l'exposition de 1930 ainsi que membre du comité Italia-Francia, et il est président de la commission italienne pour l'art des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles de l'exposition de 1935.

Le Comm. Dott. Giovanni Poggi, Sovrintendente all'Arte in Firenze, est membre du comité d'honneur continental de l'exposition de 1930 et est également membre du comité italien d'exécution de l'exposition de 1935. Il en va de même pour le Comm. Dott. Gino Fogolari, Sovrintendente all'Arte in Venezia.

Le Comm. Dott. Luigi Serra, Sovrintendente all'Arte nelle Marche est lui aussi membre du comité d'honneur continental de l'exposition de 1930 ; il participe à la Conférence de Madrid en 1934 ; il rédige des articles dans la revue *Mouseion*<sup>112</sup>

Le Comm. Dott. Nello Tarchiani, Direttore delle R.R. Gallerie in Firenze est membre du comité d'honneur continental de l'exposition de 1930 ; il participe à la Conférence de Madrid ; il est membre du comité italien d'exécution de l'exposition de 1935.

Le Comm. Dott. Aldo de Rinaldi, Direttore della R. Pinacoteca di Napoli, puis conservateur de la Galerie Borghèse, est membre du comité d'honneur continental et rédige des articles dans la revue *Mouseion*<sup>113</sup>. De même, le Comm. Dott. Guglielmo Pacchioni, Direttore della R. Pinacoteca di Torino est membre du comité d'honneur continental; il rédige des articles dans la revue *Mouseion*<sup>114</sup>.

Cependant, le comité italien, contrairement à ce qui sera le cas en 1935, était entièrement subordonné au comité anglais, qui décidait seul des œuvres à emprunter, au grand dam de Modigliani : « ils ont retenu de la camelote indigne d'une exposition de cette nature et omis des œuvres de premier ordre que je n'aurais aucun mal à obtenir »<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup> OJETTI, *Muséographie*, *op.cit.*

<sup>112</sup> SERRA Luigi, « Le Musée industriel de Rome », *Mouseion*, volumes 33-34, n°1-2, 1936

<sup>113</sup> De RINALDI Aldo, « La restauration du tableau n°371 de la Galerie Borghèse », *Mouseion*, volumes 37-38, n°1-2, 1937

<sup>114</sup> PACCHIONI Guglielmo, « Les principes de la réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin », *Mouseion*, volumes 27-28, n°3-4, 1934

<sup>115</sup> Lettre de Modigliani, 6 avril 1929, AV, fasc.4/383bis(2), cité dans HASKELL, *Le Musée éphémère*, *op.cit.*, p.152

De même, dès le début du projet, le comité avait été désireux de faire place aux tableaux du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais une seule salle leur avait été réservée et personne ne semble s'y être attardé. C'est sans doute pour ces raisons que, lorsque le projet d'une exposition d'art italien en France a vu le jour, le gouvernement italien a tenu à ce que son comité puisse imposer ses choix en termes de sélection d'œuvres, afin d'être sûr que la nation soit représentée selon les vœux du gouvernement, et qu'une place importante soit réservée à l'art moderne.

### *L'Exposition d'Art Italien de 1935*

*L'Exposition d'Art Italien* qui s'est tenue en France du 16 mai au 21 juillet 1935, présentait les chefs-d'œuvre de l'art italien, de la Rome antique à l'époque contemporaine, dans deux musées insérés dans le plus beau site de Paris. Le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, dit aussi Petit Palais, accueillait dans une architecture inspirée des palais italiens la partie ancienne de l'exposition, intitulée *De Cimabue à Tiepolo*, présentant l'art italien du XIII<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec quelques œuvres issues de la Rome antique. Le Musée du Jeu de Paume quant à lui se chargeait de l'exposition des œuvres italiennes des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Les organisateurs, avec en première ligne Raymond Escholier, directeur du Petit Palais, et André Dezarrois, conservateur au Musée du Jeu de Paume, ont sans doute eu l'idée d'une exposition présentant les arts de l'Italie bien avant 1935, néanmoins, cela reste à l'état embryonnaire pendant un certain temps. Il est fort probable que l'exposition *Italian Art 1200-1900*, qui avait été un grand succès auprès du public et de la critique, et avait prouvé la possibilité d'obtenir des prêts importants de l'Italie, ait ravivé cette envie d'organiser une exposition en France. Tout comme l'exposition de 1930 à Londres, il s'agit bien d'une manifestation franco-italienne, avec cette fois-ci un transfert de responsabilités effectives du côté italien. En effet, ces deux expositions d'art italien sont placées sous le haut patronage à la fois du Président de la République française Albert Lebrun et de S.M. le roi d'Italie. De plus, les comités d'honneur et d'organisation sont composés de personnalités françaises et italiennes<sup>116</sup>. Ugo Ojetti, est nommé Président du Comité exécutif de *L'Exposition d'Art Italien* ancien, et Raymond Escholier est son homologue français en tant que Commissaire général en

---

<sup>116</sup> Annexe V

France pour l'Art italien ancien. En ce qui concerne l'art moderne, Antonio Maraini est nommé Président du Comité exécutif de *l'Exposition d'Art Italien* moderne, et André Dezarrois commissaire général pour l'art moderne. Ce dernier est par ailleurs membre de la commission d'histoire de l'art du Comité France-Italie, directeur de la *RAAM*, pour laquelle il rédige plusieurs articles (« Un projet de palais-musée au Trocadéro »<sup>117</sup> ; « Adieu à Monsieur Pierre de Nolhac »<sup>118</sup>). Comme on l'a vu précédemment, on retrouve des personnalités qui avaient déjà été impliquées dans l'organisation d'une exposition de cette envergure quelques années plus tôt : Ugo Ojetti, Antonio Maraini, Ettore Modigliani, Nello Tarchiani, Giovanni Poggi et Gino Fogolari.

Tout comme pour l'exposition de 1930, il est important de relever les personnalités impliquées à la fois dans cette organisation et dans d'autres réseaux, afin de mettre en évidence les liens forts existants entre elles. On retrouve dans les comités de l'exposition de 1935 un certain nombre de personnalités appartenant aux Comités France-Italie et Italia-Francia, ainsi que divers membres français de comités de rédaction de revues artistiques détaillées plus haut.

En ce qui concerne le comité d'honneur, S.E. le Comte Bonifacio Pignatti Morano di Custoza, Ambassadeur d'Italie à Paris, en fait partie, ce qui s'explique par le fait qu'il soit membre fondateur et président d'honneur du comité France-Italie. Camille Barrère, Membre de l'Institut, Ambassadeur de France, est lui aussi membre du comité d'honneur et membre d'honneur du comité France-Italie. Il en va de même pour Henry de Régnier, de l'Académie française ; Henry Bordeaux, de l'Académie française, qui appartient à la commission des lettres du Comité France-Italie ; Louis Madelin, de l'Académie française, qui est président-adjoint du Comité France-Italie ; Denys Puech, membre de l'Institut, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, qui appartient à la commission des Beaux-Arts du Comité ; Gabriel Faure, Inspecteur Général des Monuments Historiques, qui fait partie du conseil du Comité ; Paul Hazard, Professeur au Collège de France, vice-président et membre à vie du comité France-Italie ; André Pératé, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, qui fait partie du conseil du Comité ; Gabriel Boissy, membre de la commission de la presse du Comité ; Emile Mâle, Directeur de l'Ecole française à Rome, membre de la commission d'histoire de l'art du comité France-Italie ; Paul

---

<sup>117</sup> *RAAM*, tome 45, 1934

<sup>118</sup> *RAAM*, tome 46, 1935

Landowski, Directeur de l'Académie de France à Rome, membre du comité France-Italie (membre actif et commission des Beaux-Arts).

Pierre de Nolhac, de l'Académie Française, est membre du comité d'honneur de l'exposition, membre fondateur et Président du Comité France-Italie ; il est également membre du comité de rédaction de la *RAAM*. Abel Bonnard, de l'Académie française, est lui membre du comité d'honneur de l'exposition, membre du comité de direction du Comité France-Italie ainsi que membre du comité de rédaction de la *RAAM*.

David David-Weill est membre du comité d'honneur, et membre du comité de rédaction de la *RAAM*. Henri Focillon est membre du comité d'honneur, membre des comités de rédaction de la *GBA* et de la *RAAM* ; il rédige un article dans le n°13 des *CRLSA*<sup>119</sup>. Julien Cain, est membre du comité d'honneur de l'exposition de 1935, membre du comité de rédaction de la *GBA* ; il est également rapporteur à la Conférence de Madrid, en collaboration avec P-A Lemoisne (« Problèmes particuliers aux collections graphiques »).

En ce qui concerne le comité d'organisation, Henry de Jouvenel en est le président, ainsi que membre actif du Comité France-Italie ; il rédige un article dans le n°13 des *CRLSA*<sup>120</sup>. Senatore Borletti, Sénateur du Royaume d'Italie, est également le président du comité d'organisation, et président du Comité Italia-Francia. Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux et de l'Ecole du Louvre est secrétaire général du comité d'organisation, membre du comité de direction de *Mouseion* et du *BMF* ; il rédige un article dans le n°13 des *CRLSA*<sup>121</sup>. Odorico Dal Fabro est lui aussi secrétaire général du comité d'organisation et Secrétaire Général du Comité Italia-Francia.

Jean Babelon fait partie du comité d'organisation ; il est membre du comité de rédaction de la *GBA* ; il rédige un article dans le n°13 des *CRLSA*<sup>122</sup> ; il rédige des articles dans *Mouseion*<sup>123</sup>. Georges Fontaine, Conservateur-Adjoint au Musée du Louvre, membre du comité d'organisation, rédige plusieurs articles dans le *BMF*. Louis Gillet, Conservateur du Musée de Chaalis, est lui aussi membre du comité d'organisation, ainsi que membre de la commission d'histoire de l'art du Comité France-Italie et membre du

---

<sup>119</sup> FOCILLON Henri, « Paradoxe sur les musées français », *CRLSA*, 1931

<sup>120</sup> JOUVENEL Henry, « Choisir », *CRLSA*, 1931

<sup>121</sup> VERNE Henri, « Faut-il brûler le Louvre ? », *CRLSA*, 1931

<sup>122</sup> BABELON Jean, « Musées ou cabinets d'amateurs ? », *CRLSA*, 1931

<sup>123</sup> BABELON, « Note sur le cabinet des médailles de Paris », *Mouseion*, volumes 31-32, n°3-4, 1935



comité de rédaction de la *RAAM*. Louis Hautecoeur est membre du comité d'organisation, également membre du comité de rédaction de la *GBA*, et rapporteur à la Conférence de Madrid<sup>124</sup>. Louis Hourticq est membre du comité d'organisation, membre du comité de rédaction de la *RAAM* et y rédige un article sur l'exposition en 1935. René Huyghe, Conservateur-Adjoint au Musée du Louvre, est membre du comité d'organisation, et participe à la Conférence de Madrid, de même que P.A. Lemoisne. Paul Jamot, membre du comité d'organisation, est aussi membre adhérent du comité France-Italie et membre du comité de rédaction de la *GBA*. Jacques Jaujard, Sous-directeur des Musées Nationaux, fait lui aussi partie du comité d'organisation et est rédacteur pour la revue *Mouseion*<sup>125</sup>. André Joubin, Directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, est, tout comme Louis Réau, membre du comité d'organisation et membre du comité de rédaction de la *GBA*. Etienne Michon est membre du comité d'organisation ainsi que membre de la commission des érudits du Comité France-Italie. Jean-Louis Vaudoyer, Conservateur du Musée Carnavalet, est membre du comité d'organisation de l'exposition et membre de la commission d'histoire de l'art du Comité France-Italie ; il rédige également des articles dans le *BMF*<sup>126</sup> ; il a été à l'origine par ailleurs de l'exposition *Corrège* ayant eu lieu à l'Orangerie en 1934 et de l'exposition sur *Les Artistes Français en Italie de Poussin à Renoir*, entre mai et juillet 1934, au Louvre et au Musée des Arts Décoratifs. Enfin, Paul Vitry est membre du comité d'organisation, directeur du *BMF* et rédacteur de nombreux articles pour la revue<sup>127</sup> ; il rédige un article dans le n°13 des *CRLSA*<sup>128</sup> ; il participe aux conférences d'Athènes et de Madrid.

Des membres italiens appartenant au Comité Italia-Francia sont intégrés au comité général d'organisation de *l'Exposition d'Art Italien* : le Conte Giuseppe Volfi di Misurata, Senatore del Regno, Ministro di Stato ; Giovanni Agnelli, Senatore del Regno ; Principe Rodolfo Borghese, deputato ; Dino Alfieri, Deputato ; Comm. Dott Francesco Giannini ; Ing. Giuseppe Mazzini, Deputato ; Gr. Uff. Enrico Parisi ; Ing. Piero Puricelli, Senatore del Regno ; Marchese Alberto Theodoli, Senatore del Regno ; S. E. Giancarlo Vallauri, della Reale Accademia d'Italia, également membre de la commission des sciences du

<sup>124</sup> HAUTECOEUR Louis, « Le programme architectural du musée. Principes généraux », *Muséographie*, *op.cit.*

<sup>125</sup> JAUJARD Jacques, « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre », *Mouseion*, volumes 31-32, n°3-4, 1935

<sup>126</sup> VAUDOYER Jean-Louis, « Les artistes français en Italie (1) », *BMF*, n°5, 1934

<sup>127</sup> VITRY Paul, « Musée Calvet, Avignon. Nouvelle installation des sculptures », *BMF*, n°4, 1934 ; « Le nouveau musée de Nancy », *BMF*, n°9, 1936 ; « Au Musée de Lille », *BMF*, n°3, 1937

<sup>128</sup> VITRY, « Musées de province. Nationalisation ou classement ? », *CRLSA*, 1931

Comité France-Italie. D'autres personnalités italiennes sont présentes dans le comité italien d'exécution: Comm. N.M. Orazi, Chef de Division à la Direction Générale des Beaux-Arts, qui a également participé à la Conférence de Madrid ; Dott. Ugo Procacci, Inspecteur à la Galerie des Offices, qui rédige aussi des articles dans la revue *Mouseion*<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> PROCACCI Ugo, « Quelques récentes restaurations de peintures de la Toscane », *Mouseion*, volumes 33-34, 1936

# Le cas de l'Exposition d'Art Italien de 1935

## Archétypes de deux modes de présentation

### *Le Petit Palais*

Le Petit Palais est un bâtiment construit entre 1897 et 1900, par l'architecte Charles Girault, afin d'abriter une rétrospective de l'art français pendant l'Exposition Universelle de 1900, et destiné dès l'origine à perdurer. La Ville de Paris le transforme en 1902 en musée permanent dédié aux Beaux-Arts. C'est par la donation des frères Dutuit en 1902 que ce musée étendit ses collections à l'art ancien. Plus tard, Tuck en 1930, Zoubaloff en 1935, ou Maurice Girardin en 1953, collectionneur d'art contemporain, ont encore enrichi ses collections. Raymond Escholier succède le 1<sup>er</sup> septembre 1933 à M. Gronkowski, et en devient le conservateur dynamique jusqu'en 1939.

Le Petit Palais est conçu selon un plan en forme de trapèze et s'ordonne en quatre corps de bâtiment, autour d'un jardin semi-circulaire bordé d'un péristyle richement orné. Afin d'accueillir l'*Exposition d'Art Italien* de 1935, certains aménagements ont été effectués pour présenter au mieux les chefs-d'œuvre de l'art italien ancien. Tout d'abord, les collections de Beaux-Arts qui se déployaient dans les salles du musée ont toutes été évacuées, emballées et stockées dans des caisses placées dans des dépôts, exceptées les collections Tuck et Dutuit, pour mettre en place l'exposition.

Selon Paul Alfassa, membre du comité d'organisation, « les organisateurs ont tiré un excellent parti du Petit Palais, qui n'est pas non plus un édifice parfaitement adapté à sa destination »<sup>130</sup>. Le bâtiment a du subir des modifications importantes, mais temporaires, pour accueillir au mieux les œuvres italiennes. Les voûtes trop élevées, par rapport à la

---

<sup>130</sup> ALFASSA Paul, « L'art italien à Paris », *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juin 1935, APP, boîte VII, dossier n°46

dimension des tableaux, et trop surchargées d'éléments décoratifs, ont été dissimulées sous un velum blanc. Dans les deux halls donnant sur l'avenue Alexandre III un faux plafond a été posé, les niches ont été dissimulées sous du contreplaqué.

Une attention particulière a été portée à la couleur des murs, différente en fonction de la salle et des œuvres exposées. Les salles des primitifs italiens ont été repeintes en gris. Dans les autres salles destinées aux écoles postérieures, « le ton rougeâtre des murs, patiné par un tiers de siècle, a été largement respecté ; mais des velours d'une couleur neutre ont été disposés à une certaine hauteur pour servir d'écrin aux toiles qui seront accrochées de façon presque invisible »<sup>131</sup>. La couleur des tentures s'échantillonne du gris fer au carmin, en passant par les tons ocre. Pour les vénitiens, on a choisi le carmin, ocre clair pour l'école milanaise. La salle d'honneur, ou tribune, a été drapée de velours cramoisi pour servir d'écrin aux plus beaux trésors de l'art italien.

Quatre cent quatre-dix-sept peintures sont présentes à l'exposition, et disposées au premier étage du Petit Palais, dans les salles qui se répartissent autour du jardin d'hiver. Elles sont classées de façon chronologique, depuis le XIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, et par écoles. Hors de ce parcours chronologique, trois salles sont réservées aux Primitifs, donnant sur l'arrière, car ces salles présentent une clarté et une rigueur « monacale » qui s'accorde bien avec les œuvres exposées. Cela permet apparemment de répondre au vœu émis par un grand prélat italien : « entièrement partisan de l'exposition, il demandait seulement que l'on n'y fit pas trop voisiner les chastes madones et les Vénus somptueusement nues »<sup>132</sup>.

Cent neuf sculptures sont réparties dans les deux galeries symétriques donnant sur l'avenue Alexandre III, la répartition se faisant de façon chronologique par bipartition : sculptures avant ou après Michel-Ange<sup>133</sup>.

A l'entrée, sous la coupole, sont présentées plusieurs sculptures de l'époque romaine, avec au centre la statue colossale de Melpomène et, autour de la Muse, des bustes de César et Auguste. De chaque côté des degrés, un symbole fasciste : la Louve romaine au début du parcours, et le buste de Mussolini, écho de ces antiques empereurs romains, le

---

<sup>131</sup> LECUYER Raymond, « Le voyage des chefs-d'œuvre ambassadeurs de la latinité », *Figaro*, 24 mars 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Annexe IX

clôturant et invitant les visiteurs à continuer l'exposition en allant au Jeu de Paume, qui présente quant à lui l'art des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, et surtout le renouveau contemporain des artistes sous le fascisme.

De part et d'autre de la rotonde d'entrée, deux galeries sont réservées aux sculptures, avec comme élément séparateur Michel-Ange. A gauche, le début du parcours commence par la galerie de sculpture dédiée à Nino Pisano, Donatello, Verrocchio, et conduit vers la rotonde des bronzes, des médailles, des velours, des soieries, et aussi vers les salles de peinture.

La première salle de peintures (salle 4) est dévolue aux peintres toscans de la première moitié du XV<sup>ème</sup> siècle : Piero della Francesca, Masaccio, Andrea del Castagno, Alessio Baldovinetti, Filippo Lippi, Masolino, Pesellino, Paolo Uccello. La salle 5 est consacrée à l'école florentine de la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, où domine la *Naissance de Vénus* de Botticelli, entourée d'œuvres de Lorenzo di Credi, Pollaiuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Luca Signorelli. Les salles 6 et 7 présentent les artistes appartenant aux écoles toscanes et ombriennes pendant la période de transition entre XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècle : Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Pérugin, Fiorenzo di Lorenzo, Pintorricchio, Sodoma, Beccafumi, Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso, Bronzino. La salle 8 appartient aux écoles du nord de l'Italie, écoles émilienne et lombarde, du XV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècle, avec des artistes comme Tura, Cossa, Ercole Roberti, Dosso Dossi, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solario, Luini. A la salle 9, dans une rotonde consacrée à l'école vénitienne durant le XVI<sup>ème</sup> siècle, Parmigianino voisine avec Mantegna, Cima da Conegliano, Bartolomeo Veneto, Montagna, Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio, Bonifazio Veronese, Niccolo dell'Abate.

Une porte à gauche mène à la salle 10 installée dans la tourelle, exposant des tissus précieux, et d'où un escalier conduit aux salles de dessins et gravures (salle 26) au rez-de-chaussée, abrité de la lumière. A partir de cette salle on accède aux trois salles en enfilade dans lesquelles sont présentés les primitifs du XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècle. La première salle (salle 11) fait plus particulièrement une place d'honneur à Cimabue, entouré d'œuvres religieuses d'un accent encore byzantin, de Berlinghieri, Giunta Pisano. La deuxième salle expose Giotto et Duccio côte à côte. La troisième salle est consacrée aux autres artistes du XIV<sup>ème</sup> siècle : Lorenzo Monaco, Sassetta, Mattedo di Giovanni, Starnina, Ambrogio Lorenzetti, Boccato, Bonfigli, Gentile da Fabriano et Fra Angelico.

« Il faut ici revenir sur ses pas jusqu'à la tourelle 10 et à la salle 9, pour retrouver, à la salle 14, le fil chronologique »<sup>134</sup>, et les artistes vénitiens du XV<sup>ème</sup> siècle : Bellini, Antonello da Messine, Carpaccio, Mantegna, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto.

Au cœur de l'exposition, dans l'alignement du hall d'entrée, la salle 15 constitue une tribune d'honneur, où sont exposées les plus grandes gloires du génie italien, sans aucun respect ni de la chronologie, ni des écoles, pourtant jusque là valorisées par le parcours. On trouve rassemblés dans cette salle des peintures, des sculptures, des dessins et des estampes, ainsi que des éléments mobiliers. Les chefs-d'œuvre de l'art italien sont essentiellement des œuvres du XVI<sup>ème</sup> siècle, avec quelques œuvres du XV<sup>ème</sup> siècle. On y trouve deux tableaux de Mantegna ; un de Piero della Francesca ; le *Portrait de Femme* de Pollaiolo, qui avait servi d'affiche à l'exposition de Londres en 1930 et réutilisé également pour une petite affiche destinée à être accrochée chez les commerçants d'art ; les six œuvres de Léonard de Vinci présentes à l'exposition ; cinq tableaux de Raphaël ; le *Tondo Doni* de Michel-Ange, placé en position d'honneur au centre, entouré des deux figures de captifs du même artiste ; la *Pietà* de Giovanni Bellini ; plusieurs œuvres de Giorgione, dont *Le concert champêtre* du Louvre, à l'époque toujours attribué à cet artiste ; six tableaux de Titien ; un de Paris Bordone ; un de Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, tableau qui a été extrêmement commenté par les critiques lors de l'exposition, tout comme la *Naissance de Vénus* de Botticelli l'avait été lors de l'exposition de 1930 à Londres ; un tableau de Sebastiano del Piombo ; cinq tableaux de Corrège ; des dessins ou estampes dans une vitrine, non identifiés ; et un coffre placé en dessous de la *Sainte Famille* de Michel-Ange, non identifié<sup>135</sup>.

Le parcours continue avec une salle entièrement dédiée à Tintoret, artiste particulièrement mis à l'honneur dans cette exposition. La salle 17 quant à elle représente l'école bolonaise du XVII<sup>ème</sup> siècle dans une rotonde symétrique à la salle 9 : Annibal et Louis Carrache, Guido Reni, Dominiquin, le Guerchin. De cette salle on accède à la tourelle (salle 18), où sont exposés les tissus précieux de la collection Gulbenkian et les tapisseries. On revient vers la salle 17 puis vers la salle 19, où sont exposées des œuvres

---

<sup>134</sup> ESCHOLIER Raymond, « Itinéraire », *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, Catalogue, Paris, Petit-Palais, 1935

<sup>135</sup> Annexe X

appartenant aux écoles de Brescia et de Vérone, du XVIème siècle : Véronèse, Romainino, Bassano, Savoldo, Moretto. Les salles 21 et 22 sont réservées aux diverses écoles du XVIIème siècle, où une place importante est faite à Caravage, entouré d'œuvres de Crespino ou Magnasco.

On atteint ensuite les salles consacrées au XVIIIème siècle, diverses écoles en salle 22, puis une salle entièrement dédiée à l'école vénitienne : Casanova, Canaletto, Guardi, Longhi, Tiepolo. En sortant, on gagne sur la gauche la dernière rotonde (salle 24) où les soieries et les velours du Musée des Tissus de Lyon sont exposés en compagnie des gemmes et bijoux de la collection Maurice de Rothschild, ainsi que des plus belles majoliques et faïences. Enfin, le parcours se termine par la seconde galerie de sculpture menant au hall d'entrée, regroupant les sculpteurs nés après Michel-Ange : Guglielmo della Porta, Jean de Bologne, le Bernin.

Le comité a décidé de procéder à une présentation chronologique en groupant les œuvres par écoles, selon l'enfilade des salles ménagée autour du patio intérieur. Toutefois, trois salles donnant sur l'arrière sont réservées aux Primitifs, c'est-à-dire hors de la logique chronologique du parcours. Le début du parcours des peintures commence donc en salle 4 avec l'école toscane durant la première moitié du XVème siècle. Cela ne semble pas avoir suscité de réactions négatives excessives de la part de l'opinion publique, qui s'est accommodée parfaitement de ce plan. Jean Gallotti évoque néanmoins un problème lié au parcours proposé au visiteur, mais que lui considère plutôt comme un avantage. En sortant de la salle d'honneur et de la salle du Tintoret, le parcours oblige à faire un détour, pour retourner dans les salles des Primitifs, ce qui permet au visiteur, une fois ce détour accompli, de gagner directement la sortie par une galerie dérobée, en évitant les salles du XVIIème et du XVIIIème siècles, beaucoup moins appréciables : « Cette royale aumône de bonheur nous semblerait peut-être diminuée par la vue des salles du dix-septième et du dix-huitième siècles [...] Il fait meilleur assister à la naissance d'un art qu'à sa mort. » Seuls deux tableaux trouvent grâce à ces yeux : *Le Bacchus* de Caravage et *la Dormeuse* de Domenico Feti<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> GALLOTTI Jean, « L'exposition d'art italien devant la vie moderne », *La revue hebdomadaire*, APP, boîte VII, dossier n°46

Les arts décoratifs et les arts graphiques, quant à eux, sont classés par domaine (bronzes, tissus précieux et tapisseries, céramiques et verreries, dessins et estampes) et sont présentés dans les petites salles annexes, sur les côtés ou dans les rotondes des escaliers, ou bien dans la galerie du rez-de-chaussée pour les dessins et estampes. Ces galeries présentent l'avantage d'être à l'abri du soleil, et donc d'éviter une exposition lumineuse des dessins trop importante. Cependant, on a pu voir avec l'exemple de la salle d'honneur, que certains dessins étaient exposés au milieu des peintures, au premier étage. En salle 15, il s'agit d'une vitrine dans laquelle quelques dessins sont exposés à plat, mais d'après les photographies des salles d'exposition, on peut voir des vitrines hautes octogonales, qui permettent l'exposition de plusieurs dessins et estampes à la verticale. Il en existe deux, placées au centre de la salle 9 et de la salle 17, ces deux salles étant placées aux angles du trapèze formé par le parcours, et étant donc plus grandes que les autres. Il est malheureusement impossible de savoir exactement quels dessins étaient exposés dans ces trois salles, puisqu'il n'y a aucun document faisant état de la répartition précise des œuvres par salle. Il existe seulement des projets de répartition, non datés, conservés aux archives des Musées Nationaux et du Petit Palais, mais on peut voir qu'ils sont erronés et incomplets, la répartition s'arrêtant à la salle 18 alors qu'il existe 26 salles dans le parcours définitif.

Il est intéressant par ailleurs d'étudier ces projets. A l'origine, il était prévu une véritable galerie d'antiques, s'étalant dans la grande rotonde d'entrée et dans la grande galerie à droite en entrant, celle-ci réunissant une trentaine de sculptures, rehaussées de grandes tapisseries décoratives. On peut noter également que dans chaque salle, réparties par ordre chronologique, il était prévu d'exposer à la fois des peintures, mais aussi des sculptures et des dessins, des œuvres d'art décoratif, parfois des bijoux, de la période en question. Dans le cas de la salle de Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Corrège, il était prévu de disposer des sculptures et statuettes antiques. De même dans la salle de l'école florentine du XV<sup>ème</sup> siècle, les organisateurs souhaitaient mettre en regard un tableau de Piero di Cosimo avec un sarcophage antique à sujet mythologique. Finalement, les œuvres antiques n'ont pas été exposées, les sculptures ont été placées dans les deux grandes galeries symétriques donnant sur l'avenue Alexandre III, les arts décoratifs et les dessins exposés séparément, et les peintures ont été réparties dans le reste du parcours, en compagnie de quelques éléments décoratifs, comme des cassoni, que l'on peut voir dans



les salles. Une attention particulière a été portée à la répartition de la lumière naturelle, puisque dans ce projet il est explicitement écrit à plusieurs reprises : « toute la partie gauche de la salle jusqu'à la fenêtre étant très obscure, placer des tableaux d'ordre secondaire »<sup>137</sup>. Ainsi, les œuvres de premier ordre sont accrochées en fonction du meilleur éclairage, afin de permettre leur mise en valeur.

A chaque œuvre est associé un petit cartel à fond noir, présentant un numéro qui correspond au catalogue de l'exposition, lequel coûte 5 Frs qui viennent s'ajouter au prix de l'entrée. Pour certaines œuvres, mais pas de façon systématique, un autre cartel à fond blanc est ajouté, avec le nom de l'artiste. Certains tableaux présentent un cartouche directement sur le cadre, les organisateurs n'ont donc pas jugé nécessaire de rajouter un cartel. Les cartels semblent plus détaillés pour les sculptures puisque celles-ci n'ont pas de cartouche nominatif apposé sur elles. Il n'y a pas non plus d'uniformisation des cartels : certains portent juste le nom de l'artiste, d'autres le nom et le titre de l'œuvre.

Certains n'émettent pas un avis favorable sur la présentation des œuvres du Petit Palais, comme c'est le cas de Jacques Lassaigne dans la revue *Sept*<sup>138</sup>. Il déplore la mauvaise présentation des œuvres, comparable à celle du Louvre, jusque dans ses pires défauts, et la confusion générale qui en ressort. Elie Faure parle de déception suite à la visite de l'exposition, car toutes les toiles se touchent, ce qui ne permet pas d'aborder les tableaux « avec le respect qu'on leur doit ».<sup>139</sup>

Il en va de même de Paul Vitry, membre du comité d'organisation pourtant, qui n'hésite pas à émettre des réserves dans la revue *La Renaissance* sur le choix du lieu d'exposition et sur la présentation des œuvres :

« Le cadre somptueux du Petit Palais, qui offrait seul à Paris l'ampleur nécessaire à la manifestation, offrait-il les facilités de présentation appropriées à la nature des collections qui nous intéressent ici ? Il est permis d'en douter. [...] [Les salles] restent néanmoins considérables et peu faites pour mettre en valeur les menus chefs-d'œuvre que la froideur des tonalités ambiantes, la banalité des mosaïques du sol desservent également ; quant à la lumière elle est abondante, mais variable et irrégulièrement distribuée. »<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Projet de répartition des œuvres par salle, AMN, liasse A, dossier I.3

<sup>138</sup> LASSAIGNE Jacques, « Le drame de l'art italien », *Sept*, 31 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>139</sup> FAURE Elie, *l'Humanité*, 31 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>140</sup> VITRY, « les sculptures », *La Renaissance*, n°4-5-6, 2<sup>ème</sup> trimestre 1935, APP, boîte VII, dossier n°47

La visite se poursuit avec les œuvres italiennes des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles exposées au sein du Musée Jeu de Paume, aux Tuileries.

