



HAL
open science

La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une rétrospective

Marie Camus

► To cite this version:

Marie Camus. La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une rétrospective . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544519

HAL Id: dumas-01544519

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544519>

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

Marie CAMUS

*La vie et l'œuvre de Vincent
Van Gogh, Paris, 1937.*

*Construction, contextualisation et ambitions d'une
rétrospective.*

Mémoire de recherche
(2nde année de 2^{ème} cycle)
en muséologie

Présenté sous la direction de M^{me} Michela PASSINI
Chargée de recherche au CNRS

Septembre 2014.

Table des matières

AVANT PROPOS	4
INTRODUCTION	5
I. L'EXPOSITION VAN GOGH AU SIEN DE LA MUSÉOGRAPHIE	18
1. UNE EXPOSITION-MODÈLE POUR UNE DISCIPLINE EN ESSOR : LA MUSÉOGRAPHIE	19
a. Le débat sur la muséologie en France dans le cadre du Front populaire	19
b. La Classe III de l'Exposition Internationale et l'exposition Van Gogh en son sein.....	27
c. Le débat sur le musée d'art moderne	31
2. HISTORIOGRAPHIE, REPRÉSENTATIONS, MUSÉOLOGIE : DE VAN GOGH AUX ANNÉES TRENTE	35
a. <i>Van Gogh et ses contemporains</i> au Stedelijk d'Amsterdam en 1930.....	36
b. Les faux Van Gogh : un procès en 1932	39
c. La rétrospective d'Alfred Barr au Moma en 1935	41
3. LES ACTEURS D'UNE INNOVATION MUSÉOLOGIQUE : PARCOURS, FONCTIONS, POSITIONNEMENT.....	46
a. René Huyghe.....	47
b. Georges-Henri Rivière.....	52
c. John Rewald	54
d. Michel Florisoone.....	56
II. LA MISE EN ŒUVRE	57
1. LA VIE ET L'ŒUVRE DE VAN GOGH AU CŒUR DE L'EXPOSITION.....	57
a. Un titre d'exposition, un programme. Œuvre, lettres et photographies : étude quantitative.	58
b. Des œuvres inédites et la manière de les obtenir	62
c. L'organisation générale des salles.....	66
2. LES SCHÉMAS MUSÉOGRAPHIQUES ET LES PHOTOGRAPHIES : AUX SOURCES D'UNE EXPOGRAPHIE	
ORIGINALE	72
a. Les schémas des salles 2 et 3 dites de l'œuvre	72
b. Les schémas de la salle 4 : <i>Documents sur la vie et la pensée de Van Gogh</i>	79
c. Les informations supplémentaires par la presse.....	91
d. Une mise en pratique délicate	100
3. LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION : UN CONCEPT RÉVÉLATEUR.....	105
a. Un catalogue, une revue	105
b. Microhistoire d'un catalogue et de sa fabrication: des notices scientifiques ?.....	108
c. Les textes du catalogue	111

d. Le catalographe Florisoone : de la biographie au catalogue d'exposition.....	117
III. LA PENSÉE MUSÉOLOGIQUE DES ORGANISATEURS.....	120
1. LA CONCEPTION DE HUYGHE SUR LES MUSÉES.....	120
a. Une expérience muséale directe : ses voyages de 1932.....	120
b. Ses expositions précédentes : une présence d'artiste.....	122
c. Faut-il créer en France « un musée complexe » ?.....	127
2. L'ORGANISATEUR DE L'EXPOSITION, HUYGHE ?.....	132
a. Rivière et la mise en histoire des <i>media</i>	132
b. Rewald et la présentation de photographies, une volonté certaine.....	135
c. Florisoone le catalogue au profit de l'organisation matérielle ?.....	138
3. LA PROPOSITION MUSÉOGRAPHIQUE DE L'EXPOSITION VAN GOGH PAR RAPPORT AUX AUTRES	
ÉVÉNEMENTS DE 1937.....	138
a. Les expositions des impressionnistes organisées par Huyghe à l'Orangerie.....	138
b. Les expositions de l'art indépendant en 1937.....	140
c. Les expositions du Groupe I : Expression de la Pensée.....	142
CONCLUSION.....	148
BIBLIOGRAPHIE.....	155

AVANT PROPOS

Après avoir étudié la question de l'art indépendant en 1937 dans un premier mémoire à l'Ecole du Louvre, je souhaitais réinvestir mes acquis et poursuivre mes recherches sur les expositions de l'entre-deux-guerres. Le sujet proposé par Monsieur Emmanuel Pernoud — professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris I Panthéon Sorbonne — l'étude de l'exposition Van Gogh, m'a tout de suite plu. Après quelques hésitations sur le point de vue à adopter pour étudier « l'avant exposition », ce sujet m'a permis d'employer une méthode que je n'avais pas encore expérimenté. Après un réel temps de réflexion, d'appropriation puis de restructuration du sujet – il avait d'abord été question d'étudier les conséquences de l'exposition Van Gogh sur les artistes et historiens de l'art – j'ai su apprécier le travail de la recherche en bibliothèque.

Ainsi, je tiens à remercier chaleureusement Madame Michela Passini —chargée de recherche au CNRS— qui a bien voulu diriger ce mémoire. Sa qualité d'écoute, ses conseils et ses encouragements ont toujours su me redonner de la confiance dans mon travail. Je suis toute aussi reconnaissante à Monsieur Pernoud pour ses précieuses recommandations. Travailler à côté de ces deux chercheurs fut pour moi une vraie chance et une réelle source de stimulation intellectuelle.

Ce travail a également pu être élaboré grâce aux discussions entretenues avec Madame Florence Pustienne, responsable du Pôle documentaire du Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Madame Pustienne a su partager ses informations et m'expliquer ses différentes interventions¹. De même j'exprime toute ma gratitude à Agathe Joly pour nos échanges d'idées et le partage de son travail sur la réception des impressionnistes. Jean-Baptiste Jamin a su également me faire partager ses recherches sur le Colloque de Madrid avec enthousiasme. Enfin, je remercie le personnel des archives des Musées Nationaux pour leur accueil.

¹ Madame Pustienne et Madame Dubbled effectuèrent une communication intitulée : « L'exposition Van Gogh : un scandale muséographique à l'Exposition Internationale de 1937 » lors du colloque *La gauche dans les années trente, arts, journalisme, littérature*. Ce colloque fut organisé par la revue ADN et prit place dans la Mairie du XIV^{ème} arrondissement de Paris, du 30 novembre au 2 décembre 2012.

INTRODUCTION

Les analyses concernant Van Gogh sont très nombreuses. Plusieurs historiens de l'art se sont spécialisés sur l'art du peintre hollandais, comme Richard Thomson, Sjraar van Heugten, Gabriel P. Weisberg, Wouter van der Veen ou Martin Bailey pour ne citer qu'eux, mais la liste est bien plus longue. Les institutions telles que le musée Van Gogh d'Amsterdam ou le musée des Kröller-Müller à Otterlo produisent également des publications scientifiques importantes. De fait, la célébrité du peintre ne cesse d'engendrer des études et des découvertes dans le monde entier. Des biographies aux catalogues d'exposition, en passant par les études d'histoire, d'anthropologie ou artistique, les sources sont vastes et riches. L'exposition du musée d'Orsay –*Vincent Van Gogh/Antonin Artaud*– qui s'est tenue durant la préparation de cette étude, montre bien le continuel attrait pour Van Gogh². Pour écrire sur un événement autour de Van Gogh, il fallait donc une raison valable et un sujet précis. C'est pourquoi notre propos est centré autour de l'exposition *La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh* de 1937 qui s'est tenue à Paris, lors de l'Exposition Internationale de 1937. Cette exposition est connue des historiens d'art autant que des muséologues et est fréquemment invoquée dans les articles scientifiques. Les travaux de Pascal Ory font peut-être partie des analyses les plus détaillées sur cet événement³. Le reste des études fournit toujours des allusions ou des informations similaires, se consacrant principalement aux débats de l'époque dans la presse (comme l'enquête de *Beaux-Arts*, « que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? »). L'exposition Van Gogh de 1937 est souvent évoquée au sein d'une discussion plus large et n'est pas prise pour seul but.

Partant de ce constat, nous avons décidé d'approfondir la connaissance de cette exposition. En premier lieu, les archives ont été dépouillées pour découvrir la matière conservée. Parmi les correspondances, ces archives révèlent un véritable fond documentaire : des schémas de cimaises. Ces documents n'ayant jamais été mis en avant jusqu'à présent, le sujet a été construit à partir de leur existence. Les schémas faisant partie de la préparation de l'exposition, nous avons décidé de poser un regard critique sur la construction de l'exposition. Mais si l'étude de l'amont de l'exposition s'est imposée comme une nécessité, il nous a paru tout aussi logique de comprendre l'aboutissement matériel du projet. Le fil directeur de cette recherche a donc pour but de saisir les transformations entre les préparatifs sur papier et la concrétisation dans les salles. C'est pourquoi le cœur de notre analyse s'inscrit dans une

² L'exposition s'est tenue du 11 mars au 6 juillet 2014.

³ (D) ORY (Pascal), 2008 et (B) ORY (Pascal), 1994

« histoire du dispositif expographique »⁴.

Toutefois, la recherche de la conceptualisation nous a amené à étudier les « intentionnalités » des auteurs⁵. Si l'organisation de l'espace va être l'une de nos préoccupations majeures, nous savons que celle-ci n'est pas due au hasard mais relève de choix. Loin d'être neutre, l'expographie naît des décisions des auteurs. L'analyse des dispositifs de présentation va donc permettre de faire ressortir la personnalité et les intentions de chaque participant. En effet comme le note Jean Davallon, dans une exposition « l'agencement matériel et l'organisation conceptuelle sont indissolublement liés »⁶. L'aspect pratique se compose aussi bien de la sélection des œuvres et de leur accrochage que de la détermination d'axes conceptuels et de l'édition du catalogue⁷. Précisons que l'article d'Andreas Blühm se consacre également aux dispositifs de l'exposition Van Gogh de 1937, mais à l'image des études de ses collègues, l'auteur ne lui accorde qu'un chapitre et ne se sert pas des archives.

Nous nous interrogerons donc sur les points suivants : pourquoi l'exposition Van Gogh prit place en 1937 ? Quelles étaient les intentions des auteurs ? Que voulaient-ils démontrer ? Comment l'exposition fut-elle construite ? Quels étaient ses buts ? Quelle image de Van Gogh l'exposition donnait-elle ? Nous reprendrons également mais plus modestement la question de Mary-Anne Staniszewski⁸ à savoir : comment les discours culturels et politiques interagissent avec l'exposition ?

Précisons dès à présent que nous limiterons nos références aux expositions et publications françaises de l'entre-deux-guerres principalement. Le parallèle possible avec l'exposition d'art dit « dégénéré » de l'Allemagne nazie ne sera donc pas évoqué ; Van Gogh n'y fut d'ailleurs pas exposé. De même, bien que nous aurions eu matière pour le faire, nous n'étudierons pas la réception critique de l'exposition. Nous nous efforcerons de garder pour ligne directrice les préparatifs de l'exposition et les souhaits de ses auteurs. Plus que de déchiffrer ce que l'exposition montre, nous souhaitons savoir ce que l'exposition démontre, c'est pourquoi nous ne prétendons pas apporter des informations d'histoire de l'art sur les œuvres de Van Gogh. De même, nous n'avons pas l'ambition de retracer toutes les expositions françaises dans lesquelles des œuvres de Van Gogh ont été exposé, ce travail est connu et ne servirait pas notre objectif. La chronologie sera recentrée sur les expositions monographiques françaises après la mort de Van Gogh.

⁴ MAIRESSE (François), HURLEY (Cecilia), 2012, p. 8

⁵ Terme emprunté à DAVALLON (Jean) cité dans GLICENSTEIN (Gérôme), 2009, p. 115

⁶ DAVALLON (Jean), 2000, p. 36

⁷ POLLAK (Michael), HEINICH (Nathalie), 1989, p. 41

⁸ STANISZEWSKI (Mary-Anne), 1998, p. XXII

Ainsi pour mener à bien notre recherche, nous tenterons de saisir l'ambiance intellectuelle antérieure à 1937. Dans un premier temps nous dessinerons le contexte de 1937, un contexte aussi bien historico-politique qu'artistique. Nous verrons comment la muséographie était pensée pour mieux saisir la raison d'être du plan de l'exposition de 1937. Nous expliquerons ensuite la place de l'exposition Van Gogh dans l'Exposition Internationale. Les expositions monographiques des Pays-Bas en 1930 et des Etats-Unis en 1935 seront parcourues ainsi que le procès sur les faux Van Gogh en 1932. Ces trois grands points, exceptionnellement hors de la France, donneront des détails essentiels qui permettront de construire des influences sur l'exposition Van Gogh de 1937. De cette manière, l'ensemble des événements majeurs sur l'art de Van Gogh aura été englobé. Le parcours des quatre différents acteurs sera ensuite abordé : René Huyghe, Georges-Henri Rivière, John Rewald et Michel Florisoone.

Une fois ces informations regroupées, nous pourrons nous consacrer à la spatialisation de l'exposition puis au décryptage des schémas. Ceux-ci seront scrutés puis interprétés et confrontés avec les quelques photographies de salles conservées. Étudiés dans le cadre de la microhistoire⁹, ces schémas nous permettront de révéler les ambitions, les hésitations et les contraintes techniques des auteurs. Le choix des œuvres et les membres des comités seront ensuite commentés. Cette perspective matérielle sera complétée par l'analyse de la mise en pratique grâce aux articles de presse et aux photos des salles. L'étude du catalogue de l'exposition (publication, notices, textes et auteurs) suivra. Nous posséderons alors un regard complet sur la construction et les messages intellectuels de l'exposition. L'exposition Van Gogh nous apparaîtra comme un « dispositif de représentation »¹⁰.

La troisième partie aura pour but de décrypter le processus de prises de décisions au regard de la conception muséographique des organisateurs. Bien que difficile, des hypothèses sur la paternité des décisions seront avancées et les réseaux d'interaction entre les différents auteurs démontrés. Auparavant, nous essayerons de décrypter leur conception du musée au sein de leurs actes et de leurs écrits. Le dernier point de cette recherche mettra en confrontation l'exposition Van Gogh avec d'autres événements culturels de 1937 dans l'objectif de faire ressortir la singularité de cette dernière.

Avant d'entamer ce plan, prenons le temps de comprendre la perception de Van Gogh avant 1937. Car comme le souligne justement Nathalie Heinich, l'exposition doit être inscrite dans

⁹ REVEL (Jacques) dans DELACROIX (Christian), 2010

¹⁰ DAVALLON (Jean), 2000, p. 215

une histoire¹¹. En effet, il est impossible d'étudier une exposition monographique sans répertorier les connaissances parues sur l'artiste les années précédant l'événement. Vincent Van Gogh étant décédé en 1890, les publications et les manifestations le concernant constituent les composants principaux de cette histoire. Pour les premières parutions sur Van Gogh dans un cadre historique et géographique plus large, nous renvoyons aux études de Nathalie Heinich et de Carol Zemel¹².

Les deux cent quatre-vingt-huit ouvrages parus sur Van Gogh entre 1930 et 1939 donnent une idée de l'attrait suscité par le peintre durant l'entre-deux-guerres¹³. Ce grand nombre témoigne d'une véritable fascination autour de l'artiste. Notre étude n'a pas la prétention, ni le temps, d'analyser tous les ouvrages ou les expositions, c'est pourquoi nous resserrons notre propos autour de trois catalogues d'exposition (1901, 1925 et 1927). Ce sont les trois seules expositions monographiques françaises dédiées à Van Gogh avant celle de 1937. La séparation entre galerie et musée étant moins nette à l'époque que de nos jours, leur étude nous est indispensable. Notre sélection nous permettra de consacrer l'espace nécessaire pour le catalogue raisonné de De La Faille. Nous évoquerons ensuite les multiples ouvrages cités dans la bibliographie du catalogue de l'exposition de 1937. Ce panorama s'est inspiré de la méthode et des conclusions de Nathalie Heinich dans *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*. Ses propos nous inspireront au-delà de cette introduction car les renseignements donnés sont d'une grande utilité à l'analyse du sujet.

Débutons avec le premier catalogue français sur Van Gogh. Ce catalogue est issu de la première exposition monographique française en galerie consacrée à Van Gogh¹⁴. Elle se tint du 15 au 31 mars 1901 à la Galerie Bernheim-Jeune de Paris et fut organisée par le critique d'art Félix Fénéon (1861-1944). L'exposition se composait de soixante et onze œuvres, les huiles et les dessins formant deux catégories distinctes¹⁵. Le catalogue, simple fascicule de quelques pages, était constitué d'une liste de notices très peu détaillées. Seul le titre du tableau était indiqué et parfois le propriétaire était mentionné. Des dates et dimensions figurent de manière irrégulière. Les œuvres sont donc difficilement identifiables d'autant plus que Van Gogh travaillait par série. Par contre, il est intéressant de noter que sept citations de lettres étaient mentionnées dans le catalogue. En effet, entre 1893 et 1897, quelques lettres de

¹¹ (C) HEINICH (Nathalie), 1989, p. 8

¹² (A) HEINICH (Nathalie), 1991 et ZEMEL (Carol), 1981

¹³ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 59. Pour une chronologie des expositions voir 235-236 p.

¹⁴ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 18

¹⁵ 65 huiles et 6 dessins d'après le catalogue d'exposition.

Van Gogh avaient été publiées de manière éparsée dans le *Mercure de France*. D'autre part, il faut souligner la cohabitation entre les lettres et les œuvres. Le visiteur de la galerie faisait sûrement l'exposition avec le catalogue entre les mains, il pouvait donc lire les lettres tout en regardant les œuvres. La découverte des œuvres de Van Gogh et de ses lettres se fait simultanément. Regardons à présent la préface du catalogue rédigée par le critique d'art et ami d'Albert Aurier, Julien Leclercq (1865-1901)¹⁶.

Leclercq place directement Van Gogh à la suite des impressionnistes. Il explique au lecteur que le temps de la reconnaissance des artistes est venu et qu'il faut reconnaître Van Gogh comme Manet ou Cézanne. Le texte de Leclercq correspond exactement à la logique du *don* et de la *dette* exprimée par Heinich¹⁷. Il faut « rendre justice » au peintre, l'exposition est une « réparation posthume » pour cet artiste délaissé de son vivant. Leclercq décrit Van Gogh comme un être hors du commun, qui s'est : « élevé volontairement au dessus des choses ». Par conséquent : « il faut considérer son œuvre comme exceptionnelle et ne pas lui appliquer les moyens de la critique ordinaire ». D'autre part, l'auteur ajoute que la folie de Van Gogh ne fut pas impliquée dans ses créations : « ses souffrances physiques, qui furent réelles et ont amené des troubles passagers, n'ont jamais compromis la conscience de l'artiste ». L'épisode de l'oreille coupée, *topos* courant pour évoquer l'apothéose de la folie de Van Gogh, est d'ailleurs éclipsé. Van Gogh est présenté comme un « génie » et un « visionnaire » qui a été séparé du monde à cause de son talent. Au fil des lignes, Van Gogh devient Vincent, signe de familiarisation entre l'auteur et son sujet. Selon Nathalie Heinich, les divers motifs participatifs du mythe Van Gogh¹⁸ sont déjà écrits en 1901. Les textes autour de cette exposition et notamment le compte rendu de Mirabeau n'ont fait que les décliner¹⁹. Indiquons que l'exposition des Bernheim-Jeune fut le lieu de rencontre entre Matisse et Derain²⁰. Elle offrit également une révélation pour Vlaminck envers la peinture de Van Gogh qui raconta plus tard qu'il sortit de l'exposition: « l'âme bouleversée »²¹. Le catalogue comme l'exposition semblent donc avoir appartenus au registre « chaud » de l'émotion en accord avec la fascination exercée par Van Gogh²². Précisons qu'à l'occasion de l'exposition des

¹⁶ Les citations qui vont suivre sont extraites de [Exposition. Galerie Bernheim-Jeune. Paris, 15-31 mars 1901], 1901

¹⁷ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 146

¹⁸ Parmi ces motifs nous trouvons : le grand artiste en proie à la folie, sa mort tragique, le génie méconnu, l'incompréhension des contemporains...

¹⁹ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 48

²⁰ ZEMEL (Carol), 1981, 83-87 p.

²¹ VLAMINCK (Maurice de), *Portrait avant décès*, Paris: Flammarion, 1943, p. 278

²² (C) HEINICH (Nathalie), 1989, p. 37

œuvres de Van Gogh au Salon des Indépendants en 1905, le catalogue d'exposition mentionnait également des extraits de lettres²³.

La seconde exposition monographique sur laquelle nous allons nous arrêter est celle de 1925. Elle se tint à la galerie Marcel Bernheim, rue Caumartin à Paris du 5 au 24 juin. L'exposition présentait un corpus de cinq-six œuvres. Présenté sous forme de dépliant et sans préface, le catalogue était très succinct. Comme dans celui de 1901, les notices ne formaient qu'une simple liste indiquant au maximum le nom du propriétaire. Par contre, les œuvres étaient séparées par médiums et par périodes : Nuenen, Paris, Arles, Saint-Rémy, Auvers. Remarquons qu'il y avait plus de périodes sur l'époque française de Van Gogh. Enfin, comme pour l'exposition de 1901, nous n'avons aucune information sur le dispositif d'accrochage de l'exposition.

Deux ans plus tard en 1927, une troisième exposition monographique s'ouvrit à la galerie Bernheim-Jeune, *L'époque française de Van Gogh*. Avec ces trois événements, la famille Bernheim déploya beaucoup d'énergie pour la présentation et la valorisation des œuvres de Van Gogh. Pour accompagner cette nouvelle exposition de 1927, les galeristes chargèrent le néerlandais Jacob Baart De La Faille (1886-1959) de rédiger une publication. La publication ne s'apparentait pas à un catalogue d'exposition habituel car aucune notice n'y figurait. L'ouvrage est volumineux et illustré d'une cinquantaine de reproductions. Pourtant De La Faille explique qu'il le conçut comme « un petit guide » car selon lui, l'époque actuelle manquait de temps pour la lecture²⁴. Parmi les illustrations, se trouvent deux photographies : De La Faille à l'Hôpital Saint-Paul et la tombe de Van Gogh, cette dernière figura à l'exposition de 1937. Le texte est structuré par un avant-propos, des chapitres reprenant les différents séjours de Van Gogh (Paris, Arles, Saint-Rémy, Auvers) et un épilogue. Dans les chapitres, le récit de la vie de Van Gogh côtoie les indications artistiques. Et si la technique est évoquée sous le lyrisme des sentiments on y apprend tout de même l'inspiration de Van Gogh pour Delacroix, Monticelli ou l'art japonais. Toutefois, les motifs sur la vie de Van Gogh restent largement brassés, à l'instar de l'artiste délaissé : « Vincent, condamné par un sort mystérieux à passer sa vie esseulé, n'ayant jamais à côté de lui une âme amie à qui se confier »²⁵. Notons d'ailleurs la démarche de De La Faille : il visita tous les lieux où vécut Van Gogh. L'hôpital de Saint-Rémy impressionna fortement l'auteur qui sentit dans les lieux l'atmosphère du temps du peintre. Comme dans la première biographie sur Van Gogh écrite

²³ ZEMEL (Carol), 1981, p. 52

²⁴ (A) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), 1927, p. 10

²⁵ (A) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), 1927, p. 56

par Théodore Duret (1838-1927) en 1916, De La Faille associe l'image du feu aux émotions du peintre : « dans ses toiles, il a emprisonné l'éclat du soleil », « il continue de créer le sang bouillonnant »²⁶. Nous retrouverons cette association dans l'exposition de 1937. Concernant la folie de Van Gogh, De La Faille utilise un ton accusateur car si : « trente-sept ans se sont écoulés depuis la mort de Vincent » et que « son nom est devenu célèbre dans le monde entier », « il existe toujours un parti conservateur qui le considère comme un visionnaire fantasque, bizarre et détraqué et rejette sa peinture... puisque c'est l'œuvre d'un "fou" ! ». De La Faille accorde beaucoup d'importance à la folie de Van Gogh, lui conférant presque une image négative, mais sa conclusion s'adoucit et la folie est décriée comme un prétexte pour les détracteurs du peintre. De La Faille conseille donc de séparer « l'homme de l'œuvre » mais admet la tâche difficile tant ils sont « confondus ». Les conceptions de De La Faille de 1927 révèlent que la folie a pris de l'importance dans le récit et l'image de Van Gogh. De La Faille dit lui-même que les médecins font des recherches dans les correspondances de l'artiste pour élucider ses troubles. Le second élément que nous retiendrons est la position contradictoire de De La Faille. Le silence sur la vie privée du peintre qu'il réclame s'oppose à l'ostentation des photographies. Bien que les lettres de Van Gogh ne soient pas citées, l'auteur mélange les considérations artistiques et les événements privés. La cohabitation des peintures et des photographies comme celle de la vie publique et privé sera un point primordial dans la construction du propos de l'exposition de 1937.

Arrêtons-nous un instant sur la personnalité de De La Faille pour comprendre son statut d'auteur. Après des études de droit, De La Faille s'intéressa au monde de l'art. Il organisa des expositions d'art belge durant la Première Guerre Mondiale puis occupa une place de journaliste et de critique d'art. De La Faille devint également un marchand d'art. Henk Tromp retrace très bien sa carrière et ses convictions politiques²⁷. Attentif aux tendances artistiques, De La Faille se rendit compte que la cote des œuvres de Van Gogh augmentait fortement. Partant de ce constat, il décida en 1917 de rédiger un catalogue raisonné de l'œuvre de Van Gogh. L'ouvrage rédigé en français, fut achevé en quatre volumes en 1928. Toutes les techniques de Van Gogh y sont recensées dans un souci d'exhaustivité : huile, aquarelle, dessin... C'est pour cette raison que De La Faille fut appelé à collaborer à l'exposition de la Galerie Bernheim-Jeune. De La Faille était en train de devenir un *spécialiste* de Van Gogh, son catalogue faisait preuve d'un savoir d'expertise²⁸. En tant qu'*expert* il avait donc toute la

²⁶ (A) LA FAILLE (Jean-Baptiste), 1927, 34-37 p.

²⁷ TROMP (Henk), 2010, 25-39 p.

²⁸ GUICHARD (Charlotte), 2008, p. 11

légitimité d'écrire un catalogue d'exposition, il connaissait la « vérité » comme le souligne Tromp. Le travail effectué par De La Faille augmente l'intérêt général porté à Van Gogh²⁹. Grâce à celui-ci, les acheteurs pouvaient vérifier le recensement de l'œuvre avant de l'acheter, seules les œuvres du catalogue devaient être authentiques. Le catalogue raisonné apporte une importance commerciale à l'œuvre de Van Gogh³⁰. La publication des œuvres contribue à diffuser les travaux de Van Gogh et participe à sa réputation. Le catalogue raisonné contribue à la reconnaissance et à la réception de l'œuvre. Mais si le catalogue raisonné de De La Faille fait aujourd'hui date c'est parce qu'il est considéré comme le premier catalogue raisonné dédié à un artiste dit « moderne ». Ce catalogue raisonné fait également date dans le contexte de notre étude puisqu'il permet d'offrir un corpus documenté des travaux de Van Gogh, dix ans avant l'exposition de 1937. Le catalogue de De La Faille fournissait un grand nombre de renseignements pour chaque tableau. Les tableaux étaient répartis par médiums et par périodes. De La Faille fixa des bornes précises à chaque période dont les dates furent fréquemment reprises dans les biographies postérieures. Chaque œuvre possédait une notice et une illustration en noir et blanc (dans un autre volume). Les notices se composaient du titre de l'œuvre, de la date et du lieu de création, des dimensions, d'un petit texte explicatif, de l'historique des expositions et des reproductions, de l'historique des provenances, de l'emplacement de la signature et des numéros de lettres dans lesquelles l'œuvre est dessinée ou mentionnée. L'abondance des informations fournies donne au catalogue un aspect scientifique. Cependant, une certaine irrégularité existe car toutes les notices ne contiennent pas ces renseignements. Notons enfin que lors du recensement, De La Faille attribua aux œuvres un numéro précédé de la lettre F. En utilisant son initiale dans l'inventaire, De La Faille marqua sa trace dans l'histoire de l'art de Van Gogh. Bien que, comme nous allons pouvoir l'observer, la valeur scientifique de ce corpus sera très rapidement remise en cause par le procès des faux Van Gogh de 1932, notons qu'il n'existe pas d'équivalent à ce jour³¹. Le musée d'Orsay est en train de passer chaque œuvre aux rayons X pour constituer un nouveau catalogue raisonné car le corpus des créations de Van Gogh reste en perpétuelle suspicion. L'absence d'un tel catalogue ne nous permettra pas d'être très précis dans l'identification des tableaux. Dans le même ordre d'idées, nous tenons à préciser que les

²⁹ TROMP (Henk), 2010, p. 38

³⁰ Voir également : « De La Faille's role » dans N.S., 2002, p. 14-16

³¹ Le musée Van Gogh d'Amsterdam a publié le catalogue raisonné de sa collection en 1996. Les autres catalogues raisonnés concernent une seule technique de Van Gogh (comme celui des huiles rédigées par Paolo Lecaldano en 1971). Depuis le travail de De La Faille, l'ensemble des œuvres de Van Gogh n'a pas été publié.

archives du musée d'Orsay et des musées nationaux ne possèdent pas de dossier de presse de l'exposition Van Gogh dont il est question. Le dépouillement fut donc une véritable tâche.

Pour finir sur cette mise en histoire de l'événement, regardons la bibliographie du catalogue de l'exposition Van Gogh de 1937³². Les ouvrages indiqués vont pouvoir nous donner un aperçu des sources d'inspirations des auteurs de l'exposition. Tout d'abord, il faut remarquer que la bibliographie se divise en cinq catégories d'étude : *lettres, catalogues, études sur la vie et les œuvres, plaquettes et albums, études médicales et psychologiques*. Les publications des lettres sont principalement étrangères. Seules les lettres de Van Gogh à Emile Bernard, éditées en 1911 par Ambroise Vollard sont françaises. Selon Heinich, cette publication marque un « infléchissement biographique des écrits de Van Gogh », sa publication tiendrait plus de la commémoration que de l'information³³. Le texte s'oriente vers l'homme que fut Van Gogh et non sur son art. De surcroît, parmi les trois volumes néerlandais de 1914 de *Lettres à son frère (Brieven aan zijn Broeder)* les historiens d'art pouvaient trouver des lettres en français. Le fait que les lettres soient la première catégorie de la bibliographie dévoile l'importance de cette documentation aux yeux des auteurs de l'exposition. C'est pourquoi nous dépassons ici le cadre de la bibliographie du catalogue d'exposition pour expliquer une parution importante de l'année 1937. En effet, durant le mois de mai, l'éditeur Grasset publia un ensemble de lettres de Van Gogh à son frère Théo préfacé par une notice biographique de Charles Terrasse (1893-19..). L'ouvrage fut un succès et connut au moins quatre tirages la même année. Les lettres de Van Gogh étaient « une révélation pour beaucoup de lecteurs »³⁴. Leur promotion fut assurée par les encadrés publicitaires (ANNEXE-PIECE 6 p.XXXIV) et les comptes rendus dans les revues. La presse s'enchantait de cette nouvelle et l'affilia naturellement à l'exposition Van Gogh : « le recueil des *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, présentées par M. Charles Terrasse (Ed. Bernard Grasset) constitue le plus émouvant commentaire de l'exposition [...] »³⁵. La correspondance fut perçue comme « un document parallèle »³⁶ à la peinture de Van Gogh : « qui [constituait] le commentaire le plus intéressant et le plus direct de l'œuvre de l'illustre peintre »³⁷. Les lettres et leurs publicités concordaient parfaitement avec l'actualité de l'exposition de 1937. Dans un récit dynamique,

³² Pour compléter cet historique des publications, voir :

http://vangoghletters.org/vg/publications_3.html#intro.IV.3.2

³³ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 59

³⁴ (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

³⁵ (E) FIERENS (Paul) [?], 8 septembre 1937, p. 4

³⁶ N.S., 1937, p. 227

³⁷ N.S., 24 juillet 1937, p. 6

la préface de Terrasse insistait sur la relation entre Van Gogh et son frère. Ainsi, les deux hommes finiront « dans l'admiration universelle » puisque « leurs deux noms ne font qu'un »³⁸. Pour la forme, l'auteur créa un jeu de question réponse avec le lecteur ou le peintre : « se vouer à la peinture ? Mais n'est ce pas de la folie ? »³⁹, « que faire à Paris, Vincent ? ».

La deuxième catégorie de la bibliographie, intitulée *catalogues*, mentionne sans surprise le catalogue raisonné de De La Faille. Le *Catalogus* du Stedelijk musuem recensait la collection du neveu de Van Gogh suite à une exposition de 1931. La dernière référence correspond au catalogue d'exposition du Moma de 1935 sur lequel nous reviendrons largement.

La partie sur les études des *œuvres et de la vie de Van Gogh* est la plus importante. Parmi ces études, se trouvait les écrits d'Emile Bernard, la biographie de Duret et le catalogue d'exposition de 1927 rédigé par De La Faille. Insistons sur la biographie de Théodore Duret. Divisée en neuf chapitres, Duret y explique la vie de Van Gogh de son plus jeune âge jusqu'à son suicide présenté comme une délivrance. Et si Duret qualifie Van Gogh de « génie » et insiste sur son isolement, l'auteur donne quand même quelques informations sur les travaux de Van Gogh. La technique au roseau est évoquée, tout comme l'influence de l'impressionnisme ou de ses lectures. Selon Heinich, la biographie de Duret véhicula « les éléments constitutifs de la légende hagiographphique »⁴⁰. En effet, Duret associe régulièrement Van Gogh au personnage religieux et ce motif ne représente qu'une partie d'un ensemble de lieux communs sur la vie de Van Gogh. Nous devons donc voir les biographies de Van Gogh comme des légendes et souligner en elles les « éventuelles déformations » à l'histoire de la vie de Van Gogh, comme le fit Heinich. La seconde « légende » sur laquelle nous allons nous arrêter et celle de Louis Pierard (1886-1953) député de Mons depuis 1919. En 1924, Pierard écrivit sous le titre pathétique *La vie tragique de Vincent Van Gogh* une nouvelle biographie du peintre. Ce journaliste belge se reconnaissait certainement dans Van Gogh qui peignit à plusieurs reprises sa région. Les vingt et un chapitres du livre détaillent de manière romancée tous les épisodes de la vie de Van Gogh : religion, amour, relation avec ses parents, emploi, peinture, folie tout y est mêlé dans la même intonation théâtrale. L'auteur survole les toiles de Van Gogh. Sa pratique artistique sert de prétexte pour évoquer l'état d'âme de l'artiste hollandais : « vous pensez tout le temps à la vie de l'artiste. Ce n'est pas le

³⁸ VAN GOGH (Vincent), 1937, p. 16

³⁹ VAN GOGH (Vincent), 1937, p. 9

⁴⁰ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 63

tableau mais l'homme que vous voyez »⁴¹. Par conséquent, Pierard conclut que l'homme est plus important que l'œuvre. Sa position s'oppose donc à celle de De La Faille mais elle a le mérite d'être en accord avec le sujet du livre. Le second point intéressant est la place donnée à la folie de Van Gogh. Toutefois, n'ayant pu consulter la première version de l'ouvrage nous ne pouvons nous étendre sur ce point. Il paraît néanmoins évident que la folie ait passionné Pierard et qu'il en proposa une cause dès 1924. Notons enfin que Pierard introduit des extraits de lettres dans son texte. Ces citations dynamisent le récit et impliquent le lecteur : « mon tourment n'est autre que ceci, écrit-il à son frère : à quoi pourrais-je être bon, ne pourrais-je pas servir et être utile à quelque chose ? »⁴². De plus en plus fréquentes dans les ouvrages, les lettres seront aussi utilisées dans l'exposition de 1937.

De son côté, Charles Terrasse publia une biographie en 1935. Le titre du livre *Van Gogh, peintre*, indique directement un autre point de vue que celui de Pierard. Pourtant, le texte de Charles Terrasse est construit avec autant d'intensité émotionnelle. Dès les premières lignes, l'auteur crée un schéma dramatique et place la vie de Van Gogh sous le signe de la fatalité. Les lettres et les questions rhétoriques rythment toujours le texte. Cependant, l'auteur semble se différencier de ses collègues par l'accentuation des allusions religieuses. Par exemple : « en lui brûle vraiment le feu sacré », « la charité, l'indulgence, l'abnégation, le don enfin de propre vie, cela ne suffit pas », « un rayon traverse cette muraille de ténèbres. Sa voie il l'a découverte. La révélation lui est venue : il sera peintre »⁴³. La vie religieuse de Van Gogh sera également présente dans l'exposition de 1937. La seconde particularité du propos est la tentative de naturalisation de l'artiste. Dans sa conclusion, Terrasse explique que : « si Vincent est Hollandais (...) il appartient aussi à la France » et que de toute évidence : « c'est Paris qui donne l'essor à son génie »⁴⁴. Intéressons nous aux deux derniers auteurs référencés : Julius Meier-Graefe et Michel Florisoone. Julius Meier-Graefe (1867-1935) était l'un des critiques et historiens majeur de l'art « moderne » en Allemagne. D'après Henk Tromp, ce critique fut l'un des premiers allemands à posséder une toile de Van Gogh. Son roman de 1921, *Vincent*, eut une grande répercussion dans la sphère artistique. Le sous-titre de sa seconde édition, *The story of a god-seeker*, illustre le ton de l'auteur⁴⁵. Dès lors et victimes de leur succès, les multiples ouvrages de Meier-Graefe sur Van Gogh se traduisirent dans plusieurs langues, comme la traduction de 1937, *A life of Vincent Van Gogh*. Dans

⁴¹ PIERARD (Louis), 1939, p. 230

⁴² PIERARD (Louis), 1939, p. 95

⁴³ TERRASSE (Charles), 1935, p. 2, 23 et 25

⁴⁴ TERRASSE (Charles), 1935, p. 167

⁴⁵ Pour plus de détails, voir : « Meier-Graefe and the origins of the Van Gogh myth » dans N.S., 2002, p. 11-12

l'entre-deux-guerres Meier-Graefe était considéré comme un expert de l'œuvre de Van Gogh, ses études eurent beaucoup d'influence sur la perception de l'œuvre de Van Gogh. L'ultime biographie indiquée est celle de Michel Florisoone (1904-1973), l'un des auteurs de l'exposition Van Gogh de 1937. Intitulée *Van Gogh*, Florisoone signait ici la première monographie de sa carrière en mai 1937. Le ton de l'auteur était plus spirituel que celui de Pierard mais la forme semblait être tout aussi dynamique puisque « l'essentiel est exprimé dans un langage à la fois énergique et souple »⁴⁶. Florisoone insistait particulièrement sur les émotions du peintre mais consacrait dans le même temps un peu plus de place à l'étude de l'œuvre. Nous ne détaillerons pas plus l'apport de l'ouvrage puisque celui-ci sera intégré dans la compréhension du contenu textuel du catalogue de l'exposition Van Gogh de 1937. Néanmoins nous devons expliquer l'enthousiasme de la presse pour cette biographie décrite comme « une étude d'un enthousiasme juvénile »⁴⁷ à tel point que le critique d'art Louis Gérin (1914-1980) la considère comme : « l'ouvrage définitif, celui qui ne laisse plus rien à dire, même au plus pénétrant des critiques »⁴⁸. A l'instar de la publication des correspondances, l'ouvrage de Florisoone est immédiatement associé à l'exposition Van Gogh : « pour nous préparer à étudier, une fois de plus le cas Van Gogh, à l'occasion de la grande rétrospective que l'on nous promet, lisons le *Van Gogh* que M. Michel Florisoone publie à la Librairie Plon »⁴⁹. Van Gogh occupe la presse comme le prouve le *Beaux-Arts* du 16 juillet 1937 en lui consacrant une page entière avec l'annonce de l'exposition, des lettres et de l'ouvrage de Florisoone⁵⁰. De fait : « après Cézanne, Degas, après les grands impressionnistes, Van Gogh entre à son tour dans cette période livresque »⁵¹. Concluons cet ensemble de biographies par les mots de Kris et Kurz expliquant que : « la vie intime de l'artiste est irrévocablement solidaire de sa création. Tel est l'élément que les formules biographiques liées à la mort de l'artiste mettent en évidence »⁵².

Nous ne détaillerons pas tous les albums et plaquettes de la biographie du catalogue de l'exposition puisque celles-ci contiennent uniquement des illustrations. Notons juste que parmi les six références, nous retrouvons le nom de Louis Pierard. Nous soulignons également l'album de Waldemar Georges (1893-1970), édité en 1927. Critique d'art et

⁴⁶ (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

⁴⁷ BOUYER (Raymond), avril 1937, p. 170

⁴⁸ (B) GUERIN (Louis), 25 juin 1937, p. 6

⁴⁹ (F) FIERENS (Paul) [?], 16 juin 1937, p. 3

⁵⁰ N.S., *Beaux-Arts*, n°237, 16 juin 1937, p. 8

⁵¹ C., 8 juillet 1937, n. p.

⁵² KRIS (Ernest), KURZ (Otto), 1987, p. 180

défenseur d'une « école de Paris », Waldemar tenta ici de : « discerner dans les manières successives de l'artiste les symptômes de cette fatalité contre laquelle il n'a cessé de se débattre et qu'il l'a fait sombrer dans la démence, ce refuge suprême des grands rêveurs, avant de le précipiter dans les bras de la mort »⁵³. Les sentiments et le drame occupent toujours une place imminente. Enfin, il faut souligner les louanges faites à l'album de Phaidon de Vienne. Avec plus de cent reproductions en grand format, ce « magnifique album de planches » préfacé par le collectionneur et critique Wilhelm Uhde (1874-1947) obtint la traduction française en décembre 1937. L'historien de l'art Paul Fierens (1895-1957) apprécia : « la perfection des images qui donnent véritablement la “sensation” des originaux et dont le choix permet de suivre pas à pas l'évolution de l'artiste et du technicien »⁵⁴. Notons l'intérêt de Fierens pour les sentiments et la technique de la peinture de Van Gogh, deux éléments qui seront mis en valeur dans l'exposition de 1937.

La dernière section de la bibliographie nous interpelle tout particulièrement. Le thème des études médicales va nous permettre de retracer succinctement l'histoire de la folie de Van Gogh. Les trois travaux recensés en 1937 proviennent tous des psychiatres Edgar Leroy (1883-1965) et Victor Doiteau. Concentrons-nous sur *La folie de Van Gogh* de 1928, premier ouvrage intégralement dédié au cas Van Gogh⁵⁵. Auparavant, les études sur la folie du peintre se cantonnaient à un chapitre ou une évocation comme dans les traités du Docteur Audry, *La folie dans l'art* en 1924 ou du psychiatre français Jean Vinchon, *L'art et la folie* en 1926. A l'inverse, *La Folie de Van Gogh* se constitue de deux parties, l'une retrace la progression et les phases critiques tandis que l'autre tente de fournir des explications médicales. Selon Heinich, il a fallu attendre la deuxième génération après la mort de Van Gogh pour qu'apparaisse véritablement le motif de la folie⁵⁶. Heinich rappelle que Duret n'utilisait le terme de folie uniquement pour décrire l'œuvre de Van Gogh mais qu'au fil du temps, la folie s'est déplacée sur la personne de Van Gogh. « Focalisé sur l'œuvre tant que la biographie n'avait pas ou peu été investie, le sentiment de déviation s'est déplacé sur la personne dès que celle-ci fut devenue l'objet d'un intérêt spécifique »⁵⁷.

Dans la préface de *La Folie de Van Gogh*, le D^r Gachet craignait une approche méthodique mais se réjouit de voir que les psychiatres n'aient pas séparé l'œuvre de l'homme :

⁵³ WALDEMAR (Georges), 1927, n. p.

⁵⁴ (D) FIERENS (Paul), 20 décembre 1937, p. 3

⁵⁵ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 121

⁵⁶ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 121

⁵⁷ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 121

« heureusement vous n'avez pas cru pouvoir disséquer froidement, écarteler, dissocier le patient et l'artiste »⁵⁸. Selon notre analyse, les motifs exprimés par les auteurs font souvent échos aux conclusions de Kris et Kurz⁵⁹. Ainsi, Van Gogh affirma dès le plus jeune âge une « bizarrerie de caractère ». De la sorte, ils ancrent la folie de Van Gogh dès la période de l'enfance. Par la suite, les auteurs révèlent que Van Gogh ne s'intéressait qu'aux plus démunis. Ces images de misère et de charité correspondent au mythe de l'artiste humble, qui dans le cas de Van Gogh, ne connaîtra le succès qu'après la mort. A côtés de ces conceptions —courantes dans les biographies d'artistes— les psychiatres basent leur diagnostic autant sur le registre de l'asile de Saint-Rémy que sur les autoportraits peints et les lettres. Indiquons dès à présent que ce registre médical fut exposé en 1937. Les psychiatres déduisent par les lettres que Van Gogh ne mangeait pas correctement et qu'il abusait des boissons alcoolisées. La généalogie de Van Gogh est également scrutée et l'épilepsie de la mère devient un facteur supplémentaire de folie du peintre. Une fois les causes décelées, les auteurs s'interrogent : « en quoi la maladie de Vincent a-t-elle retenti sur sa peinture ? »⁶⁰. Ils concluent alors que Van Gogh ne pratiquait pas lorsqu'il était en crise mais qu'après ses tensions il avait d'avantage de « créativité ». La conclusion finale est toutefois plus lyrique que médicale puisque les auteurs terminent par une définition du « caractère » de l'œuvre de Van Gogh. Et si le second ouvrage, *Le drame de l'oreille coupée* n'a pas pu être consulté, nous pouvons déceler par le titre que cet épisode était considéré comme une phase majeure de la folie de Van Gogh. Doiteau et Leroy considéraient que les périodes d'Arles et de Saint-Rémy regroupaient les moments les plus aigus de la folie. Dix ans avant l'exposition Van Gogh de 1937, la folie du peintre passionne particulièrement les médecins et les diagnostics se multiplient. La place de la folie, dans l'homme ou dans la peinture, évolue en fonction du développement des éléments biographique.

Maintenant que nous avons cerné les cadres et soulevé les motifs dans lesquels étaient envisagés la vie et l'œuvre de Van Gogh avant 1937, nous allons pouvoir entamer la progression du plan annoncé.

⁵⁸ LEROY (Edgar), DOITEAU (Victor), 1928, p. 14

⁵⁹ KRIS (Ernest), KURZ (Otto), 1987

⁶⁰ LEROY (Edgar), DOITEAU (Victor), 1928, p. 130

I. L'exposition Van Gogh au sein de la muséographie

Après avoir expliqué la notion du mot « muséographie » nous détaillerons les nouveaux enjeux des musées dans l'entre-deux-guerres. En second lieu, suivra la place de l'exposition Van Gogh au sein de l'Exposition Internationale. Dans une troisième partie, la notion de musée d'art « moderne » sera posée et développée. Nous aborderons enfin la formation des différents auteurs de l'exposition Van Gogh. Plus que des définitions, ces explications permettront de retracer la genèse complexe dans laquelle prend forme le phénomène culturel de l'exposition Van Gogh.

1. Une exposition-modèle pour une discipline en essor : la muséographie

Depuis 1927, la revue de l'Office International des Musées —*Mouseion*— contribuait à diffuser le terme de muséographie tandis que l'École du Louvre dispensait les premiers cours de muséographie en 1929. Comme nous allons le voir, le Colloque de Madrid de 1934 définit la muséographie comme une « technique » et évince sa première signification de « description des musées ». Durant l'entre-deux-guerres, les musées sont au cœur de grands débats. Les acteurs du monde muséal sont persuadés que leurs institutions peuvent jouer un rôle dans la socialisation de la société mais les musées français ont l'impression d'être en retard par rapport aux pays voisins⁶¹. Étudions donc ces discussions et l'émulation des acteurs français pour saisir la trame des changements proposés. Nous nous efforcerons de montrer en quoi 1937 est « l'année baptême »⁶² du concept de muséologie en France, ou muséographie selon le terme en vigueur. Nous contextualiserons par la suite la naissance du musée d'art moderne où l'exposition Van Gogh eut lieu.

a. Le débat sur la muséologie en France dans le cadre du Front populaire

En 1937, les fonctions, les buts et les moyens du musée occupent les conservateurs et les spécialistes de plusieurs pays depuis quelques années déjà. En 1931, un numéro spécial de près de 400 pages des *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts* rassemble des interventions de spécialistes de diverses nationalités⁶³. La question mise à l'honneur est celle de l'ordonnance des salles et plus particulièrement du bien fondé ou non du « double musée » qui offrait deux parcours de visite. Les intervenants attribuent le concept à Wilhelm

⁶¹ PASSINI (Michela), *Essor de la muséologie*, à paraître

⁶² (C) ORY (Pascal), 1990, p. 528

⁶³ 39 auteurs de neuf nationalités différentes, voir GORGUS (Nina), 2003, p. 80

von Bode et Salomon Reinach⁶⁴. Ce système consiste à répartir les œuvres dans deux espaces distincts : les salles de chefs-d'œuvre destinées au grand public et les salles des œuvres secondaires pour les spécialistes. La majorité des intervenants est favorable à cette présentation dans les musées d'art et la conclusion de Georges Wildenstein en fait l'éloge : « sur cette méthode, l'accord est fait et ce volume vient de démontrer (...) son utilité, son efficacité par le témoignage des techniciens, par les faits et par les images ». Souligner plus en détail quelques arguments de ces interventions nous permettra de mettre en lumière la manière dont sont perçus les enjeux du musée et les raisons de cet agencement. Ces préoccupations nous permettront de comprendre une partie des décisions muséographiques prises à l'exposition Van Gogh.

Regardons tout d'abord le contenu des salles. Pour Wademar Déonna (directeur du musée d'art et d'histoire de Genève de 1920 à 1951), le double musée doit être constitué d'un premier ensemble de salles destinées à l'esthétique et « à la moyenne des visiteurs » qui se composera de « quelques œuvres (...) caractéristiques » alors que les autres pièces dites « scientifiques » doivent être consacrées aux érudits et conserver pour cela de la documentation à leur sujet⁶⁵. Richard Graul (directeur des musées d'art de Leipzig de 1924 à 1929) le rejoint en expliquant qu'il faut ne montrer au grand public : « que les chefs-d'œuvre illustrant le développement historique des différentes Ecoles » et placer dans un autre espace : « des annexes embrassant la quantité d'œuvres de second plan »⁶⁶.

Le contenu de la salle dite des chefs-d'œuvre doit donc être impressionnant, seuls : « les œuvres les plus représentatives »⁶⁷ et « les meilleurs pièces »⁶⁸ peuvent y loger selon Firske-Kimball (directeur du musée d'art de Pennsylvanie) et Marcel Nicolle (attaché honoraire au musée du Louvre). Une question primordiale reste cependant en suspens : le choix des chefs-d'œuvre. Elie Faure et Henri Verne semblent favorables à une conception bipartite du musée mais sont parmi les seuls à pointer ce problème⁶⁹ : qui va définir et choisir les chefs-d'œuvre ?

De son côté, Alvarez de Sotomayor (directeur du Prado de 1922 à 1931) recommande trois espaces : des « salles-dépôts » pour les copistes ou les chercheurs, un étage pour les œuvres

⁶⁴ Au Kaiser-Friedrich-Museum, Wilhelm von Bode (1845-1929) s'intéressa énormément à la présentation et à la lisibilité des objets. Il fut directeur des musées de Berlin entre 1906 et 1920. Reinach (1858-1932) fut conservateur des musées nationaux, il examina aussi la question de l'exposition et préconisait de séparer les objets selon leur but, Voir REINACH (SALOMON) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 13

⁶⁵ DEONNA (Waldemar) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 34

⁶⁶ GRAUL (Richard) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 226

⁶⁷ FIRSKE-KIMBALL dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 106

⁶⁸ NICOLLE (Marcel) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 133

⁶⁹ FAURE (Elie) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 6

dites de seconde catégorie et un autre étage pour les grandes Ecoles. Comme la plus grande partie de ses collègues, Alvarez de Sotomayor préconise un accrochage par ordre chronologique. Notons que Georges Wildenstein est également partisan d'un troisième espace. Celui-ci accueillerait les dons et les legs, formant ainsi le « musée du goût ».

Le rôle des catalogues est questionné par certains des intervenants. Nicolle en définit trois types : le guide pour les non-initiés, le catalogue sommaire et le catalogue complet avec toutes les reproductions des œuvres⁷⁰. Le musée autant que son image est questionné.

Penchons-nous à présent sur les avantages fournis par le double musée. L'argument principal qui se dégage en faveur du double musée est celui de la fatigue muséale. D'après Déonna ou Léonce Rosenthal (directeur du musée de Lyon depuis 1924), le fait de choisir son type d'œuvres, chefs-d'œuvre ou non, rendrait la visite plus confortable. Pointons d'ailleurs que l'architecte belge Henry van de Velde (1863-1957) partageait les mêmes préoccupations. Lorsqu'il construit le musée des Kröller-Müller à Otterlo (de 1920 à 1926)⁷¹, Henry van de Velde conçut des salles de chefs-d'œuvre différenciables des galeries et de leurs œuvres secondaires. La fatigue muséale devait également s'amoinrir avec un allègement des salles. La majorité des intervenants s'accorde à dire qu'il faut espacer l'accrochage sur une seule rangée⁷² pour permettre une meilleure contemplation des peintures.

La conception bipartite du musée serait également la meilleure solution pour satisfaire les différentes catégories de public. Cependant, tous les participants n'attribuent pas les mêmes buts à chaque public. Benjamin March (conservateur des arts asiatiques à l'Institut des arts de Detroit de 1923 à 1934), pense que le grand public vient pour s'instruire alors que les spécialistes sont à la recherche du plaisir visuel. Cette conception contredit celles de Déonna ou de Nicolle pour qui l'étude concerne les érudits et non les autres visiteurs.

Les spécialistes ayant besoin de lieux d'étude propices à la contemplation et à l'investigation, Charles Fabens-Kelley (directeur adjoint et conservateur de l'art oriental à l'Institut d'art de Chicago depuis 1929) suggère de rapprocher les bibliothèques des musées. De cette manière, les spécialistes sont situés dans une salle à part, ils pourraient contempler et travailler plus tranquillement sans être dérangés par le grand public⁷³. De son côté, Nicolle conseille de

⁷⁰ NICOLLE (Marcel): « Enfin, le catalogue complet, critique et scientifique, contient tous les renseignements concernant les pièces appartenant au musée: description, origine, historique, bibliographie et autres indications de ce genre. » dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 134

⁷¹ MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 142

⁷² Comme Schmidt-Degener (directeur général du Rijksmuseum d'Amsterdam de 1921 à 1941), Henry de Jouvenel (Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1924) ou Georges Monnet (député en 1928 et membre de la SFIO).

⁷³ Cette conception est partagée par exemple par NICOLLE et Richard GRAUL (ancien directeur du musée d'art de Leipzig, 1896-1929)

compléter ces bibliothèques par un fonds photographique et une collection de documents graphiques formant des salles « annexes ».

Toutefois, Léonce Rosenthal et Henri Verne (directeur des musées nationaux depuis 1925) nuancent cette vision des publics en rappelant que le public est « multiple » et ne peut être réduit à de simples catégories. Comme l'explique aujourd'hui François Mairesse, cet intérêt pour les publics provient en partie des musées américains : « l'idée du rôle éducatif des musées se propagera avec l'expansion de ces deux facteurs, socialisme et 'américanisme' »⁷⁴. Dès 1908, l'historien de l'art Louis Réau écrivit un article sur les bienfaits de ces institutions de l'outre Atlantique.

Ces divergences et ces nuances de propos, reflètent les enjeux et les difficultés de penser le musée. La question de l'agencement des musées est complexe : publics, éducation, contemplation, il faut attribuer une place à chaque pôle sans empiéter sur un autre.

L'enquête de la revue permet aussi de comprendre les différentes traditions institutionnelles et intellectuelles nationales. L'intervention de Nicolle donne une description complète des musées d'art américains. D'après lui, les musées de Detroit et de Philadelphie sont « les plus modernes » car leurs collections sont réparties en deux parties : « la première constituant une sélection, un choix des principales pièces, suffit pour les visiteurs ; la seconde, comprenant tout le reste, c'est à dire la partie la plus nombreuse de la collection, classée dans des réserves, est mise à la disposition des étudiants ». « Dans ces musées modernes, des bibliothèques, des collections de photographies complètent les salles de travail (...) » le but du musée étant « le rôle éducatif ». Fabens-Kelley insiste autant sur ce rôle : « le musée est considéré avant tout comme une institution d'enseignement (...) ». Le double musée permettrait donc d'avoir une présentation didactique et esthétique dont les principes ne s'opposent pas⁷⁵. De plus, ces deux discours témoignent de la perception française de l'avance des Etats-Unis sur les autres pays européens par rapport au rôle éducatif des musées. Dans les esprits de la plus part des muséologues français, les musées américains étaient perçus comme les précurseurs des services pédagogiques, très présents dans *Museum* ils étaient de véritables modèles d'institutions éducatives⁷⁶.

A l'inverse, les musées de l'U.R.S.S. semblent vouloir se distinguer nettement de ces conceptions car d'après Théodore Schmit, professeur à l'université de Leningrad, leurs musées : « ne ressemblent en rien à ce qu'on nomme musées en Europe ou en Amérique ».

⁷⁴ MAIRESSE (François), « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, n°17, 1995, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, p. 113-121, voir p. 119

⁷⁵ Francesco PELLATI inspecteur supérieur des Antiquités et des Beaux-Arts d'Italie.

