



HAL
open science

Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale

Michela Passini

► **To cite this version:**

Michela Passini. Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale: Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930. Vingtième siècle. Revue d'histoire, 2017, N° 137 (1), pp.49-61. 10.3917/ving.137.0049 . hal-04342776

HAL Id: hal-04342776

<https://hal.science/hal-04342776>

Submitted on 13 Dec 2023

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.

Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale. Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930

Michela Passini (CNRS – Institut d'histoire moderne et contemporaine)

Indissociable de la notion d'identité, le patrimoine a été construit comme objet d'histoire à partir d'un questionnement sur la nation et ses représentations, et envisagé de l'intérieur des histoires nationales. Pourtant, différents travaux récents ou en cours – qui étudient les transferts d'objets à l'origine de la constitution des collections publiques, les échanges scientifiques et techniques entre institutions patrimoniales ou l'impact des circulations culturelles sur les évolutions des musées – témoignent d'une ambition partagée d'interroger autrement les processus de patrimonialisation¹. Si la construction des identités nationales est un phénomène essentiellement et nécessairement transnational², l'élaboration de raisons patrimoniales spécifiques ne saurait échapper aux logiques d'internationalisation qui président à la production de biens culturels et symboliques au sein des sociétés contemporaines. La genèse même de la notion de « patrimoine », linguistiquement inscrite au cœur d'une tradition intellectuelle et juridique française³, se situe au croisement d'une série d'expériences déterminées par de larges débats transnationaux sur la conservation, la protection et le statut des monuments et des œuvres d'art.

Pour cerner au plus près la dimension transnationale de la fabrique patrimoniale, il s'agira ici de s'arrêter sur une époque qui a vu s'élaborer à la fois les assises intellectuelles et les dispositifs institutionnels dont notre définition, notre imaginaire et notre pratique du patrimoine sont à bien des égards redevables : les années 1930. Généralement peu présentes dans les études sur l'institution patrimoniale, qui leur préfèrent le XIX^e siècle de la « jeunesse des musées » et des premières activités de sauvegarde, ou la période actuelle, lue dans une perspective anthropologique, les années 1930 figurent un tournant majeur dans la mise en place du système-patrimoine qui est le nôtre : un ensemble de représentations de l'héritage légitime, de pratiques liées à sa conservation et à son étude, d'institutions enfin qui en gèrent la transmission. C'est au cours des années 1930 qu'émerge le terme de « patrimoine ». Se dessine alors le réseau d'acteurs à la fois locaux et internationaux dont l'activité consiste en la définition, la sélection et la gestion des biens dits patrimoniaux. Le corps de professionnels chargé d'en assurer la conservation commence à se constituer. Une série de nouveaux usages du patrimoine s'affirme enfin au sein des sociétés occidentales.

¹ Par exemple, en français : Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Maison des Sciences de l'homme - Centre allemand d'histoire de l'art, 2003 ; France Nerlich, *La Peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, Maison des Sciences de l'homme - Centre allemand d'histoire de l'art, 2010 ; Mathilde Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Maison des Sciences de l'homme - Centre allemand d'histoire de l'art, 2007. Des travaux plus récents s'attachent à une histoire transnationale des musées : Andrea Meyer et Bénédicte Savoy (dir.), *The Museum is Open. Toward a Transnational History of Museums*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014 ; Michela Passini et Pascale Rabault-Ferhahn (dir.), *La Part étrangère des musées*, numéro thématique de la *Revue germanique internationale*, 21, 2015.

² Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999.

³ André Desvallées, « Émergence et cheminements du mot patrimoine », *Musées et collections publiques de France*, 208, 1995-3, p. 6-29 ; Id., « A l'origine du mot patrimoine », dans Dominique Poulot (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 89-106 ; Id., « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques », dans Martine Cardin (dir.) *Médias et patrimoine. Le rôle et l'influence des médias dans la production d'une mémoire collective*, Actes du colloque international organisé par la Chaire UNESCO en patrimoine culturel et l'Institut sur le patrimoine culturel, Université de Laval / Unesco, 2003, p. 19-36.

La France joue un rôle de premier plan dans ce processus. Ce sont des acteurs français qui, pendant les années 1930, donnent les impulsions les plus puissantes à la mise en place d'organismes internationaux de protection du patrimoine et promeuvent une réflexion collective sur son statut. En outre, par les transformations rapides et profondes qui intéressent alors les institutions patrimoniales françaises, et notamment les musées, une analyse de la situation française semble la plus susceptible de révéler des dynamiques d'internationalisation et de re-sémantisation qui, si elles sont plus générales, relèvent, dans d'autres pays européens, d'autres chronologies et d'autres logiques. Dans la perspective d'une histoire transnationale de la France⁴, l'objectif sera dès lors de faire ressortir les circulations et les appropriations de modèles intellectuels et institutionnels qui ont structuré l'élaboration d'une nouvelle raison patrimoniale au cours des années trente.

1. L'élaboration transnationale de la notion de patrimoine

En septembre 1931, Euripides Foundoukidis, secrétaire général de l'Office international des musées (OIM) de la Société des Nations, emploie lors d'une émission radiophonique le terme de « patrimoine de l'humanité ». Comme le remarque Andrée Desvallées⁵, il s'agit non seulement de la première occurrence de cette expression, mais de la première fois qu'est employée la notion même de « patrimoine » dans le sens que nous lui attribuons aujourd'hui. Si le terme apparaît déjà en 1907 dans le texte d'un projet de loi sur la « protection du patrimoine national artistique et archéologique de la France »⁶, et que, dans le contexte des polémiques sur l'entretien et le classement de l'ensemble des monuments religieux suscitées par la Loi de Séparation, elle est utilisée par Maurice Barrès dans ses *Cahiers* dès 1906⁷, la notion s'affirme dans la réflexion sur la gestion des monuments et des œuvres d'art à partir des années trente, pour connaître ensuite une diffusion plus globale avec l'acte constitutif de l'UNESCO en 1946.