### *Le Jeu de Paume*

Le bâtiment est construit à l'angle nord-ouest du jardin des Tuileries sous le règne de Napoléon III, en 1861, afin d'abriter des courts de jeu de paume, et reprend le plan et l'aspect de l'Orangerie, bâtiment situé à l'angle sud-ouest, devenant ainsi son pendant. À partir de 1909, cette salle devient un lieu d'expositions, en relation avec le musée de l'Orangerie et le musée du Louvre. En 1922, après d'importants travaux, le Jeu de Paume devient un véritable musée pour les collections permanentes, tout en demeurant un lieu pour les expositions temporaires. En effet, le Musée du Luxembourg, destiné à accueillir les œuvres des artistes vivants avant leur entrée au Louvre, s'ouvre aux écoles étrangères et la section étrangère, grâce à l'action de son conservateur Léonce Bénédite, devient finalement assez importante pour constituer un musée indépendant. Le Jeu de Paume devient donc la nouvelle annexe du Musée du Luxembourg, en abritant la section des écoles étrangères contemporaines. André Dezarrois, conservateur chargé de cette section, dut installer peintures et sculptures dans un local qui n'avait pas été bâti à destination de musée, et s'y prêtait assez mal. Pour en tirer le meilleur parti, il le divisa en une dizaine de salles à l'aide de cloisons mobiles. Le Jeu de Paume développe une politique active d'acquisition d'œuvres et d'expositions temporaires d'importance. Ces expositions d'art moderne étranger y sont organisées jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dezarrois sut attirer l'attention du public sur le Jeu de Paume, et créer un mouvement d'opinion et d'intérêt en sa faveur. Dès 1929, il fit commencer la reconstruction intérieure et la réfection générale des bâtiments. En 1930 le Musée des Ecoles étrangères obtenait son autonomie, et en décembre 1932 l'ensemble du musée fut inauguré officiellement. Il s'agit donc d'un musée relativement récent, dont l'aménagement s'est effectué au moment du triomphe de la muséographie moderne.

Tout comme au Petit Palais, la répartition des œuvres au sein de l'exposition s'effectue également par ordre chronologique et par écoles, avec une présentation conjointe des tableaux et des sculptures dans les salles<sup>141</sup>.

La première salle regroupe les œuvres néoclassiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle : Canova, Appiani, Landi, etc. La seconde salle expose une série d'artistes qui se place dans le prolongement du néoclassicisme, parmi lesquels Lattuada, Inganni, Bisi, Bezzuoli, Lorenzo Bartolini, Giovanni Dupré, et Francesco Hayez. La troisième et la quatrième salle sont consacrées aux artistes napolitains du XIX<sup>e</sup> siècle : Giacinto Gigante, les frères Palizzi, Toma, Cammarano, Morelli, Gemito, de Nittis, Mancini. A ce naturalisme plein de clarté succède dans la cinquième et la sixième salles le romantisme lombard : Ranzoni, Cremona, Faruffini, le « Piccio », Mosé Bianchi, Medardo Rosso, Giovanni Segantini, Previati, Grubicey, Antonio Fontanesi. Des oeuvres d'Avondo, Delleani, Pelizza ont été placées dans la septième salle, autour du tableau *Avril*, qui est une des productions les plus importantes de Fontanesi, et accompagnées d'une sculpture de Bistolfi. La huitième salle est consacrée aux « macchiaioli » toscans, une paroi tout entière étant réservée à Giovanni Fattori. En face sont présentées les œuvres de Signorini, et sur les côtés Lega, Abbati, Borrani et le sculpteur Cecioni. La série des salles consacrées au XIX<sup>e</sup> siècle se termine avec la neuvième salle, attribuée au groupe des vénitiens, parmi lesquels se distinguent Giacomo Favretto, Bezzi, Fragiaco Guglielmo, Beppe Ciardi, Zandomeneghi. La dixième et la onzième salles ont été réservées à des peintres comme Boldini et Sartorio, ou comme Tito et Grosso, les sculpteurs Trentacoste et Rubino, qui forment la transition naturelle entre la génération passée et l'époque contemporaine.

Les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle ont été accrochées au deuxième étage du Musée du Jeu de Paume. Dans les salles de droite, les œuvres principales sont de Felice Carena, Ferruccio Ferrazzi, Ardengo Soffici, Felice Casorati, Cipriano Oppo, Gianni Vagnetti et Alberto Sallietti, ces artistes partageant la même volonté de s'inscrire dans la tradition. Dans les salles de gauche au contraire, sont présentés des artistes qui aspirent à une interprétation plus libre de la réalité : Arturo Tosi, Mario Sironi, Carlo Carrà, Gino Severini, Mario Tozzi, Achille Funi, Gisberto Cerracchini.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Annexe XI

<sup>142</sup> *L'Art italien des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Catalogue, Musée des écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, Mai-Juillet 1935, 1<sup>ère</sup> édition

En observant les photographies des salles d'exposition, on remarque qu'il ne semble pas y avoir de cartel apposé à côté des œuvres. Sur la plupart des tableaux, un cartouche sur le cadre indique le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre, mais il n'y a même pas de cartel portant un numéro correspondant à l'entrée du catalogue.

Lionello Fiumi, membre de la commission de presse du Comité France-Italie et directeur de la revue *Dante*, dans un article sur l'exposition du Jeu de Paume, juge que les œuvres ont été rangées « dans un ordre admirable, dans un ordre, dirions-nous, supérieur à celui du Petit Palais, où les organisateurs étaient comme débordés par l'avalanche de chefs-d'œuvre »<sup>143</sup>.

En effet, on remarque une énorme différence en matière de muséographie entre les deux parties de l'exposition. L'aménagement du Petit Palais répond encore aux critères esthétiques de présentation des œuvres du siècle dernier, tels qu'on pouvait les observer lors des Salons par exemple. Les œuvres sont certes moins serrées, les cadres ne se touchant pas du sol au plafond, mais elles sont tout de même accrochées sur deux rangs superposés dans certaines salles et de manière assez dense. On peut voir aussi que la symétrie, critère essentiel pour l'accrochage des tableaux au siècle précédent, a toujours son importance pour la disposition des œuvres sur les cimaises. Par exemple dans une photographie de la salle 21, un grand tableau central est encadré de chaque côté par deux tableaux plus petits placés l'un au dessus de l'autre. Il n'y a que dans la salle 15 où un effort a été fait pour placer les œuvres de manière un peu plus aérée, sur une seule rangée, mais cela s'explique par le fait qu'il s'agit de la tribune d'honneur. Les tentures de velours colorées sur lesquelles se détachent les œuvres renforcent également cette impression de faste hérité du XIX<sup>ème</sup> siècle, surtout dans la tribune d'honneur drapée de tissus rouge cramoisi. Il n'y a que dans les salles des primitifs où les organisateurs ont décidé de donner une grande neutralité au décor, les murs étant peints en gris clair, les peintures étant disposées sur une seule rangée. Les salles de sculptures présentent également un décor architectural assez neutre, mais plus de richesse a été apportée par l'accrochage de tapisseries décoratives qui viennent rythmer les galeries.

En revanche, au Jeu de Paume, l'architecture et son décor sont d'une extrême neutralité, répondant ainsi à la conception de la muséographie moderne définie à cette

---

<sup>143</sup> FIUMI Lionello, « L'art italien du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècles », *Dante*, date inconnue, p.256-263, APP, boîte VII, dossier n°46

période. Les tableaux sont disposés de façon aérée sur les murs, dont les tons clairs sont identiques à travers toutes les salles, ce qui renforce la neutralité et la clarté des lieux. Les salles sont éclairées à la fois par de grandes verrières zénithales, s'adaptant parfaitement à la présentation des peintures, et par des baies latérales. Dans chaque salle, des sculptures sont disposées à intervalles réguliers, sur des socles de couleur claire et d'une grande neutralité également. On peut comparer assez facilement ce type de présentation à celle de la Galerie d'art moderne de Turin, récemment réaménagée, le Jeu de Paume ayant subi lui-même un réaménagement en 1932.

On a pu donc observer une différence évidente de muséographie entre les deux parties de l'exposition, malgré le fait qu'il s'agisse d'une seule et même exposition d'art italien. Il s'agira donc par la suite d'essayer de comprendre d'où provient cette différenciation, et si cela correspond plutôt à un parti pris français ou italien.

## Influence italienne ou conception française ?

### *Le poids de l'architecture*

Tout d'abord, un constat important doit s'imposer : celui de la différence majeure qui existe entre le Petit Palais et le Jeu de Paume, à la fois du point de vue de l'architecture extérieure et intérieure, mais également du point de vue de leur destination. L'un a été construit pour l'Exposition Universelle de 1900 et est destiné à la présentation des Beaux-Arts, c'est-à-dire à la fois des œuvres anciennes et contemporaines, alors que l'autre est certes plus ancien, mais réaménagé tout récemment, et dévolu à la mise en valeur des écoles étrangères contemporaines uniquement. Ces éléments impriment forcément leur influence sur la présentation des œuvres.

Le Jeu de Paume, musée des écoles étrangères contemporaines, a subi un aménagement intérieur complet entre 1930 et 1932, avant son inauguration, par Camille Lefèvre, inspecteur général des Bâtiments civils et des Palais nationaux, qui était alors architecte en chef du Palais du Louvre et des Tuileries. On ne pouvait toucher qu'avec beaucoup de

discrétion à l'aspect extérieur de l'édifice classé aux monuments historiques. Il fallait conserver le plan général, les gros murs, l'enveloppe et s'ingénier à répartir un espace entre des salles claires où la circulation soit possible et facile. La partie médiane a été entièrement démolie et remplacée par un corps d'architecture sobre élevé à la hauteur des deux ailes, afin d'apporter une unité ; et on a procédé à la création d'un étage, accessible directement par une entrée sur le côté du bâtiment, pour les expositions temporaires. Le rez-de-chaussée a été divisé en une série de salles formant des galeries, avec des baies ouvertes dans le soubassement des anciens murs, fournissant un éclairage unilatéral. Le premier étage a été divisé en deux grandes salles avec plafonds vitrés et quelques petites salles avec éclairage latéral. La salle XIV, une des plus belles par ses proportions et son éclairage vertical, constitue le « Salon carré » du Musée. Un éclairage électrique indirect a été réalisé pour le soir. Un article écrit par Jeanne Lejeaux, secrétaire de *la Revue d'art ancien et moderne*, publié dans *Mouseion* en 1933 résume de la façon suivante les aménagements du Jeu de Paume :

Le Musée du Jeu de Paume répond donc aux desiderata des plus exigeants en matière de muséographie ; il crée, dès l'entrée, une impression de joie et de bien-être. L'architecture intérieure, extrêmement sobre, ne détourne pas l'attention des œuvres d'art auxquelles la délicate tonalité des murs peints d'ocre clair conserve toute leur valeur. La hauteur des cimaises est excellente ; l'air circule entre les tableaux qui ne sont pas entassés et se suivent sur un seul rang. Par l'harmonie qui y a été créée, par son éclairage perfectionné, ce musée procure aux amateurs le maximum de jouissance esthétique. [...] Par ses collections, comme par ses expositions fréquentes, le Musée du Jeu de Paume tenait déjà un rang très honorable parmi les musées nationaux français. Les adaptations dont il vient d'être l'objet le mettent, pour le moment, à la première place par le modernisme de l'équipement.<sup>144</sup>

Et selon Roberto Paribeni, ce renouvellement complet de l'aménagement afin de répondre à des normes de modernité, de neutralité et d'adaptabilité, s'explique par le fait que cet édifice, pourtant ancien, n'est remarquable que par son architecture extérieure. La disposition intérieure n'offrait en revanche aucun intérêt, il y avait donc tout lieu de la détruire pour réaménager le musée de façon appropriée.<sup>145</sup>

En comparant les photographies des salles d'exposition avant et pendant *l'Exposition d'Art Italien*, on peut observer que l'aménagement est quasiment identique. Il n'y a pas eu véritablement de changement majeur pour mettre en valeur au mieux les œuvres d'art italien du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle. En effet, le Jeu de Paume a été aménagé

---

<sup>144</sup> LEJEUX Jeanne, « Le Musée des Ecoles étrangères contemporaines à Paris », *Mouseion*, Volumes 21-22, N°1-2, 1933, p.225-226

<sup>145</sup> PARIBENI, *Muséographie*, *op.cit.*

selon les principes de la muséographie moderne, principes qui s'accordent particulièrement bien avec les œuvres modernes et contemporaines. Il n'a donc pas semblé nécessaire aux organisateurs de procéder à des changements, ce type de présentation étant suffisamment neutre pour s'adapter à tous les types d'œuvres. En revanche le Petit Palais, avec son riche décor, a dû subir un certain nombre d'aménagements afin de gagner en neutralité et en harmonie, et de s'accorder mieux avec les œuvres exposées.

Le Petit Palais, construit pour l'Exposition Universelle de 1900 par Charles Girault, a l'avantage de dresser dans l'un des plus beaux sites de Paris un souvenir d'Italie. En effet, Charles Girault a suivi une carrière académique et subi l'influence majeure de l'Italie. Il remporte le prix de Rome en 1880 et arrive à dans la cité papale en 1881. Dès la première année il demande une autorisation pour voyager en Italie : Bologne, Vérone, Florence, Agrigente. Les sujets de ses envois restent extrêmement classiques : « étude de l'ordre ionique du théâtre de Marcellus à Rome, un chapiteau ionique du Forum de Trajan, une frise d'ornements trouvés au palais Fiano à Rome » (1882) ; relevés de l'entablement et chapiteau du temps de Castor et Pollux, trois dessins représentant les places et façades du tombeau de Mastino II della Scala de Vérone (1883) ; restitution de l'arc de Titus avec quadriges (1884) ; restauration du péristyle de la villa d'Hadrien à Tivoli (1885). On trouve ainsi dans ses projets futurs de nombreux souvenirs de Rome.

En ce qui concerne le Petit Palais, Girault cherche à tirer toutes les leçons du passé et conjugue des influences de la Renaissance et du XVII<sup>ème</sup> siècle français avec des influences italiennes.

La rotonde centrale couverte en coupole et les deux galeries de grandes dimensions, avec de hautes fenêtres latérales, couvertes en berceau, pensées pour la grande statuaire, desservant deux salons rectangulaires, font peut-être référence au Braccio nuovo du musée du Vatican, construit en 1822. Avec leurs grandes baies et leurs voûtes en berceau à lunettes, les galeries extérieures pour les objets d'art peuvent être rattachées aux portiques des palais italiens qui servent de lieux d'exposition. Le type d'élévation du Petit Palais se rapproche de Palladio et de sa villa Rotonda, mais aussi de villas romaines où le rez-de-chaussée est utilisé pour le service et où l'étage est accessible directement par de grands perrons. Le rinceau qui marque l'intérieur du grand arc d'entrée est proche d'un relief médiéval qu'il a relevé en Italie ; à côté les chutes d'un bouquet de fleurs, entre les

doubles colonnes des piédroits, rappellent un motif de l'arc d'entrée du chœur de Sainte-Marie-des-Miracles à Venise ; les chapiteaux ne dérivent que très librement du modèle versaillais alors que les pots-à-feu de la façade principale semblent être des copies d'un modèle Louis XV ; les fleurs sont quelquefois d'un naturalisme très 1900, quelquefois traitées en volumes appuyés et qui annoncent un motif Art Déco. Tel que Girault l'a dessiné et en a prévu la décoration, le portique encadrant le jardin intérieur en hémicycle, bien qu'il appelle d'autres références, rappelle surtout celui de la Villa Giulia à Rome. De la même villa, Girault a sans doute dérivé le motif des cariatides du nymphée pour la lanterne du dôme du Petit Palais. A l'étage du soubassement, la salle sous la rotonde présente un épais pilier central, qui peut être encore une citation de la salle souterraine sous la cour circulaire du Palazzo Farnese de Caprarola, œuvre de Vignole. Ce lieu était en effet particulièrement prisé des pensionnaires de la Villa Médicis.

Cette influence italienne a par ailleurs été sciemment mise en avant par les organisateurs de *l'Exposition d'Art Italien*, justifiant par cela l'évidence et la cohérence de la tenue d'une telle exposition dans ce lieu. « Ce que j'ai voulu, me confiait un jour son architecte, Charles Girault, c'est rappeler ici l'atmosphère des palais de Venise. Cette grande galerie n'aura son sens, sa raison d'être que lorsque les tapisseries de Florence, les sculptures et les objets d'art d'Italie y prendront place »<sup>146</sup>. Selon Escholier, l'architecture du musée serait donc responsable pour une part importante du plan général de *l'Exposition d'Art Italien*, celui-ci étant très lisible grâce justement à la cohérence entre l'architecture, le décor et les œuvres d'art exposées. Même dans les aménagements, on a voulu souligner davantage cette atmosphère italienne : « au dessin du jardin intérieur, on impose un caractère italien »<sup>147</sup>. La volonté des organisateurs de l'exposition, pour la partie ancienne, a été de mettre en avant la beauté classique de l'art italien, de faire ressentir au visiteur l'esthétisme et l'harmonie qui se dégagent des œuvres. On observe une sorte de jeu autour de l'image fantasmée que le public peut avoir de l'Italie ancienne, terre de beauté et d'hédonisme, et les organisateurs ont donc cherché à recréer cette ambiance. Cette vision de l'art italien est relayée par la presse, par exemple dans le journal *Excelsior*, qui organise un concours-référendum pendant la durée de l'exposition, afin que le public élise « la plus belle œuvre ». Le visiteur sélectionné se verra offrir un voyage touristique en Italie, une

---

<sup>146</sup> ESCHOLIER, « L'Exposition au Petit Palais de l'art italien d'autrefois », *Le Journal*, 16 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>147</sup> LECUYER Raymond, « Ce que sera au Petit Palais l'Exposition d'Art Italien », *Figaro*, 22 avril 1935, APP, boîte VII, dossier n°45



« merveilleuse excursion au pays de la Beauté »<sup>148</sup>. Les deux comités ont ainsi voulu offrir au plus grand nombre de visiteurs, dans ce moment de grande tension européenne, un « instant de pure jouissance alcyonienne et de contemplation délicieuse »<sup>149</sup>, comme l'a si bien énoncé Paul Valéry dans la préface du catalogue d'exposition. S'agissant d'art ancien, de surcroît d'art italien, il était possible de privilégier une présentation de type esthétisant, avec un fort aspect décoratif.

Ainsi, pour ces deux musées, leur architecture et leur aménagement intérieur originel a eu une influence sur le choix du dispositif de présentation. De même, la destination de chaque institution, le Petit Palais accueillant l'art ancien, le Jeu de Paume l'art moderne et contemporain, a également participé de cette divergence de présentation des œuvres au sein d'une même exposition. Il est toutefois important de signaler quelles autres influences ont pu être retenues, ainsi que le point de vue des organisateurs français et celui des organisateurs italiens.

### *Les références antérieures du côté français*

Le principal exemple antérieur d'une exposition de ce type est donné par *Italian art 1200-1900* organisée à Londres en 1930. Des points communs sont à noter : l'agencement des œuvres était essentiellement chronologique, mais les chefs-d'œuvre considérés comme les plus spectaculaires, c'est-à-dire des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, étaient réunis dans la grande galerie centrale, tribune d'honneur.

Un avis important concernant la muséographie de la partie ancienne de l'exposition au Petit Palais, tranchant de façon si importante avec celle du Jeu de Paume, est émis par François Gilles de la Tourette, membre du comité d'organisation. Gilles de la Tourette annonce que le plan de l'exposition et sa présentation avaient été conçus de manière différente à l'origine du projet. Le plan devait être rationnel et ne présenter que des chefs-d'œuvre dont les dimensions seraient susceptibles de s'accorder aux murs du musée, en évitant ainsi une « agglomération hybride », telle qu'elle peut être observée dans de trop nombreuses expositions. « Entre chaque tableau devait exister un intervalle de cinquante

---

<sup>148</sup> *Excelsior*, 17 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>149</sup> VALÉRY Paul, « Préface », *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo* op.cit.

centimètres environ ; les couleurs, les sujets étaient, de même, calculés pour former une sobre symphonie »<sup>150</sup>. S'agit-il d'une justification postérieure face aux critiques concernant la présentation, afin de se dédouaner de toute responsabilité dans le résultat final ? Sans doute ont-ils été obligés de changer totalement leurs projets suite au déluge de chefs-d'œuvre accordé par le gouvernement italien, dès lors que l'organisation de l'exposition s'est vue confiée en partie à un comité composé de personnalités italiennes et que les décisions ont été prises en commun. Gilles de la Tourette continue en mentionnant une exposition antérieure, celle des *Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble*, organisée entre janvier et mars 1935 au Petit Palais, et dont la présentation « nouvelle » aurait dû servir de référence pour *l'Exposition d'Art Italien*, ce qui n'a pas été le cas finalement.

Dans la note datée du 12 mai 1934, sans doute compte-rendu de la réunion du comité d'organisation qui s'était tenue le 8 mai 1934, les organisateurs donnent des précisions sur l'avancée du projet et ce qu'ils ont déjà planifié. L'organisation intérieure du Petit Palais devra tendre à la meilleure présentation : « Ces chefs-d'œuvre ne devront pas être entassés ; on aura le souci de les exposer dans l'éclairage le plus favorable à chacun d'eux, des "tribunes" seront aménagées, de façon à souligner les plus illustres de ces grands ouvrages »<sup>151</sup>. La volonté de ménager une tribune d'honneur au centre du parcours avec une sélection de chefs-d'œuvre, émane donc bien du comité français, et on peut y voir une influence du Salon Carré où étaient réunies les plus belles œuvres du Musée du Louvre, tout comme de la Tribune des Offices de Florence. Bien qu'une tribune ait été aménagée au Jeu de Paume pour la présentation des collections permanentes, ce n'est en revanche pas le cas lors de l'exposition.

Pour Jean-Louis Vaudoier, membre du comité d'organisation de l'exposition, l'aménagement d'une tribune d'honneur est indispensable non seulement à toute exposition temporaire, mais également aux collections permanentes de tout grand musée : « ne pensez-vous pas qu'il devrait exister, à l'écart des longues galeries et des vastes salles, un petit cabinet, une sorte de tabernacle [...] ? ». Cette tribune devrait

---

<sup>150</sup> GILLES DE LA TOURETTE François, « Chefs-d'œuvre de la peinture italienne au Petit Palais », *La Renaissance*, n°4-5-6, 2<sup>ème</sup> trimestre 1935, APP, boîte VII, dossier n°47

<sup>151</sup> Note du 12 mai 1934, AMN, liasse A, dossier I

être « soigneusement éclairé[e], tendu[e] d'un beau damas de pourpre»<sup>152</sup>, et on voit que cela a bien été réalisé dans la salle 15 du Petit Palais.

Selon Salomon Reinach, membre de l'Institut, conservateur des Musées Nationaux, qui rédige un article dans le *CRLSA*<sup>153</sup>, l'encombrement est décourageant pour le visiteur, il réduit la valeur pédagogique des chefs-d'œuvre, qui doivent être exposés à une place privilégiée. C'est cette volonté qui préside à l'aménagement du Salon Carré, la Tribune de Florence. Il donne en exemple les musées de Cherbourg et d'Orléans, encombrés, mais ayant la possibilité de créer des salles d'honneur. Pour lui, il semble primordial qu'un musée procède à l'aménagement d'une tribune d'honneur, même si le reste des salles est encombré. C'est effectivement ce phénomène que l'on observe au Petit Palais. Sans doute les organisateurs auraient voulu présenter les œuvres de façon plus aérée, mais dépassés par le nombre ils ont dû les accumuler dans des espaces confinés. Cependant, un grand espace a été tout de même réservé pour aménager un salon d'honneur, au centre du parcours, et les tableaux sont disposés sur un seul rang, plus espacés que dans le reste des salles, afin de mettre en valeur ces chefs-d'œuvre.

Dans le choix des tissus colorés, les organisateurs ont essayé de créer une harmonie avec les œuvres exposées. On a pu noter que la couleur était différente dans chaque salle, en fonction de l'atmosphère se dégageant de la peinture de l'époque concernée. Le gris a été choisi pour les Primitifs, afin de renforcer la neutralité du décor architectural, pour mettre en valeur la sérénité de ces œuvres religieuses. A l'opposé, du rouge cramoisi est placé dans le salon d'honneur. Ce choix dérive de la présentation des siècles précédents, où l'on pensait que la couleur qui mettait le mieux en valeur les œuvres était le rouge dit « pompéien », qui fleurissait dans tous les musées, et plus particulièrement dans les tribunes, comme au Salon Carré ou aux Offices. Dans les années trente, cette couleur est pourtant extrêmement décriée par la plupart des professionnels de musées, mais elle a été choisie au Petit Palais afin de renforcer l'impression de faste qui se dégage de ce type de dispositif. Par ailleurs, toute la problématique autour de l'harmonie qui doit s'établir entre l'architecture, le décor et les œuvres exposées est mise en avant à ce moment là, et s'oppose à l'extrême neutralité prônée par la muséographie moderne.

---

<sup>152</sup> VAUDOYER, « Adieu aux italiens », *Nouvelles littéraires*, 27 juillet 1935, APP, boîte VII, dossier n°46

<sup>153</sup> REINACH Salomon, « L'encombrement des musées », *CRLSA*, 1931

Nous développerons plus loin ces deux conceptions, ce qui permettra de mieux appréhender l'opposition entre l'aménagement du Petit Palais et celui du Jeu de Paume.

Le point de vue français venant d'être abordé, il est important à présent de mettre en lumière le point de vue italien.

### *L'italianité avant tout*

Du côté italien, Ugo Ojetti, membre du comité d'organisation pour la partie ancienne, et contributeur des notices du catalogue pour la partie moderne, est celui qui veille avec la plus grande intransigeance à la bonne tenue de cette exposition, afin de servir les objectifs du gouvernement fasciste. Il participe à la Conférence de Madrid en 1934 et effectue une intervention sur les « expositions permanentes et expositions temporaires », qui peut donner des clés de lecture intéressantes. Il part d'un constat, qui est que, de toute façon, « le musée le mieux ordonné ne saurait satisfaire à tous les besoins qui se manifestent au sein du public, savant ou profane ». Par ailleurs, il donne son opinion sur l'architecture intérieure et le décor des expositions :

Si l'on recommande à l'architecte ou au décorateur de ne point s'asservir de trop près au goût du jour, afin que la décoration des salles de musée ne risque pas de « dater », au bout d'un certain temps, on pourra, au contraire, pour les expositions temporaires, laisser plus librement s'exprimer le goût personnel du décorateur ou du conservateur. Il est des rythmes, des tonalités, des architectures auxquels on ne se risquerait guère pour une salle destinée à recevoir telle ou telle collection pour plusieurs années, par crainte de lasser le public lorsque ses goûts auront changé. Or ces innovations peuvent se réaliser pour une exposition temporaire<sup>154</sup>.

On voit donc que pour lui, l'exposition temporaire peut parfaitement mettre en place un dispositif particulier, s'adaptant seulement à un type de collection, tandis que pour l'exposition permanente il vaut mieux privilégier un aménagement neutre s'accordant avec tous les types d'œuvres. Son opinion correspond assez bien à ce qui a été fait au Petit Palais : un aménagement complet afin de mettre en place un dispositif particulier correspondant à l'art italien ancien, démonté à la fermeture de l'exposition.

Selon lui, le thème de l'exposition est un premier lien entre le musée et le public, et pour que ce lien puisse être durable, il faut non seulement soigner la sélection et la présentation des œuvres, mais encore mettre à la disposition du public tout un matériel

---

<sup>154</sup> OJETTI, *Muséographie*, *op.cit.*

auxiliaire, alors que l'on est souvent forcé d'y renoncer dans l'exposition permanente. Ainsi, l'étiquetage explicatif doit être beaucoup plus détaillé, car on peut compter sur des visiteurs plus attentifs, plus désireux de s'instruire que dans la salle habituelle d'un musée. Il faut également présenter des catalogues attrayants, accompagnés de notices explicatives d'intérêt général. On peut dire que cet aspect n'est que partiellement réalisé lors de *l'Exposition d'art Italien*. Pour la partie ancienne il y a en effet des cartels, mais seulement avec le numéro du catalogue, les visiteurs n'ayant pas acheté le catalogue n'ayant donc aucune information sur les œuvres, si ce n'est le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre. Pour la partie moderne, il ne semble pas y avoir de cartel du tout. Des conférences et des visites ont été organisées en complément, mais elles sont payantes également, et donc non accessibles à tous les visiteurs.

Les envois de courrier entre les organisateurs français et italiens de l'exposition conservés aux archives ne nous donnent malheureusement que très peu d'indications sur les échanges d'idées concernant la muséographie du Petit Palais et du Jeu de Paume. Quelques ouvrages et articles apportent toutefois des éléments sur les dissensions entre les deux comités en termes de présentation.

Alors que les français voulaient dans leurs projets ménager une grande place à des œuvres antiques, placées à la fois dans une galerie d'antiques et dans les salles de peinture pour apporter une comparaison, Ugo Ojetti refuse dans un premier temps cette idée française d'inclure quelques témoignages d'art romain ancien dans l'exposition. A l'origine, le Comité italien avait par ailleurs émis le souhait de restreindre l'exposition *De Cimabue à Tiepolo* en présentant seulement l'art de la Renaissance, « la période la plus haute et la plus noble de l'Art italien »<sup>155</sup>.

Pourtant, dans son article « Leonardo's smile », Emily Braun déclare qu'Ojetti finit par écrire à Ciano pour lui dire que l'exposition *De Cimabue à Tiepolo* devrait s'ouvrir par une salle dans laquelle la statue de la Louve serait placée entre les statues de César et d'Auguste, « les fondateurs de l'ordre romain »<sup>156</sup>. Giuseppe Bottai, gouverneur de la ville de Rome, ne consent pas à prêter le bronze original de la Louve, mais Ojetti insiste et Bottai finit par en faire réaliser une copie. Lors d'un déjeuner donné le 15 mai à l'Hôtel de

---

<sup>155</sup> Lettre du Sénateur Borletti à Georges Contenot et Henri Verne, du 14 décembre 1934, AP, VR 244, dossier « Organisation »

<sup>156</sup> BRAUN, «Leonardo's smile», *op.cit.*

Ville, la veille de l'inauguration de l'exposition, cette reproduction en bronze grand modèle de la Louve du Capitole a été offerte en gage d'amitié par la Ville de Rome, « la Ville par excellence, la Ville éternelle et unique, la fondatrice des institutions municipales »<sup>157</sup>, à la Ville de Paris, symbole de ces racines latines communes à la France et l'Italie, également devenue un symbole du nouveau régime fasciste. Georges Contenot, Président du Conseil Municipal et de la Commission des Beaux-Arts de la Ville de Paris, l'exprime très bien dans son discours de remerciement : « elle est le symbole de la grandeur et de la force de Rome et du Latium antique, aujourd'hui de l'Italie toute entière »<sup>158</sup>. Du point de vue italien, comme par exemple celui du podestat de Brescia, Fausto Lechi, ce bronze représente la Victoire du peuple italien, « symbole auguste de force, de noblesse et de grâce, [...] le signe de la romanité »<sup>159</sup>, et sa mise en place dans l'exposition est donc hautement symbolique. En remettant cette reproduction de la Louve capitoline, Bottai tient le discours suivant, qui explicite la portée de l'exposition pour les Italiens :

Et je voudrais vous prier de distinguer dans cette Exposition qui, demain, va s'ouvrir, quelque chose de plus qu'une simple manifestation esthétique. C'est l'Italie même, dans son constant effort de renouvellement, qui, par le message de ses peintres, de ses sculpteurs, vous ouvre son âme, vous demande d'y voir les secrets de sa jeunesse éternelle.<sup>160</sup>

Il semblerait que pour les organisateurs italiens, l'enjeu majeur de cette exposition, qui a été de mettre en exergue la continuité et l'universalité de l'art italien depuis la Rome antique jusqu'à la Troisième Rome de Mussolini, époque de renouveau artistique, a supplanté de loin les problématiques de présentation des œuvres. Antonio Maraini, sculpteur et secrétaire général de la Biennale de Venise, bureaucrate fasciste, commissaire du syndicat national des Beaux-Arts, Président du Comité d'organisation de l'exposition d'art moderne, a eu la lourde tâche de montrer la renaissance de l'art italien sous le fascisme à travers l'art contemporain présenté au Jeu de Paume. En février 1935, Maraini avait envoyé la liste des œuvres sélectionnées, probablement rédigée conjointement avec André Dezarrois, à Ciano et Mussolini pour qu'ils approuvent. Le choix des artistes contemporains a donc eu une forte résonance politique. Dans la préface du catalogue de

---

<sup>157</sup> Supplément au Bulletin Municipal officiel, 19 mai 1935, Archives de Paris (AP), VR245, dossier « divers ». Annexe XII

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

l'exposition du Jeu de Paume, il fait la promotion de cette « nouvelle et nombreuse cohorte d'artistes dignes d'être connus et appréciés hors des frontières de l'Italie, désormais unie, puissante, respectée »<sup>161</sup>. Il s'agit avant tout pour l'Italie de promouvoir son art national à travers cette *Exposition d'Art Italien*, cette exposition apportant la preuve de la primauté universelle de la civilisation italienne<sup>162</sup>.