⁷⁶ GORGUS (Nina), 2003, p. 75

Les musées d'U.R.S.S. veulent montrer la « société humaine » : « il faut absolument montrer non pas les choses, mais *l'homme qui a fait ces choses*, ou pour laquelle elles ont été faites ». Ainsi l'artiste est pensé dans son statut d'*homme* agissant au sein de la *société* et portant en lui les idées d'une *classe*. Les œuvres sont donc : « (...) des documents historiques singulièrement précieux ». Cette explication diverge effectivement de celles des musées européens. Faisons tout de suite référence à l'explication de l'historien de l'art Frederik Antal (1887-1954) pour préciser la situation des musées de l'U.R.S.S. L'article d'Antal est postérieur au cadre de notre étude mais ses informations sont primordiales pour élargir notre vision. Antal développe les valeurs attribuées à l'*expôt*⁷⁷ dans les musées soviétiques. Les valeurs documentaires et non artistiques sont mises en avant. En effet, les principes directeurs de présentation des musées sont de : « montrer comment les œuvres d'art naissent des rapports de production et des idéologies de classe, et inclure dans ce contexte, les produits de tous les arts »⁷⁸. L'auteur, qui fut l'un des initiateurs d'une histoire sociale de l'art⁷⁹, insiste également sur la présence des textes explicatifs à l'entrée de chaque salle. Les cartels sont aussi recommandés. Selon Antal, l'écrit doit être court mais efficace, c'est une aide à la lecture du dispositif. Notons enfin que les photographies d'œuvres ne sont pas écartées⁸⁰. Les peintures les côtoient ainsi que les textes et les meubles de l'époque. Le point de vue marxiste apporte une nouvelle conception de l'exposition. En U.R.S.S. comme en Allemagne ou en Italie aux mêmes dates, la politique entre dans le musée pour en faire un outil de propagande. Toutefois, comme l'explique François Mairesse, ces expériences profitèrent au développement de la pédagogie muséale⁸¹. Ainsi, l'Allemagne : « reste un pays d'avant-garde en matière de “socialisation des musées” et de l'introduction de l'art vivant dans les institutions ». Les muséologues européens furent attirés par la plupart de ces pays bien que : « la valeur projetée par les musées fascistes ou nationaux-socialistes ne peut que refléter l'idéologie du régime nazi »⁸².

Cette enquête regroupe ainsi un ensemble primordial de questionnements et propositions que nous retrouverons sous jacent à l'exposition Van Gogh de 1937. Les intellectuels de l'entre-deux-guerres veulent renouveler et améliorer les musées pour le public. Le futur des musées

⁷⁷ Expôt: « unité élémentaire mise en exposition », (*media* au pluriel) terminologie emprunté à André Desvallées et citée dans GLICENSTEIN (Jérôme), 2009, p. 97.

⁷⁸ ANTAL (Frederik), décembre 1978, p. 5

⁷⁹ STITRON (Paul) dans HEMINGWAY (Andrew), *Marxism and history of art : from William Morris to the New Left*, Londres : Pluto Press, 2006, 48-65 p.

⁸⁰ Pour l'auteur les photographies ou les reproductions permettent de combler le manque d'œuvre. Elles peuvent « clarifier une idéologie artistique précise ». Voir ANTAL (Frederik), décembre 1978, p. 10

⁸¹ MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 285

⁸² MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 285

se conçoit cependant dans l'incertitude car certains effets de la muséographie sont redoutés : « la muséographie n'est pas un vain mot, elle peut devenir entre les mains d'un gouvernement décidé, un vaste instrument de propagande »⁸³. L'association du monde politique et de celui du musée est critiquée. Pour finir sur cette enquête, nous empruntons la conclusion de Nina Gorgus : « les auteurs sont d'accord sur le fait de considérer le musée comme un lieu d'éducation et de savoir mais pas toujours sur les moyens »⁸⁴. Les auteurs de l'exposition Van Gogh décideront de se préoccuper des divers publics en créant deux salles aux valeurs distinctes : la salle des peintures et la salle des documents.

Le deuxième élément fondateur pour la muséologie de l'entre-deux-guerres est le Colloque de Madrid⁸⁵. Suite à la création de l'Office International des musées en 1926, une série de conférences s'organise. Le Colloque de Madrid de 1934 (du 28 octobre au 4 novembre) prend forme dans ce contexte et fait suite aux Conférences de Rome (1930) et d'Athènes (1933) où furent abordées respectivement la conservation des objets d'art (peintures et sculpture) et celle des monuments.

Le thème mis en avant à Madrid fut la « Muséographie : l'architecture et l'aménagement des musées ». A partir de cet instant, la muséographie est désignée comme une « technique nouvelle » de conservation et de mise en valeur des œuvres⁸⁶. Un grand nombre de spécialistes et de professionnels de divers pays se réunirent à Madrid pour mettre en commun leurs idées sur cette « technique ». A la suite de cette manifestation, un ouvrage fut publié. Si la préface présente l'ouvrage comme une simple synthèse de la Conférence, notons que les intellectuels l'utilisèrent comme un code⁸⁷. L'ouvrage —avec l'enquête vue précédemment— est l'une des principales sources pour saisir les enjeux et les préoccupations muséographiques de cette période. Parmi les idées récurrentes, ressort celle de la fonction du musée : « aujourd'hui, en effet, les buts des musées sont plutôt d'ordre social. Le caractère individualiste de la collection tend à disparaître »⁸⁸. Indiquons ici qu'un troisième tome devait justement paraître sur le rôle social et éducatif des musées mais la Guerre mit un terme à sa

⁸³ D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 9

⁸⁴ GORGUS (Nina), 2003, p. 80

⁸⁵ L'ouvrage de Louis Hauteœur, *Architecture et aménagement des musées* de 1933 ne nous aura pas échappé mais nous ne nous pencherons pas dessus, considérant son contenu acquis. Son analyse est déjà connue : voir la thèse de BRUCCULERI (Antonio), *L'architecture classique en France et l'approche historique de Louis Hauteœur : sources, méthodes et action publique* de 2002. Pour une explication rapide et complète nous renvoyons à : GORGUS (Nina), 2003, p. 78

⁸⁶ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, avant-propos.

⁸⁷ Dans ses cours de l'École du Louvre, Germain Bazin présentait les tomes du Colloque comme un code officiel.

⁸⁸ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 39

réalisation. Le Colloque de Madrid insiste sur les buts et les moyens distincts de chaque musée. Ainsi, le musée d'art aurait « une double fonction : éducatrice et esthétique »⁸⁹. Cette fonction découle des catégories de public concernées par l'institution : le grand public et les érudits. Le concept de double musée fait place à la notion de double public. Pour ce double public, le musée d'art ne peut se contenter que d'instruire ou donner du plaisir esthétique. Si « le grand public visite un musée d'art pour y chercher un plaisir esthétique et une inspiration plutôt que pour s'instruire »⁹⁰, les érudits ont besoin de connaître toujours plus le passé. Ces préoccupations correspondent parfaitement aux discussions de 1931 (double musée, diversité du public, espacement des œuvres...) la majorité des participants de 1931 se retrouvent à Madrid.

Repérons à présent les modalités d'aménagement proposées —et non imposées— aux musées d'art. Une architecture sobre est conseillée, particulièrement aux musées d'art moderne⁹¹. En règle générale, il est souhaité que le conservateur collabore avec l'architecte lors des travaux⁹². La couleur et la matière des murs sont évidemment évoquées. Celles-ci doivent dépendre des œuvres exposées et leurs choix jouent sur la vision du visiteur. La couleur des supports doit être claire pour mettre en valeur les œuvres. Elle conditionne dans le même temps l'état d'esprit du visiteur.

Comme l'événement Van Gogh fut construit à l'occasion de l'Exposition Internationale il est particulièrement intéressant d'analyser le discours tenu à propos des expositions temporaires. Alors que les expositions temporaires se développent de plus en plus⁹³, le Colloque de Madrid leur propose une mise en forme relativement autonome. En effet, une réelle liberté de présentation semble être attribuée aux salles d'exposition temporaire, elles constituent : « le champ d'expériences muséographiques »⁹⁴ et forment un : « champ d'études et d'expériences irremplaçable pour le conservateur (...) »⁹⁵. Cependant, l'exposition temporaire n'est pas uniquement : « un terrain d'essai pour le conservateur : elle constitue le moyen le plus propre à attirer le public, à l'intéresser, à l'initier à la connaissance de l'art (...) »⁹⁶. Dans le musée ou l'exposition temporaire, le public est donc toujours au centre des préoccupations. Suite à cette proposition, une série de conseils est divulguée pour faire de l'exposition temporaire un

⁸⁹ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 77

⁹⁰ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 77

⁹¹ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 35

⁹² INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 39

⁹³ HASKELL (Francis), *Le musée éphémère*, Paris : Gallimard, 2002, 261 p.

⁹⁴ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 44

⁹⁵ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 292

⁹⁶ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 292

« lien » entre public et musée : « il faudra non seulement soigner la sélection et la présentation des œuvres, mais encore mettre à la disposition du public tout un matériel auxiliaire qui, là encore, sera à sa place, tandis que l'on est souvent forcé d'y renoncer dans l'exposition permanente. Ainsi l'étiquetage explicatif peut et doit être beaucoup plus détaillé, car on peut compter sur des visiteurs plus attentifs, et plus désireux de s'instruire que dans la salle habituelle d'un musée. Il faudra profiter de ces dispositions particulièrement favorables pour présenter des catalogues attrayants, accompagnés de notices explicatives d'intérêt général (...). Il faudra en un mot, lui donner le goût de la connaissance, et qui constitue, en définitive le point essentiel sur lequel portent les efforts de tout conservateur éclairé »⁹⁷. D'après cet extrait, la pédagogie doit être beaucoup plus importante dans une exposition temporaire que dans les salles permanentes d'un musée car l'attitude du visiteur est différente : le public attend plus d'informations dans une exposition temporaire. Pour se faire, le « matériel auxiliaire » et les cartels sont recommandés. La pédagogie doit également être présente dans le catalogue de l'exposition qui doit s'adresser à tous les publics. Ces indications sont fondamentales pour notre propos car l'exposition Van Gogh tenta de respecter cette directive en fournissant des explications avec un « matériel » inédit dans un musée d'art.

Ainsi, le public et l'amélioration de ses connaissances au musée sont deux éléments importants du Colloque de Madrid. Nous retiendrons également que l'aménagement du musée et de ses salles d'exposition temporaire doit être construit dans une logique éducative. Dans tout les cas, l'architecture et la luminosité doivent participer au bien être de la visite. Les photographies avant et après la restructuration du musée de Dresde sont d'ailleurs bien représentatives des changements qui sont en jeu (ANNEXE-PIECE 1 p.VI). L'entre-deux-guerres est donc une période de réflexion sur le monde muséal au niveau international. Une grande majorité des conservateurs s'accorde autour de la modernisation des institutions muséales, dans les locaux et la présentation des œuvres. Concentrons à présent notre échelle de réflexion au niveau national.

L'attention des musées pour le public est en effet très présente pendant le Front populaire. Dans cette décennie des années trente, la France est l'un des seuls pays européens à ne pas subir une dictature. La victoire du Front populaire du 3 mai 1936 place le socialiste Léon Blum au pouvoir. Rappelons que le mouvement ouvrier des années trente a fait augmenter le chiffre des ouvriers à sept millions en 1931 et que 500000 chômeurs sont recensés en 1936. Pour lutter contre la période de crise globale (économique, sociale, politique, intellectuelle) et

⁹⁷ INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, vol. 1, 1935, p. 293

le désenchantement, Blum souhaite « créer un esprit nouveau d'ouverture et de générosité sociale »⁹⁸. Pour mettre en pratique cette politique, Blum met en place la loi des quinze jours de congé payés, augmente les salaires et réduit le temps de travail à quarante heures par semaine⁹⁹. Loin d'être des événements anecdotiques pour notre sujet, ces nouveautés politiques témoignent d'une nouvelle attention face à la classe ouvrière et aux classes moyennes. Les classes moyennes sont l'une des préoccupations majeures du Front populaire et c'est pour elles que Blum augmentera dans les derniers instants (en automne 1936), le budget de l'Exposition Internationale de 1937¹⁰⁰. Malheureusement, les divergences autour de la Guerre civile espagnole précipitèrent le gouvernement à mettre un terme à aux réformes¹⁰¹. Toutefois, le Front populaire marqua un tournant : « en réalité, le gouvernement de Blum marque moins par les réformes très modestes qu'il opère que par l'esprit nouveau qu'il fait régner dans la vie politique et dans l'existence quotidienne »¹⁰². Ainsi, l'exposition Van Gogh prend forme dans ces préoccupations muséales mondiales et l'esprit nouveau du gouvernement. Les améliorations sociales du Front populaire concordent avec l'intérêt des musées pour les publics. L'augmentation du temps des loisirs devait permettre d'augmenter la fréquentation des musées. C'est pourquoi le public sera une donnée essentielle pour les auteurs de l'exposition.

b. La Classe III de l'Exposition Internationale et l'exposition Van Gogh en son sein.

Une fois arrivé au pouvoir, le Front populaire se doit de reprendre l'organisation de l'Exposition Internationale prévue depuis 1929. Sous l'autorité d'un gouvernement de socialistes et de radicaux, Léon Blum nomma en juin 1936, Jean Zay comme ministre de l'Education nationale et des Beaux-Arts. Relevons l'intitulé de ce ministère dans lequel l'éducation et l'art ne font qu'un. En effet, l'éducation était l'un des enjeux de la III^{ème} République. La mission de l'enseignement infléchissait l'action de l'Etat dans le domaine artistique¹⁰³. A partir de cette date, Jean Zay s'employa à renforcer la place de l'art dans la

⁹⁸ BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), 2005, p. 285

⁹⁹ Durant les années 1930, les congés payés se généralisent dans les pays occidentaux, CORBIN (Alain) Dir., 1995, p. 376

¹⁰⁰ (D) ORY (Pascal), 2008, p. 88. Précisons que les Expositions Universelles favorisèrent l'industrialisation et la massification des loisirs : CORBIN (Alain) Dir., 1995, p. 147

¹⁰¹ Blum déclara la « pause » de ces réformes sociales à partir de février 1937 et la Gauche quittera définitivement le pouvoir en avril 1938.

¹⁰² BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), 2005, p. 289

¹⁰³ MONNIER (Gérard), 1995, p. 217-218

société¹⁰⁴. L'Exposition Internationale lui fournit une bonne occasion de mettre en pratique ses convictions en offrant du travail aux jeunes artistes et en donnant une place importante à un art dit moderne, comme nous le verrons dans quelques instants. Avant l'Exposition Internationale, le ministère de Jean Zay avait déjà validé les nocturnes du Louvre pour permettre à un public plus vaste de profiter du musée après les heures de travail. Tout comme Léon Blum, le ministre Jean Zay est à son niveau, très attentif au public et à faire participer de les différentes classes sociales à sa politique culturelle. Le musée est donc toujours tourné vers les publics mais cette fois-ci ce sont les hommes politiques en plus des conservateurs de musée qui l'affirment. Cette convergence des acteurs d'institutions différentes permit une concrétisation de projets.

L'Exposition Internationale (24 mai-26 novembre 1937), destinée à mettre en valeur *les Arts et la Technique dans la vie moderne*, se partage en plusieurs niveaux d'autorité : le Groupe, la Classe et la Section. L'exposition Van Gogh se situe elle-même dans le Groupe I de la Classe III à la Section I. Le Groupe I, présidé par Paul Valéry, se reconnaissait sous le titre « Expression de la Pensée » et était placé sous le patronage de Descartes en référence à la célébration du tricentenaire de son *Discours de la Méthode* de 1637. C'est donc naturellement que la Classe III *Musées et Expositions* se trouvait en son sein. Et si l'intitulé du Groupe I pouvait se résumer au Groupe dit « de la Pensée »¹⁰⁵, celui de la Classe III se condensait en « Muséographie » d'après le *Rapport* d'Edmond Labbé¹⁰⁶. La raison d'être de cette Classe peut se justifier aisément : depuis 1934, la muséographie était considérée comme une *technique* du musée, sa présentation trouve toute sa valeur dans l'Exposition Internationale. Précisons à présent l'organigramme de cet événement car l'exposition Van Gogh fait partie d'un réel emboîtement de manifestations. La Classe III dite de la *Muséographie* formait une exposition inédite. La manifestation, avait pour but d'illustrer cette nouvelle technique : « il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposés les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver des moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles. Ce sont là les buts que poursuit la Muséographie »¹⁰⁷. La Classe III voulait prouver l'attrait des musées et combattre l'image désuète de l'institution. La

¹⁰⁴ Pour plus d'informations sur Jean Zay voir : [Exposition. Musée des Beaux-Arts. Orléans, 1995], 1995

¹⁰⁵ BOUCHER (François) Dir., « La muséographie à l'Exposition Internationale », *L'Amour de l'art*, n°6, juin 1937, n. p.

¹⁰⁶ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 37

¹⁰⁷ BOUCHER (François) Dir., 1937, p. 1

monstration de l'« art d'exposer »¹⁰⁸ devait convaincre de la modernisation des musées. Il est indéniable que l'enquête de 1931 et le Colloque de Madrid aient nourri un intérêt pour ce thème. Le musée était depuis longtemps questionné par les conservateurs, qui en contestaient l'ancienneté et l'encombrement, il est à présent exposé pour tous. Comme son nom indique, l'Exposition Internationale est un événement universel qui accueille des milliers de visiteurs. Faire une exposition sur la Muséographie dans ce cadre reflète une volonté certaine d'ouverture aux publics. Les organisateurs souhaitaient s'adresser à tous : « il fallait donc penser à satisfaire non seulement les spécialistes, mais aussi cette immense partie du public qui ignorait tout de ce genre de travaux »¹⁰⁹.

Précisons qu'un Congrès national de muséographie, organisé à l'initiative d'Henri Verne, s'est tenu à l'École du Louvre durant cette période (du 29 juin au 3 juillet)¹¹⁰. Georges Huisman, Directeur général des Beaux-Arts depuis 1934, demanda que les liens entre les musées et l'enseignement soient renforcés¹¹¹. Le 1^{er} juillet, Huyghe fit visiter aux participants l'exposition Van Gogh que le *Bulletin des musées nationaux*, l'organe de l'association des conservateurs, qualifia de « très intéressante »¹¹².

L'exposition de la Muséographie s'agencait en deux parties. La première partie était consacrée à une série de présentations de matériel et la seconde révélait une mise en pratique. Cette mise en pratique se composait de trois exemples puisque : « [...] le problème des musées y a été envisagé sous un double aspect : énoncé des principes d'abord, puis l'application de ces principes par des exemples de réalisation : exposition historique, exposition scientifique, et enfin, exposition artistique »¹¹³.

Dans l'ordre des salles, *Le Théâtre en France au Moyen-Age* représentait le musée d'histoire, *La Maison rurale en France* était attachée au musée scientifique tandis que l'exposition *Van Gogh* illustrait le musée d'art. De cette manière, l'ensemble de cette Classe donna quatre catalogues distincts représentatifs des trois types de musée et de l'exposition sur la muséographie. Parmi les trois manifestations pratiques, il semblerait que l'exposition Van Gogh ait occupé la plus vaste superficie¹¹⁴. La Classe III forme un tout participant à une

¹⁰⁸ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 37

¹⁰⁹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 38

¹¹⁰(C) ORY (Pascal), 1990, p. 528

¹¹¹ N.S., « Les décisions du congrès de muséographie », *Beaux-Arts*, 9 juillet 1937, n°236, p. 8

¹¹² BILLET (Joseph), août-septembre 1937, p. 113

¹¹³ BOUCHER (François) Dir., 1937, p. 1

¹¹⁴ L'exposition sur le Théâtre et celle sur la Maison rurale occupaient chacune une salle tandis que l'exposition Van Gogh occupait quatre salles à l'étage. Voir N.S., « Les Echos d'art », *Art et décoration*, 1937, p. 15

démonstration mais chaque ensemble peut-être considéré comme une unité indépendante avec ses organisateurs, ses espaces, ses dispositifs et son catalogue. Cette ambivalence doit être gardée à l'esprit car elle permettra de définir l'espace de liberté et de contraintes des auteurs de l'exposition Van Gogh.

L'Exposition *Muséographie* fut ouverte entre le 19 juin et le 1^{er} juillet 1937¹¹⁵. Elle fut inaugurée par Paul Léon (commissaire général adjoint de l'Exposition Internationale), Georges Huisman, Albert Henraux (Président de la Classe III) et « l'élite du monde des arts »¹¹⁶, dont les personnalités ne furent pas décrites. L'exposition Van Gogh devait avoir les mêmes dates d'ouverture. Par contre elle se clôturera le 13 novembre 1937, les œuvres étant attendues à Oslo pour une autre exposition¹¹⁷. Selon Nina Gorgus, les réflexions pour l'exposition Van Gogh commencèrent dès le mois de juillet 1935¹¹⁸.

Etudier l'ensemble de l'Exposition Internationale nous est impossible dans le cadre donné mais décrire l'Exposition de la Muséographie est une tâche utile puisque l'exposition Van Gogh en fait partie et se situe à sa suite. Le catalogue d'exposition et le *Rapport* d'Edmond Labbé (1868-1944)¹¹⁹ seront les sources principales.

Dix sections composent cette exposition. Alors qu'un plan lumineux accueillait les visiteurs, la deuxième salle était couverte de panneaux et de graphismes comportant des statistiques (nombre de musées en France, à l'étranger, nombre de musées ouverts...)¹²⁰, comme nous le constatons sur la photographie (la seule conservée pour cette exposition) (ANNEXE-PIECE 2 p.VII). La photo de cette salle nous montre les divers supports de présentation utilisés : des panneaux (au relief visible) et des écrits sur les cimaises (sans relief). Des socles et des vitrines se devinent dans l'enfilade suivante. D'après le *Rapport* de 1938, les panneaux étaient « des tableaux de photomontage et de documents divers »¹²¹. Le texte et l'image semblent donc régner dans cet espace. Une troisième salle abritait vingt maquettes dans le but de montrer la diversité des musées existants. Les salles suivantes faisaient entrer le visiteur dans le fonctionnement du musée en lui présentant les différentes manières d'éclairer les œuvres. Le visiteur s'initiait ensuite aux méthodes de conservation avec entre autres l'explication des rayons X. Le matériel de présentation (vitrine, revêtement, cloison) était également présenté.

¹¹⁵ *Le Matin* parle du 19 juin pour l'inauguration des musées contenant l'exposition sur la *Muséographie*: N.S., 20 juin 1937, p. 5. Tout comme GUERIN (Louis), 18 juin 1937, p. 8. A l'inverse, *Le Journal des Débats* date l'événement du 1^{er} juillet : N.S., 6 juillet 1937, p. 2

¹¹⁶ Voir : N.S., *Le Journal des Débats*, 6 juillet 1937, p. 2 et N.S., *Le Matin*, 20 juin 1937, p. 5

¹¹⁷ N.S., 17 novembre 1937, p. 2

¹¹⁸ GORGUS (Nina), 2003, p. 104

¹¹⁹ Le numéro 66 de l'année 1937 *d'Art et décoration* donne également une belle description des salles.

¹²⁰ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 39

¹²¹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 39

Enfin un panneau se focalisait sur le Louvre et « une salle importante fut consacrée (...) à la diffusion des Musées, c'est à dire aux moyens par lesquels les musées cherchent à attirer dans tous les milieux le plus possible de visiteurs »¹²². Une documentation sur l'Allemagne et les Pays-Bas présentait certains de leurs musées. Précisons à ce propos que l'historien d'art et directeur des affaires étrangères des musées de Berlin, Niels von Holst (1907-1993) « avait aménagé la salle *Musées allemands* mise à disposition et l'avait utilisé pour une présentation ostentatoire du régime nazi »¹²³. Pour préciser l'aspect général des salles, revenons à la photographie. Le titre de la salle est écrit en lettres majuscules sombres dans un cadre clair¹²⁴. Le mot *Musée* est mis en valeur par un plus gros caractère de couleur claire. Les cimaises sont de couleur claire et des plinthes blanches soulignent les contours des ouvertures. L'article de presse, paru dans *Le Matin*, confirme le contenu et l'objectif de cette exposition : « le mot ne date que d'une dizaine d'années et la science de la muséographie pose les problèmes, de plus en plus nécessaires à résoudre (...) : la lumière, la température, l'authenticité des objets exposés et leur présentation, la propagande à faire pour attirer le public et l'instruire etc... (...) Dès aujourd'hui, les visiteurs de l'Exposition pourront donc voir la science de la muséographie appliquée de façon remarquable à trois expositions (...) »¹²⁵. Les propos de l'auteur font allusion à l'usage récent du terme muséographie comme nous l'avons rappelé. Soulignons également l'usage du terme « science » et non « technique » de la muséographie. Le terme science est utilisé à plusieurs reprises dans la presse¹²⁶, preuve d'une volonté de reconnaissance disciplinaire.

c. Le débat sur le musée d'art moderne

Il est important d'étudier l'édifice dans lequel se tenait la Classe III du Groupe I pour connaître le cadre matériel de l'exposition Van Gogh. La Classe III prenait place dans un nouveau bâtiment appelé le *Palais des Arts* construit à l'occasion de l'Exposition Internationale. Cet édifice se situait avenue de Tokyo et correspond aujourd'hui au Palais de Chaillot. Nous ne traiterons pas ici de son architecture et du concours international qui l'a précédé en 1934 mais de son contenu. Cette nouvelle construction devait être un musée d'art « moderne ». En réalité deux musées d'art « moderne » devaient voir le jour : l'un destiné à la

¹²² LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 40

¹²³ GORGUS (Nina), 2003, p. 107. Les Pays-Bas participèrent également à l'élaboration de leur salle. Voir N.S., « Aux musées d'art moderne », *Le Matin*, n°19448, 20 juin 1937, p. 5

¹²⁴ La photographie étant en noir et blanc nous parlons ici de tons clairs ou sombres puisque la couleur nous est inconnue.

¹²⁵ N.S., *Le Matin*, 20 juin 1937, p. 5

¹²⁶ Voir par exemple COGNIAT (Raymond), 25 juin 1937, p. 1

ville de Paris (le terrain lui appartenant) et l'autre à l'Etat¹²⁷. Cet élément s'inscrit donc directement dans le processus qui a déterminé la construction de l'exposition Van Gogh. L'exposition d'art devait refléter la muséographie et présenter de l'art considéré comme « moderne », en accord avec la destination du nouveau musée. Précisons que le l'aile destinée au musée d'art moderne de l'Etat accueillait l'exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français*¹²⁸. Les raisons de création de ces musées et leur contenu doivent être interrogés pour saisir la notion d'art « moderne » et son rattachement à l'exposition Van Gogh. Nous devons donc comprendre : pourquoi la question d'un musée d'art moderne se posa à cette date ? et quels artistes étaient considérés comme « modernes »? Comme aucun programme de ces musées définissant leurs fonctions et leurs objectifs fut retrouvé dans les archives (le musée d'art moderne n'ouvrira finalement que le 9 juin 1947¹²⁹), nous nous appuyons sur les articles de presse et les débats qui ont précédé leur existence.

La proposition d'un musée d'art moderne tiendrait à Daniel Tzanck, riche mécène et émigré russe. En février 1925, Tzanck annonce que le musée pourra être financé par la Société des Amateurs d'Art et Collectionneurs¹³⁰, association privée créée en 1923. A partir de cette annonce, la presse ouvrit un débat sur l'utilité d'un tel musée. La revue *L'Art Vivant* fut l'une des premières à s'emparer du sujet en lançant un questionnaire durant l'été 1925¹³¹. Jean-Paul Morel réédita en 1996 ce débat et la préface d'Yves Michaud synthétise clairement les idées directrices qui en ressortent. Comme l'explique Michaud, il faut rappeler la place de la France par rapport aux pays voisins à ce sujet. Dans les années trente, plusieurs pays créent des musées d'art moderne à l'image des Etats-Unis et du Moma (Museum of Modern Art) en 1929, vu par la France comme le musée précurseur de l'art moderne. En 1933, Bâle s'enrichit du Kunstmuseum. En 1936, Amsterdam inaugure le Stedelijk Museum et Eindhoven le Van Abbe Museum. La France se perçoit donc en décalage par rapport à ses voisins. A cette époque le musée du Luxembourg comme son annexe, le musée des Ecoles étrangères du Jeu de Paume est surchargé. La création d'un musée d'art « moderne » en France est donc un objectif primordial. Le questionnaire de *L'Art Vivant* se compose ainsi de deux interrogations ouvertes : « que pensez-vous de la création d'un « musée français d'art

¹²⁷ L'Exposition Van Gogh, comme celle de la *Muséographie*, se situait dans le rez-de-chaussée haut du musée d'art moderne destinée à la Ville de Paris (aile gauche de l'avenue du Président-Wilson), voir DENNERY (André), 1935, p. 371 et N.S., « Les Echos des arts », *Art et décoration*, février 1937, p 15. Au rez-de chaussée bas se trouvait l'exposition *Paris à travers les âges*.

¹²⁸ L'exposition s'étalait des origines gallo-romaines à 1895 et Cézanne.

¹²⁹ Des problèmes d'éclairage et la mauvaise finition du bâtiment obligèrent le bâtiment à fermer après la fin de l'Exposition Internationale.

¹³⁰ LORENTE (Pedro), p. 155

¹³¹ LORENTE (Pedro), p. 155

moderne'' ? » et « quels sont les dix artistes –peintres et sculpteurs– actuellement vivants qui doivent y entrer les premiers ? »¹³². La majorité des interrogés est favorable à la création d'un tel musée mais la liste des dix artistes est esquivée. L'attitude du peintre Jean Crotti (1878-1959) en offre le parfait exemple : « je voudrai voir entrer dans ce musée tous les Artistes, dignes de ce nom, sur un pied d'égalité, et je ne me crois pas qualifié pour en nommer ici dix *seulement*. »¹³³. Yves Michaud arrive au même constat : « ou bien elles [les personnes interrogées] se rallient à une liste honorable et standard où figurent Matisse, Léger, Rouault, Bonnard, Vlaminck, Marquet, Vuillard, Derain, Utrillo, Maillol, parfois Picasso, mais aussi Bourdelle et Despiau qui font vraiment l'unanimité – tout en ajoutant que des centaines d'artistes y auraient aussi leur place ». Cette liste de noms reflète le point de vue de la revue qui selon Yves Chevretil Desbiolles se mobilise pour : « une modernité plutôt sage »¹³⁴. Concernant le choix des œuvres : « dans l'ensemble, elles [les personnes interrogées] préféreraient voir la responsabilité des choix confiée à des artistes, des amateurs, collectionneurs et critique plutôt qu'à des fonctionnaires. »¹³⁵. Pour la perception de l'art moderne par les participants, nous citerons une fois de plus Michaud : « ou bien, en effet, un musée d'art moderne est envisagé purement et simplement comme un musée de l'art actuel tel qu'il se fait ; il s'agit d'y présenter ce qui pourra, on ne se sait jamais, passer à la postérité »¹³⁶ ou « un musée d'art moderne qui répond à un concept de la modernité bien défini » par une « politique restrictive et impartiale »¹³⁷.

Complétons cette enquête par l'article manifeste de Christian Zervos de 1930 : « Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants » publié dans la revue *Cahiers d'art* dont il est le fondateur. Zervos¹³⁸ est aussi favorable à un musée d'art moderne et souhaite pour ce faire l'édification d'un nouveau bâtiment. Comme la plus grande partie des personnalités qui s'expriment sur le sujet, Zervos souligne le manque de place au Musée du Luxembourg et au Jeu de Paume. Il attire l'attention sur l'urgence de la chose : « déjà le Musée d'art moderne de Moscou détient non seulement la collection la plus complète des œuvres françaises de la génération précédente, mais encore un admirable ensemble de toiles de Matisse, Picasso, Braque, Gris, Léger, Chagall, Derain, etc. Si l'on veut se faire une idée exacte de ce que fut le

¹³² MOREL (Jean-Paul), 1996, p. 43

¹³³ MOREL (Jean-Paul), 1996, p. 16

¹³⁴ CHEVREFILS DESBIOLLES (Yves), 1993, p. 230

¹³⁵ MOREL (Jean-Paul), 1996, p. 16

¹³⁶ MOREL (Jean-Paul), 1996, p. 17

¹³⁷ MOREL (Jean-Paul), 1996, p. 18

¹³⁸ Christian Zervos (1889-1970) est le directeur de la revue depuis sa fondation en 1926. Par son entreprise (*Cahiers d'art* désigne une revue, une maison d'édition et une galerie) Zervos soutenait l'art abstrait. Zervos faisait intervenir des écrivains et lançait des débats pour donner la parole aux artistes.

mouvement actuel en France jusqu'en 1914, c'est à ce Musée qu'il faut aller ». Soulignons les noms des artistes cités. Zervos les nomme car ils sont vivants et les associe à l'Ecole de Paris. Selon lui, il faut que les artistes de la jeune génération travaillent « selon la tradition de l'Ecole de Paris »¹³⁹.

Zervos ajoute que le nombre d'œuvres de Van Gogh, Cézanne et Renoir possédés par la France est insignifiant¹⁴⁰. Ce constat nous révèle que l'exposition Van Gogh de 1937 devait présenter une majorité d'œuvres inédites. Regardons l'amalgame des termes utilisés : Zervos parle aussi bien de musée d'art *contemporain* que de musée d'art *moderne* ou musée des *artistes vivants*. Si les deux termes *contemporain* et *moderne* renvoient à une notion temporelle, le sens du mot *moderne* semble ici plus subjectif. Pour Zervos, l'art moderne peut-être rapproché d'un art abstrait bien que le contenu de sa revue favorise surtout le cubisme. A cette date, il est proche de Picasso, Kandinsky, Klee, du Surréalisme...

L'article de Raymond Escholier (conservateur du Petit Palais depuis 1933) sur le futur musée d'art moderne permet de voir que Zervos n'est pas le seul à jouer sur les différents termes¹⁴¹. Escholier écrit dans *L'Illustration* en faveur d'un musée « d'art moderne » et l'imagine avec : « l'un des étages du musée de la Ville attribué aux meilleurs artistes des Salons traditionnels, tandis que sur un autre étage règnerait ce qu'André Salmon a baptisé l'art vivant »¹⁴². Les préférences esthétiques d'Escholier en 1937 sont vérifiables grâce à l'exposition *Les Maîtres de l'art indépendant*, plus portée vers la figuration que sur l'abstraction¹⁴³. Chacun a donc une définition de l'art moderne différente. En 1935, Germain Bazin (rédacteur au ministère de l'Education Nationale de puis 1931 et rédacteur en chef de *L'Amour de l'Art* depuis 1932) avait déjà fait preuve d'un doute à propos de la modernité acceptée dans les futurs musées : « le meilleur résultat qui puisse donc être attendu de ces projets muséographiques est de voir profiter d'une installation modèle les plus honnêtes croutes issues des cohortes des Salons, tant de droite que de gauche –en faisant tout de même une petite place – le plus chichement possible – à quelques valeurs authentiques, admises en quelque sorte par l'escalier de service »¹⁴⁴. Concernant l'organisation des collections, il est intéressant d'étudier la proposition de Zervos car celle-ci met en évidence la nationalisation des artistes. Les peintres

¹³⁹ ZERVOS (Christian), 1930, p. 338

¹⁴⁰ En 1930, trois tableaux de Van Gogh issus de legs (Camondo, Reinach et Pierre Goujon) faisaient partie des collections françaises. Voir le catalogue des collections du musée d'Orsay [en ligne]

¹⁴¹ ESCHOLIER (Raymond), « Les musées d'art moderne », *L'Illustration*, 29 mai 1937, n. p.

¹⁴² ESCHOLIER (Raymond), « Les musées d'art moderne », *L'Illustration*, 29 mai 1937, n. p.

¹⁴³ Voir « Les goûts du comité du Petit Palais : tradition et modernité » dans CAMUS (Marie), 2013, p. 53-55

¹⁴⁴ BAZIN (Germain), « Un musée d'art moderne à l'Exposition de 1937 », *L'Amour de l'art*, n°XVI, janvier 1935, p. 28-29.

français et ceux formés à Paris pourraient être exposés ensemble tandis que d'autres salles seraient : « réservées aux peintres et sculpteurs vivants à l'étranger et dont les recherches complètent celles des artistes qui travaillent chez nous »¹⁴⁵. Toutes les nationalités sont acceptées mais elles seraient dans des salles distinctes. Zervos préconise d'avoir plusieurs œuvres de chaque artiste pour pouvoir comprendre son évolution.

Ces divers extraits montrent les enjeux qui se trament autour de la création de ces futurs musées : la place de l'art moderne en France, la définition et le choix des artistes dignes d'intégrer ce futur musée. Bien que la définition de l'art moderne soit à nuancer pour chacun, celle-ci se limitait généralement au Fauvisme et au Cubisme. En effet, les autres courants comme le Dadaïsme, le Surréalisme ou l'Art abstrait furent : « longtemps considérés comme étrangers aux sentiments et aux traditions nationaux »¹⁴⁶. Par une politique d'acquisition ou d'exposition, des personnalités telles que Jean Zay¹⁴⁷ ou André Dezarrois, conservateur du musée du Jeu de Paume depuis 1930 et sympathisant du Front populaire¹⁴⁸, s'efforceront d'ouvrir les perceptions esthétiques des institutions muséales.

De son côté, le programme d'expositions du Musée de l'Orangerie se focalise sur de grandes rétrospectives monographiques d'impressionnistes : sept expositions eurent lieu entre 1930 et 1937. Degas, Manet, Renoir ou encore Cézanne sont canonisés par le musée et leurs œuvres accèdent à la patrimonialisation de l'art. Les deux grandes tendances de cette période sont donc l'art de la fin du XIX^{ème} —mis à l'honneur par la Réunion des Musées Nationaux¹⁴⁹— et les modernités dites historiques au mépris des artistes contemporains et de l'abstraction.

2. Historiographie, représentations, muséologie : de Van Gogh aux années trente

L'exposition Van Gogh de Paris en 1937 fait suite à diverses autres expositions dans ce contexte mondial de l'entre-deux-guerres. Bien que notre but ne soit pas l'étude de tous ces événements, il est tout de même nécessaire d'en connaître l'existence. Expliquons les expositions d'Amsterdam et de New-York car leur existence a fort probablement influencé la manière de penser et d'exposer l'art de Van Gogh à Paris. L'étude de ces deux grands

¹⁴⁵ (A) ZERVOS (Christian), 1930, p. 338

¹⁴⁶ BOZO (Dominique) Dir., Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi, Paris : édition du Centre Pompidou, 1986, 191 p. Voir page 37

¹⁴⁷ Nous pensons ici à son soutien à la création d'un pavillon pour l'Union des Artistes Modernes, voir MOINNET (Eric), p. 33 dans [Exposition. Orléans, Musée des Beaux-Arts. 1995].

¹⁴⁸ (B) ORY (Pascal), 1994, p. 254

¹⁴⁹ Voir PASSINI (Michela), à paraître ; JOLY (Agathe), 2013 et LEGLISE (Matthieu), 2013.

événements nous permettra de voir des rapprochements indéniables avec l'exposition Van Gogh et son catalogue. En effet, Huyghe n'était pas aux Etats-Unis lors de l'exposition d'Alfred Barr mais il prit toutefois connaissance du catalogue de l'exposition comme en témoigne son compte rendu élogieux dans *L'Amour de l'Art*¹⁵⁰. Selon lui, le catalogue de l'exposition était « remarquable » et s'apparentait « à un véritable ouvrage sur l'artiste ». Le procès sur le faux Van Gogh sera également détaillé car son existence influa les choix de l'exposition Van Gogh, dans la sélection des œuvres autant que la présentation du catalogue d'exposition.

a. *Van Gogh et ses contemporains* au Stedelijk d'Amsterdam en 1930

Le 6 septembre 1930 s'ouvre l'exposition *Van Gogh et ses contemporains* au Stedelijk d'Amsterdam. Trois cent soixante-quinze œuvres de Van Gogh et plus cent quatre-vingts travaux¹⁵¹ de ses contemporains furent visibles jusqu'au 2 septembre 1930¹⁵². D'après Tromp cette exposition fut un succès et Blühm en parle même comme la première exposition marquante de Van Gogh dans l'entre-deux-guerres¹⁵³. La presse française et étrangère fut favorable à l'événement, cette dernière publia d'ailleurs une photographie de salle¹⁵⁴. Les organisateurs prétendaient avoir pour but de rendre hommage à l'artiste pour réparer le mépris dont il fut victime de son vivant¹⁵⁵. Malheureusement, la qualité des deux photographies conservées ne nous permet pas d'identifier les œuvres. Dans la première photographie (ANNEXE-PIECE 55 p.LXXXIII) les œuvres sont exposées sur un mur clair au soubassement sombre. La seconde photographie (ANNEXE-PIECE 56 p.LXXXIII) montre une des salles centrales de l'exposition. Les œuvres sont accrochées —chronologiquement si l'on en croit le catalogue d'exposition— sur une seule rangée à intervalle régulier avec peu d'espace¹⁵⁶. L'accrochage aurait ainsi été un peu trop dense d'après certains critiques¹⁵⁷.

¹⁵⁰ HUYGHE (René), « Les livres, Ouvrages sur Van Gogh », *L'Amour de l'Art*, n°5, mai 1937, n°V, n. p.

¹⁵¹ TROMP (Henk), 2010, p. 124

¹⁵² Les dates citées pour l'exposition sont celles de la couverture du catalogue des Kröller-Müller.

¹⁵³ TROMP (Henk), 2010, p. 124 et BLÜHM (Andrea), 1999, p. 72

¹⁵⁴ TROMP (Henk), 2010, p. 125 La photographie fut publiée le 7 septembre 1930 dans le *Algemeen Handelsbald*. Voir : BLÜHM (Andrea), 1999, p. 74

¹⁵⁵ BLÜHM (Andrea), 1999, p. 72. Voir également HEINICH (Nathalie), 1991, p. 169

¹⁵⁶ « the distance between the works was not much greater than the breadth of two frames », BLÜHM (Andrea), 1999, p. 72

¹⁵⁷ BLÜHM (Andrea), 1999, p. 72



Fig. 1

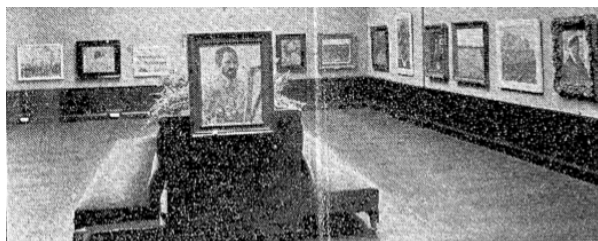


Fig. 2

Fig. 1 : Exposition Van Gogh au Stedelijk, Amsterdam. Jour de l'ouverture le 6 septembre 1930.

Fig. 2 : Exposition Van Gogh au Stedelijk, Amsterdam, publié le 7 septembre 1930 dans *Algemeen Handelsblad*.

La forme et la couleur des cadres varient, certains sont de tons clairs tandis que d'autres sont plus sombres. Il ne semble pas avoir de jeu de symétrie ni d'alternance systématique de formats comme il était de coutume au XIX^{ème} siècle.

Trois catalogues furent publiés par des auteurs différents : deux édités par le musée et l'un par la Fondation des Kröller-Müller¹⁵⁸ qui venait d'obtenir son statut de *collection nationale*, le 15 avril 1937¹⁵⁹. Le catalogue souvenir de l'exposition fut rédigé par De La Faille¹⁶⁰ mais seul le catalogue de la Fondation a pu être consulté. Ce catalogue contient uniquement les deux cent cinquante-trois œuvres prêtées par les Kröller-Müller. Un autoportrait suivi d'une citation de l'écrivain français Ernest Renan (1823-1892) ouvre l'ouvrage : « mourir à soi-même, réaliser de grandes choses, arriver à la noblesse et dépasser la vulgarité où se traîne l'existence de presque tous les individus. ». La citation place Van Gogh comme un être d'exception. Elle peut se comprendre comme l'affirmation d'une « grandeur héroïsée » justifiée ici par l'argument « il fut grand parce que malheureux »¹⁶¹. Provenant de Renan, cette citation contient sûrement une dimension spirituelle et crée de ce fait le rapprochement : Van Gogh le martyr¹⁶².

Aucune préface n'a été rédigée pour ce fascicule mais soulignons la présence d'un arbre généalogique et d'une frise chronologique. Ces deux éléments semblent témoigner d'un souci didactique : situer Van Gogh par rapport à sa famille, connaître ses ancêtres et retracer chronologiquement ses déplacements (ANNEXE-PIECE 62 p. LXXXVII).

¹⁵⁸ TROMP (Henk), 2010, p. 124

¹⁵⁹ La fortune du mari d'Helene Kröller-Müller (millionnaire) permit au couple de constituer une grande collection dont les œuvres de Van Gogh étaient les plus importantes.

¹⁶⁰ TROMP (Henk), 2010, p. 124

¹⁶¹ HEINICH (Nathalie), 1991, p. 114

¹⁶² Ernest Renan consacra une partie de son œuvre littéraire à l'étude de la religion catholique en présentant Jésus comme un homme normal. Son ouvrage *La vie de Jésus* (1863) fit une immense polémique. Il paraît donc pertinent de prendre en compte cet élément dans notre étude.

Le reste du catalogue se compose d'une liste d'œuvres. Elles sont réparties selon leur technique (dessin, aquarelle, huile) puis par ordre chronologique selon quatre grandes périodes de la vie de Van Gogh : Paris, Arles, Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise. Nos recherches n'ont toutefois pas permis de savoir si cette division correspondait à la réalité de l'accrochage. Les notices de la liste sont succinctes. Elles se composent du titre de l'œuvre, de sa technique et de ses dimensions. La majorité des notices est accompagnée d'un extrait (en français ou en néerlandais) de lettre (à Théo ou à Emile Bernard) concernant l'œuvre elle-même. Sur le même modèle, chaque période est accompagnée d'un extrait de lettre insistant sur l'état d'âme de Van Gogh. Enfin, seize illustrations en noir et blanc sont présentes sur les pages de droite, la quantité d'illustrations est donc inférieure au texte. Le catalogue montre un « infléchissement biographique »¹⁶³ en accord avec les publications de cette période et permet de centrer le propos sur l'homme.

L'identification des œuvres de cette exposition n'est pas nécessaire pour notre sujet néanmoins, nous pouvons dégager des grands thèmes présents dans l'exposition¹⁶⁴. Ceux-ci sont : *L'Arlésienne*, *les autoportraits*, *les aliscamps* et *la Berceuse*. Le catalogue fait également des rapprochements avec Delacroix, Millet et Jacob Meyer comme le fit le catalogue de De La Faille de 1927. Ces indications thématiques doivent être gardées à l'esprit, car ces rapprochements se retrouveront à l'exposition de 1937. Parallèlement, il semblerait que l'exposition avait un intérêt éducatif. Selon Louis Pierard, l'accrochage montrait les différents stades de réflexion de Van Gogh : « [L'exposition] avait une valeur documentaire considérable. Grâce aux nombreux dessins et pochades qu'avaient prêtés le neveu du peintre, fils de Théo, (...) on pouvait suivre pas à pas l'évolution de celui-ci, depuis les croquis informes et maladroits du Borinage jusqu'aux admirables compositions de Ravence faites à la plume ou au Roseau et qui ont la pureté des Hokusai »¹⁶⁵. Enfin, l'exposition semble apporter un nouvel angle de vue sur la carrière de Van Gogh notamment sur sa période hollandaise et belge¹⁶⁶. Ses deux périodes correspondent au début de l'art de Van Gogh. L'emploi récurrent des couleurs terreuses, symboles de la misère de la vie à la campagne, a donné le qualificatif de sombre.

¹⁶³ HEINICH (Nathalie), 1991, p. 62

¹⁶⁴ L'identification de chaque œuvre aurait demandé un délai temporel que nous n'avions pas dans le cadre de ce travail. Il nous semblait plus utile de repérer les thèmes exposés pour la suite de notre analyse. Sur la collection des Kröller-Müller voir : BERGE (Jos ten), *The paintings of Vincent Van Gogh in the collection of Kröller-Müller*, Otterlo : Kröller-Müller, 2003, 479 p.

¹⁶⁵ PIERARD (Louis), septembre 1937, p. 204

¹⁶⁶ BLÜHM (Andrea), 1999, p. 72

b. Les faux Van Gogh : un procès en 1932

Il est important de comprendre le déroulement et les effets du procès des faux Van Gogh d'Allemagne en 1932 pour analyser ses répercussions sur l'exposition de 1937. Cet événement eut de lourdes conséquences sur la perception du catalogue raisonné de De La Faille et dans les sphères artistiques. Pour percevoir l'origine et l'engouement suscités par ce procès, il est nécessaire de remonter à l'année 1928. En janvier 1928, le galeriste allemand Paul Cassirer (1871-1926) monte une exposition Van Gogh dans sa galerie d'art à Berlin. Pour ce faire, il sollicite l'aide de De La Faille (comme le fit la Galerie Bernheim-Jeune un an plus tôt) dont le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre va paraître. Lors de l'ouverture deux critiques d'art, Anneau de Grete et Walter Feilchenfeldt, remarquèrent des différences avec les Van Gogh de la collection d'Otto Wacker. Dès 1926, ce marchand d'art allemand, Otto Wacker, avait sollicité l'expertise de Julius Meier-Graefe¹⁶⁷ et de De La Faille pour obtenir des certificats sur ses Van Gogh. Wacker inventait que les œuvres provenaient d'un riche marchand russe qui souhaitait garder l'anonymat. Malgré l'étrangeté du récit, les experts certifièrent l'authenticité des tableaux. Cependant face aux doutes de 1928 sur ces œuvres, De La Faille désira examiner à nouveau tous les tableaux d'Otto Wacker. Après examen, il évinça trente faux tableaux et publia dès le 10 décembre 1928 la liste des numéros rejetés comme une annexe de son catalogue raisonné¹⁶⁸. De La Faille collabora avec un éditeur pour s'assurer que chaque propriétaire de son catalogue reçoive ce supplément¹⁶⁹. Dans les premiers mois, De La Faille prit Wacker pour la victime d'une supercherie mais il changera d'avis au fil des épisodes qui se succédèrent¹⁷⁰.

L'affaire s'amplifia publiquement lorsque la presse allemande s'empara de l'histoire et publia de nombreux articles décrivant des dizaines d'autres faux¹⁷¹. Au mois de décembre 1928 la galerie berlinoise Matthiesen, représentée par la Fédération allemande des marchands d'art lança un procès contre Otto Wacker. Il fut accusé d'avoir mis sur le marché trente faux Van Gogh de 1925 à 1928. Le procès débuta le 6 avril 1932 et le jugement fut rendu le 6 décembre. Durant ce temps, vingt-huit experts internationaux furent appelés à témoigner mais aucun accord sur la véracité des tableaux ne fut conclu. De La Faille lui même révisa sa position et sur trente-trois tableaux décrits comme faux il en récupéra cinq.

¹⁶⁷ PASSINI (Michela), *Julius Meier- Graefe*, à paraître

¹⁶⁸ TROMP (Henk), 2010, p. 50

¹⁶⁹ TROMP (Henk), 2010, p. 50. Précisions que nous n'avons pas pu consulter ce supplément.

¹⁷⁰ TROMP (Henk), 2010, p. 47

¹⁷¹ TROMP (Henk), 2010, p. 47

Otto Wacker fut accusé de fraude, de falsification de documentation et de violation des droits de propriété¹⁷². L'ampleur du procès fut internationale et créa d'intenses tensions entre les experts hollandais et allemands¹⁷³.

La synthèse de cet événement est essentielle à la contextualisation de notre sujet, car plusieurs points peuvent être analysés. Premièrement, la création de faux Van Gogh illustre la notoriété atteinte par le peintre au début des années trente. Les toiles de l'artiste suscitent les falsifications et subissent une augmentation de leur valeur marchande. Relevons d'ailleurs qu'une vente de l'Hôtel Drouot se tiendra quelques mois avant l'exposition parisienne, en avril 1937. Acquis pour 48 000 francs, la toile de Van Gogh fit le deuxième meilleur score de la vente, l'huile de Renoir obtenu la première place et celle de Cézanne la troisième¹⁷⁴. La cote de Van Gogh était donc en plein essor. Le catalogue raisonné de De La Faille participa à cette commercialisation. Deuxièmement, le procès remet clairement en question la fiabilité du catalogue raisonné de De La Faille et de son statut d'expert. Le catalogue contenait des œuvres que De La Faille n'a pas su identifier comme fausses. La compétence de l'expert à juger les œuvres n'est donc pas totale. Pour se défendre, De La Faille publiera en 1930 — avant le procès— *Les faux Van Gogh*. Il y mettait en rapport les faux avec les œuvres dont ils s'inspiraient.

Avec ce procès, la valeur du travail de De La Faille est donc fortement critiquée et mise en doute. C'est pour cette raison que le catalogue réalisé par la Fondation Kröller-Müller, pour l'exposition de 1930, ne mentionne pas les numéros de De La Faille : De La Faille n'est plus une référence pour eux¹⁷⁵. Les Kröller-Müller et leur conseiller, Petrus Bremmer, s'opposèrent définitivement à l'expertise de De La Faille et aux descendants de Van Gogh. Les Kröller-Müller utilisèrent une numérotation qui leur est propre. Malgré cette précaution, l'exposition de 1930 fut victime d'un scandale autour de fausses toiles (deux peupliers)¹⁷⁶. Le statut d'expert de De La Faille est affaibli mais paradoxalement son travail reste l'unique référence scientifique sur l'ensemble des travaux de Van Gogh. Dans ce contexte agité d'incertitudes, les expositions Van Gogh sont des déclencheurs de polémiques. La question de l'authenticité des toiles engendre des réactions spécifiques par rapport au propos de l'exposition, à l'attitude des organisateurs¹⁷⁷ ou encore à la construction des notices du

¹⁷² TROMP (Henk), 2010, p. 134

¹⁷³ TROMP (Henk), 2010, p. 161

¹⁷⁴ Voir N.S., « La Curiosité », *Le Journal des débats*, n°111, 22 avril 1937, p. 2 et n°114, 25 avril 1937, p. 2

¹⁷⁵ TROMP (Henk), 2010, p. 124

¹⁷⁶ TROMP (Henk), 2010, p. 125

¹⁷⁷ Baard (directeur du Stedelijk museum d'Amsterdam) ne parle pas des faux Van Gogh dans l'avant-propos du catalogue édité par le musée, voir TROMP (Henk), 2010, p. 125

catalogue. Pour l'étude de la construction de l'exposition de 1937, il s'agira d'éclaircir ces interrogations : quelle attitude fut adoptée par les organisateurs de l'exposition Van Gogh de 1937 dans ce contexte ? Le catalogue de De La Faille leur servit-il de référence ? Des faux furent-ils découverts ? Les Kröller-Müller prêtèrent-ils des œuvres ?

c. La rétrospective d'Alfred Barr au Moma en 1935

La seconde grande manifestation monographique sur Van Gogh à laquelle nous allons nous intéresser se tient au Museum of Modern Art de New York (4 novembre 1935-5 janvier 1936). Nous n'avons pas trouvé de document attestant la présence de l'un des quatre auteurs de l'exposition Van Gogh de 1937 à cette manifestation, mais il paraît évident qu'ils en ont eu connaissance. Huyghe publie un article sur le catalogue de l'exposition du Moma et ce catalogue figure dans la bibliographie du catalogue de l'exposition Van Gogh. Alfred Barr¹⁷⁸, directeur du musée depuis 1929, supervise cette exposition *Vincent Van Gogh* de cent vingt-neuf œuvres dont seulement quatre ne sont pas du peintre hollandais¹⁷⁹. Souvenons-nous que les œuvres de Van Gogh furent déjà mises à l'honneur lors de l'exposition inaugurale du musée en 1929 : *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*. Les artistes de cette exposition représentaient la source de l'art « moderne » selon Barr qui dès 1925, construisait des graphiques illustrant la généalogie de l'art moderne.

L'exposition de 1935 est la première exposition monographique sur Van Gogh dans un musée américain, signalons qu'à cette date les Etats-Unis possèdent onze œuvres de l'artiste selon le recensement du catalogue d'exposition. Cette exposition est donc une manifestation de grande envergure.

Notre intérêt se portera tout d'abord sur les photographies des salles¹⁸⁰, l'étude du catalogue se fera dans un second temps. Les photographies nous permettent d'aborder très concrètement la mise en espace d'une exposition Van Gogh¹⁸¹. Les treize photographies que nous possédons nous montrent des salles spacieuses et relativement neutres. Aucune inscription n'est visible sur les murs à part à l'entrée de l'espace d'exposition où le titre est indiqué

¹⁷⁸ Pour plus d'informations sur le parcours professionnel et intellectuel d'Alfred Barr, voir : KANTOR (Sybil Gordon), 2002

¹⁷⁹ Ce chiffre a été calculé en fonction du catalogue d'exposition. Parmi l'exposition il y avait deux portraits de Van Gogh, l'un par Russel et l'autre par Gauguin ainsi que deux dessins l'un par Gauguin et l'autre par Daumier.

¹⁸⁰ Le contexte de réalisation de ces photographies n'a pas été trouvé ni approfondi dans le cadre de ce mémoire. Ces documents étant conservés dans les archives du Moma on peut supposer qu'ils ont été réalisés dans le cadre d'une commande officielle.

¹⁸¹ Précisons que le travail photographique de Barr fut déjà le sujet d'étude de Mary-Anne Staniszewski et que son ouvrage, *Power of display : a history of exhibition installation at the Museum of Modern Art* est pour nous une référence.