Si avec ses connotations indissociablement culturelles, matérielles et mémorielles, qui le distinguent à la fois de l'*heritage* anglophone, des *Denkmälen* germanophones ou des *beni culturali* italiens, le concept de *patrimoine* est irréductiblement français, son élaboration dépend de larges circulations transnationales d'objets, d'hommes et d'idées. Né « en français », le terme a néanmoins été introduit par un diplomate grec œuvrant au sein d'une institution internationale. Il n'est donc pas inutile d'essayer de reconstituer plus précisément le contexte à la fois politique et intellectuel qui en a vu l'émergence.

C'est en évoquant les sujets susceptibles d'être débattus collectivement lors de la prochaine conférence internationale de l'OIM, à Athènes, que Foundoukidis parle du « patrimoine commun de l'humanité » au cours d'une « causerie radiophonique », dont le texte est publié dans la revue de l'OIM, *Mouseion* :

Quelques problèmes de caractère international pourraient également faire l'objet d'un échange de vues au sein de la conférence. Ainsi, par exemple, la nouvelle conception

⁴ Mon travail est redevable sur ce point des réflexions conduites au sein du séminaire d'histoire transnationale et globale de la France (ENS, Université Paris 13, Sciences-Po), initié et dirigé par Blaise Wilfert Portal et Quentin Deluermoz : <https://franceglob.hypotheses.org>.

⁵ Cf. note 3.

⁶ André Desvallées, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques », op. cit., p. 24-25.

⁷ Michel Leymarie et Michela Passini, « Introduction », dans Maurice Barrès, *La Grande pitié des églises de France*, éd. par Michel Leymarie et Michela Passini, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

qui se fait jour depuis quelque temps et qui tend à considérer certains monuments d'art comme appartenant au patrimoine commun de l'humanité. Il semble qu'il y a là en formation un nouveau principe de droit international dans le domaine artistique et dont la future conférence pourrait être amenée à préciser la portée⁸.

Dans le texte de son intervention à la Conférence, Foundoukidis reprend le terme et prône l'élaboration d'un nouveau cadre légal pour la « conservation du patrimoine artistique et archéologique de l'humanité », ainsi qu'un classement global des monuments, fondé sur des critères communs.

La Conférence internationale sur la conservation des monuments d'art et d'histoire, tenue à Athènes en 1931, est le deuxième congrès international organisé par l'OIM. Le premier, qui avait eu lieu à Rome l'année précédente, avait abordé la restauration des monuments et des œuvres d'art, à la fois d'un point de vue technique et déontologique. Une troisième conférence s'ensuit en 1934 à Madrid, consacrée à l'architecture et à l'aménagement des musées d'art. Les actes de ce congrès, qui restent une référence incontournable sur les techniques d'exposition et d'accompagnement des publics jusqu'au moins aux années soixante, consacrent le terme de « muséographie », compris non plus dans son sens ancien de « description des musées », mais dans celui de « science des musées et de leur organisation » (le terme de « muséologie », qui remplace aujourd'hui celui de « muséographie », ne s'affirme en France qu'après la Seconde Guerre mondiale). Une dernière conférence, annulée, était prévue pour l'automne 1939 et devait porter sur la protection du patrimoine en guerre.

L'organisation de congrès internationaux est au cœur de l'activité de l'OIM et la diffusion de termes et de notions comme « patrimoine » ou « muséographie », introduits lors de ses conférences et diffusés par ses publications, témoigne du rôle central que l'Office joue en tant que promoteur et régulateur d'une réflexion collective sur la nature, le statut et les caractéristiques des biens patrimoniaux, ainsi que sur les modalités de leur préservation. Si, dès sa création, l'OIM s'adresse aux musées – avec une surreprésentation, typique de l'époque, des musées d'art et des problèmes qui les intéressent –, ses publications prennent néanmoins en compte une pluralité d'expériences, d'objets et de types d'institutions ; de même, ses membres se recrutent non seulement parmi les conservateurs, mais plus généralement parmi les spécialistes d'histoire de l'art, d'ethnologie, d'histoire des sciences et des techniques, soient-ils des universitaires ou des responsables d'institutions culturelles.

Fondé en juillet 1926 au sein de l'Institut international de Coopération intellectuelle (IICI) de la SDN⁹, l'OIM est une institution de recherche dont les recommandations n'ont pas de caractère prescriptif. Son rôle, ses prérogatives et la valeur de ses indications apparaissent d'ailleurs comme extrêmement problématiques dans le contexte international de l'après-guerre. Plusieurs historiens de l'art et responsables d'institutions patrimoniales allemands se plaignent ainsi de la surreprésentation de la France au sein de l'OIM, qu'il considèrent

⁸ Euripide Foundoukidis, « La protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire », *Mouseion*, vol. 15, n° 3, p. 94-97, ici p. 97.

⁹ Sur l'Office international des musées voir : Jean-Jacques Renoliet, *L'Unesco oubliée. La Société des nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999 ; Annamaria Ducci, « Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations », in Mark Hewitson et Matthew D'Auria, *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea 1917-1957*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2012, p. 227-242 ; Id., « *Mouseion*, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di critica d'arte*, 1, 2005, p. 287-314 ; Id., « Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali », *Annali di critica d'arte*, 2, 2006, p. 341-392.

comme l'émanation d'une politique culturelle française¹⁰. De telles critiques sont justifiées : la création de l'OIM dépend de l'initiative d'acteurs français, tel notamment Henri Focillon, alors professeur d'histoire de l'art médiéval à la Sorbonne, qui avait dirigé le Musée des beaux-arts de Lyon entre 1913 et 1923. La France revêt un rôle en tout point dominant au sein de cette institution qui a son siège à Paris (au Palais Royal), dont la langue officielle est le français et qui, au cours de ses premières années de vie, est dirigée par un comité réduit comprenant six membres, dont deux français (outre Focillon, Jean Luchaire, directeur de l'IICI).