Alors que de nombreux documents attestent d'une réelle préoccupation quant à la sélection des œuvres, afin de présenter l'art italien dans toute splendeur, il n'y en a au contraire aucun qui stipule la moindre demande par rapport à la muséographie, si ce n'est la disposition de quelques œuvres à connotation fasciste. Le portrait sculpté du Chef du Gouvernement fasciste, a été placé en haut des degrés d'honneur de la rotonde d'entrée du Petit Palais, en pendant à la Louve romaine, symbole du peuple italien, et faisant écho aux bustes antiques des empereurs César et Auguste placés dans la rotonde. Raymond Escholier le mentionne dans son itinéraire, à la fin du parcours de visite : « on atteint les degrés que domine la face romaine du Chef auquel la France doit cet enchantement, Benito Mussolini »<sup>163</sup>. C'est la face du Duce, parangon de romanité, qui clôt cette exposition des maîtres anciens et invite à se rendre au Jeu de Paume, où d'autres œuvres le représentant ont également été présentées. Sur une des photographies des salles d'exposition, on peut voir un magistral portrait équestre de Mussolini<sup>164</sup>, encadré par deux bustes sculptés d'Adolfo Wildt, l'un du Duce, l'autre du roi Victor Emmanuel III portant une couronne de lauriers, accueillant le visiteur au Jeu de Paume. D'autres œuvres présentent également de fortes connotations fascistes<sup>165</sup>.

## Restauration et regard

Cette exposition étant un événement diplomatique et artistique exceptionnel, présentant les plus beaux chefs-d'œuvre italiens du monde entier, une attention

---

<sup>161</sup> MARAINI, « Préface », *L'Art italien des XIXème et XXème siècles*, *op.cit.*

<sup>162</sup> « La riprova del primato mondiale della nostra civiltà », CALZINI Raffaele, *Il Popolo d'Italia*, 16 mai 1935, cité dans DECLEVA, « Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italie e Italia-Francia », *op.cit.*, p.131

<sup>163</sup> ESCHOLIER, *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, *op.cit.* Annexe XIII

<sup>164</sup> Il s'agit d'une peinture de Primo Conti, *La Marche sur Rome*, collection de la Banque de Toscane

<sup>165</sup> Antonio Mancini, *Portrait de Benito Mussolini* ; Arturo Martini, *La victoire fasciste* ; Publio Morbiducci, *Médaille de la croisière aérienne du Xème anniversaire du fascisme* ; Mario Moschi, *Médaille du Xème anniversaire de la Révolution*, etc.

particulière a été portée à l'état matériel des œuvres, certaines ayant nécessité des opérations de restauration. Par ailleurs, cette exposition a également été l'occasion de retrouver des chefs-d'œuvre qui dormaient au fond de dépôts et d'édifices religieux, qui ont dû être soignés : « On verra des œuvres qui n'ont jamais figuré dans les musées italiens, et qui ont été retrouvées, au cours de ces dernières années, lors d'inspections extrêmement poussées dans les églises et les édifices publics. Ces œuvres ont été soignées et pour la première fois elles seront groupées au nombre d'une cinquantaine »<sup>166</sup>. C'est le cas par exemple du *Bacchus adolescent* du Caravage, « récemment retrouvé dans les réserves des Offices »<sup>167</sup>.

Dans plusieurs lettres d'Ugo Ojetti adressées à Raymond Escholier, ces restaurations sont abordées. Une lettre envoyée en février 1935 nous apprend que les florentins, qui enverront quatre-vingt tableaux à l'exposition, ont commencé à procéder aux restaurations<sup>168</sup>. Un autre courrier daté de juillet 1935 annonce que les frais de restaurations des tableaux et sculptures italiens envoyés à Paris sont entièrement à la charge de l'Italie<sup>169</sup>.

Dans un article paru dans la revue *Mouseion*, Ugo Procacci, Inspecteur à la Galerie des Offices, revient sur « Quelques récentes restaurations de peintures de la Toscane »<sup>170</sup>. Le laboratoire des restaurations de la Surintendance à l'art médiéval et moderne de la Toscane, institué par Corrado Ricci alors qu'il était Directeur des Galeries Royales de Florence, a commencé à fonctionner le 1<sup>er</sup> mars 1934. Les travaux sont assurés en permanence par l'ingénieur Piero Sanpaolesi qui a la direction technique du laboratoire. La restauration picturale est confiée à Teodosio Sokolow ; Gino Masini est aide-restaurateur ; il y a un doreur et deux menuisiers spécialisés. Plusieurs photographies de chaque peinture ou objet d'art sont prises avant, pendant et après l'exécution des travaux, de manière à avoir sur toutes les restaurations une documentation aussi précise que possible. Cet article est intéressant puisqu'il détaille certaines des restaurations effectuées pour *l'Exposition d'Art Italien* :

---

<sup>166</sup> ESCHOLIER, « Pendant quelques mois le Petit Palais va devenir le plus beau musée du monde », *Comoedia*, 16 février 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>167</sup> LECUYER, « Ce que sera au Petit Palais l'exposition d'art italien », *Le Figaro*, 22 avril 1935, *op.cit.*

<sup>168</sup> Lettre d'Ugo Ojetti à Raymond Escholier, 21 février 1935, APP, boîte IX, dossier n°23

<sup>169</sup> Lettre d'Ugo Ojetti, 8 juillet 1935, APP, boîte IX, dossier n°23

<sup>170</sup> PROCACCI, « Quelques récentes restaurations de peintures de la Toscane », *Mouseion*, 1936, *op.cit.*



- un panneau représentant un *Saint-Luc*, conservé jusqu'ici dans les dépôts des Galeries Royales, désormais exposé dans la Galerie de l'Académie. Un repeint médiocre de la fin du XVIIIème siècle avait été apposé par-dessus une peinture du XIIIème siècle, et on a donc procédé au nettoyage de cette couche postérieure. Le long travail de nettoyage a été fait par le Professeur Gaetano Lo Vallo ; la restauration picturale, a été exécutée par Teodosio Sokolow, aux frais du Comité de *l'Exposition d'Art Italien* à Paris.
- une *Madone à l'Enfant* de l'église de Saint-Rémi, contemporaine de Cimabue, a été entièrement nettoyée et débarrassée d'un grossier repeint. La restauration exécutée par le Professeur Lo Vallo, a été faite sous les auspices du Comité de *l'Exposition d'Art italien* à Paris.
- le grand panneau peint par Pontormo pour l'église de Sainte-Félicité, représentant une *Descente de croix*, a subi lui aussi un nettoyage drastique. Le tableau avait subi un jaunissement important du vernis, ajouté aux fumées des cierges ; la couche de saleté était si épaisse que l'on distinguait à peine les figures. « Les tonalités sont apparues après le nettoyage, dans une gamme splendide de couleurs claires, qui nous frappe d'étonnement, nous laissant entrevoir à quel niveau artistique sut atteindre Pontormo, rompant avec toutes les traditions »<sup>171</sup>. La restauration a été exécutée par le Professeur Vermehren, pour le Comité de *l'Exposition d'Art italien* à Paris.
- le *Portrait* de Pontormo, de la galerie de Lucques, a été également restauré par l'ingénieur Sanpaolesi, pour le Comité de *l'Exposition d'Art Italien* à Paris. Le tableau avait été entièrement repeint au XIXème siècle.
- la *Résurrection de Tabita*, du Guerchin, de la Galerie Pitti, se trouvait depuis quelques années dans des conditions de plus en plus mauvaises ; l'oxydation et le jaunissement du vernis allaient jusqu'à empêcher de distinguer les figures. La restauration, exécutée par l'ingénieur Sanpaolesi pour le Comité de *l'Exposition d'Art Italien* de Paris, a rendu à la peinture ses valeurs chromatiques.
- la *Judith* de Cristofano Allori, qui a été restaurée à Paris, par le Professeur Lo Vullo, pour le Comité de l'exposition, avait été trouvée dans des conditions à peu près semblables.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.242. Annexe XV

- les deux *Paysages* de Salvator Rosa, de la Palatine, étaient, eux aussi, assombris par le vernis jaunâtre qui les recouvrait. Une fois ce revêtement ôté, la peinture est apparue toute différente, d'un ton cristallin, froid, aigu. « Ce qui prouve une fois de plus que, souvent, bien des caractéristiques que nous sommes accoutumés à attribuer à une peinture ne lui sont pas propres, mais sont dues à des causes purement accidentelles »<sup>172</sup>. La restauration a été exécutée pour le compte du Comité de l'*Exposition d'Art Italien*, par le Professeur Vermehren.

Cet article ne détaille bien entendu que quelques unes des restaurations qui ont été effectuées pour l'exposition, mais il nous confirme une information importante, présente seulement dans un article de presse : les restaurateurs italiens ont accompagné leurs œuvres lors de leur voyage à Paris, pour pouvoir les soigner sur place. On ignore en revanche si ce déplacement émane d'une volonté française ou italienne. C'est le cas de la *Judith* de Cristofano Allori. Dans l'article de presse en question, l'auteur a pu visiter le Petit Palais lors des préparatifs, et décrit le laboratoire de restauration installé provisoirement sur place :

Dans une salle tranquille et claire où la lumière est égale, sur des tables à tréteaux est disposé un arsenal de flacons jaunes et blancs, d'éprouvettes, de palettes, d'appareils d'optique, - tout le matériel physico-chimique des restaurateurs. Pour donner aux tableaux qu'ils envoyaient à Paris les petits soins indispensables avant une présentation solennelle, nos amis italiens les ont fait escorter d'une équipe de spécialistes ; et l'on sait qu'ils excellent dans cet art épineux entre tous qu'est la restauration des peintures anciennes<sup>173</sup>.

L'article paru dans *Mouseion* est par ailleurs assez représentatif de la manière de restaurer propre aux italiens. Pourtant considérés comme des spécialistes, et ayant leur propre laboratoire au Petit Palais, leur façon de restaurer les tableaux a été largement incomprise et critiquée par les français.

Jean Gallotti, dans un article publié dans la *Revue hebdomadaire*, pointe du doigt le problème des divergences de méthode de restauration selon les pays, les musées qui les conservent : « Un autre étonnement nous vient de l'aspect du coloris sur des toiles d'une même époque, et souvent d'un même peintre [...] En fut-il toujours ainsi ? La cause en est-elle dans les différentes sortes de couleurs employées ? Ou dans les lieux où les

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.244

<sup>173</sup> LECUYER, « Ce que sera au Petit Palais l'exposition d'art italien », *Le Figaro*, 22 avril 1935, *op.cit.* Annexe XVI

tableaux furent exposés ? Ou encore, et voici que la peur nous saisit, dans la manière dont ils ont été nettoyés »<sup>174</sup>. Pour appuyer son propos, il cite le cas d'une *Vierge à l'Enfant* de Raphaël, venue de Milan, que l'on croirait peinte d'hier. Dans la notice du catalogue la concernant, il est écrit qu'à la partie supérieure du tableau, on voyait jadis deux petits anges nus inachevés, et lors d'une récente restauration, il a été décidé de ne pas les conserver et de les recouvrir d'une couche de peinture. Cette décision scandalise Jean Gallotti. Raymond Lecuyer rejoint son point de vue à propos d'une autre œuvre, puisqu'il sent « une vague déception devant *La Madone* de l'Ermitage », et se demande si ce n'est pas dû à « la façon dont a été compris son nettoyage »<sup>175</sup>.

On peut citer ici un article venant renforcer ce point de vue, celui concernant le tableau n°371 de la Galerie Borghèse, paru dans *Mouseion* en 1937<sup>176</sup>. A. de Rinaldi, conservateur de la Galerie Borghèse, y décrit la restauration effectuée sur ce tableau représentant sainte Catherine, attribué successivement à Raphaël, Pérugin, Ridolfo di Ghirlandaio, Granacci. Certains historiens avaient remarqué que la peinture en partie inférieure semblait plus récente et avoir été apposée par-dessus une couche plus ancienne. Trois radiographies ont été effectuées pour examiner les couches sous-jacentes et ont révélé qu'il s'agissait à l'origine d'un portrait d'une dame florentine. Une commission s'est réunie, composée des surintendants Hermanin et Poggi, du Professeur Longhi, du directeur de la Galerie Borghèse, des restaurateurs Venturini Papari et Cecconi Principi. La décision a été prise d'enlever cette couche supérieure et de remettre le tableau à l'état primordial. Afin de procéder à la fixation, le panneau original du tableau a été détruit, et on a transporté la couleur sur un autre panneau, par l'intermédiaire d'une toile extrêmement fine. L'étroite cohésion de la couleur originale et de la couleur superposée ont impliqué l'usage d'un procédé mécanique et non chimique pour les séparer, c'est-à-dire racler avec un scalpel les couches de la retouche. Ce dégagement a permis de retrouver l'aspect initial et d'attribuer plus sûrement cette peinture inachevée à Raphaël, grâce à un rapprochement avec un dessin du maître conservé au Louvre. On voit bien grâce à cet exemple et aux photographies présentes dans l'article, présentant le tableau avant et après la restauration, l'interventionnisme des restaurateurs italiens. Ceux-ci

---

<sup>174</sup> GALLOTTI, « L'exposition d'art italien devant la vie moderne », *La revue hebdomadaire*, *op.cit.*

<sup>175</sup> LECUYER, « L'Italie médiévale et classique au Petit Palais », *Le Figaro*, 17 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>176</sup> DE RINALDI, « La restauration du tableau n°371 », *Mouseion*, 1937, *op.cit.* Annexe XVII

n'hésitent pas à enlever une couche picturale par des opérations lourdes et dangereuses afin de retrouver l'aspect initial qui leur sied mieux, car de la main de Raphaël, tout en reniant une partie de l'histoire de l'œuvre. Et on voit également le changement de perception et de compréhension de l'œuvre que cela implique. Du côté français, les restaurateurs ne sont en effet pas aussi radicaux dans leurs nettoyages et leurs restaurations.

Deux autres exemples emblématiques de cette problématique des restaurations excessives et du changement d'appréhension des œuvres sont abordés par Gallotti dans son article, à savoir la *Descente de croix* de Pontormo, et *Le Repos pendant la fuite en Egypte* de Corrège, restaurés récemment et présentant des tons pastels surprenants, déjà pour les restaurateurs italiens, comme on a pu le lire dans l'article de Procacci, mais surtout pour le public : « Tous les Corrèges [sic] étaient-ils comme cela avant d'avoir noirci ? ». En écho à l'opinion de Gallotti, Charles Sterling semble lui aussi surpris par cette œuvre du Corrège : « *Le repos pendant la fuite en Egypte*, des Offices, d'un vif coloris (retrouvé lors d'un récent nettoyage) dont l'authenticité ne compense pas l'agressive aigreur »<sup>177</sup>.

Louis Gillet, membre du comité d'organisation, revient lui aussi sur ce point intéressant, à savoir la différence de point de vue qui existe entre Français et Italiens quant à la restauration des œuvres. Il compare les œuvres italiennes avec celles venues du Louvre : « Ajoutez que ces toiles, à côté de leurs voisines, ont un prix bien particulier : c'est qu'on les a laissées plus tranquilles que les autres. Depuis de longs siècles, elles sont en paix. Elles ont été moins tripotées. C'est peut-être une erreur que de trop nettoyer les vieilles toiles. Pourquoi leur donner l'air du neuf ? Je ne dis pas que la crasse et la poussière sont vénérables, mais elles sont indispensables à la vénération. »<sup>178</sup> Il semblerait que la majorité des français partagent cette opinion, et apprécient que les peintures ne soient pas trop nettoyées. Du point de vue étranger justement, la position française est également critiquée. Margherita G. Sarfatti, dans un article paru en 1931<sup>179</sup>, revient justement sur les différences d'appréciation quant aux restaurations. Elle énonce que

---

<sup>177</sup> STERLING Charles, « Exposition de l'art italien au Petit Palais », *Bulletin des Musées de France*, n°5, mai 1935

<sup>178</sup> GILLET Louis, « Le triomphe du Louvre dans l'éclatante splendeur de l'Exposition italienne à Paris », *Le Journal*, 29 juin 1935, AMN, liasse B, dossier VII

<sup>179</sup> SARFATTI Margherita, « Faut-il restaurer ou bien conserver la peinture ? », *CRLSA*, 1931, p.110-116

beaucoup de gens se plaignent des nettoyages à fond de la Hollande ou de l'Allemagne, mais surtout qu'ils se plaignent des « ténèbres qui obscurcissent certaines toiles des musées français ». Elle ne parle nullement de l'Italie, mais selon elle, la position de juste milieu est tenue par les musées anglais.

Selon Charles Sterling, bien que les tableaux français soient effectivement moins entretenus que dans les autres pays, cela ne les dessert pas, leur qualité surpassant les œuvres des autres pays :

A la *Bataille* de Paolo Ucello de Florence fait pendant celle du Louvre qui a retrouvé un éclat et un raffinement de tons insoupçonnés, grâce à un léger nettoyage. C'est ici que l'on fait pour la première fois la remarque qui s'imposera souvent dans cette exposition : que l'état de conservation des tableaux du Louvre, non seulement leur qualité, est remarquable, et qu'il leur suffit de fort peu de soins pour qu'ils égalent ou surpassent les tableaux les plus « soignés »<sup>180</sup>.

## Les œuvres voyageuses

### *Les conditions de transport et d'emballage*

Dans les années trente, un réseau d'échanges artistiques se mettait progressivement en place à l'échelle européenne, et il fut démultiplié par les organisateurs de *l'Exposition d'Art Italien* de 1935. En effet, en plus de la France et de l'Italie, treize nations ont participé à cette manifestation artistique internationale, et au total, environ quatre cent quatre-vingt-dix peintures dont trois cent quarante provenant d'Italie, cent dix sculptures, deux cents quarante dessins, six cents objets d'art furent exposés au Petit Palais. Le déplacement massif de ces chefs-d'œuvre est justifié par le fait qu'ils font « déjà partie du patrimoine commun de l'humanité »<sup>181</sup>. Les manifestations internationales de ce genre, impliquant le voyage de nombreuses œuvres anciennes et fragiles ont plusieurs aspects positifs, pour les historiens et le grand public. Elles permettent d'effectuer des comparaisons inédites entre des œuvres jusqu'à présent dispersées, ce qui n'était possible auparavant qu'avec des photographies en noir et blanc, des gravures ou la mémoire ; elles rapprochent le public des productions artistiques d'une autre culture ; on a vu aussi précédemment qu'elles sont l'occasion de procéder à des restaurations.

---

<sup>180</sup> STERLING, « Exposition de l'art italien au Petit Palais », *BMF*, 1935, *op.cit.*

<sup>181</sup> ALFASSA Paul, « L'art italien à Paris », *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juin 1935, APP, boîte VII, dossier n°46

D'importantes mesures sont prises afin de garantir la bonne conservation de ces chefs-d'œuvre durant le voyage. La règle appliquée pour leur venue a été la même pour le retour également. Avant toute chose, il a été décidé de renoncer à l'avion, pourtant « cher aux collectionneurs anglais »<sup>182</sup>, puisqu'il secoue trop les œuvres. La France a donc fait confiance au chemin de fer pour les acheminer, et a jugé plus prudent également, en ce qui concerne l'Italie, pourvoyeuse de nombreuses œuvres, de procéder à des transports partiels et successifs, plutôt qu'à un seul convoi. Les caisses sont placées dans des wagons, attelés aux trains normaux, accompagnées par des attachés à la conservation des musées italiens et français, et protégées par des forces policières et militaires. Une fois arrivées en gare de Bercy, les caisses sont transportées au Petit Palais et au Jeu de Paume par des camions des Musées Nationaux, tandis qu'un préposé des douanes les vérifie en chemin, afin de ne pas ouvrir et retenir les caisses en gare. Les mêmes précautions sont prises pour les expéditions venues des autres pays européens. Pour les œuvres de dimensions trop importantes, et ne rentrant donc pas dans les wagons, il a fallu trouver d'autres moyens. Dans le cas de *La Vocation de Saint Matthieu* du Caravage, de l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, on a voulu l'expédier par bateau entre Ostie et Marseille, puis l'acheminer à Paris par camion<sup>183</sup>, mais face à l'ampleur des difficultés le projet a été finalement abandonné. D'autres œuvres de dimensions trop importantes ont été convoyées dans des fourgons par la Milice Ferroviaire Italienne. Entre le 7 et le 15 avril, les tableaux italiens commencent à arriver au Petit Palais et au Jeu de Paume<sup>184</sup>. Le retour des œuvres est effectué de la fin de l'exposition jusqu'au 15 août<sup>185</sup>.

Afin de procéder au transport de toutes ces œuvres, elles sont d'abord emballées avec les plus grands soins afin d'assurer leur protection matérielle lors du voyage. Plusieurs articles et documents nous donnent des indications précieuses sur les conditions d'emballage des œuvres durant cette période.

Concernant les tableaux, les toiles et les cadres sont tout d'abord séparés, entourés de plusieurs couches de papiers de soie pour les protéger de la poussière, puis disposés dans des caisses en bois sur une couche d'ouate<sup>186</sup>. Pour certaines œuvres, comme le

---

<sup>182</sup> LECUYER, « Le voyage des chefs-d'œuvre ambassadeurs de la latinité », *Le Figaro*, 24 mars 1935, *op.cit*

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> « Au Petit Palais on emballe », *Le Figaro*, 23 juillet 1935, APP, boîte VII, dossier n°46. Annexe XX

<sup>186</sup> *Ibid.*

*Crucifix* de Giotto, un cadre de verre est prévu en plus pour protéger cette œuvre très fragile.

Dans un article paru dans *Mouseion*, Piero Sanpaolesi, restaurateur italien, détaille les conditions de transport et l'emballage des objets pour l'*Exposition d'Art Italien* de Paris :

Les tableaux, les sculptures, au nombre de 56, et les nombreux dessins et objets d'arts mineurs, tels que les livres, des pièces d'orfèvrerie, des tapisseries, des étoffes, des pièces de mobilier, ont rempli quinze wagons de chemin de fer dont dix furent chargés à Florence, deux à Rome, un à Milan, un à Turin et un à Venise. La longueur moyenne du trajet était de 2.200 kilomètres [...]<sup>187</sup>.

Les œuvres sont accompagnées par des fonctionnaires spéciaux des chemins de fer italiens, auxquels s'adjoint un délégué du Comité France-Italie à Modane. Les premiers transports entre les diverses régions et les différentes villes sont effectués en autocars, fermés et capitonnés, aménagés de façon spéciale. Les œuvres sont ainsi rassemblées à Florence, Rome, Milan, Turin ou Venise, puis expédiées par chemin de fer.

Les wagons, pour le transport en chemin de fer, furent choisis parmi les meilleurs, du type dit « esquipaggio » en termes ferroviaires. Ils n'ont pour ouverture que celle, de grandes dimensions, ménagée dans le toit ; ce dispositif permet de charger des colis ayant des dimensions égales à celles de l'espace intérieur du wagon et il n'est en outre pas possible d'ouvrir le wagon avant qu'il n'ait été détaché du train. Les parois du wagon sont capitonnées. Dans le fond de chaque wagon, les caisses d'emballage sont posées sur un lit de copeaux. Les caisses d'emballage furent exécutées en bois de forte épaisseur (2cm1/2) entièrement doublées de papier goudronné et fermées par des couvercles à vis assurant une parfaite fermeture et facilitant le déballage qui peut ainsi être effectué sans recourir au ciseau et au marteau<sup>188</sup>.

Pour les toiles de grandes dimensions, le danger vient de l'oscillation pendant le trajet, qui aurait pu causer de gros dommages à la couche picturale. Des étuis rigides en bois enserrant les toiles pour empêcher la plus légère vibration. Les cadres sont placés dans les mêmes caisses que les tableaux, mais séparés par un fond de bois. Les verres sont expédiés à part. Quant aux tableaux sur bois de grandes dimensions, ils sont expédiés dans des doubles caisses.

Les sculptures sont emballées selon la « méthode usuelle » : elles sont fixées aux parois d'une caisse, au moyen de panneaux de bois dont les creux et les reliefs correspondent, à la manière d'un moulage, aux reliefs et aux creux de la sculpture ; ces panneaux sont placés entre la sculpture et la caisse ; la première caisse est ensuite enfermée dans une seconde, selon le même système adoptée pour les peintures sur bois. Une photographie

---

<sup>187</sup> SANPAOLESI Piero, « Le transport et l'emballage des œuvres pour l'Exposition d'Art Italien de Paris », *Mouseion*, volumes 29-30, n°1-2, 1935, p.127

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.128

accompagne l'article et illustre ce procédé : il s'agit du groupe de marbre de Giovanni Pisano, du Musée civique de Gênes, emballé dans sa caisse de bois et maintenu par des panneaux épousant les formes de la sculpture<sup>189</sup>.

Piero Sanpaolesi conclut son article de la façon suivante :

Les transports se sont effectués avec une parfaite régularité ; on n'a pas eu à enregistrer le moindre accident, malgré le nombre, la qualité, la délicatesse des quatre cents chefs d'œuvre emballés et expédiés par l'Italie dans un délai d'un peu plus de quinze jours. Il faut attribuer ce résultat remarquable au zèle qu'y ont apporté les fonctionnaires supérieurs des Surintendances, à l'habileté des artisans et aux excellents services des maisons de transport et d'emballage qui furent chargés des expéditions<sup>190</sup>.

Toutefois, ce bilan positif mis en avant par le restaurateur italien doit être nuancé, car s'il est vrai que l'expédition des œuvres s'est effectuée sans problème à l'aller, il y a eu en revanche quelques difficultés pendant l'exposition et au retour des œuvres.

### *Les problèmes de conservation*

Ce genre de manifestations internationales, impliquant le transport d'un grand nombre d'œuvres n'est pas sans danger pour la sécurité des œuvres, ce dont la plupart des conservateurs et directeurs de musées étaient parfaitement conscients. Lorsque le comité d'organisation a effectué ses demandes de prêts auprès des plus grands musées européens, il est arrivé à de nombreuses reprises que certains directeurs refusent d'envoyer les œuvres dont ils sont chargés d'assurer la préservation à l'étranger. La plupart des raisons évoquées concernent le danger d'un tel voyage sur la conservation des œuvres, la crainte d'un accident lors de l'une ou l'autre des étapes du périple.

On en trouve des exemples dans les lettres échangées entre la France et les divers pays prêteurs.

Le maire de la ville d'Aix-en-Provence et le directeur du Musée Granet refusent dans un premier temps le prêt d'une œuvre d'art exigée par les Musées Nationaux, la Commission de Surveillance du musée ayant décidé de ne plus prêter les œuvres d'art lui

---

<sup>189</sup> Annexe XIX

<sup>190</sup> SANPAOLESI, « Le transport et l'emballage des œuvres pour l'Exposition d'Art Italien de Paris », *Museion*, 1935, *op.cit.*



appartenant en raison des risques de détérioration qu'elles courent pendant le voyage<sup>191</sup>. Tout comme en Italie, la pression du gouvernement français s'est exercée sur les musées de province, et les conservateurs récalcitrants ont été obligés de confier leurs trésors aux dangers d'une telle expédition.

Charles Arsene-Henry, Ministre de France à Copenhague, relate à Pierre Laval le contenu d'une note qui lui a été envoyée par le gouvernement danois, suite à la demande de prêt de deux œuvres, le *Christ de Douleur* de Mantegna et la *Visitation de la Vierge* de Filippino Lippi : « en raison de la nature des tableaux en question – il s'agit de peintures sur bois – lesdites autorités ne croient pas possible d'exposer ces œuvres d'art, qui comptent parmi les plus précieux trésors du Musée, aux dangers que comporte toujours un transport de peintures sur bois »<sup>192</sup>. Le directeur de la National Gallery of Scotland refuse quant à lui le prêt d'un tableau de Tiepolo, en raison des difficultés de transport, et du fait que l'absence de cette œuvre majeure portera préjudice au musée durant la saison touristique<sup>193</sup>.

Hans Posse, directeur de la galerie de la ville de Dresde, refuse les prêts demandés par le comité, et avance plusieurs arguments intéressants. Le premier est que durant l'été 1935, plus de cinquante tableaux appartenant au musée sont prêtés pour des expositions dans le pays et à l'étranger, ce qui illustre bien l'ampleur de ces échanges artistiques. Face à la demande de prêt de deux prédelles d'Ercole Roberti, Hans Posse répond par un refus, « car après un an et demi de séjour à Ferrare pour l'exposition de Ferrare, elles sont revenues dans un état déplorable et nous ne pouvons prendre la responsabilité de les envoyer encore une fois en voyage »<sup>194</sup>. De même, M. Stieve, directeur de la section culturelle du gouvernement, refuse également le prêt des œuvres demandées par le comité franco-italien, pour des raisons de principe : « A la suite de l'incendie qui a détruit, il y a quelques années, à Munich, une exposition internationale de peinture et causé des dommages considérables, il aurait été décidé [...] qu'aucune toile ne sortirait désormais d'Allemagne »<sup>195</sup>.

---

<sup>191</sup> Lettre du maire de la ville d'Aix-en-Provence à Henri Verne, 16 avril 1935, AMN, liasse A, dossier III

<sup>192</sup> Lettre de Charles Arsene-Henry à Pierre Laval, 1<sup>er</sup> février 1935, APP, boîte IX, dossier n°21

<sup>193</sup> Lettre du directeur de la National Gallery of Scotland à Henri Verne, 4 avril 1935, AMN, liasse A, dossier III

<sup>194</sup> Lettre de Hans Posse à Henri Verne, 24 avril 1935, APP, boîte I, dossier n°1ter

<sup>195</sup> Lettre de François-Poncet à Pierre Laval, 11 janvier 1935, APP, boîte I, dossier n°1ter

Ces deux derniers exemples nous prouvent bien que les craintes des conservateurs sont fondées, et que les expositions posent des problèmes importants pour la préservation des œuvres. Certains articles rejoignent le point de vue des conservateurs et s'interrogent sur l'utilité réelle de ces déplacements, mis en regard des risques encourus par ces œuvres anciennes et uniques. C'est le cas de Paul Hazard, professeur au Collège de France : « A quoi bon les départs et les lointains voyages, quand d'eux-mêmes, des visiteurs de tous les pays du monde, et en particulier les barbares du Nord, accourent pour vénérer sur place, à la Brera, aux Offices, au Vatican, les anges, les madones et les crucifixions ? »<sup>196</sup>. Hazard vante en revanche la portée symbolique et intellectuelle de ce voyage d'œuvres, voulu par le Duce.