(ANNEXE-PIECE 57 p.LXXXIV). Les murs sont de couleur claire, les tableaux sont accrochés sur une seule rangée et sont bien espacés, la luminosité semble harmonieusement répartie. De légers jeux de symétrie peuvent être soulignés (ANNEXE-PIECE 59 p. LXXXV) mais ceux-ci ne semblent pas dominer la mise en espace des œuvres. Par contre, il est évident que certains rapprochements ont été mis en avant par l'accrochage. Les deux œuvres de l'*Arlésienne* —celle de Van Gogh et celle de Gauguin— sont voisines. La toile, *Les Mangeurs de pommes de terre* est encadrée par deux études de portraits préalables. La mise en relation de ces œuvres a donc pour but de produire du sens. Les œuvres ont volontairement été rapprochées pour que le visiteur puisse faire la comparaison. Cet extrait d'accrochage semble montrer un parti pris didactique et dynamique : le rapprochement des œuvres est éloquent. Le dialogue entre les images s'enrichit dans la photographie IN44.5D (ANNEXE-PIECE 60 p. LXXXVI). Deux toiles de dimensions similaires encadrent deux petites œuvres superposées. Ces deux peintures de Van Gogh encadrent leur source d'inspiration. La toile *Les hommes buvants* de Van Gogh côtoie la gravure de Millet dont elle s'inspire, de même pour la toile de Van Gogh *Le Bon Samaritain* inspirée de Delacroix. Cet ensemble a donc pour but de montrer l'origine des réalisations de Van Gogh. Cependant, cette photographie semble contredire la description de Staniszewski pour qui l'œuvre de Delacroix serait reproduite en photographie sur le cartel¹⁸². L'œuvre de Delacroix n'est d'ailleurs pas présente dans le catalogue d'exposition. La reproduction d'une photographie sur un cartel existerait uniquement pour ce cas. Or selon la photographie de la salle, l'image de Delacroix (gravure ou photographie, il n'est pas possible de le définir) est encadrée indépendamment du cartel. Cette contradiction, loin d'être anodine, ouvre notre réflexion sur la place et le statut de la photographie de reproduction dans les expositions d'art. Car si l'image de Delacroix est une photographie son statut diffère inévitablement selon son emplacement. Encadrer la photographie lui conférerait une valeur esthétique : le substitut mérite d'être exposé parmi les originaux et comme eux. Inversement, mettre la photographie sur le cartel lui confère une valeur documentaire : sa monstration n'a pas la même disposition que les œuvres. Nous ne trancherons pas ici sur la place de cette photographie mais l'hypothèse de la photographie encadrée est primordiale car elle se rapproche du dispositif de l'exposition de 1937. Ne connaissant pas le contexte de réalisation des photographies des salles (commande officielle, avant ou après l'ouverture de l'exposition) il est possible que l'accrochage ait changé au cours

¹⁸² STANISZEWSKI (Mary-Anne), 1998, p. 62

des mois d'ouverture. Ce paradoxe nous permet juste d'amorcer une réflexion sur la place de la photographie dans une exposition de peintures.

Dans les salles, plusieurs styles de cadres peuvent être distingués. Certains cadres sont assez larges et massifs, probablement dorés (ANNEXE-PIECE 61 p.LXXXVI) tandis que d'autres semblent plus discrets et de couleur claire (ANNEXE-PIECE 58 et 59 p. LXXXIV). A côté de chaque œuvre, des petits cartels sont distinguables. La photographie IN44.2B montre des cartels allongés à côté du tableau de *l'Arlésienne* et sur le mur du retour. Leur présence nous conforte dans une interprétation pédagogique de l'accrochage. A la même époque, ce type de dispositif et de matériel n'était pas utilisé dans les musées de Beaux-Arts français.

Selon Staniszewski, Barr établit au fil de ses expositions une « méthode d'accrochage ». Les caractéristiques de cette méthode correspondent tout à fait aux éléments présents dans cette exposition. Barr préférait les murs de couleurs naturelles pour créer un environnement neutre. Il ne voulait pas serrer les œuvres et chercher l'espace. Par ces actes, la France vit en Alfred Barr un conservateur précurseur.

Selon Staniszewski, les étiquettes explicatives de l'exposition Van Gogh—fréquentes dans les expositions de Barr— mentionnaient ici le titre, la date du tableau ainsi que des extraits de lettres issus de la correspondance de Van Gogh. Cet élément paraît novateur comparé à l'exposition du Stedelijk de 1930 notamment (les extraits de lettres étaient dans le catalogue). Les extraits, issus de la correspondance entre Van Gogh et Théo décrivent le tableau dont il est question. La lecture est donc associée à la contemplation dans une volonté pédagogique : Barr voulait concevoir des expositions explicites et plaisantes. Le visiteur découvre simultanément les œuvres et les lettres de Van Gogh. On peut imaginer que cette lecture produise un sentiment de rapprochement entre le visiteur et la personne de Van Gogh : Van Gogh nous décrit lui-même ses œuvres. Par cet acte, Barr initie une nouvelle manière d'exposer Van Gogh. Ajoutons tout de suite que d'après le catalogue de l'exposition une lettre originale de Van Gogh était exposée. Or, le fait de citer un extrait d'une lettre sur un cartel ou de montrer l'original ne procure pas le même message. Comme pour la photographie, l'emplacement contribue au sens de lecture. Nos recherches ne nous ont pas permis de savoir comment cette lettre fut exposée, en vitrine ou encadrée. Le catalogue indique juste qu'une esquisse de la *Chambre* était présente sur la lettre. La lettre devait sûrement être placée à côté de l'huile de Van Gogh sur le même sujet. Plus que l'écrit, l'original de la lettre se justifiait probablement par son dessin, permettant de mettre en rapport l'esquisse et l'œuvre finale.

Le second élément mentionné par Staniszewski concerne la composition des cimaises. Elle décrit l'accrochage de cette exposition comme une installation à la logique esthétique et non décorative¹⁸³. Le parcours respecte le style, l'ordre chronologique dans chaque style et le sujet de l'œuvre, loin des accrochages symétriques. Ainsi, l'exposition de Barr est une composition dans laquelle les cartels augmentent le sens du parcours¹⁸⁴. L'exposition fait donc référence en de multiples points aux conseils du Colloque de Madrid : présentation aérée, cimaises de couleur claire, cartels... L'influence du Colloque de Madrid a sûrement conforté Barr dans son désir de dispositif pédagogique.

Dressons un constat du catalogue d'exposition. Celui-ci débute directement avec la liste des membres des Comités. Soulignons à ce sujet qu'Helene Kröller-Müller fait partie des « patrons of the exhibition ». L'auteur du catalogue n'est pas précisé mais Miss Dorothy C. Miller, membre du Moma, se détache tout de même par les remerciements qui lui sont accordés pour la constitution de la bibliographie et son travail sur le catalogue¹⁸⁵. Parmi ces paragraphes de remerciements, se trouvent des informations sur la méthode de travail. Les extraits de lettres utilisés proviennent des Lettres de Van Gogh à Théo et à Emile Bernard¹⁸⁶ dont la traduction en anglais a été faite spécialement à l'occasion de l'exposition¹⁸⁷. Enfin, Le catalogue raisonné de De La Faille est mis en avant comme une source inestimable¹⁸⁸. L'affaire des faux Van Gogh n'est pas mentionnée et la véracité du travail de De La Faille reste intacte pour les auteurs de l'événement. Malgré le procès et les accusations qui suivirent, le catalogue raisonné de 1928 reste une référence. En l'utilisant et en remerciant De La Faille, Barr revalorise l'image de l'expert.

A la suite de ces premières pages, des séries d'extraits de lettres sont listées selon onze thèmes correspondants à la vie de Van Gogh ainsi que son statut d'artiste dans une histoire sociale: « ambition, purpose, trial and error, health: physical and mental, K and Christine, impressions of place, art and technique, “la vie de bohème”, dealers, collectors, critics and museums, prices, society and artists, morality and society, religion ». La majorité de ces thèmes concerne la vie de Van Gogh et non sa pratique artistique. Nous verrons que certains d'entre eux entrent en résonance avec l'exposition de 1937. Plus qu'un catalogue d'exposition, l'ouvrage s'apparente à un manuel expliquant la vie de Van Gogh. Toujours

¹⁸³ STANISZEWSKI (Mary-Anne), 1998, p. 66

¹⁸⁴ STANISZEWSKI (Mary-Anne), 1998, p. 64

¹⁸⁵ BARR (Alfred), 1935, p. 15

¹⁸⁶ BARR (Alfred), 1935, p. 14

¹⁸⁷ « Notes marked “Lettters to Bernard” are translated from *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, Ambroise Vollard, 1911. » dans BARR (Alfred), 1935, p. 49

¹⁸⁸ BARR (Alfred), 1935, p. 15

dans un exercice d'amplitude, deux pages sont dédiées à une chronologie de la vie de Van Gogh. Cette chronologie est plus détaillée que celle du catalogue de 1930. Elle ne mentionne pas uniquement les déplacements de l'artiste mais situe certaines des réalisations visibles dans l'exposition. Les trois pages suivantes concernent la liste des « books Van Gogh reads cited in his letters. ». Cette partie, consacrée aux lectures de Van Gogh est novatrice. Sa présence indique l'existence d'une recherche scientifique préalable. Le catalogue du Moma témoigne des transformations autour du catalogue d'exposition dans les années 1930¹⁸⁹. En intégrant des recherches, le catalogue d'exposition s'affirme comme un outil scientifique. Le catalogue devient un genre littéraire à part entière. Le troisième document inédit est une carte schématisée de la Hollande et de la Belgique sur laquelle sont mentionnées les villes dans lesquelles Van Gogh a vécu. Le cinquième élément que nous devons considérer avec attention est l'arbre généalogique de la page 41. Un arbre généalogique existait déjà à l'exposition hollandaise de 1930 et les auteurs de l'exposition américaine leur attribuent leur inspiration : « the catalogue of works by van Gogh from the Kröller-Müller Foundation exhibited at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1930, suggested the genealogy. »¹⁹⁰. Ces innovations mettent à la disposition des lecteurs des outils visuels et pédagogiques autour de la vie de Van Gogh. Le catalogue d'exposition devient un livre utile et enrichissant puisque ces documents n'ont pas été exposés.

Concentrons-nous à présent sur la construction des notices dans une perspective microhistorique. Avant leur commencement, une courte introduction explique la logique du catalogue. Celui-ci est divisé en deux parties : les huiles et les autres médiums (dessins, aquarelles et gravures). L'ordre chronologique respecte le catalogue de De La Faille. Les notices sont beaucoup plus complètes que celles du catalogue de 1930. Elles mentionnent le titre de l'œuvre, les dimensions, la date, le lieu de création, le numéro de De La Faille et le propriétaire. La notice se situe sur la page de gauche alors que la page de droite est réservée systématiquement à l'illustration en noir et blanc, chaque notice possède son illustration. Si l'on se réfère à Marcel Nicolle et son intervention de 1931, les notices de ce catalogue sont trop importantes pour constituer un catalogue sommaire mais restent néanmoins trop courtes pour incarner le catalogue complet. Effectivement, les historiques des provenances ou des expositions ne sont pas indiqués. Ajoutons toutefois que la majorité des notices comporte un extrait de lettre concernant le tableau, vraisemblablement les mêmes que ceux sur les cartels

¹⁸⁹ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012

¹⁹⁰ BARR (Alfred), 1935, p. 15. Pour l'analyse du texte du catalogue de l'exposition, voir: KANTOR (Sybil Gordon), 2002

de l'exposition. Les notices du catalogue offrent donc de nouvelles informations, celles-ci ne concernent pas directement l'histoire de l'œuvre mais influent sur sa perception. Les citations des lettres de Van Gogh sont donc omniprésentes, dans l'exposition comme dans son catalogue. L'ensemble des extraits de lettres met à la disposition des lecteurs un second texte dans le catalogue de l'exposition. Enfin, lorsqu'une source d'inspiration de Van Gogh est mise en rapport avec l'œuvre, comme nous l'avons vu pour Gauguin, la source est indiquée par le même numéro suivi d'un *A*. Cette numérotation renforce le lien entre les deux œuvres puisqu'elles portent le même numéro de catalogage. Les œuvres sont proches sur les cimaises comme sur le catalogue. L'ouvrage se clôture sur une bibliographie, correspondant à une autre nouvelle transformation du statut du catalogue d'exposition. Le visiteur et le lecteur sont invités à améliorer leur connaissance. Ce catalogue d'exposition représente un ouvrage important, par sa taille et ses documents. Le prix de l'ouvrage ne nous est pas connu mais il est facilement imaginable qu'un tel livre ne soit pas à la portée de toutes les bourses. En revanche, l'exposition vue par des centaines de visiteurs fut un grand succès, et aurait été décrite aujourd'hui comme une exposition « blockbuster » : « the Vincent van Gogh Exhibition, which opened November 5 at the museum of Modern Art, has drawn a record-breaking attendance of 70,000 in its first month, just ended. »¹⁹¹. Pour conclure sur cette manifestation, nous recenserons les grands thèmes présents pour saisir prochainement les différences avec l'exposition de 1937 : *Les Mangeurs de pomme de terre, autoportrait, le Père Tanguy, Saintes-Maries, Monsieur Roulin, Les godillots, Les tournesols, Cyprès, Café la nuit, La berceuse, Vue d'Arles, Les oliviers, Le couloir de l'asile de Saint-Rémy, Les scloneurs et scolneuses et le Portrait du D^r Gachet*.

3. Les acteurs d'une innovation muséologique : parcours, fonctions, positionnement

Concentrerons-nous pour le moment sur le parcours et le rôle des acteurs de l'exposition Van Gogh, leur conception du musée faisant l'objet de notre troisième partie. Si le titre de chacun est défini dans le *Rapport* de Labbé et le catalogue d'exposition, prenons le temps de recadrer certaines fonctions pour mieux définir les tâches et l'espace de décision de chacun. Rappelons-nous que le montage d'exposition est un travail d'équipe et ne peut être l'œuvre d'une seule personnalité. Au contraire, il semble évident que dans cet environnement

¹⁹¹« Van Gogh exhibit has drawn record breaking audience », lettre du 6 décembre 1935, Archive en ligne du Moma :

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/273/releases/MOMA_1934-35_0088_1935-12-06_12635-42.pdf?2010

d'Exposition Internationale, l'exposition Van Gogh ait été portée par plusieurs acteurs au sien d'un réseau d'individus. Puisque le terme de « commissaire d'exposition » n'est pas employé dans les textes étudiés (nous verrons pourtant qu'il existe déjà à cette date¹⁹²), nous nous sommes inspirés de l'étude de Jérôme Glicenstein et continuons d'utiliser le vocable d'« auteurs ». Cependant, si Glicenstein définit les auteurs comme: « toutes les personnes dont l'activité consiste à concevoir des dispositifs de présentation de l'art » nous suggérons de réduire la définition pour établir un panel plus précis des différents régimes d'auctrialité possibles. Découvrons à présent les origines sociales et les parcours professionnels des quatre auteurs. Les expériences muséales de Huyghe et Rivière contrasteront avec les personnalités littéraires de Rewald et Florisoone.

a. René Huyghe

En 1937, René Huyghe (1906-1997) vient d'être nommé Conservateur du département des Peintures, Dessins et Chalcographies au musée du Louvre. Agé de trente et un ans, Huyghe est l'un des plus jeunes conservateurs de l'époque. Il donne également des cours à l'Ecole du Louvre. Nous décortiquerons son rôle primordial dans l'exposition Van Gogh mais constatons d'ores et déjà que le catalogue de l'exposition le présente comme « l'organisateur » de l'événement. A la suite de la liste des membres du comité d'honneur on peut lire : « l'Exposition a été organisée par M. René HUYGHE ». Cette formulation est à souligner car son emploi est inédit, à cette époque les expositions n'avaient généralement pas d'auteur. Le catalogue de l'exposition n'est pas la seule source à présenter Huyghe de cette manière. Les témoignages indirects des revues le citent dans ce sens : « il suffit d'aller voir l'exposition Van Gogh qu'a organisé René Huyghe »¹⁹³. Les intervenants de l'enquête de *Beaux-Arts* ne cessent de répéter son nom —pour le critiquer ou non— jusqu'à ce que l'évènement devienne l'exposition de Huyghe, « le réalisateur »¹⁹⁴. Précisons cependant qu'un second auteur est indiqué dans le catalogue de l'exposition : « commissaire général pour la Hollande : M. le Dr ROELL, Directeur des Musées municipaux d'Amsterdam ». Huyghe reste pourtant la personnalité la plus valorisée. Les archives comme les articles n'évoquent pas ce deuxième auteur dont la dénomination comme tel fait certainement suite à un accord administratif pour les prêts d'œuvres, comme il va être démontré.

¹⁹² Précisons que le statut de commissaire d'exposition ne correspond ni à un poste, ni à une fonction. L'importance de l'accrochage a apporté de la légitimité et l'autonomisation du commissaire d'exposition. Voir POLLAK (Michael), HEINICH (Nathalie), 1989, p. 34

¹⁹³ FOSCA (Francis), 13 août 1937, p. 8

¹⁹⁴ BOUYER (Raymond), avril 1937, p. 370

Le fait de désigner précisément une personne comme « auteur » de l'exposition est peu fréquent dans les musées parisiens de ces années. En effet, après analyse d'un petit corpus de catalogues d'expositions d'art à Paris, seuls ceux du musée du Jeu de Paume mettent en valeur un auteur. Avec la mention : « cette exposition a été organisée grâce au concours de » le catalogue des *Arts de la Chine Ancienne* au musée de l'Orangerie peut-être considéré comme une exception, bien que la formule soit légèrement différente de celle du catalogue Van Gogh. Or la phrase ouvre sur une liste de noms et n'identifie pas une seule personne¹⁹⁵. Au contraire, depuis 1934 le musée du Jeu de Paume indique dans tous ses catalogues l'auteur de l'exposition : André Dezarrois : « cette exposition a été organisée par M. André Dezarrois, Conservateur du Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines ». A partir de 1936¹⁹⁶, la présentation de cet auteur change et il devient *Commissaire général* comme nous pouvons le constater dans le catalogue de l'exposition d'art catalan de 1937 : « organisateur et commissaire général de l'Exposition : André Dezarrois ». Dezarrois conservateur depuis le 1^{er} décembre 1930 fait donc preuve de modernité. En se désignant comme auteur, il indique que les choix et les partis pris lui reviennent, il gère : « un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux »¹⁹⁷. Même si l'auteur n'est pas seul à penser à ces tâches, il en est le « chef d'orchestre » comme le dit Jérôme Glicenstein ou le « maître d'œuvre » selon Nathalie Heinich¹⁹⁸.

Cette démonstration sur la rareté de la mise en valeur d'un auteur d'exposition nous permet de continuer attentivement l'étude de la carrière de Huyghe. Bien que Dezarrois s'attribue aussi un titre d'auteur d'exposition depuis quelques années, cette mention reste rare et novatrice. Pour comprendre comment Huyghe est parvenu à ce titre, penchons-nous sur son parcours professionnel avant 1937. Dans sa jeunesse, René Huyghe se destinait à Normale Supérieure, il s'inscrivit en licence de lettres à la Sorbonne et suivit simultanément les cours de l'Ecole du Louvre pour lesquels il obtenu les félicitations du jury. Face à sa capacité de travail, son professeur Louis Hauteœur (1884-1973) lui proposa un poste au musée du Louvre. En 1927 Huyghe devint donc chargé de mission au département des Peintures. Il réalisa entre autres des « conférences promenades » suite à la proposition de Verne¹⁹⁹. Trois ans plus tard, à l'âge de 24 ans, Huyghe est désigné au poste de Conservateur adjoint pour remplacer Hauteœur.

¹⁹⁵ Le même phénomène se produit pour le catalogue d'exposition *Le bois de Boulogne*, 1937, où les institutions muséales sont désignées comme les organisateurs, sans identifier une personne.

¹⁹⁶ Voir les catalogues d'exposition *L'art italien des XIXème-XXème siècle* (1936), *L'art espagnol contemporain* (1936), *L'art autrichien* (1937).

¹⁹⁷ DAVALLON (Jean), 2000, p. 11

¹⁹⁸ POLLAK (Michael), HEINICH (Nathalie), 1989, p. 39

¹⁹⁹ (D) HUYGHE (René), 1994, p. 58

Les membres du jury faillirent l'évincer à cause de sa jeunesse mais grâce à sa motivation et sa maturité, Huyghe obtint le poste. Cette entrée remarquable dans le monde muséal généra un mythe autour du jeune âge de Huyghe. Durant cette même année, le conservateur du Louvre Jean Guiffrey, dut s'absenter en Egypte. Par conséquent, il confia l'organisation de l'exposition Delacroix à Huyghe²⁰⁰. L'exposition, que nous détaillerons prochainement, fut un événement clé dans l'apprentissage expographique de Huyghe. Elle fut un succès et permit à Huyghe d'acquérir ses premières connaissances du terrain en matière d'organisation. Suite à cette réussite de 1930, Huyghe participa à l'organisation de l'exposition de peinture française à la Burlington House à Londres et tout au long de sa carrière, Huyghe organisa plusieurs expositions en France et à l'étranger. Parallèlement, il siégera au comité consultatif des Musées Nationaux et soutiendra les expositions impressionnistes de l'Orangerie. Huyghe était « l'un des maîtres d'œuvre de la politique d'exposition de la RMN »²⁰¹.

Désigné pour occuper le poste de Conservateur, le jury le trouvait encore trop jeune et en manque d'expériences. Huyghe fut donc officiellement chargé d'une mission à l'étranger pour l'étude des problèmes muséographiques par le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. De 1932 à 1934, Huyghe quitte le Louvre pour faire un voyage de découverte grâce au financement de David-Weill (président du Conseil des Musées et patron de la Banque Internationale Lazard)²⁰² sur lequel nous reviendrons. Durant cette période, Huyghe visite l'Europe (Allemagne, Pays Scandinaves, Russie, Pologne, Espagne et Portugal, septembre-octobre 1932 ; la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Italie, la Hongrie, l'Autriche, la Tchécoslovaquie et la Suisse, mars à juin 1933), puis les Etats-Unis, mai- juillet 1934. Ses résultats devaient être exposés dans un ouvrage intitulé *La conception et l'organisation des Musées d'Art en Europe et aux Etats Unis* qu'il n'écrivit finalement jamais, faute de temps²⁰³. Une conférence fut organisée à son retour pour qu'il puisse exposer ses réflexions mais aucune trace n'a pu être trouvée lors de ces recherches²⁰⁴. Fort de ses voyages et de ses expériences, Huyghe fut membre de la délégation française du Congrès de Muséographie de Madrid en 1934. Par son parcours, Huyghe était donc conscient des réflexions en cours sur les musées. Il participait à la vie du Louvre et connaissait les institutions muséales étrangères.

²⁰⁰ (D) HUYGHE (René), 1994, p. 62

²⁰¹ PASSINI (Michela), à paraître

²⁰² (D) HUYGHE (René), 1994, p. 68

²⁰³ AMN, O 30 358, dossier pièces personnelles 1930-44

²⁰⁴ La conférence fut donnée le 24 novembre [1935]. Archives des Musées nationaux (AMN), Huyghe O30358, dossier « mission muséographique », carton d'invitation à la conférence.

Selon Pascal Ory, aucun engagement politique de Huyghe n'est connu durant cette époque²⁰⁵. Nous reviendrons sur la position politique de Huyghe avec l'étude de son rôle d'éditeur.

Ajoutons qu'en 1937 Huyghe ne fut pas uniquement l'organisateur de l'exposition Van Gogh. Cette même année, il fut le secrétaire de la Classe III Section I avec Georges-Henri Rivière et cumula le titre de secrétaire du jury du groupement I. Huyghe et Rivière ont dû s'investir largement dans l'exposition *Muséographie* puisque la préface d'Henraux leur rend un bel hommage : « mais c'est à M. René Huyghe (...), que revient surtout le mérite de cette exposition, de son programme et de sa présentation. Il a tout conçu et organisé, de concert avec M. G. H. Rivière (...) »²⁰⁶.

De plus, il participa à la création de la section peinture de l'exposition *Les Chefs-d'œuvre de l'Art Français*. En tant que membre du comité d'action, il organisa également la section *L'art et la science* au Palais de la Découverte, dont il fut l'initiateur²⁰⁷. L'année 1937 est donc une phase importante pour Huyghe car ses responsabilités sont officielles et multiples, exposant son travail à une visibilité accrue. L'exposition Van Gogh ne représentait qu'une mission parmi d'autres bien que Huyghe semble l'avoir favorisée : « mais je réservai la majorité de mon temps et de mes efforts à mettre sur pied la présentation de la grande exposition Van Gogh »²⁰⁸. Cependant, les activités de Huyghe ne se cantonnaient pas aux musées, il était également un homme de presse. Favorisé par son père (journaliste et rédacteur en chef), Huyghe écrivit des critiques artistiques dès l'âge de 16 ans. Encore jeune étudiant, il avait déjà eu l'expérience de divers postes dans la rédaction de revues (critique dans *Opinion Républicain*, rédacteur en chef suppléant dans *L'Architecture*, collaborateur à *Beaux-Arts* et au *Bulletin des Musées*)²⁰⁹. C'est ainsi qu'en 1931 à l'âge de 24 ans, il prit la direction de *L'Amour de l'Art*. La revue fondée en 1920 par Louis Vauxcelles était alors en plein déclin. Pour lui redonner de l'élan, Huyghe appela son ami Germain Bazin²¹⁰ à collaborer avec lui. Ensemble, ils en firent l'une des revues d'art les plus importantes de l'entre-deux-guerres²¹¹. Constatons que les professions de Huyghe et de Bazin rallièrent la revue aux musées nationaux.

²⁰⁵ (D) ORY (Pascal), 2008, p. 58

²⁰⁶ HENRAUX (Albert) dans BOUCHER (François), 1937, p. 1

²⁰⁷ [Exposition. Paris, Palais de la Découverte, 1937], 1937, p. 108

²⁰⁸ (D) HUYGHE (René), 1994, p. 83

²⁰⁹ (D) HUYGHE (René), 1994, p. 74

²¹⁰ En 1931, Bazin était le secrétaire général de la revue et devint rédacteur en chef adjoint en 1932, voir (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 257

²¹¹ LEGLISE (Matthieu), 2013, p. 11

Une fois directeur, Huyghe présenta un nouveau programme et insista sur la mise en page des images dans le but de créer une « perception affective »²¹². Nous retiendrons ici que l'agencement des images de Huyghe et de Bazin apporte une approche sensible fondée « sur la conviction que l'image offrait un accès privilégié à la psychologie (...) »²¹³. Huyghe voulait que la « démonstration par l'image » prenne le pas sur le texte et nous nous souviendrons de cette idée lors de l'analyse de l'exposition Van Gogh.

Parallèlement, pour capter et fidéliser leurs lecteurs, Huyghe et Bazin publièrent une *Histoire de l'art contemporain* constituée en chapitre dans chaque numéro puis éditée en ouvrage indépendant en 1935 ; l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943) en rédigea la préface. Précisons la position de Huyghe par rapport à l'art contemporain. Selon lui, l'art moderne était fini et il fallait : « construire une relève alliant modernisme de la vision et fidélité (...) à la tradition »²¹⁴. *L'Amour de l'art* a donc retranscrit cette idée et préconisait à l'art présent de se baser sur la tradition, soit la fin du XIX^{ème} siècle²¹⁵. Huyghe était donc dans la continuité de son professeur Louis Hautecœur et ses *Considérations sur l'art d'aujourd'hui* de 1929²¹⁶. Les préférences esthétiques de Huyghe reflètent une pensée politique. Comme le dit Matthieu Leglise : « l'impasse d'un “retour à l'ordre” de plus en plus académique et l'essoufflement des mouvements d'avant-garde sonnent la fin de “ l'après guerre” (...) : c'est dans ce contexte que la politisation de la vie artistique s'accroît, et dessine une carte extrêmement complexe des tendances critiques et théoriques, dont les coordonnées principales sont l'attraction croissante d'un pôle marxiste et d'un pôle fasciste auprès des intellectuels et des artistes de l'époque »²¹⁷. Huyghe et sa revue évolueraient dans cette ambiance complexe tandis que Catherine Fraixe lie de manière certaine *L'Amour de l'Art* au groupe « ni de droite, ni de gauche ». Cette « troisième voie » était proche de l'Ordre Nouveau. Créé en 1931, l'Ordre Nouveau rassemblait des groupes « non-conformistes des années 30 » qui s'opposaient aussi bien au communisme qu'au libéralisme. Leur objectif était de fonder une révolution spirituelle indépendante des idéologies politiques principales. L'Ordre Nouveau transmettait ainsi un esprit révolutionnaire que Huyghe souhaitait voir dans la vie artistique. *L'Amour de l'Art* prônait une « révolution spirituelle » qui devait être une proposition artistique autre que les avant-gardes ou l'académisme. Comme il le sera démontré, cette

²¹² (D) HUYGHE (René), 1994, p. 80

²¹³ (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 261 Précisons que les recherches de Catherine Fraixe sont essentielles pour étudier les rapports de Huyghe et de sa revue.

²¹⁴ (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 278

²¹⁵ (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 259

²¹⁶ (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 257

²¹⁷ LEGLISE (Matthieu), 2013, p. 88

vision de l'art influença le choix du peintre Van Gogh pour l'exposition pratique d'un musée d'art de la Classe III.

b. Georges-Henri Rivière

Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, Georges-Henri Rivière (1897-1985) est avec Huyghe le secrétaire de la Classe III Section I. Son titre n'apparaît pas sous la liste des comités mais dans la préface de Huyghe qui le remercie pour sa participation : « le programme de cette exposition, qui doit tant aux conseils de MM. Albert S. Henraux et G.-H. Rivière (...) ». En effet la presse le cite dans l'organisation de l'exposition²¹⁸ et selon Pascal Ory, Rivière aurait élaboré le programme définitif de l'exposition Van Gogh après un voyage en U.R.S.S²¹⁹. Essayons de retracer schématiquement les grandes lignes du parcours professionnel de Rivière pour comprendre comment il a obtenu ce poste de secrétaire général. Pour ce faire nous nous appuyons sur les précieuses recherches de Nina Gorgus et de Pascal Ory.

Destiné à une carrière de musicien, Rivière travaillera finalement dans et pour les musées jusqu'à en devenir une figure emblématique. Il suit les cours de l'Ecole du Louvre et l'enseignement de Marcel Mauss, puis devient en 1928 l'assistant de Paul Rivet, directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Ensemble, ils réorganisent l'édifice du musée pour lequel Rivière présente les nouveaux plans en 1929. Entre temps, Rivière conçoit avec succès sa première exposition sur les *Arts anciens de l'Amérique* au musée des Arts Décoratifs dont le principe d'exposition nous occupera dans notre troisième partie²²⁰. A la suite de cet événement et de ses différentes activités (Rivière est présent dans de nombreux comités d'action, comme celui de Cézanne en 1936) il s'imposa parmi les intellectuels du monde muséal jusqu'à devenir « omniprésent » avec des interventions dans la presse, à la radio et des conférences²²¹.

Comme pour son ami Huyghe, les voyages de Rivière influencèrent beaucoup sa vision du musée. En 1929 il part aux Etats-Unis et en Suède, et visite l'Europe de l'est (Cologne, Berlin, Leningrad, Moscou...) pendant six semaines en 1936. A son retour, il se consacrera à l'exposition de *La Maison rurale* et à celle sur Van Gogh. *La Maison rurale*, exposition scientifique constituée uniquement de reproductions, lui permet de proposer un modèle de muséographie et d'expérimenter sa faisabilité²²². Aux côtés de Paul Rivet, Rivière travailla

²¹⁸ N.S., *La Lumière*, 11 juin 1937, n. p.

²¹⁹ (D) ORY (Pascal), 1990, p. 529

²²⁰ FAUCOURT (Camille), inédit, 2013

²²¹ (A) ORY (Pascal), 2008, p. 28

²²² (A) ORY (Pascal), 2008, p. 64

également au Palais de la Découverte à la section ethnographique intitulée *Quelques étapes du progrès*. Des objets et documents illustraient l'évolution des techniques : du feu à l'électricité, le bateau à vapeur... Durant cette année 1937, Rivière gère des expositions de deux typologies : les musées de science et les musées d'art.

D'autre part, Rivière était devenu depuis le 1^{er} mai 1937 le Conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires inauguré dans le nouveau bâtiment du Trocadéro. La section art et traditions populaires du musée de l'Homme était ici devenue autonome. Il faut donc voir Rivière comme le précurseur des musées d'ethnographie. En 1937, Georges-Henri Rivière a 40 ans et ses connaissances sur les musées sont concrètes et universitaires. Il connaît les débats et y participe par de nombreux articles. Sa pensée politique transparait dans ses écrits et correspond aux préoccupations du Front populaire. Ainsi, « le destin de Georges-Henri Rivière a été organiquement lié à [cette] conjoncture politique et intellectuelle »²²³. Rivière participe à la création de l'Association Populaire des Amis du musée mis en place avec Jean Zay, Huisman et Henri Verne. L'idée que le musée doit avoir un impact social pour la société est très présente chez Rivière et influe sur sa mise en espace muséale. Ainsi, dans son article « Le nouveau destin des musées de France » de 1937, publié justement dans *L'Amour de l'Art*, Rivière développe l'influence des nouvelles conditions de travail sur le public muséal²²⁴. Il prône la décentralisation et fait explicitement référence aux réformes du Front populaire pour montrer leurs répercussions dans le monde muséal. Par exemple : « le tourisme populaire, facilité par les congés payés, amènera aux musées de Paris et de la province des quantités de visiteurs nouveaux ». Rivière souhaite une muséographie plus « humaine », « accueillante et intelligible » et insiste sur l'ouverture de l'histoire de l'art à la sociologie et à la technologie²²⁵. Rivière semble exprimer ici une volonté de « popularisation culturelle »²²⁶. Ces arguments nous permettent de saisir une fois de plus l'importance des interactions entre la politique et les musées. La conception du musée de Rivière et ses influences soviétiques feront l'objet d'une prochaine partie pour établir leurs liens avec l'exposition Van Gogh. Néanmoins, précisons dès à présent l'activité de Rivière dans le monde des revues. Avec autant d'énergie que Huyghe, Rivière collabora à de nombreux périodiques tels *Cahiers d'art*, *Documents* ou *L'Amour de l'Art*. De par son parcours et sa personnalité, Rivière était légitime pour assurer le poste de secrétaire général de la Classe III. Il semblerait même que la place de

²²³ (D) ORY (Pascal), 2008, p. 23 Indiquons que Nina Gorgus nuance cette vision : Voir GORGUS (Nina), 2003, p. 102

²²⁴ RIVIERE (Georges-Henri), mars 1937, p. 71-72

²²⁵ RIVIERE (Georges-Henri), mars 1937, p. 72

²²⁶ (D) ORY (Pascal), 2008, p. 24

second commissaire général de l'Exposition Internationale (aux côtés d'Edmond Labbé) lui ait été proposée mais qu'il ait préféré refuser par manque de temps²²⁷.

c. John Rewald

Détaillons à présent les statuts de John Rewald (1912-1994) et Michel Florisoone comme nous venons de le faire pour Huyghe et Rivière. Si l'exposition *a été organisée* par Huyghe c'est : « avec le concours de MM. Michel Florisoone et John Rewald »²²⁸. Ces trois personnes auraient donc contribué à l'organisation de l'exposition. Rewald et Florisoone sont les *secrétaires du Groupe I, Classe III*²²⁹. Labbé cite à nouveau leur « précieuse » collaboration dans son *Rapport*²³⁰. Ce fait concorde parfaitement avec les articles de presse : « René Huyghe (avec la collaboration de Michel Florisoone et John Rewald) présente Van Gogh »²³¹. Et conformément à notre analyse, certains auteurs agrandissent l'équipe en y intégrant Rivière : « c'est à M. René Huyghe, secondé par MM. Michel Florisoone, John Rewald, G.H. Rivière, que l'on doit le patient, l'enthousiaste, le méticuleux travail de conception et de préparation (...) »²³². L'architecte peut être lui aussi assimilé au groupe : « (...) tout a été l'objet d'études attentives et fait honneur à M. René Huyghe, à ses collaborateurs Florisoone et Rewald et à l'architecte Ch. Moreux »²³³. Ces différents rassemblements de personnes valident l'idée que l'exposition est un travail collectif dans lequel l'architecte est un « personnel de renfort » essentiel²³⁴.

Concentrons-nous ici sur le parcours professionnel de Rewald. Né à Berlin en 1912, John Rewald a tout juste 25 ans en 1937²³⁵, il est le plus jeune de l'équipe. Après plusieurs déplacements familiaux, Rewald s'installe en France et entreprend des études à la Sorbonne. Auparavant il avait suivi les cours d'histoire de l'art de Panofsky à l'université d'Hambourg. Toutefois, son approche de l'histoire de l'art change en 1933 lors de sa rencontre avec le peintre allemand Léo Marschutz (1903-1976). Rewald est passionné de Cézanne et de photographie depuis 1921, avec Marschutz il se lança dans une campagne systématique de recherche et de photographie des lieux peints par Cézanne à Aix. Grâce à cette nouvelle

²²⁷ RIVIERE (Georges-Henri), *La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Paris : Dunod, 1989, 402 p. Voir à la page 24.

²²⁸ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 2

²²⁹ Cette mention est indiquée dans les lettres d'archives.

²³⁰ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 37

²³¹ BESSON (George), 7 mars 1937, p. 8

²³² N.S., *La Lumière*, 11 juin 1937, n. p.

²³³ LECUYER (Raymond), 24 juin 1937, p. 2

²³⁴ Terme emprunté à Howard BECKER cité dans GLICENSTEIN (Gérôme), 2009, p. 15

²³⁵ Précisons que John Rewald se fit naturaliser américain en 1947 et que c'est en partie pour ce fait que ses archives sont conservées à la National Gallery de Washington.

documentation, Rewald écrivit des articles dans diverses revues d'art²³⁶. Notons que sa première publication : « Cézanne au château noir » parut dans *L'Amour de l'Art* en janvier 1935²³⁷. Rewald et Huyghe se sont donc probablement rapprochés à cette occasion ou du moins rencontrés. Face à la mise en page des images de cet article, la publication par Huyghe ne doit pas être étonnante : l'image surplombe le texte et porte d'elle même la démonstration : « ces photographies démontreront de nouveau que les œuvres de Cézanne sont des portraits de la nature d'une fidélité toute exceptionnelle, et faciliteront la compréhension de quelques œuvres dont les sujets ne sont pas distincts »²³⁸. Rewald soutient son étude universitaire le 23 mai 1936 et publia un an plus tard les correspondances de Cézanne²³⁹. Le travail de Rewald concerne donc la photographie autant que les écrits de l'artiste ; nous évoquerons de nouveau cette approche lors de l'analyse de l'exposition Van Gogh.

Bien intégré dans le milieu artistique parisien, Rewald se fit de nombreux contacts et fut intégré dans le comité d'action de l'exposition Cézanne à l'Orangerie en 1936²⁴⁰. Rewald et Huyghe avaient donc déjà collaboré lors d'une exposition. Enfin, il est fort probable que la sollicitation de Rewald pour l'exposition soit liée à ses recherches sur Van Gogh²⁴¹. En effet, en octobre 1936 Rewald publia une seconde recherche intitulée *Van Gogh en Provence*²⁴². Comme pour ses études sur Cézanne, l'article représente la méthode de travail de Rewald : les photographies des sites sont mises en relation avec les tableaux. L'angle de prise de vue reprend le cadrage du tableau, dans une publication en noir et blanc, la photo et le tableau sont placés d'égal à égal. Cette mise en parallèle fut reprise à l'exposition Van Gogh. En 1937, Rewald est un jeune étudiant actif et connu qui fait partie aussi bien du monde de la recherche que de celui de l'exposition. De plus, ses centres d'intérêt correspondent parfaitement avec la politique de la RMN autour des impressionnistes. De par son travail sur Cézanne et Van Gogh, Rewald se fait connaître petit à petit dans le monde muséal français.

²³⁶ Parmi ses publications, retenons : « Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'Art*, n°8, octobre 1935, 283-288 p., « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'Art*, n°5 spécial, mai 1936, 189-195 p., « Les amitiés de Vincent Van Gogh et ses lettres à John Rappart », *Le Point*, n°5, novembre 1937, 205-208 p.

²³⁷ REWALD (John), MARSCHUTZ (Léo), « Plastique et réalité, Cézanne au château noir », *L'Amour de l'Art*, janvier 1935, n°1, p. 15-21

²³⁸ REWALD (John), MARSCHUTZ (Léo), 1935, p. 18

²³⁹ Pour l'excellence de sa thèse : *Cézanne et Zola*, Rewald reçut le prix Charles Blanc de l'Académie française, voir BELLONDY (Alice), 2005, p. 13. Soulignons que Rewald avait fait ce travail sous l'aval d'Henri Focillon, voir : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/rewaldj.htm>

²⁴⁰ Paul Jamot le remercie dans la préface du catalogue d'exposition pour la mise à disposition de ses recherches.

²⁴¹ COUTAGNE (Denis) Dir., 1996, p. 23

²⁴² REWALD (John), octobre 1936.

d. Michel Florisoone

Pour finir notre panorama d'acteurs de l'exposition, terminons par la figure de Michel Florisoone, le « lieutenant » de Huyghe comme le qualifie Paul Fierens²⁴³. Florisoone nous intéresse tout particulièrement car il est cité à deux reprises dans le catalogue de l'exposition Van Gogh. Nous avons vu qu'il est associé à Huyghe et Rewald mais notons que son nom réapparaît pour la rédaction du catalogue d'exposition : « Le catalogue a été rédigé par M. Michel FLORISOONE ». Florisoone aurait donc joué un rôle spécifique dans l'élaboration du catalogue. Si nous étudierons en détail la structure de cet ouvrage, nous pouvons nous interroger dès à présent sur cette valorisation d'un auteur du catalogue. Selon l'étude de Marie Tchernia Balnchard, la profession de « catalographe d'exposition » commence à se développer à partir du catalogue de l'exposition de Delacroix de 1930²⁴⁴. En effet, peu de mentions de ce genre sont visibles auparavant, souvenons-nous que le catalogue du Moma ne fait qu'une discrète allusion à un auteur. Cependant, la lettre de Jean Guiffrey dans le catalogue de l'exposition Renoir de 1933 indique Charles Sterling comme auteur de l'ouvrage. L'indication ne se retrouvera pas dans les autres catalogues des expositions impressionnistes. Le catalogue de l'art suisse contemporain de 1934 propose une formule détachée comme dans le catalogue de l'exposition Van Gogh : « Mlle Rose Valland, Diplômée de l'Ecole du Louvre, Secrétaire de la Conservation du Musée, a travaillé à la rédaction du présent catalogue ». Toutefois, ces nominations font figure d'exception jusqu'en 1937 où les catalogues de la RMN commencent à mettre en avant un auteur de manière systématique : « catalogue par : Jacqueline Bouchot-Saupique et Marie Delaroche-Vernet, chargées de Mission au Département des Peintures du Musée du Louvre. Préface de Paul Jamot de l'Institut. »²⁴⁵. Spécifions également que, dans le cadre de la Classe III, le catalogue du *Théâtre en France au Moyen-Age*²⁴⁶ met en avant une personnalité contrairement à celui de la *Maison rurale*. Les auteurs des expositions de la Classe III semblaient donc être libres de définir ou non un auteur au catalogue. Le fait que l'exposition Van Gogh soit désignée par une personnalité n'est pas anodin et permet de valoriser le contenu du catalogue que nous étudierons prochainement. Le statut d'auteur de catalogue de Florisoone correspond donc à l'évolution de l'époque et aux nouvelles organisations de la RMN²⁴⁷.

²⁴³ (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

²⁴⁴ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012, p. 7

²⁴⁵ [Exposition. Musée de l'Orangerie. Paris, mars-avril 1937]. *Degas*. Lille : imprimerie L. Daniel, 1937, 146 p.

²⁴⁶ « Le catalogue a été rédigé avec la collaboration de M. J. Gottmann. »

²⁴⁷ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012, 13 p.

Agé de 33 ans en 1937, Michel Florisoone est homme de lettres, critique d'art et de théâtre. Pourtant, après son baccalauréat, il poursuivit ses études dans des écoles militaires (ancien élève de Saint-Cyr et de l'Ecole d'Artillerie)²⁴⁸. Si l'origine de sa carrière en histoire de l'art reste indéfinie, c'est cependant dans cette voie qu'il se réalisa. De 1930 à 1934 il travailla pour *L'art et les artistes* en tant que secrétaire de rédaction²⁴⁹ puis occupa le même poste pour *L'Amour de l'Art* (1937). En 1936, Florisoone débuta sa carrière dans les musées nationaux avec un poste de Chargé de mission au musée du Louvre et connaissait donc Huyghe. Les deux hommes se fréquentèrent également au Palais de la Découverte où Florisoone fut délégué à l'organisation de la section *L'art et la science*. Parallèlement, Florisoone publia en mai 1937 l'un de ses premiers ouvrages : une biographie sur Van Gogh. A l'instar de Rewald, Florisoone avait des connaissances scientifiques et techniques, il avait déjà travaillé avec Huyghe et s'intéressait à l'impressionnisme. Son ouvrage sur Van Gogh suscita sûrement son intégration au sein de l'exposition. Par l'intermédiaire de Florisoone et Huyghe, l'exposition Van Gogh était attachée aux musées nationaux.

II. La mise en œuvre

Les éléments contextuels et les moyens humains que nous venons de voir, vont nous permettre de regarder de plus près l'exposition Van Gogh. L'étude nous permettra de saisir le programme de l'exposition alors que notre critique des archives nous conduira au cœur du processus de réflexion de cette « construction signifiante » comme le dit Jérôme Glicenstein. Entre les traces de la conception et celles de la réalisation, nous tenterons de comprendre la construction théorique de l'exposition et les raisons de son aménagement pratique.

1. La vie et l'œuvre de Van Gogh au cœur de l'exposition

Commençons par l'étude du titre de l'exposition pour cerner le programme de l'exposition. Nous constaterons dans un second temps que la conception du parcours de l'exposition est à l'image du titre de l'exposition : l'homme que fut Van Gogh est autant présent que son art car l'exposition fait subtilement s'entremêler la vie du peintre à son œuvre.

²⁴⁸ Lettre manuscrite recensant son parcours, non datée, non signée, AMN, dossier Florisoone, O 30 448.

²⁴⁹ CHEVREFILS DESBIOLLES (Yves), 1993, p. 207

a. Un titre d'exposition, un programme. Œuvre, lettres et photographies : étude quantitative.

A la question « pourquoi Van Gogh ? », Huyghe répond : « il est impossible qu'au moment où s'ouvre dans le même bâtiment, une grande exposition de l'art français, un des maîtres les plus étonnants de la fin du XIX^{ème} siècle, un de ceux qui ont créé notre sensibilité à l'art moderne, fût passé sous silence »²⁵⁰. D'après ce commentaire, les travaux de Van Gogh auraient toute légitimité à figurer dans cette manifestation, mais seule la nationalité française de l'artiste fait défaut. Le *Rapport* de Labbé fournit la même raison²⁵¹. En effet, les travaux de Van Gogh correspondent parfaitement aux dates limites de l'exposition des *Chefs d'œuvres de l'art français*. L'association des deux expositions est d'ailleurs reprise par la presse : « quant à l'Exposition Internationale, elle nous présente dans le domaine des arts plastiques (...) dans le Palais des Arts, les Chefs d'œuvre de l'Art Français d'une part, de l'autre, le peintre hollandais Van Gogh »²⁵². Faut-il voir ici une volonté d'appropriation française de l'artiste ? Van Gogh fut-il présenté comme un artiste français ? Les textes du catalogue que nous allons étudier indiqueront que la naissance hollandaise de Van Gogh ne fut pas remise en cause. A cette raison officielle, nous pouvons aussi additionner un argument financier. Puisque l'exposition Van Gogh fut un succès aux Etats-Unis et que la cote de ses tableaux est en hausse, la création d'une exposition Van Gogh ne semble pas être risquée. Van Gogh est un peintre dans l'ère du temps dont l'exposition poursuivrait la logique de glorification des impressionnistes lancée par la RMN. L'exposition Van Gogh semble donc faire suite à celle de Cézanne de 1936. Or comme le démontre Agathe Joly, en mettant à l'honneur des artistes majoritairement critiqués de leur vivant, ces expositions impressionnistes ont préparé la construction du « mythe » de Van Gogh²⁵³. Les critiques contemporains de ces manifestations proposent le même rapprochement, à l'instar de Raymond Bouyer qui parle justement de la « trilogie novatrice [Cézanne, Gauguin, Van Gogh] dont le rôle historique n'est plus niabile »²⁵⁴. De son côté, Marcel Say pense que Van Gogh a été choisi car il permettait d'offrir une démonstration efficace de la muséographie : « mais je serais plutôt tenter de croire que,

²⁵⁰ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 2

²⁵¹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 44

²⁵² CHARENSOL (Georges), 1^{er} octobre 1937, p. 15

²⁵³ Voir « décrypter la gloire des impressionnistes avec le schéma de Nathalie Heinich » dans JOLY (Agathe), 2013, p. 63-64. Paul Fierens fait également ce rapprochement avec les expositions de l'Orangerie et en conclut que « Le tour de Van Gogh était donc venu ». Voir (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p.

4

²⁵⁴ BOUYER (Raymond), avril 1937, p. 170

ayant à démontrer en France les vertus de la “muséographie” [les auteurs aient adopté] Van Gogh, sa vie et son œuvre comme un thème en or, relativement facile à manifester »²⁵⁵.

Dans tous les cas, il semble évident que les auteurs de l'exposition plaçaient Van Gogh comme un des artistes affiliés à « l'art moderne » les plus importants de la fin du XIX^{ème} siècle²⁵⁶. Etoffons l'explication du choix de Van Gogh avec l'analyse sociologique de Nathalie Heinich. Heinich nous rappelle les relations étroites existant entre les partis pris esthétiques et les courants politiques. En effet selon elle, les enjeux de la peinture ne sont pas uniquement esthétiques : « car du point de vue des modernes, le parti de la tradition — celui de la communauté des valeurs apprises et reproduites dans l'académie— est associé aussi bien à l'artiste (de génie) qu'au peuple (petit) », « aussi l'activité du critique prend-elle une dimension beaucoup plus générale qu'une simple question de goût »²⁵⁷. L'argument d'Heinich convoque la dimension politique souvent perceptible de l'art. Suite à cette réflexion, nous pouvons donc imaginer que le choix de Van Gogh pour l'exposition de 1937 fut le reflet d'une position politique mais aucune source n'indique cet engagement que nous laissons au stade de l'hypothèse.

Penchons-nous sur le titre de l'exposition pour continuer notre étude. En effet, la première page du catalogue d'exposition nomme la manifestation: « Vincent Van Gogh, sa vie et son œuvre ». Cette ancienne formule, très classique, annonce l'étendue du programme : l'exposition montre toute l'œuvre de Van Gogh ainsi que sa vie. De cette manière, l'exposition monographique se concentre aussi bien sur l'œuvre artistique que sur la vie du peintre. La presse a d'ailleurs bien compris ce double objectif et s'en fait le relais : « dans la rétrospective consacrée à Van Gogh on ne s'est pas contenté de grouper les œuvres significatives du peintre, mais aussi les documents les plus propres à faire connaître l'homme et à faire comprendre l'artiste »²⁵⁸. « Pour le Musée d'Art le thème choisi est Van Gogh dont l'œuvre et la vie seront parallèlement évoquées et permettront au public de comprendre les mutuelles réactions de l'un sur l'autre »²⁵⁹. De plus, il faut constater que de nombreux articles, parus durant la période de l'exposition, ne font part que de la vie de Van Gogh, sans parler de

²⁵⁵ SAY (Marcel), 27 août 1937, p. 6

²⁵⁶ Preuve de la pluralité de la notion de modernité, notons que Georges Charensol associait Van Gogh à l'École de Paris et voyait l'exposition comme un complément de celle des *Maîtres de l'art indépendant* au Petit Palais. CHARENSOL (Georges), « Van Gogh au musée d'art moderne », *L'Intransigeant*, n°5109, 19 août 1937, p. 3

²⁵⁷ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 26

²⁵⁸ LECUYER (Raymond), 24 juin 1937, p. 2

²⁵⁹ N.S., « Les Echos d'art », *Art et décoration*, 1937, p. 15

la manifestation ni même des œuvres²⁶⁰. René Kerdyk imagine même un dialogue fictif avec Van Gogh à la sortie de l'exposition²⁶¹. Faut-il comprendre que la vie de Van Gogh intéresserait plus que ses œuvres ? L'importance donnée à la biographie de Van Gogh est clairement analysée par Heinich qui explique que la « mythification de la vie » du peintre engendre une « reconstruction biographique » qui suscite « l'admiration »²⁶². Cette admiration ne fera que renforcer l'intérêt pour les œuvres de Van Gogh. Ainsi la personne de Van Gogh amène à son œuvre. Et comme nous le rappelle Heinich, les autoportraits de Van Gogh ont contribué à renforcer cette familiarité entre sa vie et son œuvre : « il devient sa peinture. Son œuvre est sa vie »²⁶³. De plus, la diffusion de son visage transmet ce sentiment de proximité et c'est probablement pour cette raison que l'affiche de l'exposition représente un des ses autoportraits (ANNEXE-PIECE 4 p. VIII). D'un autre côté, nous pouvons nous appuyer sur l'étude de Kris et Kurz pour ajouter une dimension religieuse à ces autoportraits, considérant l'image comme le substitut du mort²⁶⁴. La proximité avec l'homme n'en est que plus grande. De toute évidence les autoportraits sont omniprésents puisqu'ils illustrent également la majorité des articles consacrés à l'exposition et en reflètent l'image²⁶⁵. Notons que cette mise en avant de l'autoportrait était déjà présente dans le catalogue de la Fondation des Kröller-Müller de 1930²⁶⁶. Celle-ci est donc soutenue par la publication de ses lettres, d'une biographie et la diffusion de ses autoportraits. L'exposition propage l'image du visage de Van Gogh peint par lui-même. Cette diffusion massive du visage de Van Gogh peint par lui-même induit une assimilation de la vie et de l'œuvre du peintre. L'association de la vie et de l'œuvre de Van Gogh n'est pas nouvelle mais elle ne fut jamais autant prononcée dans une exposition monographique française. Notons que dans les courriers des archives, le titre de l'exposition se résume essentiellement à *Van Gogh*. Les seules modifications repérées sont les suivantes : *L'Œuvre de Van Gogh*²⁶⁷ et *La vie et l'art de Vincent Van Gogh*. La première variation change la perspective que nous venons d'avancer tandis que la seconde cautionne le sens de notre analyse : *la vie* devance bien *l'art*. Une subtile nuance pourrait toutefois

²⁶⁰ Voir par exemple: BESSON (George), 31 juillet 1937, p. 8 ; N.S., 12 juillet 1937, n. p. ; (A) GUERIN (Louis), 18 juin 1937, p. 8

²⁶¹ KERDYK (René), 15 octobre 1937, n. p.

²⁶² (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 112

²⁶³ BONAFoux (Pascal) cité dans (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 108

²⁶⁴ KRIS (Ernest), KURZ (Otto), 1987, p. 109

²⁶⁵ Sur seize articles illustrés et vingt-neuf illustrations, treize sont des autoportraits.

²⁶⁶ Indiquons également que les trois premières notices du catalogue de l'exposition de 1901 répertoriaient des autoportraits. L'ordre des notices correspondait-il à l'ordre de l'accrochage ? L'exposition s'ouvrait-elle aussi sur des autoportraits ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions mais nous tenions à mentionner ce constat.

²⁶⁷ N.S., « Informations et nouvelles », *Art et décoration*, 1937, p. 410

distinguer deux objectifs : l'*art* tiendrait peut-être plus de l'*habilité* et de la *manière*, donc du savoir faire, tandis que l'*œuvre* renverrait à un *travail* et une *production de l'esprit*²⁶⁸. La préface du catalogue confirme cet intérêt du psychique puisque c'est l'âme que Huyghe évoque avant de nommer le peintre : « âme ardente (...) âme du Nord (...) Van Gogh ».

La préface nous renseigne également sur le programme et le contenu de l'exposition. Huyghe prend le soin de situer la manifestation par rapport au Groupe I de la Classe III. La manifestation Van Gogh devient une « exposition-type » qui explique le musée : « car, enfin, pour expliquer que le Musée est vivant, quoi de mieux que de le montrer en vie ? »²⁶⁹. Huyghe soulève ensuite la question de la destination des musées : « un problème domine à l'heure actuelle la vie des musées ; celui de leur destination et de leurs méthodes mêmes ». L'exposition Van Gogh aurait donc pour objectif de tout concilier : « les tenants de la tradition » et les « masses » car le musée : « doit attirer et satisfaire les curiosités les plus diverses ». Huyghe explique l'agencement des salles en deux temps : « une salle de peintures, une salle de dessins (...) montrent ici les œuvres espacées (...) » et « une autre pièce, conçue dans un tout autre esprit, expose (...) ce que fut cette vie (...) »²⁷⁰. Ainsi dans le premier espace, les œuvres seraient accrochées chronologiquement pour que le visiteur puisse percevoir : « derrière l'âme de chaque tableau, l'âme commune à tous, celle de leur créateur » tandis que des photographies et des documents écrits seraient visibles dans le second espace. Selon Huyghe : « l'une de ces salles n'entend point primer l'autre ; chacune a sa mission, sa raison d'être ; elles s'appuient et se complètent (...) »²⁷¹. Notre recherche de programme a donc mis en lumière l'une des singularités de l'événement : la concrétisation du double musée selon Huyghe. Pour clarifier notre étude, nous parlerons désormais des salles des chefs-d'œuvre (salles 2 et 3) et de la salle documentaire (salle 4). Si nous détaillerons cette pensée muséologique plus tard, tentons de voir dès à présent la nature des *media*.

Parmi les deux cent trente-quatre *media* (ANNEXE-PIECE 5 p.IX), l'on répertorie cent œuvres : soixante huiles sur toile et quarante œuvres graphiques (aquarelle, dessin, gravure...). Dans l'ensemble, soixante-cinq œuvres sont de Van Gogh. Les œuvres de Van Gogh dépassent donc largement le corpus et ses diverses techniques sont présentées. Cependant, les cent vingt photographies exposées dominent largement les œuvres. Ajoutons à

²⁶⁸ D'après la définition *œuvre* et *art* de Larousse 2014.