Dans ce cadre, l'organisation de grands congrès internationaux se fonde sur un équilibre délicat entre les différentes composantes nationales au sein de l'Office et sur une idée de ses missions qui est loin d'être consensuelle. Dans le cas de la conférence d'Athènes, le choix de la capitale grecque renvoie, de toute évidence, à un ensemble de représentations traditionnellement attachées à la sphère des musées et du patrimoine : les deux premières conférences de l'OIM se tiennent dans les deux capitales de la culture antique. Cette décision rencontre également une série d'initiatives ou d'activités en cours : l'ouverture récente du musée d'Olympie, la restauration du Parthénon, une activité archéologique intense¹¹. Mais le choix d'Athènes comme siège de la conférence implique également de faire face aux demandes et aux attentes de la communauté scientifique et du gouvernement helléniques.

Quant à l'idée d'organiser un congrès à Athènes à l'automne prochain, je crois qu'on peut trouver bien des arguments pour et contre. La question de la protection des monuments présente un intérêt particulier en Grèce, mais j'ai peur qu'à Athènes, il sera difficile d'éviter les implications politiques, très gênantes, du problème¹².

C'est en ces termes que Cecil Harcourt-Smith, directeur du Victoria and Albert Museum de Londres et correspondant britannique de l'OIM¹³, s'exprime, interrogé par Foundoukidis, sur l'opportunité d'organiser le congrès à Athènes, alors que la polémique sur le patrimoine monumental grec atteint son acmé. L'année précédente, le diplomate et érudit Ioannis Gennadios publie aux éditions de la Société archéologique d'Athènes et dans le cadre des célébrations pour le centenaire de l'État grec, une étude intitulée « Lord Elgin et les autres antiquaires envahisseurs en Grèce, 1440-1837. Étude historique et archéologique », qui dresse la liste des épisodes de pillage subis par le patrimoine hellénique¹⁴. Le but de l'ouvrage est de

¹⁰ Christina Kott, « The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926-1937 », in Bénédicte Savoy et Andrea Meyer, *The Museum is Open. Toward a Transnational History of Museums, 1750-1940*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 205-218.

¹¹ Philippe Jockey, « L'anastylose et la ruine. Brèves réflexions sur la fabrication de mémoire(s), XIX^e-XX^e siècle », in Maryline Crivello, *Les Échelles de la mémoire en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 73-97.

¹² « With regard to having a conference of experts in Athens next Autumn, I think there is a good deal to be said on both sides, while the problems relating to the preservation of architectural monuments present a particular aspect in Greece. I am somewhat afraid that it may be difficult in Athens to avoid altogether the thorny political side of the question », Cecil Harcourt-Smith, lettre à Euripide Foundoukidis, 25 mars 1931, Archives de l'Unesco, 358 OIM. VI. 17. (I). (3).

¹³ Sir Cecil Harcourt-Smith (1859-1944), archéologue, fut d'abord conservateur au Département des antiquités grecques et romaines du British Museum (1879), puis directeur de la British School d'Athènes (1895) et enfin directeur du Victoria and Albert Museum (1909). Sur son œuvre et son parcours voir : Linda M. Medwid, *The Makers of Classical Archaeology. A Reference Work*, New York, Humanity Books, 2000, p. 141-142.

¹⁴ Georges Tolia, « La mémoire restituée. Ioannis Gennadios et la revendication des antiquités grecques 'expatriées' », in Maryline Crivello, *Les Échelles de la mémoire en Méditerranée*, op. cit., p. 41-72 ; Dimitri Damascos et Dimitri Plantzos, *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Athènes, Musée Benaki, 2008, dont notamment l'étude de Georges Tolia, « National Heritage and Greek Revival: Ioannis Gennadios on the Expatriated Antiquities », p. 55-65.

réunir un ensemble de preuves historiques pouvant justifier la demande de restitution des fragments monumentaux grecs, et notamment des marbres du Parthénon acquis par le British Museum en 1816¹⁵. Gennadios revendique pour les Grecs une propriété exclusive, tant sur le plan symbolique que d'un point de vue matériel, du patrimoine artistique grec. Les marbres du Parthénon constituent à ses yeux un lieu primordial d'identification et de mémoire de la nation hellénique: il refuse ainsi résolument toute conception de ce patrimoine comme relevant d'un horizon intellectuel et mémoriel autre que celui de sa nation, ou comme porteur d'une identité européenne et même universelle, et avance l'idée d'une restitution graduelle des marbres du Parthénon, en commençant par les pièces nécessaires à sa restauration, alors en cours sous la direction de l'architecte Nikolaos Balanos, qui va en présenter les étapes lors de la conférence de l'OIM¹⁶.

Si la parution de l'œuvre de Gennadios témoigne des débats qui traversent la société grecque à la veille de la conférence d'Athènes et explique au moins en partie les craintes exprimées au sein du comité de direction de l'OIM, un autre élément du contexte mérite d'être évoqué, qui semble avoir renforcé ces inquiétudes. Le 7 avril 1931, Georges Oikonomos, professeur à l'Université d'Athènes et directeur du Musée national d'archéologie, écrit à Foundoukidis pour suggérer que la question des moulages des sculptures et des monuments grecs et de leur propriété soit débattue lors de la conférence :

Je crois non seulement utile, mais de toute urgence, d'ajouter à l'ordre du jour la question des moulages, dont la propriété a pris, ce dernier temps, un caractère tout à fait illusionnaire [*sic*]. La conduite de certaines nations dans la confection de moulages d'après des originaux qui ne leur appartiennent pas, pour la plupart des originaux helléniques, copiés sur leurs moulages, provoque en Grèce la plus fâcheuse impression. Il me paraît donc nécessaire que cette question soit enfin portée à une discussion d'experts¹⁷.