Il n'existe dans les archives françaises aucun document émanant des musées italiens, faisant part de leurs craintes, de leur volonté de ne pas prêter telle ou telle œuvre. Un article de presse à propos de *l'Exposition d'art italien* formule pourtant les doutes émis par certains conservateurs italiens concernant ces déplacements massifs d'œuvres :

Et si le transport allait les abimer ? Et le changement de climat ? Etre habitué à la chaleur de Florence et affronter le ciel indécis de Paris, est-ce sans risque pour une toile tricentenaire ? Et un accident de chemin de fer, un naufrage ? Et le geste d'un fou ? Et le risque d'incendie ? Mais un seul mot apaisait tous les scrupules, et ce mot suffisait à tous, car il avait été prononcé à Rome, au Palais de Venise<sup>197</sup>.

Il est en effet fort probable que les conservateurs et directeurs de musées italiens aient eu la main forcée par le Duce pour accorder le prêt de leurs œuvres au Petit Palais et au Jeu de Paume, malgré leurs réticences en termes de conservation. Une lettre d'Ugo Ojetti adressée à Raymond Escholier évoque le ressentiment éprouvé par les Florentins, qui envoient quatre-vingt tableaux à l'exposition en pleine saison touristique<sup>198</sup>, ce qui risque de porter préjudice à leur musée.

En revanche, Emily Braun a pu consulter les archives italiennes, aux Archivio Centralo dello Stato<sup>199</sup>, où sont conservées de nombreuses lettres concernant les négociations de prêts où Borletti, président du Comité Italia-Francia, jouait le rôle de médiateur, ainsi que les directives émanant de Ciano et Ottavio De Peppo, répondant aux

<sup>196</sup> HAZARD Paul, « Espoir », *La Renaissance*, n°4-5-6, deuxième trimestre 1935, APP, boîte VII, dossier n°47

<sup>197</sup> SCIZE Pierre, « Première visite au Petit Palais », *Paris-soir*, 16 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>198</sup> Lettre d'Ugo Ojetti à Raymond Escholier, 21 février 1935, APP, boîte IX, dossier n°23

<sup>199</sup> ACS, Ministro della Cultura Popolare, Dir.Gen.Propaganda, Francia 1935, b.70, f. "Mostra di Parigi", sf. "Parte generale/1"

demandes d'Ojetti. D'après ces documents, il y a effectivement eu des confrontations entre les autorités locales et le gouvernement, au vu des risques encourus par les œuvres. Ettore Modigliani, directeur de la Brera et membre du comité italien, avait à l'origine refusé le prêt du *Mariage de la Vierge* de Raphaël ; les fonctionnaires padouans se sont battus pour garder le *Crucifix* de Giotto. Toutes ces plaintes sont restées lettres mortes, puisque la pression du gouvernement a été telle que toutes ces œuvres sont finalement présentes à l'exposition. De même, il a été demandé aux organisateurs des expositions rivales, *Titien* à Venise et *Corrège* à Parme, de coordonner leurs demandes de prêts avec celles de l'exposition parisienne.

On a pu voir dans certaines lettres faisant état de problèmes antérieurs, que les craintes des conservateurs de voir leurs précieuses œuvres subir des dégâts sont fondées. En ce qui concerne *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, plusieurs accidents sont effectivement survenus, provoquant des dégâts sur les œuvres. On peut en énumérer certains. Par suite d'un défaut de fabrication d'une des vitrines en acier, six faïences italiennes, dont trois appartenaient au Louvre et trois au Petit Palais, ont subi de sérieux dommages<sup>200</sup>. Le cadre d'un tableau de Pannini, *La Piazza Navona*, prêté par le Musée de Hanovre a subi un certain nombre de détériorations lors de l'exposition ou du transport<sup>201</sup>. Des éraflures ont été constatées sur deux tableaux de Modigliani prêtés au Jeu de Paume par un collectionneur privé, J. Netter<sup>202</sup>. De plus, un document daté du 22 juillet 1935 recense toutes les opérations de nettoyage et de restauration effectuées suite à l'exposition. Il s'agit pour la plupart de petits défauts à corriger, quelques éclats ou retouches à effectuer, parfois de défauts d'intégrité plus importants, comme une pierre tombale cassée en trois morceaux par la maison Chenue<sup>203</sup>. Enfin, presque tous les tableaux prêtés à l'exposition et renvoyés à Turin ont subi des dommages du fait de la mauvaise disposition des emballages qui les renfermaient dans le wagon<sup>204</sup>.

---

<sup>200</sup> Lettre de Raymond Escholier à Pierre Darras, 12 juin 1935, APP, boîte IX, dossier n°21

<sup>201</sup> Lettre de Raymond Escholier à Pierre Darras, 8 août 1935, APP, boîte IX, dossier n°22

<sup>202</sup> Lettre d'Henri Verne à J.Netter, 7 août 1935, AMN, liasse A, dossier III

<sup>203</sup> Lettre d'Edouard Bouet, réparateur d'objets d'art, au Petit Palais, 22 juillet 1935, APP, boîte IX, dossier n°22

<sup>204</sup> Lettre de Jacques Jaujard, 12 juillet 1935, APP, boîte I, dossier n°10

## *Le débat patrimonial*

Le déplacement massif de ces œuvres et les problèmes engendrés a provoqué un certain nombre de réactions. Tout comme certains directeurs qui ont refusé de prêter leurs œuvres pour des raisons de conservation, on a vu que d'autres étaient réticents en raison du trop grand nombre d'œuvres déjà absentes de leurs salles, ce qui pourrait nuire à l'image de leur musée. Une lettre envoyée par Trévisé, français éminent de passage en Italie, à Escholier fait état de façon caractéristique de cette problématique :

Cher ami, vous êtes insatiable ! On ne peut plus visiter les musées à cause de vous ! Il y a quatre mois c'étaient les chefs-d'œuvre du Palais Borghèse qui quittaient leurs murs devant nos regards attendris [...] avant-hier, même coup d'œil au Palais Corsini. Et je me dis que pendant mon cours séjour à Naples, j'apprendrai demain, que le Bellini, ou le Palma, le Caravage ou le Corrège vont être invisibles. Je regrette de n'être pas à Paris.<sup>205</sup>

De plus, certains historiens et membres du comité d'organisation eux-mêmes semblent assez défavorables à cette exposition accumulant les chefs-d'œuvre à Paris pendant trois mois. Raymond Escholier souhaitait que Bernard Berenson, grand spécialiste de l'art italien, participe à cette exposition en donnant une conférence sur les primitifs italiens<sup>206</sup>. Il demande à son ami Louis Gillet, qui avait signé la préface et traduit le livre de Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, de le convaincre. Or, dans un courrier échangé entre Raymond Escholier et Ugo Ojetti, on apprend que Berenson a refusé l'invitation à participer à ce cycle de conférences : « Il a répondu avec sa véhémence coutumière “qu'une telle exposition est de l'assassinat”. Il écrit cela en douze pages avec beaucoup d'éloquence »<sup>207</sup>. Il est dommage de ne pas avoir conservé cette lettre, qui nous aurait donné des éléments importants pour comprendre le point de vue tranché de Berenson, mais on peut supposer qu'il qualifie cette exposition « d'assassinat » par rapport aux risques matériels encourus par les œuvres<sup>208</sup>. Le fait qu'ils appartiennent au patrimoine commun de l'humanité ne semble pas justifier le fait de leur faire subir des déplacements incessants, des changements de température, d'humidité, le risque de dégradation par le public ou de vol.

---

<sup>205</sup> Lettre de Trévisé à Raymond Escholier, du 11 avril 1935, APP, boîte IX, dossier n°23

<sup>206</sup> Conférences sur l'art italien, APP, boîte X, dossier n°49

<sup>207</sup> Lettre de Raymond Escholier à Ugo Ojetti, du 6 mars 1935, APP, boîte IX, dossier n°23

<sup>208</sup> Il est probable que la propagande fasciste sous-jacente à l'exposition, critiquée déjà par des artistes, historiens ou autres intellectuels, soit également pour quelque chose dans ce refus d'y participer

Un autre avis concordant est apporté par Jean-Louis Vaudoier, dans un article sur l'exposition : « Tout va bientôt rentrer dans l'ordre. Car, reconnaissons-le, dans son incroyable splendeur, cette exposition avait quelque chose de presque monstrueux, de presque terrifiant ». Vaudoier disait éprouver « cette peur du cœur que l'on éprouve pour des êtres qui vous sont chers et que l'on sait exposés dans une foule, dans une expédition, dans une traversée »<sup>209</sup>. Il qualifie même l'exposition de « barbare » à cause de son faste et de sa profusion d'œuvres anciennes et fragiles. Ces propos sont assez forts venant pourtant d'un membre du comité d'organisation.

Louis Hourticq, également membre du comité, pense quant à lui que « l'exposition actuelle marquera sans doute la fin d'une période, la période des chefs-d'œuvre en mouvement »<sup>210</sup>. Ce constat en revanche ne se fait pas pour des raisons de protection du patrimoine, mais tout simplement parce que cette exposition a été tellement complète et fastueuse qu'aucun pays ne pourra jamais l'égaliser et donc renoncera à recommencer. C'est un avis sans doute un peu simpliste mais il soulève tout de même le problème de la multiplication de ces expositions et leur utilité. Finalement, *l'Exposition d'Art Italien* de 1935 était-elle réellement nécessaire après celle de Londres en 1930, au vu des risques encourus par les œuvres ?

Effectivement, d'autres voix s'élèvent pour souligner la valeur exceptionnelle de cette exposition, puisqu'on n'en verra plus jamais de semblable dans aucune autre capitale. Et cela pour une raison indiscutable, le fait que l'Italie, aussitôt après la manifestation, « édictera une loi interdisant le déplacement et l'envoi à l'étranger des pièces maîtresses appartenant à des musées ou à des collections particulières en Italie »<sup>211</sup>. De même, un autre journaliste mentionne lui aussi cette loi qui va être promulguée par le gouvernement italien suite à l'exposition<sup>212</sup>. Sans doute faut-il y voir une réaction à ces voyages incessants d'œuvres vénérables et fragiles, qui menacent leur conservation. On peut se demander en réalité d'où provient cette information. Il semblerait que l'Italie ait bien réfléchi à une modification de ses lois patrimoniales, mais au lieu de mettre un frein à la circulation des œuvres, c'est l'effet inverse qui est produit. Un article paru dans *Mouseion* en 1937 revient en effet sur ce décret :

---

<sup>209</sup> VAUDOYER, « Adieu aux italiens », *Nouvelles littéraires*, 27 juillet 1935, *op.cit*

<sup>210</sup> HOURTICQ Louis, « L'art italien au Petit Palais et au Jeu de Paume », *RAAM*, tome 48, 2<sup>ème</sup> semestre 1935

<sup>211</sup> « Une grandiose manifestation d'art et d'amitié », *Excelsior*, 17 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>212</sup> CARVALHO Jean, *Le nouvelliste*, 19 mai 1935, APP, boîte VII, dossier n°45

Aux termes d'un décret royal, du 15 avril 1937, entré en vigueur le 17 mai, la taxe à l'exportation des objets présentant un intérêt historique, archéologique, paléontologique et artistique (y compris les codes, les manuscrits anciens, les incunables, les estampes rares et les pièces de numismatique) est réduite d'environ 60%. On trouvera ci-dessous le texte de ce décret, ainsi que celui d'un autre décret royal du 10 juin 1937, entré en vigueur le 7 août, abrogeant les dispositions législatives relatives à l'interdiction d'exporter du royaume d'Italie les objets présentant un intérêt historique, archéologique ou artistique. Toutefois, le Ministre de l'Education nationale garde la faculté d'interdire l'exportation des objets lorsque cette exportation pourrait constituer un dommage grave pour le patrimoine historique et artistique de la nation.<sup>213</sup>

Il est clairement énoncé dans le premier décret, publié dans la *Gazette Officielle*, du 7 août 1937-XV, N°182, que le gouvernement italien a voulu revenir sur le taux des droits fixés par le Décret Royal du 28 février 1923, dans le but explicite « d'encourager, autant que possible, le commerce des antiquités nationales »<sup>214</sup>. Dans le décret-loi royal du 10 juin 1937-XV, N°1297, des modifications sont apportées en ce qui concerne la défense d'exportation des objets d'intérêt historique. En effet, l'article 8 de la loi du 20 juin 1909 n°364, concernait « la défense d'exporter du Royaume les objets d'intérêt historique, archéologique et artistique, et autres indiqués à l'article I de ladite loi »<sup>215</sup>, et il a été décidé de revenir également sur cette disposition jugée trop contraignante. Finalement, aucune disposition n'est prise pour réguler ces trop nombreux et dangereux échanges d'œuvres d'art.

W. Deonna, professeur à l'Université de Genève, directeur du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, souligne clairement les problèmes liés à la multiplication de ces expositions internationales d'art. Il va plus loin, en présentant un rapport au Comité de Direction de l'OIM en mars 1935, qui le publie dans sa revue *Mouseion* la même année. Il commence par dénoncer « les pressions officielles utiles, qui obligeront les récalcitrants à s'incliner devant les décisions de leurs chefs administratifs »<sup>216</sup>, sous prétexte de l'intérêt public et des nécessités actuelles de l'art. Les responsables sont ainsi contraints d'écarter les préavis des directeurs et des conservateurs. Il parle en connaissance de cause, en tant que directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève, celui-ci subissant de telles pressions, et a dû revenir sur ses décisions de ne point prêter d'œuvres à des expositions. On a bien vu que cela avait été le cas pour plusieurs musées français et italiens, forcés par leurs

---

<sup>213</sup> « Le régime douanier des objets d'art en Italie », *Mouseion*, volumes 39-40, n°3-4, 1937, p.242

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.242-243

<sup>216</sup> DEONNA W., « Les expositions internationales d'art-Nécessité d'une réglementation », *Mouseion*, volumes 31-32, n°3-4, 1935

gouvernements respectifs de prêter des œuvres fragiles à cette exposition à haute portée diplomatique. Deonna détaille ensuite la liste des œuvres prêtées à contrecœur par son musée au cours de l'année 1934, soit quatorze œuvres à six expositions. Selon lui, un problème se pose aux directeurs de musées : admettre le point de vue des organisateurs d'exposition ou combattre cette tendance dans l'intérêt des œuvres. Par ailleurs, il est intéressant de rappeler que la conférence tenue à Rome en 1930, organisée par l'OIM, avait abordé ce problème : « La Conférence de Rome a été unanime, à condamner l'abus des expositions internationales et à souhaiter qu'elles ne soient organisées que lorsqu'un intérêt scientifique très précis les justifie. Toutefois, elle n'a pas pris position en ce qui concerne la participation des Musées à ces expositions »<sup>217</sup>. Bien que l'intérêt et l'utilité de ces expositions soit certain, et que les musées aient le devoir social de mettre les richesses qu'ils conservent à la portée de tous, les dommages subis par les œuvres importent autant que le gain spirituel qui résulterait de nombreux échanges. Les visiteurs des expositions ne sont pas les seuls dont il faut se préoccuper. Selon Deonna, ce qui prime est l'intérêt des œuvres elles-mêmes, mais l'intérêt des touristes est également respectable. Les visiteurs des musées sont souvent déçus de ne point y trouver l'œuvre capitale partie dans quelque exposition lointaine. « Le rôle d'un musée n'est pas seulement de "faire connaître", il est aussi celui de "conserver", c'est-à-dire de garder et de préserver. Si cette dernière préoccupation a pendant longtemps, et même exclusivement prévalu sur la première, ce n'est pas à dire qu'il faille maintenant la négliger »<sup>218</sup>. De plus, un musée a un rôle de légataire, il conserve les œuvres aussi pour les générations futures et il est de son devoir d'assurer leur protection. L'intérêt du présent ne doit pas faire oublier l'intérêt de l'avenir. « Prêter au dehors des œuvres d'art, c'est souvent les exposer à ces dangers auxquels on s'efforce d'autre part de remédier. N'est-il pas préférable de prévenir plutôt que de guérir ? »<sup>219</sup>. Les risques liés au déplacement des œuvres ont souvent été signalés, par l'OIM via la revue *Museion* ou ses conférences internationales. Si on considère le fait que les œuvres conservées à l'intérieur des musées sont déjà sensibles à des incidents pourtant insignifiants en apparence, il ne faut donc pas minimiser les risques liés à des transports plus ou moins soignés. Deonna souligne le fait qu'à l'aller, l'emballage est effectué par le personnel du musée prêteur, mais au retour il est confié à

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.136

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.136

des maisons de transport, qui n'y apportent pas toujours les minuties nécessaires. Et on ne peut que lui donner raison, au vu de l'incident qui s'est produit lors du trajet de retour des œuvres en Italie, à cause d'une défaillance de la maison de transport chargée de la disposition des caisses dans le wagon. Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève a lui aussi déjà fait l'expérience du retour d'exposition d'œuvres abimées. Deonna cite l'exemple de l'incendie qui a détruit en 1931 le Palais de Cristal de Munich, et avec lui la production de nombreux artistes, argument évoqué par l'Allemagne pour refuser le prêt de ses collections dorénavant. De même, le Palais des Indes néerlandaises à l'Exposition coloniale de Paris, en 1931, a été consumé par le feu, avec les précieuses collections qu'il contenait, et Deonna rappelle antérieurement le désastre de l'Exposition de Bruxelles en 1910. Et les œuvres sont soumises à d'autres ennemis plus insidieux : la température et l'humidité, qui connaissent des variations brusques pendant les voyages. On fait éprouver aux œuvres tout ce dont on les préserve dans les musées. Il semble donc évident que l'intérêt des œuvres d'art commande de leur éviter ces voyages aux quatre coins du globe, c'est pourquoi Deonna par ce rapport demande à l'OIM de procéder à une étude approfondie de la question. Cependant, comme il le dit bien lui-même, les mesures prises afin d'empêcher les prêts excessifs sont rarement appliquées, à cause de diverses pressions.

Ce fut le cas pour *l'Exposition d'Art Italien*, puisque de forts enjeux diplomatiques étaient liés à cette manifestation. Une critique de ce phénomène est effectuée bien des années après 1935. En 1963, dans un article sur une exposition d'art espagnol organisée au Louvre, Maximilien Gauthier s'insurge contre les dommages subis par les œuvres à cause de trop fréquentes expositions diplomatiques, et du manque de discernement des conservateurs :

Ce qui vient d'arriver au Cézanne, au Van Gogh et au Gauguin imprudemment prêtés au Venezuela devrait nous avertir de ne pas recommencer, et puisque la Joconde est partie à son tour, souhaitons que quelque exalté de Washington ou de New-York ne s'avise pas, pour nous punir de tergiverser à Bruxelles, de mettre fin, d'un coup de canif, à un sourire jusqu'ici réputé immortel. Le genre de politesses diplomatiques dont c'est de plus en plus la mode, n'a jamais servi qu'à mettre en péril les richesses d'art dont chaque pays se trouve être dépositaire. Certes, elles constituent un patrimoine commun à toute l'humanité. Notre devoir est de veiller à la sauvegarde de celles que nous avons l'honneur et la responsabilité de détenir. En 1935, l'Italie avait vidé ses musées et ses églises afin de montrer à Paris, au Petit Palais, de Cimabue à



Tiepolo, le merveilleux panorama de ses écoles anciennes. Quatre ans après, ce n'en était pas moins le temps du coup de poignard dans le dos. Laissons les chefs-d'œuvre à leur place.<sup>220</sup>

Et en effet, le rapport relatif aux expositions internationales de Deonna publié dans *Mouseion* a conduit à la mise en place d'une réglementation. L'OIM saisit l'Assemblée de la SDN, qui, dans sa session de 1935, admet le principe d'une réglementation des expositions internationales qui prend en compte les exigences de la conservation et des intérêts de la culture et de la science artistique. L'OIM élabore alors un projet de réglementation, consacré par décision de l'Assemblée de la SDN au cours de sa session de 1936. A la solution d'accord gouvernemental, l'OIM a préféré la forme de recommandations adressées par l'assemblée de la SDN aux administrations nationales et aux musées. Ce texte est publié sous forme de petit livret en 1936, en français, anglais, allemand, espagnol et italien<sup>221</sup>. Selon ce règlement, un certain nombre d'œuvres devraient être exclues de la circulation internationale, en raison de la fragilité de leur matériau ou de leur état de conservation. Par ailleurs, face à la multiplication des expositions, il a été décidé qu'un même objet d'art important ne pourrait être prêté à l'étranger qu'une fois tous les trois ans, et que les expositions du même ordre mettant à contribution des chefs-d'œuvre devraient être limitées à une seule par an. Ces expositions devraient être enregistrées auprès de l'OIM, qui se chargerait de vérifier qu'il n'implique pas le déplacement d'œuvres déjà empruntées récemment ou trop fragiles pour le transport, et empêcherait quiconque d'enregistrer une exposition sur le même thème durant l'année en cours. De plus, afin de remédier à un des problèmes majeurs de ces expositions, c'est-à-dire les lacunes engendrées dans les collections des musées prêteurs, l'OIM a imaginé le principe de la réciprocité et de la compensation, qui s'appliquait déjà dans certains cas, comme on l'a vu avec *l'Exposition d'Art Italien*. La nouveauté est, qu'en plus de la compensation par le biais de l'échange d'œuvres pendant la durée de l'exposition, un musée peut exiger des compensations financières, la compensation par le respect des droits d'auteurs et la répartition du produit de la vente des reproductions. La réglementation porte encore sur les divers moyens de limiter au strict minimum les risques provenant du transport des œuvres d'art, sur les locaux destinés à abriter l'exposition, sur les assurances, sur la nécessité de faciliter l'accès aux spécialistes, aux diverses catégories

---

<sup>220</sup> GAUTHIER Maximilien, « L'art espagnol au pavillon de Marsan », *Aux écoutes*, 1<sup>er</sup> février 1963, APP, boîte VII, dossier n°45

<sup>221</sup> *La réglementation des expositions internationales d'art*, Paris, Office International des Musées, 1936

sociales et aux étudiants par des journées d'ouverture gratuite, étant donné le caractère scientifique et éducatif de ces manifestations.

# L'affrontement de deux principes muséographiques

## La conception moderne de la muséographie

### *Principes généraux*

Durant cette période charnière de l'entre-deux-guerres, les institutions muséales sont remises en question non seulement par les professionnels mais aussi par la société toute entière. Tandis que de nouveaux musées répondant aux caractéristiques de la modernité architecturale extérieure et intérieure voient le jour dans divers pays, l'obsolescence des musées déjà existants est pointée du doigt. La plupart de ces musées anciens, hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle sont ainsi dénommés « musées du type Napoléonien »<sup>222</sup>, puisque ces musées ont été construits d'après le modèle du Louvre avec des salles d'une longueur démesurée et d'un décor somptueux. « D'après l'avis des spécialistes autorisés, ce type est décidément suranné »<sup>223</sup> : il gaspille l'espace, la richesse architectonique et décorative détourne l'attention des œuvres, disposées les unes contre les autres sur des murs surchargés. Un élément du problème touchant les musées anciens est l'accroissement considérable des collections depuis leur création, entraînant la nécessité d'une présentation plus aérée. De même, à l'aune de la comparaison avec les nouveaux musées, américains surtout, leur rôle est remis en question. On cherche à transformer les musées en instruments d'éducation, et cela passe par la remise en question de leur présentation, qui doit prendre en considération le visiteur. René Huyghe, dans un article défendant la section muséographique de l'exposition de 1937, écrit : « Il faut l'attirer, le séduire, forcer

---

<sup>222</sup> Fiske Kimball, directeur du Pennsylvania Museum de Boston, lance le premier cette appellation péjorative

<sup>223</sup> LAUTERBACH A., « L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles », *Museion*, volumes 29-30, n°1-2, 1935

et diriger son action »<sup>224</sup>. Les grands musées nationaux sont alors repensés et réorganisés selon les principes nouveaux venus essentiellement des États-Unis. Ces innovations sont diffusées par le biais de la revue *Museion* nouvellement créée après la guerre, ainsi que par la conférence de Madrid en 1934. La majorité des professionnels de musées s'accordent alors à définir un type idéal de musée moderne.

Bien que l'on reconnaisse l'originalité de chaque institution et les difficultés à définir et imposer un même type d'aménagement s'adaptant à tous les lieux, les muséographes s'accordent à donner la primauté à ce qu'ils définissent comme le « double musée ».

Le principe en est le suivant : les collections du musée doivent être divisées en deux parties distinctes, correspondant chacune à un type d'aménagement et un type de public visé. D'un côté, on trouve les galeries d'exposition à la présentation neutre et aérée, où les œuvres sont soigneusement sélectionnées selon des critères esthétiques et historiques, et bien mises en valeur en tant que chefs-d'œuvre. Elles sont destinées aux visiteurs qui souhaitent voir rapidement les pièces les plus importantes de la collection. Ces galeries d'exposition sont reliées à des « salles d'études », destinées au public souhaitant approfondir sa visite, aux érudits et aux amateurs. L'accrochage est plus dense que dans les galeries d'expositions, et on y trouve les œuvres de moindre importance esthétique ou historique, les œuvres en moins bon état de conservation, mais qui ont tout de même suffisamment d'intérêt pour être mises à disposition des visiteurs et non reléguées dans un dépôt ou une réserve. Ces collections d'étude ont un rôle annexe par rapport aux collections d'exposition, mais elles procèdent des mêmes exigences de classement, de conservation et d'administration. La différence principale est le rôle accessoire tenu par la présentation esthétique, la priorité étant donnée aux qualités intrinsèques ou représentatives de l'œuvre.

Le directeur général du Rijksmuseum d'Amsterdam, F. Schmidt-Degener, rédige un article en 1931 dans les *CRLSA*, sur le thème « Règles communes ou particulières ? »<sup>225</sup>. Il annonce effectivement que chaque musée possède son caractère particulier, et que le musée idéal ne correspond jamais à une réalité absolue. Depuis la

---

<sup>224</sup> HUYGHE René, « Le rôle des musées dans la vie moderne », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1937, p.778, cité dans GORGUS, *Le magicien des vitrines*, op.cit., p.107

<sup>225</sup> *CRLSA*, n°13, 1931, p.19-27

guerre, la nouvelle orientation des visiteurs est devenue apparente. Le public, au sens critique développé, désire connaître ce qui est vraiment important sans trop se fatiguer, parce que la vie moderne est déjà bien assez remplie. Pour plaire à ce public, le mouvement de modification engrangé depuis un quart de siècle s'accroît au début des années trente. Schmidt-Degener cite l'exemple du Musée du Prado, réaménagé en 1930, et énumère ses caractéristiques : ordre chronologique, séparation des époques et des écoles, opposition de groupes instructifs, œuvres de premier ordre soulignées par l'emplacement, tendance à reléguer au second rang tout ce qui est de moindre qualité. On commence déjà à observer une tentative de bipartition des collections selon les deux grandes parties citées précédemment, mais ce principe est difficile à mettre en place dans des musées de l'envergure du Prado. En effet, la bipartition ne sera pas non plus choisie dans le plan de réaménagement du Musée du Louvre ; au Victoria and Albert Museum les visiteurs ont le choix entre cinq ou six directions différentes, ce qui selon l'auteur perturbe le visiteur, « qui n'aura jamais cette maîtrise de soi-même qui s'impose un trajet ». Il incombe donc au directeur de musée de mettre en place un parcours clair, et c'est en ce sens que la bipartition est mise en avant par la plupart des professionnels comme le meilleur système de présentation des collections, même par ceux qui ne le réalisent pas dans leurs musées. C'est avant tout un système théorique, réalisé seulement dans quelques musées, américains surtout. Le premier exemple de ce type de disposition est le Musée des Beaux-Arts de Boston : « la plupart des conservateurs s'accorderont, vraisemblablement, à reconnaître que la solution tentée au Musée des Beaux-Arts de Boston représente un idéal qu'ils se proposeraient volontiers d'appliquer »<sup>226</sup>. Les pièces les plus importantes des différentes sections du musée sont regroupées au premier étage, alors que les salles correspondantes au rez-de-chaussée, accessibles à tous les visiteurs, contiennent la plus grande partie des collections, présentées de façon claire, mais sans prétention à un effet esthétique. Le Pennsylvania Museum de Boston est conçu sur un plan similaire, avec un classement par ordre chronologique. La Galleria Sabauda de Turin, que nous étudierons un peu plus loin, a été réaménagée selon ces mêmes principes.

Une autre caractéristique essentielle à une muséographie répondant aux exigences modernes est la mise en place d'un éclairage électrique. Cette problématique est très

---

<sup>226</sup> MAC LAGAN Eric, « Les différents systèmes de présentation des collections », *Muséographie, op.cit.*, p.225

souvent soulevée par les professionnels, il s'agit d'un enjeu majeur de la modernisation des musées. A l'occasion de la Conférence de Madrid, une longue intervention est effectuée par Clarence Stein, architecte, sur les différentes méthodes d'éclairages mises en œuvre par les établissements muséaux<sup>227</sup>. Cette innovation permet bien entendu une meilleure mise en valeur des collections, mais cette question touche également au rôle social que l'on souhaite de plus en plus faire jouer aux musées. En effet, lorsqu'un musée n'est doté d'aucun éclairage électrique, il est par conséquent obligé de fermer ses portes lorsque la luminosité extérieure ne permet plus de jouir dans les meilleures conditions des œuvres exposées. Cela implique de fait la mise à l'écart de toute une catégorie de la population, qui travaille en journée lorsque les musées sont ouverts. Grâce à l'éclairage artificiel et à l'ouverture plus tardive des musées, on peut en rapprocher une classe de la population qui reste trop en dehors, et ainsi remplir une des missions des musées, qui est l'accès de tous à la culture et l'éducation de la population. Dans divers articles, on met l'accent sur cette nécessité, comme par exemple dans le cas du réaménagement progressif du Musée du Louvre, où la question de l'équipement du musée avec l'éclairage électrique est une priorité.

La dernière caractéristique de cet aménagement moderne est la recherche de l'harmonie architecturale des salles, substituée à l'ornementation complexe. En plus d'aérer la présentation des pièces de la collection, on recherche une sobriété dans le traitement de l'emplacement du champ visuel, tant pour les sculptures, gênées par les décorations architecturales, que pour les tableaux dont la tonalité ne doit pas être faussée par la coloration des murs. En effet, la surcharge des ornements et de la décoration est alors considérée comme une entrave à la contemplation et la jouissance esthétique des vrais grands chefs-d'œuvre de l'art.

Cette problématique de la meilleure coloration à donner aux murs est récurrente, puisque « le mur contribue en effet pour beaucoup à l'impression générale que produit une salle de musée et à l'effet des œuvres d'art »<sup>228</sup>, la couleur jouant un rôle dans la modification de la dimension virtuelle d'une salle, et dans l'appréciation des œuvres qui sont exposées devant lui. Pour les murs, on a à choisir entre la pierre naturelle, le stuc, la chaux à mortier, le bois, l'étoffe naturelle, l'étoffe peinte à la colle et enfin le papier. Selon

---

<sup>227</sup> STEIN Clarence, « Eclairage naturel et éclairage artificiel », *Muséographie*, op.cit., p.76-155

<sup>228</sup> GAUFFIN Axel, « Matériel d'exposition », *Muséographie*, op.cit., p.313

Axel Gauffin, directeur général du Musée National de Stockholm, la pierre constitue un fond approprié pour les sculptures ; elle permet d'obtenir un effet monumental que d'autres matières ne donnent pas. En ce qui concerne la peinture, dans la majorité des cas, dans les musées répondant aux principes modernes, on se contente de peindre le mur directement, dans des tons clairs, mais on peut également recourir à des tissus. Gauffin donne la primauté à ces derniers : « les murs peints à l'huile offrent de grands avantages au point de vue de la propreté, mais, pour servir de fond à des peintures à l'huile, les différentes sortes de textiles sont cependant préférables. Aujourd'hui, la préférence va plutôt aux étoffes plus simples et unies. Dans les musées modernes, on fait un usage abondant de la toile de lin. La toile est un fond qui s'adapte aux objets les plus divers »<sup>229</sup>.