²⁶⁹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 2

²⁷⁰ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 1

²⁷¹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 2

cela les quinze lettres de Van Gogh²⁷² —réparties en six lots— et huit *media* divers (palette, carnet médical...). C'est ce qui fait la spécificité de l'exposition dans le contexte muséologique de l'époque. Il s'agit en effet de l'une des premières expositions d'histoire de l'art à avoir intégré des photographies documentaires dans sa présentation. Le nombre de lettres présentées est tout aussi significatif car rappelons-nous qu'une seule lettre était exposée au Moma en 1935. Avoir les extraits des correspondances sur cartel ou dans les catalogues d'exposition ne suffit donc pas, il faut présenter l'objet authentique. L'exposition de ces nouveaux objets engendre alors les questions des prêts et de la mise en monstration.

b. Des œuvres inédites et la manière de les obtenir

Maintenant que les chiffres de l'exposition ont été donnés, nous devons détailler ces œuvres et la manière dont elles ont été obtenues pour appréhender les difficultés affrontées par les auteurs de l'exposition et les solutions adoptées. D'après les notices du catalogue, seulement deux autoportraits de Van Gogh sont inédits (ANNEXE-PIECE 3 p.VIII). Ceux-ci s'accompagnent de la mention « ce tableau n'a jamais été exposé ni reproduit ». Le critique anglo-saxon Alexander Watt fait la même distinction que nous : « among these are two which have never been exhibited or reproduced. Both were painted in Paris and have been lent by V.W. Van Gogh of Laren. »²⁷³. Ces autoportraits auraient été retrouvés sur le revers d'anciennes toiles²⁷⁴. La palette de Van Gogh, exposée sous le n°226 porte la même mention et est donc également « inédite ». Notons de plus que deux autres œuvres n'ont jamais été reproduites. L'exposition autant que le catalogue, offrent des œuvres « inédites ». Méfions-nous cependant de cette notion d'inédit. Si les notices du catalogue arborent un aspect scientifique, comme nous allons le détailler, elles n'en sont pas moins ambivalentes. Selon le catalogue, *inédit* qualifie les œuvres qui n'ont jamais été exposées ni en France ni à l'étranger. Nous nous apercevons alors que quatre-vingt-dix œuvres sont inédites pour la France. Ce chiffre met donc en évidence le caractère exceptionnel de l'exposition : cette première exposition muséale française sur Van Gogh montre un nombre considérable d'œuvres dont la plupart n'ont jamais été vues sur le territoire. Rappelons qu'en 1937, l'Etat français possédait seulement quatre tableaux de Van Gogh. Quelques articles de presse le soulignent :

²⁷² Nous supposons que les numéros des lettres correspondent à l'édition néerlandaise de 1914, *Brieven aan zijn Broeder*. Ces lettres sont consultables sur le site : <http://www.vangoghletters.org/vg/>. Tous les numéros de lettre qui seront mentionnés renvoient à cette édition. D'après la table des correspondances du site internet mentionné, les numéros de 1914 correspondent avec ceux de l'édition de 1952-1954.

²⁷³ WATT (Alexander), octobre 1937, p. 224

²⁷⁴ N.S., 11 juin 1937, n. p.

« beaucoup sont exposés pour la première fois à Paris »²⁷⁵. L'inédit devient même un argument de prestige pour inciter les collectionneurs à prêter leur œuvre car il est annoncé que l'exposition révélera : « plusieurs œuvres qui n'avaient jamais été exposées »²⁷⁶.

Comparons à présent les thèmes présents par rapport aux précédentes expositions. Nos graphiques indiquent que les thèmes sont identiques dans les quatre expositions (ANNEXE-PIECE 9 p.XXXVII). Seul un *Nu* exposé au Moma et à Paris en 1937 fait défaut aux deux expositions en galerie. De part leur nombre d'œuvres plus élevés, les expositions des musées se distinguent. Les paysages, les portraits et les natures mortes sont les thèmes les plus importants. Les paysages étaient proportionnellement plus présents à Paris en 1937 qu'au Moma. En revanche, les scènes de genre et les portraits étaient plus nombreux au Moma. Cette vision d'ensemble se précise par l'analyse des sujets des tableaux de Van Gogh exposés en 1935 et 1937 (ANNEXE-PIECE 9). Les auteurs de l'exposition Van Gogh de 1937 ont respecté les classifications des expositions précédentes et n'ont pas apporté un point de vue novateur par les thèmes des œuvres. L'article de Louis Pierard affine notre propos en pointant des manques. Selon lui, les dessins de Van Gogh au Borinage sont peu représentés et son passage à l'Académie d'Anvers n'est pas évoqué. Au contraire : « on verra une fois de plus, à Paris, qu'il y eut chez le peintre une première période hollandaise, qui s'étend de 1880 à 1886 »²⁷⁷. Probablement dans un esprit nationaliste, l'exposition parisienne présente plus la période française tandis que la manifestation de 1930 favorisait les œuvres hollandaises. En outre, nous avons observé que certains sujets sont présents à Paris par l'intermédiaire de la photographie, c'est le cas de quatre-vingt-cinq œuvres dont soixante-cinq de Van Gogh. La présence de photographies de tableaux à l'exposition parisienne peut être le résultat de plusieurs facteurs : la non obtention des prêts, le manque de place pour l'accrochage de l'œuvre originale, le déficit de financement ou la volonté des auteurs de l'exposition. Le désir qui se lit s'apparente toutefois à une volonté d'exhaustivité : les auteurs de l'exposition parisienne semblent vouloir tout montrer, même avec des photographies. Cette interrogation nous amène à considérer l'obtention des prêts.

Les prêts sont essentiels pour l'exposition car le musée n'a pas encore un fond de collection propre, il est donc obligé de faire venir toutes les œuvres de l'extérieur. Le catalogue de l'exposition sera ici encore notre source principale de renseignement. D'après les notices, les

²⁷⁵ LECUYER (Raymond), 24 juin 1937, p. 2

²⁷⁶ Lettre de la Direction des musées nationaux, non signée, non datée, AMN, X Exposition, carton 43, dossier *correspondance diverse*. Voir aussi : VILLEBEUF (André), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°242, 20 août 1937, p. 1

²⁷⁷ PIERARD (Louis), septembre 1937, p. 205

propriétaires étrangers dominant largement le classement, autant dans les collections privées que publiques ; la Hollande est au premier rang (ANNEXE-PIECE 10 p.XXXVIII). Les prêteurs privés hollandais sont les plus généreux avec soixante-quatre prêts. Les Kröller-Müller ont été sollicités et ont prêté des œuvres mais l'on doit noter leur absence dans le comité d'action²⁷⁸. Leur nom n'est même pas cité parmi ceux des propriétaires. Leur participation est donc réelle mais invisible, faisant peut-être écho aux relations délicates entre eux et De La Faille depuis le procès de 1932. Car comme nous allons l'expliquer, De La Faille fut une référence pour l'exposition de 1937.

Parmi les collectionneurs français nous répertorions les grands amateurs de l'art dit « moderne » : Madame Doucet (épouse du couturier et mécène Jacques Doucet décédé en 1929), Madame Kapferer (épouse du collectionneur français Marcel Kapferer), Georges Wildenstein et Jacques Laroche. Pour les collections publiques françaises, le nombre de prêt est à l'image des possessions : quatre prêts par quatre musées. Encore une fois, ces chiffres sont à nuancer. Notons qu'un collectionneur privé sans nationalité est mentionné au n° 35 et que vingt-huit œuvres n'ont pas de provenance. De même pour la majorité des lettres et des photographies qui demeurent sans propriétaire.

D'autre part, l'exposition possède trois comités d'honneur (hollandais, français et étranger) ainsi que deux commissaires d'exposition comme nous l'avons signalé. Ces constats nous amènent à l'analyse suivante. Il est évident qu'un accord fut conclu avec la Hollande pour le prêt des œuvres. Notons que cette particularité ne se retrouve pas aux expositions sur le *Théâtre* et la *Maison rurale*. Malheureusement les archives ne nous ont pas permis de trouver les traces de cet accord. Malgré cela il est facilement imaginable que les Pays-Bas ne se soient pas opposés à la mise à l'honneur d'un artiste hollandais lors de l'Exposition Internationale. De son côté, la France ne pouvait prétendre à une telle exposition sans un véritable engagement des hollandais. La composition du comité d'honneur (deux ministres et un échevin hollandais) confirme cette hypothèse de partenariat. De plus, dans la préface du catalogue comme dans sa biographie, Huyghe souligne le rôle essentiel du neveu de Van Gogh pour l'obtention des prêts²⁷⁹. Mentionnons par ailleurs qu'aucune tension politique spécifique n'existait entre les deux pays. L'économie des Pays-Bas faisait partie des plus stables parmi les pays européens. Très favorable à la Société des Nations en 1920, les Pays-

²⁷⁸ Le catalogue de l'exposition Van Gogh mentionne leur nom uniquement pour des photographies de tableaux qui leur appartient. Leur participation est répertoriée dans : BERGE (Jos ten), *The paintings of Vincent Van Gogh in the collection of Kröller-Müller*, Otterlo : Kröller-Müller, 2003, 479 p. Huyghe leur sollicite un prêt dans une lettre datée du 11 avril 1937. Voir AMN, X Exposition, carton 43, dossier *Exposition Van Gogh*.

²⁷⁹ [Exposition. Exposition Internationale, Paris, 1937], p. 2 et (F) HUYGHE (René), 1994, p. 83

Bas gouvernaient dans un esprit de neutralité politique. C'est ainsi que les membres de ce comité hollandais sont essentiellement des prêteurs, des conservateurs ou des représentants officiels. Leur rôle est pratique car leurs prêts sont utiles mais ils ne semblent pas avoir pris part intellectuellement dans la conception de l'exposition. Ce phénomène se retrouve également dans le comité français qui joue le rôle de représentation d'un comité d'honneur.

Avec treize personnalités, le comité de la section étrangère est le plus important. Certains directeurs de musée ne se retrouvent pas forcément parmi les prêteurs bien que nous pouvions aisément supposer qu'ils aient collaboré pour l'obtention de prêts. Par exemple, le D^r Buchner a certainement appuyé les prêts des musées allemands. D'un autre côté, la présence de Julius Ruppel se justifie probablement par l'accord entre la France et l'Allemagne. En effet, comme l'explique Friss Karen, la participation de l'Allemagne fut décidée le 14 octobre 1936²⁸⁰. Des compromis diplomatiques, commerciaux et artistiques sous tendirent cette association, comme le concours de Julius Ruppel désigné comme le *Reichskommissar* durant toute l'Exposition. Edmond Labbé et Ruppel signèrent le contrat officiel le 10 juillet 1936. L'intégration de Ruppel dans ce comité n'en est pas moins singulière. Nous pouvons imaginer, qu'il y avait des conservateurs progressistes qui étaient certainement intéressés par le dispositif de l'exposition mais leur espace de liberté d'action nous est inconnu.

Composé de onze personnes, le comité français est le plus petit. Aucune trace relative à la construction des comités n'a été retrouvée, mais le fait que chaque membre soit prêteur les rassemble. Qu'ils prêtent une ou plusieurs œuvres, ils sont présents. Néanmoins tous les prêteurs ne font pas partie du comité. On peut ainsi s'étonner de ne pas y voir figurer Ambroise Vollard, l'un des seuls marchands à avoir exposé des œuvres de Van Gogh du vivant du peintre, ou Paul Rosenberg — nous y reviendrons. Le dernier membre du comité français que nous signalons ici est Georges Wildenstein. Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* puis de *Beaux-Arts* depuis 1929 et actif dans de nombreux autres périodiques artistiques, Wildenstein est l'unique membre travaillant dans la presse. Un article sur Huyghe avait déjà été publié dans cette revue²⁸¹ et c'est avec son accord que la grande enquête (30 juillet-22 octobre 1937) fut lancée sur l'exposition : « que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? ». A partir de 1932, Wildenstein avait fait de *Beaux-Arts* un « magazine hebdomadaire grand public » tourné vers l'art moderne²⁸². Spécialisé dans l'art français du XVIII^{ème} siècle, Wildenstein avait une conception relativement traditionaliste de l'art moderne, préférant la

²⁸⁰ FISS (Karen), 2009, p. 50-52

²⁸¹ LAPRADE (J. de), février 1937, p. 3

²⁸² (B) FRAIXE (Catherine), 2011, p. 275

figuration à l'abstraction. Wildenstein s'intéressait à l'histoire de l'art et aux débats sur la muséologie. Il était également un marchand, possédait une galerie d'art rue La Boétie et participa aux comités des expositions Manet (1932), Renoir (1933) et Cézanne (1936). Cette attache aux musées nationaux se confirme également par son poste de directeur au *Bulletin des Musées de France* de 1923 à 1928. De cette manière, Wildenstein avait une connaissance pratique du monde muséal et possédait un réel poids médiatique grâce à sa revue.

Soulignons enfin que parmi ces trois comités, nous retrouvons le même noyau de prêteurs qu'au Moma : les couples Hirschland et Deventer et la fondation des Kröller-Müller.

Cette description des comités nous a permis de voir que la structure de chaque groupe est relativement simple : ceux sont des prêteurs. Néanmoins, avec trois entités distinctes, les réseaux sont amplifiés et l'organisation complexifiée. Par l'internationalisation des comités et dans le contexte de l'entre-deux-guerres, l'exposition Van Gogh possède un caractère politique certain : la France joue sa place parmi les grandes capitales sur la scène de la représentation d'un art considéré comme moderne.

c. L'organisation générale des salles

Approchons-nous un peu plus de l'espace de l'exposition en plongeant dans son parcours. L'étude de ce plan des salles nous permettra de comprendre la spatialisation des œuvres ainsi que la structure des thèmes de l'exposition. La progression du visiteur dans l'espace sera ensuite explorée pour évoquer ses possibles ressentis. Le plan des salles fourni par le catalogue d'exposition s'accompagne d'une légende détaillée de chaque section (ANNEXE-PIECE 11 p.XL). La structure de l'exposition s'offre ainsi à nous. L'exposition est divisée en quatre grandes sections réparties dans quatre salles : *L'Homme*, *L'œuvre : peinte*, *L'œuvre : dessins* et *Documents sur la vie et la pensée de Van Gogh*. La majorité des sections est divisée en plusieurs sous-parties. Celles-ci sont numérotées, titrées et le chiffre des pages auxquelles elles correspondent est clairement indiqué. La structure apparaît très lisiblement et fait du catalogue un outil pratique. Cependant la composition de l'exposition se complexifie. La division quadripartite est à nuancer car la salle 1 comme la salle 2 possèdent une « salle bis ». Si l'espace de la salle 1bis est indiqué sur le plan, ce n'est pas le cas pour la salle 2bis. Nous devons alors nous demander comment était matérialisée cette salle dans le vaste espace de la salle 2. D'après le catalogue de l'exposition, il semblerait que la salle 2bis se concrétisait par un simple panneau « placé à l'issue de la salle des peintures »²⁸³. Enfin, la troisième

²⁸³ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 20

articulation de l'exposition s'identifie par la présence de *panneaux*. Certaines déclarations évoquent une « présentation harmonieuse par panneaux »²⁸⁴. En effet, en haut à gauche de chaque page du catalogue, le numéro de la salle ainsi qu'un numéro de panneau est mentionné. L'exposition se divise alors de cette manière : salle, section et panneau. En vue de la mise en page du catalogue, nous aurons tendance à penser que chaque œuvre située sur une même page était sur un même panneau. Or, la matérialisation n'est une nouvelle fois pas si transparente puisque sur certaines pages, jusque trois numéros de panneaux sont indiqués.

Regardons à présent le nombre de *media* et les médiums présentés dans chaque salle (ANNEXE-PIECE 12 p.XLI). La simple répartition des œuvres par salle dévoile un constat surprenant : avec cent quarante et un *media*, la dernière salle est de loin la plus chargée. Marcel Say parle d'ailleurs de « mille témoignages muets »²⁸⁵. A l'inverse, les salles *bis* sont peu remplies avec sept œuvres uniquement pour chacune. Dans les trois autres salles, le nombre d'œuvres paraît être en harmonie avec les dimensions visuelles des pièces²⁸⁶. Les témoignages d'époque livrent cette description des salles : « les dimensions des salles sont si heureuses »²⁸⁷ qu'elles offrent la place de méditer devant les œuvres²⁸⁸. L'« unité de présentation » est harmonieuse²⁸⁹ et supprime la fatigue muséale : « c'est sans aucune fatigue que j'ai visité l'exposition »²⁹⁰. Huyghe semble lui-même satisfait de cette présentation aérée : « une salle de peintures, une salle de dessins en nombre volontairement restreint, car nous avons préféré une rigoureuse sélection à une accumulation inégale, montrent ici les œuvres espacées (...) »²⁹¹. Ainsi, la disposition des objets joue sur l'impression de la visite. Si l'espacement des œuvres devait être confortable tout au long du parcours, la dernière salle devait paraître relativement impressionnante et peut être même indigeste car surchargée. Pour affiner notre analyse, examinons le type d'œuvres exposées dans chaque espace. Contrairement au parcours annoncé dans la préface du catalogue, quatre photographies sont présentes dans la salle 1. Cette salle expose un mélange de *media* (des huiles, des photographies et une gravure) et ne contient pas uniquement des œuvres de Van Gogh : des travaux de Gauguin, Delacroix, Rembrandt, Millet et Gustave Doré y sont également montrés.

²⁸⁴ DELARBRE (Léon), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°251, 22 octobre 1937, p. 8

²⁸⁵ SAY (Marcel), 27 août 1937, p. 6

²⁸⁶ Les dimensions des pièces ne nous sont pas connues.

²⁸⁷ GUIFFREY (Jean), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°244, 3 septembre 1937, p. 1

²⁸⁸ TURPIN (Georges), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°247, 24 septembre 1937, p. 2

²⁸⁹ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

²⁹⁰ LEMAR, « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°241, 13 août 1937, p. 1

²⁹¹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 1

Ce sont d'ailleurs ces œuvres qui sont présentes en photographie (à l'exception de la toile de Gauguin). Le parcours se poursuit salle 1bis composée uniquement d'huiles. Les toiles de Van Gogh sont accompagnées de celles de Breitner, Joseph Israel, Mauve et Monticelli. Le début du parcours présente donc des œuvres d'artistes autres que Van Gogh. A l'inverse, son œuvre est entièrement mis à l'honneur dans les salles 2, 2bis et 3. Les salles 2 et 3 sont différenciées par les techniques avec les huiles dans l'une et les œuvres graphiques dans l'autre. Par opposition, la salle 4 expose une grande diversité d'objets: lettres, photographies, œuvres graphiques, huiles sur toile, feuillet du registre médical, palette de Van Gogh. Huyghe est conscient de cette surcharge et justifie ces alliances par un manque de place : « les locaux de l'Exposition Van Gogh ne permettaient qu'imparfaitement l'isolement net de la salle documentaire, et l'abondance des prêts avait amené à utiliser quelques peintures ou dessins dans cette même salle »²⁹². Cette description rappelle les propositions de 1931. La salle documentaire de l'exposition Van Gogh semble être un mélange entre la bibliothèque, les fonds photographiques et graphiques décrit par Nicolle. Les photographies dominent fortement l'espace, elles sont aussi bien des photographies de tableaux (de Van Gogh ou d'autres artistes) que des photographies de membres de la famille de Van Gogh, de paysages ou d'habitations. Mentionnons dès à présent qu'une grande partie de ces photographies, principalement les paysages, ont été réalisés par Rewald. Celles-ci seront abordées dans le chapitre suivant. La salle 4 n'expose pas seulement des œuvres mais aussi des objets de musée. Par ces différents groupements de *media*, la progression dans le parcours de l'exposition était sûrement très contrastée. Le visiteur commence par voir des œuvres d'autres peintres pour situer Van Gogh parmi ses contemporains ou comprendre ses influences, il plonge ensuite dans l'univers personnel de l'artiste et aperçoit multiples techniques avant de finir par la visualisation d'un vaste ensemble de documents divers dont des lettres à lire. Le plan est donc linéaire, l'entrée et la sortie de l'espace d'exposition sont distinctes (ANNEXE-PIECE 13 p.XLII). Ce rythme paraît correspondre aux deux temps annoncés par Huyghe : la délectation des œuvres dans les salles des chefs-d'œuvre puis la connaissance de la vie de Van Gogh dans la salle des documents. Il correspond également aux objectifs du double musée. Le montage de l'exposition concorde alors avec le programme de l'exposition : l'œuvre puis la vie de Van Gogh sont exposés selon un parcours dramatisé, comme le souligne Nathalie Heinich²⁹³. En finissant par les documents, le visiteur devait percevoir une charge émotionnelle nouvelle, autre que celle des œuvres. Marcel Say la décrit ainsi : « on

²⁹² (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

²⁹³ (C) HEINICH (Nathalie), 1989, p. 34

parcourt d'une haleine, depuis la boutique londonienne de chez Groupil jusqu'à l'asile de Saint-Rémy et la clinique du docteur Gachet, cet infernal chemin de croix sans station du long duquel, durant vingt cinq ans, s'éreinta le génie de Van Gogh »²⁹⁴. Remarquons le vocabulaire religieux des propos du critique qui tend à rapprocher la biographie de l'hagiographie.

Néanmoins, le rythme de visite que nous venons de décrire est perceptible uniquement si le visiteur suit l'ordre des salles précisé sur le plan. Nous pouvons imaginer ici un tout autre scénario si le visiteur s'abandonne dans l'espace sans tenir compte de l'ordre préétabli. Il ne semble pas y avoir eu de flèches directionnelles comme celles introduites la même année par le scénographe René Herbst (1891-1892)²⁹⁵. De cette façon, l'agencement du plan permet de penser que certains visiteurs aient vu la salle 4 avant la salle 2 (ANNEXE-PIECE 14 p.XLII). Dans cette hypothèse, l'impression de l'exposition devait être complètement différente. Nous pouvons supposer que certains visiteurs étaient désorientés entre ces différents médiums et modes d'exposition (exposer trente-deux ou cent quarante et un *media* ne peut être fait de la même manière). Ce possible sens de visite explique peut-être en partie les critiques et les incompréhensions qui ressortent majoritairement dans la presse : « cette exposition si pénible »²⁹⁶.

Le dernier point que nous allons aborder concerne le comportement des visiteurs. Une attitude récurrente caractériserait la visite de l'exposition : après avoir vu la dernière salle, le visiteur retournerait dans les salles précédentes²⁹⁷. Cette anecdote semble attribuer un grand pouvoir d'attraction à la dernière salle : elle aurait tellement d'impact que le visiteur ne voudrait plus sortir de l'exposition mais préférerait y rester pour la voir de nouveau. Gardons cette attitude à l'esprit bien que le critique Waldemar George la décriait comme un mythe : « j'avoue que je souris quand il [Huyghe] me parle "d'un visiteur qui traverse hâtivement les salles de peintures et de dessins, s'arrête, la curiosité piquée, dans la salle de documentation, s'y attarde avec un intérêt croissant et revient alors dans la salle trop vite parcourue pour y regarder enfin

²⁹⁴ SAY (Marcel), 27 août 1937, p. 8

²⁹⁵ LANFREY (Audrey), « Penser la trace : la fabrique littéraire révélée par l'œil photographique », inédit, mémoire de l'École du Louvre sous la direction de Monsieur Didier Schulmann et Remi Parcollet, 2013, 63 p. Voir page 17. Les parcours fléchés étaient aussi conseillés dans le Colloque de Madrid, INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, vol.2, p. 368

²⁹⁶ GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4

²⁹⁷ Voir par exemple: WATT (Alexander), octobre 1937, p. 224 ; (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2 et HUYGHE (René), n°239, 30 juillet 1937, p. 6

ce que tout d'abord il n'avait pas su y voir ! »²⁹⁸. Le sourire ironique de Waldemar George ne valide pas l'histoire rapportée de Huyghe.

Pour compléter notre vision d'ensemble sur l'espace de l'exposition, regardons les cimaises : « sur un fond vert pâle, les œuvres avaient été placées dans des cadres blancs, d'après un modèle exécuté sur la demande de l'artiste »²⁹⁹. Deux éléments sont à noter : la couleur des murs et les cadres. La couleur des cimaises devait s'apparenter à un vert clair. Il est intéressant de répertorier les différentes descriptions pour comprendre les effets qu'elle produisait. Certains parlent de « couleur vert d'eau », de « ton vert-bleu »³⁰⁰, de « murs bleutés »³⁰¹ ou encore de « vert doux »³⁰² dont la texture serait légèrement brillante³⁰³. Cette teinte, relativement inhabituelle fut très décriée par la critique pour cause d'inéquation avec les œuvres. Ainsi le vert « salit et neutralise les tableaux », vieillit les couleurs des toiles à tel point que l'œil en devient distrait³⁰⁴. Dans cette perspective, Paul Fierens déplore que *La pluie* ait été « tuée » par le fond vert³⁰⁵. Au contraire, le vert avait été choisi : « après de nombreuses expériences, pour son accord avec la majorité des toiles »³⁰⁶. Huyghe explique que la couleur des murs : « fut mûrement choisie » pour « intensifier l'éclat des œuvres »³⁰⁷. L'importance accordée aux couleurs des cimaises concorde avec les préoccupations de l'époque : les couleurs claires sont préconisées³⁰⁸. L'étude du débat peut faire progresser notre réflexion puisque le choix des auteurs s'oppose majoritairement à l'opinion des visiteurs. La situation pourrait se résumer grossièrement par l'opposition entre le regard des professionnels et celui des non-initiés. La muséographie serait donc une discipline spécifique, qui ne peut être comprise sans préparation préalable? C'est en tout cas dans ce sens que Huyghe interprète cette tension, en revendiquant hautement sa place d'auteur et de créateur, jusqu'à ce

²⁹⁸ WALDEMAR (Gorges), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°243, 27 août 1937, p. 1

²⁹⁹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 45

³⁰⁰ LAGLENNE (François), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°246, 17 septembre 1937, p. 1

³⁰¹ COGNIAT (Raymond), 25 juin 1937, p. 1

³⁰² (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

³⁰³ TURPIN (Georges), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°247, 24 septembre 1937, p.

³⁰⁴ LORD (Douglas), septembre 1937, p. 140

³⁰⁵ (B) FIERNES (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

³⁰⁶ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

³⁰⁷ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 1

³⁰⁸ Précisons toutefois que le conservateur du musée des Beaux-Arts de Lyon, Léon Rosenthal (1870-1932) avait déjà suscité un débat par le choix des couleurs des cimaises. Depuis sa prise de fonction en 1924, Rosenthal utilisait un ton lilas clair — surnommé « le mauve Rosenthal » — opposé au rouge pompéien de l'époque. Voir CHAMBARLHAC (Vincent), Léon Rosenthal, 1870-1932 : militant, critique et historien de l'art : [colloque international, Maison des sciences de l'homme de Dijon 22-23 novembre 2012], Paris : Hermann, 2013, 358 p.

que l'exposition en devienne un objet en soi: « opinion qui en vaut d'autres, le créateur ayant quelque droit à décider de la présentation de son œuvre »³⁰⁹. Concernant les cadres, leur choix fit autant débat. Certains visiteurs apprécient leur uniformité qui favorise la lecture des œuvres. D'autres pensent exactement le contraire comme Turpin³¹⁰. Pour Jean-François Laglenne, les cadres : « donnent à la salle un aspect d'unité un peu artificiel qui confère parfois aux peintures l'apparence de leur propre reproduction »³¹¹. Georges Salles pense que les cadres transforment les œuvres en « rectangles lumineux vidés de leur contenu »³¹². Pourtant, l'expérience justifie ici encore la décision et le test était visible à l'exposition *Muséographie*: « à l'étage inférieur, on vérifiera par la juxtaposition de trois fac-similés d'un tableau de Van Gogh, encadrés côte à côte de noir, d'or et de blanc, que trois images, en réalité identiques apparaissent différemment et la dernière comme ravivée et plus franche »³¹³. Précisons encore que ces cadres ont été choisis selon les volontés de Van Gogh. En effet, Huyghe explique à plusieurs reprises que Van Gogh parlait de cadre blanc dans ses lettres: « nous n'avons fait que copier les modèles de Van Gogh conservés. [...] parce que selon les propres termes de Van Gogh "le cadre blanc cela fait bien" (...) »³¹⁴. Notons que Huyghe s'attribue l'idée de ces cadres. C'est au cours de ses lectures, qu'il prit connaissance du souhait de Van Gogh³¹⁵. Ces justifications ne semblent pas avoir convaincu la majorité des critiques. Les couleurs de l'exposition apparaissent ainsi comme le résultat de recherches scientifiques et archivistiques et d'un parti pris personnel. La photographie de la salle 2 (ANNEXE-PIECE 15 p.XLIII) montre effectivement des cadres de couleurs claires. L'on distingue également deux colonnes blanches qui isolent un autoportrait (nous y reviendrons). Par contre, il est surprenant que la bande colorée foncée courant du plafond au mur ne soit pas signalée dans les sources. Cette bande fait écho à celle de la photographie de la salle des statistiques vue précédemment (ANNEXE-PIECE 2 p.VII). L'on peut supposer que ces bandes foncées étaient intégrées au bâtiment et qu'elles ne résultent pas d'une volonté spécifique des auteurs de l'exposition Van Gogh.

³⁰⁹ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

³¹⁰ TURPIN (Georges), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°247, 24 septembre 1937, p.

³¹¹ LAGLENNE (François), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°246, 17 septembre 1937, p. 1

³¹² SALLES (Georges), 1992, p. 53

³¹³ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

³¹⁴ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

³¹⁵ (E) HUYGHE (René), 1994, p. 83 Selon Huyghe, ses cadres blancs furent copiés à l'exposition d'Amsterdam en avril 1990.

L'exposition Van Gogh ne séduit pas non plus pour son éclairage. Le sujet mécontente Zervos: « mais je dirai combien je suis étonné que les conservateurs qui ont la charge des œuvres d'art du Musée n'aient pas forcé l'architecte à étudier un éclairage convenable. L'éclairage d'en haut, tel qu'il est appliqué au nouveau Musée, est franchement mauvais, car il aplatit les tableaux »³¹⁶. Pour Zervos, le musée de Rotterdam et la bibliothèque finlandaise d'Alvar Aalto fournissaient le meilleur exemple d'éclairage dans un bâtiment neuf. Pour remédier à ce problème, Laglenne préconise l'ajout d'écrans en : « verres prismatiques ou dépolis et de miroirs réflecteurs »³¹⁷.

2. Les schémas muséographiques et les photographies : aux sources d'une expographie originale

Jusqu'à présent, notre analyse s'est basée principalement sur la préface du catalogue de l'exposition Van Gogh. Les documents d'archives que nous allons utiliser ici vont nous offrir un nouvel angle de vision sur l'événement, passant de sources écrites aux sources visuelles. De cette manière, l'analyse sera plus visuelle et nous pourrions apercevoir la dimension matérielle et spatiale de l'exposition; une matérialisation primordiale puisque : « l'exposition est d'abord et avant tout un ensemble d'objets agencés spatialement »³¹⁸. Abordées, dans une démarche microhistorique, les schémas seront interrogés de manière critique et pratique. Si le discours paraît abrupt au premier abord, nous conseillons vivement à notre lecteur de s'accompagner des schémas en annexes.

a. Les schémas des salles 2 et 3 dites de l'œuvre

Comme nous l'avons indiqué en introduction, les archives de l'exposition Van Gogh sont particulièrement intéressantes pour leur fonds graphique. Une quarantaine de schémas de cimaises sont conservés. Ces documents, jamais exploités à notre connaissance, sont le cœur de notre étude. Nous tenterons de déchiffrer l'écriture de ces feuilles et de donner un sens aux schémas. Leur existence démontre les différentes phases de réflexion. Les œuvres n'auraient pas été placées selon leur ordre d'arrivée ou leurs dimensions comme il était habituel à l'époque en France³¹⁹. D'un point de vue pratique, ces documents ne sont ni signés, ni datés. Soulignons tout de même que certains schémas sont réalisés au dos d'une feuille estampillée

³¹⁶ (B) ZERVOS (Christian), 1937, p. 98

³¹⁷ LAGLENNE (François), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, n°246, 17 septembre 1937, p. 1

³¹⁸ DAVALLON (Jean), 2000, p. 116

³¹⁹ Voir « La déambulation » dans CAMUS (Marie), 2013, p. 29

L'Amour de l'Art. Parmi ces feuilles anonymes, trois types de schémas sont distinguables. Les schémas du premier groupe sont ébauchés au stylo noir dans un style très rapide tandis que les schémas du second groupe sont plus appliqués et au crayon. Le troisième groupe est le plus précis, les bords des tableaux sont tracés à la règle et certaines dimensions sont indiquées. Les longueurs sont indiquées de manière systématique mais la hauteur d'accrochage n'est pas signalée. L'écriture manuscrite de Rewald, Florisoone, Huyghe ou Rivière ne nous est pas assez familière pour les attribuer à un auteur ; il pourrait d'ailleurs y en avoir plusieurs. Plusieurs écritures sont en effet repérables. Ces réflexions ont donc certainement été menées par plusieurs de ces personnes. Regardons de plus près ces dessins. La plupart d'entre eux portent, centré en haut, le titre de la section à laquelle ils se réfèrent. De cette manière nous avons recensé neuf schémas pour la salle 2, un schéma panoramique pour la salle 3 et vingt-quatre schémas pour la salle 4. L'état des sources ne permet pas d'attribuer des schémas précis d'autres salles. Que ceux-ci n'aient pas existé ou n'aient pas été conservés, on constate que la salle des huiles sur toile et des documents ont posé des questions difficiles aux organisateurs. Commençons par analyser les schémas de la salle 2. La majorité des schémas sont dessinés sur des feuilles horizontales donnant à voir une succession d'œuvres alignées. Au centre, un tableau est isolé encadré par des rayures verticales qui correspondent à des colonnes blanches peintes sur les murs. Les tableaux sont symbolisés par un double cadre vide. Le numéro rouge qui figure à l'intérieur de chaque œuvre n'a pas su être identifié. Il correspondait peut-être à un premier numérotage du catalogue d'exposition, modifié postérieurement. Sous chaque tableau, le titre, le propriétaire et les dimensions de l'œuvre sont indiqués. Dans la partie supérieure, un texte rouge mentionne souvent un autre tableau ainsi qu'un numéro. Entre ces deux informations, figure un second numéro (composé de chiffres arabes et romains). Tous ces détails présentent de multiples contradictions et il est difficile pour nous de saisir l'agencement final. Cependant, il est intéressant de remarquer que ces numéros renvoient au catalogue raisonné de De La Faille : les chiffres arabes correspondent aux notices tandis que les chiffres romains indiquent la page sur laquelle se trouve la reproduction. Cette abondance de références au catalogue de De La Faille confirme l'importance de cet ouvrage pour les auteurs, comme à l'exposition du Moma. Cette importance est confirmée dans la préface de Huyghe qui explique que le catalogue et De La Faille lui-même furent des aides précieuses³²⁰. L'exposition a été construite à partir de cet ouvrage, clé de compréhension des schémas. Malgré la polémique sur les faux Van Gogh le

³²⁰ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 2

catalogue de De La Faille restait la seule source disponible. Les tableaux auraient été choisis à partir de ce catalogue aux reproductions en noir et blanc. A partir de là, même si les auteurs avaient sûrement vu des tableaux de Van Gogh et s'ils avaient fait des tests d'encadrement tel que nous le détaillerons, nous pouvons supposer que l'absence de reproduction en couleur ait joué dans le choix d'un fond vert, insatisfaisant selon certains visiteurs. Avec les quatre tableaux de Van Gogh présents en France, les auteurs de l'exposition n'ont sûrement pas pu expérimenter cette couleur verte sur un nombre suffisant d'œuvres avant de la valider. Cependant, si cette hypothèse reste incertaine, le décryptage des chiffres semble être le seul élément tangible. Les nombreuses ratures et corrections rendent les documents très difficiles à démêler. Nous tenterons tout de même de proposer quelques hypothèses sur l'ordre d'accrochage. A défaut de pouvoir saisir le plan définitif, nous essayerons de comprendre la logique de spatialisation de l'œuvre de Van Gogh, ainsi que les doutes et les changements survenus sur le papier. Notre intérêt se portera sur ce qui n'a pas été réalisé.

La première section correspond au schéma panoramique *Paris Hollande* (ANNEXE-PIECE 16 p.XLIV). Il est tout d'abord étonnant que le schéma soit construit dans ce sens et ne réponde pas à l'ordre chronologique, Hollande Paris. D'un point de vue général, nous comptons sept œuvres, divisées en trois groupes (voir *L'organisation générale des salles*). La disposition des œuvres semble répondre à un plan symétrique. De chaque côté des colonnes, une œuvre de grande dimension est entourée de deux tableaux plus petits. Au centre, mis en valeur par les colonnes, figure un autoportrait de Van Gogh alors que les tableaux des côtés sont des natures mortes ou des paysages. Les paysages hollandais font ainsi suite aux paysages parisiens. La disposition amène à penser que ce schéma correspond à la seule photographie de la salle 2 que nous possédons (ANNEXE-PIECE 15 p.XLIII). De cette manière et malgré le manque de précision de la photo, nous pouvons constater l'écart de réalisation entre le graphique et la cimaise. A l'instar de la toile intitulée *Le Tisserand* présente sur le schéma mais qui ne fut pas exposée³²¹. De même, la nature morte inscrite sur le schéma ne correspond pas à celle de catalogue. Si un refus de prêt est envisageable, il est intéressant de voir que l'œuvre exposée est du même genre. Plus précisément, cette œuvre correspond au numéro suivant du catalogue de De La Faille : l'œuvre du schéma est le n°106 alors que l'œuvre exposée est le n°107. Les auteurs voulaient sûrement voir à cet emplacement « une nature morte de Nuenen » et ont donc suivi l'ordre du catalogue de De La Faille. Outre la question du prêt, la dimension des toiles a peut-être joué dans cette inversion,

³²¹ D'après le catalogue de l'exposition.

car la toile retenue est de plus petite taille. Notons que ce phénomène d'inversion par rapport au catalogue de De La Faille se retrouve dans plusieurs schémas. Cet élément nous permet de penser une fois de plus que le catalogue de De La Faille a constitué la principale référence intellectuelle ainsi qu'une base de travail pratique pour les auteurs de l'exposition : si une œuvre ne pouvait être présente, sa voisine faisait l'affaire.

De même, il est étonnant de ne pas voir *Les Mangeurs de pommes de terre*. D'après le catalogue, ce tableau devrait être sur le premier panneau de la salle 2, car il est l'un des plus représentatifs de la période Hollandaise. Cette toile est le premier portrait de groupe connu de Van Gogh. Les tons sombres restituent la pauvreté de la pièce tout en symbolisant la dureté de la vie paysanne. Un deuxième schéma indique l'ordre supposé de ce premier panneau, mais non son emplacement (ANNEXE-PIECE 19 p.XLVI). La toile n'est pas au centre mais succède à deux autres œuvres dont l'agencement contredit le schéma précédent. En effet, d'après la photographie il n'y a pas d'autre œuvre après *La nature morte aux pommes de terre*. Mettre *Les Mangeurs de pommes de terre* à côté de la nature morte aurait effectivement créé du sens. La contradiction entre le schéma et la photographie laisse hypothétique l'emplacement de ce premier panneau et de son œuvre phare.

Le premier schéma *Arles* (ANNEXE-PIECE 20 p.XLVII) que nous étudions ici a la particularité de ne pas présenter des colonnes mais des lignes horizontales encadrant le tableau central et un « pan coupé » est indiqué à chaque extrémité. Ces pans coupés servaient-ils de séparation avec la salle 2bis ? Le stade de l'hypothèse n'a pas pu être dépassé. Malgré ces variantes, le schéma reprend la même structure que *Paris Hollande*, une harmonisation de la présentation a donc été recherchée. D'après notre restitution (ANNEXE-PIECE 21 p.XLVIII), la toile du centre est à nouveau un autoportrait : *L'Homme à l'oreille coupée*. Notons que la toile des *Aliscampes* ne fut pas présente dans cette salle mais dans la salle 4, sous forme de photographie. Ce changement de salle et de support —fréquent dans ces schémas— témoigne d'un changement de discours et de perception radicale de la part des auteurs. L'œuvre a apparemment été perçue comme un support de délectation (programmée dans la salle 2) mais elle est finalement devenue un outil de comparaison pour *Sites et tableaux d'Arles et de Saint-Rémy* de la salle 4 dans laquelle la photographie du tableau est mise en relation avec une photographie du même paysage. De même, nous retrouvons encore un décalage de numéro : le schéma indique des *Tournesols* n°453 alors que la toile exposée fut le n°458 du catalogue de De La Faille.

Enfin, il est intéressant de constater que si l'ordre du catalogue d'exposition suit l'ordre d'accrochage, le sens de ce schéma est quasiment inversé. Les œuvres des pans coupés restent

à la même position, les *Aliscampes* sont remplacées par les *Tournesols* mais plus étonnant, l'autoportrait de Van Gogh n'est plus au centre. Ce dernier élément nous fait douter sur cet agencement : l'ordre du catalogue serait donc différent de l'ordre d'accrochage. Cette intuition est renforcée par une seconde supposition réalisée à partir des tableaux présents dans cette section (ANNEXE-PIECE 21). Tous les tableaux du catalogue sont inscrits à l'exception de *La Berceuse*. L'ajout de *La Berceuse* à l'exposition semble être un choix judicieux. Cette toile est le portrait d'Augustine. La solidité de la silhouette, campée sur un fauteuil, contraste avec les ondulations hypnotiques des fleurs de l'arrière plan. Ce deuxième agencement semble plus plausible que l'accrochage du second schéma d'Arles que nous allons voir (ANNEXE-PIECE 22 p.XLIX). Les tableaux sont tracés à la règle mais l'ensemble est moins détaillé. L'accrochage linéaire se fait sur deux rangées, sans colonnes. Plusieurs de ces tableaux n'existent pas dans le catalogue d'exposition. Les *Aliscampes* sont une fois de plus attribuées à la salle 2, comme *Bateaux Saintes-Maries*, alors qu'ils seront dans la salle 4.

Passons à la section *Saint-Rémy* avec un schéma intermédiaire, *Arles-Saint-Rémy*. Dans ce graphique, tous les tableaux tracés à la règle ont été barrés. D'autres indications ont été reportées dans la partie inférieure. Le trait nerveux et agité de celles-ci pourrait nous laisser penser qu'elles sont de la main de Huyghe mais cette idée reste une suggestion. Pour l'interprétation, nous avons d'abord pris en considération les œuvres non raturées (ANNEXE-PIECE 23 p.L). Notons tout de même que la *Chambre de Van Gogh* fut envisagée, comme *Le Billard*, tous deux exposés au Moma. Ainsi, la majorité des œuvres conservées coïncide avec celles du catalogue d'exposition. Un autoportrait de Van Gogh trône toujours au centre. Alors que l'ordre de quatre tableaux correspond au catalogue d'exposition, deux toiles amènent une confusion. *La Nuit étoilée* et les *Tournesols*, furent déjà présents dans le schéma précédent. Le second schéma, dédié uniquement à la section *Saint-Rémy*, n'éclaircit pas l'agencement (ANNEXE-PIECE 24 p.LI). Il est composé d'œuvres quasiment toutes absentes lors de l'exposition. Aucun rythme de symétrie ne vient ordonner la suite d'œuvres. La rangée supérieure se compose de paysages sans présence humaine. La rangée inférieure a la particularité de mêler aux paysages des copies de Van Gogh. Ces deux rangées devaient-elles être distinctes ou superposées? Le nombre restreint d'œuvres pour cette section de l'exposition contredit de toute manière ce schéma. Or ce document reste intéressant car il soulève à nouveau la question du « but » de l'œuvre. Les deux copies d'après Millet ne furent pas exposées dans cette salle, mais dans la salle 4, en photographie. Dans l'exposition, ces photographies deviennent des documents illustrant la technique du peintre (il copie et dessine avant de peindre) alors que ce schéma privilégie l'ordre chronologique : les copies de Millet

ont été réalisées à Saint-Rémy. Ce cas met en évidence que les mêmes œuvres peuvent transmettre plusieurs messages selon leur accrochage et leur traitement. Le troisième et dernier schéma de Saint-Rémy est construit dans la même direction (ANNEXE-PIECE 25 p.LII). L'ordre chronologique est mis en avant contrairement à la décision finale. Ici les copies faites par Van Gogh ne voisinent pas avec leurs modèles, comme ce fut le cas dans la salle 1bis. Ces éléments tendent à nous faire croire que les auteurs de l'exposition aient envisagé un ordre chronologique sans la salle 1bis des *Influences*.

Un seul schéma fut conservé pour la section *Auvers* (ANNEXE-PIECE 26 p.LIII). Dans les deux interprétations, le *Portrait du D^r Gachet* figure au centre des œuvres. Le fait que le D^r Gachet soit membre du comité a certainement joué en faveur d'une valorisation de son portrait. Et si nous reviendrons sur le cas particulier du *Jardin de Daubigny*, notons qu'il devait figurer dans cette salle mais qu'il sera finalement présent dans la salle 4 en photographie. Les deux essais graphiques ne changent pas beaucoup le message principal. Le même noyau de trois œuvres est encadré ou non par des toiles fleuries, toujours dans un respect de symétrie.

La description et le commentaire de ces schémas nous ont permis de voir qu'un autoportrait, ou un portrait, figure au centre de chaque panneau. Cette prédominance de l'image de Van Gogh par lui-même correspond aux promesses du titre et de l'affiche de l'exposition : la salle 2 montre les œuvres autant que la vie psychique du peintre à travers ces autoportraits. Les autoportraits sont moins présents que les paysages ou natures mortes mais ils sont systématiquement mis en valeur. Leur attraction en est donc renforcée.

A défaut d'avoir des schémas pour la salle 2bis, notre étude se terminera sur ceux de la salle 3. Le schéma conservé pour cette salle est de format panoramique. Encore une fois, toutes les sections y sont représentées, un espace de trois mètres était prévu pour chacune d'entre elles. La présentation se distingue de la salle 2 : il n'y a pas de colonne blanche et certaines œuvres de petites dimensions sont superposées. Ce document s'apparente fortement à une ébauche mais pour cette salle, il semblerait que l'ordre des œuvres coïncide plus avec celui du catalogue.

Commençons avec la Hollande, dont l'espace prévu était de six mètres. Dans l'interprétation que nous proposons, chaque panneau possède sa symétrie propre (ANNEXE-PIECE 27 p.LIV). La mise en parallèle de la *Paysanne* et du *Paysan* donne à voir deux mouvements d'effort et deux positions du corps complémentaires. La rotation de la paysanne rejoint symboliquement le profil du paysan. Les perspectives des œuvres suivantes se répondent

également. Les deux vues en extérieur offrent une perspective fuyante, légèrement décalée l'une de l'autre, alors que la scène d'intérieur est construite par l'oblique du métier à tisser. La symétrie des formats autant que la composition des œuvres semblent avoir guidé cet accrochage. La deuxième section, plus petite, concerne Paris (ANNEXE-PIECE 28 p.LV). La première rangée d'œuvres du schéma, aux sujets très divers, n'est pas réaliste : sur les six œuvres, une seule fut exposée. Il faut donc se fier à l'esquisse du haut dont les trois œuvres correspondent au catalogue d'exposition. Nous retrouvons une fois de plus un jeu de symétrie externe (par les formats) et interne (par les obliques des chemins). Avec huit œuvres, la section *Arles* prend place dans un panneau de six mètres, à l'image de la *Hollande*. La symétrie du panneau est moins rigoureuse que précédemment (ANNEXE-PIECE 29 p.LVI). Notons que la place du *Postier* est étonnante car le portrait n'est pas centré. Notre interprétation de la section *Saint-Rémy* montre encore un jeu de symétrie interne et externe (ANNEXE-PIECE 30 p.LVII). Enfin, la salle 3 se conclut sur *Auvers*. La confusion du schéma ne nous a pas permis de présenter une interprétation aboutie. Cependant, nous soulignerons une fois de plus que la *Mairie d'Auvers* avait été prévue pour ce panneau. Elle fut finalement présentée par une photo en salle 4. L'ordre chronologique et la technique n'ont pas prévalu sur l'aspect documentaire décidé par les auteurs de l'exposition. De même, pour *La Maison du D^r Gachet*. L'œuvre fut absente de l'exposition mais servit de modèle pour la photographie de Rewald de la salle 4. Le dernier schéma que nous allons aborder ici correspond à un panneau qui n'a pas existé (ANNEXE-PIECE 31 p.LVIII). Cette feuille verticale s'intitule *Affinités*, comporte l'inscription *Annulé* et distingue trois propositions d'agencement. Les œuvres sont des copies de Van Gogh d'après Delacroix, Rembrandt et Millet, d'où le titre *Affinités*. Seul *Le Bon Samaritain* ne fut pas présent dans l'exposition. Cette œuvre était aussi présente dans le schéma de *Saint-Rémy*. Mentionnée à deux reprises, cette toile devait être importante pour les auteurs de l'exposition qui n'ont probablement pas obtenu le prêt. *Le Bon Samaritain* fait d'ailleurs partie des rares œuvres indiquées dans les biographies de Van Gogh. Toutes les autres œuvres se trouvent dans la salle 1 panneau 4,5. Nous en déduisons donc que les œuvres en elles-mêmes n'ont pas été annulées, contrairement à l'agencement. Les interprétations indiquent pourtant un agencement similaire aux schémas précédents : la symétrie est toujours dominante. Qu'elles soient au centre ou mises en parallèle, les œuvres qui s'inspirent de Delacroix sont mises en valeur de manière évidente. D'un point de vue thématique, observons que les sujets religieux voisinent avec des scènes de genre. Les auteurs ne se sont donc pas servis de ces sujets pour émettre un message sur la spiritualité du peintre.

Nous concluons cette partie sur la prédominance des œuvres authentiques. Les salles 2 et 3 correspondent à la préface de Huyghe, il n'y a pas de document : « ainsi l'unique souci de la beauté des œuvres a trouvé sa place »³²².

b. Les schémas de la salle 4 : Documents sur la vie et la pensée de Van Gogh

Intéressons-nous à présent au corpus de schémas de la salle 4. Sur les douze sections, deux ne nous sont pas parvenues. Aucun schéma n'a été retrouvé pour *La hantise de l'espace* et *l'Evolution technique*. Les schémas de la salle 4 sont construits différemment de ceux des salles précédentes. Ce fait concorde avec notre analyse, au vu de la quantité de *media* la salle 4 ne peut être l'équivalent de la salle 2 ou 3. Les schémas peuvent être répartis dans deux grands groupes. Un premier groupe rassemble des esquisses au stylo noir tandis que le second groupe concerne des dessins plus propres et bien tracés. Ces deux entités répondent toutefois à une structure similaire : la section est majoritairement divisée en trois panneaux. Un titre général, suivi d'un texte, est donné à l'ensemble ; des sous-titres par parties peuvent exister. Grâce à un courrier d'archive, nous savons que les extraits de lettres des cimaises sont ceux du catalogue³²³. De ce fait, nous avons pu joindre la majorité des textes. Enfin, des « vitrines pupitres »³²⁴ occupent l'espace inférieur du panneau. Cette simple description nous permet de constater que le texte était omniprésent sur les cimaises de cet espace. La présence d'écrit sur les cimaises des musées de Beaux-Arts français n'était pas habituelle à cette date contrairement aux musées de science et d'histoire où il était admis. Avec ses titres, l'ambiance de la salle 4 devait contraster avec les salles précédentes.

Abordons à présent les schémas pour saisir plus en détail leur raison d'être et leur construction. La première section, *La Famille, l'Employé de Galerie d'Art, la Crise mystique*, relate les débuts de la vie de Van Gogh. Ainsi, les sections de cette salle sont thématiques mais suivent parallèlement l'ordre de la vie du peintre. Le choix de leur thème n'est pas anodin et souligne des idées majeures de l'exposition. Nous étudierons successivement leur thème et le mettrons en rapport avec le programme de l'exposition.

La section 1 se visualise dans deux schémas (esquisse et dessin). D'un point de vue général, leurs structures sont similaires. Nous décidons donc d'interpréter directement le plus lisible :

³²² (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 788

³²³ « (...) le catalogue ou il était dedans toutes les paroles de van Gogh, qui étaient écrit si grandiosement dans toutes les Salles. » (Les erreurs orthographiques sont certainement du à la nationalité de l'auteur). Lettre de Otto Müller à Huyghe datée de 1938, AMN, X Exposition, carton 43, dossier *correspondance diverse*.

³²⁴ Terme employé par Huyghe dans une lettre à M. Berry du 24 juillet 1937, AMN, X Exposition, carton 43, dossier *correspondance diverse*.

le dessin (ANNEXE-PIECE 32 p.LIX). Deux interprétations sont possibles (ANNEXE-PIECE 34 p.LX). Dans chacune d'elles, les titres des sous-parties correspondent aux trois appositions du titre général. La partie *famille* se compose d'un extrait de lettre au contenu religieux et d'un arbre généalogique. Des photographies, répertoriées dans le catalogue, formaient cet arbre. La base de l'arbre est Vincent Van Gogh, les autres branches desservent sa famille et incluent sa *maison natale*. Cet arbre généalogique nous rappelle ceux des catalogues d'exposition des Kröller-Müller en 1930 et du Moma en 1935 dans lesquels les auteurs de l'exposition parisienne ont probablement puisé leur inspiration. Cependant, la conception de l'exposition de 1937 donne à cet arbre une nouvelle dimension : il se simplifie et sort du catalogue pour s'exposer au mur. De cette manière, l'arbre est vu par tous les visiteurs et n'est pas réservé aux détenteurs du catalogue. Cet élément tisse donc un premier lien entre l'exposition de 1937 et les deux précédentes. Nous pouvons faire remonter l'origine de cet arbre généalogique à la monographie de Duret : la vie de Van Gogh débute avec ses origines familiales. Le récit livresque des origines serait donc devenu arbre généalogique dans les catalogues d'exposition puis sur les cimaises de l'exposition de 1937. Cet acte témoigne d'une mise à disposition pour tous les visiteurs d'outils pédagogiques détaillés. La création de l'arbre généalogique sur la cimaise atteste d'une volonté de clarification de la connaissance de la part des auteurs de l'exposition. Le centre de la section est consacré à *L'employé*. Dans les deux cas, le catalogue Goupil occupe la place centrale. La photographie de la boutique, comme la liste des peintres et des lectures préférées de Van Gogh ne furent pas présentes à l'exposition. La liste de lecture envisagée fait écho à celle du catalogue de l'exposition du Moma. Si elle avait été réalisée, cette liste aurait subi la même métamorphose que l'arbre généalogique, passant du livre à la cimaise. Pour illustrer *La crise mystique*, le rapport sur l'activité religieuse de Van Gogh fut exposé. Ces *media* nécessitent une parenthèse. Le catalogue Goupil et à plus forte raison ce rapport, sortent du cadre des œuvres d'art. L'exposition ainsi conçue n'offre pas seulement des œuvres mais également des objets qui documentent la vie et la pensée du peintre. Selon *Le Dictionnaire de muséologie*, nous constatons que les auteurs d'une exposition choisissent des *choses* et les transforment en *objets de musée* leur conférant ainsi une « valeur muséale »³²⁵. Un « faisceau de connotation » va se dégager de ces *choses* lorsqu'elles sont mises en exposition. Ce processus convient donc au programme de l'exposition : montrer la vie de Van Gogh par des *objets de musée*, des documents. Ainsi le rapport de l'activité religieuse fut probablement sélectionné pour son

³²⁵ MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 385-419

« potentiel de témoignage ». Nous verrons alors que les objets divers vont se multiplier pour illustrer cette vie. C'est dans cette même perspective que les photographies des tableaux renvoient au quotidien de la vie de Van Gogh au Borinage et non à son art. La section inscrit la vie de Van Gogh sous le signe de la foi. Les tableaux permettent d'illustrer une idée, ils sont une *visualisation* pour la *Crise mystique*. Ces tableaux et photos fournissaient une valeur documentaire comme dans les musées soviétiques.

Pour conclure sur cette première section, étudions notre interprétation avec une photographie de la salle (ANNEXE-PIECE 33 p.LIX). Sur ce document, nous pouvons voir que la forme de l'arbre généalogique ne correspond pas tout à fait à celui du schéma. L'agencement de *L'employé* se rapproche plus de notre deuxième hypothèse alors que celui de *La crise mystique* ne correspond à aucune des deux. En agrandissant la photographie, nous constatons que des guillemets ouvrent et ferment les textes. Ces paragraphes seraient donc des extraits de lettres de Van Gogh, fait que nous confirmerons par la suite. Enfin, nous repérons la vitrine oblique qui court sur toute la cimaise. Ces vitrines contiennent probablement les vingt-neuf pages du rapport d'évangélisation et les six lettres de Van Gogh. Précisons que ces vitrines renforcent la décontextualisation des objets et leur donnent une signification nouvelle : « la valeur muséale »³²⁶ comme nous l'avons évoqué.

Cette photographie nous rappelle donc que les schémas, comme nos interprétations ne sont pas la réalité de l'exposition, mais un aperçu. Elle nous permet également de savoir que les titres étaient écrits en capitales claires et qu'une police plus petite avait été choisie pour le texte.

Les schémas de la deuxième section, *Le peintre*, ont la particularité de montrer la disposition d'une table-vitrine (ANNEXE-PIECE 35 et 36 p. LXI). Cimaises et vitrines ont été pensées avec le même souci d'agencement. Le schéma répond à une symétrie évidente : trois grandes œuvres de Van Gogh sont entourées de dix photographies. Au départ il était prévu d'exposer les peintures car aucune indication n'évoque de photographie. Ce changement de support indique que les tableaux peints n'étaient pas un impératif dans cette salle 4, le sujet primait. Si l'œuvre ne pouvait pas être exposée, une photographie la remplacerait. Les formulations de demande de prêt vont d'ailleurs dans ce sens : « dans le cas où vous ne pourriez nous accorder ce prêt auquel nous tenons énormément, je vous demanderai de bien vouloir faire photographier le document en question afin que nous puissions au moins en exposer une reproduction »³²⁷. Cette solution indique bien la position des auteurs : la salle 4 fait découvrir

³²⁶ MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 145

³²⁷ Lettre de Rewald à M. Schyns Pasteur, 29 avril 1937, AMN, dossier *Correspondance exposition Van Gogh*.

des informations, les tableaux peints et leur matérialité ne sont pas une priorité. Notons que cette pratique est nouvelle. Les expositions impressionnistes du musée de l'Orangerie n'ont jamais accroché les photos des tableaux à la place des peintures. La présence de la peinture est pourtant une règle implicite pour l'éthique des musées d'art que le muséologue Duncan Cameron (1930-2006) traduira en 1968 par la « real thing »³²⁸. La salle dite documentaire de l'exposition basculerait-elle dans une muséologie de l'idée³²⁹ ? Dans un souci de précision, nous qualifierons ces photographies de substituts³³⁰.