Lorsque Foundoukidis présente à la radio les questions à débattre à la Conférence d'Athènes, dont la définition d'un « patrimoine commun de l'humanité », il indique que cette notion circule déjà au sein des milieux des musées et des institutions culturelles. C'est en effet à partir de la Grande Guerre et de la dévastation fortement médiatisée de monuments tels la bibliothèque de Louvain ou la cathédrale de Reims que s'élabore l'idée d'un noyau d'objets dont la valeur esthétique, historique et mémorielle dépasserait le cadre national pour atteindre une portée universelle¹⁸. C'est pourtant à Athènes que le terme de « patrimoine de l'humanité » fait son apparition officielle, alors même que plusieurs savants et hommes politiques grecs contestent une vision « universaliste » du patrimoine hellénique qui aurait notamment servi à justifier sa saisie et son exploitation.

La notion de patrimoine s'affirme sur un terrain résolument transnational et à la croisée de différents processus : la création d'instances supranationales visant à promouvoir une réflexion collective sur la nature et le statut d'un ensemble d'objets à forte valeur identitaire, et des actions concertées pour les sauvegarder ; l'essor d'une sensibilité nouvelle à l'égard de ces objets après les dévastations hautement symboliques du premier conflit

¹⁵ Sur l'acquisition des marbres du Parthénon par Lord Elgin, voir William Saint Clair, *Lord Elgin and the Marbles. The Controversial History of the Parthenon Sculptures*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1998.

¹⁶ Georges Tolia, « La mémoire restituée. Ioannis Gennadios et la revendication des antiquités grecques 'expatriées' », *op. cit.*, p. 52.

¹⁷ Georges Oikonomos, lettre à Euripide oukidis datée du 7 avril 1931, Paris, Archives de l'Unesco, 358 OIM. VI. 17. (I). (3).

¹⁸ Sur ce débat, voir : Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art, 1870-1933*, Paris, MSH-Centre allemand d'histoire de l'art, 2012, p. 191s.

mondial ; la montée de revendications qui tendent à en faire des lieux-clés des identités nationales et qui refusent précisément leur inscription dans un horizon universel. Le concept englobant de patrimoine fait d'ailleurs son apparition à une époque qui voit une intensification massive des flux d'objets muséaux, due à la diffusion de la pratique de l'exposition temporaire. Une telle dynamique aura des conséquences déterminantes sur les évolutions d'un imaginaire partagé du patrimoine et des institutions qu'en assurent la conservation, ainsi que sur les pratiques qui lui sont associées.

2. De l'extraterritorialité du chef-d'œuvre. Circulations d'objets et fabrique de la valeur

Si l'essor des expositions temporaires dans les musées européens remonte à la fin du XIX^e siècle, c'est dans l'entre-deux-guerres que ce type de manifestation connaît une expansion rapide, à un niveau quantitatif comme sur un plan spatial¹⁹. En une vingtaine d'années, l'exposition passe alors du statut d'événement exceptionnel dans la vie de quelques grandes institutions, à celui d'équipement canonique du musée, véritable pilier de son économie, mais aussi outil d'une diplomatie culturelle élargie et ressort des politiques patrimoniales et symboliques des villes et des États. Ce processus – qui ne s'est pas achevé sans rencontrer des résistances – a fortement contribué à déterminer la transition d'un musée de « dépôt » – le musée du XIX^e siècle – au musée d'« expôt » qui est le nôtre. En France, l'arrivée sur la scène des loisirs culturels d'un nouvel acteur institutionnel particulièrement puissant en termes de ressources financières, techniques et humaines – la Réunion des Musées nationaux, qui lance alors son ambitieuse politique d'exposition²⁰ –, détermine une accélération du rythme en une évolution des pratiques.

L'essor des expositions marque un tournant non seulement dans les évolutions du musée et dans la fondation d'une histoire de l'art professionnelle, mais aussi dans une dynamique d'internationalisation des biens culturels, dont elles s'affirment comme un vecteur essentiel, comme dans la mise en place de modalités inédites de socialisation des objets muséalisés. Leur montée spectaculaire agit autant sur les formes de la culture matérielle et du rapport à ces objets que sur les évolutions d'un espace transnational d'échanges. En effet, la mobilité des objets est un élément constitutif et structurant de la pratique de l'exposition temporaire. Par son ambition de reconstituer des corpus dispersés (la production d'un maître ou d'une « école », le « style » d'une époque...), l'exposition dépend des prêts d'œuvres consentis par d'autres musées, par des collectionneurs privés ou des marchands – prêts qui peuvent d'ailleurs se prolonger dans des achats. La première partie du XX^e siècle voit la mise en place d'un système international des expositions fondé sur de larges circulations d'objets. Pour le musée, envoyer les œuvres de ses collections dans des expositions externes devient crucial afin de s'assurer, à son tour, les prêts qui lui permettront de monter ses propres expositions. Aussi, prêter des œuvres à de grands établissements, notamment étrangers, signifie, pour le musée, garantir à ses collections une visibilité accrue. Où on expose, ce qu'on expose et avec quelle fréquence, quelles pièces on arrive à obtenir et de quels partenaires : tels semblent être désormais les critères fondamentaux de positionnement des musées dans une hiérarchie internationale du prestige patrimonial.

À l'échelle du musée, la circulation des objets a un impact considérable sur

¹⁹ Pour un aperçu de la situation française, cf. le *Répertoire des expositions en France 1900-1950*, base de données réalisée par Cédric Lesec, Michela Passini et Marie Tchernia-Blanchard, publiée en ligne sur le site de l'Institut national d'histoire de l'art (<http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>).