La question du matériau à employer est secondaire, par rapport à la coloration à apposer sur les murs pour mettre en valeur les œuvres. On cherche avant toute chose à rompre avec les traditions issues du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans le cas des peintures, on avait un goût prononcé pour les étoffes très précieuses, de même époque que les peintures exposées, et ornées de motifs assez voyants, souvent dans les tons rouges. De même pour les sculptures, la tradition académiste consistait à faire ressortir les sculptures sur un fond, dit « rouge pompéien ». Selon Amedeo Maiuri, directeur du Musée National de Naples, ce mode de présentation est une aberration historique, puisqu'il n'existait pas de rouge de la sorte à Pompéi, on ne possède aucun exemple de présentation de sculptures sur un fond rouge. Par ailleurs, les tons trop sombres et intenses ne contribuent pas à une bonne présentation des sculptures, puisqu'ils font ressortir les contours, en donnant une vision frontale et non à trois dimensions. Les couleurs violentes absorbent toute la couleur et les ombres du modelé, détruisant la douceur de la patine du marbre ancien. Ce mode de présentation disparaît progressivement. On a commencé à recourir à des tons légers, aériens (d'où l'appellation de « couleur atmosphérique »), mettant autour des sculptures une ambiance sereine et lumineuse. « Il ne s'agit pas d'une mode éphémère mais d'une correspondance rationnelle et fonctionnelle entre la lumière, la couleur, la dimension et l'espace »<sup>230</sup>. Ces tons légers et neutres sont également employés pour les peintures et le reste des collections. Le principal intérêt de ces couleurs est le fait de pouvoir s'accorder avec n'importe quel type d'œuvres. En effet, on demande à ce moment là aux musées de pouvoir s'adapter facilement aux changements d'aménagements des collections, ceci étant

---

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> MAIURI, « Problèmes particuliers aux collections de sculpture », *Muséographie, op.cit.*

dû notamment à la recrudescence des expositions temporaires, exigeant des déplacements d'œuvres au sein du musée. Comme on l'a vu pour *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, le Jeu de Paume possède un aménagement répondant à tous les critères définis comme « modernes », ce qui lui permet de s'adapter à n'importe quelles œuvres : afin de faire place aux œuvres italiennes, la totalité des collections permanentes sont évacuées, et pourtant aucun changement n'est effectué dans l'aménagement des salles.

On peut citer un exemple de réaménagement d'une collection selon plusieurs de ces principes modernes. Au Kaiser Friedrich Museum, les salles de peintures italiennes ont en effet été réaménagées, de même que le département des sculptures italiennes. Ces améliorations font l'objet d'articles comprenant de nombreuses photographies. « Plus de salles encombrées, à moitié sombres, de tableaux pendus en plusieurs rangs superposés, sur des fonds de velours à ramages. Les meubles, les nombreuses sculptures, dont le voisinage tuait trop souvent la plasticité des formes peintes ont été enlevés (les sculptures italiennes sont maintenant exposées à part [...]) »<sup>231</sup>. Les œuvres secondaires ont été placées dans une « collection d'étude », accessible sur demande, à tout le monde, aménagée dans les souterrains du musée. D'autres pièces de moindre importance ont été reléguées au dépôt.

Cependant, malgré les louanges, ce système de bipartition des collections essuie des critiques, parfois même par les défenseurs de ce système, sur lesquelles nous reviendrons un peu plus loin.

### *En France : Louis Hautecoeur et Auguste Perret*

En France, quelques conservateurs défendent le nouvel aménagement des musées selon ces principes. C'est le cas d'André Dezarrois, dont le musée, le Jeu de Paume, répond à plusieurs de ces critères de modernité, sans toutefois appliquer le système de bipartition avec galeries d'exposition et galeries d'études. Un autre musée est également considéré comme « moderne » : le Musée du Luxembourg. On remarque que dans la majorité des cas, que ce soit en France ou ailleurs, ces principes sont appliqués plus

---

<sup>231</sup> « La vie artistique à l'étranger », *RAAM*, tome 65, 1934



facilement dans les musées d'art moderne. Le conservateur du Musée du Luxembourg, Louis Hautecoeur, également professeur à l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris, est une figure importante puisqu'il a réalisé une intervention à la Conférence de Madrid en 1934, sur « Le programme architectural du musée. Principes généraux ». Il énonce que le système d'aménagement choisi pour un musée doit dépendre de son programme et de la conception générale que l'on se fait de son rôle. Pour les musées historiques attachant plus d'importance à l'intérêt documentaire, l'architecte doit présenter des séries ; pour les musées d'art attachant plus d'importance à l'intérêt esthétique, l'architecte doit mettre en valeur des œuvres. Le musée d'art moderne étant animé d'un mouvement perpétuel, dû à l'arrivée incessante de nouvelles œuvres, son aménagement doit faciliter le décrochage rapide des tableaux, le transport des statues et permettre même la modification de l'échelle des salles par des panneaux amovibles. La multiplication des expositions temporaires incite également à ces dispositions

Il critique ainsi les dispositions prises au XIX<sup>ème</sup> siècle, préférant de longues galeries produisant une impression de monotonie et d'ennui, dans lesquelles les tableaux sont peu mis en valeur par leur nombre et leur présentation serrée. Le problème majeur de ce dispositif selon lui est le choix d'un décor correspondant à la mode du temps, et qui soit approprié uniquement aux œuvres exposées dans telle et telle salle, fixant à tout jamais la destination des salles et empêchant toute transformation. Le musée moderne est un organisme vivant, sans cesse en mouvement, et il doit donc s'adapter facilement à tous types d'œuvres, d'époques, de civilisations. Le choix d'un décor neutre est préconisé : « l'architecte d'un musée d'art moderne, c'est-à-dire, d'un musée dont les collections d'art se renouvellent périodiquement, doit se souvenir que le décor est la partie de l'édifice qui vieillit le plus rapidement. [...] Il conviendrait donc de garder une grande sobriété »<sup>232</sup>. Deux thèses s'affrontent à cette époque : l'élimination de toute ornementation, comme au Musée du Jeu de Paume ; ou l'adaptation du décor au caractère des collections.

Louis Hautecoeur se pose ensuite la question suivante : existe-t-il un plan idéal de musée ? Lui aussi donne la préférence au principe de division des collections entre des « salles de chefs-d'œuvre », et des « salles de séries ». La forme à donner aux salles seraient dictée selon lui par le type d'éclairage choisi ou préexistant : un éclairage zénithal

---

<sup>232</sup> HAUTECOEUR, « Le programme architectural du musée. Principes généraux », *Muséographie, op.cit.*, p.35

impose des pièces rectangulaires ou sur plan central ; l'éclairage latéral réclame des salles peu profondes à pans coupés (il cite comme exemple celui du Musée de Boston). Il insiste d'ailleurs sur la lisibilité du parcours, les galeries multiples juxtaposées qui communiquent entre elles par plusieurs portes étant selon lui inquiétantes pour le visiteur, qui hésite entre une circulation dans le sens de la longueur ou dans le sens transversal. Les musées doivent entreprendre un certain nombre d'efforts afin d'être plus facilement accessibles par tous les visiteurs. Un plan doit être affiché à l'entrée pour indiquer aux visiteurs le sens de circulation. Il vante ainsi le plan élaboré par Auguste Perret quelques années plus tôt, dont la circulation est rationnelle. Il détaille également plusieurs autres types de plans, et va jusqu'à en proposer un lui-même : il imagine un plan rectangulaire, avec une entrée unique qui dessert une enfilade de salles faisant le tour du bâtiment, elles-mêmes donnant accès à de petits cabinets<sup>233</sup>. Ce plan permet d'offrir une vision succincte des collections, les chefs-d'œuvre étant placés dans l'enfilade de salles. Le visiteur peut donc choisir de traverser uniquement ces salles, ou bien approfondir son étude par des œuvres de moindre importance esthétique, mais utiles au point de vue historique et documentaire, placées dans les cabinets. Cet aménagement ne permet pas de confusion possible sur le sens de visite.

Selon le conservateur du Musée du Luxembourg, un plan doit par ailleurs tenir compte des évolutions toujours possibles qui peuvent affecter les conceptions fondamentales du musée : « Un musée est un organisme qui croît »<sup>234</sup>. On peut donc prévoir dès l'origine un plan plus développé, comme c'est le cas au Toledo Museum of Art, où l'enveloppe des futurs agrandissements a été construite au départ. Il faut également veiller à choisir un bon emplacement pour la construction d'un édifice muséal : le quartier doit être aisément accessible, de manière à intégrer la vie de l'édifice dans le mouvement quotidien de la cité, au même titre que les églises, les écoles, etc. ; la présence d'un jardin éloigne les vibrations de la rue, les fumées des maisons, toute construction susceptible d'être un foyer d'incendie et permet la disposition pittoresque de statues, fragments archéologiques. En ce qui concerne les mesures de sécurité, il recommande également de mettre les collections à l'abri des vibrations, des variations de température, de l'humidité, du feu. Concernant ce dernier problème, il s'agit donc de renoncer aux lambris de bois

---

<sup>233</sup> Annexe XXI

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.27

vernissés, aux tentures d'étoffes, aux parquets, et si possible d'ignifuger les parois, les sièges, les vitrines, et même les objets de bois exposés.

Un autre point de vue français important sur les musées est celui d'Auguste Perret, cité lors de son intervention par Louis Hautecoeur. Henri Verne également revient sur l'avis de Perret dans le *Bulletin des Musées de France*. Verne aurait demandé en 1929 à Auguste Perret de venir exposer devant les élèves de l'École du Louvre, dans une conférence qui a été souvent reproduite, dans la revue *Mouseion*<sup>235</sup> notamment, et lue par les professionnels, comment il concevait, en toute liberté, l'aménagement idéal du Musée d'Art : « Le grand architecte avait prévu pour la visite rapide du touriste ou du visiteur novice, une suite de petites salles contenant les œuvres essentielles et sur lesquelles s'ouvriraient perpendiculairement des galeries destinées au classement méthodique des œuvres d'écoles, présentées au reste dans des alvéoles intimes de formes variées »<sup>236</sup>. Perret suit ainsi le principe de bipartition des collections dans son plan de musée idéal<sup>237</sup>. Ce musée s'organiserait ainsi autour d'un patio central. Face à l'entrée, on accéderait à un ensemble de salles s'inscrivant dans un hémicycle, regroupant les chefs-d'œuvre dans des galeries rayonnant de la rotonde centrale. Ce plan semi-circulaire rappelle quelque peu celui mis au point par Clarence Stein<sup>238</sup>. Le visiteur aurait alors la possibilité de poursuivre sa visite par un ensemble de salles regroupant le reste des collections, regroupées en deux parties rectangulaires occupant chaque côté du patio. Un entretien avec Auguste Perret est publié dans le n°13 consacré aux musées des CRLSA en 1931<sup>239</sup>, ce qui permet de mieux appréhender le raisonnement de l'architecte. De son point de vue, les musées doivent permettre avant tout la transmission des œuvres à la postérité, ils sont destinés à durer. Ainsi, la bonne conservation des œuvres d'art est fonction d'une bonne conservation de l'édifice, le matériau idéal selon lui étant le béton, plus durable, car il durcit sans cesse. En ce qui concerne les matériaux de revêtement et de remplissage, ceux-ci ne doivent pas dissimuler l'ossature, mais la compléter. « Il ne faut pas que la décoration murale lutte avec les œuvres exposées. [...] Un musée est un *moyen*, ce n'est pas une *fin* »<sup>240</sup>. Ainsi,

---

<sup>235</sup> *Mouseion*, volume 9, 1929

<sup>236</sup> VERNE Henri, « Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre-Les travaux de 1927 à 1934 », *Bulletin des Musées de France*, n°1, janvier 1934

<sup>237</sup> Annexe XXI

<sup>238</sup> Annexe XXI

<sup>239</sup> PERRET Auguste, « Architecture d'abord ! », *CRLSA*, n°13, 1931, p.94-109

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.97

pour Auguste Perret, les vieux palais à la décoration surchargée détournent à leur profit l'attention du visiteur. Un musée doit avant tout être utile, l'architecture doit être au service de la mise en valeur des collections, ce qui passe aussi par des considérations d'ordre technique, comme le maintien d'une température et d'un degré d'hygrométrie constants, un éclairage zénithal pour les peintures et latéral pour les sculptures, et son décor doit s'effacer afin que l'attention se focalise sur les chefs-d'œuvre. Auguste Perret est sensible à la conception américaine des musées, qui laisse une place prépondérante à l'architecture. Les architectes ont l'obligation de remédier au danger d'un classement trop rigoureux qui transforme le musée en salles d'études excessives, confuses et fatigantes. Il explique alors son plan idéal de musée, qui concilie justement les deux formules appliquées aux musées, l'antique et la moderne, le plaisir et l'érudition. Au centre, la vaste cour rectangulaire, prolongée par la rotonde, est le cœur du musée, le lieu de délectation, abritant les « œuvres les plus fameuses, celles qu'il est indispensable de connaître »<sup>241</sup>, classées de façon esthétique. Deux portiques distribuent les entrées vers des salles de jonction, contenant les œuvres les plus représentatives des galeries qui leur font suite, dans lesquelles sont disposées, suivant un ordre scientifique, les œuvres destinées à l'étude. Au bout de ces galeries, on trouverait des bibliothèques, et les bureaux administratifs, et à proximité des laboratoires réservés à l'examen scientifique des œuvres. Auguste Perret rejoint Louis Hautecoeur sur un autre point : « il faut que le musée ne soit point un dédale et que le visiteur ne demeure pas hanté par l'idée qu'il peut oublier des salles, ne pas tout voir »<sup>242</sup>.

Malgré l'enthousiasme de certains professionnels français pour le système de bipartition, on ne compte aucun exemple de réaménagement muséal selon ce critère. Lorsqu'Auguste Perret expose dans son article son projet de création d'un établissement muséal idéal, lui-même est conscient de l'aspect utopique d'une telle démarche. Son musée idéal se développe sur un seul niveau, afin de répondre à tous les critères théoriques du meilleur aménagement possible, ce qui nécessite un espace considérable. Il avoue lui-même qu'il serait impossible de trouver l'emplacement d'un tel musée au centre d'aucune capitale telle Londres, Paris ou Berlin, et que ce musée devrait nécessairement être construit hors du centre. Il chiffre la construction d'un tel édifice à environ cent-cinquante

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.105

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.106

millions de francs. Raymond Koechlin, Président du conseil des Musées Nationaux, est lui aussi partisan du principe du musée divisé en deux départements, avec un hall central et des salles disposées autour de lui en rayons<sup>243</sup>. Il n'y a en effet, selon lui, rien de plus désirable du point de vue théorique, mais du point de vue pratique ce système est impossible à réaliser en France, où l'espace manque. Par ailleurs, une raison morale vient entériner cette impossibilité : il ne saurait être question de bâtir un nouveau Louvre, dont le prestige dépasse les frontières françaises. Il n'existe en Europe que deux grands musées établis dans des palais : le palais Pitti et le Louvre. Il convient donc de le rénover de la meilleure façon plutôt que de chercher à construire un nouveau musée en remplacement, et les projets d'Henri Verne vont dans le sens d'un meilleur aménagement.

### *En Italie : les musées turinois*

En ce qui concerne l'Italie, deux réaménagements récents préoccupent principalement les professionnels du secteur muséal. Il s'agit du réaménagement selon les principes de la muséographie moderne de la Galleria Sabauda<sup>244</sup> et de la Galerie d'Art Moderne<sup>245</sup> de Turin. Ces deux exemples sont effectivement très commentés lors de la conférence de Madrid de 1934, ainsi que dans la revue *Mouseion* la même année.

La nouvelle Galleria Sabauda de Turin fait l'objet d'une analyse dans la revue *Mouseion*, par G. Pacchioni<sup>246</sup>. Cette galerie royale de Turin avait été aménagée avant 1899 par le Comte Alexandre Baudi de Vesme, et présentait les caractéristiques suivantes : classification rigoureuse par écoles avec prédominance de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle ; disposition des tableaux sur deux et souvent trois rangs, par groupes symétriques, en veillant à la correspondance des dimensions, du cadre et du sujet ; murs à fond rouge. On a la chance par ailleurs d'avoir un témoignage de cet ancien aménagement grâce aux photographies parues dans *Mouseion*, où on peut effectivement observer l'entassement et la disposition symétrique des tableaux sur les murs des salles. Il n'y eut aucun changement pendant trente ans, c'est pourquoi une réorganisation totale inspirée par

---

<sup>243</sup> KOECHLIN Raymond, « Médecine ou chirurgie ? », *CRLSA*, n°13, 1931, p.235-243

<sup>244</sup> Annexes XXII, XXIII

<sup>245</sup> Annexe XXIV

<sup>246</sup> PACCHIONI G., « Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin », *Mouseion*, 1934, *op.cit.*

des idées plus modernes s'imposait. Le principal problème de cette collection est son éclectisme, ce qui a par conséquent influencé le choix du programme de réaménagement, comme nous l'explique Pacchioni :

Avec un tel choix de tableaux, le seul principe admissible pour leur arrangement nous a paru être le principe esthétique, appuyé sur une connaissance précise des rapports historiques, [...] mais esthétique non pas parce qu'on se préoccupe de donner une disposition agréable aux œuvres exposées, [...] mais esthétique de par le souci de donner à chaque objet son maximum de valeur. Dans une œuvre d'art, nous estimons qu'il faut tenir compte avant tout de ces qualités qui font qu'à travers les siècles, on l'apprécie comme une œuvre de beauté, laissant au second plan, sans toutefois le négliger, l'élément rareté, valeur documentaire ou importance historique particulière dans un cycle artistique donné. Toutes ces qualités peuvent être et sont infiniment précieuses pour l'érudit, mais elles ont moins de valeur pour les visiteurs de musées auxquels on doit offrir, avant tout, ce plaisir esthétique intégral, cet enrichissement et affinement du goût que peut procurer l'œuvre d'art.<sup>247</sup>

L'application de ce principe a pour conséquence la subdivision de la galerie en deux parties : d'une part une vingtaine de salles qui constituent la « véritable galerie », et d'autre part six salles appelées « salles d'étude et de consultation », spécialement destinées aux érudits, mais également accessibles au public, sans aucune formalité spéciale. Les avantages de ce type d'aménagement sont ainsi détaillés par Pacchioni : les tableaux se retrouvent avec un espace trois fois plus grand ; les magasins ou réserves ont été supprimés, puisque les œuvres secondaires ont toutes été disposées dans les salles d'études ; la subdivision par écoles est abandonnée ; la sélection des œuvres exposées dans la « véritable » galerie est plus sévère et ne comprend que des chefs-d'œuvre. A l'éclairage « monotone et désagréable » venant d'en haut, remis en question également lors de la Conférence de Madrid par certains conservateurs et directeurs de musées, on a ajouté un éclairage latéral. Concernant le couleur des murs et le décor, problématique fondamentale de cette période, Pacchioni explique que les murs sont traités en teintes claires et neutres, accordées à la tonalité des tableaux ; l'ameublement est simple et moderne, ne rappelant pas le style des œuvres exposées.

On constate ainsi que l'aménagement des salles s'est fait en respectant la bipartition et la neutralité vantée théoriquement par la majorité des professionnels, ce qui explique que les italiens mettent en avant cette nouvelle disposition. Pacchioni insiste d'ailleurs sur le fait que cette conception soit reconnue et défendue par la plupart des directeurs de musées d'Europe et d'Amérique, notamment lors de la Conférence de Madrid, et qu'en dépit de

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.126

cette concordance théorique, les réalisations pratiques accomplies sont très rares. Selon lui, les musées sont pour beaucoup responsables du mauvais goût régnant, ainsi c'est aux musées qu'il advient d'éduquer et d'affiner le goût du public. La tendance actuelle de la plupart des directeurs est de réaliser un accrochage didactique, Pacchioni citant en exemple la Pinacothèque du Vatican, alors que ce type est à réserver aux collections historiques illustratives et non aux galeries dont le précieux patrimoine est constitué par les œuvres d'art des grands maîtres.

Lors de la Conférence de Madrid, la réorganisation des collections de la Galleria Sabauda de Turin est également abordée, en appendice de l'intervention du directeur du Victoria and Albert Museum de Londres, Sir Eric Mac Lagan<sup>248</sup>. En effet, la récente réorganisation de cette galerie présentant un certain nombre de caractéristiques et s'inspirant de principes qui peuvent illustrer les idées que Mac Lagan a exposées dans son intervention générale, l'OIM a choisi de résumer dans ce contexte l'étude de G. Pacchioni parue dans le volume 27-28 de *Mouseion*. Un certain nombre de photographies du nouvel aménagement accompagnent cet appendice dans le compte-rendu de la Conférence de Madrid.

En réalité, grâce aux photographies parues dans la revue et dans ce compte-rendu, on peut nuancer cette soi-disant « modernité » vantée par Pacchioni pour son musée. On peut voir déjà qu'il existe une véritable différence d'aménagement entre les salles italiennes et les salles hollandaises, celles-ci se rapprochant plus de la description faite par Pacchioni dans son article. Ces dernières sont d'ailleurs celles qui sont le plus mises en valeur par le biais de *Mouseion* et du compte-rendu de la Conférence de Madrid, puisque qu'il y a un plus grand nombre de reproductions de ces salles des maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous reviendrons un peu plus tard sur cette différence d'aménagement. Malgré cette volonté de modernité affirmée dans les galeries d'exposition, les salles d'études quant à elles présentent un dispositif qui se rapproche assez de l'ancien aménagement, poussé à l'extrême. Les peintures sont accrochées sur le mur du sol au plafond, espacées seulement de quelques centimètres, et la symétrie semble également avoir eu une influence sur la place des tableaux.

---

<sup>248</sup> MAC LAGAN Eric, « Les différents systèmes de présentation des collections », *Muséographie*, *op.cit.*

Une autre réorganisation italienne est citée en exemple pour son nouvel aménagement moderne : celui de la Galerie d'art moderne de Turin. Vittorio Viale lui consacre un article dans *Mouseion*<sup>249</sup>. Cet édifice, élevé à l'occasion de l'exposition de 1880, a tout d'abord subi un renforcement complet de sa structure et un renforcement de la toiture pour éviter les infiltrations et les déperditions de chaleur. Ensuite on a procédé au remaniement de ses collections et à un réaménagement important de ses locaux. L'éclairage et la décoration des salles ont été renouvelés, « de manière à répondre aux principes modernes d'une exposition claire, sobre et intelligible »<sup>250</sup>. De grandes sculptures ont été placées dans le grand hall qui succède à l'entrée ; les autres œuvres et surtout les sculptures sont disposées dans une succession de salles, selon l'ordre chronologique, tout en faisant des regroupements par école ou par idéal artistique commun lorsque cela est possible. Les peintres étrangers sont réunis dans une salle à part, « qu'il faudra grossir pour montrer plus clairement encore les affinités de la peinture contemporaine du pays avec celle de l'étranger, et particulièrement, de la France »<sup>251</sup>. L'aménagement des salles et la disposition des œuvres sont assez semblables à ceux du Musée du Jeu de Paume. Les tableaux sont bien espacés sur les murs peints en blanc, et disposés sur un seul rang ; quelques sculptures sont présentées également dans les salles de peintures, éclairées par en haut ; aucun ameublement n'est présent hormis quelques bancs en bois s'accordant avec le parquet. On peut dire qu'au point de vue de la décoration, très neutre et épurée, cette Galerie d'Art Moderne est plus proche des critères définis comme « modernes », que la Galleria Sabauda. Comme on a pu l'observer plus haut avec le cas du Musée du Jeu de Paume et du Petit Palais, il semble qu'une galerie d'art moderne implique nécessairement une présentation plus rigoureusement « moderne », avec une architecture intérieure et un décor très épurés, un espacement plus important des œuvres, des couleurs neutres sur les murs, le plus souvent peints en blanc.

On peut voir que les professionnels italiens mettent volontairement en avant ces deux réaménagements muséaux afin de les faire rayonner à l'étranger par le biais de l'OIM, à la fois à travers des articles dans la revue *Mouseion*, et grâce à la Conférence de

---

<sup>249</sup> VIALE Vittorio, « La réorganisation de la Galerie d'art moderne de Turin », *Mouseion*, volumes 25-26, n°1-2, 1934

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.111

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.112



Madrid. Il s'agit pour l'Italie d'affirmer internationalement le renouvellement de ses institutions culturelles.

## La réforme des musées français

### *Le congrès national de muséographie*

En 1937, soit trois ans après le congrès international de muséographie de Madrid, a lieu le premier congrès national de muséographie, organisé par l'association des conservateurs de collections publiques de France, tenu les 29 et 30 juin, 1<sup>er</sup>, 2 et 3 juillet à Paris. On voit bien qu'il s'agit d'une période de réflexion intensive sur les institutions muséales. Plus de cent cinquante conservateurs et attachés de conservation sont présents, et la plupart des musées de province sont représentés : Agen, Alençon, Alger, Amiens, Angers, Annecy, Argentan, Arles, Arras, Belfort, Béziers, Blois, Bordeaux, Caen, Cambrai, Cannes, Carcassonne, Châlons-sur-Marne, Châteauroux, Colmar, Compiègne, Dinan, Epinal, Grenoble, Honfleur, La Fère, Le Havre, La Rochelle, Le Puy, Limoges, Lyon, Marseille, Monaco, Mulhouse, Nantes, Nice, Nîmes, Niort, Orléans, Pau, Rabat, Rennes, Roubaix, Rouen, Saint-Omer, Senlis, Soissons, Strasbourg, Tarbes, Tarare, Toul, Toulouse, Tourcoing, Verdun<sup>252</sup>. Le mérite de cette initiative revient à Henri Verne. Ce congrès est destiné moins à élaborer une doctrine théorique et abstraite de la technique des musées qu'à présenter des exemples, des recherches et à proposer des solutions qui puissent s'adapter à la plupart des cas.

Les séances de travail ont lieu à l'École du Louvre. La première partie de la première séance est occupée par des communications consacrées au « rôle des musées dans la vie sociale ». Max Terrier, conservateur-adjoint du Musée Carnavalet pense qu'il faut animer les musées et les adapter à leur fonction éducative par un aspect accueillant, une présentation claire et agréable, et par l'organisation de visites guidées, de conférences et d'expositions temporaires. Fernand Guey, directeur des musées de Rouen, affirme que le musée offre aux écoles un prolongement indispensable, et par conséquent il faut que les

---

<sup>252</sup> BILLIET Joseph, « Le Congrès National de Muséographie », *BMF*, n°7, juillet 1937

visites guidées, organisées et commentées dans les musées soient inscrites dans les programmes d'enseignement. D'autres interventions sont effectuées par Robert Rey, inspecteur général des Beaux-Arts et Musées, sur l'historique des rapports entre Etat et musées ; par Albert Henraux, président de la Société des Amis du Louvre et de l'Association générale des Amis des Musées de France, sur les raisons qui ont déterminé la fondation de cette nouvelle association, destinée à aider les musées de province ; par Joseph Billiet, qui rappelle le rôle de l'OIM ; par Régnier, conservateur du Museum d'Histoire Naturelle de Rouen, sur le rôle joué par les sociétés d'amis des muséums et les sociétés scientifiques locales. La deuxième partie de la première séance porte quant à elle sur les « transformations ou fondations récentes de musées », appuyée par les témoignages de conservateurs sur les aménagements nouveaux de leur musée : Fernand Benoit, conservateur des Musées d'Arles ; Hans Haug, conservateur des musées de Strasbourg ; George-Henri Rivière intervient sur les méthodes particulières aux musées de folklore et présente les préoccupations auxquelles va répondre l'organisation du nouveau Musée national des Arts et Traditions populaires. Une visite du Musée du Louvre a lieu en soirée afin d'observer en détail les salles nouvelles des antiquités grecques, romaines, égyptiennes, et de la sculpture du Moyen Age.

Les deux séances du 30 juin sont consacrées à l'étude de problèmes techniques : modèle de fiches pour l'établissement méthodique des inventaires et équipement des réserves (Fernand Guey) ; recherches bibliographiques et iconographiques nécessaires pour la rédaction d'un catalogue (Charles Sterling) ; répertoire schématique des catalogues des musées de France (Gaston Brière) ; présentation des installations du Laboratoire de recherches du Louvre (Jacques Dupont) ; intérêt que présentent certaines reconstitutions d'intérieurs anciens, par l'exemple du château des Rohan (Hans Haug) ; étapes de la construction du Musée national des Beaux-Arts d'Alger et les principes pour la constitution des collections et leur présentation (Jean Alazard) ; problème de l'éclairage des collections de peinture et de sculpture (René Huyghe et Paul Vitry).

Des visites démonstratives ont lieu le 1<sup>er</sup> juillet, avec notamment la visite de la section de Muséographie de l'Exposition de 1937, effectuée par Albert Henraux, président de la section : présentation des statistiques concernant les musées (François Boucher, conservateur adjoint à Carnavalet) ; des moyens de publicité modernes (Louis Chéronnet, président du Comité interministériel des Loisirs) ; l'exposition de l'habitation rurale en

France (Georges-Henri Rivière) ; différentes dispositions préconisées pour la construction de musées, procédés employés pour l'éclairage, pour l'accrochage, etc. (Georges-Henri Rivière et René Huyghe). Une visite de l'exposition Van Gogh par René Huyghe est également prévue. Dans l'après-midi, Ferran, architecte du Louvre, présente les aménagements architecturaux au Louvre.

Des excursions et visites sont organisées les deux derniers jours : Musée Romenay-en-Bresse par Georges-Henri Rivière, au centre rural de l'exposition ; Maisons-Laffitte, avec l'exposition sur l'art catalan ; Marly ; Versailles par Gaston Brière, avec l'exposition sur deux siècles d'histoire de France ; château de Sceaux, par Jean Robiquet, avec l'installation du nouveau Musée de l'Ile-de-France ; l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'art français* à l'Exposition internationale par Carle Dreyfus, Paul Vitry et René Huyghe ; le Palais de la Découverte ; le Musée Cernuschi par René Grousset.

Lors de la séance de clôture, les conservateurs émettent des vœux tendant à l'accroissement des efforts pour adapter les musées à leur fonction éducative, et à l'inscription des visites de musées au programme des écoles ; à la création au Louvre d'un service de documentation ; à l'établissement par le service commercial des musées nationaux de fiches-types et de l'édition des catalogues ; à ce que l'étude des éclairages soit faite par les architectes des musées en accord avec les conservateurs ; à l'installation dans tous les musées de réserves classées ; à la création d'un crédit national pour les restaurations.

### *Le Louvre au centre des préoccupations*

Le Musée du Louvre fait l'objet de l'essentiel de l'attention par les professionnels des musées, les artistes et critiques d'art. Dès la fin de la guerre, le vieux palais est considéré comme obsolète et inapproprié pour recevoir des collections d'une telle importance, et il cristallise à lui seul les enjeux d'une rénovation des musées français<sup>253</sup>.

Dans le numéro spécial de 1931 des *CRLSA*, cette problématique est abordée. André Lhote, artiste, théoricien et critique d'art, vilipende le musée en le qualifiant de

---

<sup>253</sup> Annexe XXV

« honte nationale »<sup>254</sup>. Il critique notamment l'entassement des œuvres et le manque de classement, qui dessert les chefs-d'œuvre, « empêtrés dans une gangue de toiles sans intérêt ». Pour lui, « un musée devrait être un endroit où le visiteur somnolent serait sommé de vibrer au contact des œuvres sublimes », et ces dernières sont mal présentées, serrées les unes contre les autres, placées au contact d'œuvres de moindre importance et donc peu mises en valeur. Il semble ainsi se rapprocher de la conception voulant une séparation des collections entre galeries de chefs-d'œuvre à la présentation esthétique et salles d'études où seraient regroupées des œuvres secondaires. Ces œuvres sont également selon lui dans un mauvais état de conservation, pas assez soignées, recouvertes de vieux vernis oxydés et de crasse, qui submergent les plus belles toiles du Louvre.