Revenons sur les interprétations des schémas. Grâce au catalogue d'exposition nous supposons que les photographies de gauche étaient des *Semeurs* de Van Gogh et que celles de droite appartenaient aux « œuvres citées par Van Gogh dans ses lettres »³³¹. D'après nos reconstitutions, les lettres de Van Gogh furent un véritable support pour l'exposition. Elles sont citées sur le mur et exposées en vitrine ; leur contenu est déchiffré et illustré. L'extrait de la cimaise insiste d'ailleurs sur l'émotion et la vision personnelle du peintre. Cet engouement fait totalement écho à la publication de Grasset et à *l'infléchissement biographique*. Le schéma de la table vitrine est malheureusement fort confus pour en faire l'interprétation. Nous y retrouvons cependant une de nos préoccupations : le choix du sens de l'*expôt*. La *Pietà* de Van Gogh ne fut pas exposée en salle 4 comme le laisse penser ce schéma mais en salle 1. Sa variation de sens reste toutefois subtile : elle ne documente pas la formation du peintre (salle 4) mais témoigne de ses copies en tant qu'œuvre (salle 1). Le Christ étant roux, l'on pourrait aussi voir dans cette œuvre un portrait discret de Van Gogh. Vue dans ce sens, la toile serait encore plus en lien avec les autoportraits de la salle 1.

Le schéma de la section 3 s'intitule « sorrow is better than laughter » (ANNEXE-PIECE 37 p.LXIII). Ce titre est un extrait d'une lettre de Van Gogh à Théo³³². Il ne sera pas retenu pour l'exposition qui le remplacera par *Amour de l'humble et mélancolie*. L'esquisse reprend la même structure que la section 2 (ANNEXE-PIECE 35 p.LXI). Or, contrairement à la section 2, les trois œuvres centrales furent les peintures et dessins³³³. Deux sous titres divisent

³²⁸ CAMERON (Duncan), « A viewpoint: The museum as a communication system and implications for museum education », *Curator*, n°11, 1968, p. 33-40

³²⁹ La muséologie d'idées se définit comme: « le musée qui fonde son fonctionnement sur des savoirs, des objectifs, des concepts », tandis que la muséologie d'objets concerne : « le musée dont le mode de fonctionnement et de présentation est fondé sur les objets de collection ». Voir DAVALLON (Jean), 2000, p. 245

³³⁰ MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., 2011, p. 387

³³¹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 32

³³² Lettre du 25 octobre 1876, n°95. La lettre a pu être retrouvée grâce à la base de donnée mise en ligne sur : <http://www.vangoghletters.org/vg/>

³³³ Notons tout de même que la version exposée de *Sorrow* ne correspond pas au numéro du schéma (De La Faille n°929bis). La lithographie a remplacé la version au crayon ou sa photographie.

l'ensemble, créant deux entités dans lesquelles *Humble* est associé à *L'écosseuse de pois* et *Mélancolie* dialogue avec *Sorrow*. Nous aurons tendance à rapprocher la construction de cette cimaise avec la mise en page du catalogue (ANNEXE-PIECE 38 p.LXIV). Les photographies des côtés devraient ainsi correspondre respectivement aux notices situées sous les illustrations. Le thème de cette section fait sûrement allusion à la vie amoureuse de Van Gogh et plus précisément au moment où il recueille chez lui Christine, une prostituée. Cet épisode largement relaté dans les ouvrages témoigne de la générosité du peintre et de sa marginalité. Il illustre aussi l'une des déceptions amoureuses de Van Gogh d'où la citation sur la douleur. Les deux extraits accentuent le pathos des œuvres.

D'après le schéma, la vitrine devait être assez chargée, avec six lettres dans sa version la plus simple. Or le catalogue de l'exposition n'en cite aucune. Indiquons qu'au départ, cent sept lettres avaient été prévues pour l'exposition, un chiffre fortement revu à la baisse si l'on se réfère au catalogue d'exposition³³⁴.

Quatre schémas ont été répertoriés pour la section *L'impressionnisme et le japonisme* (ANNEXE-PIECES 39 et 40 p.LXV). Malgré leurs différences, nous constatons le même souci de symétrie et d'équilibre. Ainsi nous pouvons lire : « 3 lettres sur l'impressionnisme/ 3 lettres sur le japonisme ; 2 photos sur l'impressionnisme/2 photos sur le japonisme »³³⁵. Dans notre première proposition, *l'Etude pour un enfant nu assis* et l'huile des *Deux rats* semblent ne pas correspondre au thème de la section (ANNEXE-PIECE 42 p.LXVIII). Par contre, le fait que les photographies soient au centre de la cimaise et non sur les extérieurs apporte une nouveauté intéressante. L'impressionnisme et le japonisme sont côte à côte et rapprochés par la photographie. En revanche, en plaçant la *Japonaiserie d'Hiroshige* au centre, la thématique est déséquilibrée. Le dernier schéma interprété concorde le plus avec les œuvres exposées, notamment par les photographies de Toulouse-Lautrec et Monet indiquées, contrairement aux autres. Ici encore, la vitrine contient un nombre de lettres important, lettres qui sont pourtant absentes du catalogue. Le dernier élément que nous soulignerons sont les extraits de lettres. Van Gogh y explique qu'il considère l'impressionnisme comme une école. Suite aux nombreuses expositions impressionnistes, cette citation fut certainement bien reçue par le public. Avant de passer à la section suivante, arrêtons-nous quelques instants sur le choix des œuvres pour ce sujet. L'influence des impressionnistes sur l'art de Van Gogh est illustrée à travers *La femme au tambourin* et sa mise en parallèle avec le *Portrait de Van Gogh* de

³³⁴Liste « Numéros des lettres que nous désirons exposer », non signée et non datée, AMN, dossier *Correspondance exposition Van Gogh*.

³³⁵ ANNEXE-PIECE 41 p. LXVII

Toulouse-Lautrec. Ces deux portraits au bar représentent donc une tradition bien parisienne de l'impressionnisme. L'illustration du japonisme sur le travail de Van Gogh est clairement valorisée par les deux substituts de Van Gogh accrochés à côté de l'œuvre d'Hiroshige. Signalons que le *Portrait du père Tanguy* aurait pu figurer sur cette cimaise. Il aurait fait judicieusement le lien entre les portraits d'inspiration impressionniste et l'influence du Japon (l'arrière plan est décoré de reproductions d'estampes). Pour comprendre ce choix, nous pouvons émettre une hypothèse. *Le Portrait du père Tanguy* appartenant au musée Rodin, les auteurs de l'exposition étaient sûrs d'en obtenir le prêt et préféraient utiliser cette toile comme *œuvre* plutôt que comme *document*. De manière analogue, les *Ponts sous la pluie* auraient pu être rapproché de *La Pluie*. Le choix se justifia probablement par une séparation de médiums et les photos furent regroupées à l'écart de l'huile. Les éléments mentionnés montrent la diversité des accrochages possibles et mettent en avant la construction des salles. Des liens peuvent facilement se tisser entre la salle documentaire et la salle des chefs-d'œuvre. Souvenons-nous alors de l'anecdotique « seconde visite » probablement justifiée et sollicitée par cette dernière salle.

Les trois schémas pour la section *Rapports avec Gauguin* permettent des interprétations assez abouties. Le schéma à la règle et l'esquisse ont la même structure. La cimaise est recouverte par trois œuvres. Le dessin de *L'Arlésienne* de Van Gogh est au centre, axé avec le dessin de Gauguin. La comparaison entre les deux artistes peut se faire facilement, exactement comme à l'exposition du Moma. La disposition change néanmoins si *Le Pardon de Pont-Aven* d'après Van Gogh est au centre. Or, comme les deux Arlésiennes sont les seules œuvres authentiques, nous pouvons supposer que la photographie du *Pardon* ne fut pas présentée au centre. La coupure de journal « relatant en fait-divers la blessure de Van Gogh » est mentionnée et fut exposée sous forme de photographie. Le journal est donc lui aussi devenu objet de musée paré d'une valeur spécifique. Cette nouveauté fonctionne avec les lettres de la vitrine. Parmi les divers éléments, nous arrivons à voir qu'une lettre « avant la folie » et une « après la folie » étaient attendues. Ces éléments nous amènent à pointer la place et l'image de la folie de Van Gogh dans l'exposition. Le fait que la coupure de journal soit présente donne une date à l'événement et l'ancre dans la réalité. En tant que portrait symbolique de Gauguin, *Le Fauteuil de Gauguin* est une allusion plus onirique. Van Gogh le peignit après sa crise : « il place sur le siège une bougie allumée : flambeau d'un souvenir au dessus d'un mort »³³⁶. Toujours dans l'allusion, faut-il prendre le *Pardon* comme une excuse religieuse ? Dans cette

³³⁶ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 53

hypothèse, la folie est imagée de manière subtile et non violente. La folie est ensuite exposée dans les lettres, soit racontée par Van Gogh lui-même. L'exposition lie Gauguin à la folie de Van Gogh, c'est en effet suite à une colère contre lui que Van Gogh atteint une phase critique de perte de contrôle en se coupant le lobe de l'oreille. Enrichissons notre analyse avec les notices du catalogue. Nous constatons que les photographies des œuvres transmettaient des images allusives. Nous faisons ici référence à *Une salle de l'hôpital d'Arles* et au *Portrait de Van Gogh à l'oreille coupée*. Soulignons également la présence du *Pardon de Pont-Aven*, dans lequel l'on serait tenté de voir une religiosité projetée de l'âme du peintre³³⁷. La folie se renforce avec les quinze lettres de l'exposition. Dans tous ces textes, Van Gogh insiste sur le soleil. Or, comme nous l'avons vu, le soleil fut fréquemment compris comme un facteur de folie pour le cas de Van Gogh. Nous le percevons par exemple dans la préface de Waldemar George : « surmené, souffrant de la chaleur, victime du soleil qu'il affrontait trop imprudemment »³³⁸ Van Gogh est pris dans un accès de folie lors de sa dispute avec Gauguin. D'autre part, Van Gogh s'impatiente de l'arrivée de Gauguin jusqu'à ce qu'un courrier annonce son arrivée imminente : « Gauguin peut maintenant venir de jour en jour »³³⁹. De plus, ces lettres contiennent plusieurs dessins comme *La Chambre à coucher*³⁴⁰. Notons à ce propos, que l'œuvre originale avait été prévue dans la salle 2 pour la section *Saint-Rémy*. D'autre part, cette lettre était l'unique écrit authentique de Van Gogh exposé au Moma en 1935. Ainsi, si la folie était déjà sous-entendue, la dernière lettre s'étend sur le sujet, « il faut quand même que je me méfie de mes nerfs », et le peintre s'imagine en fou comme le peintre flamand Hugue van der Goes (1440-1482) avec : « une nature double comme serait [celle] d'un moine et d'un peintre »³⁴¹. Cette rapide analyse montre la concordance entre le choix des lettres et le thème de la cimaise. Spécifions que ces lettres étaient originales, elles présentaient un intérêt aussi bien pour leur texte que pour leurs esquisses. Si l'exposition de 1937 présente plusieurs similitudes avec celle du Moma, elle se différencie par la grande quantité de lettres originales exposées. Les lettres de Van Gogh documentent le visiteur et supportent le thème de la section. Elles renseignent le visiteur et le renvoient directement au protagoniste de l'exposition. Les lettres permettent de montrer les réflexions préalables à la construction d'un tableau tout en dévoilant les émotions du peintre et de l'homme.

³³⁷ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 66

³³⁸ WALDEMAR (George), 1927, n. p.

³³⁹ Lettre de Van Gogh à Théo, 21 octobre 1888, n°556.

³⁴⁰ Lettre de Van Gogh à Théo, 16 octobre 1888, n°554.

³⁴¹ Lettre de Van Gogh à Théo, 21 octobre 1888, n°556.

L'élément intéressant dans les schémas de *Soleil et agitation*, est le registre de Saint-Rémy de la table vitrine. Ce registre fut prêté et exposé, c'est une nouveauté inédite. Il fut emprunté au D^r Leroy et ouvert au folio 142, « où se trouvent transcrits les observations et certificats relatifs au séjour de Van Gogh [à l'] Institut »³⁴². Les mêmes pages du registre avaient déjà été publiées dans l'ouvrage psychiatrique de Doiteau et Leroy mais jamais exposées sur une cimaise³⁴³. Nous retrouvons le même mécanisme que pour l'arbre généalogique : les auteurs exposent des ensembles qui figuraient jusqu'alors dans les livres. Notons que les auteurs de l'exposition accordaient « une importance capitale » à ce document³⁴⁴ et que Pierard se souviendra de cet accrochage « livres et registres ont été exposés à Paris [en 1937] à côtés des tableaux de Van Gogh »³⁴⁵. Revenons sur le thème du panneau. L'association du soleil à la folie se poursuit et il pertinent de noter que les œuvres authentiques ne sont que des œuvres graphiques (plume, roseau, encre...). Ce fait nous amène à penser que l'*agitation* se démontre autant dans l'esprit de Van Gogh (par le registre) que dans sa technique picturale. En effet, la touche et le trait évoquent « l'image graphique d'un état d'esprit psychique » selon Heinich³⁴⁶. D'un point de vue pratique, les schémas permettent l'une des interprétations les plus complètes (ANNEXE-PIECE 44 p.LXX). Il est intéressant d'observer que le *Semeur* devait être au centre. Cette œuvre sera finalement présente en photo pour illustrer la naissance de Van Gogh comme *Peintre*. La seconde interprétation remplace cette œuvre par un paysage (ANNEXE-PIECE 45 p.LXXI). L'ensemble montre une nature fourmillante reléguant les traces de vie humaine à l'arrière plan. La particularité que nous devons noter concerne *La Résurrection de Saint-Lazare*. Son substitut était exposé sur cette cimaise tandis que l'œuvre originale était dans la salle 1. Cette situation ouvre sur deux réflexions. La répétition est indiquée par le catalogue d'exposition et incite à une seconde déambulation : le visiteur peut retrouver et retourner voir facilement l'original dans la salle 1. Cette répétition montre également la forte séparation entre la salle 4 et les précédentes. L'original a été exposé en salle 1 et non en salle 4, destiné aux documents comme la photographie. Dans notre interprétation, la photo est entourée de deux paysages. Dans chacun de ces travaux, le soleil domine la scène dans un ciel agité.

³⁴² Lettre Henraux au Docteur Leroy, 30 mars 1937 ; AMN, X Exposition, carton 43, dossier *Correspondances*.

³⁴³ LEROY (Edgar), DOITEAU (Victor), 1928, p. 84-85

³⁴⁴ Lettre Henraux au Docteur Leroy, 30 mars 1937 ; AMN, X Exposition, carton 43, dossier *Correspondances*.

³⁴⁵ Pierard parle de l'exposition de Paris « en 1938 », mais tous les éléments de son récit tendent à prouver qu'il fait une erreur de date. PIERARD (Louis), 1939, p. 212

³⁴⁶ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 107

Les deux sections qui vont suivre vont nous permettre d'ouvrir un nouveau pan de réflexion autour de la photographie de motif. Trois études sont conservées pour la section *Sites et tableaux d'Arles et de Saint-Rémy* (ANNEXE-PIECES 46 et 47 p.LXXII). Intéressons nous uniquement au plus abouti, le schéma. Cette cimaise est recouverte de dix-sept photographies et d'un dessin à l'encre de Chine. Les flèches du schéma indiquent que les photographies fonctionnent par paire. D'après le catalogue d'exposition, nous comprenons que les photographies des tableaux de Van Gogh dialoguent avec les photographies des mêmes motifs prises par Rewald. Le thème *Sites et tableaux* rapprochait donc les œuvres des paysages photographiés. Cette comparaison visuelle avait certainement pour but de montrer l'ancrage de Van Gogh sur la réalité. Ce point de vue résonne entièrement avec les recherches de Rewald. Il peut également faire écho à la pensée de De La Faille dans son catalogue d'exposition de 1927 : « Vincent a rendu bien des fois la nature avec une vérité surprenante (...) quand on se met à l'endroit même où Vincent était installé ; on est surpris de voir dans les blocs rocheux les mêmes crevasses, les mêmes formations, la même ligne déchiquetée, les mêmes excavations que Vincent a observé en dessinant »³⁴⁷. Les mots de De La Faille ou les photos de l'exposition de 1937 semblent partager le même but : montrer l'ancrage de l'inspiration de Van Gogh dans la nature. Si nous reviendrons sur la prise des photographies, soulignons l'agencement de la cimaise dès à présent (ANNEXE-PIECE 47 p. LXXIII). Les multiples diagonales visuelles de notre interprétation témoignent d'une dynamique d'ensemble. La disposition fait écho aux mises en pages des articles de Rewald dans *L'Amour de l'Art*. Nous retrouvons ici la « démonstration par l'image » de Huyghe : les images doivent parler d'elles mêmes selon leur emplacement. Ce dispositif atteste de liens étroits entre l'accrochage des *media* et la mise en page de *L'Amour de l'Art*. L'on pourrait presque avancer l'idée que les pages de la revue sont exposées au mur. Les auteurs de l'exposition ayant tous un rapport avec de *L'Amour de l'Art* il n'est pas surprenant qu'une telle similitude existe. L'accrochage de la salle 4 semble être facilement reproductible et adaptable au format de la revue. De plus, les photographies de l'œuvre et du motif du *Pont de Trinquette*, des *Aliscampes* et du *Couloir à l'asile de Saint-Rémy* sont les mêmes que dans l'article de Rewald de 1936³⁴⁸. Si ce rapport à l'image est présent dans toutes les cimaises de la salle 4 que nous venons de voir, nous lui trouvons ici une vivacité certaine. Cette réflexion se base cependant sur les schémas d'archive. Grâce à la presse, une photographie de ce panneau nous est parvenue (ANNEXE-PIECE 48 p. LXXV). Ce document nous révèle plusieurs choses.

³⁴⁷ (A) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), 1927, p. 76

³⁴⁸ REWALD (John) « Van Gogh en Provence », *L'Amour de l'Art*, n°8, octobre 1936, 288-289 p.

Premièrement, l'agencement des photographies est beaucoup plus ordonné que sur les schémas. Les substituts et les photos des paysages sont placés côte à côte formant deux panneaux. Les *media* n'étaient pas indépendants et distincts les uns des autres comme nous l'avons interprété et attribué hypothétiquement à Rewald. Il faudrait donc se demander pourquoi les *media* ont-ils été rassemblés par panneau et qui a pris cette décision ? Cette question est restée sans réponse. Le second apport de cette photo concerne l'extrait de lettre. La phrase fait parfaitement écho avec le but imaginé ici mais permet de le préciser: faire dialoguer les substituts avec les photos pour prouver que le peintre donne à voir sa vision selon son « âme » plus qu'une reproduction de la réalité. La phrase porte l'objectif du panneau et explique le dispositif. D'un point de vue plus technique, nous devons remarquer que les cartels de caractères blancs figurent à gauche ou à droite des panneaux. Nous constatons également que le numérotage du catalogue ne suit pas exactement l'ordre d'accrochage.

Concentrons-nous à présent sur le contenu de la vitrine. D'après le catalogue, deux lettres originales furent exposées, contrairement aux douze initialement prévues dans le schéma. Dans ces lettres, Van Gogh parle notamment de son enfermement à l'hôpital et de son désir d'aller peindre la montagne. Une d'entre elles contient un dessin de *La Résurrection de Saint-Lazare*³⁴⁹. Les auteurs auraient aussi pu mettre cette lettre à côté du tableau original (salle 1) pour en montrer les étapes de construction. La photographie prouve l'existence de ces lettres. L'on distingue par contre plusieurs œuvres (ou reproductions) dont la composition ne semble pas correspondre à celle de la *Résurrection*. Face à cette curiosité plusieurs éventualités peuvent être envisagées. Y avait-il d'autres œuvres exposées que celles du catalogue ? Les numéros de lettre du catalogue sont-ils faux ?

Bien qu'il soit fort probable que cet accrochage ordonné concerne la section *Auvers*, ses schémas présentent pourtant la même dynamique (ANNEXE-PIECE 50 p.LXXVII). Dans les deux interprétations, *Le Portrait du D^r Gachet* de Goeneutte est au centre de la cimaise. Si la section s'intitule *Auvers*, le thème correspond à la mort de Van Gogh. Une photographie de la tombe de Van Gogh ainsi que le dessin *Van Gogh sur son lit de mort* donnent le ton. Cette section se conclut sur la dernière habitation de Van Gogh, rappelant l'ouverture de la salle sur sa maison natale. L'accord entre la fin de vie de Van Gogh et le D^r Gachet est juste puisque Van Gogh mourra chez lui. Chez son médecin, Van Gogh peignit d'ailleurs le *Jardin de Daubigny* dont trois versions de substituts sont ici exposées. Le dernier point que nous

³⁴⁹ Lettre de Van Gogh à Théo, 2 mai 1890, n° 632.

éclaircirons pour cette section concerne les lettres. Il faut signaler que deux lettres originales étaient exposées ainsi qu'une troisième correspondance, probablement sous forme de fac-similé³⁵⁰. Malheureusement nous n'avons pas réussi à savoir si ces deux objets furent traités de la même façon. L'accrochage montrait-il une différence entre une lettre authentique et une reproduction ? Chaque lettre comporte des croquis, ce point ne fut donc pas un critère de sélection entre originale et fac-similé.

A défaut d'avoir des schémas pour la *Hantise de l'espace*, passons directement à la dernière section : *Création d'une œuvre*. Son schéma est très succinct mais il met en évidence un élément interpellant : la palette de Van Gogh (ANNEXE-PIECE 51 p.LXXIX). Celle-ci devait être présentée sous vitrine et fut un prêt exceptionnel du D^r Gachet. Le fait qu'un objet personnel de Van Gogh soit exposé apporte une dimension affective forte et incite les projections sentimentales. Comme le note Davallon : « les objets exposés appartenant à la réalité subissent une transformation de statut symbolique » ; « les visiteurs sont mis en relation avec un univers symbolique (le monde utopique) alors qu'ils sont en face d'objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication »³⁵¹.

Il ne semble pas qu'un objet personnel de Van Gogh ait été montré dans les expositions d'Amsterdam ou de New York, c'est pourquoi l'exposition de 1937 se démarque par cette nouveauté. A part cette palette, la section présente le même sujet, *Barques aux Saintes-Maries* peints dans diverses techniques. Nous pouvons souligner le fait que même pour une approche technique et pratique, donc relativement sensible en art, la photographie fut utilisée. Seules l'aquarelle et l'huile sont authentiques.

L'exposition se concluait sur l'*Evolution technique* pour laquelle nous n'avons pas de schéma. D'après le catalogue cette section contenait huit détails photographiques agrandis montrant les positions des mains et les différentes techniques du dessin.

Pour finir, regardons le schéma de salle 4, seul dessin d'une salle entière (ANNEXE-PIECE 52 p.LXXX). Le premier élément sur lequel nous nous focalisons est la carte géographique. L'on peut supposer que cette carte fut la même que celle du catalogue d'exposition : les voyages de Van Gogh y sont indiqués (ANNEXE-PIECE 54 p.LXXXI). Souvenons-nous qu'une carte fut éditée dans le catalogue du Moma (ANNEXE-PIECE 63 p.LXXXVIII). Ce catalogue servit sûrement de référence car il est indiqué dans la bibliographie du catalogue de l'exposition Van Gogh de 1937. La carte de l'exposition de 1937 est plus importante car elle

³⁵⁰ Les notices du catalogue sont distinctes pour ces deux ensembles. Le n° 212 du catalogue d'exposition ne porte pas la mention « lettre originale » mais seulement « lettre ». Voir [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 38

³⁵¹ DAVALLON (Jean), 2000, p. 21

intègre les périple de Van Gogh en France. Cet ultime schéma nous sensibilise ensuite à l'évolution des thèmes des sections. A l'exposition, le *commis de librairie* et le *missionnaire* firent l'objet d'une même section, comme *Arles* et *Saint-Rémy* furent abordés dans *Sites et tableaux*. Enfin, son travail en Hollande ne fut pas abordé salle 4. Ce schéma démontre que la déambulation au sein de la salle fut autant pensée que l'agencement des sections.

La description et l'analyse de ces schémas nous ont permis de voir une unité de présentation. La diversité de nature des supports techniques a également été confirmée. Nous avons pu constater l'importance de la hiérarchisation des objets avec l'importance de l'axe central ou d'une vitrine. Notons de plus que plusieurs thèmes correspondent à ceux du catalogue du Moma. En effet nous pouvons faire des parallèles entre *K and Christine* et *Amour de l'humble*, *Impressions of places* et *La hantise de l'espace*, *Art and technique* et *Evolution technique*. L'exposition du Moma aborde ces thèmes dans son catalogue avec des extraits de lettres tandis que l'exposition de 1937 y consacre une salle pour mettre en rapport les lettres et les œuvres. Les dialogues entre l'écrit de l'artiste, ses œuvres et le cadre de sa vie sont donc particulièrement forts en 1937. Et si la majorité des extraits de lettres pointent la subjectivité et la vision intérieure de Van Gogh, c'est probablement pour le présenter comme un précurseur et plus précisément : « comme personnification d'une nouvelle valeur esthétique : celle qui va être accordée, de plus en plus largement après lui, aux droits de la subjectivité de l'artiste »³⁵².

Pour conclure sur cette partie, nous insisterons sur les nouveaux objets de musée choisis par les auteurs et leur mise sous vitrine. Des *choses* comme des objets personnels de Van Gogh s'amplifièrent de cette valeur muséale. Pour interroger le contenu de cette salle, nous reprenons les mots de Davallon dans lesquels nous avons trouvé une aide précieuse. La salle dite documentaire de l'exposition ne se rapprocherait-elle pas de « l'exposition-média » en créant un espace complètement dédié à « la production de sens » où « la perception des éléments, la compréhension des schémas, la lecture des panneaux, ne sont pas intégrées a priori, mais dépendent de l'activité psychique de déambulation devant ce qui est exposé »³⁵³ ? Si nous tendons à valider le terme *d'exposition-média* pour cet espace, nous devons de toute évidence constater l'écart de présentation entre la salle documentaire et le reste de l'exposition.

³⁵² (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 51

³⁵³ DAVALLON (Jean), 2000, p. 69 et 77

c. Les informations supplémentaires par la presse

Les descriptions et les analyses que nous venons de faire se sont strictement cantonnées aux documents d'archives et au catalogue de l'exposition. Pour tenter de collecter plus de détails et de gagner en précision sur la spatialisation de l'exposition, utilisons les articles de presse. Si de nombreux articles se sont penchés uniquement sur la vie de Van Gogh, les débats suscités par l'exposition nous ont laissé des témoignages primordiaux sur la muséographie. Les informations extraites des articles vont nous permettre de confirmer ou de préciser les interprétations. Loin de constituer une liste de témoignages neutres, ces critiques offrent un regard matériel et concret, autre que la cimaise idéale du papier, mais demandent également de prêter une attention particulière au positionnement de leurs auteurs. Grâce aux articles, nous pourrions repérer les différences entre la conception et la réalisation.

Commençons avec les indications sur le bâtiment lui-même. L'architecture intérieure du musée est majoritairement critiquée : « dans ce nouveau Palais des Beaux-Arts, élevé sans doute à la gloire des vestibules et des escaliers (...) où l'on a tout prévu sauf qu'un musée doit être conçu pour qu'on y puisse voir des tableaux »³⁵⁴. Paul Fierens s'indigne : « qu'aucun des quatre architectes qui ont signé le musée du quai de Tokyo n'ait pris la peine de parcourir les deux gros volumes publiés sous le titre de *Muséographie* par l'Office International des musées »³⁵⁵.

Le manque de fluidité dans la circulation de ce bâtiment inachevé sert notre étude car il nous sensibilise sur les contraintes techniques auxquelles ont dû faire face les auteurs de l'exposition. La déception de Jacques Guenne par rapport à l'absence de consultation auprès de Huyghe lors de la construction est une remarque pertinente : « je regrette, comme mes confrères, qu'on n'ait pas fait appel à sa collaboration, lors de la construction et de l'aménagement des musées d'Art Moderne. René Huyghe, en effet, a visité tous les musées du monde et ses précieux conseils auraient évité de fâcheuses sottises »³⁵⁶. Effectivement, le Colloque de Madrid préconisait cette collaboration entre l'architecte et le conservateur. D'autre part, nous apprenons par l'un des architectes du lieu —Gilles-Delafon— que l'espace était modulable grâce à des « cloisons et des épis roulants »³⁵⁷ tandis qu'une grande salle devait permettre un accrochage solennel. Nous devinons alors que la salle 2 de l'exposition

³⁵⁴ GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4 Voir également COGNIAT (Raymond), 25 juin 1937, p. 1

³⁵⁵ (A) FIERENS (Paul), 17 juillet 1937, p. 2

³⁵⁶ GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4

³⁵⁷ N.S., « Défense des nouveaux musées », *Beaux-Arts*, n°254, 12 novembre 1937, p. 1-2

Van Gogh devait être majestueuse par son volume et son accrochage espacé. Par contre, il devait y avoir de nombreuses cloisons dans la salle 4. Cette hypothèse se base sur les nombreux *media* de cette salle (il fallait beaucoup de cimaises pour pouvoir tout accrocher) et se confirme par la petite photographie publiée par *L'Humanité* (ANNEXE-PIECE 53 p.LXXX). L'espace qui nous est donné à voir est divisé par un alignement de cloisons parallèles formant un ensemble de petites « alvéoles »³⁵⁸.

Concernant les préparatifs de l'exposition, la presse fait allusion à une certaine précipitation³⁵⁹. Cette impression doit toutefois être nuancée en rappelant que les délais de préparation n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. Les auteurs avancent ces propos d'après leur ressenti et ne nous donnent pas de justification. Cette précipitation fut probablement matérielle, indépendante de la réflexion sur le sujet débutée en 1935. Si les prêts de l'exposition ont été sollicités en avril 1937, le choix des œuvres dut se faire à l'avance.

Pénétrons à présent dans l'exposition. Les bandes blanches des schémas et de la photographie firent réagir certains visiteurs. Zervos s'y oppose : « que signifient aussi ces colonnes blanches qu'il a peintes de place en place sur le mur, qui se confondent avec les tableaux et qui gênent affreusement l'œil ? »³⁶⁰. Selon la sensibilité de certains observateurs, les colonnes ne mettaient donc pas forcément les œuvres en valeur comme nous l'avons indiqué. Un autre élément technique vient perturber la contemplation : les chanfreins des cadres. Plusieurs témoignages décrivent une forme de cadre dérangement : large et pas assez saillant³⁶¹. Ce format est probablement dû aux chanfreins prédominants. Le critique Jacques Guenne les accuse de cacher les œuvres : « les chanfreins, qui en haut et en bas du cadre, obligent les yeux à s'écarter du centre »³⁶². Zervos les qualifie de « planches peintes en blanc » convertissant les œuvres de Van Gogh en « pauvres jeunes filles en uniformes »³⁶³. Inversement, Jean Guiffrey explique que le cadre blanc fonctionne particulièrement bien pour le *Portrait du D^r Gachet*. Les cadres n'ont donc pas fait l'unanimité mais ne semblent pas avoir été à l'encontre de toutes les œuvres. Par contre, il semblerait que des vitres aient

³⁵⁸ CHERONNET (Louis), 10 juillet 1937, p. 3

³⁵⁹ Voir : VILLEBOEUF (André) et BLANCHE (Jacques-Emile) et dans « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts* du 20 août 1937, n°242, p. 4 et du 3 septembre 1937, n°244, p. 5

³⁶⁰ (B) ZERVOS (Christian), 1937, p. 99

³⁶¹ « Sans parler du cadre, ramené à une baguette de chêne naturel, recouvrant les champs pour cacher les semences, et saillant à peine sur la toile », voir VIENOT (J.), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°251, 22 octobre 1937, p. 8

³⁶² GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4

³⁶³ (B) ZERVOS (Christian), 1937, p. 99

recouvert les œuvres, une mesure incomprise par le galeriste Pierre Loeb³⁶⁴. Les critiques déplorent leurs reflets : « peut-être a-t-on, eu tort de placer des verres sur les toiles, le mauvais éclairage de la salle (c'est ici la faute de l'architecte et non des organisateurs) transforme ces vitres en miroirs où les visages des visiteurs se mélangent avec ceux des modèles de Van Gogh »³⁶⁵. L'étude des correspondances des archives révélera que ces vitres résultaient d'une mesure de sécurité pour tranquilliser les prêteurs.

Regroupons à présent les indications sur la première salle. L'espace décrit s'apparente à un petit vestibule. Si les visiteurs ne pouvaient certainement pas s'y attarder, nous devons attribuer cette erreur aux architectes et non aux auteurs de l'exposition. La deuxième information que nous repérons indique que des extraits de lettres étaient inscrits au mur³⁶⁶. Nous constatons donc que les extraits de lettres n'étaient pas uniquement cantonnés à la salle 4. Selon Paul Fierens, le visiteur fut accueilli dans l'exposition par cette phrase : « car au lieu de chercher exactement à rendre ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement »³⁶⁷. Le conservateur des Arts asiatiques du Louvre Georges Salles (1889-1966), très critique à l'égard de l'exposition, attaque la présence même de l'écrit : « la galerie du vestibule est pavoisée de textes. Une petite phrase, que le peintre avait glissé dans sa correspondance, vole au devant de nous en lettres d'affiche suivi d'un essaim de propos non moins dynamique »³⁶⁸. En effet, une seconde phrase devait y figurer « il vaut mieux être le vaincu que le vainqueur, Prométhée que Jupiter »³⁶⁹. Ainsi la salle 1 se composait d'œuvres, de photographies et d'écriteaux aux murs. Dès son commencement, l'exposition Van Gogh rompait avec les codes habituels du musée des Beaux-Arts. L'exposition ne se contenterait pas de montrer les œuvres, elle les mettrait en rapport avec l'histoire de la vie de Van Gogh. Alexander Watt rapporte que le portrait de Van Gogh par Gauguin était associé à la phrase : « c'est bien moi, mais moi devenu fou »³⁷⁰. La folie fut donc approchée dès l'entrée de l'exposition par les autoportraits. Elle est annoncée par Van Gogh lui-même avec un extrait de lettre et ne sera plus abordée avant la salle 4. Le critique

³⁶⁴ LOEB (PIERRE), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°245, 10 octobre 1937, p. 1

³⁶⁵ J.R., 10 février 1937, p. 8

³⁶⁶ N.S., « Les Echos des arts », *Art et décoration*, février 1937, p. 15

³⁶⁷ FIERENS (Paul), 20 décembre 1937, p. 3

³⁶⁸ SALLES (Georges), 1992, p. 51

³⁶⁹ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2. Précisons que cette phrase fut sûrement choisie par Huyghe puisqu'il l'a réutilisée dans ces conférences de 1976. Voir : WARNOD (Jeanine), « René Huyghe aux grandes conférences du Figaro », 6 septembre 1976, n.r., np. Cette citation est probablement extraite de la lettre n°242, Van Gogh à Théo, 10 décembre 1882.

³⁷⁰ Précisons que cette phrase est traduite en anglais dans l'article. Nous la mentionnons ici en français comme le fait le catalogue d'exposition. WATT (Alexander), octobre 1937, p. 224

anglo-saxon nous apprend aussi que certaines photographies étaient des détails de tableaux, comme pour *La ronde des prisonniers* de Gustave Doré³⁷¹. Enfin, les correspondances visuelles décrites par Lord Douglas paraissent répondre aux mêmes principes examinés dans la salle 4 : « in the second room the influences of Van Gogh are explained. Here, for example, we are shown a flower piece of Monticelli hung next to the same composition by Van Gogh, proving how he was influenced by this master's treatment of flowers »³⁷². Ces commentaires comblent l'absence de schéma de la salle 1 et 1bis, qui se rapprocheraient plus de la salle documentaire que de les salles des chefs-d'œuvre. Louis Chéronnet (1899-1950), l'un des auteurs de l'exposition sur la *Muséographie*, nous révèle que cet espace était une introduction à la vie de Van Gogh : « d'abord une série de petites alvéoles d'initiation contenant des œuvres secondaires, des reproductions typiques, des objets ayant appartenu à l'artiste, des documents sur sa vie, rapprochés et classés de telle sorte que chaque panneau soit une sorte de coup de projecteur brillant et suffisant pour éclairer la connaissance du visiteur. Chacun de ces panneaux est aussi renforcé par la présence d'un texte (...) emprunté à la correspondance de Van Gogh. Pouvait-on rêver enseignement à la fois plus large et plus noble ? »³⁷³. La description de Huyghe valide ces renseignements mais ne mentionne pas d'objets personnels : « quelques phrases, où il se définit, extraites de ses lettres ; deux panneaux initient à sa formation : l'un montre les toiles qu'il peignit à l'imitation des maîtres qu'il admirait ; une vitrine proche expose les modèles dont il se servit ou leur reproduction ; l'autre rapproche un tableau de ses débuts de peintures exécutées vers le même temps par les artistes dont il fut le camarade ou l'élève »³⁷⁴. Cette première salle montrait donc immédiatement une nouvelle façon d'exposer l'œuvre d'un artiste. Les extraits de lettres additionnés aux portraits de Van Gogh posaient instantanément le sujet de l'exposition : la vie et l'œuvre de Van Gogh. Le visiteur faisait alors « one face to face with the man as portrayed by the artist »³⁷⁵. Les indications sur la deuxième salle confirment celles de la préface de Huyghe et l'agencement des schémas. L'espace est apprécié et la mise en valeur des œuvres est généralement saluée « ah ! Enfin, il y a de l'air ! »³⁷⁶. La sobriété du dispositif est rapprochée d'un « laboratoire » dans lequel l'espace neutre rend hommage aux œuvres³⁷⁷. Soulignons l'emploi du terme laboratoire qui renvoie au monde scientifique et induit le rapprochement de

³⁷¹ WATT (Alexander), octobre 1937, p. 226

³⁷² LORD (Douglas), septembre 1937, p. 140

³⁷³ CHERONNET (Louis), 10 juillet 1937, p. 3

³⁷⁴ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

³⁷⁵ WATT (Alexander), octobre 1937, p. 226

³⁷⁶ VIENOT (J), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°251, 22 octobre 1937, p. 8

³⁷⁷ VIENOT (J), 22 octobre 1937, p. 8

l'exposition Van Gogh avec un lieu d'expériences, au sein duquel le visiteur aurait la possibilité d'être actif. L'espace des œuvres, leur mise en valeur et la neutralité des salles correspondent aux préceptes du Colloque de Madrid.

Le rythme général des panneaux concorde avec celui des schémas : « au centre de chacun de ces panneaux, un de ses portraits peints par lui-même et correspondant à la période »³⁷⁸. L'emplacement des *Mangeurs de pommes de terre* est applaudi mais aucune description ne nous renseigne sur son positionnement. Le peintre Yves Brayer (1907-1990) souligne les dimensions de la toile, qui auraient pu constituer un problème et « se demande sincèrement ce que l'on aurait pu faire de mieux »³⁷⁹. Si Alexander Watt partage l'avis de Brayer, il estime que *L'Homme à l'oreille coupée* qui trônait au centre de la pièce, occupait la meilleure place³⁸⁰. Comment faut-il comprendre cette phrase d'un point de vue pratique ? Existait-il une cimaise au centre de la salle ? La place d'honneur correspondait-elle au centre du mur du fond ? Nous n'avons pas trouvé les réponses à ces questions, mais souvenons-nous que sur les schémas, ce portrait était le seul à être encadré de lignes horizontales (ANNEXE-PIECE 20 p.XLVII). La distinction du dessin est donc correctement ressortie sur la cimaise. Le souhait des auteurs de l'exposition a pu être concrétisé. Les éloges continuent pour le panneau sur *Saint-Rémy* : « fort heureusement, ces démonstrations sont suivies d'une double salle où sont présentés du mieux qu'il se pouvait quelques-uns parmi les plus beaux tableaux de Van Gogh : quelques paysages ; quelques portraits : *L'Arlésienne, les Tournesols, les Iris, L'Homme à l'oreille coupée (...)* »³⁸¹. Il fut l'un des plus remarquables, à tel point que « the six paintings of this period are the most important in the whole exhibition »³⁸². Grâce à la presse, nous apprenons également que des cartels existaient dans cette salle. L'exposition Van Gogh est donc l'une des premières expositions françaises de Beaux-Arts à avoir utilisé les cartels. Souvenons-nous que dans un cadre plus général, l'emploi de cartels dans une exposition artistique est fréquemment associé à Alfred Barr et au Moma. En 1937, les cartels indiquaient le titre et le lieu de production de l'œuvre³⁸³. Leur petite taille ne gênait pas la contemplation des œuvres³⁸⁴. L'usage des cartels n'est donc pas le même qu'au Moma en 1935, car les auteurs n'y rappellent pas les extraits de lettres. Ce parti pris est en accord avec la préface de

³⁷⁸ N.S., « Les Echos des arts », *Art et décoration*, février 1937, p 16

³⁷⁹ BRAYER (Yves), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°247, 24 septembre 1937, p. 2

³⁸⁰ WATT (Alexander), octobre 1937, p. 226

³⁸¹ R.J., « Art et curiosité », *Le Temps*, n°27681, 22 juin 1937, p. 5

³⁸² WATT (Alexander), octobre 1937, p. 226

³⁸³ J.R., 10 février 1937, p. 8

³⁸⁴ GUIFFREY (Jean), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°244, 3 septembre 1937, p. 1

Huyghe. La salle 2 est épurée puisque la salle 4 existe pour documenter l'ensemble. C'est pourquoi, les lettres et les œuvres ne sont pas mis en parallèle dans la salle 2. Notons que l'usage des cartels dans une exposition temporaire concorde avec les conseils du Colloque de Madrid. L'exposition Van Gogh adapte donc certaines recommandations de 1934. A propos des textes sur les cartels, Jean Guiffrey cite les musées londoniens en guise de parfait exemple d'équilibre d'informations entre le cartel et le catalogue : « certains musées étrangers, à Londres notamment, ont réussi à donner, par des étiquettes bien rédigées dont les dimensions restreintes ne nuisent à l'aspect ni des vitrines, ni des salles, beaucoup de renseignements que les catalogues complètent pour les visiteurs curieux »³⁸⁵. Retenons cette description pour l'étude du catalogue de l'exposition car nous verrons que les notices du catalogue sont beaucoup plus détaillées que les cartels. La dernière information que nous possédons sur la salle 2 relève de l'absence : le manque de *Tournesol*³⁸⁶. En effet, un seul tableau de *Tournesol* était présent à l'exposition, ainsi qu'une nature morte *Fleurs et tournesols*. Si nous ne pouvons pas expliquer cette absence (refus de prêt ou refus des auteurs de l'exposition) nous pouvons indiquer que ce thème ne fut pas plus présent à l'exposition du Moma (deux tableaux).

Les commentaires sur la salle 4 vont nous permettre de répertorier différentes propositions muséographiques sur la manière de présenter l'homme que fut Van Gogh. Certains visiteurs apprécient la nouveauté des objets exposés qui permet d'ouvrir sur la « rêverie »³⁸⁷. Pierre Loeb regrette qu'une reconstitution de la chambre de Van Gogh ne put être faite³⁸⁸ et Louis Vauxcelles déplore qu'Aurier ne soit pas évoqué³⁸⁹. La remarque de Pierre Loeb suggère l'intensité de l'émotion du visiteur de l'exposition. Pierre Loeb aurait aimé apercevoir encore plus d'intimité de Van Gogh en pénétrant dans le lieu où il vécut. Ce souhait ne relève pas de la dimension artistique mais d'une volonté de proximité avec l'homme que fut Van Gogh. Parallèlement, d'autres visiteurs se plaignent de la fatigue suscitée par les lectures et

³⁸⁵ GUIFFREY (Jean), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°244, 3 septembre 1937, p. 5

³⁸⁶ GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4

³⁸⁷ VILLEBOEUF (André), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n°242, p. 4

³⁸⁸ LOEB (Pierre), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 10 septembre 1937, n°245, p. 2

³⁸⁹ Albert Aurier est l'auteur d'un des premiers articles sur Van Gogh. Celui-ci parut dans le *Mercure de France* le 1^{er} janvier 1980. Selon Heinich, Aurier sortit Van Gogh de l'indifférence. Voir (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 21

expliquent que les visiteurs passent devant les textes sans les lire³⁹⁰. La presse se fait alors le relais de diverses propositions pour véhiculer l'information différemment, comme mettre à disposition un texte explicatif à l'entrée de chaque salle plutôt que de tout concentrer dans la dernière³⁹¹ ou fournir un livret avec le texte, compris dans le prix de l'exposition³⁹².

Certains panneaux bénéficient d'une description plus détaillée que d'autres. Ainsi, notre dernière interprétation du panneau sur *l'Impressionnisme et le Japonisme* est attestée : « plus loin, dans l'intention de faire saisir les rapports de l'art de Van Gogh avec les impressionnistes, on a juxtaposé des photographies de toiles représentant un paysage vu à travers une fenêtre, l'une de Monet, l'autre de Van Gogh, de toiles représentant une femme accoudée à une table, l'une de Lautrec, l'autre de Van Gogh »³⁹³. Même si l'auteur critique l'efficacité de cet accrochage pour « grand public », sa description démontre qu'il a lui-même décrypté les raisons de la cohabitation des œuvres.

La section *la Hantise de l'espace* peut-être connue grâce à Huyghe : « six photos de paysage, de toutes les périodes de la vie de l'artiste et où revit également, sous des ciels divers, l'obsession de l'espace illimité ; à côté cette même hantise dans un vieux tableau hollandais, et vous êtes mis en face d'un aspect de l'âme de Van Gogh »³⁹⁴. Le « vieux » tableau doit correspondre à celui de Philippe de Koninck, présent en photographie, comme tous les autres *media* de la section. Par contre, le catalogue indique sept photos de tableaux de Van Gogh et non six. Huyghe explique que les photos de la salle 4 sont « un appel, une évocation ». Cependant, les combinaisons entre la photographie sur le motif et les tableaux ne furent pas forcément comprises. Pour montrer l'inutilité de la photo, le peintre Fernand Le Chuiton (1893-1968) pousse la démonstration à l'absurde : « aurait-on idée de comparer une photographie de vieux souliers avec ce pur chef-d'œuvre que Vincent Van Gogh en sut tirer ? »³⁹⁵. De même, les substituts sont désapprouvés « on maltraite les œuvres (...) au point de les transformer en mauvaises reproductions »³⁹⁶. Ainsi, peu de témoignages sur l'agencement visuel des photographies de paysage ont été répertoriés. En règle générale, la mise en parallèle entre les photos de motif et la peinture passe pour inutile. Par contre,

³⁹⁰ LAGLENNE (Jean-François), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 17 septembre 1937, n°246, p. 2

³⁹¹ SIMONETTI (Thomas), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°248, 1er octobre 1937, p. 2

³⁹² DELARBRE (Léon), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 22 octobre 1937, n°251, p. 8

³⁹³ FOSCA (Francis), 13 août 1937, p. 8

³⁹⁴ (B) HUYGH (René), 10 octobre 1937, p. 2

³⁹⁵ LE CHUITON (F.), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 17 septembre 1937, n°246, p. 2

³⁹⁶ (B) ZERVOS (Christian), 1937, p. 99

l'expression « tableaux synoptiques » employée par Fierens semble très pertinente³⁹⁷. Celle-ci s'accorde avec le dispositif vu sur la photographie *Sites et tableaux* (ANNEXE-PIECE 48 p.LXXV). Cette description amènerait à penser que de tels panneaux furent utilisés dans toutes les sections de la salle 4. Si ce fut le cas, nos interprétations aux *media* épars et aérés ne seraient pas valables. Cependant, l'uniformité de ce dispositif comme unité indissociable de photographies reste une hypothèse. La seconde expression que nous empruntons à Paul Fierens, « biographie murale », s'accorde avec notre rapprochement livre et exposition. Fierens n'est pas le seul à décrire ces panneaux. Le critique d'art Raymond Lecuyer (1879-1950) évoque « l'ordre suggestif » dans lequel les documents sont exposés³⁹⁸. L'agencement serait si cohérent qu'il remplacerait un discours³⁹⁹.

Ces indications rapprochent donc l'exposition d'un dispositif idéal dans lequel le sens se dévoilerait uniquement par le dispositif, sans la présence d'une explication textuelle ou orale. Mais ne nous méprenons pas sur ces extraits. L'exposition Van Gogh ne fut pas considérée comme telle par tous. Selon Guenne, le musée de Bâle offre le meilleur exemple de muséographie car : « les œuvres sont classées avec une logique telle qu'il est impossible de ne pas comprendre l'évolution de la peinture (...). La lumière y est parfaite. Les couleurs et les textures des tentures ont été admirablement choisies ». Pour Jacques Guenne, l'accrochage des œuvres de Van Gogh n'est pas appréciable car il est perturbé par la couleur des cimaises et des cadres ainsi que par les citations de lettres. Guenne associe ces citations à des « slogans » et considère l'exposition Van Gogh comme un contre exemple de la muséographie. Pour lui, l'exposition : « porte la marque de la propagande "culturelle" (affreux mot) des pays totalitaires »⁴⁰⁰. En effet, l'un des reproches le plus courant consiste à comparer les cimaises aux panneaux publicitaires de propagande : « il est, de fait, assez choquant, lorsqu'on croit connaître un artiste et lorsqu'on l'aime, de se voir imposer, par des procédés qui rejoignent ceux de la publicité et de la pire propagande, une idée stéréotypée et une image raccourcie »⁴⁰¹, « pour lancer un vermouth ou un cirage, les méthodes publicitaires sont excellentes ; mais pour faire pénétrer dans des cerveaux neufs ce qui constitue l'apport d'un artiste, elles sont lamentablement insuffisantes »⁴⁰². Pour René Bercy, le dispositif de

³⁹⁷ (B) FIERNES (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

³⁹⁸ LECUYER (Raymond), 24 juin 1937, p. 2

³⁹⁹ THOMAS (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh », *Beaux-Arts*, n°248, 1^{er} octobre 1937, p. 2

⁴⁰⁰ GUENNE (Jacques), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°250, 15 octobre 1937, p. 4

⁴⁰¹ (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

⁴⁰² FOSCA (Francis), 13 août 1937, p. 8

l'exposition provient de la « pédagogie de Moscou » qui : « consiste à parler surtout au regard » provoquant un : « didactisme oculaire [néfaste à] l'exercice du jugement »⁴⁰³.

Notons que les principes de la publicité étaient appréciés dans les musées soviétiques. Par conséquent, les critiques rapprochaient quasiment systématiquement l'usage de la publicité des systèmes de dictature, à l'exemple de Raymond Cogniat⁴⁰⁴. L'inspiration soviétique émanant probablement de Huyghe et Rivière sera étudiée dans le chapitre suivant.

Peu de descriptions concernent l'*Evolution technique*. Cependant, la remarque d'Alexander Watt est d'une grande importance. D'après son article, ce panneau ne montrait pas uniquement des détails techniques. Il délivrait également un message religieux, rapprochant Van Gogh de la tradition chrétienne : « how his obsession of joined hands attest his Christian heredity, all this does not permit the lay critic to fully comprehend the inner principle, the *raison d'être* of his art »⁴⁰⁵. Nous préciserons la place de la religion dans le discours de l'exposition dans quelques paragraphes en étudiant les textes du catalogue. Sur ce panneau, nous noterons une autre réaction, celle de l'écrivain Georges Turpin (1885-1952) pour qui les agrandissements donnent des indices aux faussaires⁴⁰⁶. Cette annonce révèle un état d'esprit pleinement ancré dans le climat de suspicion de cette période, qui voit la circulation d'œuvres lors d'expositions s'accroître considérablement et les craintes des propriétaires, mais aussi des conservateurs de musée, s'exprimer de plus en plus nettement. Et si nous n'étudions pas la réception critique de l'exposition, nous constatons ici l'impact du contexte artistique sur la vision du visiteur. Cette remarque semble presque accuser les auteurs de l'exposition de mauvaises intentions. Enfin, la présence de la carte géographique est confirmée par un commentaire peu valorisant : « au moyen de gros traits de couleur sur une carte de l'Europe occidentale, on nous indique les déplacements des artistes »⁴⁰⁷.

Parmi les articles, certaines descriptions nous laissent croire que la déambulation des visiteurs ne respectait pas forcément l'ordre du plan du catalogue. En effet, Louis Chéronnet évoque d'abord la salle 4 avant de « pénétrer dans la salle réservée aux chefs-d'œuvre »⁴⁰⁸.

⁴⁰³ BERCY (René), 16 octobre 1937, p. 5

⁴⁰⁴ « Pour les autres salles, admettons que le besoin d'enseigner au grand public impose de s'en tenir à des démonstrations élémentaires, à des inscriptions souvent un peu primaires qui rappellent le slogan, les graphismes ou les statistiques mis à la mode par les expositions démonstratives de l'U.R.S.S ou de l'Italie » dans COGNAT (Raymond), 25 juin 1937, p. 1

⁴⁰⁵ WATT (Alexander), octobre 1937, p. 224

⁴⁰⁶ TURPIN (Georges), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, 17 septembre 1937, n°247, p. 2

⁴⁰⁷ FOSCA (Francis), 13 août 1937, p. 8

⁴⁰⁸ CHERONNET (Louis), 10 juillet 1937, p. 3

Au delà de l'ordre de déambulation et des détails matériels, utilisons les témoignages des visiteurs pour comprendre comment les objets de musée (palette, photographies de famille, registre médical...) furent perçus. Si les commentaires sont essentiellement négatifs, le ton des articles s'adoucit lorsque leurs auteurs évoquent les objets de musée. La présence de ces objets de musée aurait donc plu aux visiteurs. Faut-il alors comprendre que les auteurs de l'exposition aient souhaité une exposition émotionnelle plus qu'intellectuelle ? Rappelons qu'une exposition utilise toujours les deux tendances, elle ne fait que privilégier l'une ou l'autre mais n'en évince aucune. Nous aurons tendance à penser que les salles des chefs-d'œuvre étaient dans un registre froid tandis que la salle documentaire était dans le registre chaud de l'émotion. Toutefois, si l'émotion procurée par ces objets est indéniable, leur place dans un musée d'art et leur présentation font débat. Ces interactions situent l'exposition Van Gogh dans une interrogation plus large : ces objets de musée empêchent-ils la compréhension historique et esthétique des œuvres ?

La réflexion de Georges Salles semble ainsi en contradiction avec celle des auteurs de l'exposition. Pour Salles, les objets de musée comme les textes sont de trop, ils empêchent la délectation et la concentration « nous avons perdu Van Gogh dans la bagarre »⁴⁰⁹. A l'inverse, l'article d'*Art et décoration* apprécie les « documents psychologiques qu'on pourrait appeler : l'histoire d'une toile »⁴¹⁰.

d. Une mise en pratique délicate

L'étude des schémas nous a permis de mettre en exergue plusieurs interrogations comme la matérialisation de la salle 2bis ou l'emplacement de certaines œuvres. Nous allons à présent pouvoir remédier à certains manques grâce aux correspondances des archives⁴¹¹. Ces archives nous éclairent tout d'abord sur le prêt des œuvres. L'hypothèse d'un partenariat avec la Hollande se confirme. Le 19 avril 1937, Henraux explique à De La Faille que tous les musées hollandais ont accepté la totalité des prêts suite à un voyage de Huyghe aux Pays-Bas⁴¹². Les collectionneurs auraient fait un « accueil chaleureux » à cette proposition. Les auteurs de l'exposition parisienne n'ont donc pas eu de difficulté à obtenir les œuvres conservées aux Pays-Bas. De même, Huyghe et Rewald se seraient occupés des négociations avec l'Allemagne pour recevoir les œuvres demandées en obtenant un accord de transition des

⁴⁰⁹ SALLES (Georges), 1992, p.52

⁴¹⁰ N.S., « Les Echos d'art », *Art et décoration*, 1937, p. 16

⁴¹¹ Tous les courriers que nous mentionnons dans cette partie proviennent des AMN dont la source exacte est : X Exposition, carton 43, dossier *correspondance*. Par un souci de lisibilité, nous ne répèterons pas cette référence à chaque fois.

⁴¹² Lettre de Henraux à De La Faille, 19 avril 1937.

frontières⁴¹³. Par contre, certaines œuvres envisagées ne furent pas obtenues, à l'exemple des *Meules* exposées aux mêmes dates à Winterthur⁴¹⁴. Ce tableau devait figurer dans la salle 2 à la section *Auvers* pour faire pendant aux *Champs de blé avec corbeaux*, « ces deux tableaux en longueur encadrant le célèbre *Portrait du D^r Gachet* (...) »⁴¹⁵. Cette indication confirme le désir de symétrie et témoigne également de la réflexion préalable sur l'accrochage. Les œuvres furent choisies en grande partie en fonction de leur chronologie et leurs dimensions. Le propriétaire et historien de l'art Hans Robert Hahnloser (1899-1974) propose de remplacer la toile par celle du *Tisserand* mais celle-ci ne fut pas acceptée : ses dimensions ne font pas écho avec son pendant⁴¹⁶. Les auteurs de l'exposition semblent avoir une idée très précise et concrète de l'accrochage. Ils n'acceptent pas toutes les propositions de prêt des collectionneurs. Ils semblent être les seuls à chapeauter la sélection des *media*.

Ces différents changements ne nous ont pas permis de saisir un agencement convainquant dans nos interprétations. Si le *Champ sous un ciel orageux* fut sûrement exposé à côté du *Portrait du D^r Gachet*, nous n'avons trouvé aucune toile de format similaire pour lui faire pendant. Les dimensions du *Jardin de Daubigny* de la collection de Rudolf Staechelin (Bâle) auraient parfaitement concordé. La toile fut envisagée mais non retenue (ANNEXE-PIECE 26 p.LIII). Pareillement, les correspondances nous apprennent que les demandes du *Bon Samaritain* et de la *Piéta* d'après Delacroix ne furent pas acceptées⁴¹⁷. Les auteurs de l'exposition avaient anticipé cette situation. Des œuvres de remplacement désignées par le numéro de De La Faille étaient prévues⁴¹⁸. Ces « seconds choix » correspondraient-ils aux numéros en rouge des schémas ?

Si ces refus restent inexplicables, nous avons pu constater que le cadre de l'Exposition Internationale fut un frein pour les prêteurs. En effet, les collectionneurs craignaient un trop vaste public, impliquant à leurs yeux des risques de vol et de dégradation⁴¹⁹. Nous comprenons alors que les verres devant les œuvres devaient être une protection, censée rassurer les prêteurs. Dès le mois de mai, Hans R. Hahnloser fut réticent aux prêts « à cause de tous les bruits qui courent autour des expositions à Paris »⁴²⁰. De même, le cas des prêts de

⁴¹³ Lettre de Rewald à Roelle, 20 avril 1937.

⁴¹⁴ Télégramme, expéditeur non mentionné [Berne, Hans R. Hahnloser ?], non daté.

⁴¹⁵ Lettre de Huyghe, destinataire non renseigné [Berne, Hans R. Hahnloser ?], 4 mai 1937.