²⁰ Agnès Callu, *La Réunion des Musées nationaux, 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994, p. 366-368.

l'économie des collections : selon une note émanant de la Direction des Musées nationaux, en 1928, le Louvre aurait prêté à des expositions externes 129 peintures et 423 dessins de ses collections²¹. De tels chiffres suggèrent l'importance d'un phénomène dont on mesure mal l'ampleur faute de recherches systématiques, et dont l'analyse saurait affiner notre compréhension des circulations culturelles ainsi que des logiques de la consommation artistique.

Les dynamiques qui sont à l'origine de l'entrée au musée de certaines œuvres ou collection sont pour la plupart d'entre elles bien étudiées. On tend souvent, en revanche, à considérer la muséalisation comme la dernière étape de la vie sociale des objets. Or l'étude des expositions temporaires invite précisément à remettre en cause ce parti-pris. Que l'on songe à une œuvre de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont la patrimonialisation était récente à l'époque qui nous intéresse. *Le Balcon* d'Édouard Manet (1869), par exemple, entre en 1894 au Musée du Luxembourg et est actuellement conservée au Musée d'Orsay. Au début de 1928, le tableau est à Berlin, prêté à l'exposition *Édouard Manet* de la Galerie Matthiesen. Rentré à Paris en mars, il est immédiatement sollicité par Claude Bernheim pour une exposition *Manet* concurrente. Le prêt est, cette fois-ci, refusé, mais l'œuvre figure, toujours en 1928, à l'exposition, organisée par le Musée du Luxembourg, au profit des Amis du Musée ; en 1932, *Le Balcon* est visible dans une autre exposition *Manet*, organisée cette fois à l'Orangerie des Tuileries par la Réunion des Musées nationaux. À partir des années 1950 et jusqu'à aujourd'hui, l'œuvre est à New York (1955, 1983, 2003), Copenhague (1989), Tokyo (1996), Kobe (1996), Gand (1997), Moscou (1999, 2006), Lille (2002), Martigny (2002), Madrid (2003), Melbourne (2004), Shanghai (2010), Venise (2013) et Rome (2015)²².

Au gré des différents contextes de réception, une œuvre comme *Le Balcon* peut fonctionner, entre autres, comme une référence active à la France, à son histoire, à son « art national » ou à une certaine idée de « modernité » dont le discours critique de l'entre-deux-guerres a fait l'apanage de la peinture française. Penser l'histoire des expositions comme une histoire de circulations d'objets et de savoirs sur les objets implique dès lors de repenser la question de l'élaboration des identités et des patrimoines au musée. Différents ouvrages classiques sur le nationalisme ont fait des musées des lieux-clés de l'élaboration des « communautés imaginées ». Mais qu'en est-il des grands récits nationaux produits par ces institutions, à une époque où les musées eux-mêmes s'ouvrent à une internationalisation accrue de leurs collections par le biais des expositions ?

Le Balcon, pour continuer avec cet exemple, fut en 1932 l'une des pièces-phares de la rétrospective *Manet* organisée par la Réunion des Musées nationaux à l'Orangerie. Cette exposition érigeait le peintre en représentant majeur d'un « art national », dont les qualités étaient détaillées par les organisateurs dans leurs contributions au catalogue²³. Pourtant, des 156 œuvres de Manet exposées à l'Orangerie, presque un tiers provenait de musées et collections particulières étrangers. L'organisation des grandes expositions des années 1930 qui, comme celles de la RMN, ont puissamment contribué à la patrimonialisation de l'art moderne français sous le prisme de la construction d'une tradition nationale, aurait été inconcevable sans ces larges circulations d'œuvres prêtées ou échangées et en dehors d'un réseau transnational d'intermédiaires – conservateurs de musées, mais aussi diplomates, transporteurs, assureurs, marchands et critiques d'art... – connectant les espaces nationaux.

²¹ Archives Nationales, côte 20150042/1, Inv. Décret réglementant le prêt des œuvres des musées nationaux aux expositions.

²² Musée d'Orsay, Catalogue des œuvres, notice « Édouard Manet, *Le Balcon* », publié en ligne : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000707&cHash=b118675b75

²³ *Exposition Manet (1832-1883), Musée de l'Orangerie, 1932*, catalogue, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1932.

Une telle situation conditionne nécessairement les modalités d'historicisation et de patrimonialisation de l'art du XIX^e siècle – dont l'entrée au musée était récente et seulement partielle à l'époque qui nous intéresse, et dont la mise en scène dans de grandes expositions parisiennes demande de nombreux déplacements d'œuvres. La dispersion des objets induit dès lors des négociations entre prêteurs potentiels et organisateurs des expositions – des négociations au sein desquelles se construit la valeur patrimoniale de ces pièces. Les prêteurs, lorsqu'ils sont des conservateurs ou des directeurs de musées, se trouvent à devoir gérer deux types de variables : d'une part, la nécessité d'assurer la visibilité de leur collection dans des manifestations à portée internationale, afin d'accroître son attractivité pour un public à la fois local et global ; de l'autre, les risques que des déplacements répétés font courir à des œuvres précieuses et parfois fragiles, ainsi que la crainte d'une chute des fréquentations locales, due à l'absence de pièces identitaires pour le musée. Si les organisateurs font implicitement valoir la prééminence de Paris sur la scène muséale mondiale, les prêteurs potentiels mettent en avant, quant à eux, la qualité de l'œuvre demandée, sa valeur de position dans une économie du prestige et de la rareté, le caractère exceptionnel du prêt accordé. Ce sont là des arguments de poids, que les acteurs locaux exploitent afin d'obtenir des meilleures conditions pour leur établissement. Ainsi, à partir des années 1930, et avec l'expansion de la pratique de l'exposition temporaire, certains conservateurs commencent à demander, en échange des objets qu'ils consentent à prêter, le dépôt d'un certain nombre d'œuvres jugées de qualité « équivalente », qui orneront les cimaises de leur musée pour la durée de l'exposition. Cette démarche donne lieu à des transactions complexes, dont l'enjeu est précisément la possibilité de mesurer, par comparaison, la « qualité » des objets. C'est au cours de ces échanges que se négocie la valeur des œuvres : une valeur symbolique, « patrimoniale », irréductible à la valeur marchande et demande une expertise spécifique²⁴.