*L'Exposition d'Art Italien de Cimabue à Tiepolo* en 1935, lors de laquelle un certain nombre d'œuvres appartenant aux collections du Musée du Louvre ont été transférées au Petit Palais, a fait ressortir par comparaison les défauts de la présentation des œuvres au Musée du Louvre, ce qui a été relevé par certains. C'est le cas de Paul Alfassa, membre du comité d'organisation, qui vante la qualité des ouvrages enlevés au Louvre, et salue leur présentation au Petit Palais, qui permet de les admirer dans de meilleures conditions : « Je suis de ceux qui tiennent le sombre Salon Carré et la Grande Galerie, avec son jour inégal et sa désespérante longueur, pour deux des endroits du monde les moins favorables à la peinture »<sup>255</sup>. De même, Louis Gillet vante les qualités esthétiques des œuvres empruntées au Musée du Louvre, et s'étonne qu'il ait fallu l'exposition du Petit Palais pour le remarquer : « Faut-il que l'installation du Louvre soit pitoyable, pour nous avoir laissé ignorer ce qui saute aux yeux ? La morale de cette expérience, c'est que la transformation du Louvre s'impose plus que jamais »<sup>256</sup>. Il constate que le Louvre est un des musées les plus incommodes et retardataires d'Europe et d'Amérique, et s'interroge sur la difficulté à aménager un musée dans un palais, avec tous les inconvénients que cela implique. En 1935, les travaux d'aménagements ont déjà commencé depuis un plusieurs années, mais Louis Gillet pointe du doigt un problème difficilement solvable du Louvre : le manque d'espace, qui n'a pas encore été totalement réglé. Il aborde ainsi la nécessité vitale de procéder au déménagement du Ministère des Finances, qui augmente les risques d'incendie. Cette problématique liée au bon

---

<sup>254</sup> LHOPE André, « Le Louvre ou le mur derrière lequel il se passe quelque chose », *CRLSA*, 1931, p.273-277

<sup>255</sup> ALFASSA Paul, « L'art italien à Paris », *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juin 1935, *op.cit.*

<sup>256</sup> GILLET Louis, « Le triomphe du Louvre dans l'éclatante splendeur de l'exposition italienne à Paris », *Le Journal*, 29 juin 1935, AMN, liasse B, dossier VII

aménagement du Louvre est récurrente tout au long de la période, abordée par divers acteurs du champ muséal, et on retrouve par exemple un article dans le *Bulletin des Musées de France* en janvier 1937, rendant compte du transfert du débat à la Chambre des Députés. Joseph Massé, membre de la Commission des Beaux-Arts, intervient vigoureusement afin d'encourager le départ rapide du Ministère des Finances du Pavillon de Flore, empêchant l'installation de la collection Edmond de Rothschild, du département des arts asiatiques et de l'achèvement des galeries de sculpture moderne :

Vous savez tous, messieurs, quelle importance il faut attribuer à la valeur éducative de nos grands Musées nationaux. [...] Parmi nos Musées, le Louvre tient, sans conteste, la première place. Nous possédons au Louvre des merveilles plus nombreuses que dans aucun Musée du monde ; encore devons-nous donner aux conservateurs les moyens de les exposer dans les conditions de place et d'éclairage dont elles sont dignes.<sup>257</sup>

Une proposition de résolution adoptée par la Commission annonce que le Pavillon doit être restitué au 1<sup>er</sup> janvier 1937, le Ministre des Finances assurant qu'il essaiera de tenir les délais pour le déménagement de ses locaux. Georges Maire, secrétaire général du Ministère des Finances, évoque ainsi la construction probable d'un « Palais des Finances aux lignes de l'an 2000 » sur les terrains laissés vacants par l'exposition de 1937.

Henri Verne, directeur des musées nationaux et de l'École du Louvre, dans les *CRLSA*, revient lui aussi sur les problèmes de l'aménagement obsolète du musée<sup>258</sup>. Pour lui, la méthode théoriquement la meilleure est celle du double musée, mais la France répugne depuis longtemps à l'appliquer pour différentes raisons : l'influence légitime des amateurs, des gens de goût, au cabinet de qui un musée se doit encore de ressembler ; l'opinion juste avançant que la chronologie topographique peut nuire à la mise en valeur même des œuvres, tandis que la comparaison ingénieuse et élégante a elle aussi sa valeur pédagogique ; la difficulté d'appliquer un système rigoureux aux vieux palais nationaux. C'est en ayant le réaménagement du Louvre en tête qu'il avait ainsi demandé en 1929 à l'architecte Auguste Perret de réaliser un projet de musée idéal, où cette bipartition des collections est réalisée. Pour Verne, il faut veiller cependant à ne pas créer deux musées trop distincts, comme s'il y avait deux publics rigoureusement étanches et cloisonnés. C'est pourquoi les modes d'exposition devront être voisins. Comme la plupart de ses collègues, Henri Verne émet lui aussi des réserves sur ce système concernant la sélection

---

<sup>257</sup> « La question du Pavillon de Flore à la Chambre », *BMF*, n°1, janvier 1937

<sup>258</sup> VERNE Henri, « Faut-il brûler le Louvre ? », *CRLSA*, 1931, p.244-272

des œuvres à exposer dans la galerie de chefs-d'œuvre : qui décide qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre ? Sur quels critères ? Selon lui, on ne doit pas accorder la vedette aux œuvres les plus célèbres seulement.

Après ces considérations théoriques générales, Henri Verne revient de façon pratique sur le réaménagement du Louvre. Le problème majeur du musée est son emplacement et le manque d'espace : il s'agit donc d'exposer moins d'œuvres, en opérant une sélection rigoureuse, mais dans de meilleures conditions ; il s'agit aussi de procéder à une répartition meilleure des départements, certaines salles d'un même département étant séparées et éloignées les unes des autres sans aucune logique au sein du musée. Il avance deux principes devant dicter la sélection : le Louvre étant un musée d'art, le critère esthétique devrait être primordial ; le Louvre étant le musée national le plus important, il ne devrait conserver que des œuvres ne faisant pas double emploi, des œuvres sans sosies.

Son avis est appuyé par celui de Pontremoli, membre de l'Institut et architecte du gouvernement, chargé des travaux architecturaux au Musée du Louvre<sup>259</sup>. Pour lui, le premier devoir des architectes chargés d'effectuer les travaux au Louvre est de connaître ce qui a été fait dans les musées à l'étranger, notamment en Amérique et en Allemagne, deux pays exemplaires en termes de réaménagement moderne des musées. Mais Pontremoli reconnaît les difficultés à appliquer la conception moderne du musée au cas du Louvre. Toutefois, la conception actuelle du double musée paraît la seule acceptable. Il semblerait qu'en 1931 il ait été envisagé d'appliquer ce principe au Musée du Louvre, mais dans les faits la bipartition ne sera pas réalisée.

Henri Verne détaille dans plusieurs articles l'avancement des travaux de rénovation du Musée du Louvre, depuis 1927. Une première ébauche de projet de réaménagement est proposée dès 1926, et de modestes travaux sont entrepris entre 1927 et 1930. Henri Verne fournit en 1929 un plan complet, soumis à l'approbation du Directeur général des Beaux-Arts et du Ministre et publié à la fin de l'année 1929, qui prévoit ambitieusement l'occupation future de tout le palais, et des travaux plus importants sont réalisés.

Henri Verne prend position en faveur de la conservation du musée-palais, « une des œuvres prestigieuses de la volonté française », qu'il est possible d'adapter pour mieux

---

<sup>259</sup> PONTREMOLI, « La réforme architecturale du Louvre », *CRLSA*, 1931, p.90-93

présenter les collections<sup>260</sup>. L'avantage de conserver les collections au Louvre, par rapport à un édifice neuf spécialement construit pour sa destination, est que le bâtiment s'est doté au cours du temps d'une valeur sentimentale et spirituelle, et qu'il prépare le visiteur en le plaçant aussitôt dans l'état d'esprit historique qui convient. Henri Verne reconnaît que les critiques envers le musée sont fondées et que la nécessité d'une présentation logique avec un classement des collections s'imposait pour augmenter le pouvoir éducatif du Louvre, renforcer son influence esthétique par une meilleure présentation. Il s'agit surtout de réussir à réaménager les collections selon des principes modernes tout en respectant le palais.

Henri Verne expose quatre principes qu'il convient d'appliquer dans les divers cas correspondants : si la salle est appréciée pour son décor historique, il faut la vouer au souvenir dont elle est digne, sans y introduire le Musée ; si la salle ne saurait être conservée pour elle-même, il s'agit soit d'en trouver l'affectation heureuse, soit de l'adapter exactement à la destination prévue par le plan d'ensemble, soit de la transformer selon l'ordre de ce même plan. C'est ainsi que certaines salles gardent leur décor historique, alors que d'autres adoptent un aménagement moderne, comme par exemple les salles du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>261</sup>. La tradition du rouge pompéien sur les murs est abandonnée au profit d'une patine claire, les fenêtres bouchées auparavant sont rouvertes, et l'éclairage électrique est introduit petit à petit dans chaque partie du musée. L'espacement des peintures disposées sur un seul rang et la répartition très large des sculptures dans chaque salle sont appliqués le plus rigoureusement possible, mais face à la quantité de richesses conservées, « les œuvres moins favorisées par le renom ou la critique, sont visibles mais moins élégamment groupées »<sup>262</sup>. Il n'y a pas de bipartition à proprement parler, trop difficile à appliquer, avec une séparation nette entre chefs-d'œuvre et œuvres secondaires, mais cette distinction est tout de même réalisée au Louvre par le biais de l'accrochage. Dans le cas des départements archéologiques et du département des objets d'art, la bipartition n'est pas souhaitable, et c'est un accrochage strictement chronologique qui a été réalisé. Un itinéraire spécifique est mis en place afin de guider le touriste facilement à

---

<sup>260</sup> VERNE, « Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musée du Louvre-Les travaux de 1927 à 1934 », *Bulletin des Musées de France*, n°1, janvier 1934

<sup>261</sup> Annexes XXV, XXVI. Ces dernières présentent en effet une verrière centrale diffusant un éclairage zénithal, les murs sont peints de couleurs claires et ne portent aucun décor, les tableaux sont disposés sur un seul rang et bien espacés, les sculptures mises en valeur au centre de la pièce

<sup>262</sup> VERNE, *BMF*, n°1, janvier 1934, *op.cit.*

travers tous les départements, d'un seul trajet et sans détours, afin de voir l'essentiel des collections du Musée du Louvre.

De nombreux articles rendent compte de l'avancée des travaux de rénovation et de réaménagement du Musée du Louvre, par le biais de revues françaises ou internationales. C'est le cas d'un article rédigé par Jacques Jaujard, Sous-directeur des Musées Nationaux, sur « Les principes muséographiques de la réorganisation du Louvre » et publié en 1935 dans la revue de l'OIM, *Mouseion*<sup>263</sup>. Il reprend les mêmes éléments que ceux exposés dans les articles d'Henri Verne. Ce dernier est l'auteur de plusieurs articles sur le Louvre publié par la suite dans d'autres revues, comme dans la *Revue de l'art ancien et moderne* : « Le Louvre nouveau » et « L'aménagement des départements »<sup>264</sup>. Des rapports successifs sont effectués dans le *Bulletin des Musées de France* afin de rendre compte de l'avancée des travaux. Henri Verne y détaille ainsi « Les nouvelles installations du Louvre. Les travaux de 1934 à 1936 »<sup>265</sup>, cet article étant accompagné d'une série d'articles plus spécifiques sur l'aménagement de chaque département : « Nouvel aménagement des galeries de sculptures grecques » par Etienne Michon, conservateur ; « Les nouvelles salles égyptiennes » par Charles Boreux, conservateur ; « Les nouvelles salles de sculpture modernes » par Paul Vitry, conservateur. En 1937 d'autres articles détaillent les derniers aménagements : « Les salles de sculptures modernes éclairées »<sup>266</sup> ; « Les travaux du Louvre »<sup>267</sup> ; « Musée du Louvre. Nouvel aménagement des galeries de sculptures romaines » par A. Merlin<sup>268</sup>.

### *La nécessité d'une réorganisation nationale*

Bien que le Musée du Louvre accapare l'essentiel de l'attention, un vaste mouvement de rénovation des musées français a cours durant cette période. La réalité des faits, sociale et économique, justifie la réforme des musées de province. Selon Henri Verne le double objectif des musées de province est d'être des enjeux touristiques attrayants, ainsi que des centres éducatifs : « La conception moderne du musée, c'est une

<sup>263</sup> *Mouseion*, volumes 29-30, n°1-2, 1935

<sup>264</sup> *RAAM*, tome 45, 1<sup>er</sup> semestre 1934

<sup>265</sup> *BMF*, n°5, mai 1936

<sup>266</sup> *BMF*, n°2, février 1937

<sup>267</sup> *BMF*, n°3, mars 1937

<sup>268</sup> *BMF*, n°10, novembre 1937



façon de bien comprendre le tourisme [...] C'est l'intérêt matériel immédiat autant que l'intérêt moral de la communauté que nous nous efforcerons d'invoquer auprès des municipalités, auprès des syndicats d'initiative et des syndicats d'hôteliers »<sup>269</sup>. Il place ainsi l'intérêt touristique et donc économique en priorité des raisons justifiant une réforme nationale des musées. Cette réforme des musées doit être effectuée dans un esprit de travail en commun, où chacun apporte son expérience, c'est pourquoi la nomination des conservateurs régionaux, disposant de notions professionnelles indispensables, revêt une importance capitale. Les musées de province sont par ailleurs placés sous la surveillance des conservateurs des Musées Nationaux.

Henri Verne cite dans son article des exemples de musées français rénovés et remarquables, dont les musées de province doivent s'inspirer : les Musée du Luxembourg et du Jeu de Paume pour la claire et logique présentation des peintures et sculptures ; le Musée Guimet dans la très ingénieuse distribution de la statuaire et des vitrines<sup>270</sup> ; le Musée d'Ethnographie dans l'ordre savant et le goût remarquable de ses ensembles. Pour lui, les musées les mieux ordonnés par des réformes récentes sont les Offices de Florence, la National Gallery de Londres, le Rijksmuseum, et le Prado.

Pour Henry de Jouvenel, les musées actuels ne sont pas à la hauteur de leur tâche éducative<sup>271</sup>. Selon lui, la meilleure façon de remédier à cela est le système de bipartition ; son rêve serait d'organiser côte à côte un musée d'éducation artistique, avec une sélection de chefs-d'œuvre et un matériel explicatif performant, et des salles d'étude réservées aux érudits.

André Honnorat, Sénateur, ancien Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, partage la même vision qu'Henri Verne et Henry de Jouvenel. Il qualifie les musées actuels de « dépôts mortuaires »<sup>272</sup>, et milite en faveur de la conception moderne du musée divisé en deux parties qu'il juge excellente, une bibliothèque devant y être adjointe. Il accorde ainsi beaucoup d'importance tant à l'éducation, un musée devant obligatoirement fournir un outillage intellectuel au visiteur pour décrypter les collections exposées, qu'au

---

<sup>269</sup> VERNE, « Faut-il brûler le Louvre ? », *CRLSA*, 1931, p.247

<sup>270</sup> Le Musée Guimet fut un des premiers musées de Paris à se transformer selon les principes de la muséographie moderne. Voir l'article de STERN Philippe, « La réorganisation du Musée Guimet et les problèmes muséographiques », *Museion*, volumes 33-34, n°1-2, 1936

<sup>271</sup> De JOUVENEL Henry, « Choisir », *CRLSA*, 1931, p.362-364

<sup>272</sup> HONNORAT André, « Faisons des musées vivants », *CRLSA*, 1931, p.353-361

tourisme naissant qui ne doit pas être négligé : « nous avons une énorme clientèle de passage à retenir ».

Pour Georges Wildenstein, le musée doit devenir, au même titre que la bibliothèque, le prolongement de l'école, du lycée, de l'université<sup>273</sup>. Afin d'attirer le public de nouveau au musée, une réforme des musées est nécessaire. Tout comme ses collègues, il pense que le département du tourisme doit être solidaire du département des Beaux-Arts. Il faut une publicité constante en faveur des institutions muséales.

Georges Pascal, conservateur adjoint du Musée Galliera, développe lui aussi cette idée. Pour donner aux musées une activité réelle et leur faire jouer avec efficacité leur rôle éducateur, il faut commencer par conquérir le public, une publicité intelligemment organisée pouvant seule remplir ce rôle<sup>274</sup>. Il remarque que ce sont presque toujours les mêmes catégories sociales qui viennent aux expositions, avec 50% d'étrangers. Une publicité habile est indispensable, au moyen d'organes en contact quotidien avec le public : grands journaux, principales revues, publications de mode ; affiches dans les moyens de transports et gares ; TSF et cinéma. Selon lui, la publicité est amenée à se développer, car l'Etat a posé incidemment le principe de la commercialisation de nos richesses artistiques, le jour où il a décidé d'instaurer un droit d'entrée dans les musées.

De nombreux professionnels réfléchissent ainsi à l'avenir des musées français, et tous s'accordent sur la nécessaire réforme de leur aménagement dans un premier temps, et du rôle qui leur est assigné dans un second temps. D'un point de vue pratique, c'est surtout le premier point qui va galvaniser les énergies, la présentation de la plupart des musées de province étant inadaptée. De nombreux articles dans les revues de muséographie et d'histoire de l'art, la majorité étant publiée dans le *Bulletin des Musées de France*, rendent compte de ces transformations sur tout le territoire français, comme on peut le noter grâce à la liste suivante, non exhaustive : Musée de Dijon<sup>275</sup> ; Musée Calvet à Avignon<sup>276</sup> ; Musées de Lyon<sup>277</sup> ; Musée des Beaux-Arts de Strasbourg<sup>278</sup> ; Musée de

---

<sup>273</sup> WILDENSTEIN Georges, « Pour une politique des musées français », *CRLSA*, 1931, p.369-384

<sup>274</sup> PASCAL Georges, « De la publicité pour nos musées ! », *CRLSA*, 1931, p.117-120

<sup>275</sup> RONOT Henri, « Les nouvelles salles de sculpture », *BMF*, n°3, mars 1934 et « Musées de Dijon », *BMF*, n°1, janvier 1936

<sup>276</sup> VITRY, « Nouvelle installation des sculptures » *BMF*, n°4, avril 1934 et « Musée d'Avignon », *BMF*, n°1, janvier 1936

<sup>277</sup> JULLIAN René, « La nouvelle galerie de sculpture moderne », *BMF*, n°7, juillet 1934 ; « Musée de Lyon », *BMF*, n°1 janvier 1936 ; « Musée des Tissus de Lyon. Nouveaux aménagements », *BMF*, n°6, juin 1936 ; « Au Musée des Tissus de Lyon. Nouveaux aménagements », *RAAM*, tome 50, 2ème semestre 1936 ; « Musée des Beaux-Arts de

Cambrai<sup>279</sup> ; Musée de Nancy<sup>280</sup> ; Musée du Puy<sup>281</sup> ; Musée des Arts décoratifs de Nantes<sup>282</sup> ; Musée de Toulouse<sup>283</sup> ; Musée de Châlons-sur-Saône<sup>284</sup> ; Musée de Châlons-sur-Marne<sup>285</sup> ; Musée d'Antibes<sup>286</sup> ; Musée des Vosges à Epinal<sup>287</sup> ; Musée de Caen<sup>288</sup> ; Musée de Rennes<sup>289</sup> ; Musée de Mulhouse<sup>290</sup> ; Musées de Besançon<sup>291</sup> ; Musée de Lille<sup>292</sup> ; Musée de Moulins<sup>293</sup> ; Musée de Bailleul<sup>294</sup>.

Compte-tenu de la quantité d'articles qui leur sont consacrés, on peut observer que les rénovations de musées de province attirant le plus l'attention sont celles des Musées des Beaux-Arts de Nancy et de Lyon. D'ailleurs, ces deux musées font chacun l'objet d'un article détaillé dans la revue *Mouseion* : « Le Musée des Beaux-Arts de Lyon et ses nouveaux aménagements »<sup>295</sup>, par René Jullian, conservateur des musées de Lyon ; « Le Nouveaux Musée des Beaux-Arts de Nancy »<sup>296</sup> par les frères André, architectes.

On constate qu'aucun réaménagement n'est effectué selon le principe de la bipartition, pourtant évoquée par les professionnels français comme la meilleure solution. Les œuvres secondaires sont ainsi placées dans des réserves ou des dépôts, que l'on vante comme facilement accessibles des spécialistes, mais la séparation entre ces derniers et le musée est nette et ne permet pas de parler de bipartition réelle. Les changements concernent surtout la sélection des œuvres, afin de les exposer dans de meilleures conditions, et une présentation aérée et neutre, avec des murs aux couleurs claires et peu

---

Lyon », *BMF*, n°2, février 1937 ; « Au Musée de Lyon. Les nouveaux aménagements de la peinture », *BMF*, n°5, mai 1937

<sup>278</sup> HAUG Hans, « Les salles de peintures modernes », *BMF*, n°3, mars 1935 et « Musée de Strasbourg. Inauguration des grands appartements du Palais de Rohan », *BMF*, n°6, juin 1936

<sup>279</sup> « Musée de Cambrai », *BMF*, n°1, janvier 1936

<sup>280</sup> « Musée de Nancy », *BMF*, n°1, janvier 1936 et VITRY, « Le nouveau musée de Nancy », *BMF*, n°9, novembre 1936 ; « Le nouveau Musée de peinture de Nancy », *RAAM*, tome 50, 2ème semestre 1936

<sup>281</sup> « Musée du Puy », *BMF*, n°4, avril 1936 ; « Le Musée Crozatier du Puy-en-Velay », *RAAM*, tome 50, 2ème semestre 1936

<sup>282</sup> « Musée des arts décoratifs de Nantes », *BMF*, n°4, avril 1936

<sup>283</sup> RACHOU Henri, « La salle capitulaire », *BMF*, n°6 juin 1936

<sup>284</sup> « Musée de Châlons-sur-Saône », *BMF*, n°7, juillet 1936

<sup>285</sup> VENDEL H., « Au Musée de Châlons-sur-Marne », *BMF*, n°9, novembre 1936

<sup>286</sup> BILLIET, « Au Musée d'Antibes », *BMF*, n°9, novembre 1936

<sup>287</sup> VITRY, « Le Musée des Vosges à Epinal », *BMF*, n°9, novembre 1936

<sup>288</sup> BILLIET, « Au Musée de Caen », *BMF*, n°9, novembre 1936

<sup>289</sup> « Musée de Rennes », *BMF*, n°9, novembre 1936

<sup>290</sup> « Musée de Mulhouse », *BMF*, n°9, novembre 1936 ; *RAAM*, tome 50, 2ème semestre 1936

<sup>291</sup> BILLIET, « La réorganisation des Musées de Besançon », *BMF*, n°1, janvier 1937

<sup>292</sup> VITRY, « Au musée de Lille », *BMF*, n°3, mars 1937

<sup>293</sup> BILLIET, « Au Musée de Moulins. Une nouvelle présentation des Primitifs », *BMF*, n°7, juillet 1937

<sup>294</sup> VITRY, « Le nouveau Musée de Bailleul », *BMF*, n°3, mars 1937

<sup>295</sup> JULLIAN, « Le Musée des Beaux-Arts de Lyon et ses nouveaux aménagements », *Mouseion*, volumes 39-40, n°2-3, 1935

<sup>296</sup> ANDRE Jacques et Michel, « Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Nancy », *Mouseion*, Volumes 37-38, n°1-2, 1937

de décor. Il existe à vrai dire deux nuances dans l'application de ces principes modernes. Certains musées ne présentent aucun décor architectural, toutes les salles sont traitées de la même façon, avec les mêmes proportions et la même forme, avec des murs aux couleurs claires, des socles identiques, etc. D'autres musées, la majorité en vérité, cherchent à concilier ces exigences de neutralité avec une certaine diversité, apportée par la variation de couleurs des murs, toujours dans des tons clairs, mais accordés avec les peintures, par la variation des proportions des salles en fonction des dimensions des œuvres exposées, par la variation des socles des sculptures. Il y a donc une adaptation de ces principes modernes venus de l'étranger à la sensibilité française.

Pour illustrer cette dernière conception, on peut ainsi étudier la rénovation du Musée des Beaux-Arts de Nancy<sup>297</sup>. En effet, selon les architectes responsables de son aménagement, « une décoration trop voyante ou une sécheresse uniforme et implacable sont aussi préjudiciables l'une que l'autre à une bonne mise en valeur des œuvres »<sup>298</sup>. Les frères André se sont donc efforcés de rompre la monotonie et d'éviter la fatigue muséale, fatigue due selon eux à cette trop grande uniformisation. Ils ont cherché à donner à chaque salle une atmosphère spécialement adaptée à ce qu'elle contient, créant ainsi un rythme d'ambiances diverses, en jouant sur certains éléments : différence du volume des salles, en accord avec la dimension des œuvres ; changement de niveau des plafonds ; variété de nature des sols ; différence de couleur des murs ou d'intensité d'éclairement des parois ; ton des murs (abricot pâle, gris léger, vert d'eau pâle, rose pâle, bois clair) choisi en fonction des toiles exposées. Un dépôt installé dans un bâtiment annexe permet d'avoir accès aux œuvres retirées des salles pour mettre en place une présentation aérée.

Le conservateur des musées de Lyon, René Jullian, définit ce qui a été réalisé au Musée des Beaux-Arts comme ce qui « a donné au Musée de Lyon un aspect vraiment nouveau et un rang éminent parmi les musées français ». Or on constate que l'aménagement est en fait assez éloigné de ceux réalisés dans d'autres musées selon les principes modernes<sup>299</sup>. Un certain nombre de salles sont rénovées, certaines gardant l'apparence originelle de leur architecture. Le traditionnel rouge pompéien dominait dans les salles de peinture, mais il n'est pas strictement condamné par le conservateur : « il n'était point d'ailleurs si mauvais, comme le prouvèrent plus tard par contraste certains

---

<sup>297</sup> Annexe XXVII

<sup>298</sup> ANDRÉ, « Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Nancy », *Mouseion*, 1937, *op.cit.*, p.112

<sup>299</sup> Annexe XXVIII

essais peu heureux de tons clairs et froids »<sup>300</sup>. Le Musée des Beaux-Arts de Lyon cherche, tout comme à Nancy, à accorder la décoration de chaque salle aux œuvres qui y sont exposées.

Dans les salles récemment réaménagées (celles de la peinture lyonnaise exceptées) on a choisi des tentures flottantes qui font comme un écrin souple et vivant aux tableaux, en les isolant de la froide monotonie du mur ; dans les salles élevées elles ne recouvrent que la partie inférieure des murs afin d'en rompre la hauteur. [...] La nature et la couleur des tentures ont été choisies en fonction des œuvres qu'elles devaient faire valoir, une rayonne or verdâtre pour les primitifs aux tons d'enluminure, et grise pour les tableaux de la Renaissance où domine la somptuosité de Venise, un tissu de coton et juste rouge à grands dessins pour le XVII<sup>e</sup> siècle, un tissu de gros coton gris beige pour la peinture moderne et pour les arts mineurs d'aujourd'hui, une rayonne gris rosé pour les salles d'exposition.<sup>301</sup>

L'innovation la plus notable est l'installation de l'éclairage électrique dans tout le musée, faisant de lui le premier musée de France à en avoir bénéficié. En regardant les photographies, on peut voir la différence avec les choix d'aménagement du Musée des Beaux-Arts de Nancy.

## Limites du système et opposants

En parallèle des défenseurs de la conception moderne du musée et de la construction de nouveaux établissements, certains professionnels défendent un autre genre de musée, hérité des siècles précédents et prenant place dans des bâtiments anciens. Les critiques d'une trop grande modernité dans les musées s'effectuent selon deux axes principaux : la question de la sélection arbitraire des chefs-d'œuvre découlant du principe de bipartition et de la nécessité d'espacer de plus en plus les œuvres ; le problème de la trop grande nudité et austérité, accentuant le phénomène de fatigue muséale et contribuant à l'éloignement du public vis-à-vis du musée.

Tout d'abord, la sélection des œuvres pose un problème, puisque selon Georges Rouault, conservateur du musée Gustave Moreau, elle est nécessairement arbitraire, et elle n'est d'ailleurs pas forcément utile. Les spécialistes s'accommodent parfaitement de l'ordre actuel, c'est le public général qu'il faut séduire et faire entrer au musée. Or, ce n'est pas en effectuant un classement rigoureusement scientifique que l'on pourra mieux

---

<sup>300</sup> JULLIAN, « Le Musée des Beaux-Arts de Lyon et ses nouveaux aménagements », *Mouseion*, 1935, *op.cit.*, p.192

<sup>301</sup> *Ibid.*

faire comprendre les œuvres<sup>302</sup>. Pour Schmidt-Degener, créer un musée de chefs-d'œuvre n'est pas non plus une bonne idée en soi, pour une raison différente : on retournerait alors à « l'idée vieillotte des tribunes et salons carrés [...] Le chef-d'œuvre a besoin de l'entourage de l'école qui lui fait écho »<sup>303</sup>. Pourtant le système de bipartition, avec des galeries d'expositions uniquement composées de chefs-d'œuvre semble bien faire écho aux tribunes et salons carrés.

Georges-Henri Rivière, sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro, intervient également sur cette problématique de la double formule « musée de chefs-d'œuvre »/« musées scientifiques », qui lui sert d'argumentaire en faveur des musées d'ethnographie au détriment des musées de Beaux-Arts. Les principaux problèmes liés au système de ces musées de chefs-d'œuvre est selon lui l'élitisme sous-jacent à cette notion, et la subjectivité du choix qui en découle : « Mais les chefs-d'œuvre ? seront-ce des chefs-d'œuvre pour élite ou pour Français moyen, pour vieillard ou pour adolescent, pour Français ou pour étranger, pour snob ou pour poète, pour marchand ou pour professeur ? [...] Ce qui est aujourd'hui démarche opportune, demain devient bévée »<sup>304</sup>. Sur cette question du choix des chefs-d'œuvre, qui est fortement attachée à l'esprit du temps et par conséquent évolutive, il cite deux exemples significatifs : Louis XIV n'aurait rien compris à un musée de chefs-d'œuvre constitué par Saint-Louis, alors que les contemporains ne comprennent rien à un musée de chefs-d'œuvre de Louis XIV ; un musée constitué il y a cinquante ans ne comprenait aucun impressionniste, alors que l'opinion publique les sacre de nos jours en tant que grands artistes nationaux. Georges-Henri Rivière présente par opposition l'ethnographe comme une personnalité que les modes du temps et l'esthétisme n'influencent pas, traitant avec une égale considération les objets courants et les objets exceptionnels. Il expose alors le système de répartition des œuvres mis en place au Musée du Trocadéro, beaucoup plus fiable et digne de s'inscrire dans la durée selon lui.

Georges Monnet, député, rejoint l'avis de Georges-Henri Rivière. Pour lui, le musée ethnographique est le musée par excellence, et une plus grande place doit être faite à l'ethnographie. Monnet ne croit pas qu'il convienne de diviser les musées en « musée de chefs-d'œuvre » et « musée scientifique », car un musée ne vise pas à l'instruction

---

<sup>302</sup> ROUAULT Georges, « L'art ancien et moderne dans les musées », *CRLSA*, 1931, p.84-89

<sup>303</sup> SCHMIDT-DEGENER, « Règles communes ou particulières? », *CRLSA*, n°13, 1931, p.19-27

<sup>304</sup> RIVIERE Georges-Henri, « Musée de Beaux-Arts ou Musée d'ethnographie », *CRLSA*, n°13, 1931, p.278-282

esthétique élémentaire. « L'art est par essence une activité sociale »<sup>305</sup>, et un chef-d'œuvre perd sa signification quand on l'abstrait de son temps, du milieu intellectuel et même matériel qui l'a vu naître : « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? A qui confiera-t-on le soin de décider souverainement du génie ? Et comment faire comprendre au public la beauté du chef-d'œuvre en tant que tel si on ne lui présente pas simultanément des œuvres moins parfaites qui serviront de termes de comparaison »<sup>306</sup>. Le système de bipartition avec galerie de chefs-d'œuvre et sélection arbitraire ne lui convient donc pas non plus. Une trop grande sélection et spécialisation est à craindre car toujours arbitraire, engendrant la monotonie, risquant de laisser totalement ignorées du public de grandes périodes de l'histoire artistique.