⁴¹⁶ Hans Robert Hahnloser proposa également de remplacer l'œuvre par un paysage. Lettre de Hans R. Hahnloser à Huyghe, 7 mai 1937.

⁴¹⁷ Lettre de Huyghe aux Kröller-Müller, 11 avril 1937. Indiquons que ces deux toiles avaient été expliquées par De La Faille dans son catalogue de 1927. Voir (A) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), 1927, p. 60

⁴¹⁸ Lettre de Rewald à Roelle, 20 avril 1937.

⁴¹⁹ Lettre de Paul Rosenberg à Henraux, 16 mars 1937.

⁴²⁰ Lettre de Hahnloser à Huyghe, 7 mai 1937, AMN, X Exposition, carton 43, dossier *Transport*.

Paul Rosenberg laisse perplexe. Dès le 2 mars, *L'Homme à l'oreille coupée* ainsi que *La Pluie* lui sont sollicités⁴²¹. Quelques jours plus tard, Rosenberg donne une réponse négative et explique qu'il préférerait s'expliquer de « vive voix »⁴²² alors que le 16 mars il accepte finalement les deux prêts⁴²³. A défaut de connaître les raisons de ce nouvel avis, nous pouvons supposer que Rosenberg craignait également pour ces œuvres.

De leur côté, les auteurs de l'exposition tentaient de réduire les coûts des assurances : « vous veuillez bien indiquer le prix d'assurance aussi modeste qu'il vous semblera raisonnable, étant donné que cette exposition ne rapportera aucune ressource, puisque l'entrée sera gratuite »⁴²⁴. Le paramètre financier était un critère important, que les auteurs de l'exposition devaient prendre en compte. Nous savons par exemple que le coût de l'assurance pour *l'Arlésienne* fit hésiter les auteurs de l'exposition qui finalement acceptèrent⁴²⁵. Pour limiter les dépenses, les organisateurs demandèrent (si possible) le prêt des photographies existantes et non l'achat⁴²⁶. Toutefois, certaines reproductions de photos furent nécessaires et durent engendrer un coût⁴²⁷. Cependant, les photographies sont souhaitées uniquement si l'œuvre ou le document ne peut être fourni. Les auteurs privilégiaient donc les *media* dans leur version originale. L'exposition de photographies engendre d'ailleurs des conditions techniques spécifiques : le format, la texture (mat ou brillant), le papier (noir ou sépia)... Elles furent sûrement harmonisées avec un papier noir et un format de 13x18cm⁴²⁸. Notons que cette unification faciliterait la création de « tableaux synoptiques » pour toutes les sections de la salle 4. Enfin, les photos devaient être de bonne qualité, certains essais trop sombres ont du être refaits.

Arrêtons-nous à présent sur les trois substituts du *Jardin de Daubigny* de l'exposition. Nous avons vu que ce thème avait été envisagé pour la salle 2 et que les photos seront finalement exposées en salle documentaire. L'exposition d'une version de l'œuvre de Staechelin fut envisagée mais le choix final se porta sur la monstration des trois versions photographiées.

⁴²¹ Lettre de Henraux à P. Rosenberg, 2 mars 1937.

⁴²² Lettre P. Rosenberg à Henraux, 4 mars 1937.

⁴²³ Lettre P. Rosenberg à Henraux, 16 mars 1937.

⁴²⁴ Lettre de Henraux, destinataire non renseigné, non datée. Précisons à ce propos que l'entrée de l'exposition Van Gogh devait être comprise dans le prix de l'Exposition Internationale. Voir Lettre Direction des Musées Nationaux, non signée, non datée. Dans l'Exposition Internationale elle était donc « gratuite ». Ory signale tout de même des réclamations de la part de la presse. Voir (B) ORY (Pascal), 1994, p. 891 et SAY (Marcel), « La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh », *La Lumière*, 27 aout 1937, n°536, p. 6 qui explique que l'entrée de l'exposition et son catalogue coutaient respectivement 6 et 12 francs.

⁴²⁵ Lettre de Henraux à Michel Calmann-Levy, 4 avril 1937.

⁴²⁶ Lettre de Henraux à De La Faille, 19 avril 1937.

⁴²⁷ Lettre de Henraux à la veuve du Dr Rey, 1er avril 1937.

⁴²⁸ Lettre éditions Hypérion à Huyghe, 19 avril 1937.

Une lettre, très précieuse à notre sens, explique cet état final⁴²⁹. Les polémiques sur les faux Van Gogh seraient à l'origine de cette décision. En effet, parmi les versions du *Jardin de Daubigny* certaines étaient accusées d'être fausses, comme en témoigne la publication de 1936 de Walter Ueberwasser indiquée dans la bibliographie du catalogue d'exposition⁴³⁰. Les Pays-Bas, l'Allemagne et la Suisse possédaient chacun une version. En 1934, l'historien d'art allemand Alfred Hentzen (1903-1988) suspecte puis rejette la version de Staechelin⁴³¹. Pour se défendre, Staechelin affirma que la version du Kronprinzenpalais de Berlin était un faux. Dans ce contexte agité, Rewald craignit que la monstration de l'œuvre de Rudolf Staechelin à l'exposition soit vue comme un signe de prise de position à l'égard de l'Allemagne. Henraux expose la situation dans ce sens : « Monsieur John Rewald nous a laissé pressentir les difficultés de que nous n'avions pas prévues et que soulevaient la présence, à notre exposition, de votre Jardin de Daubigny à l'exclusion de celui de Berlin. La collaboration de l'Allemagne est, en effet, particulièrement large à la Classe 3 de la Muséographie (...) quelques amis allemands nous ont fait part, très vivement, de leur crainte que nous indisposions les milieux officiels en semblant prendre parti ainsi dans la polémique qui s'est ouverte entre vous et le Kronprinzenpalais, et nous voudrions éviter tout prétexte possible à un mécontentement de ce côté »⁴³². Les versions photographiées ont donc été choisies dans un souci de neutralité. Le prêt du tableau avait été accepté mais la photographie a été choisie par appréhension d'une controverse politique. Cette lettre nous révèle donc que les auteurs de l'exposition parisienne étaient bien évidemment au courant des soucis occasionnés par les faux Van Gogh. Ils ont pensé la difficulté et l'ont esquivé en suggérant d'exposer le *Jardin de Daubigny* de Staechelin au Palais de la Découverte⁴³³. La dimension diplomatique rentre directement en compte pour l'exposition d'œuvres de Van Gogh.

Le second élément que nous allons pouvoir élucider concerne le choix des œuvres. En effet, l'influence de l'exposition du Moma est confirmée. Dans une lettre du 4 avril 1937, Henraux demande à Barr le nom du propriétaire du dessin de l'*Arlésienne* par Gauguin qu'il a vu dans

⁴²⁹ Lettre de Henraux à Staechelin, 19 avril 1937.

⁴³⁰ UEBERWASSER (Walter), *Le jardin de Daubigny : das letzte Hauptwerk Van Gogh's : stilkritische und röntgenologische Beiträge zur Unterscheidung echter und angeblicher Werke Van Gogh's*, Basel : Verlag Cratander, 1936, 54 p. Voir également TROMP (Henk), 2010, 79-82 p.

⁴³¹ Le *Jardin de Daubigny* suscita une controverse avec l'Allemagne dès 1931. Voir : N.S., 2002, p. 102

⁴³² Lettre de Henraux à Staechelin, 19 avril 1937.

⁴³³ Lettre de Henraux à Staechelin, 19 avril 1937. Le catalogue du Palais de la Découverte ne précise pas les œuvres de Van Gogh exposées. D'après notre compréhension des notices, les œuvres de Van Gogh étaient reproduites en photographies.

le catalogue⁴³⁴. Les auteurs de l'exposition ont donc travaillé en prenant le catalogue du Moma comme exemple.

Au-delà des demandes de prêts, les archives nous sensibilisent sur la part technique de la mise en pratique. Si nous avons compris que la couleur des cadres suscita un débat esthétique, nous devons souligner les difficultés de sa concrétisation. Avoir des cadres blancs et uniformisés induit un désencadrement préalable et une construction de nouveaux cadres. Plus que le coût de l'opération —dont les archives ne font pas mention— ce sont les propriétaires qui ont soulevé des objections. Il semblerait qu'une majorité d'entre eux furent réticents à cette action : ainsi, le collectionneur Calmann demande à Huyghe de voir son tableau dans le cadre blanc pour décider son exposition ou non⁴³⁵. L'accord du propriétaire fut donc une formalité délicate à obtenir. Michel Calmann ne dut pas accepter le cadre puisqu'il ne prêta finalement aucune toile, le cadre blanc fut un obstacle pour quelques propriétaires. A l'inverse, il est intéressant d'analyser l'attitude de Madame Marcel Kapferer, favorable aux cadres blancs. D'après elle, les *Trois paires de souliers* : « sont encadrées d'un cadre ancien en bois poreux qu'on ne pourrait faire revenir à sa dorure ancienne. A moins de leur donner un cadre spécial pour leur exposition. Pour les *Châtaigniers en fleurs* c'est déjà fait, je l'ai reçu de Hollande justement en cadre blanc légèrement teinté de jaune verdâtre »⁴³⁶. Par cet écrit nous comprenons que le désencadrement est une chose courante dans les expositions mais le fait que le cadre soit blanc est novateur c'est pourquoi Madame Marcel Kapferer semble s'excuser de la disparition de la dorure, très fréquente sur les cadres. De son côté, c'est durant la période de l'exposition que Paul Rosenberg réclama des modifications. Pour *L'Homme à la pipe*, il demanda de réduire les bordures blanches ou de remettre le cadre doré⁴³⁷.

Le troisième point majeur que ces lettres mettent en valeur sont enfin les conditions de conservation. Le 10 septembre, Henraux avise Paul Léon d'un manque d'aération du à l'état d'inachèvement du bâtiment⁴³⁸. A cause de cela les œuvres étaient « dans le plus grand péril », elles pouvaient « s'écailler et tomber en poussière » et étaient « intransportables pour de longues semaines ». Pour remédier à ce problème et maintenir un climat hygrométrique stable, Henraux plaça un « appareil à humidifier » dans la salle 2. Loin d'être un détail anecdotique, ce commentaire illustre les difficultés d'exposer dans un bâtiment inachevé. En

⁴³⁴ Lettre de Henraux à Barr, 4 avril 1937.

⁴³⁵ Lettre de Calmann à Huyghe, 4 avril 1937.

⁴³⁶ Lettre de Madame Marcel Kapferer à Huyghe [?], 15 mai 1937.

⁴³⁷ Lettre de Paul Rosenberg à Huyghe, 29 juillet 1937.

⁴³⁸ Lettre de Henraux à P. Léon, 10 septembre 1937.

effet, la structure du bâtiment interagit directement avec les œuvres jusqu'à les dégrader. Raymond Cogniat avait déjà critiqué publiquement ce problème au mois de juin⁴³⁹.

Pour conclure sur ces archives, nous pouvons préciser que Huyghe accepta avec plaisir plusieurs demandes de conférences au sein de l'exposition⁴⁴⁰. Cette attitude confirme un souci de diffusion du savoir en accord avec la vraisemblable conception de l'exposition et avec la vision, défendue par Huyghe, du musée comme lieu d'échange et de partage des connaissances.

3. Le catalogue de l'exposition : un concept révélateur

Jusqu'à présent, notre analyse a pu s'appuyer sur le catalogue de l'exposition, seule « trace mémorielle de l'exposition et principal outil de sa mise en œuvre »⁴⁴¹. Nous devons toutefois remettre sa véracité en cause et interroger sa structure. Nous nous attacherons donc à étudier les conditions de sa publication, véritable stratégie commerciale, puis nous analyserons son contenu. Abordées selon les techniques la microhistoire, les notices très détaillées nous révélerons une volonté de filiation avec le catalogue raisonné tandis que les textes du catalogue s'avèrent être une adaptation de la biographie de Florisoone. Le catalogue de l'exposition Van Gogh reflète la transformation d'un genre littéraire en outil scientifique.

a. Un catalogue, une revue

Deux supports de publication ont été créés pour ce catalogue, la revue *L'Amour de l'art* et un ouvrage indépendant. Les deux entités furent éditées par l'entreprise Robert Denoël qui imprimait déjà *L'Amour de l'Art* depuis le 26 janvier 1937. Aucune différence de contenu n'a été perçue entre les deux ouvrages. L'exposition a donc fait l'objet d'une seule formule de catalogue de plus de quarante pages. Les couvertures sont identiques à l'exception du titrage de la revue, absent sur l'ouvrage indépendant (ANNEXE-PIECE 3 p.VIII). L'autoportrait de Van Gogh reproduit en première page fait écho à l'affiche de l'exposition, aux illustrations des articles et à l'image de l'exposition. L'autoportrait diffuse donc l'image de l'exposition, Vincent Van Gogh, sa vie et son œuvre.

Le fait que le catalogue ait été publié dans une revue nous offre de nombreux points de réflexion. Tout d'abord la date de publication, avril 1937. L'exposition n'ouvrant que courant juin, cette publication précoce relève d'une réelle stratégie de communication. Vendre la

⁴³⁹ (A) COGNAT (Raymond), 25 juin 1937, p. 1

⁴⁴⁰ Lettre de Huyghe à Fanning Taylor, 29 juillet 1937.

⁴⁴¹ PASSINI (Michela), à paraître.

revue en amont permet de préparer le public, de susciter l'envie. Il semblerait cependant que les délais de la distribution du catalogue aux abonnés eurent du retard. Dans une lettre de Huyghe datée du 2 juillet à Denoël, on peut lire : « je crois qu'il y aurait urgence à envoyer aux abonnés qui attendent depuis le n° de Mars, le n° Van Gogh, car je reçois de nombreuses protestations d'abonnés inquiets »⁴⁴². Si la revue ne fut pas transmise à temps aux abonnés, sa date précoce de publication nous renseigne tout de même sur le délais de préparation, l'exposition comme le catalogue devaient avoir été préparés largement en amont. Indiquons que le catalogue formait en lui seul le numéro mensuel de la revue. Or comme l'explicitait Raymond Koechlin en 1931, le catalogue est la meilleure publicité d'un musée⁴⁴³. Le catalogue publié dans la revue ne fait donc qu'augmenter cette publicité, il sera distribué en grand nombre et bénéficiera du réseau de diffusion de la revue.

Au-delà de ce premier constat, la revue elle-même ne nous laisse pas indifférent. Nous avons vu que Huyghe en était le directeur et qu'il y travaillait avec Rewald, Florisoone et Rivière entre autres. Cette revue est donc doublement liée à l'événement : par son personnel et par son contenu. Huyghe utilise le réseau et le prestige de sa revue pour communiquer sur l'exposition. Précisons que ce n'est pas la première fois qu'un catalogue d'exposition occupe un numéro entier de *L'Amour de l'Art*. En mai 1936, *L'Amour de l'Art* présenta un numéro spécial *Cézanne* annonçant l'exposition de l'Orangerie. Les articles sont exclusivement de Huyghe et Rewald, membres du comité d'organisation. La couverture reproduit un portrait photographié de Cézanne. Si ce numéro n'est pas le catalogue officiel, sa mise en page et son contenu pourraient correspondre à celui d'un catalogue scientifique. Le fait se répéta en juin 1937 : le catalogue officiel de l'exposition *Muséographie* paru dans *L'Amour de l'Art* et les éditions Denoël en imprimèrent une seconde version. Ces deux catalogues d'exposition de 1937, illustrent à un mois d'intervalle une forte instrumentalisation de la revue : Huyghe se sert de sa revue comme d'un outil privilégié pour mettre en valeur son travail, *L'Amour de l'Art* est à ses yeux un « instrument de promotion »⁴⁴⁴. Remarquons d'ailleurs que les catalogues des expositions *Le Théâtre en France au Moyen Age* et *La Maison rurale* ne furent pas publiés dans *L'Amour de l'Art* mais la revue fut néanmoins leur support éditorial. Il est mentionné sur leur couverture respective, qu'ils furent édités par *L'Amour de l'Art* et les éditions Denoël.

⁴⁴² Lettre de Huyghe à Denoël, 2 juillet 1937.

⁴⁴³ KOEHLIN (Raymond) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 240

⁴⁴⁴ FROISSART PEZONE (Rossella), CHEVREFILS DESBIOLLES (Yves) Dir., *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^{ème} siècle*, Rennes : presses universitaires de Rennes, 2011, 339 p. Voir page 13

Huyghe a donc la main mise sur les quatre catalogues d'exposition de la Classe III. Indiquons que ces deux catalogues d'exposition, *Van Gogh* et *Muséographie*, furent distribués à grande échelle puisque l'éditeur Denoël possédait un stand permanent à l'Exposition Internationale⁴⁴⁵. Son stand comprenait des livres d'histoire de l'art et des monographies sur Van Gogh. Les lettres de Van Gogh publiées chez Grasset et le catalogue de l'exposition Van Gogh furent parmi les meilleures ventes du stand. Le succès des publications sur Van Gogh a donc été certain. Cogniat écrit même que 1937 est l'année de Van Gogh : « cette saison (...) pourrait s'intituler la saison Van Gogh. (...) L'exposition du quai de Tokyo autant que la publication de ses lettres le met au premier rang de l'actualité artistique »⁴⁴⁶. En effet, les revues artistiques regorgent de publicité sur les lettres de Van Gogh ou sa biographie. Entre les articles sur l'exposition et ceux sur le livre de Florisoone, Van Gogh est très présent dans la presse. Dévoilons d'ailleurs qu'un article d'une page sur l'ouvrage de Florisoone fut rédigé par Huyghe et publié dans sa revue en mai 1937⁴⁴⁷. Par l'intermédiaire de cette publication, Huyghe sensibilisa ses lecteurs à l'art et la vie de Van Gogh un mois après la parution du catalogue de l'exposition.

La mise en page du catalogue comporte de nombreuses similitudes avec le dispositif habituel de la revue. Les titres des sections s'apparentent à des titres d'articles : chaque section est accompagnée d'un commentaire textuel plus ou moins long. De même, les illustrations des œuvres côtoient le texte, elles ne forment pas un volume de planches à la fin de l'ouvrage, présentation pourtant habituelle dans les catalogues d'exposition de cette époque⁴⁴⁸. Avec plus d'un tiers des œuvres illustrées (quatre-vingt-quinze) l'image occupe une place importante et même surprenante pour l'époque. Elle n'est pas un « élément de second plan » comme dans d'autres catalogues de l'époque⁴⁴⁹. Au contraire les illustrations dialoguent entre elles comme nous l'avons vu précédemment dans la page *Sites et tableaux*. Outil littéraire, le catalogue semble ainsi vouloir transmettre l'esprit « visuel » de l'exposition. Ce fait avait déjà été observé à moindre mesure dans le catalogue du Moma. Les notices ne sont pas dans l'ordre chronologique, elles présentent le même groupement que le plan des salles.

⁴⁴⁵ Les informations sur l'éditeur Denoël et son stand de 1937 proviennent du site internet qui lui est dédié : <http://www.thyssens.com>

⁴⁴⁶ COGNAT (Raymond), « L'exposition du quai de Tokyo », *Beaux-Arts*, n°237, 16 juillet 1937, p. 1

⁴⁴⁷ HUYGHE (René), « Les livres, Ouvrages sur Van Gogh », *L'Amour de l'Art*, mai 1937, n°V, n. p.

⁴⁴⁸ Cette séparation notices et illustrations se constate dans le catalogue de l'exposition de *L'art suisse contemporain* (1934, musée du Jeu de Paume), *Degas* (1937, musée de l'Orangerie) ou de *L'art catalan* (1937, musée du Jeu de Paume). La seconde présentation courante propose la notice sur une page et le texte sur l'autre comme pour l'exposition *Les Maîtres de l'art indépendant* (Petit Palais, 1937)

⁴⁴⁹ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012, p. 9

Cette mise en page se retrouve pour *Le Théâtre en France au Moyen Age* et *La Maison rurale*. Cette harmonisation est certainement due à Germain Bazin. Après l'Exposition Internationale, Labbé le remercie pour sa « formule neuve » employée dans les « quatre catalogues guides, consacrés à la Muséographie et aux trois sections appliquées »⁴⁵⁰. Le catalogue de l'exposition Van Gogh fut donc rédigé par Florisoone mais la mise en page est l'œuvre de Bazin.

b. Microhistoire d'un catalogue et de sa fabrication: des notices scientifiques ?

Les notices sont intégrées entre le texte et les illustrations du catalogue. Leur taille varie selon leur technique et leur auteur : original ou reproduction, œuvre de Van Gogh ou non. Les notices de ce catalogue méritent que l'on s'y arrête car elles sont très détaillées et d'une certaine complexité. Les notices des œuvres de Van Gogh indiquent le titre, la date, le lieu de création, les dimensions, l'emplacement de la signature, le numéro du catalogue de De La Faille et le nom du propriétaire. Elles se composent également d'un court texte descriptif, d'un historique des expositions, d'une bibliographie et d'un historique des reproductions. Tous ces éléments, matériels et historiques, demandent une fine analyse. Dans un premier temps nous devons constater l'aspect scientifique des notices : elles donnent une grande quantité de détails et ne se contentent pas d'une liste d'œuvres comme dans les catalogues de 1901 ou 1925. Deuxièmement, nous pouvons souligner que ces notices sont beaucoup plus abouties que celles des catalogues du Moma ou du Stedelijk. Les notices se composent exactement de la même manière que le catalogue raisonné de De La Faille. Seuls l'historique des propriétaires et les lettres dans lesquelles l'œuvre est mentionnée leur font défaut. Le contenu de la notice n'est donc pas uniquement quantitatif : en se basant sur le catalogue raisonné il se veut aussi qualitatif.

Le fait que la signature, le numéro de De La Faille et a fortiori tous les autres renseignements soient mentionnés, renvoie au débat sur les faux Van Gogh. Il semblerait que les auteurs de l'exposition veuillent se protéger sur l'authenticité des œuvres par une reconstitution exhaustive de l'histoire de chaque pièce. Le texte descriptif se concentre majoritairement sur les couleurs des œuvres, absentes des reproductions en noir et blanc. Il reprend très fréquemment celui du catalogue de De La Faille (ANNEXE-PIECE 8 p.XXXVI). Une fois de plus, le catalogue raisonné de De La Faille est donc une référence primordiale pour les auteurs de l'exposition, aussi bien pour la construction de l'exposition que pour celle du catalogue. La

⁴⁵⁰ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 37

compréhension de l'historique et de la bibliographie est plus délicate. Ces deux sections commentent les faits à partir de 1928 dans la majorité des cas. Avant cette date, les notices renvoient au catalogue de De La Faille⁴⁵¹. Cette logique nous montre que le catalogue de l'exposition souhaite poursuivre le travail du catalogue raisonné. Il reprend la même structure de notice et les actualise. Cependant, les notices du catalogue de l'exposition ne reprennent pas toujours cette logique. Certaines notices fournissent des informations antérieures à 1928 et absentes du catalogue de De La Faille⁴⁵². Le catalogue ne se contente pas d'actualiser les données, il prétend également les compléter. Dans la même perspective on peut souligner la mise à jour des propriétaires, dix ans après la publication du catalogue raisonné. En apportant de nouvelles informations issues de recherches inédites, le catalogue de l'exposition se veut être une nouvelle référence scientifique. Ce n'est plus un livret de visite, c'est un ouvrage historique à part entière qui fait le point sur l'histoire de l'art de Van Gogh au travers de ses notices. Nous pouvons alors nous demander à quel public le catalogue s'adressait-il, uniquement aux connaisseurs ou à l'ensemble des visiteurs ?

Précisons que l'historique des expositions n'indique pas les manifestations étrangères antérieures à 1928, contrairement aux manifestations françaises comme les expositions de 1901 ou de 1905 à Paris. Ne faut-il pas voir dans ce parti pris un infléchissement nationaliste conduisant à dire que seules les expositions françaises du début du siècle méritent d'être mentionnées ? Ou s'agit-il peut-être d'un manque d'information de la part des auteurs ? Si aucune introduction n'explique clairement la construction de ces notices, nous devons nuancer cette première hypothèse en tenant compte de la place supplémentaire qu'aurait demandé un historique complet et mondial. Soulignons que les auteurs ont toutefois pris le temps et l'espace de mettre des notices détaillées pour les œuvres authentiques des autres artistes. La structure du catalogue raisonné de De La Faille a été prise comme modèle pour les notices des autres artistes.

La structure que nous venons de détailler ne s'applique pourtant pas à l'ensemble des œuvres authentiques. En effet, il faut remarquer que certaines notices ne mentionnent pas le numéro du catalogue raisonné de De La Faille, comme pour le numéro 205 du catalogue d'exposition. D'autres manques sont soulignés par le *Burlington magazine* : « two self-portraits of 1887-88 (V.W. Van Gogh, Laren), here exhibited for the first time, are not even included in the de la

⁴⁵¹ On peut lire la mention suivante : « Antérieur à juin 1928, v. *La Faille* »

⁴⁵² Ce constat se révèle par exemple avec la comparaison du n°32 du catalogue de l'exposition qui correspond au n°363 du catalogue raisonné.

Faille catalogue »⁴⁵³. Ces deux autoportraits sont les numéros 3 et 4 de l'exposition. Le fait que les œuvres ne soient pas répertoriées au catalogue de De La Faille indique la constante évolution du corpus d'œuvres de Van Gogh. Plus qu'à une présentation d'inédits, l'exposition participe au grossissement du corpus d'œuvres tandis que le catalogue présente les résultats d'une découverte. La presse ne s'y trompe pas et souligne ce travail : « il a fallu rassembler tous les Van Gogh des différentes périodes, visiter les collections particulières, susciter les découvertes, découvrir soi-même (car on a *découvert* sur Van Gogh, comme on le verra...) »⁴⁵⁴.

En créant leur notice détaillée, le catalogue de l'exposition marque l'entrée en histoire de nouvelles œuvres. Le rédacteur du catalogue se place comme expert, capable de formuler une attribution. Nous pouvons donc affirmer que ce catalogue constitue une « somme scientifique », selon les critères avancés par Marie Tchernia-Blanchard, puisque les notices détaillent l'œuvre et que l'auteur possède un « œil » : « seul garant de la validité de l'attribution de l'œuvre présentée »⁴⁵⁵. Expliquons toutefois que cette stature de référence ouvre sur un possible débat entre experts, les inédits des catalogues d'exposition peuvent susciter des discussions, comme ce fut le cas à l'exposition Manet de 1932⁴⁵⁶. Car si les archives donnent à voir des échanges avec De La Faille, aucune trace n'a été trouvée sur la manière dont l'authentification a été faite. Les trois inédits furent-ils approuvés par De La Faille ?

Regardons d'un autre côté le rapport entre les notices et les cartels, car si l'exposition se voulait pédagogique avec des cartels condensés, les notices de son catalogue offrent un contre point technique. Les notices sont beaucoup plus fournies que les cartels des cimaises. La répartition des informations fut donc pensée judicieusement. Les détails des notices auraient été trop conséquents pour des cartels. Comme l'avait dit Jean Guiffrey à propos des musées londoniens, les notices complètent les cartels⁴⁵⁷.

Le second point que nous allons voir concerne les notices des substituts. Celles-ci sont beaucoup plus succinctes et aléatoires. Généralement, seuls le titre de l'œuvre et le numéro de De La Faille sont indiqués. Parfois la date, le lieu de création et les dimensions sont ajoutés. Le propriétaire du tableau photographié est quelques fois précisé. Parmi les cent onze photos, seules six mentions ont été faites dans ce sens. Les musées du Louvre et de Boston en font

⁴⁵³ DOUGLAS (Lord), septembre 1937, p. 140

⁴⁵⁴ N.S., 11 juin 1937, n. p.

⁴⁵⁵ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012, p. 6

⁴⁵⁶ PASSINI (Michela), à paraître.

⁴⁵⁷ GUIFFREY (Jean), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°244, 3 septembre 1937, p. 5

partie. Leurs noms figureraient-ils pour des droits d'images ? D'un autre côté, il est intéressant de noter que Louis Pierard apparaît comme le propriétaire de photos de paysages. Le fait d'indiquer l'origine de ces photos leur confère une valeur particulière, digne d'intérêt. Concernant les auteurs de ces photographies, Rewald apparaît être le seul. Douze photographies de paysage lui sont attribuées, la date de la prise de vue est répertoriée. Présentées de cette façon, les photographies de paysages prennent de l'importance, elles sont l'œuvre d'un auteur ou d'un propriétaire. La diversité des notices continue pour les lettres de Van Gogh. Les notices ne sont pas harmonisées. Le lieu de réalisation est indiqué ou non, comme celui du propriétaire. Par contre, les intitulés expliquent si les lettres sont « originales » ou non et si elles contiennent des esquisses. Les lettres sont désignées par des numéros correspondants certainement au troisième volume du *Brieven aan zijn Broeder* de 1914⁴⁵⁸. Ce dernier et troisième tome contient en effet quelques lettres de Van Gogh à Théo en français.

Avant d'analyser le corps du texte pour le découvrir, reprenons les mots de Marie Tchernia Blanchard en guise de conclusion : « l'agencement des différentes notices vise d'une part à refléter et à servir le propos de l'exposition dont ils sont le témoin, et d'autre part à faciliter toute recherche ultérieure sur un objet en particulier »⁴⁵⁹.

c. Les textes du catalogue

Comme nous l'avons annoncé, le catalogue de l'exposition Van Gogh contient plusieurs textes, un par section. En d'autres termes, les sections de l'exposition deviennent des chapitres du catalogue. Etudions les sujets de ce corpus pour affiner le propos de l'exposition. Dans un premier temps nous aborderons les textes des salles 1 et 2 puis nous mettrons en exergue des points précis.

Après la préface, le premier texte de Michel Florisoone insiste sur la personnalité et l'état d'âme de Van Gogh. Le peintre ferait passer ses émotions avant la représentation fidèle de la nature car « la peinture, ce fut pour Van Gogh moins un but qu'un moyen ». Cette idée se retrouve dans les biographies contemporaines de Van Gogh. En 1927 Waldemar George expliquait que l'œuvre de Van Gogh était « l'histoire d'une âme ». Dans une moindre mesure, le catalogue de la Fondation des Kröller-Müller creusait le même sillon. En plaçant cet

⁴⁵⁸ L'identification de la provenance des numéros a été déduite en fonction de la bibliographie du catalogue de l'exposition Van Gogh et de la méthode de travail des auteurs de l'exposition. Le catalogue de 1914 étant l'ouvrage le plus complet en 1937, nous en avons déduit que les auteurs l'utilisèrent comme référence, à l'instar du catalogue raisonné de De La Faille.

⁴⁵⁹ TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), 20 juin 2012, p. 8

argument en début d'ouvrage, Michel Florisoone prépare le lecteur et le visiteur à appréhender l'œuvre de Van Gogh avec une extrême sensibilité : il ne faudrait pas juger la technique mais sentir les émotions. Comme l'avance Nathalie Heinich « l'œuvre devient moins le produit d'une technique que la manifestation d'une personne »⁴⁶⁰.

Selon Florisoone, il en serait de même pour Corot, Renoir ou Delacroix. Notons également que l'auteur emploie le prénom du peintre, Vincent. Or, comme l'explique Nathalie Heinich « le prénom renvoie à l'espace restreint de la famille »⁴⁶¹. En jouant sur les sentiments et la proximité, le discours de l'auteur met Van Gogh à la portée de tous.

Le texte compare ensuite Van Gogh à Rembrandt : ils ont tous deux fait des autoportraits. De cette manière, Van Gogh est subtilement rattaché à la fois à trois grands peintres français et à l'un des maîtres du Siècle d'Or hollandais, sans contradiction. Mais si Van Gogh fut « un peintre magnifique, comparable aux plus grands » nous apprenons tout de suite qu'il est devenu fou, sujet sur lequel nous nous attarderons dans quelques instants. Remarquons pour le moment l'emploi de l'adjectif « magnifique », introduisant un des multiples jugements de valeur de la part de Florisoone.

Le second chapitre affirme la place de Van Gogh dans une tradition picturale : « Van Gogh n'est pas un isolé ; ce n'est pas un autodidacte (...) c'est une âme docile comme celle d'un écolier studieux ». L'auteur insiste sur l'apprentissage et le savoir faire de Van Gogh. Il souhaite convaincre que l'art de Van Gogh est loin d'être dépourvu de références, de réflexions et de maîtrise: il veut l'inscrire dans une tradition picturale prestigieuse⁴⁶². Ainsi, le goût de Van Gogh pour la représentation des paysans est attribué à l'influence de Millet. L'apport de Delacroix est également souligné car « c'est à lui, plus qu'aux impressionnistes qu'il déclare devoir la révélation de la couleur ».

Le paragraphe de la période hollandaise n'apporte apparemment pas d'éléments nouveaux dans l'analyse picturale de Van Gogh. Les lieux communs de la littérature sur la peinture de Van Gogh sont repris : la période hollandaise est sombre, les tons de ses peintures sont obscurs reflétant la dureté de la vie ouvrière. De même pour les explications sur *Les Mangeurs de pommes de terres* qualifié de « document de bestialité humaine ». Cependant, l'on pourrait trouver une dimension politique dans le propos de l'auteur car ce « monstrueux chef-d'œuvre » est la « synthèse sociale de toutes (...) les luttes futures ». L'analyse du tableau semble être le prétexte d'une métaphore sur la classe ouvrière française.

⁴⁶⁰ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 172

⁴⁶¹ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 109

⁴⁶² Le motif du don précoce et de l'autodidaxie n'est pas retenu par Florisoone. Voir (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 112

Soulignons que l'influence du Japon dans l'œuvre de Van Gogh est abordée dans le texte de la section *Paris* (salle 2). L'influence du Japon est ainsi explicitée à deux reprises dans le catalogue : chronologiquement et thématiquement. Ce texte fait donc habilement le lien entre les deux visions de l'exposition : dans la salle 2 le Japon est présent par le *Portrait du Père Tanguy*. La contemplation prime, seul le tableau règne dans cette salle: puisqu'il n'y a pas de dispositif didactique, il faut connaître ou lire le catalogue lors de la visite pour déceler cette influence. A l'inverse, la salle 4 expose le Japon dans un souci didactique, les comparaisons sont offertes aux visiteurs grâce aux photos et à leur accrochage. Précisons que ces « répétitions » de thèmes sont très fréquentes dans les textes du catalogue, qui semble faire le lien entre les œuvres et leurs explications.

A partir de cette découverte du Japon, l'auteur explique que Van Gogh se lance dans une quête de l'Orient espérant y discerner « l'ordre originel du monde ». La première étape de ce voyage fut Paris. Van Gogh s'y rend « par nécessité vitale pour son âme et pour son art ». Florisoone fait judicieusement le rapprochement entre son arrivée en 1886 et l'exposition d'*Un Dimanche à la Grande Jatte* de Seurat. L'influence de l'impressionnisme est à nouveau abordée. Les étapes principales de cette période sont condensées en quelques lignes. Parmi elles, se trouve le nom du *Tambourin*. Ce bar parisien est cité mais aucune œuvre de cette salle ne le représente. Il faudra attendre la salle 4 pour voir des œuvres sur ce sujet. Par conséquent, le texte anticipe les thèmes et les œuvres de la salle 4. Les registres textuels et visuels s'entremêlent créant un outil efficace pour la visite. Le catalogue a vraisemblablement été construit en parfait accord avec l'exposition. Les textes font des renvois justes, liant la salle dite des chefs-d'œuvre aux explications de la salle 4. La prochaine étape de ce récit se déroule à Arles. L'auteur justifie l'attitude de Van Gogh par rapport aux grands maîtres reconnus de la fin du XIX^{ème} « comme Cézanne, comme Gauguin » il poursuit « la route vers le sud ».

Le chapitre d'*Arles* donne quelques renseignements techniques : Van Gogh pose la couleur en bâtonnets et utilise le noir et le blanc. Encore une fois, le texte évoque l'épisode de l'oreille coupée tandis que l'exposition le formule seulement en salle 4. Selon l'auteur, l'internement à Saint-Rémy « marque le commencement du retour vers le nord ». Le texte de la section *Auvers* achève la vie de Van Gogh. D'après Florisoone, Van Gogh se suicida parce qu'il « a été rejeté partout, même de l'imaginaire du Japon ». On est, là encore, dans un registre tragique et personnel qui fait appel à l'émotivité du lecteur.

Comme nous l'avons vu précédemment, le texte de la salle 2bis situe clairement le visiteur dans l'exposition. Les informations données sont descriptives. Les renseignements restent généraux mais se concentrent uniquement sur les œuvres.

On peut s'étonner que le catalogue ne donne pas de textes pour la section *Hollande* de la salle 3. Pouvons-nous voir dans ce manque une volonté de minimiser l'importance de l'époque hollandaise ? Probablement. Conformément au thème de la salle 3, les quatre textes qui suivent insistent sur les talents de dessinateur de Van Gogh. Par ce discours, l'art de Van Gogh gagne en prestige. En pensant « par le trait » la pratique de Van Gogh se rapproche de celle enseignée à l'Académie. Cet argument est renforcé par l'exemple des esquisses dans ses lettres. D'autre part, l'apparence de ces traits est mise en parallèle avec l'état d'esprit du peintre. Les derniers dessins qualifiés de « visions hallucinantes » sont particulièrement propices à ce rapprochement : « la ligne droite, dont le sentiment était encore conservé chez l'interné de Saint-Rémy, (...) est définitivement vaincue devant la courbe qu'il torture »⁴⁶³. Dans cette dernière partie, le motif du feu est largement repris. Le feu et ses composants (flamme, chaleur, soleil...) sont des images fréquemment associés à Van Gogh et plus largement aux artistes, Duret jouait déjà sur cette métaphore. Selon Kris et Kurz, le feu symbolise la puissance créatrice depuis le mythe de Prométhée⁴⁶⁴. Le texte du catalogue se nourrit donc de lieux communs déjà exploités par les biographies précédentes et contribue à les ancrer dans l'imaginaire du peintre et de la peinture moderne de manière plus générale.

Le ton des textes relatifs à la salle documentaire change immédiatement. L'écrit fournit des renseignements biographiques plus précis que ceux du catalogue de l'exposition de 1930. Au défaut de nous pencher sur la biographie de Van Gogh, concentrons-nous dès maintenant sur des motifs précis : la folie, le motif du « saint » et le génie. Examinons tout d'abord comment la folie de Van Gogh est thématisée. Le terme est employé à plusieurs reprises, sans pour autant créer d'excès. Comme nous venons de le voir, la folie est annoncée dès le premier chapitre. L'allusion à la folie se poursuit dans tous les chapitres puisque les internements rythment la vie du peintre. Le soleil, la fatigue, la mauvaise alimentation et la « sensibilité nerveuse »⁴⁶⁵ du peintre seraient les causes de sa folie. Il est intéressant de remarquer que l'auteur n'utilise pas les termes scientifiques des psychiatres Leroy et Doiteau. Or les travaux de ces psychiatres devaient être connus par Florisoone puisqu'ils sont intégrés à la bibliographie du catalogue. Il semble donc que Florisoone a délibérément choisi d'évincer le

⁴⁶³ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 28

⁴⁶⁴ KRIS (Ernest), KURZ (Otto), 1987, p. 125

⁴⁶⁵ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 13

regard médical sur la vie de Van Gogh. Logiquement, les crises sont avancées : « mais cette atmosphère le surexcite ; son caractère devient terrible ; il est obligé de s'arrêter de peindre »⁴⁶⁶. Florisoone nous indique ici que Van Gogh ne peignait pas lorsqu'il était fou, le peintre oscille donc entre lucidité et crise de délire. Il le précisa une seconde fois : « au sortir de cet état, il reprend la peinture, et une des premières toiles qu'il fait c'est son visage, son portrait d'homme cette fois devenu fou »⁴⁶⁷. Appréhendée par ce biais, la folie ne dégrade pas l'œuvre de Van Gogh mais l'embellie et la valorise. Selon Nathalie Heinich, elle apparaît comme *consubstantielle* et *nécessaire* à son œuvre⁴⁶⁸. Mais si la folie est inhérente à la vie de Van Gogh et que son « exaltation naturelle » a eu raison de lui, Florisoone met explicitement en cause son influence dans les œuvres : « dessin de fou ? Peut-être, mais bien plutôt dessin de quelqu'un qui va faire craquer les dernières servitudes de la nature et prendre son essor »⁴⁶⁹. Ce passage nous paraît primordial pour comprendre le discours de l'exposition et l'image de Van Gogh qu'elle contribua à diffuser. Loin d'accuser l'œuvre de Van Gogh d'être empreinte de folie, Florisoone la défend d'être une peinture libre. La folie devient donc positive et l'œuvre de Van Gogh en sort grandie. Le témoignage de René Huyghe valide cette conception de la folie dans l'exposition. Pour préparer l'exposition, Huyghe s'était rendu à l'ancien asile de Van Gogh. Il s'est alors rendu compte que : « Van Gogh n'était pas fou comme on le dit vulgairement : il avait des crises que lui même sentait venir ainsi que l'atteste la lecture de ces documents médicaux »⁴⁷⁰. Le catalogue comme l'exposition ne s'attarde pas sur l'aspect médical de la folie. L'art de Van Gogh en était valorisé car selon les auteurs, le peintre créait uniquement quand il était lucide. Dans ce même ordre d'idée, ne faut-il pas voir dans la comparaison des photos de motifs et des tableaux une démonstration de lucidité ? Rappelons que ces comparaisons n'existent que pour les périodes d'Arles et de Saint-Rémy qui ont justement été sanctionnées comme les points culminants de la folie par Doiteau et Leroy. Dans tous les cas, cette vision de l'artiste rejoint les nombreux débats sur l'art et la folie dans l'entre-deux-guerres, et nous ne pouvons nous empêcher d'opposer cette représentation positive de l'œuvre de Van Gogh à celle qu'en donnèrent les nazis avec l'exposition de l'art « dégénéré ».

La seconde question que nous allons examiner est l'image du saint. L'association de Van Gogh à une figure sainte se fait par l'intermédiaire de deux termes : « prédicateur

⁴⁶⁶ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 10

⁴⁶⁷ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 13

⁴⁶⁸ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 123

⁴⁶⁹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 28

⁴⁷⁰ (E) HUYGHE (René), 1994, p. 83

évangéliste » et « apôtre social ». La dernière maison du peintre est associée au « calvaire » car la vie de Van Gogh ne fut que des « stations de sacrilèges » comme l'écrivit Florisoone. Cependant, l'auteur n'emploie pas d'autres comparaisons christiques plus directes comme certains biographes l'avaient fait avant lui. Par contre, le dévouement de Van Gogh envers les pauvres et sa proximité avec les paysans sont affirmés à plusieurs reprises. Les textes donnent une image pieuse de Van Gogh et sa vocation évangéliste est associée à son expérience artistique. La foi ainsi transférée dans l'inspiration picturale permet de donner un intérêt supplémentaire à l'œuvre, dans les deux cas l'homme autant que l'œuvre sont passionnés. Car selon Heinich : « l'imbrication de l'expérience religieuse et artistique, permet de projeter sur l'œuvre la spiritualité manifestée par la personne ». La figure du saint se construit également avec « le thème de l'amour du prochain »⁴⁷¹, particulièrement dramatisé dans le texte de la section *Amour de l'humble et mélancolie* : « la crise mystique qu'a traversée Vincent a été causée principalement par son amour des humbles »⁴⁷². Le fait que Van Gogh soit décrit à plusieurs reprises comme un être isolé des autres permet ce processus hagiographique⁴⁷³. A l'image de l'anachorète, le peintre est hors de la loi commune. Enfin, si l'auteur donne l'image d'un homme pieux et « abattu », il insiste aussi sur l'indépendance et la force de caractère de Van Gogh, un « fauve en cage ». Le peintre est un être « révolté » qui écoute ses pulsions comme en témoigne l'anecdote du plâtre cassé dans l'atelier de Cormon. Ces caractéristiques participent à l'isolement de Van Gogh et à sa folie, mais aussi à une liberté spirituelle qui se reflète dans son art.

Le troisième élément que nous souhaitons apprécier est l'image du génie. Le mot n'est employé qu'à une seule reprise pour souligner « l'extraordinaire existence de ce génie affolé et vaincu » lors de l'explication de la mort de Van Gogh. Si le caractère hors norme du génie se perçoit dans les textes, Florisoone n'abuse pas de ce qualificatif. L'expression est donc gardée pour le dernier texte, donnant ainsi une image forte et moderne⁴⁷⁴.

Nous terminerons cette analyse littéraire sur le texte de *Sites et tableaux*. Le propos ne s'attarde plus sur la vie du peintre mais sur la raison de la monstration d'œuvres et de photos de paysage. Ces juxtapositions ont pour but de confronter les deux entités pour se rendre compte des modifications introduites par Van Gogh. L'auteur précise que malgré l'écart chronologique entre les deux images, les rapprochements restent « curieux ». Spécifions à ce

⁴⁷¹ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 68

⁴⁷² [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 32

⁴⁷³ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 84. D'après Florisoone, Van Gogh est isolé de la société mais pas des Ecoles artistiques comme nous l'avons expliqué.

⁴⁷⁴ Nous pensons ici à Heinich pour qui la conception de l'artiste génie n'apparaît qu'à l'époque moderne et fait suite aux héros de l'Antiquité. Voir (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 100

propos que les textes du catalogue ne fonctionnent pas comme ceux des articles de Rewald car le contenu ne s'appuie pas de manière précise sur les illustrations, comme nous le détaillerons ultérieurement.

Bien que le catalogue ne soit pas une biographie, sa construction suit exactement le principe bipartite de l'exposition. De cette manière, nous trouvons des renseignements biographiques dans les textes de la salle 4 alors que les premiers chapitres s'efforcent de montrer le cheminement artistique et la vision intérieure du peintre. Les textes du catalogue pouvaient s'adresser à tous les publics tandis que les notices s'adressaient aux professionnels. La presse apprécie l'ouvrage et flatte son auteur, évoquant le « catalogue judicieusement établi par M. Florisoone »⁴⁷⁵. Les sentiments et les images « chocs » du saint et du génie étaient des données fréquentes dans les biographies de Van Gogh, le traitement du motif de la folie semble plus novateur. Mais si Louis Hauteœur cita ce catalogue comme une référence dans sa bibliographie de 1946, il ne semble pas que cet ouvrage fut une référence majeure. La biographie de Florisoone fut peu signalée dans les bibliographies des années suivantes.

d. Le catalographe Florisoone : de la biographie au catalogue d'exposition

Jusqu'à présent nous avons évoqué les textes du catalogue indépendamment de leur auteur. Prenons donc le temps de comparer le contenu du catalogue avec celui de sa biographie sur Van Gogh. Rappelons que la biographie (mai 1937) fut publiée après le catalogue (mars) mais avant l'ouverture de l'exposition (courant juin). Loin de prétendre à faire une analyse complète des deux ouvrages, nous remarquerons plusieurs similitudes et différences pour affiner notre critique du catalogue d'exposition.

Précisons tout d'abord que certaines phrases sont similaires dans les deux ouvrages, notamment pour les descriptions⁴⁷⁶ de couleur. Mais au-delà de ces reprises descriptives, nous pouvons observer une dimension spirituelle caractéristique de l'ouvrage de Florisoone et que nous retrouvons dans le catalogue de l'exposition. Dans les deux cas, Florisoone explique que Van Gogh est dans une *quête du monde* et de *spiritualité* à la recherche du *secret* et du *mystère du cosmos*. Ainsi, la peinture de Van Gogh est un instrument « pour comprendre l'univers » et son travail reflète un « désir de créer pour connaître »⁴⁷⁷. Van Gogh « cherche le

⁴⁷⁵ VAUXCELLES (Louis), 26 juin 1937, p. 461

⁴⁷⁶ « Sa palette se compose alors, outre le blanc d'argent, de jaune de Naples, ocre jaune, ocre rouge, ocre brûlé, terre de Sienne, cobalt ou bleu de Prusse, noir d'ivoire et vermillon » dans FLORISOONE (Michel), 1937, p. 32 et [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 8

⁴⁷⁷ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 3

secret du cosmos »⁴⁷⁸ mais celui-ci restera finalement « insondable »⁴⁷⁹. Par ces éléments l'art de Van Gogh devient absolu : « son art (...) s'élèvera à une signification universelle »⁴⁸⁰. Florisoone inscrit dans cette dimension spirituelle l'intérêt de Van Gogh pour la nature, à la fois symbole de la nature divine⁴⁸¹ et de la terre paysanne. Florisoone fait du peintre un observateur assidu qui sait saisir *l'infiniment petit* comme *l'infiniment grand*. Par cette qualité, Van Gogh est un être isolé et exceptionnel : « le paysan Vincent entretient des contacts directs avec la terre ; il sait ce que d'autres s'efforcent de découvrir ; il reste un produit du sol et non de la civilisation »⁴⁸². Cette perspective spirituelle est renforcée dans la biographie où l'auteur ne cesse de montrer des signes dans la vie de Van Gogh : « la fuite à Anvers (...) c'est encore un geste symbolique »⁴⁸³.

La recherche de l'*ordre classique* est le deuxième élément commun aux deux ouvrages. Selon Florisoone, cette poursuite de l'ordre attire le peintre vers l'Orient. Toutefois, si : « Vincent subissait cette tension du classique qui saisit tout artiste s'approchant trop près de l'Italie »⁴⁸⁴ il ne la supporta pas. L'auteur en fait même une *cause esthétique* de sa folie : « il refuse l'ordre de Raphaël et d'Ingres qu'admire Gauguin, il se révolte »⁴⁸⁵.

Apparemment, ces nouvelles interprétations de l'art de Van Gogh ont déterminé le succès de la biographie. La presse, enthousiaste, les apprécie et *Le Journal des Débats* incite à sa lecture avant la visite⁴⁸⁶. Pour les critiques : « il ne s'agit plus de conter la vie de vagabond de génie, mais il s'agit maintenant de l'expliquer et de le comprendre dans ses rapports directs avec l'œuvre et avec le temps subi et rejeté. C'est bien là l'intention qu'a eu M. Michel Florisoone en écrivant cet ouvrage sur Van Gogh, ou plutôt sur la pensée et l'art de Van Gogh »⁴⁸⁷.

D'autre part, le point de vue de Florisoone sur la folie de Van Gogh est confirmé par sa biographie du peintre. La folie ne fut pas nocive pour son œuvre car : « Van Gogh, c'est une crise de l'ordre, ce n'est pas un drame de la folie. Les troubles nerveux et hallucinatoires de l'interné de Saint-Rémy intéressent peut-être les psychiatres : ils n'ont pas enrichi son art ».

⁴⁷⁸ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 16

⁴⁷⁹ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 19

⁴⁸⁰ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 24

⁴⁸¹ « Et comment ne pas voir dans la persévérance de ce thème, une confiance dans la nature créatrice, et un besoin continu de créer par fusion avec la nature ? », [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 31

⁴⁸² FLORISOONE (Michel), 1937, p. 44

⁴⁸³ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 37

⁴⁸⁴ [Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937], p. 13

⁴⁸⁵ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 53

⁴⁸⁶ P. F., « Publications récentes », *Journal des Débats*, n°165, 16 juin 1937, p. 3

⁴⁸⁷ N.S., 8 juillet 1937, n. p.

En effet : « l'art de Van Gogh est un art lucide »⁴⁸⁸, c'est « un artiste libre »⁴⁸⁹. Comme dans le catalogue de l'exposition, Florisoone sépare nettement le constat médical des réalisations artistiques. Ainsi la folie vient valoriser le travail de Van Gogh. Florisoone ne la réfute pas mais il : « l'intègre dans un dispositif autre, en lequel cette dernière devient un argument supplémentaire : il était fou, (...) mais sa grandeur et son humanité furent *justement* d'être allé jusqu'à la folie »⁴⁹⁰. Dans la biographie de Florisoone, Van Gogh n'est que la victime d'une société qui le transforme en : « un monstre, alors qu'il n'est qu'un homme vrai, avec toutes ses grandeurs et toutes ses souffrances »⁴⁹¹. Cette conception de la folie fut largement répandue par la presse⁴⁹².

Toutefois, les points communs et les échos entre les deux textes ne sont pas toujours de cet ordre. Par exemple, si l'amour des humbles est explicité dans les deux cas, la biographie de Florisoone le présente avec plus de pathos. De même, l'identification de Van Gogh à un martyr apparaît à de plus nombreuses reprises : « Van Gogh se suicida par amour du Monde et de la Vie »⁴⁹³, « il court au sacrifice », « créateur impuissant », « c'est la misère d'un homme qui ne veut pas accepter de n'être qu'un homme »⁴⁹⁴. A l'inverse, le passage de la foi à l'art est tout aussi affirmé : « ne pouvant accéder au métier sacré Vincent se rejeta sur le métier seulement "beau" »⁴⁹⁵.

Relevons enfin que la biographie étudie le rapport entre l'art de Van Gogh et ses lectures. Si cette comparaison fut envisagée, elle ne fut finalement pas utilisée dans l'exposition de 1937 comme dans le texte du catalogue. Le dernier principe que nous avons observé relève du caractère politique attribué à Van Gogh. En effet, si Van Gogh était un simple *rebelle* dans le catalogue de l'exposition, Florisoone en fait : « un homme de fraternité et de charité au moment où s'établit le scandale du prolétariat et de la lutte des classes »⁴⁹⁶. Le peintre devient un homme d'exception, animé par un « héroïsme révolutionnaire »⁴⁹⁷ : « adieu, chapeau haut-de-forme et politesses bourgeoises ! L'hypocrisie du monde lui apparaît », « il rompt avec la cité bourgeoise, artificielle, il veut remonter au principe premier, à l'homme, à Dieu »⁴⁹⁸.

⁴⁸⁸ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 5

⁴⁸⁹ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 31

⁴⁹⁰ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 133

⁴⁹¹ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 6

⁴⁹² N.S., « Michel Florisoone », *La Revue de l'art moderne et ancien*, 1937, p. 227

⁴⁹³ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 7

⁴⁹⁴ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 61

⁴⁹⁵ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 23

⁴⁹⁶ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 6

⁴⁹⁷ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 124

⁴⁹⁸ FLORISOONE (Michel), 1937, p. 12

Florissoone a donc adapté son propos dans le catalogue de l'exposition. L'auteur fit preuve de plus d'affirmation et de pathos dans sa biographie.

III. La pensée muséologique des organisateurs

Comme nous l'avons démontré, la contextualisation, la construction de l'exposition et de sa réalisation ont soulevé beaucoup d'interrogations : la salle documentaire de l'exposition, les extraits de lettres aux murs, la monstration de photographies... Tentons à présent de saisir la pensée muséographique de chaque auteur pour comprendre leurs décisions. Leur conception muséale nous permettra d'attribuer des paternités hypothétiques sur les dispositifs de l'exposition. Enfin, nous comparerons l'exposition Van Gogh avec d'autres manifestations de 1937 (les expositions de l'Orangerie, *Les Maîtres de l'art indépendant*, le *Musée de la littérature*, le *Théâtre au Moyen-Âge*, le Palais de la Découverte) dans le but de mettre en valeur sa spécificité expographique.

1. La conception de Huyghe sur les musées

a. Une expérience muséale directe : ses voyages de 1932

Les lettres adressées au Président du Conseil des musées nationaux et les photographies qu'a faites Huyghe lors de ses voyages sont une source extrêmement précieuse⁴⁹⁹. D'un côté, ses lettres nous permettent de comprendre ce qu'il a découvert et apprécié. D'un autre côté, le corpus de photographies nous offre des images de comparaison avec les cimaises de l'exposition.

Les quatre lettres conservées montrent à quel point Huyghe est attentif à l'ensemble muséal. Dans sa première lettre du 9 octobre 1932, Huyghe vient de visiter l'U.R.S.S. Il dit avoir apprécié les musées et remarque l'effort des institutions envers le public, notamment avec un système de « boîtes aux lettres » offrant la possibilité au public de faire part de leurs critiques et suggestions. C'est probablement pour se rapprocher de cette pratique que Huyghe accepta le 30 juillet de 1937 le lancement de l'enquête « que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? ». Il s'exposait de cette manière aux critiques, mais donnait la parole aux conservateurs, critiques, galeristes et artistes sur le musée. La mise en place d'étiquettes s'adresse elle aussi au public. Nous pouvons donc penser que les cartels de l'exposition Van Gogh furent une de ses volontés. Huyghe souligne également le « système complexe » de

⁴⁹⁹ Les lettres sont conservées aux AMN, Huyghe O30358, dossier « mission muséographique » et les photos au dossier « mission 1934 ».

l'U.R.S.S. qui consiste à exposer simultanément des œuvres et des objets pour créer une ambiance, mais semble regretter le discours marxiste. Arrêtons-nous sur la photographie prise de l'exposition *L'art du capitalisme* au musée de Moscou en 1932 (ANNEXE-PIECE 64 p.LXXXIX). Nous retrouvons sur celle-ci un agencement relativement similaire par rapport aux cimaises de la salle 4 de l'exposition Van Gogh. La table-vitrine contenant des ouvrages, les photographies d'œuvres et les écriteaux furent les éléments principaux de la salle 4. Le texte et les photos occupent la même proportion de cimaise que celle de la section 1 de la salle 4 (ANNEXE-PIECE 33 p.LIX). Dans les deux cas, un titre trône et en dessous de lui, les *media* sont ordonnés symétriquement. L'on constate les mêmes ressemblances dans une deuxième photo : titre de la section, tableaux et vitrine-pupitre. Il semblerait que Huyghe ait observé très attentivement ce dispositif soviétique. Le fait qu'il ait gardé des photographies témoigne en lui-même son intérêt pour cet accrochage. Précisons toutefois que l'exposition de Moscou n'est pas une exposition d'art et encore moins monographique, comme le fut celle Van Gogh. Cependant, la valeur documentaire de la salle 4 fait écho à la valeur des *media* des musées soviétiques explicitée précédemment dans l'article d'Antal. Deux autres influences des musées soviétiques sont perceptibles dans l'exposition Van Gogh : la présence de photographies et l'insistance sur l'homme.

Une note, probablement de 1933, fut écrite après ses visites aux Pays-Bas. Les divers schémas et croquis qui l'accompagnent reproduisent entre autre le plafond du musée, le système d'éclairage et des coins de détente. Huyghe explique avoir apprécié le revêtement du sol qui atténue le bruit et la fatigue muséale. Il fut donc attentif à tous les détails et particulièrement à la fatigue du visiteur. C'est sûrement pour cette raison que le principe du double musée fut choisi pour l'exposition Van Gogh : atténuer la fatigue des visiteurs de l'Exposition Internationale. Dans cette note Huyghe relève la présence d'un guide dans chaque salle qui se tient à la disposition du public. L'intérêt de Huyghe pour le public est constant.