En 1932 la RMN demande au Musée des Beaux-Arts de Tournai le prêt de deux œuvres de Manet, *Argenteuil* et *Chez le père Lathuille*, pour organiser la rétrospective qu'elle consacre à ce peintre. Dans sa correspondance avec le directeur des Musées nationaux, Henri Verne, le conservateur du musée de Tournai, Léonce Pion, évoque « le lustre nouveau qui rejaillirait sur [ses] collections »²⁵ dans le cas d'une participation de son musée à la rétrospective de l'Orangerie. Le musée de Beaux-Arts de Tournai est en effet une institution jeune dans le champ de l'art moderne, qui a rouvert ses salles en 1928, après avoir acquis les collections de peinture contemporaine d'Henri Van Cutsem, dont font partie les deux Manet demandés par la RMN. Pion se dit alors disposé à envoyer les deux tableaux à Paris, mais demande le dépôt temporaire à Tournai d'œuvres des musées parisiens.

Une première proposition d'échange comprend deux œuvres-clé du XV^e siècle flamand, conservées respectivement au Louvre et au Petit Palais : le Triptyque Braque de Rogier Van der Weyden (qui dans ces échanges figure le plus souvent sous le nom francisé de Roger de la Pasture) et la *Présentation au temple* de Jacques Daret, léguée à la Ville de Paris par Edward Tuck. Le Triptyque Braque ne peut être déplacé en raison de son état de conservation et Verne propose à sa place la *Salutation angélique* du Louvre, attribuée – comme il le souligne avec adresse – à Rogier Van der Weyden. Une tractation complexe

²⁴ Sur la construction de la valeur des œuvres d'art voir : Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Nîmes, 1998, notamment le chapitre VII, « En guise de synthèse. L'art contemporain exposé aux rejets, pour une sociologie des valeurs », p. 195-213 ; Nathalie Heinich et Roberta Schapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, 2012, notamment le chapitre, par Heinich et Schapiro, « Quand y a-t-il artification ? », p. 267-299 ; Christian Bessy, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, 1995, notamment le chapitre « Querelles d'attribution », p. 136-172 ; Nathalie Heinich, Jean-Marie-Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.), *Par delà le beau et le laid. Enquête sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

²⁵ Louis Pion, lettre à Henri Verne, 13 mai 1932, Archives nationales, AMN X Expositions 9, « Prêteurs », « Tournai ».

commence alors, car Pion ne consent à prêter les Manet que s'il obtient le Triptyque Braque. Deux ordres de considérations entrent en jeu, qui permettent la mise en équivalence de ce dernier tableau et des Manet demandés par la RMN. Le premier concerne les « qualités intrinsèques », matérielles et esthétiques de l'objet : le Triptyque Braque est complet, alors que la *Salutation angélique* du Louvre, jugée non-équivalente aux Manet par Pion, est le panneau central d'un triptyque dont les deux volets se trouvent à Turin ; en outre le Triptyque Braque est reconnu comme une œuvre de Van der Weyden, tandis que, dans le cas de la *Salutation angélique*, les historiens de l'art hésitent à l'époque entre cet artiste et une attribution à « l'école du Maître de Flémalle »²⁶. Le deuxième ordre de considérations tient aux « origines » de l'œuvre : peint pour Jehan Braque de Tournai et sa femme Catherine de Brabant, le retable est, aux yeux de Pion, d'un « intérêt puissant pour [la] ville » ; son dépôt à Tournai participerait donc de la célébration de l'identité urbaine. Les raisons de la conservation finiront néanmoins par avoir le dessus et le musée de Tournai devra renoncer à la fois au Triptyque Braque et au Jacques Daret de la collection Tuck ; il obtiendra à leur place la *Salutation angélique* du Louvre et le Triptyque de la Résurrection de Hans Memling.

Alors que nous tendons à associer la construction du patrimoine aux seuls processus de nationalisation, l'étude des expositions permet de mesurer l'impact de l'internationalisation des œuvres et de leurs circulations multiples sur les processus de fabrication de la valeur, de mise en histoire et d'inscription des objets dans l'ensemble de biens identitaires qu'est le patrimoine. Le rassemblement et la mise en espace des objets d'une part, d'autre part les différentes procédures de mise en série, d'attribution, de datation qui se déploient dans l'écriture du catalogue, ancrent certaines œuvres dans un récit partagé de l'histoire de l'art. Toutes ces opérations indissociablement matérielles et intellectuelles nourrissent un travail historiographique qui représente la condition de possibilité de toute patrimonialisation.

3. Des nouveaux professionnels pour des nouveaux patrimoines

Demandant une série de compétences spécifiques, le montage régulier d'expositions est lié à l'émergence d'une catégorie de professionnels capables de gérer non seulement les aspects intellectuels et esthétiques de la conception des manifestations, mais également leurs dimensions financières, organisationnelles et médiatiques. Reconstituer la genèse de ce « nouveau conservateur » implique de retracer le développement d'une muséologie professionnalisée, dont le développement se situe dans le contexte plus large de la structuration des professions intellectuelles, mais également dans le cadre de circulations transnationales de savoirs techniques, logistiques et organisationnels.

Si la profession de conservateur de musée se stabilise en France durant la seconde partie du XX^e siècle, l'entre-deux-guerres figure un tournant. Les conservateurs français, confrontés à des problèmes nouveaux de gestion des collections et à des transformations rapides de l'institution muséale, s'interrogent très activement sur leur rôle, leurs fonctions, leurs attributions et, face à une crise de leur métier et des représentations qui lui étaient traditionnellement associées, étudient attentivement les solutions déjà testées à l'étranger. Dans un contexte d'accélération des échanges entre institutions et d'intensification des débats sur le rôle des musées et de leurs conservateurs dans la « société moderne », les acteurs français ont une perception nette du « retard » qui les sépare de leurs homologues à l'étranger.