Dans la même idée, selon Eric Maclagan, directeur du Victoria and Albert Museum, « il y a un danger évident à vouloir imposer aux visiteurs un choix leur indiquant quels objets ils doivent regarder et lesquels ils peuvent négliger »<sup>307</sup>. Le problème du choix arbitraire est pointé du doigt, mais cela n'est pas si fondamental pour Maclagan : « il faut reconnaître que chaque âge de la civilisation a eu et aura toujours sa manière particulière d'apprécier les œuvres des époques passées. Dans vingt ou trente ans, les principes qui commandent aujourd'hui telle ou telle disposition dans l'ordonnance d'une galerie, auront de nouveau changé. Mais que faut-il en conclure, sinon que ce sera l'occasion de procéder à un nouvel arrangement »<sup>308</sup>.

On a vu qu'une large part de professionnels s'accorde à reconnaître qu'il est bénéfique de construire de nouveaux établissements muséaux, spécialement conçus pour leur destination et respectant les principes de la muséographie moderne, alors que l'aménagement des anciens palais en musées présente des inconvénients majeurs, comme le manque de lumière, une circulation difficile en raison de la topographie des salles, la difficulté à maintenir une température et une hygrométrie constantes, le manque de sécurité, etc. Toutefois, ces palais et monuments anciens possèdent un avantage incomparable, impossible à reproduire dans un nouveau bâtiment : l'atmosphère d'ancienneté et le souvenir des traditions qui s'y rattachent. Pour A. Lauterbach, directeur des collections d'art de l'Etat de Pologne, c'est cette raison qui les fait parfois préférer à

---

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> MONNET Georges, « Rôle social des musées », *CRLSA*, 1931, p.343-352

<sup>307</sup> MACLAGAN Eric, « Les différents systèmes de présentation des collections », *Muséographie, op.cit.*, p.227

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.247

des édifices construits spécialement pour des musées : « Il arrive souvent, en effet, que le souci d'une rationalisation à outrance, confère aux nouveaux musées un aspect d'hôpital ou de sanatorium où les œuvres d'art sont privées de leur grandeur et de leur dignité naturelle, ainsi que de l'intimité des intérieurs anciens. Le rationalisme ne constitue pas toujours la solution la plus rationnelle »<sup>309</sup>. On a pu voir d'ailleurs que bien des musées français n'appliquent pas à la lettre les nouveaux principes venus d'Allemagne et des Etats-Unis, mais les adaptent pour conférer une atmosphère à leurs établissements, comme à Lyon et Nantes.

Le professeur Richard Graul, ancien directeur des musées d'art de Leipzig, annonce en effet que, « nulle part plus qu'en Europe centrale, plus qu'en Allemagne surtout, l'on ne s'est préoccupé du rôle social des musées et de leurs possibilités éducatrices »<sup>310</sup>, mais que cette théorie moderne de l'adaptation des musées aux besoins de l'éducation générale suscite désormais des réserves, d'ordre architectural surtout. L'esthétique moderniste, prônant la neutralité architecturale et décorative, tend à rapprocher la galerie publique de la « nudité désespérante des laboratoires ». D'après Graul, cette mode s'est propagée par des expositions d'avant-garde, troublant maints directeurs de musée d'outre-Rhin, craignant de ne plus être à la page. Cette conception moderniste provient aussi des Etats-Unis, où la formule du double-musée et les reconstitutions d'ensemble triomphent. Cependant, « si l'art des tout modernes, futuristes et autres, se trouve bien mis en valeur dans une salle vide sur des murs nus, ce n'est pas une raison d'infliger à l'art ancien la même carence décorative ». Les musées sont faits pour que le public jouisse des œuvres d'art, et les essais de regroupement d'objets d'art divers mais de la même époque a donné des résultats forts appréciables, toutes les fois que l'on a su garder la mesure. On en a un exemple au Kaiser Friedrich Museum, grand musée allemand ayant su garder un esprit de cabinet d'amateur hérité du siècle précédent, ce qui est apprécié des visiteurs. Les reconstitutions d'ensembles pratiquées surtout par les américains ne sont pas considérées comme la meilleure façon d'aménager un musée d'art, à cause de leur aspect factice et du regroupement trop disparate d'œuvres n'ayant que peu de choses à commun.

---

<sup>309</sup> LAUTERBACH, « L'adaptation des palais anciens à l'usage des musées et la présentation des ensembles », *Museum*, 1935, *op.cit.*, p.75

<sup>310</sup> GRAUL Richard, « Mission nationale et internationale des musées », *CRLSA*, 1931 p.222-226



Marcel Nicolle, attaché honoraire au Musée du Louvre, effectue lui aussi une distinction nette entre la conception ancienne du musée, héritée du XIX<sup>ème</sup> siècle et de type européen, s'occupant de conserver et de montrer des œuvres d'art, et le nouveau musée de type américain, s'occupant avant tout d'instruire, avec des musées classés d'après une méthode, parfois rigoureuse, que l'on pourrait appeler scientifique. Il considère les musées comme illogiques, puisque les œuvres d'art n'ont jamais été destinées à être exposées dans un musée, mais il reconnaît leur nécessité pour la vie intellectuelle moderne. En revanche, il prend position en faveur de la conception ancienne du musée, que l'on retrouve surtout en Italie : « la vieille galerie princière, dont l'Italie nous offre encore aujourd'hui de si parfaits exemples, vaut certes beaucoup mieux que ces réalisations modernes si déplorables ; son aspect riche forme une ambiance qui prédispose au respect dû aux œuvres d'art, si celles-ci ne sont pas toujours présentées à leur avantage et dans les meilleures conditions pour l'étude »<sup>311</sup>. L'avantage primordial d'un bâtiment ancien, à savoir l'atmosphère qui se dégage du lieu, en harmonie avec les œuvres anciennes, prend donc le dessus sur une bonne présentation des collections.

Dans le même ordre d'idée, Paul P. Cret, architecte américain, pays où triomphent pourtant les principes de la conception moderne du musée, s'oppose également à ces principes. Il revient ainsi dans un article publié dans le numéro hors série des *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, sur la lutte supposée entre l'architecture et le décor intérieur du musée d'une part, et les œuvres d'art d'autre part, argument de base de la défense d'une plus grande neutralité architecturale et décorative dans les musées<sup>312</sup>. Cret entre en opposition avec la plupart des conservateurs et muséologues qui encensent le musée moderne, et il cite Auguste Perret notamment, lequel prône l'exposition des œuvres sur des murs lisses, dans un lieu où il y a peu de décor, celui-ci présentant l'inconvénient de détourner l'attention du visiteur des œuvres. Cret pense tout le contraire. Selon lui, l'austérité des musées actuels est pour beaucoup dans le phénomène de « fatigue muséale », et le détournement des visiteurs du musée, qui s'y ennuient. Il préfère l'harmonie qui se dégage des musées italiens, tout comme Marcel Nicolle : « On peut différer d'opinion et penser que, par exemple, les peintures de Véronèse dans la Salle des Doges ne gagneraient en rien à être séparées de l'architecture somptueuse du plafond et des murs ; que les salles des musées italiens, anciens salons

---

<sup>311</sup> NICOLLE Marcel, « Le musée et la curiosité », *CRLSA*, 1931, p.128-146

<sup>312</sup> CRET Paul, « L'architecture des musées en tant que plastique », *Mouseion*, volumes 25-26, n°1-2, 1934

ayant gardé leurs plafonds et leurs portes, sont un cadre infiniment plus harmonieux que les murs antiseptiques du musée “idéal” »<sup>313</sup>. Il compare les salles des musées modernes à des hôpitaux ou des aquariums. Une autre objection quant à la décoration des édifices muséaux par les partisans du modernisme est la crainte d’une confusion entre l’architecture et les objets de la collection, l’angoisse du « faux ». Certains conservateurs sentent toutefois les limites de cette mode de l’intérieur aseptisé et reviennent à la reconstitution d’intérieurs anciens authentiques, attraction appréciée du public, mais extrêmement dispendieuse. Cret dénonce par ailleurs un paradoxe lié à l’application de principes architecturaux modernes aux musées : « l’architecture moderne est un retour à la peinture et à la sculpture architecturales et la condamnation du bibelot ou de la collection ; or, le Musée est, par essence, le réceptacle de collections »<sup>314</sup>. Tout comme Richard Graul, il pense que l’architecture moderne s’harmonise avec l’art moderne, mais pas avec les productions anciennes, et défend cette idée de la façon suivante :

Se bercer de l’espoir que les mêmes salles conviendront indifféremment à l’art chinois, à la peinture vénitienne ou aux petits maîtres du XVIIIème siècle, c’est méconnaître tout sens de l’harmonie ou supposer que les visiteurs seront pourvus d’ocillères ne leur permettant de ne voir qu’un objet à la fois, soigneusement séparé de ce qui l’entoure. Certaines collections demandent une architecture appropriée, et le passe-partout de l’écran uni ou de l’éternelle salle à grande-gorge, sont, des solutions inadéquates<sup>315</sup>.

Cret préconise donc d’éviter la répétition monotone d’un type, même s’il est supposé idéal, et de varier la couleur des murs, l’éclairage, le sol, en fonction de la collection exposée. On a vu que ce système a été adopté dans certains musées français. En ce qui concerne les fenêtres il pense qu’il faut éviter de boucher toutes les ouvertures, sous prétexte que cela détourne l’attention du visiteur des œuvres d’art, car « deux heures de parcours dans les salles aveugles des musées découragent les meilleures volontés »<sup>316</sup>. De même, il vaut mieux éviter les trop longs circuits, qui fatiguent le visiteur, et un parcours obligatoire : le visiteur doit rester libre d’aller où il le veut.

De même, Jean Babelon, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, déplore ce nouvel âge des musées, ayant remplacé celui des

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>315</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.15

collectionneurs et des cabinets d'amateurs<sup>317</sup>. Il s'oppose à cette volonté d'avoir un musée didactique, classé de façon rigoureusement scientifique, à la présentation aseptisée, et dont l'unique rôle est d'éduquer les visiteurs. Il ne faut pas seulement penser à instruire la foule, mais surtout à la séduire. « Le mécanisme du musée didactique poussé jusqu'à cet absurde à quoi mène l'inexorable logique, c'est un péché contre les Muses »<sup>318</sup>. Tout comme Georges Rouault, il ne pense pas qu'une présentation moderniste amène à une meilleure compréhension des œuvres exposées. Il cite en exemple le Cabinet des médailles de France, parangon des cabinets d'amateurs de jadis, qui selon lui possède la vertu durable d'enseigner. Il relègue au second plan les érudits et scientifiques, car ils ne sont pas l'objectif principal d'un musée. La première tâche du musée est de proposer une expérience esthétique au public, et la seconde tâche d'aménager des réserves pour les « savants austères ». Il s'oppose à la trop grande modification des musées français, selon des principes venus de l'étranger, et reniant les traditions nationales : « garder à nos musées d'Europe leurs traditions et leurs titres de noblesse, c'est sauvegarder leur qualité d'organismes vivants »<sup>319</sup>.

## La situation italienne

### *Les musées italiens*

Après avoir abordé la conception du musée moderne de façon générale, ainsi que la situation muséale en France, nous allons donc nous intéresser à la situation italienne, afin de mettre en lumière les points communs et divergences des systèmes de pensée des professionnels des deux nations « latines ».

Comme on l'a vu précédemment, les italiens sont très présents sur la scène muséographique internationale, par le biais de l'OIM. On constate aussi que lors de l'enquête menée par les *CRLSA*, le point de vue d'une figure italienne éminente est demandé. Le Comte Francesco Pellati, Inspecteur supérieur des Antiquités et des Beaux-

---

<sup>317</sup> BABELON, « Musées ou cabinets d'amateurs ? », *CRLSA*, 1931, p.75-80

<sup>318</sup> *Ibid.*, p.77

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.78

Arts d'Italie, qui a participé à la Conférence de Madrid, a fait partie du comité d'organisation de *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, et a publié plusieurs articles dans la revue *Museion*, expose dans son article les caractéristiques des musées italiens<sup>320</sup>.

Selon lui, l'état actuel des galeries publiques d'Italie a été commandé par les circonstances de leur naissance, et les possibilités de leur développement, celles de leur amélioration, restent sous la dépendance de ces mêmes origines. En effet, les anciens musées d'Italie se ressentent des anciennes subdivisions territoriales ; ils sont dus à l'action politique, à la libéralité, au bon goût ou à la doctrine des anciens princes, patriciens, prélats, mécènes et savants antiquaires, à l'activité des académies, ou à l'œuvre du clergé des cathédrales. Ils se ressentent du caractère, de la forme d'expansion et du développement des différentes civilisations anciennes qui se superposèrent sur chaque partie de notre territoire. De même, les musées créés depuis l'unité italienne sont amenés à se modeler sur les traditions séculaires. Ils se développent et se rangent selon les conditions et les limites des civilisations disparues : « dans la création de nouveaux musées, aussi bien que dans l'agrandissement et la réorganisation de ceux qui existent déjà, l'Italie ne peut se soustraire à la tradition, il lui faut respecter les caractères historiques de ces différents apports, les particularités qui, dans chaque région de la péninsule, sont l'héritage des anciennes civilisations »<sup>321</sup>.

Francesco Pellati revient également sur la dichotomie entre présentation didactique ou esthétique, problème qui se présente à l'époque dans tous les pays sans distinction. Pour lui, ces deux principes procèdent d'une incompatibilité absolue, et ne sont donc pas conciliables au sein d'un même musée. Il est des musées où un ordre systématique et une tendance scientifique doivent être de règle : les musées qui ont pour but l'étude méthodique des anciennes civilisations ; les musées palethnologiques ; les musées archéologiques ; les cabinets de médailles, musées de faïences et porcelaines. A contrario, il y a des musées qui demandent strictement une disposition esthétique, ce sont « ceux qui ont le caractère d'une demeure seigneuriale, où les œuvres d'art sont à la fois considérées pour elles-mêmes et pour l'aspect de tout l'ensemble »<sup>322</sup>. Ces derniers constituent l'essentiel des musées en Italie, et Francesco Pellati en cite quelques uns dans son article : musée Poldi Pezzoli (Milan), musée Borgogne (Vercelli), musées de la Ca' d'Oro, Querini

---

<sup>320</sup> PELLATI, « Les musées d'Italie et les principes de leur organisation », *CRLSA*, 1931, p.156-165

<sup>321</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.163

Stampalia et musée archéologique du palais-Royal à Venise, musée du Palais ducal à Mantoue, musée Stibbert (Florence), musée du Palazzo Venezia (Rome), musée Filangieri (Naples), collections du Palais-Royal de Caserte, etc. Le nouveau Museo Civico qui est en train de se reconstituer à Turin dans le vieux Palazzo Madama, s'organise selon ce même principe d'harmonie avec le milieu.

La meilleure solution pour l'avenir des musées italiens consiste à arriver à trouver des solutions qui satisfont à la fois les deux principes et leurs partisans :

Le but auquel nous visons ? C'est une fusion avantageuse de la méthode historique et de la méthode esthétique, ou, pour nous servir de termes ruskiniens, de l'esprit de science et de l'esprit de sincérité : conception qui, tout en laissant aux objets leur caractère de documents historiques, tâche de ne pas leur enlever leur qualité de manifestation touchante et vivante du goût d'un siècle et de la sensibilité d'un artiste<sup>323</sup>.

C'est ce que les professionnels italiens ont cherché à réaliser, et souvent réussi selon Pellati, dans les nombreux musées et galeries réformés et réorganisés tout récemment en Italie : les galeries de Milan (Brera), de Venise, de Parme, de Modène, de Florence (Trésor grand-ducal de Pitti, avec ses tapisseries et ses faïences, et musée San-Marco) ; musée de Naples ; musées de Turin, de Parme, de Mantoue, d'Ancône, de Sassari, etc., en considérant également ceux dont la réorganisation est en train de se faire (le musée de Palerme, par exemple), et les nouvelles créations, ceux de la Ca' d'Oro et de la Ca' Pesaro à Venise, celui de la Floridiana à Naples, celui d'Aoste, les nouveaux musées « Governatorato » de Rome (musée Mussolini, musée de l'Empire, musée de Rome, etc...), et nombre d'autres musées municipaux et provinciaux (musées Mediceo de Florence, Pinacoteca du Bari, musée de Sienne, de Lucignano, di Castiglione Fiorentino, etc...). Par ces deux listes de musées ayant subi un réaménagement et de nouveaux musées, Francesco Pellati cherche à exposer en France l'important renouvellement muséal qu'est en train de connaître l'Italie. Les principes de la réorganisation des musées en Italie sont développés par Pellati et suivent deux axes : lorsqu'il s'agit de collections archéologiques, on cherche la coordination de deux points de vue, topographique et chronologique ; tandis que pour les pinacothèques, la réorganisation a pour base le placement méthodique par écoles et par époques. En parallèle, on procède à l'organisation de dépôts bien aménagés et bien éclairés, qui sont de « vraies » salles d'études. On retrouve une fois de plus cette notion de bipartition, en réalité partiellement réalisée dans la plupart des musées, exceptée dans la Galleria Sabauda de Turin. Il ne s'agit pas de

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.165

véritables salles d'études comme cherche à le faire croire Pellati, mais bien de dépôts et réserves.

Roberto Paribeni, ancien Directeur général des Antiquités et Beaux-Arts, membre de l'Académie royale d'Italie et de la commission d'histoire du Comité France-Italie, réalise une intervention à la Conférence de Madrid de 1934, concernant l'adaptation des édifices anciens en musées<sup>324</sup>. On voit bien que cette question est primordiale en Italie où la majorité des musées sont aménagés dans d'anciens palais ou demeures seigneuriales. En effet, le choix entre la possibilité de construire un bâtiment neuf et la faculté de mettre à profit un édifice disponible n'existe pas toujours. Il faut donc trouver un moyen rationnel d'assurer la conservation d'un édifice ancien. Selon Paribeni, ce cas de figure est particulièrement fréquent en Italie, où des édifices anciens ont subi des abandons prolongés, qui ont rendu impossible le fait de les rendre à leur destination première.

Le problème majeur de ces aménagements réside dans le fait que les principes modernes de la muséographie semblent s'opposer à l'installation d'une collection dans un édifice qui n'a pas été conçu à l'intention des objets en question, et cela a été mis évidence par plusieurs défenseurs de la muséographie moderne. Pourtant, selon Paribeni, les édifices construits expressément pour les collections aux XVIIIème et XIXème siècles sont plus difficiles à aménager que les bâtiments conçus pour d'autres fins (il cite comme exemples le Palais de Catane et Glyptothèque de Munich). De même, Paribeni affirme que les conservateurs ont réussi à admirablement tirer parti du Palais des ducs de Mantoue, du Palais du Louvre, ou du Prado.

Par ailleurs, l'aménagement des musées dans les édifices anciens présente un autre avantage : « le prestige d'un monument et le passé qu'il évoque, exercent une grande attraction sur le visiteur. D'autre part, la variété architectonique des anciens édifices, avec leurs cours centrales, leurs couloirs nombreux, leurs salles aux formes diverses, peuvent aisément contribuer à varier le mode d'exposition et, partant, à éviter la fatigue que produit la monotonie des salles aux formats identiques et sans imprévu »<sup>325</sup>. Il rejoint ainsi l'avis de Paul Cret, architecte américain, qui accusait l'austérité des musées modernes d'être responsable de la fatigue muséale, à l'unisson avec plusieurs professionnels français

---

<sup>324</sup> PARIBENI, « Adaptation des monuments anciens et autres édifices à l'usage des musées », *Muséographie, op.cit.*

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.181

De plus, il importe d'éviter l'encombrement des œuvres de qualités diverses dans les musées anciens, et de rechercher une correspondance entre le caractère de l'édifice et les objets que l'on exposera. De mutuelles concessions doivent être réalisées entre les collections et l'édifice, afin de maintenir une harmonie entre contenant et contenu. Cependant, Paribeni mentionne également le cas de l'édifice ancien dont l'extérieur seul mérite d'être respecté, alors que la disposition intérieure n'offre aucun intérêt, et qui, de ce fait, peut être, sans inconvénient, adapté aux besoins du musée. Le Musée du Jeu de Paume à Paris en est l'exemple par excellence selon lui. Le problème de l'éclairage est le plus délicat dans un édifice ancien, Paribeni revient donc sur cela dans son intervention, en détaillant plusieurs inconvénients et leurs solutions.

Chaque aménagement est un cas particulier, il n'existe aucune règle générale, « et c'est d'ailleurs peut-être là que réside l'une des grandes ressources des édifices déjà construits en ce qu'ils obligent à faire des recherches et conduisent à des solutions auxquelles la réflexion abstraite, - sans le concours de ces éléments disponibles et de leurs exigences, - n'eût souvent pas permis d'aboutir »<sup>326</sup>. Pour Paribeni, l'aménagement des édifices muséaux dans des bâtiments anciens, avec une architecture intérieure et un décor riche paraît logique, puisque l'œuvre d'art elle-même n'a jamais été destinée à être placée dans un endroit « neutre ». « Or, dans ce souci de lui restituer un cadre approprié, – ce qui ne signifie pas nécessairement contemporain, – le conservateur, doué de bon goût et de mesure, découvrira toutes les possibilités que peuvent offrir les édifices anciens pour la présentation des collections artistiques ou historiques »<sup>327</sup>. Il rejette ainsi de façon nette les conceptions de la muséographie moderne, et on peut voir qu'en Italie son avis n'est pas isolé.

Un autre témoignage important de la pensée muséale italienne de l'époque nous est fourni par G. Giovannoni, Directeur de l'Ecole supérieure d'architecture à Rome, dans la revue *Mouseion*<sup>328</sup>. Lui aussi évoque les conditions particulières de l'aménagement des musées d'archéologie et d'art en Italie, en raison du grand nombre d'édifices anciens, aménagés selon des principes traditionnels. L'Etat Italien possède soixante galeries et musées communaux, tandis que trois cent quatre-vingt autres institutions de cet ordre

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.196-197

<sup>327</sup> *Ibid.*, p.197

<sup>328</sup> GIOVANNONI, « Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne », *Mouseion*, volumes 25-26, n°1-2, 1934

appartiennent aux provinces, aux communes et à diverses corporations ; avec également une multitude de collections privées accessibles au public. En Italie, la tradition des palais-musées est très forte, plus forte que dans n'importe quel autre pays européen, bien que l'autre nation « latine », la France, ait également une tradition d'aménagement de musée dans des édifices anciens. Raymond Koechlin citait en effet seulement deux palais-musées en Europe, Le Louvre et le Palais Pitti<sup>329</sup>.

Giovannoni met en évidence l'antithèse existant entre le caractère ancien de l'édifice à sauvegarder et les exigences de la présentation moderne des collections, ainsi que leur conservation. Le réaménagement de ces édifices anciens selon les principes de la muséographie moderne entraîne d'inévitables déformations architecturales. Giovannoni propose une solution, qualifiée de « musée seigneurial ». On retrouve ainsi le même terme que dans l'article de Pellati, qui qualifiait le caractère de l'essentiel des musées italiens de « seigneurial », ceci en raison de l'histoire du pays. Cette solution « consiste à substituer la qualité à la quantité, à cesser d'accumuler les œuvres dans des salles mélancoliques, éclairées par en haut, où les caractères particuliers s'entretuent, pour choisir quelques pièces de premier ordre rationnellement disposées le long des murs, de façon à être mises en valeur, sans exagération pourtant, et à s'agencer harmonieusement à l'ameublement, comme il en fut dans les demeures des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles »<sup>330</sup>. Giovannoni donne trois exemples italiens du nouvel arrangement décrit ci-dessus : le Palais de Venise à Rome, le Palais des Ducs de Mantoue et le Palais Madame de Turin. On pourrait également citer le nouveau musée du XVIII<sup>ème</sup> siècle vénitien aménagé au Palais Rezzonico de Venise en 1936, dont l'installation a été réalisée par Nino Barbantini, inspecteur général de la municipalité de Venise, et organisateur de l'Exposition Titien en 1935<sup>331</sup>. L'aménagement correspond également parfaitement à cette notion de « musée seigneurial ».

Une autre tendance parallèle, surtout pour les sites archéologiques, consiste à laisser sur place les petits objets trouvés : c'est ce qui est fait à Pompéi et Herculanum où des statues, des fontaines, des vases et des outils sont restés in situ ; *l'Assomption* du Titien est retournée à l'Eglise dei Frari, la Sainte Famille de Della Robbia au château de

---

<sup>329</sup> KOECHLIN, « Médecine ou chirurgie ? », *CRLSA*, n°13, 1931

<sup>330</sup> GIOVANNONI, « Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne », *Mouseion*, 1934, *op.cit.*, p.19

<sup>331</sup> CIPOLATTO Angelo, « Le nouveau musée du XVIII<sup>ème</sup> siècle vénitien au Palais Rezzonico », *Revue de l'art ancien et moderne*, tome 49, 1<sup>er</sup> semestre 1936



Guadara. Le professeur Amedeo Maiuri, directeur du Musée National de Naples, intervenant à la Conférence de Madrid sur les problèmes relatifs aux collections de sculptures est partisan de cette tendance. Il préconise de laisser in situ les objets archéologiques de moindre importance<sup>332</sup>.

Pour Giovannoni, les musées servent avant tout au public, pour son éducation, sa culture, son plaisir, puis aux chercheurs, pour le progrès, la coordination des connaissances, les recherches. Ainsi, il prône le principe de bipartition, mais avec quelques nuances. Les musées modernes devraient être divisés en deux parties : « l'une représentative renfermant un petit nombre d'œuvres disposées avec un sens artistique, dans une ambiance appropriée, munies de toutes les indications nécessaires ; l'autre, rigoureusement scientifique dans l'arrangement, le mode de grouper, avec les moyens d'étude qui le complètent. [...] A cet organisme double doit correspondre un caractère double dans l'architecture »<sup>333</sup>. Ce premier type correspond à l'édifice ancien, de type « seigneurial » avec les caractéristiques suivantes : l'ampleur des murs, les portes à peine amorcées qui permettent d'établir un cycle régulier pour visiter les salles successives, les murs larges et épais qui protègent les objets contre les variations extérieures de la température et de l'humidité, le fait de comprendre presque toujours une vaste cour à portiques où l'on peut placer des éléments architecturaux et de grandes pièces de sculptures. Le musée appartenant au deuxième type doit avoir a contrario un aspect simple, sévère, dépourvu d'ornements décoratifs : « par ses conditions de construction, d'espace et d'éclairage, il satisfera à tous les critères modernes en ce qui concerne une présentation des œuvres qui en permette l'étude rationnelle, une distribution et un arrangement conformes aux principes scientifiques »<sup>334</sup>.

Ainsi, on a bien une bipartition entre galeries d'exposition avec une présentation esthétisante, et des galeries d'études avec une présentation scientifique. Les italiens reprennent ainsi cette conception moderne venue de l'étranger en l'adaptant à leurs traditions, tout comme en France. Il y a toutefois une inversion des deux types de présentations. A l'étranger, et en France notamment, on considère que les galeries d'expositions à la présentation esthétique doivent mettre en œuvre les principes de la muséographie moderne, avec des œuvres espacées, des intérieurs à l'architecture et la

---

<sup>332</sup> MAIURI, « Problèmes relatifs aux collections de sculptures », *Muséographie, op.cit.*

<sup>333</sup> GIOVANNONI, « Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne », *Mouseion, 1934, op.cit.*, p.20-21

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.21

décoration neutre, tandis que la présentation des salles d'études peut être moins soignée, avec des murs plus encombrés, une décoration s'accordant avec les œuvres exposées. A l'inverse, en Italie, les galeries d'expositions correspondent au palais-musée ancien avec une présentation de type « seigneurial », tandis que les salles d'études doivent illustrer strictement les caractéristiques de la muséographie moderne, scientifique.

Giovannoni détaille ensuite dans son article les principes pratiques qui peuvent être mis en œuvre lors du réaménagement d'un édifice muséal, selon la conception italienne. Il revient sur les tâtonnements actuels en Italie, et cite notamment l'aménagement récent de la Pinacothèque du Vatican.

En effet, l'ouverture de la Pinacothèque du Vatican, inaugurée en octobre 1932, est un événement important dans le monde muséographique, et plusieurs auteurs et articles citent ou détaillent cet aménagement, tandis que de nombreuses photographies sont publiées<sup>335</sup>. Une fois de plus, c'est l'occasion de proclamer à l'étranger le renouvellement de l'Italie depuis l'accession au pouvoir du régime fasciste. Giovannoni la cite dans son article paru dans *Mouseion*, des photographies sont reproduites dans le compte-rendu de la Conférence de Madrid de 1934, et un autre article est publié dans la revue *Mouseion* en 1935<sup>336</sup>. Biagio Biagetti, Directeur de la Pinacothèque du Vatican, y détaille les aménagements de son musée. Il commence par affirmer que la décoration intérieure de la Pinacothèque du Vatican repose sur « certains critères esthétiques, qui furent déterminés à l'intention d'adapter les exigences modernes aux caractères des œuvres exposées et à la tradition locale »<sup>337</sup>. Cette conception correspond parfaitement à ce qui a été exposé par Pellati et Giovanni, à savoir le fait que l'objectif affirmé de la nation est de s'approprier les principes modernes venus de l'étranger, en les conjuguant à la tradition séculaire italienne et au caractère propre des œuvres italiennes. Dans un premier temps, les dimensions des salles ont été étudiées en fonction des dimensions des tableaux, cette adaptabilité de la salle aux œuvres exposées étant un principe partagé par les professionnels français. En ce qui concerne l'architecture intérieure et la décoration :

C'est la raison pour laquelle les salles ont une physionomie qui leur est propre et ne sont pas uniformes comme on les voit fréquemment dans les édifices destinés de nos jours à l'exposition des œuvres d'art. Ainsi donc, les voûtes et les lambris sont décorés de stucs et de peintures

---

<sup>335</sup> Annexe XXIX

<sup>336</sup> BIAGETTI Biagio, « La nouvelle Pinacothèque du Vatican », *Mouseion*, volumes 29-30, n°1-2, 1935

<sup>337</sup> *Ibid.*, p.34

sobres et calmes qui contribuent à faire valoir les œuvres et à les placer dans cette ambiance digne et grave où s'inscrivaient les anciens motifs ornementaux : comme si les tableaux n'avaient pas été éloignés de l'entourage pour lequel ils furent conçus et exécutés.<sup>338</sup>

Biagetti affirme ensuite que la couleur et le revêtement des parois sont d'une importance capitale, aussi bien pour la mise en valeur que pour la conservation des œuvres. L'emploi des étoffes, assez répandu, présente certains inconvénients, c'est pourquoi elles ne sont pas employées à la Pinacothèque. Le choix des tonalités grises et verdâtres alterne d'une salle à l'autre, « conférant à chacune un aspect digne et calme qui contribue à concentrer sur les tableaux l'attention du visiteur »<sup>339</sup>.

La Pinacothèque expose quatre cent soixante-trois tableaux, avec une séparation des tableaux religieux et profanes, et on se souvient que cela avait été une des exigences des italiens lors de l'exposition du Petit Palais en 1935. Les œuvres les plus importantes seulement sont exposées, d'autres sont placées dans les appartements et les bureaux du Palais Apostolique, enfin cinq cents sont installées au rez-de-chaussée dans les salles de dépôt, accessibles aux savants, et proches du laboratoire de restauration. Par ailleurs, afin d'assurer une meilleure conservation des œuvres, un grand nombre sont placées sous verre : les plus fragiles et celles placées à la hauteur de l'œil du spectateur.

Biagetti exprime ensuite son opinion sur la distinction à effectuer entre les salles d'un musée permanent et les salles d'exposition temporaires. Ces dernières doivent avoir un aspect qui s'accorde à tous les genres d'œuvres qu'on y expose, soit une physionomie peu accusée, incolore, ainsi que des particularités techniques s'accordant à tous les formats. Il décrit ainsi les caractéristiques de la muséographie moderne.