Cette même année 1933, Huyghe a dû visiter le Victoria and Albert museum de Londres comme en témoignent plusieurs photos. Parmi elles, la salle des maquettes (ANNEXE-PIECE 65 p.LXXXIX). La photo se concentre sur la symétrie des pilastres blancs et l'alignement des vitrines. Les vitrines des musées soviétiques et de ce musée d'industrie semblent donc avoir inspiré Huyghe.

Sa deuxième lettre fut rédigée des Etats-Unis, le 25 juin 1934. Il s'exprime sur le problème des reflets, qu'il avait déjà été évoqué dans sa note des Pays-Bas. Huyghe était préoccupé par le meilleur éclairage possible, mais il ne semble pas avoir trouvé de solution convenable pour l'exposition Van Gogh. Huyghe remarque ensuite les grands moyens financiers mis à la

disposition des conservateurs, mais dissocie nettement les institutions américaines des musées français. Si les musées américains mettent l'accent sur l'éducation, ils ne s'occupent pas selon Huyghe des visiteurs. Cette focalisation sur la place des visiteurs dans les musées fut l'une des préoccupations de Huyghe en accord avec les questions de la démocratisation culturelle et d'un musée pour tous. Dans sa lettre du 26 juin, Huyghe témoigne de son goût pour les musées dans les bâtiments historiques, qui ont pour lui plus de caractère que des salles neutres et anonymes. Réaliser l'exposition Van Gogh dans une nouvelle construction devait être à ses yeux un défi. Ces autres photographies, nous offrent toutefois des modèles pour la salle 2. La documentation de Huyghe conservait en effet des photographies extraites de *Mouseion*. L'article *La réorganisation de la Galerie d'Art moderne de Turin*, par exemple, donne à voir une grande sobriété (ANNEXE-PIECE 66 p.XC). Les œuvres sont espacées et exposées sur une seule rangée et sur un fond clair. Ce dispositif correspond aux conseils du Colloque de Madrid. L'accrochage de l'exposition Van Gogh semble faire écho à des dispositifs contemporains. Huyghe s'est fort probablement inspiré de ses voyages et de ses photos lors de la construction de l'exposition Van Gogh. Les voyages de Huyghe ont construit son expérience muséographique par des exemples divers et concrets. L'accrochage de l'exposition Van Gogh témoigne ainsi de l'expérience internationale de Huyghe.

Nous pouvons voir dans les photos de *Mouseion* d'autres sources d'inspiration. Bien que ces photos ne soient pas dans les archives, Huyghe en avait certainement connaissance. Ainsi dans le *Panneau de l'Ecole de Haarlem* du Rijksmuseum, nous remarquons la même alternance entre portrait et paysage que dans la salle 2 (ANNEXE-PIECE 67 p.XCI). Le souci de la symétrie et des dimensions des œuvres est également visible. L'exposition Van Gogh semble donc utiliser le même principe de « rapprochement instructif des œuvres maîtresses ». De part sa correspondance et ses photographies, les sources de Huyghe en matière de muséographies peuvent être mises à jour.

b. Ses expositions précédentes : une présence d'artiste

Si les voyages que nous venons d'évoquer laissent des traces dans la muséologie de Huyghe, nous pouvons également observer ses habitudes d'accrochage dans ses expositions antérieures à 1937. En effet, dès sa première exposition en 1930, il semblerait que des conceptions muséographiques fortes furent remarquées. Le témoignage d'Emmanuel Pontremoli, architecte et membre de l'Institut, révèle que l'exposition Delacroix fut montée « selon la

conception moderne » apparentée ici au principe du double musée⁵⁰⁰. Pour Pontremoli, l'exposition fut un « excellent exemple (...) avec sa grande salle accompagnée de petites salles annexes ». Huyghe avait donc déjà appliqué le principe du double musée dans une exposition temporaire monographique. Dans un article du mois de juin 1930, Huyghe explique que le premier espace était conçu comme une salle d'introduction à la personnalité de Delacroix⁵⁰¹. Un *Portrait de Delacroix au gilet vert* trônait au centre de cette salle Denon. Cette organisation se retrouve à l'exposition Van Gogh : la salle 1 se pare d'autoportraits pour révéler « l'homme ». Et si aucun extrait de lettre ne figurait sur les murs, une vitrine contenait la première lettre de Delacroix, des extraits de son journal, sa palette, son pinceau... Ces « émouvants souvenirs » devaient plonger immédiatement le visiteur dans un registre chaud d'émotion et d'identification. La salle principale rassemblait les pièces majeures du maître, « les plus célèbres ». Les œuvres étaient rangées par ordre chronologique, de façon « à faire sentir l'évolution » de l'artiste. Huyghe décida d'associer les études de Delacroix au tableau final pour susciter la comparaison et témoigner du travail préparatoire. La présentation de ces travaux préparatoires s'accorde avec l'idée qu'il faut selon Huyghe connaître tout « le trajet d'apparition » d'une œuvre pour en mesurer la richesse⁵⁰². De même, les copies des maîtres qu'il a appréciées sont présentes. Ce mode de présentation correspond exactement à celui de l'exposition Van Gogh dans les salles 1, 2 et 3. Toutefois, nous devons relever que l'exposition Delacroix ne présente pas de substituts photographiques et les « documents » tels les objets personnels du peintre ne sont pas dans une salle à part, comme ce fut le cas à l'exposition Van Gogh.

Le deuxième élément similaire à l'exposition Van Gogh se trouve dans le discours autour de l'exposition. Dans l'article sur l'exposition Delacroix, Huyghe ne parle pas de muséographie. L'état d'âme du peintre est l'un des sujets principaux. Cette insistance sur les sentiments est particulièrement facile car Delacroix, comme Van Gogh, est un artiste qui a écrit. Ainsi : « il faut lire sans cesse Delacroix, établir en écoutant sa voix, en voyant sa peinture, cette communion d'âme à âme sans laquelle on ne perçoit de lui que des beautés fragmentaires ». Pour Huyghe les écrits et les œuvres de ces artistes forment un tout cohérent. On peut voir dans ces deux expositions un point commun apparemment spécifique à Huyghe : la volonté de s'attacher à l'homme pour comprendre sa création⁵⁰³ et l'exposition d'objets intimes pour

⁵⁰⁰ PONTREMOLI (Emmanuel) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 92

⁵⁰¹ Les informations proviennent de HUYGHE (René), « L'exposition Delacroix au musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, juin 1930, n°6, 117-133 p.

⁵⁰²(A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 787.

⁵⁰³BAZIN (Germain), 1986, p. 321.

susciter de l'émotion. Huyghe explique lui-même qu'il apprécie les artistes qui ont écrit car ils donnent une source supplémentaire de réflexion dans l'inconscient⁵⁰⁴. La concentration sur « l'âme » de Van Gogh est clairement perçue : « l'originalité de cette exposition c'est qu'elle permet de pénétrer à la fois l'âme de l'homme et l'âme du peintre »⁵⁰⁵. Précisons que Huyghe diffuse une image relativement sombre de l'« âme du Nord » de Van Gogh tandis qu'en 1901, Julien Leclercq voyait dans ce « caractère imaginaire », un « trait hollandais » positif.

La mise en espace des expositions de Huyghe peut aussi être liée à sa conception de l'œuvre. Selon Bazin, Huyghe reconnaît deux niveaux dans l'œuvre « le visible (...) et ce qui est suggéré par l'image, tant la donnée individuelle que collective »⁵⁰⁶. Dans l'ouvrage en dialogue avec Monneret, Huyghe explique voir dans l'œuvre trois niveaux: le réalisme, le plastique et l'état d'âme⁵⁰⁷. Dans ces deux réflexions, se lit le goût de l'invisibilité des sentiments de l'artiste. Pour Huyghe un tableau reflète « le testament de l'âme »⁵⁰⁸ et l'artiste était une donnée essentielle de l'œuvre : « qu'est donc pour vous l'œuvre d'art (...) si vous n'avez pas compati avec l'être qui en elle a tenté de déposer pour vous toute sa richesse ? »⁵⁰⁹. C'est donc pour montrer l'état d'esprit du protagoniste que Huyghe insérait dans ses expositions des objets personnels du peintre. Cette importance accordée à l'émotion fait la différence entre les musées d'art et ceux de science et d'histoire. Car d'après Huyghe, dans un musée d'art « il ne s'agit plus de comprendre, mais de ressentir au fond de soi »⁵¹⁰.

Dans la préface de l'exposition Van Gogh comme dans l'article sur Delacroix, les œuvres se légitiment par les mêmes arguments : selon Huyghe il ne faut pas tenter de voir le « réalisme » mais « la vérité de la sensation ». Si nous ne pouvons étudier ici l'apport de cette exposition Delacroix dans l'histoire des manifestations monographiques qui lui ont été consacrées, nous identifions clairement des similitudes précises avec l'exposition Van Gogh. Nous pouvons donc supposer que toutes ces idées proviennent de Huyghe. Le dernier point que nous aborderons est le nombre d'œuvres. Avec plus de mille œuvres, l'exposition Delacroix est accusée par Zervos d'être un « véritable bric à brac »⁵¹¹. Huyghe a peut-être pris en compte cette remarque en diminuant le nombre d'œuvres dans l'exposition Van Gogh.

⁵⁰⁴ MONNERET (Simon), HUYGHE (René), 1980, p. 97.

⁵⁰⁵ N.S., 11 juin 1937, n. p.

⁵⁰⁶BAZIN (Germain), 1986, p. 321

⁵⁰⁷ MONNERET (Simon), HUYGHE (René), 1980, p. 15.

⁵⁰⁸ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 1

⁵⁰⁹ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁵¹⁰ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 785

⁵¹¹ ZERVOS (Christian), « L'exposition Delacroix au musée du Louvre », *Cahiers d'art*, n°4, 1930, p. 217-220

L'exposition d'art français à la Royal Academy est la seconde manifestation sur laquelle nous allons revenir car Huyghe : « s'occupa particulièrement du placement des œuvres sur les directives de M. Guiffrey »⁵¹². Cette grande manifestation aux enjeux diplomatiques importants fut encensée par la presse française. Cependant, suite à une critique muséographique de Julius Meier-Graefe⁵¹³, Huyghe défend son accrochage dans une plaidoirie. Il y développe l'adoption d'un « principe de placement selon les affinités de couleurs, afin de rendre un mur plus présent et plus attractif ». Il y explique également que la symétrie des cadres ne fut pas la priorité, au contraire c'était : « l'harmonie générale et la mise en valeur des tableaux voisins par leurs couleurs et leurs compositions » qui primait à tel point que « certains murs ont été remanié huit à dix fois ». L'accrochage fut donc réfléchi longuement comme à l'exposition Van Gogh, il n'était pas le fruit du hasard. Au contraire, Huyghe plaçait les œuvres pour les faire dialoguer. Enfin, comme le souligne aujourd'hui Michela Passini, Huyghe met en avant le respect des « méthodes françaises » pour justifier le principe de symétrie.

Concernant l'exposition Cézanne de 1936, Huyghe écrivit un compte rendu dans le *Bulletin des musées de France*⁵¹⁴. Selon lui, cet hommage au « solitaire d'Aix » consistait à mettre en avant la sensibilité du peintre, le « pouvoir expressif » et la « vie intérieure » de ses œuvres. L'émotion aurait été la clef de l'accrochage, car si les deux panneaux de la grande salle de l'Orangerie pouvaient paraître contradictoires, c'est par la sensibilité qu'ils s'harmonisaient. L'émotion dut être ressentie car si les hommes « pensent avant de sentir et ne pensent pas de leur propre chef », Huyghe ne peut que constater le succès de l'exposition. Et si Huyghe présente l'ensemble des œuvres comme un « concert », on ne peut que rapprocher cette métaphore musicale de celle de Focillon – que Huyghe admirait – pour qui « l'espace autour d'un tableau c'est le silence autour de la musique »⁵¹⁵. Ce principe correspond très bien aux salles 2 et 3 de l'exposition Van Gogh. Si Focillon ne fut pas l'enseignant de Huyghe, et que leur positionnement politique fut différent, nous savons que les deux hommes se connaissaient et partageaient certaines idées⁵¹⁶ : c'est à Focillon que Huyghe demande

⁵¹² Les informations proviennent de : HUYGHE (René), « Plaidoirie de M. René Huyghe », *Formes*, 1930, p. 231-232

⁵¹³ Meier-Graefe reprochait le trop grand nombre d'œuvres et l'accrochage trop symétrique : MEIER-GRAEFE (Julius), « Le procès de l'exposition d'art français à Londres. », *Formes*, 1930, p. 230-231. Voir aussi PASSINI (Michela), à paraître

⁵¹⁴ HUYGHE (René), « L'exposition Cézanne », *Bulletin des musées de France*, janvier 1936, n°1, 92-94 p. Les prochaines citations seront extraites de cet article.

⁵¹⁵ (A) FOCILLON (Henri), 1923, p. 124

⁵¹⁶ MONNERET (Simon), HUYGHE (René), 1980, p. 34

d'écrire la préface à son Histoire de l'art contemporain⁵¹⁷. Dès 1921, Focillon prôna la démocratisation des musées. Au delà de l'accrochage espacé, les deux hommes étaient sensibles aux publics comme le fut particulièrement Huyghe lors de l'exposition Van Gogh. Nous pouvons aussi imaginer que l'influence de Focillon se lit dans le panneau de détails des mains de la salle 4 de l'exposition Van Gogh. *L'éloge de la main* datant de 1934, il est plausible que Huyghe l'ait lu. Ajoutons également que le concept de « la vie des formes » de Focillon se lie à une idée de « vie intérieure » qui intéressait particulièrement Huyghe comme nous l'avons démontré. Selon l'analyse de Claude Petry, Focillon croyait à la « continuité de la présence de l'homme »⁵¹⁸. Or nous avons suggéré que les autoportraits et les objets personnels de Van Gogh étaient exposés pour faire passer de l'émotion et montrer l'homme qu'était Van Gogh.

Nous relèverons enfin que l'exposition Cézanne se concluait sur une vitrine avec des objets personnels du peintre⁵¹⁹. L'on pouvait y voir la palette de Cézanne, son sac, les objets de ces natures mortes, des lettres... Cet ensemble correspond au chapitre *Souvenirs* du catalogue de l'exposition, preuve d'une charge émotive certaine. Aucune vitrine de ce genre n'a été retrouvée dans les catalogues des expositions impressionnistes précédentes. D'après notre étude, nous aurons tendance à penser que cette vitrine résulte principalement de la volonté de Huyghe. En effet, Huyghe avait déjà intégré une vitrine similaire dans l'exposition Delacroix. Son intérêt pour la comparaison entre les œuvres et les objets qui y sont représentés est confirmé dans sa biographie. Huyghe raconte que lors du don de la collection du fils du D^r Gachet au Louvre, il l'incita à joindre les objets qui figuraient dans les natures mortes⁵²⁰. L'exposition Van Gogh ne fera donc qu'amplifier cette partie souvenir et documentaire. Mais si la vitrine de l'exposition Cézanne ne suscita pas de réaction forte, la salle documentaire de 1937 fit couler beaucoup plus d'encre⁵²¹.

Nous concluons cette partie, en indiquant les similitudes de la salle 2 avec le remaniement de la Grande Galerie du Louvre par Huyghe et l'architecte Albert Ferran : tableaux sur une seule rangée et espacement des œuvres. Huyghe avait le souci de scander l'espace avec des pilastres et des statues gréco-romaines dans les niches. Ce souci de rythme fait écho aux colonnes blanches de la salle 2.

⁵¹⁷ MISTLER (Jean), BAZIN (Germain), FOCILLON (Henri), HUYGHE (René), 1935

⁵¹⁸ PETRY (Claude), 2005, p. 197

⁵¹⁹ Cette vitrine est mentionnée dans le livret de l'exposition.

⁵²⁰ (E) HUYGHE (René), 1994, p. 85

⁵²¹ Voir A.D. de F., « L'aixois Paul Cézanne », *Petit Marseillais*, 16 juillet 1936, n.p. où la vitrine de l'exposition Cézanne est brièvement évoquée.

c. Faut-il créer en France « un musée complexe » ?

Approfondissons la pensée muséographique de Huyghe sur le principe du double musée et du public pour éclairer les raisons du dispositif de l'exposition Van Gogh. Dans plusieurs interviews de 1937, Huyghe exprime sa conception du musée. Il y distingue trois catégories de musées : le musée artistique, scientifique et historique. Les musées scientifiques et historiques doivent avoir une présentation très didactique puisque « ils visent à communiquer un ensemble de connaissances »⁵²². Ces deux musées peuvent utiliser des reproductions, des textes et des moulages. Contrairement au livre, ils mettent à la disposition du public le texte et l'objet dans un même espace⁵²³. De son côté, le musée artistique doit présenter la beauté des œuvres. Ce premier point nous amène à dire que l'exposition Van Gogh s'inscrit dans chaque type de musée. Les salles 2 et 3 concordent avec le principe d'un musée artistique tandis que la salle 4 répond aux objectifs des musées scientifiques et historiques. Cette ambivalence offrait donc de la richesse à la manifestation. L'exposition monographique n'est plus perçue uniquement d'un point de vue artistique, Huyghe a décloisonné les catégories pour pouvoir expliquer l'art comme on le fait pour l'histoire ou la science. De fait, le public devient plus actif dans la salle 4. Selon nos regroupements, cet aspect devait être valorisant aux yeux de Huyghe puisqu'il qualifiait le musée du XIX^{ème} siècle d'institution passéiste où l'entrée était réservée aux aristocrates initiés⁵²⁴. Ajoutons à ce propos que Huyghe basait sa vision du musée idéal sur un argumentaire historique. Dans ses deux articles manifestes, Huyghe retrace la naissance des musées avant de s'exprimer et de justifier l'exposition Van Gogh. Et si dans tous les cas, la conception des musées défendue par Huyghe est entièrement tournée vers le bien-être du public et son accès au sujet, nous ne pouvons que constater que ses volontés furent mises en œuvre à l'exposition Van Gogh. Dans les salles 2 et 3 les tableaux sont espacés pour éviter la fatigue muséale tandis que l'accrochage de la salle 4 décortique le travail du peintre. Notons que Huyghe n'était pas le premier à tourner le musée vers le public. Comme le rappelle Gérôme Glicenstein, John Cotton Dana (1856-1929), conservateur du Newark museum de 1909 à 1929, était lui aussi très attentif aux visiteurs, les plaçant même au dessus de la collection⁵²⁵. Or nous pouvons supposer que ces expériences américaines n'étaient pas inconnues au voyageur infatigable que fut Huyghe, soit par contact direct, soit par le biais des revues.

⁵²² HUYGHE (René), octobre 1937, t. XLI, p. 783.

⁵²³ HUYGHE (René), octobre 1937, t. XLI, p. 784

⁵²⁴ HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁵²⁵ GLICENSTEIN (Gérôme), 2009, p. 129

Regardons à présent en quoi le musée idéal d'art de Huyghe fait écho à l'exposition Van Gogh. Le musée idéal était selon Huyghe divisé en deux parties. Un premier espace devait contenir les chefs-d'œuvre tandis que les secondes salles « annexes » devaient se constituer d'œuvres et de documents. Cette conception raisonne parfaitement avec le principe du double musée dans lequel fut construite l'exposition Van Gogh. Les principes idéaux de la salle des chefs-d'œuvre concordent avec le dispositif des salles 2 et 3 de l'exposition Van Gogh. La salle devait être organisée par écoles et par ordre chronologique ; l'espace entre chaque œuvre et la bonne hauteur d'accrochage devaient être primordiaux. Précisons toutefois que dans un entretien du 19 février 1937, Huyghe développe un musée idéal en trois parties. Des réserves ouvertes aux spécialistes seraient l'espace supplémentaire⁵²⁶. Elles permettraient à chacun de faire des découvertes au cours d'une promenade. En ce sens, Huyghe explique qu'il partage les conceptions muséographiques de George Wildenstein.

Dans cette perspective, les salles « annexes » devaient répondre à trois schémas pour satisfaire chaque catégorie de public. Ces trois schémas devaient contenter les trois types de public perçus par Huyghe : les connaisseurs, les initiés et la « masse ». Précisons que Huyghe pense ce système de double musée en fonction des visiteurs français, un public « complexe » car composé de ces trois catégories. Sinon, il préconisait à l'institution muséale de s'adapter à son pays et aux habitudes de ses habitants. Ainsi, il ne peut exister un musée type pour Huyghe. Dans un musée français conçu de cette manière, le non-initié pouvait se concentrer sur les chefs-d'œuvre et apprendre à aimer, tandis que l'initié était capable de contempler des œuvres secondaires. Huyghe veut combattre la crainte du visiteur non-initié en lui proposant un musée adapté à ses capacités. Comme le montre Pascal Ory, cette préoccupation pour mettre le musée à disposition des non-initiés correspond avec la dimension sociale du Front populaire de ces années, même si Huyghe n'adhère pas entièrement aux idéaux sociaux et politiques du Front populaire. Pour Huyghe, la masse n'est plus habituée à regarder, elle doit apprendre à voir et à aimer pour pouvoir comprendre. Dans un XX^{ème} siècle où la vue est de plus en plus sollicitée, il est primordial pour Huyghe que le musée enseigne à regarder : « ainsi il n'est pas exagéré de considérer leur [le musée et l'exposition] rôle comme essentiel, en même temps que parfaitement adapté aux conditions actuelles, dans le développement et la sauvegarde de notre civilisation »⁵²⁷. Le but est donc d'apprendre à voir sans pour autant demander aux visiteurs de faire un effort repoussant. Dans l'esprit du Huyghe, il est donc fort probable que la salle 4 de l'exposition Van Gogh jouait ce rôle. Arrêtons-nous un instant sur

⁵²⁶ LAPRADE (J. de), 19 février 1937, p. 3

⁵²⁷ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 790

le rôle de la salle documentaire attribuée par Huyghe. En effet, il est intéressant de voir que sa vision s'oppose à celle de Georges Salles. Selon Georges Salles plus le connaisseur parle devant une œuvre et « moins il rendra le tableau présent »⁵²⁸. Salles préconise une approche par la matière et non par la pédagogie car : « un fois qu'on a pénétré dans le cercle du Livre et de la Parole l'objet nu paraît froid »⁵²⁹. La salle documentaire dut lui apparaître comme une neutralisation des œuvres.

Le musée est pour Huyghe un « organisme social (...) chargé d'une mission de culture »⁵³⁰ et éducative. Il souhaite que le musée s'ouvre à un public plus varié et devienne une « utilité sociale »⁵³¹. Notons qu'avec ce terme, Huyghe se place dans la lignée intellectuelle de Verne qui parlait lui aussi d'organisme en 1931⁵³². Toutefois, en U.R.S.S. on parlait également « d'organisme vivant » pour ces institutions muséales⁵³³.

Selon Huyghe, le musée doit conserver et rendre accessible : « il ne suffit plus de tolérer le visiteur et le trouble qu'il apporte : il faut l'attirer, le séduire, forcer et diriger son attention »⁵³⁴. Il divise ces deux axes en trois missions : grouper, préserver, présenter. La pensée de Huyghe rejoint les discussions de 1934 pour qui les expositions sont les meilleurs moyens d'attirer le public. Conscient de l'instrumentalisation politique du musée, Huyghe insiste également sur l'importance pour le musée de rester impartial et de ne pas être au service de doctrines politiques : il semble faire ainsi directement référence aux dictatures des années trente⁵³⁵. Selon lui ce ne sont pas les nouvelles méthodes muséographiques qui sont dangereuses mais l'esprit dans lequel on les crée⁵³⁶. Et si l'exposition Van Gogh fut critiquée dans ce sens, Huyghe se justifia en expliquant que les propos des cimaises sont neutres : « on observe qu'à aucun moment les organisateurs ne font intervenir un commentaire de leur cru. L'artiste seul est là avec ses pensées, avec ses œuvres, avec sa vie (...) [l'exposition] s'applique à esquiver les abus qui peuvent découler de toute méthode nouvelle employée trop systématiquement »⁵³⁷. Par contre, il est évident que le choix des citations est chargé d'une intention et d'un goût personnel.

⁵²⁸ SALLES (Georges), 1992, p. 13

⁵²⁹ SALLES (Georges), 1992, p. 69

⁵³⁰(A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 782

⁵³¹(B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁵³² VERNE (Henri) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 32

⁵³³ Extrait de l'article « L'orientation nouvelle », *Mouseion*, 1930 cité dans GORGUS (Nina), 2003, p. 89

⁵³⁴(A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 778

⁵³⁵(A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 781

⁵³⁶ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p.2

⁵³⁷ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 788-789

Concernant ces deux plans du musée idéal, peu de divergences sont à souligner. En 1934, au Colloque de Madrid, Huyghe propose un plan en forme de cloître, entouré de quatre galeries (ANNEXE-PIECE 68 p.XCII). La galerie permet une circulation facile et rationnelle. Le thème des salles peut être vu d'un seul coup d'œil. Le visiteur peut ainsi choisir facilement et sans fatigue vers quelle salle il veut se diriger. Par ailleurs, les galeries : « sont consacrées aux œuvres secondaires, aux reconstitutions d'époque, à des ensembles documentaires d'initiation historique »⁵³⁸.

Dans un entretien de janvier 1937⁵³⁹ Huyghe reprend le même plan et donne plus détails. Il explique que le musée doit être centré autour d'un jardin pour que les visiteurs puissent toujours comparer l'œuvre à la nature et garder un contact avec la réalité (ANNEXE-PIECE 68). Nous ne pouvons nous empêcher de voir dans cette pensée un rapprochement avec les photographies de paysages de l'exposition Van Gogh. Si l'exposition ne donnait pas sur un extérieur, celui-ci était amené par les photos. Ces photographies avaient l'avantage d'ouvrir sur le même paysage que les tableaux, la comparaison avec la nature en était donc simplifiée. Faudrait-il voir dans les photographies de paysages de l'exposition Van Gogh une adaptation du musée idéal de Huyghe ? Si nous ne pouvons supporter cette hypothèse par une affirmation, nous devons remarquer que la comparaison avec la nature est un élément important pour Huyghe. Et si l'exposition Van Gogh se rapproche en certains points du musée idéal selon Huyghe, la réalité de la matérialité viennent perturber certains principes. En effet, Huyghe évoque un manque de place⁵⁴⁰ : il regrettait que pour cette raison, certaines œuvres aient dû être exposées dans la salle documentaire⁵⁴¹. Dans l'idéal, la séparation aurait dû être plus nette. Nous devons donc voir l'exposition Van Gogh moins comme un musée idéal que comme une expérience et une « tentative nouvelle »⁵⁴² visant à familiariser le public avec le monde muséal tel que le définissait le Colloque de Madrid. Le dernier point à préciser sur le plan concerne le sens de visite. L'espace des chefs-d'œuvre devait être en circuit fermé et les salles « annexes » ou « musées secondaires » devaient être en « cul de four ». Par cette organisation, le visiteur pouvait choisir de voir ou non les salles annexes, comme dans son

⁵³⁸HUYGHE (René), Dir., « La muséographie à l'exposition internationale », *L'Amour de l'Art*, juin 1937, VI, p. 9

⁵³⁹DECAUNES (Luc), « Musées jardins publics de l'art », *Regards*, 21 janvier 1937, n. p.

⁵⁴⁰ « Les locaux affectés à l'Exposition van Gogh ne permettaient qu'imparfaitement l'isolement net de la salle documentaire et l'abondance des prêts avait amené à utiliser quelques peintures ou dessins dans cette même salle » (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁵⁴¹ « René Huyghe lui-même (...) a bien voulu convenir, qu'il n'approuvait pas, en règle générale, la juxtaposition pièces originales et de reproductions, mais ayant obtenu le prêt de certaines de ces pièces il était enchanté d'avoir l'occasion de pouvoir les montrer » dans COGNIAT (Raymond), « L'exposition du musée du quai de Tokyo », *Beaux-Arts*, 16 juillet 1937, n°237, p.1

⁵⁴² (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

plan de 1934. Selon Huyghe, ce plan convient à tous les types de visiteurs français. Les salles « annexes » que nous avons apparentées aux musées scientifiques et historiques ne sont pas obligatoires. Les salles des chefs-d'œuvre répondent aux principes novateurs d'un musée artistique.

Pour finir, détaillons le contenu des salles annexes. La première proposition se constituait d'*œuvres secondaires* (intéressantes d'un point de vue historique) destinées à être contemplées par des érudits. Les salles de reconstitution étaient destinées aux initiés tandis que les salles agrémentées de documents sur la vie des artistes (photographie, lettre, esquisse...) étaient un espace essentiel pour introduire les non-initiés à la peinture. La « documentation imagée » ne doit pas être mélangée avec les chefs-d'œuvre mais elle est essentielle pour les non-initiés, elle offre une « amorce » à la curiosité⁵⁴³. Parmi ces trois catégories, il semblerait que Huyghe ait privilégié la dernière lors de l'exposition Van Gogh. Nous pouvons peut-être justifier ce choix par le contexte de l'Exposition Internationale. Huyghe devait penser que l'événement serait l'occasion de voir venir un public de non-initiés. Il privilégia sûrement cette catégorie, proportionnellement au public qui fréquentait le plus l'Exposition Internationale.

Ainsi, ces documents devaient susciter de l'émotion et de celle-ci pouvait se développer l'envie d'apprendre et de savoir. De cette manière, Huyghe s'oppose à la conception des muséologues Dennoa ou Graul qui souhaitaient présenter les documents pour les érudits et non la « masse ». Pour Huyghe, comprendre et aimer sont liés⁵⁴⁴. Le primo visiteur a les capacités de voir à condition qu'il puisse lier un sentiment à un artiste et une œuvre. L'exposition Van Gogh se construit en effet sur ces deux grands principes : contemplation et éducation. Nathalie Heinich arrive à la même conclusion, la visite peut-être vécue : « comme un sentiment d'amour associé à la présence absente de la personne du peintre avec laquelle le regard permet d'entrer indirectement en rapport »⁵⁴⁵. Dans les deux cas, Huyghe veut procurer de l'émotion. Pensant que l'émotion ne peut venir qu'après le savoir, il met à disposition des visiteurs les documents qui leur permettront de situer et de comprendre l'œuvre. La quantité d'extraits de lettre et de documents à l'exposition Van Gogh se justifiait donc par cette logique car plus l'émotion sera forte, plus la curiosité sera grande.

Les expositions et les interviews de Huyghe nous ont permis de mettre en valeur de nombreux points communs entre sa vision du musée et le dispositif de l'exposition Van Gogh, qui en

⁵⁴³ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 787

⁵⁴⁴ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 787

⁵⁴⁵ (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 173

constitue une première mise en œuvre : la salle documentaire, la présence d'objets personnels, les lettres, une salle d'introduction avec les autoportraits ... Bien qu'une exposition soit toujours un travail collectif, sa position d'auteur et d'organisateur est donc largement confirmée.

Par ailleurs, si de nombreux points correspondent avec les discussions de 1931 et les préceptes du Colloque de Madrid ont été soulignés, nous devons aussi situer la conception de Huyghe dans un plus vaste débat entre muséologues. Comme l'a étudié François Mairesse, le conservateur belge Jean Capart (1877-1947) attribuait au musée un rôle social dès 1930⁵⁴⁶. La complémentarité entre missions éducatives et scientifiques qu'il prônait pour le musée fait écho à la conception de Huyghe. Ayant assisté au XIe Congrès International d'histoire de l'art et connaissant les idées de E. Abbot et J. C. Dana, Capart voulait un musée pour le public. Si certains dispositifs de Huyghe sont donc novateurs, comme l'exposition d'objets personnels, nous devons indiquer que sa pensée prend forme dans la construction d'une histoire des musées pour le public.

Ainsi, l'étude de la conception du musée selon Huyghe comme celle de ses voyages et de ses expositions antérieurs ont permis de délimiter ses actions muséographiques précises dans l'exposition Van Gogh.

2. L'organisateur de l'exposition, Huyghe ?

Comme nous venons de le constater, plusieurs décisions muséographiques furent dictées par Huyghe. Cependant, Huyghe ne fut pas le seul à choisir les dispositifs. Prenons le temps de comprendre la pensée muséographique des autres auteurs pour nuancer la position de Huyghe. Nous découvrirons que plusieurs intérêts se recoupent et que chacun semble y avoir mis de sa personnalité.

a. Rivière et la mise en histoire des *media*

Lors de l'enquête de 1931, Rivière était favorable au principe du double musée pour les musées d'art⁵⁴⁷. Selon Gérôme Glicenstein, Rivière et Rivet auraient avancé les premières réflexions sur les publics en France. Ils étaient conscients des difficultés de s'adresser à tous les publics simultanément. Rivière et Huyghe étaient donc tous deux attentifs à la dimension publique du musée.

⁵⁴⁶ MAIRESSE (François), « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », 1995, n°17, *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, p. 113-121

⁵⁴⁷ RIVIERE (Georges-Henri) dans D'ESPEZEL (Pierre) Dir., 1931, p. 278

Comme Huyghe, Rivière apprécia beaucoup les musées soviétiques lors de son séjour en 1936. Sa lettre à Paul Rivet témoigne de son enthousiasme : « inutile de vous dire que j'ai été séduit au delà de toute expression par l'U.R.S.S. Vous l'aviez prévu plus encore que moi même. Je ne parle pas que des musées, qui sont humains, profonds, fertiles, mais du genre de vie, de la conception sociale. Je ne dis pas que j'ai choisi, c'était fait depuis longtemps à mon sens, mais j'ai compris. Nous en reparlerons à Paris »⁵⁴⁸. A cette date Rivière avait déjà visité Cologne, Berlin, Riga et Helsinki, il s'apprêtait à voir Kiev, Cracovie, Varsovie, Budapest et Vienne. Et si Rivière ramenait des idées et des propositions d'échange pour le musée du Trocadéro, il fut également influencé par cette muséographie lors de la conception de l'exposition Van Gogh. L'influence de la muséographie soviétique ne venait donc pas uniquement de Huyghe, celle-ci était commune à Rivière.

Les deux hommes partageaient également on l'a dit, un même souci du public, bien que les motivations de Rivière semblent beaucoup plus politiques : si Huyghe est séduit par les musées russes, Rivière est attiré par un ordre social nouveau, dont la muséologie soviétique n'est qu'une des manifestations. Rivière s'intéressait aux « mises en scène didactiques » dans le but de mettre en rapport les objets les uns avec les autres⁵⁴⁹ : la volonté d'avoir un public *actif* résidait dans l'esprit de chacun.

Dès sa première exposition sur les Arts anciens de l'Amérique (mai 1928), Rivière conçut un parcours pédagogique, linéaire et cohérent⁵⁵⁰. Désireux d'un musée fonctionnel, il n'appréciait pas le décor inutile, pour lui l'objet n'avait de sens que pour servir un discours, un enseignement ou une démonstration⁵⁵¹. Rivière pensait le musée des Arts et Traditions populaires comme un musée-laboratoire où la recherche et la documentation remplissaient une des fonctions de l'institution muséale⁵⁵². Il avait la : « volonté de créer un lieu qui fut tout à la fois un centre d'enseignement supérieur, de recherche et d'éducation populaire »⁵⁵³. Le lien entre le musée et le monde de la recherche rejoint clairement les observations de 1931 et la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. Huyghe n'était donc pas le seul à vouloir apporter une « aide » aux visiteurs, Rivière devait l'approuver également. Indiquons que René

⁵⁴⁸ Lettre de Georges-Henri Rivière à Paul Rivet du 15 août 1936 à Leningrad, Archives du Musée de l'Homme, dossier Georges-Henri Rivière, 2AP 1C17.

⁵⁴⁹ GORGUS (Nina), 2003, p. 39

⁵⁵⁰ FAUCOURT (Camille), 2013, p. 44

⁵⁵¹ FAUCOURT (Camille), 2013, p. 21

⁵⁵² BLONDY (Stéphanie), 2011, p. 24

⁵⁵³ (B) ORY (Pascal), 1994, p. 504

Thomas perçut lui aussi un rapprochement entre la salle documentaire de l'exposition Van Gogh et les réalisations du musée du Trocadéro avec des salles annexes⁵⁵⁴.

D'autre part, il est intéressant de souligner le rapprochement entre le programme de l'exposition Van Gogh et la spécificité de la muséologie de Rivière. En effet, l'exposition Van Gogh s'attache particulièrement à la présentation de l'homme. Nous pouvons peut-être rapprocher ce dispositif du travail d'ethnologue de Rivière. Le fait de consacrer une salle aux objets personnels du peintre —devenus objets de musée— et de mettre ses écrits sous vitrine donne à voir une description de l'âme humaine. Selon le critique George Besson, le Musée du terroir du Centre rural présentait des *media* « choisis et groupés pour évoquer l'âme et raconter la vie d'une communauté paysanne à travers les siècles »⁵⁵⁵. Rivière et Rivet travaillaient déjà dans cet état d'esprit au musée du Trocadéro où l'homme était montré derrière chaque objet⁵⁵⁶. En effet, Rivière exposait les objets pour leur aspect documentaire, conception qu'on pourrait associer à celle d'« objet-témoin »⁵⁵⁷. Si Huyghe avait déjà utilisé une vitrine dans ses expositions précédentes, nous pouvons imaginer que la partie documentaire comme pièce entière fut souhaitée également par Rivière. Comme Rivière conçut le programme de l'exposition, il est sûrement en partie à l'origine du sujet : la vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh. Les cartes géographiques, les photographies et les étiquettes étaient habituelles dans les musées scientifiques. Rivière était familiarisé avec ce matériel, il utilisa d'ailleurs beaucoup de photographies pour la *Maison rurale en France*⁵⁵⁸. L'exposition du Centre rural, organisée par Rivière et Varagnac se composait de treize panneaux avec textes, des cartes et des photos. Les objets originaux côtoyaient les reproductions. Selon Nina Gorgus « la combinaison des objets et des panneaux explicatifs »⁵⁵⁹ illustre bien le style de Rivière. Or nous retrouvons cette cohabitation dans la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. Bien que nous n'ayons aucune preuve, il ne serait pas insensé de penser que la carte géographique de l'exposition Van Gogh soit une idée de Rivière. Dans le cas de l'exposition Van Gogh, nous pourrions dire que Rivière ne s'attache pas à expliquer une civilisation mais un artiste.

Ces différents points nous ont permis de voir que Rivière et Huyghe partageaient plusieurs conceptions muséologiques. Toutefois, il est encore plus signifiant de voir en Rivière le point

⁵⁵⁴ RENE (Thomas), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°248, 1^{er} octobre, p. 2

⁵⁵⁵ BESSON (George), 7 mars 1937, p. 8

⁵⁵⁶ GORGUS (Nina), 2003, p. 93

⁵⁵⁷ Cette conception fut indiquée par Michel Leiris puis développée par Jean Gabus. Voir BLONDY (Stéphanie), 2011, p. 26

⁵⁵⁸ GORGUS (Nina), 2003, p. 104

⁵⁵⁹ GORGUS (Nina), 2003, p. 102

de rencontre entre le musée scientifique et artistique. En collaborant à l'exposition Van Gogh, Rivière a probablement contribué à renforcer l'aspect scientifique de la salle documentaire. Il a apporté des pratiques spécifiques du musée scientifique à l'exposition Van Gogh. Huyghe souhaitait également ouvrir les différentes catégories de musée pour amener des notions scientifiques et historiques au musée d'art⁵⁶⁰. La collaboration entre les deux conservateurs dut donc se faire dans de bonnes conditions, chacun apportant sa contribution pour le même objectif : utiliser les principes du musée de science dans le musée d'art pour faciliter l'accès des œuvres aux non-initiés.

b. Rewald et la présentation de photographies, une volonté certaine

L'investissement de Rewald pour les photographies de la salle 4 est indéniable, puisque les douze photographies de paysages furent prises par lui. Au total, Rewald réalisa sept photographies spécifiquement pour l'exposition. Les autres avaient déjà été publiées dans son article *Van Gogh en Provence* tandis qu'il utilisa à nouveau six de ces photographies pour un article de 1953, *The artist and the land*⁵⁶¹.

Contrairement aux photographies d'œuvres qui servaient de substituts, les photographies de paysages furent voulues par les auteurs et certainement plus par Rewald. En effet, Rewald travaillait spécifiquement sur les comparaisons possibles entre les tableaux et les motifs, ces « ingénieuses confrontations » étaient appréciées⁵⁶². La logique de ses articles était la même que celle de l'exposition : montrer le paysage d'inspiration de l'artiste.

Dans quelle mesure Rewald participa à l'accrochage de la salle documentaire? En effet, dans le graphisme de la section *Sites et Tableaux* nous retrouvons une mise en page à peu près similaire à celle de son article de 1936⁵⁶³. L'article et la section évoquent d'ailleurs le même thème. Dans l'article, les photos sont de grande taille, en noir et blanc, elles surplombent largement les extraits de lettres (ANNEXE-PIECE 49 p.LXXVI). Les photos sont placées selon un souci de symétrie et d'équilibre. Rewald utilisa la même mise en page en 1953. Dans les deux cas, certaines pages donnent à voir des « diagonales visuelles » dont le dynamisme fait écho aux flèches des schémas. Plus que des illustrations, ces photos sont l'objet de la recherche de Rewald. L'interaction entre article de presse et cimaise d'exposition est capitale. Rewald semble manier l'agencement des photographies avec une grande subtilité. Ses

⁵⁶⁰ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 50

⁵⁶¹ REWALD (John), « The artist and the land », *Artnews Picture Book*, 1953, p. 23-32

⁵⁶² CHARENSOL (Georges), « Trente ans après », *Le Matin*, n°19064, 31 mai 1936, p. 4

⁵⁶³ REWALD (John), octobre 1936

agencements pourraient se décrire avec le vocabulaire de Didi-Huberman⁵⁶⁴ : Rewald paraît maîtriser l'art des « combinaisons » et des « regroupements d'images ». De fait : « les images d'un même ensemble photographié à la même échelle produisent l'effet de cartes étalées sur une table »⁵⁶⁵. Mais le passage de Didi-Huberman qui éclaire le mieux le sujet de notre étude est sûrement le suivant : « faire des tableaux avec des photos (notamment des photos de tableaux) ? Ce pourrait être une définition minimale de l'histoire de l'art sous son angle le plus pratique »⁵⁶⁶. Bien que la démonstration de Didi-Huberman ne porte pas sur l'exposition Van Gogh, ses propos nous permettent d'élargir notre champ de réflexion. Rewald, avec l'aide des autres auteurs de l'exposition, a initié la création de tableaux de photos questionnant par conséquent l'obligation de l'authenticité dans un musée d'art.

Nous devons également remarquer que Rewald illustra son article *Plastique et réalité* sur Cézanne par une carte géographique de ses déplacements⁵⁶⁷. Par déduction, Rewald dut très probablement participer à la conception de la carte de l'exposition Van Gogh. Ce rapprochement entre le livre et le musée suscita de vives protestations dans la presse à l'instar d'Auguste Chabaud pour que les musées doivent laisser au catalogue et aux ouvrages spécialisés le soin de renseigner sur l'histoire de l'art et de l'artiste⁵⁶⁸. Si nous n'avons pas de trace documentaire de la participation de Rewald à l'accrochage de l'exposition Van Gogh, son action est tout à fait plausible puisque nous savons qu'il a créé un panneau pour l'exposition du Palais de la Découverte⁵⁶⁹. De plus, nous pouvons remarquer que toutes les demandes de prêt de photographies furent administrées par Rewald. Ainsi, selon notre analyse, Rewald s'occupa de toutes les photographies de l'exposition et de l'accrochage de *Sites et tableaux* et d'*Auvers* de la salle 4. Passionné par le traitement du paysage dans la peinture, Rewald fut responsable d'un numéro spécial *Paysages de Paris* dans la revue *Renaissance*⁵⁷⁰. Ses deux centres d'intérêt concordent parfaitement avec les thèmes des deux sections avancées. Nous pouvons aussi, dans une moindre mesure, anticiper l'intérêt de

⁵⁶⁴ DIDI-HUBERMAN (Georges), 2013

⁵⁶⁵ DIDI-HUBERMAN (Georges), 2013, p. 454

⁵⁶⁶ DIDI-HUBERMAN (Georges), 2013, p. 455

⁵⁶⁷ REWALD (John) et MARSCHUTZ (Léo), « Plastique et réalité, Cézanne au Château noir », *L'Amour de l'Art*, n°1, janvier 1935, 15-21 p.

⁵⁶⁸ CHABAUD (Auguste), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°242, 20 août 1937, p. 4

⁵⁶⁹ CHARENSOL (Georges), « Trente ans après », *Le Matin*, n°19064, 31 mai 1936, p. 4. Si le catalogue d'exposition du Palais de la Découverte ne le mentionne pas dans le comité de section *L'art et la science*, Rewald est indiqué dans les remerciements.

⁵⁷⁰ *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier-février 1937

Rewald pour l'impressionnisme et imaginer sa participation pour la section *Impressionnisme et japonisme*⁵⁷¹.

Parmi les photographies qu'il réalisa, il est intéressant d'analyser celle de la tombe de Van Gogh avec les outils interprétatifs qui nous sont fournis par Nathalie Heinich dans *La Gloire de Van Gogh*. Par cette photo, Rewald n'inciterait-il pas au *pèlerinage*? Car comme le démontre Heinich, l'admiration pour Van Gogh et la logique de rachat engendreront un phénomène de déplacement des foules sur les lieux où il vécut, car « l'hommage à l'artiste consiste à payer (...) de sa personne, par le déplacement et par le regard »⁵⁷². La photographie de la tombe de Van Gogh figurait dès 1927 dans l'ouvrage de De La Faille. Les photos des lieux où passa Van Gogh circulaient déjà dans les publications sur le peintre, l'exposition ne fait que les accrocher sur les cimaises. Le fait que Rewald se déplaça à nouveau pour prendre une photo déjà existante témoigne peut-être d'une envie collective des pèlerinages sur les lieux de la vie de l'artiste.

Nous devons également accorder à Rewald un rôle dans l'exposition des lettres. En effet, la présence des lettres de Van Gogh n'est sûrement pas due à la seule volonté de Huyghe. L'analyse des correspondances d'artistes faisait déjà partie de la méthode de travail de Rewald, comme de bien d'autres historiens de l'art à l'époque. Les photos et les courriers lui permettaient de prospecter dans une « approche historique »⁵⁷³. Les études de Rewald « aussi originales que perspicaces »⁵⁷⁴ avaient déjà été remarquées par ses contemporains. Rewald publia une analyse et une traduction des correspondances entre Van Gogh et le peintre Anthon Van Rappart (1858-1892) quelques mois après la fermeture de l'exposition⁵⁷⁵. Ces lettres étaient indiquées dans la bibliographie de l'exposition mais dans leur version originale, en anglais. Rewald était donc attentif aux correspondances de Van Gogh. A l'instar des photographies, Rewald fut le seul à signer les demandes de prêt de lettres. Il s'occupa également de la demande de prêt du rapport religieux de Van Gogh. Rewald devait partager le goût pour la monstration des documents personnels. Il dut apprécier la mise en vitrine et collabora peut-être à celle de l'exposition Cézanne en 1936. Cependant, dans la préface du

⁵⁷¹ En 1946 Rewald écrivit une *Histoire de l'impressionnisme* et en 1956 il compléta par une *Histoire du post-impressionnisme de Van Gogh à Gauguin*.

⁵⁷² (A) HEINICH (Nathalie), 1991, p. 169

⁵⁷³ CACHIN (Françoise), « John Rewald », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 avril 2014. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-rewald/>

⁵⁷⁴ CHARENSOL (Georges), « Trente ans après », *Le Matin*, n°19064, 31 mai 1936, p. 4

⁵⁷⁵REWALD (John), « Les amitiés de Van Gogh et ses lettres à Van Rappart », *Le Point*, novembre 1937, p. 205-207. Ces correspondances venaient d'être publiées en anglais.

catalogue de l'exposition, Paul Jamot le remercie uniquement pour le prêt de ses recherches et ne mentionne pas une intervention technique de sa part⁵⁷⁶.

Ainsi, l'intérêt de Rewald pour les lettres et les photos s'exprima d'abord dans des articles, puis ses découvertes furent utilisées dans l'exposition Cézanne de 1936. Avec Huyghe, Rivière et Rewald dans le comité de cette exposition, il n'est pas étonnant que cette manifestation annonçait déjà certains principes de l'exposition Van Gogh. L'approche documentaire de Rewald correspond parfaitement avec celle de la salle 4. Avec l'exposition Van Gogh, Rewald passa fort probablement de la mise en page à l'accrochage. Il fut donc un vecteur de rapprochement entre le monde littéraire et l'institution muséale.

c. Florisooone le catalogue au profit de l'organisation matérielle ?

Peu d'informations sur le rôle de Florisooone nous sont parvenues. Il semblerait que la tâche de Florisooone se cantonna à celle de catalographe. En effet, quasiment aucune demande de prêt ne fut singée de sa part. Avec la préparation du catalogue de l'exposition, Florisooone n'eut sûrement pas le temps de s'investir énormément dans l'organisation matérielle de l'événement, bien qu'il en avait les capacités. Toutefois, il est évident qu'il s'y intéressa puisque le texte du catalogue est particulièrement en harmonie avec le discours de l'exposition. Contrairement aux archives, la presse de l'époque évoque souvent le duo Huyghe et Florisooone, preuve de son implication.

Nous pouvons donc dire que Florisooone participa au rapprochement entre le livre et l'exposition. Ces apports furent certainement littéraires et relatifs au contenu de la vie de Van Gogh.

3. La proposition muséographique de l'exposition Van Gogh par rapport aux autres événements de 1937

Pour compléter notre vision de l'exposition Van Gogh et mieux saisir la particularité de son dispositif, intéressons-nous à d'autres manifestations de 1937.

a. Les expositions des impressionnistes organisées par Huyghe à l'Orangerie

Comme nous l'avons vu, Huyghe participa à de nombreux comités d'exposition du musée de l'Orangerie avant 1937. L'analyse de l'accrochage des expositions de l'Orangerie nous permet d'étudier les habitudes de présentation de grandes manifestations officielles de l'entre-

⁵⁷⁶ [Exposition. Cézanne. Paris, musée de l'Orangerie, 1936]. *Cézanne*. Paris: éditions des musées nationaux, 1936, 156 p.

deux-guerres. Les sources photographiques ont guidé notre sélection. Nous nous baserons donc sur deux d'entre elles : *Renoir en 1933* et *Les Peintres de la réalité* en 1934, les seules pour lesquelles des images se sont conservées.

Selon Agathe Joly⁵⁷⁷, les œuvres de Renoir étaient accrochées chronologiquement. Dans l'exposition monographique consacrée à ce peintre, les huiles et les aquarelles n'étaient pas exposées sur le même mur. Ces constats rejoignent l'accrochage de l'exposition Van Gogh dans les salles des chefs-d'œuvre. Les six photographies conservées fournissent d'autres éléments (ANNEXE-PIECE 69 p.XCIII). Tout d'abord, les cimaises ne sont pas peintes mais sont recouvertes d'un tissu foncé. Les œuvres de grand format sont exposées sur une seule rangée tandis que les petits formats sont superposés. L'alternance entre petit et grand format est d'ailleurs frappante. La logique des pendants semble être toujours respectée. La rigueur des auteurs de l'exposition Van Gogh sur les dimensions des œuvres devait donc être coutumière. De fait, le dynamisme qui ressort de ces confrontations symétriques semble faire écho à celui des schémas de la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. En effet, le dispositif de petites œuvres de Renoir encadrant les plus grandes se rapproche nettement de certains schémas où les photographies doivent entourer les œuvres. Partant de ce constat, nous pouvons répertorier plusieurs agencements (ANNEXE-PIECE 70 p.XCIV). En regardant les sujets des tableaux de Renoir, il semblerait que les portraits côtoient les natures mortes et les paysages, comme ce fut le cas à l'exposition Van Gogh de 1937. Par contre, l'exposition Renoir ne présentait que des œuvres de Renoir ; les œuvres, les paysages ou les modèles dont il s'était inspiré ne furent pas exposés. L'accrochage de l'exposition Renoir témoigne de l'usage de la symétrie dans la salle des chefs-d'œuvre de l'exposition Van Gogh. Le dispositif des schémas de la salle 4 paraît lui même prendre sa source dans cette logique traditionnelle de pendant bien que l'exposition Van Gogh se distingue nettement par sa présentation de photographies et de lettres. Le principe de symétrie est donc l'un des seuls points communs entre les deux expositions. En effet, la comparaison avec l'exposition Renoir accentue la nouveauté de l'exposition de 1937 : les rideaux sur les cimaises sont abandonnés et les tableaux sont plus espacés. Organisée dans la même logique de glorification des impressionnistes et par un noyau similaire d'auteurs, il est fort probable que l'exposition Degas de 1937 —contemporaine à celle de Van Gogh— fut agencée selon les mêmes principes. Georges Salles regretta d'ailleurs que l'exposition Van Gogh ne fut pas montée dans cet esprit. Il aurait souhaité des cadres dorés et une tenture « quelconque mais

⁵⁷⁷ JOLY (Agathe), 2013

chaleureuse (...) quitte à refaire du déjà vu »⁵⁷⁸. L'accrochage de l'exposition Van Gogh se différencie donc fortement des précédentes expositions impressionnistes de la RMN.

Grâce à l'étude de Pierre Georgel (2006)⁵⁷⁹, nous possédons une reconstitution de ce que fut l'une des salles de l'exposition *Les Peintres de la réalité* (ANNEXE-PIECE 71 p.XCV). Probablement de la même manière qu'à l'exposition Renoir, les cimaises étaient recouvertes d'un tissu jaune moutarde. Les petites œuvres se superposaient tandis que les grandes étaient sur une seule rangée. La logique des pendants prévaut toujours.

Ce corpus de photographies nous a permis de constater que la RMN ne montrait pas de documents parmi les œuvres. Aucune inscription au mur, ni même de cartel, n'intervient entre l'œuvre et le spectateur. Notons à ce propos qu'un petit guide de visite était vendu pour l'exposition Cézanne de 1936⁵⁸⁰. Les cartels de l'exposition Van Gogh se substituaient à un tel ouvrage. Pour conclure sur ces comparaisons nous conviendrons que si Huyghe était tout particulièrement imprégné de cette méthode d'accrochage (chronologie, symétrie et pendant), l'exposition Van Gogh, qui la reprend en partie, se distingue toutefois par des innovations visuelles radicales : murs neutres, cadres neutres, emploi massif d'outils didactiques, présence de l'écriture. L'expérience de l'exposition Van Gogh était sans doute bien trop innovante pour pouvoir prendre place sous l'égide de la RMN.

b. Les expositions de l'art indépendant en 1937

Rapprochons-nous temporellement de l'exposition Van Gogh. A l'occasion de l'Exposition Internationale, le musée du Jeu de Paume et celui du Petit Palais présentèrent chacun une exposition sur l'art indépendant. Leur conception de l'art indépendant comme leur accrochage respectif furent très différents⁵⁸¹.

Bien que nous n'ayons ni photographie ni schéma de cimaises pour l'exposition du Petit Palais, nous pouvons facilement imaginer son principe d'accrochage⁵⁸². Le grand nombre d'œuvres par salle (de trente à soixante dix) laisse à penser que l'accrochage devait être très serré dans l'esprit « cadre à cadre » des Salons du XIX^{ème}. Cette densité est confirmée par les reproches des critiques : « peut-être moins d'abondance aurait aidé à rendre plus claires les raisons d'un accrochage méthodique et laborieux »⁵⁸³. Concernant les auteurs de l'exposition

⁵⁷⁸ SALLES (Georges), 1992, p. 53

⁵⁷⁹ [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 22 novembre 2006- 5 mars 2007], 2006, p. 18

⁵⁸⁰ JOLY (Agathe), 2013, p. 23

⁵⁸¹ CAMUS (Marie), 2013

⁵⁸² Ces informations sont reprises de CAMUS (Marie), 2013.

⁵⁸³ Vandhrpye, « L'exposition des Maîtres de l'art indépendant », *Le Petit Parisien*, n°22023, 17 juin 1937, p. 4

nous savons, d'après un témoignage du conservateur adjoint Gilles de la Tourette (1898-1947)⁵⁸⁴, qu'ils cherchaient à mettre en avant une « chaleureuse intimité » par un mélange de sculptures et de peintures. L'ambiance des salles devait remplacer « l'atmosphère musée ». Visuellement, l'exposition d'Escholier s'opposait radicalement à l'exposition Van Gogh. Les pièces du Petit Palais ne respectaient pas l'accrochage spacieux et aéré comme le préconisait le Colloque de Madrid et comme le fut celui des salles de chefs-d'œuvre. Au Petit Palais, il est fort probable que les œuvres furent accrochées selon leurs dimensions et par ordre d'arrivée. De plus, il semble y avoir eu beaucoup de mouvements d'œuvres au cours de l'événement. Le choix des œuvres peut donc sembler plus aléatoire qu'à l'exposition Van Gogh. L'un des seuls traits communs aux deux accrochages est la monstration de l'évolution de l'artiste. Dans les salles monographiques du Petit Palais, l'accrochage suivait l'ordre chronologique, Escholier tenait à montrer les bases académiques des artistes. L'ordre chronologique se retrouve à l'exposition Van Gogh mais les sources d'apprentissage et d'inspiration sont plus présentes puisque les modèles de Van Gogh sont illustrés par la photo. L'exposition des *Maîtres de l'art indépendant* présentait une conception modérée et historique de la modernité, à l'image de son accrochage. Raymond Escholier ne fit pas de référence au double musée.

A l'inverse, il est intéressant de voir que les salles du Jeu de Paume se rapprochaient de celles de l'exposition Van Gogh. Les photographies conservées donnent à voir un dispositif très aéré et spacieux (ANNEXE-PIECE 72 p.XCVI). Les cimaises sont de couleur claire et l'ensemble des salles est lumineux. Exposés sur une seule rangée, les tableaux avaient la place de rayonner. Pour les trois toiles de Kandinsky, André Dezarrois, le directeur du musée, avait envisagé une étendue de sept mètres, sa perception de l'espace d'accrochage semble donc être la même que celle inscrite sur les schémas de l'exposition Van Gogh. La conception moderniste de l'accrochage de Dezarrois est peut-être en accord avec ses convictions politiques et muséologiques. Remarquons que Georges-Henri Rivière figurait dans le comité d'organisation de l'exposition et que ses convictions se rapprochaient fortement de celles de Dezarrois comme « partisan du Front populaire »⁵⁸⁵.