²⁶ L'œuvre est attribuée à l'école du Maître de Flémalle dans le plus récent catalogue du Louvre disponible à l'époque : Louis Demonts et Louis Huteau, *Musée du Louvre. Catalogue général des peintures (tableaux et peintures décoratives)*, Paris, 1923, n° 2202, p. 136.

« Des comparaisons avec d'autres pays seraient pour nous humiliantes »²⁷, estime en 1931 Léon Rosenthal, alors conservateur du Musée des beaux-arts de Lyon, à propos du « personnel scientifique » des musées français, dont il met en avant le faible taux d'encadrement, ainsi que le manque de reconnaissance et de légitimité face aux représentants des pouvoirs publics. La réponse formulée par les conservateurs français à cet ensemble d'interrogations est double : il s'agit d'une part de s'associer, de l'autre de se former aux différents aspects d'un métier en pleine transformation. Dans les deux cas, le recours à l'étranger est essentiel.

L'Association des conservateurs des collections publiques de France est fondée en juillet 1922 par Paul Vitry, conservateur des sculptures au Louvre, Gaston Brière, conservateur au château de Versailles et professeur à l'École du Louvre, et Jean-Joseph Marquet de Vasselot, conservateur au département des objets d'art du Louvre. Le conservateur du musée de Quimper, puis de Rouen, Fernand Guey, est à l'origine de l'initiative et sera secrétaire général de l'association pendant toute la période de l'entre-deux-guerres. L'étude et l'importation de modèles étrangers ont joué un rôle-clé dans la création de l'association. En évoquant sa genèse, en 1927, puis en 1936, Paul Vitry explique que ce fut « à l'occasion d'une visite en France de la puissante société anglaise dite *Museum's Association* [sic], et pour la recevoir dignement, qu'un certain nombre de conservateurs des Musées nationaux, départementaux et municipaux, eurent l'idée de se grouper et de se joindre à une association qui venait de se former entre conservateurs de musées scientifiques »²⁸. Même si Fernand Guey avait formulé pour la première fois son intention de mettre en place une association de conservateurs dès 1919, l'arrivée à Paris des membres de la *Museums association* – la plus ancienne association de conservateurs en Europe²⁹ –, venus organiser leur congrès annuel dans la capitale française dans le cadre des projets de rapprochement culturel franco-britannique à l'issue de la Grande Guerre³⁰, semble avoir eu des conséquences capitales pour la structuration de l'association française et de son mode de fonctionnement. Il est d'ailleurs frappant de constater que, dans le discours de Vitry – l'un des membres les plus influents et les plus actifs du comité de direction de l'association française – la visite de la *Museums Association* constitue un véritable déclencheur.

La question de la formation des conservateurs aux techniques de la « muséographie », au montage d'expositions, à la gestion des publics, est prioritaire pour les acteurs impliqués dans le débat sur la réforme des musées. Cette « science nouvelle des musées » connaît alors son véritable essor en France. À l'École du Louvre, le projet d'un cours de « muséographie » est débattu dès 1923. Une série de documents relatifs à la mise en place de cet enseignement montre que la direction de l'École étudie attentivement ce qui se faisait aux États-Unis, et notamment l'université de Harvard, où un cours intitulé « *Museum Work and Museum Problems* » est tenu dès 1922 par le directeur du *Fogg Museum*, Paul J. Sachs³¹.

²⁷ Léon Rosenthal, « De la réforme des musées d'art », *Musées*, numéro thématique des *Cahiers de la République des sciences, des lettres et des arts* 13, 1931, (p. 60-74), p. 72.

²⁸ Paul Vitry, « L'Association des conservateurs des collections publiques de France et son quinzième congrès à Toulouse », p. 150. Voir également *Id.*, « L'Association des conservateurs de collections publiques en France », *Mouseion*, 1, avril 1927, p. 51-54.

²⁹ Fondée en 1889, la *Museums Association* est la première association professionnelle de ce type en Europe. Son fonctionnement est décrit dans l'article anonyme « La vie des associations – The Museums Association », *Mouseion* 8, septembre 1929, p. 157-170 ; sur son histoire voir : Geoffrey Lewis, *For Instruction and Recreation. A centenary History of the Museums Association*, Londres, Quiller Press, 1989.

³⁰ Sur la tenue du congrès de la *Museums Association* à Paris, voir : Geoffrey Lewis, *op. cit.*, p. 27.

³¹ En avril 1932, une note de travail du même Verne mentionne un M. Bourdessoule, « ancien élève de l'École du Louvre qui est actuellement à Harvard » et précise : « en tenant compte des suggestions de Bourdessoule, établir programme du nouveau cours de muséographie à admission restreinte » Henri Verne, note manuscrite, 11 avril 1932, Archives nationales, 20144781/26, École du Louvre - Cours de muséographie et d'histoire de l'art, « Cours de muséographie, projets d'organisation ».