Avec la Pinacothèque du Vatican, musée italien dont les caractéristiques et les photographies du réaménagement sont assez diffusées en France, les musées de Naples occupent le centre de l'attention des professionnels. Des photographies de la Pinacothèque de Naples sont publiées dans le compte-rendu de la Conférence de Madrid, et d'autres du Musée national sont publiées dans le n°13 des *CRLSA*<sup>340</sup>. Amedeo Maiuri, directeur du Musée National de Naples, intervient lors de la Conférence de Madrid sur les collections

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.34-35

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>340</sup> Annexes XXX, XXXI

de sculptures, et aborde l'aménagement de son musée<sup>341</sup>. Il critique tout d'abord les méthodes d'expositions de certains musées anciens, trop alourdies de décorations ou surchargées de chefs-d'œuvre et de pièces médiocres. La mise en valeur des sculptures étant largement tributaire de la coloration des murs, c'est donc ce qui occupe avant tout Amedeo Maiuri. Comme nous l'avons vu, une tradition d'académisme consistait à exposer les œuvres sur fond rouge, dit « pompéien ». Mais pour Maiuri, il n'existe pourtant aucune preuve d'un rouge de la sorte à Pompéi, ni aucun exemple de présentation de sculptures sur un fond rouge, et les tons trop sombres et intenses faisant ressortir les contours d'une sculpture, en donnant une vision frontale et non à trois dimensions. Les couleurs violentes absorbent toute la couleur et les ombres du modelé, détruisant la douceur de la patine du marbre ancien. Ce mode de présentation est en train de disparaître, au profit de tons légers, aériens, mettant autour des sculptures une ambiance sereine et lumineuse. Il ne s'agit pas d'une mode éphémère mais d'une correspondance rationnelle et fonctionnelle entre la lumière, la couleur, la dimension et l'espace. On parle ainsi de « couleur atmosphérique ».

Selon Amedeo Maiuri, il est primordial avant tout de porter un soin attentif à restituer aux œuvres du passé leur ambiance originelle, pour gagner l'attention du public et sa compréhension. Un conservateur doit recréer l'atmosphère liée aux œuvres. On voit donc que cette position est partagée d'un certain nombre de conservateurs italiens. Maiuri prohibe la surcharge gratuite des ornements et de la décoration, qui n'ont aucune utilité pour la contemplation et la jouissance esthétique des vrais grands chefs-d'œuvre de l'art. Il cite en exemple notamment le réaménagement de l'escalier de la Victoire de Samothrace, lors duquel la mosaïque a été recouverte, la couleur « pompéienne » supprimée, escalier élargi, ce qui a permis de redonner toute sa grandeur à l'architecture, et d'obtenir une plus grande harmonie entre l'œuvre et le lieu d'exposition. Cela n'empêche pas qu'on puisse, pour des expositions particulières d'œuvres de sculpture et de peinture, utiliser des tapisseries, supprimées de la plupart des musées, un décor chargé, etc., qui peuvent toujours donner des tons, une luminosité, un caractère, qui s'accorde avec les œuvres. Il donne l'exemple du Musée de Naples, où un fond de tapisserie a été choisi pour la salle de la Vénus, voisine de la salle « atmosphérique » du Taureau Farnèse, « parce qu'il est apparu que la coquetterie presque XVIIIème siècle de la Vénus Callipyge,

---

<sup>341</sup> MAIURI, « Problèmes relatifs aux collections de sculptures », *Muséographie*, *op.cit.*

demandait une atmosphère plus intime, plus chaude, plus colorée que celle où apparaît la grandiose nudité d'Hercule »<sup>342</sup>.

### *Existe-t-il une spécificité de la mise en exposition de l'art italien ?*

On a pu voir ainsi que les auteurs italiens défendent leur tradition muséale, à savoir l'installation de leurs musées dans des édifices anciens, palais et demeures seigneuriales qu'ils adaptent selon certains principes de la muséographie moderne, tout en privilégiant l'atmosphère des lieux.

Le principe qu'ils retiennent est avant toute chose la nécessité d'une sélection des œuvres à exposer, afin de remédier à l'encombrement des salles qui nuit à la mise en valeur des collections. Les œuvres éliminées des salles d'expositions sont soit disposées dans des salles d'études, soit dans des dépôts et réserves accessibles aux chercheurs.

Le principe d'une bipartition stricte entre galeries d'exposition constituées de chefs-d'œuvre et salles d'études est défendu par Giovannoni et d'autres de ses collègues, mais réalisé seulement à la Galleria Sabauda, sûrement en raison des difficultés matérielles à mettre en place cette conception. On voit une fois de plus un lien entre France et Italie sur ce point, les professionnels français accueillant théoriquement avec enthousiasme ce système, mais évoquant les difficultés pratiques à le réaliser. Il en va de même pour la construction de nouveaux édifices strictement conçus pour leur fonction, pour remplacer les anciens musées devenus obsolètes. D'après les articles étudiés, les professionnels italiens, tout comme les français, préfèrent adapter plutôt que de construire de nouveaux musées. On constate dans les deux pays qu'il n'y a pas de construction d'un nouvel édifice muséal moderne durant cette période, les nouveaux musées étant aménagés dans des bâtiments anciens ayant perdu leur fonction initiale, tandis qu'un intense mouvement de rénovation touche tous les musées existants.

Le principe d'une neutralité architecturale et décorative est rejeté, hormis pour la Galerie d'art Moderne de Turin. Cependant, on a pu voir que certains penseurs admettaient ce type d'aménagement seulement pour l'art moderne, alors que l'art ancien nécessitait la mise en place d'un décor qui s'adapte à chaque style. Les auteurs italiens défendent ainsi la notion d'adéquation entre le lieu et les œuvres exposées, tout comme

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.382

certains français, opposés à une muséographie moderne trop aseptisée qui découragerait le visiteur. On peut se demander d'ailleurs si les deux bâtiments choisis pour *l'Exposition d'Art Italien* n'illustrent pas également cette conception. En effet on a bien noté cette différence extrême de muséographie entre le Jeu de Paume, avec une muséographie moderne, logique puisque servant d'écrin aux productions italiennes modernes, et le Petit Palais, accueillant l'art ancien, avec une présentation plus traditionnelle, richement décorative, ménageant une tribune au sein du parcours. On ne peut malheureusement pas savoir qui a choisi les deux bâtiments pour cette exposition et si les italiens ont eu leur mot à dire concernant la muséographie. Mais après avoir étudié quelques témoignages de la pensée muséale italienne, il semblerait évident qu'il était inconcevable d'exposer l'art ancien dans un musée tel que le Jeu de Paume.

Cette notion d'adéquation implique également une présentation dissociée entre des œuvres appartenant à des écoles différentes, pas seulement d'époques différentes. On peut se demander ainsi s'il n'existe pas également une façon différente d'exposer les œuvres italiennes par rapport à des œuvres étrangères. On peut évoquer ici l'intervention du Dr F. Schmidt-Degener, directeur général du Rijksmuseum d'Amsterdam, à la Conférence de Madrid de 1934, sur la mise en valeur des œuvres d'art :

Les œuvres italiennes sont plus faciles à distribuer sur les parois que les œuvres hollandaises, étant donné le côté décoratif de l'art italien, en général, qui se prête naturellement à ces assemblages. La variété des formats, tondi, panneaux de cassone, et les encadrements d'un caractère architectural, créent une agréable variété. De plus, le caractère décoratif de l'art italien facilite un mélange de sculptures, meubles et tableaux, qui donne au spectateur une satisfaction bien compréhensible. Les tableaux de l'école hollandaise – exception faite de ceux qui ont été conçus d'un point de vue décoratif – sont moins favorisés sous ce rapport. Les formats de la majorité des tableaux de chevalet marquent moins de variété. On a fort heureusement la grande ressource de faire alterner les cadres dorés et les profils en chêne ou en ébène, ce qui donne aux parois un aspect moins monotone<sup>343</sup>.

Ainsi, Schmidt-Degener oppose l'art italien à l'art hollandais en termes d'exposition, et affirme que le côté décoratif de l'art italien permet par conséquent de procéder à une présentation plus décorative, selon ce principe d'adaptabilité. Il évoque concrètement cette conception, sans doute partagée par de nombreux professionnels, toutes origines confondues. Ces derniers ne la développent pas dans leurs articles sur l'aménagement de tel ou tel musée, mais on peut penser que le caractère décoratif de l'art

---

<sup>343</sup> SCHMIDT-DEGENER, « La mise en valeur des œuvres d'art. Principes généraux », *Muséographie, op.cit.*

italien a une influence sur la façon de le mettre en exposition, et ceci peut s'observer sur quelques rares photographies.

Dans un premier temps, il suffit d'observer les photographies des salles nouvellement aménagées de la Galleria Sabauda de Turin. Dans le cas des salles des peintres hollandais du XVII<sup>ème</sup> siècle, les conservateurs ont choisi d'exposer les tableaux directement sur le mur, peint de couleurs claires, sans doute en beige dans la partie basse et blanc dans la partie supérieure, les deux parties étant séparées par un liseré foncé, que l'on retrouve sur les plinthes et le tour des portes. Pour la salle des maîtres gothiques, on a choisi également une décoration neutre, qu'on a pensée sans doute adaptée aux primitifs<sup>344</sup>, avec toutefois une couleur beaucoup plus soutenue sur la partie basse du mur<sup>345</sup>. L'ambiance est déjà toute différente des salles des peintres hollandais. Quant à la salle consacrée aux princes de la Maison de Savoie, de riches tentures à motifs sont accrochées en haut des murs, donnant un aspect beaucoup plus décoratif à la salle.

Pour rester en Italie, on peut citer en exemple la Pinacothèque de Naples, récemment réaménagée. Si on compare les deux photographies publiées lors de la Conférence de Madrid, on voit bien cette différence flagrante de présentation. La salle des maîtres de l'Europe centrale du XVI<sup>ème</sup> siècle possède une décoration neutre, les murs sont peints de couleurs claires avec seulement la plinthe plus foncée. A l'opposé, la salle du Titien est tapissée de tentures à motifs de couleur foncée, et les tableaux sont placés sur des consoles en bois, contre le fond de tissu.

Toujours selon cette notion d'adaptabilité, en plus de la distinction de présentation qui s'opère entre œuvres modernes et œuvres anciennes, entre œuvres italiennes et œuvres étrangères, il y a également une différence de présentation entre des œuvres italiennes d'une même école. Ceci s'effectue par le biais de la coloration des murs. On peut étudier cette question avec deux exemples. Tout d'abord le cas de l'*Exposition d'Art Italien* de 1935. On a vu qu'à chaque salle correspondait une couleur de tenture, afin de créer une harmonie avec les œuvres exposées, seule la salle des primitifs ne possède pas de tenture les œuvres étant accrochées directement sur le mur repeint en gris. Le rouge cramoisi est

---

<sup>344</sup> Tout comme à l'*Exposition d'Art Italien* où les œuvres primitives ont été placées à part, dans des salles neutres, peintes de couleurs claires, à l'ambiance « monacale », alors que le reste des tableaux étaient accrochés sur des tentures riches et colorées.

<sup>345</sup> On retrouve exactement la même présentation dans la nouvelle salle des primitifs italiens du Musée de Besançon, dont la photographie paraît dans le *BMF*, n°1, janvier 1937

choisi pour le salon d'honneur, présentant les chefs-d'œuvre du XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècle. Le carmin a été choisi pour les vénitiens, l'ocre clair pour l'école milanaise, et d'après les photographies, on voit que des couleurs claires ont été choisies pour l'école toscane du XV<sup>ème</sup> siècle, sans doute l'ocre également, alors que des couleurs foncées sont appliquées dans les salles de l'école émilienne et lombarde du XVI<sup>ème</sup> siècle, de l'école bolonaise du XVII<sup>ème</sup> siècle, sans doute du rouge ou du vert. Un autre exemple nous vient du réaménagement du département des peintures italiennes du Kaiser Friedrich Museum. Les anciens fonds de velours vert foncé ont été repeints en deux tons neutres : presque toutes les vingt-sept salles et cabinets sont d'un ton rougeâtre tirant sur le mauve ; trois salles des maîtres italiens des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles d'un ton vert clair, « allant très bien pour les Canaletto et Guardi, mais faisant paraître le Caravage et les Caravagistes encore plus noirs qu'ils ne le sont » ; le cabinet Tiepolo est laissé dans sa tonalité grise<sup>346</sup>. On voit avec ces deux seuls exemples qu'il est impossible de dégager une règle dans le choix de ces couleurs de tenture, celui-ci se faisant uniquement selon l'appréciation du conservateur.

Schmidt-Degener affirme aussi que le caractère décoratif de l'art italien permet d'exposer dans une même salle des peintures, des sculptures, des objets d'art et du mobilier, tout cela dans une ambiance harmonieuse. En effet, lors de *l'Exposition d'Art Italien* de 1935 par exemple, du mobilier Renaissance était exposé dans les salles de peintures, afin de recréer une ambiance qu'on pourrait qualifier de « seigneuriale », pour reprendre les termes italiens. De même, si on regarde une photographie d'une des salles italiennes du Musée national de Stockholm, on voit que des tableaux, accrochés sur deux rangs, des sculptures, du mobilier et des objets d'art sont exposés ensemble, même les chaises destinées aux visiteurs, ressemblant aux sièges curules romains, semblent avoir été conçues spécialement pour s'adapter à cette salle italienne<sup>347</sup>. Dans le cas du réaménagement du département des sculptures italiennes au Kaiser Friedrich Museum, une photographie de l'ancienne présentation publiée lors de la Conférence de Madrid porte la légende suivante : « Ancienne exposition des sculptures italiennes, basée sur le principe

---

<sup>346</sup> W.R., « Au Kaiser Friedrich Museum. La réorganisation de la Galerie de peinture », *RAAM*, tome 45, 1<sup>er</sup> semestre 1934

<sup>347</sup> On remarque que le même type de sièges est présent dans les salles italiennes de la Pinacothèque Vaticane, au Palais des ducs d'Urbino, dans l'ancienne salle des stucs italiens du Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Toujours dans cette notion d'harmonisation entre lieu et œuvres et de création d'une ambiance, il semblerait que l'attention des conservateurs et directeurs de musées se soit portée également sur le mobilier destiné au confort du visiteur.



de la présentation décorative avec l'alternance des peintures et des sculptures et mobilier Renaissance ». Les photographies du nouvel aménagement nous montrent que cette présentation décorative n'est pas abandonnée, puisque des éléments mobiliers accompagnent les sculptures dans les salles d'exposition.

## Conclusion

Nous avons cherché dans ce mémoire à étudier les liens culturels et muséographiques qu'ont entretenus la France et l'Italie durant les années 1930. Le choix de ces deux pays et de cette période n'est pas anodin, puisqu'on a constaté que les relations culturelles entre les deux « sœurs latines » ont été pour une large part liées à leurs relations diplomatiques fluctuantes. Il s'agit d'une période où le fascisme cherche à s'insinuer en France dans plusieurs domaines, en jouant sur cet héritage « latin » partagé. Le gouvernement italien s'est fortement impliqué dans le soutien de mouvements français imitant le fascisme, bien qu'ils n'aient eu qu'un poids assez minime dans la vie politique. Par le biais d'échanges culturels, l'Italie a également voulu imposer son modèle et son idéologie en France.

Les manifestations culturelles organisées entre 1934 et 1937 reflètent assez bien l'évolution des relations diplomatiques entre la France et l'Italie. De nombreuses manifestations sont organisées en Italie durant cette période, et la France envoie toujours des représentants, malgré les évolutions des relations politiques entre les deux nations. Dès les débuts du régime, les intellectuels fascistes, en première ligne F.T. Marinetti et Ugo Ojetti qui se retrouvent impliqués dans la plupart des manifestations, comprennent l'utilité qu'il peut y avoir à promouvoir leurs productions artistiques nationales afin de tourner l'opinion publique en leur faveur. *Italian art 1200-1900*, fut organisée à Londres en 1930, et Ugo Ojetti fait partie du comité italien. L'exposition de Londres confirme le rôle d'ambassadeur de l'art dans les relations internationales. L'événement diplomatique et muséographique qu'a été *l'Exposition d'Art Italien* de 1935, qui a vu l'élaboration d'intenses discours de célébration de l'entente latine, a fondé le noyau de cette recherche, et le cœur d'un réseau d'intellectuels et de professionnels français et italiens se retrouvant au sein d'autres événements, comme la conférence de Madrid de 1934. Cette exposition a par ailleurs cristallisé nombre de débats muséographiques de l'époque. Après la guerre

d’Ethiopie, les rencontres culturelles franco-italiennes, très nombreuses avant le conflit et bénéfiques au rapprochement bilatéral, se font beaucoup plus rares. L’Exposition internationale organisée à Paris en 1937 s’est ainsi trouvée fortement marquée par ce nouveau climat de tensions entre les deux nations.

Par ailleurs, une grande partie de l’opinion publique, bien qu’elle évolue au fur et à mesure des événements survenus entre 1934 et 1937, est favorable au fascisme, notamment certains intellectuels qui ont beaucoup œuvré au rapprochement « latin ». Pierre de Nolhac, et le Comité France-Italie, participent à de nombreuses manifestations franco-italiennes. Ces fêtes ont permis le rassemblement d’académiciens des deux pays, des hommes politiques et membres du gouvernement fasciste, des diplomates, réunis pour faire l’éloge de la latinité et de l’entente franco-italienne, dans un contexte de tensions diplomatiques. Ces réceptions en l’honneur de Châteaubriant organisées en 1930 ont eu un autre impact, puisqu’elles ont abouti au projet de création du Comitato Italia-Francia. Les deux comités se sont très largement impliqués dans l’organisation de *l’Exposition d’Art Italien* de Paris, rendue possible grâce aux accords de Rome du 7 janvier 1935, et on a pu voir également qu’un certain nombre de membres étaient aussi impliqués dans divers comités de rédaction de plusieurs revues artistiques et muséographiques.

C’est pourquoi il était nécessaire d’étudier plusieurs revues artistiques et muséographiques françaises entre 1934 et 1937, afin de mettre en évidence ces réseaux. Cela a permis de distinguer certaines personnalités françaises et italiennes impliquées dans plusieurs événements culturels et muséographiques de la période, qui ont pu établir des contacts au sein de diverses revues. Cela n’a en revanche pas permis de mettre en avant une réception de la muséographie italienne par les auteurs français, car peu d’articles concernent cette question. On a pu voir que certains exemples de réaménagements de musées italiens étaient connus en France, que des articles sur la conception italienne de la muséographie étaient publiés dans des revues lues en France, mais on ignore si cela a eu un impact véritable sur la muséographie française. On a pu toutefois dégager les particularités des conceptions muséographiques françaises et italiennes et les comparer.

L’action de l’Office International des Musées, et de sa revue *Museion*, a permis de susciter la coopération internationale entre les musées, par le biais d’expositions transnationales, d’échanges d’œuvres d’art et, surtout, par la diffusion des techniques

muséales. Les grandes conférences internationales d'experts, destinées à faire le point sur les évolutions muséales et patrimoniales, qu'elle organise sont des points de rencontre entre professionnels français et italiens. L'étude de la conférence de Madrid en 1934, intitulée *Muséographie : l'architecture et l'aménagement des musées d'art*, a mis en évidence la présence forte des italiens, avec quatorze participants et trois rapporteurs, contre six participants et deux rapporteurs français. Une fois encore on a retrouvé des personnalités connues, membres des comités France-Italie et Italia-Francia, membres des comités d'organisation d'*Italian Art 1200-1900* et de *l'Exposition d'Art Italien*, membres de comités de rédaction ou rédacteurs de plusieurs revues. Ugo Ojetti est présent partout, en tant que délégué de Mussolini ayant pour mission d'assurer une bonne représentation de l'art et des musées italiens à l'étranger dans un but diplomatique.

Nous avons également vu que les années 1930 avaient été le théâtre du développement intense d'une réflexion intellectuelle autour des musées, ainsi que d'un mouvement de réaménagement des musées. Ces nombreuses problématiques muséographiques sont débattues par les professionnels français et italiens au sein des réseaux que l'on a mis en évidence. Tandis que de nouveaux musées répondant aux caractéristiques de la modernité architecturale extérieure et intérieure voient le jour dans divers pays, l'obsolescence des musées déjà existants est pointée du doigt. Le musée doit se défaire de l'image d'un cabinet d'amateur et devenir une institution largement ouverte aux problèmes sociaux et culturels, et cela passe par sa muséographie. Les muséologues s'accordent à donner la primauté à ce qu'ils définissent comme le « double musée » : la division des collections entre galeries à la présentation neutre et aérée, destinées aux visiteurs qui souhaitent voir rapidement les pièces les plus importantes de la collection ; et salles d'études à l'accrochage dense, destinées aux érudits et aux amateurs. On demande à ce moment là aux musées de pouvoir s'adapter facilement aux changements d'aménagements des collections, ceci étant dû notamment à la recrudescence des expositions temporaires, exigeant des déplacements d'œuvres au sein du musée.

On a vu ainsi que *l'Exposition d'Art Italien* de 1935 avait illustré en son sein deux conceptions, l'une ancienne, correspondant au musée cabinet d'amateur, et l'autre moderne. L'aménagement du Petit Palais répond encore aux critères esthétiques de présentation des œuvres du siècle dernier : les œuvres sont accrochées sur deux rangs

superposés dans certaines salles et de manière assez dense ; la symétrie a toujours son importance pour la disposition des œuvres sur les cimaises ; les tentures de velours colorées sur lesquelles se détachent les œuvres renforcent également cette impression de faste hérité du XIX<sup>ème</sup> siècle. En revanche, au Jeu de Paume, l'architecture et son décor sont d'une extrême neutralité, répondant ainsi à la conception de la muséographie moderne définie à cette période : les tableaux sont disposés de façon aérée sur les murs, dont les tons clairs sont identiques à travers toutes les salles, ce qui renforce la neutralité et la clarté des lieux. On peut comparer assez facilement ce type de présentation à celle de la Galerie d'art moderne de Turin, récemment réaménagée, le Jeu de Paume ayant subi lui-même un réaménagement en 1932.

En France, quelques conservateurs défendent le nouvel aménagement des musées selon ces principes modernes. C'est le cas d'André Dezarrois, conservateur au Musée du Jeu de Paume, de Louis Hauteceur, conservateur au Musée du Luxembourg, et d'Auguste Perret. Le Musée du Louvre fait l'objet de l'essentiel de l'attention des professionnels de musée, des artistes et des critiques d'art. On aimerait lui appliquer également la méthode du double musée, mais on ne peut que constater la difficulté d'appliquer un système rigoureux aux vieux palais nationaux. Bien que le Louvre accapare l'essentiel de l'attention, un vaste mouvement de rénovation des musées français a cours durant cette période. On peut le souligner par de nombreux articles sur la muséographie de divers musées de province récemment réaménagés, et par la tenue du Congrès national de muséographie en 1937.

En ce qui concerne l'Italie, deux réaménagements récents préoccupent principalement les professionnels du secteur muséal. Il s'agit du réaménagement selon les principes de la muséographie moderne de la Galleria Sabauda et de celui de la Galerie d'Art Moderne de Turin. Les auteurs cherchent ainsi à affirmer internationalement le renouvellement des institutions culturelles italiennes.

En parallèle des défenseurs de la conception moderne du musée et de la construction de nouveaux établissements, certains professionnels défendent un autre genre de musée, hérité des siècles précédents et prenant place dans des bâtiments anciens. Les critiques d'une trop grande modernité dans les musées s'effectuent selon deux axes principaux : la question de la sélection arbitraire des chefs-d'œuvre découlant du principe

de bipartition et de la nécessité d'espacer de plus en plus les œuvres ; le problème de la trop grande nudité et austérité, accentuant le phénomène de fatigue muséale et contribuant à l'éloignement du public vis-à-vis du musée. Cette défense des musées anciens et le refus de céder à une muséographie épurée se retrouve à la fois en France et en Italie, avec deux nuances : un musée plus proche du cabinet d'amateur en France, et un musée ayant le caractère d'une demeure seigneuriale en Italie. Les italiens, tout comme les français, préfèrent adapter plutôt que de construire de nouveaux musées. On constate dans les deux pays qu'il n'y a pas de construction d'un nouvel édifice muséal moderne durant cette période, les nouveaux musées étant aménagés dans des bâtiments anciens ayant perdu leur fonction initiale, tandis qu'un intense mouvement de rénovation touche tous les musées existants. Les italiens défendent ainsi la notion d'adéquation entre le lieu et les œuvres exposées, tout comme certains français, opposés à une muséographie moderne trop aseptisée qui découragerait le visiteur.

L'étude de *l'Exposition d'Art Italien* a également soulevé un autre débat muséographique important, sur lequel la France et l'Italie s'opposent : celui de la restauration des œuvres d'art. Les restaurateurs italiens, considérés comme des spécialistes, ont accompagné leurs œuvres lors de leur voyage à Paris, pour pouvoir les soigner sur place. En revanche, leur façon de restaurer les tableaux a été largement incomprise et critiquée par les français. On reproche aux restaurateurs leur trop grand interventionnisme, qui a entraîné un changement de perception de certaines œuvres, comme celles du Corrège ou de Pontormo. Du côté français, les restaurateurs ne sont en effet pas aussi radicaux dans leurs nettoyages et leurs restaurations. Par ailleurs, cette exposition internationale impliquant le transport d'un grand nombre d'œuvres a cristallisé un autre débat majeur : celui du danger de la circulation intensive des chefs-d'œuvre pour des expositions temporaires, débat encore d'actualité. On a vu que certains historiens et membres du comité d'organisation eux-mêmes semblaient assez défavorables à cette exposition accumulant les chefs-d'œuvre à Paris pendant trois mois, et on a pu voir qu'un certain nombre d'œuvres avaient subi des dégâts. L'intervention de W. Deonna est particulièrement marquante dans ce contexte, puisqu'elle a abouti à la rédaction d'un livret de recommandations adressées par l'assemblée de la Société des Nations aux administrations nationales et aux musées, afin de garantir la protection des œuvres. Il

aurait été intéressant de poursuivre l'étude de ces débats, et on peut se demander si la menace d'une guerre imminente n'a pas éludé cette problématique pour la remplacer par celle beaucoup plus présente de la protection des œuvres en tant de guerre, autre débat majeur de cette période.

# Bibliographie

## Sources

Archives des Musées Nationaux (AMN)

-X Expositions Carton 22

-2HH65(3)

Archives du Petit Palais (APP), L'Art Italien de Cimabue à Tiepolo (XIIème au XVIIIème siècle) Mai-Juillet 1935 :

-Boîtes I, II, III, V, VI, VII, IX, X, XIV, XV

-Classeurs photographiques 1 à 7

Archives de Paris :

-VR 244

-VR 245

## Publications de première main

### *Ouvrages*

*Italian Art 1200-1900*, London, Burlington House, Royal Academy of Arts, 1930, Fourth Edition, printed by William Clowes and sons

*Muséographie, Architecture et aménagement des musées d'art : conférence internationale d'études*, Madrid, 1934, vol.1-2, Paris, Office International des Musées, 1934

*Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, Catalogue, Paris, Petit-Palais, 1935

*L'Art italien, Exposition du Petit Palais Mai-Juin-Juillet 1935*, Paris, Floury, 1935

*L'Art italien des XIXème et XXème siècles*, Catalogue, Musée des écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, Mai-Juillet 1935, 1<sup>ère</sup> édition

VITRY Paul, *L'Art italien du Petit Palais : la sculpture*, Paris, Calavas, 1935

*La réglementation des expositions internationales d'art*, Paris, Office International des Musées, 1936



## *Revues*

### *Bulletin des musées de France*

-1934, n°1-10

-1935, n°1-9

-1936, n°1-9

-1937, n°1-10

### *Mouseion*

-1933, volumes 21-22, n°1-2

-1934, volumes 25-28, n°1-4

-1935, volumes 29-32, n°1-4

-1936, volumes 33-36, n°1-4

-1937, volumes 37-40, n°1-4

### *Gazette des Beaux-Arts*

-1934, tomes XI-XII

-1935, tomes XIII-XIV

-1936, tomes XV-XVI

-1937, tomes XVII-XVIII

### *Revue de l'art ancien et moderne*

-1934, tomes LXV-LXVI

-1935, tomes LXVII-LXVIII

-1936, tomes LXIX-LXX

-1937, tome LXXI

### *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des arts*

-1931, n°13

## Bibliographie critique

### *Ouvrages*

CHAUBET François, MARTIN Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011

- DALAI EMILIANI Marisa, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Regione del Veneto, Marsilio, 2008
- DESVALLEES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011
- DUROSELLE Jean-Baptiste et SERRA Enrico (dir.), *Il Vincolo culturale tra Italia e Francia*, Milan, F. Angeli, 1986
- FRAIXE Catherine, PICCIONI Lucia et POUPAULT Christophe (dir.), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014
- GARELLI François, *Histoire des relations franco-italiennes*, Paris, Editions Rive droite, 1999
- GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003
- HAMILTON Alastair, *L'Illusion fasciste, Les intellectuels et le fascisme 1919-1945*, Paris, Gallimard, 1973
- HASKELL Francis, *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002
- LAZZARO Claudia et CRUM Roger J. (dir.), *Donatello among the Blackshirts, History and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2005
- MILZA Pierre, *L'Italie fasciste devant l'opinion française, 1920-1940*, Paris, Armand Colin, 1967
- MILZA Pierre (dir.), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, Ecole Française de Rome, 1986
- MILZA Pierre, *Les fascismes*, Paris, Editions du Seuil, 2001
- PLUM Gilles, *Le Petit Palais. Chef-d'œuvre de Paris 1900*, Paris, Nicolas Chaudun, 2005
- THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIème-XIXème siècle*, Editions du Seuil, 2001
- TRUNO Bernadette, *Raymond et Marie-Louise Escholier. De l'Ariège à Paris, un destin étonnant*, Canet, Trabucaire, 2004

## Articles

- ALCAUD David, « Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle : les leçons à tirer de l'histoire italienne », *Culture et Musées*, 2007, n°9
- BRAUN Emily, « Leonardo's smile », p.173-186, in LAZZARRO et CRUM (dir.), *Donatello among the Blackshirts, History and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2005
- DECLEVA Enrico, « Relazioni culturali e propaganda negli anni '30 : i comitati France-Italie e Italia-Francia », in DUROSELLE et SERRA (dir.), *Il Vincolo culturale tra Italia e Francia*, Milan, F. Angeli, 1986
- DEI Martina, « Ogetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi », in *Studi di Memofonte*, 6/2011, pp.81-89
- HASKELL Francis, « Botticelli, fascism and Burlington House – the italian exhibition of 1930 », *The Burlington Magazine*, août 1999
- HOCHÉ Geneviève, « Une tentative de médiation culturelle sous le régime fasciste: G. Bottai et le groupe de "Critica Fascista" », *Aspects de la culture italienne sous le fascisme*, actes du colloque de Florence, 14-15 décembre 1979, Université des langues de Grenoble, 1982
- PONCELET François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », CeROArt [En ligne], 6 octobre 2008, consulté le 11 décembre 2013
- POUPAULT Christophe, « Amitié "latine" et pragmatisme diplomatique. Les relations franco-italiennes de 1936 à 1938 », *Relations internationales*, 2013/2 n°154, p.51-62
- POUPAULT Christophe, « Les voyages d'homme de lettres en Italie fasciste. Espoir du rapprochement franco-italien et culture de la latinité », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 n°104, p.67-79
- ROCHE François (dir.), « La Culture dans les relations internationales », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome : Italie et méditerranée*, 2002, Actes des colloques : "La diplomazia culturale e le nazioni", Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000 et "La culture dans le champ multilatéral", Lyon, 10-12 mai 2001
- WIEGANDT-SAKOUN Caroline, « Le fascisme italien en France », p.431-471, in MILZA (dir.), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, Ecole Française de Rome, 1986