Cependant, les archives ne nous disent pas si l'ensemble de l'accrochage fut pensé autant à l'avance comme à l'exposition Van Gogh. Et si le principe du double musée n'est lui-même pas évoqué dans les textes autour de l'exposition, nous pouvons peut-être voir dans les alvéoles du Jeu de Paume un équivalent des salles annexes. Les deux alvéoles contenaient des

⁵⁸⁴ N.S., « Les Maîtres de l'art indépendant », *Marianne*, n°243, 16 juin 1937, p. 17

⁵⁸⁵ (B) ORY (Pascal), 1994, p. 254

statues dites primitives. Celles-ci illustraient les sources de l'art indépendant selon Dezarrois. La salle d'honneur sur laquelle donnaient ces deux alvéoles présentait également les artistes influents : Cézanne, Renoir, Gauguin... Parmi eux se trouvait Van Gogh. En effet, il était possible de voir deux œuvres de Van Gogh à cette exposition du musée du Jeu de Paume⁵⁸⁶. Le peintre y était montré dans une exposition thématique, parmi d'autres artistes ; ni sa vie, ni sa folie ne furent évoquées. Cependant, l'exposition Van Gogh de la Classe III comme celle de Dezarrois, exposait un Van Gogh initiateur d'un art « moderne » car indépendant des normes académiques.

Le thème commun des deux expositions n'empêche pas un accrochage très différent. De surcroît, elles mettent en exergue la particularité de l'exposition Van Gogh. Le musée du Petit Palais comme celui du Jeu de Paume ne présente pas de salle documentaire. Aucune photographie, lettre ou inscription sur le mur ne fut présente. Il n'est donc pas étonnant que la salle documentaire de l'exposition Van Gogh ait frappé les contemporains. Malheureusement, Escholier et Dezarrois ne nous ont pas laissé d'article manifeste pour décortiquer leur pensée muséale.

c. Les expositions du Groupe I : Expression de la Pensée

Puisque nous n'avons trouvé aucun équivalent de la salle documentaire dans les expositions d'art de l'entre-deux-guerres, tournons-nous vers les autres domaines. Les photographies et les témoignages conservés dans le *Rapport général* de 1938 tendent à montrer une certaine similitude entre les différentes manifestations du Groupe I. Parmi les sept classes du Groupe, concentrons-nous sur les trois premières pour lesquelles nous avons des photographies⁵⁸⁷ : *Découvertes scientifiques dans leurs applications, Manifestations littéraires, Musées et Expositions*.

L'exposition de Jean Perrin (Prix Nobel de physique et futur fondateur du CNRS) sur les découvertes scientifiques se tenait au Palais de la Découverte. Les photographies du *Rapport* permettent de constater que des citations de scientifiques, comme Pasteur, étaient inscrites sur les cimaises⁵⁸⁸. Leur typographie est la même qu'à l'exposition Van Gogh. En règle générale, nous remarquons une grande présence de l'écrit et des schémas explicatifs, comme dans la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. Ainsi les titres des sections et les sous-titres sont indiqués dans les salles (ANNEXE-PIECE 73 p.XCVII). Les auteurs de l'exposition

⁵⁸⁶ *La grille*, n°18 et un *Paysage*, n°24 de la collection Marcel Kapferer.

⁵⁸⁷ Les quatre autres sont : *Manifestations théâtrales, Manifestations musicales, Manifestations cinématographiques, Congrès et conférences*.

⁵⁸⁸ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, pl. III

partageaient le même souci du public que ceux de l'exposition Van Gogh, leur but était de faire connaître « à tous » les progrès de la science⁵⁸⁹. Pour cela : « des assistants et des démonstrateurs présentaient les expériences au public » et parfois les manipulations portaient la mention *Veillez vous servir de cet appareil*⁵⁹⁰. Le public qui visitait cette exposition était donc constamment sollicité et fort actif. Cette participation se retrouve dans le dispositif de la salle documentaire de l'exposition Van Gogh où le visiteur ne se cantonne plus uniquement à la contemplation, il lit et s'exerce aux comparaisons visuelles qui s'offrent à lui.

La volonté du Palais de la Découverte d'être une « démonstration vivante et non pas un musée »⁵⁹¹ fait écho aux préoccupations muséales de l'époque. Le musée doit s'ouvrir et se mettre à la portée de tous avec de nouvelles méthodes plus fonctionnelles. Le Palais de la Découverte s'apparentait au « projet culturel d'éducation populaire »⁵⁹² de Jean Perrin. Ce fut un succès, la démarche pédagogique fut appréciée par la presse et le Palais de la Découverte fut conservé⁵⁹³.

Les affinités entre la salle documentaire de l'exposition Van Gogh et les salles du Musée de la littérature sont encore plus surprenantes. Sous l'égide de Julien Caien, le *Musée français de la littérature française contemporaine* se tint au rez-de-chaussée de l'aile Passy du Trocadéro. Ce fut la première fois qu'un tel musée prenait place dans une Exposition Internationale et pour cause. Son but était de présenter « le travail littéraire » défini comme : « les traces mêmes que l'écrivain a laissé de son effort, depuis les premières notes jetées sur le papier jusqu'au manuscrit sur lequel le livre sera composé »⁵⁹⁴. Cependant, les limites de ce dispositif se font sentir : « la valeur démonstrative du manuscrit est fatalement limitée. (...) C'est alors que l'image doit s'ajouter au manuscrit »⁵⁹⁵. La cohabitation entre les citations, les manuscrits et les photographies forge donc un premier point de rapprochement avec la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. D'ailleurs, pour justifier les textes sur les murs, les auteurs de chaque exposition utilisèrent le même argument : ce sont des citations des artistes eux mêmes, elles sont donc neutres. Pierre D'Espezzel approuve la démarche, selon lui le fait de comprendre l'œuvre littéraire par des « procédés littéraires » est « légitime » et « instructif »⁵⁹⁶.

⁵⁸⁹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 6

⁵⁹⁰ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 7

⁵⁹¹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 6

⁵⁹² (B) ORY (Pascal), 1994, p. 503

⁵⁹³ (E) ORY (Pascal), 1982, p. 50

⁵⁹⁴ (E) ORY (Pascal), 1982, p. 25

⁵⁹⁵ (E) ORY (Pascal), 1982, p. 25

⁵⁹⁶ D'ESPEZEL (Pierre), *Revue de Paris*, 15 août 1937, p. 941 cité dans LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 29

Toutefois, les photos de ce *Musée de la littérature* montrent un agencement beaucoup plus dynamique qu'à l'exposition Van Gogh (ANNEXE-PIECE 74 p.XCVIII). Les documents sont accrochés en oblique, sans symétrie. Les panneaux sont définis par des formes colorées et se font suite. Néanmoins, la majorité des éléments structurants sont les mêmes qu'à l'exposition Van Gogh : titre, sous-titre, extrait de citation au mur, lettres, agrandissements photographiques... D'une certaine manière, nous pouvons même dire que les esprits des deux manifestations se rejoignent comme l'avance Raymond Labbé : « si l'on peut montrer les paysages devant lesquels a grandi un homme où s'est formée une œuvre, on entre dans le domaine du réel. Et si l'on peut, en représentant l'hôtel Pimodan, d'où Baudelaire regardait les berges de la Seine, rapprocher tel vers de la vue du fleuve qui l'a inspiré, on arrive à recréer quelques-unes de ces subtiles correspondances que le poète pendant toute sa vie a recherchées »⁵⁹⁷. En effet, pour le peintre comme pour l'écrivain, la connaissance de la biographie semble améliorer la perception de l'œuvre. Plus que la vie, c'est la psychologie qu'il faudrait percevoir : « en nous renseignant sur l'élaboration d'une œuvre, ils [les organisateurs] nous permettent de mieux apprécier la forme ; ils nous éclairent sur les tendances profondes, sur ce que les psychologues appelleraient les habitudes mentales de l'écrivain »⁵⁹⁸. Pour transmettre ces informations, les auteurs ont créé de véritables tableaux : « en rapprochant de la manière la plus intelligente, et je dirai la plus émouvante, ces manuscrits, ces feuilles d'épures, ces photographies »⁵⁹⁹. Comme à l'exposition Van Gogh, l'agencement des images est d'une grande importance. C'est par lui que l'émotion se transmet et que le visiteur devient actif. La formule du Musée de la littérature serait donc une méthode simple et facile à reproduire, tout comme la salle documentaire de Huyghe qui deviendrait une vitrine. Le Musée de la littérature et l'exposition Van Gogh présentaient chacun un exemple de ce que pouvait donner le réagencement des musées.

La mission assignée à ce Musée de la littérature concorde avec le but de la salle documentaire de Huyghe : « (...) un Musée comme celui-ci, dont les parties peuvent être aisément reproduites, peut répandre le goût des grandes œuvres et la connaissance des maîtres. Et c'est pourquoi on a pu voir en lui un moyen nouveau de l'enseignement de la littérature »⁶⁰⁰. Ces similitudes se poursuivent jusqu'aux thématiques des sections puisque l'explication d'Edmond Labbé pourrait s'adresser à la première section de la salle 4, *La Famille, L'Employé, La Crise mystique* : « reconstituer le climat familial d'un écrivain, rendre

⁵⁹⁷ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 26

⁵⁹⁸ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 26

⁵⁹⁹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 27

⁶⁰⁰ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 27

sensibles les particularités de son entourage, l'influence des événements qui ont pu peser sur sa jeunesse, et retrouver tout cela transposé dans son œuvre (...) »⁶⁰¹.

De même, le principe de la frise chronologique du Musée de la littérature aurait très bien pu se voir dans l'exposition Van Gogh. A l'inverse, on aurait pu imaginer que des objets personnels (plumier, encrier...) des écrivains figurent dans l'exposition sur la littérature. Ces échanges sont envisageables car les manifestations fonctionnent selon un principe similaire : associer l'homme, le « créateur » à l'œuvre. Le dernier élément que nous signalerons dans cette exposition concerne les cloisons. Comme nous l'observons sur la photographie de l'exposition Van Gogh (ANNEXE-PIECE 53 p.LXXX), les cloisons ont été multipliées pour augmenter la surface d'accrochage.

L'étude de ce Musée de la littérature nous a permis d'établir de multiples rapprochements avec la salle documentaire de l'exposition Van Gogh. Dans ces manifestations, les pensées de Julien Cain et de René Huyghe se sont fait écho. Ils ont tous deux essayé une nouvelle méthode qui a permis pour Julien Cain : « de réaliser la démonstration du travail de l'écrivain et du mécanisme de la création littéraire », « chaque panneau, conçu par un spécialiste éminent, formait une synthèse visuelle de la personnalité et de l'œuvre d'un grand écrivain français du XIX^{ème} siècle »⁶⁰². D'autres parentés avec la salle 4 de l'exposition Van Gogh peuvent se trouver dans les expositions « appliquées » de la *Muséographie*.

La photographie que nous possédons pour l'exposition sur le *Théâtre en France au Moyen Age* montre une salle vaste dans laquelle cohabitent les photographies, les sculptures, vitrines et textes au mur. Le portail de la cathédrale de Chartres s'illustre sur une photo de plus de cinq mètres de haut tandis que des miniatures avaient subi un agrandissement photographique⁶⁰³. En tant qu'exposition historique, l'ensemble devait plonger le visiteur dans une « atmosphère ». Mais d'après la presse, les textes furent beaucoup trop présents. Et si l'historien Gustave Cohen (1879-1958) diminue sa responsabilité à ce sujet⁶⁰⁴, il semblerait pourtant qu'il soit à l'origine de cette abondance car d'après le *Rapport général*, l'exposition fut conçue « comme un grand commentaire illustré »⁶⁰⁵. Etendons un peu plus ce rapport entre livre et musée. Cohen concevait le musée comme une Bible⁶⁰⁶. Cette conception du musée est intéressante car la presse reprochait souvent à la salle documentaire de l'exposition Van Gogh de se substituer au rôle du livre. Huyghe répliquait que cette salle permettait d'offrir

⁶⁰¹ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 26

⁶⁰² LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 35

⁶⁰³ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 784

⁶⁰⁴ COHEN (Gustave), « Le théâtre médiéval à l'exposition », *Beaux-Arts*, 9 juillet 1937, n°236, p. 6

⁶⁰⁵ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 42

⁶⁰⁶ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p. 42

directement les renseignements aux visiteurs car la chance qu'ils se procurent un ouvrage où entrent en bibliothèque était minime : « et quel avantage si au lieu de se fier à sa mémoire ou d'attendre le recours à une bibliothèque, il trouve, là auprès, les évocations auxquelles il s'attend ? »⁶⁰⁷. Ses défenseurs expliquaient que la salle documentaire contenait « le résumé de dix ouvrages coûteux »⁶⁰⁸. L'intention de Huyghe —mettre le contenu des ouvrages sur les cimaises de la salle documentaire— s'oppose donc à la pensée de Georges Salles pour qui seul le regard doit être sollicité devant l'œuvre, et non la lecture ou le langage⁶⁰⁹. Par contre, le rapprochement entre la salle documentaire et le livre fait écho aux principes d'Alexander Dorner (1893-1957). Directeur du musée régional d'Hanovre depuis 1922, Dorner réaménagea chaque salle du musée comme le chapitre d'un livre dans une optique pédagogique⁶¹⁰. Pour ce faire, il imagina un dispositif de fac-similés pour pouvoir présenter une histoire de l'art très cohérente. Cette conception semble se retrouver dans les sections de la salle 4, les œuvres dont le prêt n'a pas été obtenu sont présentes en photo. Le discours de l'exposition est privilégié sur l'exactitude des œuvres. La prédominance du « sentiment perceptif » sur l'authenticité⁶¹¹, se retrouve dans la salle documentaire de l'exposition Van Gogh.

Cohen et Huyghe n'étaient donc pas les seuls à être attentifs aux interactions entre le livre et le musée. Pour Cohen, le livre semble profiter au musée tandis que pour Huyghe, le musée apparaît plus adapté à la société moderne que le livre⁶¹². Huyghe pense que le musée offre un moyen de connaissance plus rapide que le temps de la lecture. Le dispositif de la salle 4 ne résulte donc pas uniquement d'une inspiration du musée de science. En associant les textes et les documents, la salle 4 illustre aussi une partie de la pensée muséographique de Huyghe. La salle documentaire remplace la publication donnant ainsi une « compréhension intellectuelle et sensible par le musée, sans publication annexe »⁶¹³.

Textes, cartels, cartes géographiques, maquettes et photographies se retrouvent dans l'exposition de *la Maison rurale*. Comme nous le démontre la photographie, la clarté et

⁶⁰⁷ HUYGHE (René), « Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-Arts*, n°240, 6 août 1937, p. 2

⁶⁰⁸ J.R., 10 février 1937, p. 8

⁶⁰⁹ SALLES (Georges), 1992, p. 13

⁶¹⁰ GLICENSTEIN (Gérôme), 2009, p. 27

⁶¹¹ GLICENSTEIN (Gérôme), 2009, p. 27

⁶¹² (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 780

⁶¹³ LABBE (Edmond), 1938, vol. 4, p. 46. Le rapport entre le livre et la salle documentaire fut également fort débattu dans la presse, à l'exemple de Paul Fierens qui préférait consulter un catalogue de Charles Sterling plutôt que de voir se généraliser le principe d'une salle annexe. Voir (B) FIERENS (Paul), 1^{er} décembre 1937, p. 4

l'espace permettaient d'éviter la monotonie⁶¹⁴. Le texte fut plus équilibré qu'à l'exposition sur le Théâtre⁶¹⁵.

Ainsi les quatre expositions que nous venons de décrire succinctement nous ont permis de voir des éléments similaires dans chacune d'entre elles : texte sur les murs, cimaises claires, photographies... Dans ces expositions, il semble que Perrin, Cain et Huyghe partageaient le même objectif de « popularisation » de leur domaine respectif⁶¹⁶. Pour le critique René Bercy, les expositions sur la littérature, le théâtre et Van Gogh étaient : « les manifestes victorieux d'une certaine pédagogie, celle du Front populaire [...]. Elle consiste à parler au regard »⁶¹⁷.

Nous pouvons donc nous demander s'il n'y eut pas un « style » du Groupe I Expression de la Pensée. Dans tous les cas, ces manifestations nous ont offert des points de comparaison très probants avec l'exposition Van Gogh. Pourtant, ces expositions ne suscitèrent pas le même acharnement critique de la part de la presse. En effet, une différence de poids sépare ces manifestations de celle sur Van Gogh. Ces événements ne sont pas des expositions d'art. Ce sont des expositions de sciences, d'histoire, de littérature ou d'ethnologie, de ce fait, l'utilisation de photos, de textes, d'originaux et de reproductions est largement admise. Nous nous apercevons donc que les auteurs de l'exposition puisent dans ces divers types de musée pour construire la salle documentaire.

⁶¹⁴ LABBE (Edmond), 1938, vol. 5, p.43

⁶¹⁵ (A) HUYGHE (René), octobre 1937, p. 784

⁶¹⁶ Terminologie empruntée à Pascal Ory dans (B) ORY (Pascal), 1994, p. 475

⁶¹⁷ BERCY (René), 16 octobre 1937, p. 5

CONCLUSION

La mobilisation des différentes perspectives étudiées nous a permis de comprendre la spatialisation et l'agencement complexe des *media* dans l'exposition Van Gogh, ainsi que la conception muséographique de ses acteurs. Le contenant et le contenu de l'exposition ont été abordés de manière concrète. Nous nous sommes également attachés à comprendre le contexte intellectuel et les réseaux d'influence qui se déploient autour de cet événement culturel.

Le sujet annoncé dans le titre de l'exposition de 1937 correspondait au contenu des salles, la vie autant que l'œuvre de Van Gogh était exposée. Le visiteur pouvait ainsi « comprendre les mutuelles réactions de l'un sur l'autre »⁶¹⁸. L'image de Van Gogh renvoyée par l'exposition donne à voir un artiste aux œuvres admirables car dénuées de folie. En effet, la décennie qui a précédé l'exposition a vu paraître de nombreuses études psychiatriques dédiées à Van Gogh. L'exposition de 1937 a tenu compte de ces études (elles sont indiquées dans la bibliographie du catalogue d'exposition) mais ne les a pas utilisées pour divulguer une image négative de l'artiste et de son art. L'exposition Van Gogh participa à la construction d'une histoire de l'art moderne au sein de laquelle l'œuvre de l'artiste hollandais jouait un rôle pionnier. Ce ne fut pas l'image de Van Gogh mise en scène dans l'exposition qui suscita les réactions les plus hostiles : les critiques concernaient plus la forme de l'exposition que son contenu. Rappelons que le discours de l'exposition fut accompagné et renforcé par deux nouvelles publications importantes, une sélection de lettres de Van Gogh à son frère publiée chez Grasset et la biographie de Michel Florisoone. Ces publications participent au contexte particulièrement dynamique autour de l'art de Van Gogh dans les années trente. Sur un plan international, l'engouement autour de Van Gogh se caractérise également par des publications et des expositions, à l'image des emblématiques expositions d'Amsterdam et de New York qui déterminèrent sans doute la tenue de la rétrospective de 1937. L'exposition Van Gogh permettait donc à la France de montrer sa place dans la hiérarchie des grands musées internationaux⁶¹⁹. D'autre part, le choix de Van Gogh doit être rapproché de la série d'expositions impressionnistes de la RMN. Van Gogh et les impressionnistes sont associés comme le montre la salle documentaire de l'exposition. La glorification des impressionnistes et à plus forte raison de Van Gogh établit une filiation de l'art considéré comme moderne.

Les polémiques de 1932 sur les faux Van Gogh et le catalogue raisonné de De La Faille accentuèrent également l'engouement commercial pour les œuvres de Van Gogh. L'affaire

⁶¹⁸ N.S., 30 mars 1937, p. 6

⁶¹⁹ PASSINI (Michela), à paraître

des faux Van Gogh força les auteurs de l'exposition de 1937 à adopter une méthode de travail rigoureuse, se basant essentiellement sur le catalogue raisonné de De La Faille et les recherches en archives (nous pensons ici à Huyghe qui consulta les archives de l'hôpital où fut interné Van Gogh). Les auteurs de l'exposition ont souhaité éviter de prendre position sur les faux Van Gogh à l'instar du *Jardin de Daubigny* dont les trois versions photographiées ont été exposées plutôt que la toile de Rudolf Staechelin. Exposer les œuvres de Van Gogh n'était donc pas sans prise de risque diplomatique. Pour autant, il semblerait qu'aucune controverse n'éclata lors l'exposition de 1937.

La recherche engendrée pour l'exposition est également visible dans les notices détaillées du catalogue d'exposition. Leur contenu scientifique reflète l'évolution du catalogue d'exposition qui s'achemine à devenir un genre indépendant et un outil scientifique. En actualisant les historiques des expositions et en apportant des modifications sur les provenances des œuvres, le catalogue de l'exposition complète le catalogue raisonné. Le fait d'exposer des œuvres inédites situe l'exposition comme un outil constructeur de l'histoire de l'art. Comme nous l'avons vu, l'assignation de Michel Florisoone comme auteur du catalogue témoigne de la prise de valeur du catalogue d'exposition. Dans le même esprit, rappelons que la dénomination de Huyghe comme organisateur de l'exposition est inédite dans cette période en France.

L'exposition Van Gogh fut conçue par un faisceau d'acteurs dont les parcours et les pensées muséographiques ont été détaillés. Rivière et Huyghe étaient des conservateurs de musées nationaux tandis que Florisoone débutait une carrière muséale au Louvre et Rewald quittait l'université. De ces quatre sensibilités ont été extraites les possibles paternités de l'exposition. Par contre, il a été difficile de saisir les oppositions et les tensions inhérentes à l'organisation d'un événement au sein de ce groupe. De même, nous n'avons pas réussi à remonter à l'origine du projet dont la mention est absente des procès verbaux. Seule l'année de 1935, comme date de début des discussions sur l'exposition entre Rivière et Huyghe a été confirmée par les recherches de Nina Gorgus⁶²⁰.

Pour saisir la spatialisation de l'évènement, nous avons adopté une perspective microhistorique. Par les schémas, nous avons montré que dès la salle d'introduction, le visiteur est amené à se confronter aux extraits de lettres de Van Gogh sur les murs. L'homme qu'est Van Gogh s'expose également au travers d'autoportraits et d'un portrait peint par

⁶²⁰ GORGUS (Nina), 2003, p. 104

Cézanne. A l'inverse, les salles 2 et 3 proposent un environnement plus neutre, sans citation. Les œuvres sont accrochées de manière espacée, sur une seule rangée et sur des cimaises d'un vert pâle. Les œuvres tissent des liens entre elles de par leur combinaison. Le dispositif fut médité et n'est pas dû au hasard. Si l'esthétique de la symétrie et des pendants reste tout de même visible, le dialogue entre les tableaux semble avoir primé. L'accrochage de la salle 2 met en valeur les tableaux et leur attribue un « juste espace de développement »⁶²¹. En ce sens, l'agencement fait écho à l'exposition de 1935 au Moma. Cependant, il est intéressant de constater que les auteurs de l'exposition de 1937 ont souhaité adapter les œuvres de Van Gogh à l'espace muséal en les unifiant par des cadres blancs. Par cette décision, Huyghe respectait le souhait de Van Gogh et transformait le corpus d'œuvres par un geste muséal. En affirmant ses choix, Huyghe prenait le risque du discrédit mais dans le même temps renforçait sa position d'auteur⁶²². Par cette attitude, il valorise le geste muséal du commissaire de l'exposition. Cette présence bien visible de l'auteur de l'exposition a suscité de nombreuses critiques. Certains critiques pensent que l'inscription de citations nuit à la liberté de visite et de contemplation.

Si la position de Huyghe en tant qu'auteur est remarquable, l'espace documentaire de la salle 4 est le dispositif le plus novateur pour un musée d'art. La cohabitation entre les photos, les documents et les tableaux ne fut jamais affichée dans un musée d'art. La mise en exposition de ces *media* avait pour but de faire comprendre la vie de Van Gogh. L'étude microhistorique des schémas a permis de suivre l'évolution des réflexions autour de la valeur des œuvres. Certaines œuvres devaient être dans la salle 2 alors qu'elles seront exposées dans la salle 4 et vice versa : l'espace de monstration influait sur le message émanant de l'œuvre. Si cette salle 4 relevait de l'intérêt de Rivière par son aspect ethnographique et de Rewald par les photos, il semble que celle-ci soit la concrétisation du double musée de Huyghe. Car selon Huyghe, aimer ne peut se faire sans comprendre⁶²³. Notons que cette conception rejoint celle d'Alfred Barr pour qui les explications ne devaient pas être incompatibles avec le plaisir⁶²⁴. De fait, il semblerait que Huyghe s'appliquait à lier la vie et l'œuvre de l'artiste dans ses expositions monographiques. La comparaison des expositions Van Gogh et Delacroix fut très enrichissante à ce sujet. Dès 1930, l'exposition Delacroix semble contenir autant l'essence de la salle documentaire que la mise en valeur de l'homme. L'intérêt de Huyghe pour la vie de l'artiste s'amplifia jusqu'aux années 1950 où il créa la première chaire française de

⁶²¹ DAVALLON (Jean), 2000, p. 177

⁶²² POLLAK (Michael), HEINICH (Nathalie), 1989, p. 31

⁶²³ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁶²⁴ GLICENSTEIN (Jérôme), 2009, p. 103

Psychologie des arts plastiques au Collège de France. La méthode de Huyghe se proposait de lire dans une œuvre ce que l'artiste a mis de lui-même⁶²⁵.

Ainsi, dès 1937 le parallèle entre la vie et l'œuvre de Van Gogh était banalisé dans les ouvrages le concernant, mais le fait de l'exposer est en soi une nouveauté. Ce rapport entre les documents présents dans les livres et les documents de l'exposition ouvrit alors le débat sur les fonctions respectives du livre et du musée, l'éducation et la délectation. L'exposition Van Gogh dérouta une partie de la critique, qui lui reprocha d'être entre le musée, l'école et la bibliothèque : « c'est tout mélanger, alors qu'il serait simple de laisser les leçons à l'école, les livres à la bibliothèque et mettre les tableaux en bonne lumière à chaque fois qu'il est possible », « bientôt, pour goûter à un coucher de soleil, nous faudra-il subir une leçon de physique et nous convaincra-t-on qu'on ne saurait aimer sans lire au préalable un manuel de physiologie ? »⁶²⁶. Nous tenons ici la complexité de l'exposition Van Gogh : celle-ci devait faire comprendre pour faire voir, l'éducation autant que la délectation était sollicitée. La présence de l'éducation au musée était admise dans les musées de science. De par son engagement socialiste, Rivière prêtait beaucoup d'attention à la mission éducative des musées. De son côté, Huyghe exprimait un souhait d'adaptation au public pour l'exposition Van Gogh : sensibiliser les non-initiés était donc un objectif. Par la mise en comparaison des photos et le texte du catalogue de l'exposition, Rewald et Florisoone firent respectivement preuve d'une proposition de mise à niveau au public. Les acteurs de l'exposition Van Gogh ont donc proposé un dispositif pédagogique dans un musée d'art.

L'intérêt pour le grand public de l'Exposition Internationale poussa les auteurs de l'exposition à transposer le contenu d'une biographie sur les cimaises offrant ainsi un matériel pédagogique comme le préconisait trois ans plus tôt le Colloque de Madrid. Par ses *media*, la salle documentaire remédiait au possible défaut de l'immédiateté de la rencontre entre l'œuvre et le visiteur. Selon Huyghe, la salle 4 n'était pas une étape obligatoire dans le parcours de l'exposition, elle s'adressait aux visiteurs peu familiarisés avec l'œuvre de Van Gogh. L'ensemble des objets mobilisés (textes, photos, objets personnels, peintures) constituait un espace multimodal. L'articulation du « sens de l'écrit » et du « sens des *media* » devait permettre de comprendre le « sens général » de l'exposition⁶²⁷. La salle 4 de l'exposition jouait sur une pédagogie visuelle où la vie de Van Gogh était retracée par l'artiste lui-même. L'exposition Van Gogh proposait un musée adaptable au niveau des visiteurs. A

⁶²⁵ MONNERET (Simon), HUYGHE (René), 1980, p. 10

⁶²⁶ R. J., 22 juin 1937, p. 5

⁶²⁷ DAVALLON (Jean), 2000, p. 50

l'inverse, Georges Salles désapprouva ouvertement le dispositif pédagogique de l'exposition Van Gogh. Le principe de l'exposition Van Gogh posa question chez le public et chez les muséologues.

Notre étude s'est également attachée à expliquer que les intérêts respectifs de chaque auteur se retrouvaient dans différents partis pris de l'exposition. Bien que Huyghe fût désigné comme l'organisateur de l'exposition, il ne fut pas le seul décideur. La présentation des lettres reflète un goût commun entre Rewald et Huyghe, les photographies étaient connues de Rewald et utilisées par Rivière dans les musées d'ethnographie et la mise en histoire était appréciée par Rivière et Huyghe. Cette pluralité d'acteurs et d'idées a contribué à ouvrir les pratiques des différents musées au sein de l'exposition. La présentation d'objets personnels (cantonnée au musée d'ethnographie) les photographies, les cartes et les schémas (apparentés au musée de science) et les œuvres spécifiques au musée d'art se retrouvent dans la même exposition. Le dispositif de la salle documentaire n'est pas une nouveauté mais il le devient par son emplacement dans un musée d'art. Le rassemblement de documents épars permit aux visiteurs d'éprouver de l'émotion pour la vie de Van Gogh et selon la pensée de Huyghe de la transférer ensuite sur les œuvres. Concernant la présentation des photos de cette salle, les travaux de Didi-Huberman nous ont permis d'élargir notre point de vue en indiquant que la création d'un dialogue entre les photos de motifs et les tableaux donnait à voir une nouvelle façon de penser l'histoire de l'art.

Par rapport à l'influence de la muséologie des musées soviétiques, nous avons démontré que celle-ci provenait essentiellement de Rivière et de Huyghe. Durant leur voyage respectif en U.R.S.S., ils ont chacun apprécié les méthodes de présentation employées. L'analyse des photographies de voyage de Huyghe et la conception des panneaux de la salle 4 ont montré de riches similitudes.

Dans tous les cas, l'exposition Van Gogh représente la concrétisation du double musée selon la pensée de René Huyghe. En effet dans ses deux articles manifestes (dans *Microméags* et *La Revue des deux mondes*) publiés au cours de l'exposition, Huyghe défend le dispositif et le présente comme la résultante des modifications muséales au cours des siècles. Pour socialiser le musée et s'adapter aux multiples publics comme le veut la tendance de l'époque, le double musée lui apparaît comme la meilleure solution. L'occasion de l'Exposition Internationale lui apparut propice à un tel essai : « d'aucuns ne semblent pas avoir compris que tout d'abord une Exposition Universelle, brassant un innombrable public populaire, constituait un champ d'étude exceptionnel, où l'on était tenu à moins d'aménagement que dans l'atmosphère plus

traditionnelle »⁶²⁸. Toutefois l'exposition Van Gogh ne put réaliser entièrement son musée idéal. Le manque de place ainsi que le mélange d'œuvres et de photos que nous avons soulevés ne l'ont pas satisfait. Huyghe aborde l'exposition comme une expérience répondant aux critères du Colloque de Madrid pour les manifestations temporaires. Il ne présente pas l'exposition comme un programme définitif, c'est un essai adaptable en fonction des contraintes liées au lieu et au public auquel l'événement culturel s'adresse. Selon Huyghe, l'exposition fut réussie en ce sens : « l'expérience valait d'être tentée. Elle l'a été dans cette section de muséographie de l'Exposition Internationale par une exposition Van Gogh »⁶²⁹. Notre étude a également démontré que la pensée muséologique de Huyghe faisait écho à celles d'autres conservateurs à l'instar de Jean Capart et John Cotton Dana qui ont développé des essais de pédagogie muséale connus grâce à leurs écrits. Dans le cadre de la Classe III de l'Exposition Internationale, la présentation pédagogique semble avoir été une préoccupation commune. Les cimaises du *Musée de la littérature* étaient recouvertes de textes, de documents et de photographies pour expliquer les étapes de création d'un ouvrage. La connaissance de l'écrivain devait permettre de mieux connaître l'œuvre, principe que l'on retrouve chez Huyghe. De leur côté, les photographies des salles du Palais de la Découverte révèlent un souci équivalent de mise à niveau avec le visiteur. Chaque salle possède son titre comme dans l'exposition sur la *Muséographie*. En plus des photographies et des textes explicatifs, le visiteur est invité à participer aux démonstrations. Jean Perrin souhaitait montrer la science de manière vivante à l'image de Huyghe qui désirait rendre actif le visiteur en suscitant ses émotions.

Pour conclure, nous pouvons préciser que Huyghe écrira plusieurs ouvrages sur Van Gogh tout au long de sa carrière dont une biographie en 1958. La vie de Van Gogh lui fournit de nombreux exemples pour ses ouvrages de psychologie de l'art. Dans *Les signes du temps de l'art moderne*, Huyghe explique que Van Gogh est le « précurseur de l'énergie spirituelle » dans l'art⁶³⁰. Nous pouvons aussi noter qu'en 1984 Huyghe fut le préfacier de *La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh*, étude du même titre que l'exposition de 1937⁶³¹. En 1976, il donna une série de conférences sur *L'absolu chez Van Gogh*⁶³². Il réutilisa la citation sur Prométhée et démontra par l'image de Van Gogh, que l'homme doit dépasser les épreuves qui

⁶²⁸(B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁶²⁹ (B) HUYGHE (René), 10 octobre 1937, p. 2

⁶³⁰ HUYGHE (René), *Les Signes du temps moderne*, Paris : Flammarion, 1985, p. 185

⁶³¹ BARRIELLE (Jean-François), *La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh*, Courbevois : ACR édition, 1984, 255 p.

⁶³² WARNOD (Jeanine), 6 juillet 1976, n. p.

s'imposent à lui et « qu'il vaincra grâce à son énergie et à sa lucidité »⁶³³. John Rewald laissa également d'importantes études sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme. Publiés respectivement en 1946 et en 1956 par le Moma, ces deux ouvrages participèrent à l'attribution de groupes d'artistes et à l'inscription dans l'histoire de l'art de l'impressionnisme. Pour l'auteur, l'impressionnisme s'apparente à l'une des phases les plus importantes de l'art « moderne ». Dans *L'histoire du postimpressionnisme*, Rewald consacre un chapitre à Van Gogh détaillant les étapes de sa vie et leurs répercussions artistiques. Preuve de son attachement à l'artiste hollandais, Rewald participa au film *Lust for life* de Minelli en 1956⁶³⁴.

Enfin, il serait intéressant de comparer l'exposition Van Gogh de 1937 avec celle installée dix ans plus tard au musée de l'Orangerie. Organisée par Huyghe, l'exposition ne comportait pas de salle documentaire. Les tableaux exposés amenèrent des foules de visiteurs et l'exposition fut un succès. Pourquoi l'exposition fut une réussite ? Pourquoi Huyghe renonça-t-il à exposer des documents ? Comment la folie de Van Gogh était-elle abordée ? De multiples questions pourraient être analysées pour comprendre les différences entre les deux événements. Le contexte politique et intellectuel serait sûrement l'une des données les plus influentes dans l'explication des prises de décisions.

⁶³³ Citation de René Huyghe dans WARNOD (Jeanine), 6 juillet 1976, n. p.

⁶³⁴ BELLONY (Alice), 2005, p. 70

BIBLIOGRAPHIE

Sources:

[Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937]. *Groupe I. Classe III, Vincent van Gogh. Sa vie et son œuvre*. Paris : Exposition Internationale, 1937, 40 p.

[Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937]. *Groupe I. Classe III, Vincent van Gogh. Sa vie et son œuvre*. Paris : Denoël, 1937, 40 p.

[Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937]. *Groupe I. Classe III, Musées et expositions, Section I Muséographie*. Paris : Denoël, 1937, 32 p.

[Exposition. Exposition Internationale. Paris, 1937]. *La muséographie à l'exposition internationale*. Paris : Denoël et Steele, 1937, 36 p.

Archives des Musées nationaux :

X Exposition, Carton 43, *Van Gogh, Musée d'art Moderne*

X Exposition, Carton 33, *Exposition Universelle, 1937*

O 30 358, *René Huyghe*

Littérature critique :

ANTAL (Frederick), « Des musées en Union Soviétique (1932) », *Histoire et critique des arts*, décembre 1978, 5-13 p.

ARTAUD (Antonin), *Van Gogh : le suicidé de la société*, Paris : K éditeur, 1947, 71 p.

BARR (Alfred), *Vincent Van Gogh*, New York : The Museum of Modern Art, 1935, 194 p.

BAZIN (Germain), *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Paris: Albin Michel, 1986, 377 p.

BERTRAND DORLEAC (Laurence), *L'art de la défaite: 1940-1944*, Paris : Edition du Seuil, 1993, 481 p.

BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), *Histoire du XXème siècle, de 1900 à 1945 la fin du monde européen*, Paris : Hatier, 2005, [1^{ère} édition 1994], 501 p.

BELLONY (Alice), *John Rewald : l'histoire de l'art et la photographie*, Paris : l'Echoppe, 2005, 88 p.

BLONDY (Stéphanie), *Le rapport à l'objet chez Georges Henri Rivière*, inédit, mémoire de l'Ecole du Louvre sous la direction de François Mairesse, 2011, 63 p.

BLÜHM (Andrea), « Displaying Van Gogh, 1886-1999 », *Van Gogh Museum Journal*, 1999, [en ligne], consulté le 21 janvier 2014. URL : http://www.dbnl.org/tekst/van012199901_01/van012199901_01_0007.php

CAMUS (Marie), *Deux expositions à Paris en 1937 : les Maîtres de l'art indépendant au Petit Palais et Origines et développement de l'art international indépendant au musée du Jeu de Paume*, inédit, mémoire de l'Ecole du Louvre sous la direction de Michela Passini, 2013, 78 p.

CHEVREFILS DESBIOLLES (Yves), *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris : Ent'revues, 1993, 374 p.

CORBIN (Alain) Dir., *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris : Aubier, 1995, 471 p.

COUTAGNE (Denis) Dir., *Les sites cézanniens du paysage d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1996, 245 p.

DAVALLON (Jean), *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris Montréal : L'Harmattan, 2000, 378 p.

(A) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), *L'époque française de Van Gogh*, Paris : Galerie Bernheim-Jeune, 1927, 130 p.

(B) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), *L'œuvre de Vincent Van Gogh : catalogue raisonné*, Paris et Bruxelles : Les Editions G. van Oest, 1928, 4 vol.

(C) DE LA FAILLE (Jean-Baptiste), *Les faux Van Gogh*, Paris : Les éditions G. van Oest, 1930, 48 p.

DELACROIX (Christian), DOSSE (François), GARCIA (Patrick), OFFENSTADT (Nicolas), *Historiographies, concepts et débats*, Paris : Gallimard, 2010, t. 1

- REVEL (Jacques), « microistoria », p. 529-534

D'ESPEZEL (Pierre) Dir., *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, n°XIII, 1931, 393 p.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris : Hazan : Musée du Louvre, 2013, 206 p.

DURET (Théodore), *Van Gogh Vincent*, Paris : Bernheim-Jeune, 1916, 109 p.

[Exposition. Galerie Bernheim Jeune. Paris, 15-31 mars 1901]. *Vincent Van Gogh*. Paris : Galerie Bernheim Jeune, 1901, 17 p.

[Exposition. Galerie Marcel Bernheim. Paris, 5-24 janvier 1925]. *Exposition rétrospective de l'œuvre de Vincent Van Gogh*. Paris : Galerie M. Bernheim, 1925, n. p.

[Exposition. Musée national de l'Orangerie. Paris, mai 1936]. *Cézanne*. Paris : édition des musées nationaux, 1936, 156 p.

[Exposition. Musée national de l'Orangerie. Paris, janvier-mars 1947]. *Vincent van Gogh : janvier-mars 1947*. Paris : Presses artistiques, 1947, 18 p.

[Exposition. Centre Georges Pompidou. Paris, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981]. *Les Réalismes, 1919-1939*. Paris : Centre George Pompidou, 1980, 529 p.

-GAUDIBERT (Pierre), « Les années 30 et le style Front Populaire », p. 418-423

[Exposition. Musée des Beaux-Arts. Orléans, 1995]. *Le Front populaire et l'art moderne : hommage à Jean Zay*. Orléans : Musée des Beaux-Arts, 1995, 271 p.

-MOINET (Eric), « Entre tradition et modernité », p. 24-38

[Exposition. Palais de la Découverte. Paris, 1937]. *Exposition Internationale. Palais de la découverte*. Paris : Palais de la Découverte, 1937, 126 p.

[Exposition. Musée national de l'Orangerie. Paris, 22 novembre 2006- 5 mars 2007]. *Orangerie 1934 : Les Peintres de la réalité*. Paris : Réunion des musées nationaux : musée de l'Orangerie, 2006, 399 p.

[Exposition. Stedelijk museum. Amsterdam, 6 septembre-2 novembre 1930]. *Vincent Van Gogh*. The Hargue : Kröller-Müller Stichting, 1930, 84 p.

FAUCOURT (Camille), *Les Arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs 12 mai-1^{er} juillet 1928*, inédit, mémoire de l'Ecole du Louvre sous la direction de Michela Passini, 2013, 72 p.

FIERENS (Paul), *Vincent Van Gogh*, Paris : Braun, 1947, 31 p.

FISS (Karen), *Grand Illusion : The Third Reich, the Paris exhibition, and the cultural seduction of France*, Chicago-Londres : University of Chicago Press, 2009, 285 p.

FLORISOONE (Michel), *Van Gogh*, Paris : Plon, 1937, 60 p.

(A)FOCILLON (Henri), « La conception moderne des musées », *Actes du 13^e congrès d'histoire de l'art*, Paris : Les presses universitaires de France, t. 1, 1923, p. 85-94.

(B)FOCILLON (Henri), *La vie des formes : suivie de Eloge de la main*, Paris : le club français du livre, 1964, 132 p.

(A)FRAIXE (Catherine), *Art français ou art européen, L'histoire de l'art moderne en France : culture, politique et récits historiques, 1900-1960*, thèse de doctorat sous la direction d'Eric Michaud, EHESS, 2011, 611 p.

(B)FRAIXE (Catherine), « L'Amour de l'art, une revue "ni de droite ni de gauche" au début des années 30 », *Les revues d'art formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, sous la direction de Rosella Froissart et Yves Chevrefils Desbiolles, Rennes : Presses universitaires, 2011, 255-279 p.

GAGNON (Claude), « Interview avec René Huyghe », *Vie des Arts*, vol. 32, n°127, 1987, 57-75 p., [en ligne], consulté le 14 août 2014.

URL : <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1154511/53940ac.pdf>

GLICENSTEIN (Jérôme), *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 264 p.

GORGUS (Nina), *Le magicien des vitrines : le muséologue George Henri Rivière*, Paris : Maison des sciences et de l'homme, 2003, 416 p.

HAUTECOEUR (Louis), *Van Gogh*, Monaco : Les documents d'art, 1946, 155 p.

(A) HEINICH (Nathalie), *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Edition de Minuit, 1991, 257 p.

(B) HEINICH (Nathalie), « La muséologie face aux transformations du statut d'artiste », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° hors série, 1989, p. 37-44

(C) HEINICH (Nathalie), *De Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Paris : bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1989, 189 p.

(A) HUYGHE (René), « Le rôle des musées dans la vie moderne », *La revue des deux mondes*, t. XLI, octobre 1937, p. 775-789

(B) HUYGHE (René), « Querelles muséographiques », *Micromegas*, n°13, 10 octobre 1937, p. 1-2

(C) HUYGHE (René), *Van Gogh [Dessins]*, Paris : Braun, 1938, 30 pl.

(D) HUYGHE (René), *Van Gogh*, Paris : Flammarion, 1958, 95 p.

(E) HUYGHE (René), *Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, 1994, Paris : édition de Fallois, 260 p.

INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, *Muséographie : architecture et aménagement des musée d'art*, Paris : Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération culturelle, 1935, 2 vol.

JOLY (Agathe), *Un « goût » de l'impressionnisme ? La politique des publics de la RMN dans les années 1930*, inédit, mémoire de l'École du Louvre sous la direction de Michela Passini, 2013, 81 p.

KANTOR (Sybil Gordon), *Alfred H. Barr Jr. : and the intellectual origins of the Museum of*

Modern Art, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2002, 472 p.

KRIS (Ernest), KURZ (Otto), *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris : Rivages, 1987, 203 p.

KODERA (Tsukasa), ROSENBERG (Yvette), *The mythology of Vincent Van Gogh*, Tokyo Amsterdam Philadelphia : TVAsahu : J. Benjamins, cop., 1993, 461 p.

LABBE (Edmond), *Exposition Internationale des arts et techniques de la vie moderne : [Paris], 1937 : rapport général*, Paris : imprimerie nationale, 1938, 5 vol.

LEGLISE (Matthieu), *Edouard Manet en 1932 : une « présence d'absence », bilan historiographique et archéologie d'une reformulation idéologique*, inédit, mémoire de Paris I, sous la direction de Pierre Wat, 2013, 208 p.

LEROY (Edgar), DOITEAU (Victor), *La Folie de Vincent Van Gogh*, Paris : Aesculapae, 1928, 137 p.

MAIRESSE (François), DESVALLEES (André) Dir., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : A. Collin, 2011, 722 p.

MAIRESSE (François), HURLEY (Cécilia), « Eléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *Média Tropes*, eJournal : 2012, n°2, p. 1-27, [en ligne], consulté le 14 août 2014. URL : www.mediatropes.com

MERLEAU PONTY (Claire), EZRATI (Jean-Jacques), *L'exposition, théorie et pratique*, Paris Torino Budapest : L'Harmattan, 2005, 204 p.

MICHAUD (Eric), « Van Gogh, or the insufficiency of Sacrifice », *October*, vol. 49, été 1989, p. 25-39, [en ligne], consulté le 14 août 2014. URL : <http://jstor.org/stable/778731>

MISTLER (Jean), BAZIN (Germain), FOCILLON (Henri), HUYGHE (René), *Histoire de l'art contemporain*, Paris : F. Alcan, 1935, 536 p.

MONNIER (Gérard), *L'art et ses institutions en France, de la Révolutions à nos jours*, Paris : Gallimard, 1995, 492 p.

MOREL (Jean-Paul), *Pour un musée français d'art moderne. Une enquête de l'Art vivant en 1925*, Paris : Réunion des musées nationaux : Séguier : Seuil, 1996, 183 p.

MONNERET (Simon), HUYGHE (René), *De l'art à la philosophie : réponses à Simon Monneret*, Paris : Flammarion, 1980, 194 p.

N.S., *Van Gogh Museum Journal 2002*, Amsterdam : Van Gogh Museum, 2002, 317 p. [en ligne], consulté le 26 juin 2014.

URL : http://www.dbnl.org/tekst/van012200201_01/van012200201_01.pdf

(A) ORY (Pascal), « Georges Henri Rivière militant culturel du Front populaire ? », *Ethnologie française*, 1987, p. 23-28

(B) ORY (Pascal), *La Belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, 1033 p.

(C) ORY (Pascal), *La politique culturelle du Front populaire, 1935-1938*, Lille : ANRT, 1990, microfiches.

(D) ORY (Pascal), *La Culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris : Edition Complexe, 2008, 298 p.

-« Entre délectation et cours du soir : le débat muséal français juste avant l'ère des masses », p. 53-70

(E) ORY (Pascal), *Les Expositions universelles de Paris*, Paris : éditions Ramasy, 1982, 157 p.

PAGE (Suzanne), *Musée d'art moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris : Paris musées, 2009, 589 p.

PASSINI (Michela), « Microhistoire des processus de patrimonialisation, les impressionnistes exposés à l'Orangerie (1930-1937) », [à paraître].

PETRY (Claude), *L'histoire de l'art*, Paris : Belin, 2005, p. 309

PIERARD (Louis), *La Vie tragique de Vincent Van Gogh*, Paris : Corrêa, 1939, [1^{er} édition 1924], 238 p.

POLLAK (Michael), HEINICH (Nathalie), « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 13, n°1, 1989, p. 29-49

POMIAN (Krzysztof), « Le musée face à l'art contemporain », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° hors série, 1989, p. 5-10

RECHT (Roland), « La Mise en ordre : notes sur l'histoire du catalogue », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°56-57, été-automne 1996, p. 20-35

SALLES (Georges), *Le Regard*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1999, [1^{er} édition 1939], 125 p.

STANISZEWSKI (Mary-Anne), *Power of display : a history of exhibition installation at the Museum of Modern Art*, Cambridge : Mass. MIT Press, 1998, 371 p.

TCHERNIA-BLANCHARD (Marie), *L'Histoire de l'art mise en scène. Les musées français et la pratique de l'exposition temporaire (1900-1950)*, [texte d'une communication à la journée d'études Paris], Ecole du Louvre et INHA, 20 juin 2012, 9 p.

TERRASSE (Charles), *Van Gogh peintre*, Paris : Floury, 1935, 179 p.

TROMP (Henk), *A real Van Gogh : How the art world truggles with truth*, Amsterdam : Amsterdam University, 2010, 256 p.

VAN GOGH (Vincent), *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris : Bernard Grasset, 1937, 324 p.

VINCHON (Jean), *L'art et la folie*, Paris : Stock, 1924, 127 p.

WALDEMAR (George), *Van Gogh : 24 phototypies*, Paris : Librairie de France, 1927, n. p.

ZEMEL (Carol), *The formation of a legend : Van Gogh criticism, 1890-1920*, UNI Research P., 1981, 280 p.

Articles:

ACREMANT (Germaine), AROZANERA (Comtesse de H.), BLANCHE (Jacques-Emile),
BRAYER (Yves), BOUYER (Raymond), CHABAUD (Auguste), CHUITON (F. le),
COGNIAT (Raymond), COURTOIS (Alfred), GUIFFREY (Jean), DELARBRE (Léon),
DORMOY (Marie), FANEUSE (Jacques), FONTAINAS (André), GUENNE (Jacques),
HUYGHE (René), LA BARTGE (G.), LAGLENNE (Jean-François), LOEB (Pierre),
MARCHAND (André), MARTIN-AUBY [?], POMMERY (Gaston), PICHARD (Joseph),
PILLEMENT (Georges), RENE (Jean), RENE (Thomas), SAMBON (Arthure), SIMONETTI
(Thomas), TURPIN (Georges), VENDEL (Henri), VIENOT (J.), VILLEBŒUF (André),
WALDEMAR (George), [réponse à l'enquête], « Que pensez vous de l'exposition Van
Gogh ? », *Beaux-Arts*, 30 juillet-22 octobre 1937, n°240-251

BATAILLE (George), « Van Gogh Prométhée », *Verve*, décembre 1937, p. 20

BERCY (René), « A l'exposition de 1937, une reconstitution de la Rome antique », *L'Action
française*, n°289, 16 octobre 1937, p. 5

BESSON (George), « Les expositions, Vincent Van Gogh », *Humanité*, n°14104, 31 juillet
1937, p. 8

BESSON (George), « Les expositions, Muséographie », *Humanité*, n°14077, 7 mars 1937, p.
8

BESSON (George), « Un musée d'art vivant », *Humanité*, n°14195, 30 octobre 1937, p. 8

BILLIET (Joseph) « Le congrès national de muséographie », *Bulletin des musées de France*,
n°7, août-septembre 1937, p. 111-113

BOUYER (Raymond), « Une exposition Van Gogh », *La Revue de l'art ancien et moderne*,
n°376, avril 1937, p. 168-170

C., « Bibliographie, Etudes d'Art », *L'Illustration*, 8 juillet 1937, n. p.

CHARENSOL (Georges), « Van Gogh au Musée d'art moderne », *L'Intransigeant*, n°51090, 19 août 1937, p. 3

CHARENSOL (Georges), « Le destin tragique de Vincent Van Gogh », *La Femme de France*, n°14, 1^{er} octobre 1937, p. 1

CHERONNET (Louis), « Les musées pour tous », *Ce Soir*, 10 juillet 1937, p. 3

(A) COGNIAT (Raymond), « Muséographie », *Beaux-Arts*, n°234, 25 juin 1937, p. 1

(B) COGNIAT (Raymond), « L'exposition du quai de Tokio », *Beaux-Arts*, n°237, 16 juillet 1937, p. 1- 5

DAYOT (Magdeleine) [?], « Les expositions », *L'art et les artistes*, n°180, octobre 1937, p. 33-34

DENNERY (André), « Le mouvement et la pensée à l'exposition de 1937 », *L'Amour de l'art*, n°10, décembre 1935, p. 370-371

(A) FIERENS (Paul), « Causerie artistique », *Journal des débats*, n°195, 17 juillet 1937, p. 2

(B) FIERENS (Paul), « Causerie artistique, vues sur Van Gogh », *Journal des débats*, n°331, 1^{er} décembre 1937, p. 4

(C) FIERENS (Paul), « Causerie artistique, vues sur Van Gogh », *Journal des débats*, n° 336, 6 décembre 1937, p.3

(D) FIERENS (Paul), « Causerie artistique, vues sur Van Gogh », *Journal des débats*, n°348, 20 décembre 1937, p. 3

(E) FIERENS (Paul) [?], « Publications récentes », *Journal des débats*, n°248, 8 septembre 1937, p. 4

(F) FIERENS (Paul) [?], « Publications récentes », *Journal des débats*, n°165, 16 juin 1937, p. 3

- FOSCA (Francis), « Van Gogh avec nous ! », *Je suis partout*, n°351, 13 août 1937, p. 8
- (A) GUERIN (Louis), « Au Borinage, sur les traces de Vincent Van Gogh », *La Lumière*, n°528, 18 juin 1937, p. 8
- (B) GUERIN (Louis), « Critique des livres », *La Lumière*, n°529, 25 juin 1937, p. 6
- (C) GUERIN (Louis), « Vincent van Gogh, peintre génial et ami des pauvres », *Le Populaire*, n°562, 12 juillet 1937, n. p.
- J. R., « Une exposition modèle », *Humanité*, n°14167, 10 février 1937, p. 8
- KERDYK (René), « Rencontre avec Van Gogh », *Le Gøeland*, n°21, 15 octobre 1937, n. p.
- LAPRADE (J. de), « Les projets de René Huyghe », *Beaux-Arts*, n°216, 19 février 1937, p. 3
- LECUYER (Raymond), « De la muséographie à van Gogh », *Le Figaro*, n°175, 24 juin 1937, p. 2
- LEMOINE (Jean-Gabriel), « Autour d'une tentative manquée », *L'Echo de Paris*, n°21216, 23 octobre 1937, p. 2
- LORD (Douglas), « A Van Gogh exhibition in Paris », *Burlingthon Magazine*, n°CDXV, vol. LXXI, septembre 1937, p. 140
- N. S., « Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants », *Cahiers art*, n°7, 1930, p. 337-339
- N. S., « Michel Florisoone », *La Revue de l'art ancien et moderne*, n°376, 1937, p. 227
- N.S., « Les Echos des arts », *Art et décoration*, février 1937, p. 6-15

N.S., « Ce que contiendra le Musée d'art moderne », *Le Populaire*, n°5161, 30 mars 1937, p. 6

N.S., « L'art et la curiosité », *Le Figaro*, n°105, 15 avril 1937, p. 4

N.S., « Une exposition Van Gogh va s'ouvrir au nouveau Musée d'art Moderne », *La Lumière*, n°527, 11 juin 1937, n. p.

N.S., « Inauguration section muséographie », *Le Matin*, 20 juin 1937, n°19448, p. 4

N.S., « Inauguration de l'exposition Van Gogh », *Le Populaire*, n°5240, 20 juin 1937, p. 6

N.S., « Arts et lettres », *Journal des débats*, n°185, 6 juillet 1937, p. 2

N.S., « Les Musée d'art Moderne », *Le Temps*, n°27697bis, 8 juillet 1937, p. 13

N.S., « Une exposition d'art dégénéré... », *L'Intransigeant*, n°51070, 21 juillet 1937, p. 5

N.S., « Les livres nouveaux », *Le Figaro*, n°205, 24 juillet 1937, p. 6

N. S., « Les chefs d'œuvre, ou, mais pas pour tous », *La Lumière*, n°532, 26 juillet 1937, p. 6

N.S., « Van Gogh, lettres à son frère », *Le Figaro*, n°212, 31 juillet 1937, p. 6

N.S., « L'Homme a l'oreille coupée », *Le Matin*, n°19525, 5 septembre 1937, p. 4

N.S., « Actualités », *Journal des débats*, n°318, 17 novembre 1937, p. 2

N.S., « Vincent Van Gogh par René Huyghe », *L'Illustration*, n°4944, Noël 1937, n. p.

PIERARD (Louis), « Vincent Van Gogh », *L'art vivant*, n°214, septembre 1937, p. 204-205

REWALD (John), « Van Gogh en Provence », *L'Amour de l'Art*, n°8, octobre 1936, p. 288-299

RIVIERE (Georges-Henri), « Le destin des nouveaux musées de France », *L'Amour de l'Art*, n°3, mars 1937, p. 71-72

R. J., « Van Gogh aux musées du quai de Tokio », *Le Temps*, n°27681, 22 juin 1937, p. 5

SAY (Marcel), « Une réussite probante de Muséographie, La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh », *La Lumière*, n°538, 27 août 1937, p. 6

VAUXCELLES (Louis), « Van Gogh à l'exposition de 1937 », *Le Monde illustré*, n°4148, 26 juin 1937, p. 461

WARNOD (Jeanine), « René Huyghe aux grandes conférences du Figaro », *Le Figaro*, 6 juillet 1937, n. p.

WATT (Alexander), « Notes from Paris », *Apollo*, n°154, vol. XXVI, octobre 1937, p. 224-226

(A) ZERVOS (Christian), « Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants », *Cahiers art*, n°7, 1930, p. 337-339

(B) ZERVOS (Christian), « L'exposition Van Gogh », *Cahiers d'art*, n°3, 1937, p. 98-99

Sites internet :

<http://www.vangoghletters.org/vg/>

<http://www.dictionaryofarthistorians.org>