En 1938 les conférences de muséographie prononcées par différents intervenants sont remplacées par un cours unique, confié à l'un des conservateurs du Louvre, Germain Bazin. En 1934, Bazin effectue une mission d'étude dans différents musées européens et américains, dont les étapes sont malheureusement difficiles à cerner dans l'état actuel des archives. Son cours, dont il est possible de saisir l'essentiel grâce à des transcriptions³², fait une large place aux expériences effectuées hors France. De nombreux exemples étrangers sont cités et commentés, et Bazin justifie d'emblée sa démarche en expliquant que, si la première partie du XX^e siècle a vu se produire « une émulation entre tous les musées d'Europe et d'Amérique », les établissements français « sont entrés plus tard dans la compétition et ont retiré les bénéfices de l'expérience des autres »³³. Le « retard français » serait-il alors une occasion à saisir plus que la source d'un désavantage fatalement destiné à se perpétuer ? Quoi qu'il en soit, Bazin semble considérer que l'étude des musées étrangers et des nouvelles solutions de gestion des collections et des publics qu'ils proposent doit être partie intégrante de la formation des futurs conservateurs français. Il consacre ainsi son premier cours aux « Différentes conceptions des musées en Europe et en Amérique ». La référence allemande y est particulièrement présente : à côté des institutions nord-américaines – l'« Amérique » du titre se réduit *de facto* aux États-Unis –, les établissements allemands sont très représentés dans ce texte, où le seul conservateur cité est l'internationalement célèbre et extrêmement influent Wilhelm von Bode, directeur des musées de Berlin. Dans les cours suivants les exemples allemands dominent – Bazin attribue même des origines germaniques au principe, très débattu dans l'entre-deux-guerres du « double musée », qu'il fait remonter à une intuition de Goethe –, et trois séances sont spécifiquement consacrées à l'histoire des musées dans l'espace germanique, à la « cité des musées de Berlin » et au *Pergamonmuseum*.

Si l'Allemagne est présentée aux étudiants qui se destinent au métier de conservateur comme un grand et ancien pays de musées, ce sont toutefois les États-Unis qui détiennent le primat sur le terrain de l'innovation pédagogique et de la gestion des publics. Un glissement majeur est en effet en train de s'opérer dans le monde des musées, tel du moins qu'on le voit depuis la France. Si, au début du siècle, les établissements allemands sont perçus comme des modèles d'organisation rationnelle des collections et leurs conservateurs comme les professionnels les mieux formés d'Europe, dans les années 1930, les musées américains se sont désormais affirmés sur la scène culturelle internationale comme des institutions résolument modernes, sachant répondre aux besoins de sociétés en pleine mutation. Ces musées sont, aux yeux d'observateurs français, moins anciens et peut-être moins prestigieux que ceux du vieux monde, mais ils excellent sur des terrains nouveaux, là où les musées européens peinent à innover et à attirer des publics plus diversifiés.

Ce qui émerge de ces textes, n'est pas seulement une conception du musée et de son utilité publique, mais également une image nouvelle des compétences et des fonctions des professionnels qui le gèrent. Les exemples nord-américains montrent des conservateurs capables tout d'abord d'« ouvrir » leurs musées, d'y attirer par différents moyens des publics différents. La référence américaine est de fait toujours convoquée à propos des la publicité et de ses usages au musée.

Dans la presse spécialisée de l'époque, les conservateurs nord-américains apparaissent comme des professionnels formés tant aux disciplines de l'histoire des arts ou des sciences, qu'aux techniques nouvelles de communication de masse et de l'administration d'établissements culturels. Les publications de l'OIM, ou d'autres qui font appel à des experts étrangers, ouvrent aux Français l'accès à de larges débats internationaux sur une série de nouvelles tâches et attributions du conservateur « moderne : la préparation de catalogues

³² Archives nationales, 20144781/26, École du Louvre - Cours de muséographie et d'histoire de l'art.

³³ « Les différentes conceptions des musées en Europe et en Amérique », Archives nationales, 20144781/26, École du Louvre - Cours de muséographie et d'histoire de l'art, Résumés de cours, 1923-[1960].

scientifiques, l'organisation d'expositions temporaires – donc la gestion des déplacements d'œuvres et des assurances –, la formation des visiteurs. Bazin s'avère connaître parfaitement ces discussions, lorsqu'il énonce, dans son cours de l'École du Louvre, les « missions du conservateur » en plaçant au premier rang « administrer », au deuxième seulement « conserver », suivi par « étudier, diffuser, exposer ».

L'impact de ces débats est difficilement mesurable en dehors de citations directes ou d'emprunts documentés. Il est clair, pourtant, qu'au-delà de la mise en place d'un cadre légal définissant la profession de conservateur et bien avant son élaboration après la Seconde Guerre mondiale, une large circulation transnationale de modèles professionnels a nourri la réflexion française sur ce que doit être un conservateur de musée : ses compétences, sa formation, les organismes lui permettant de s'informer, de partager ses expériences, de s'associer à d'autres pour faire valoir ses droits.

L'entre-deux-guerres voit l'élaboration intellectuelle et institutionnelle de notre raison patrimoniale. C'est alors que se cristallisent les cadres conceptuels, matériels et professionnels permettant la prise en charge des objets selon des critères dont les nôtres sont encore redevables. Ces œuvres et artefacts muséalisés, on les imagine volontiers statiques. Or pendant les années 1930, des nouvelles habitudes de consommation culturelle en déterminent une mobilité accrue. Partagées entre l'histoire des institutions, l'histoire de l'art et des valeurs esthétiques, l'histoire enfin des processus mémoriels, les études sur le patrimoine ont rarement interrogé les mobilités des objets après leur entrée au musée. Ces circulations ont pourtant eu des conséquences fondamentales sur les évolutions des musées et du sens muséal, ainsi que sur le développement des professions liées à la sphère muséale. La notion même de « patrimoine » s'élabore à un moment où l'image et l'imaginaire du patrimoine sont puissamment redessinés par la pratique de l'exposition temporaire, du prêt et du dépôt d'œuvres. Prendre en compte la dimension transnationale de ces processus implique un changement de focale et d'échelle qui modifie non seulement notre perception des « faits », mais détermine aussi ce que nous pouvons voir. La question n'est pas de voir *plus*, mais de voir autre chose, et sous un angle différent. Dans le cas de l'histoire du patrimoine, l'un des apports heuristiques les plus intéressants de l'approche transnationale consiste ainsi en une nécessaire problématisation des chronologies traditionnelles, et notamment dans la valorisation de la période qui précède la fondation de l'UNESCO comme moment-clé de la construction de l'institution patrimoniale.